

КРИЗЬ МІКРОСКОП: ПРОЧИТАННЯ „БУРІ” В КОНТЕКСТІ ІНТРОДУКЦІЇ ДО „ПРОМОВИ ПРО ГІДНІСТЬ ЛЮДИНИ” ПІКО ДЕЛЛА МІРАНДОЛИ

Мікаела Кремер

kraemer_m@gmx.de

Кандидат філологічних наук

м. Гамбург, Німеччина

У своїй останній великій п'єсі „Буря” (1611) Шекспір об'єднує різні теми у надзвичайний синтез. Вони включають, зокрема, звіти корабельної аварії на Бермудських островах, мотив лікаря Фаустуса, роздуми про завоювання Нового Світу, наприклад, „Про канібалів” з „Есеїв” Монтеня і тогочасних трактатів, присвячених магії. Щодо історії самого Просперо, то Шекспір, все ж, здається, не посилається на конкретний оригінал. Отже, літературна критика вважає, що, на відміну від попередніх п'єс, „Буря”, мабуть, не має конкретних джерел [23, с. 139].

Дане дослідження, однак, припускає, що Шекспір міг посилатися на базовий концепт та, з цієї перспективи, навіть дуже докладно на його деталі. Але при цьому він, очевидно, не використовує колишню версію драми чи більш ранніх казки або легенди. Він радше міг увібрати основні ідеї й образи з філософського трактату, а саме з *Oratio de hominis dignitate* („Промови про гідність людини”), складений 1486 р. італійським філософом Джованні Піко делла Мірандолю (1463–1494). Його текст був спочатку позначений як вступ до диспутів про богословські, філософські та наукові тези Піко, які були прийняті в Римі [14, с. 19] (далі цитується в українському перекладі Назарія Назарова. – *Прим. перекл.*).

Диспути були заборонені, тому Піко так і не виступив із цією промовою. Так чи інакше, текст інтродукції – його пізніше назвуть *Oratio de hominis dignitate* – набув важливого значення протягом наступних століть. Це, зокрема, справедливо щодо загальних філософських положень, представлених на перших сторінках, де Піко, аргументуючи своє дослідження філософії і тим самим узагальнюючи основну ідентичність та кредо людини Відродження з великим ентузіазмом та переконливою образною мовою, змальовує ключові психологічні риси свого віку. Піко виявляє

поінформованість про можливість морального самовизначення, а також наслідки, що випливають з цього, з точки зору індивідуальної відповідальності та особистої поведінки [6, с. 45, 35] (Крейвен експліцитно зауважує, що слова Піко слід трактувати як моральне, а не як метафізичне твердження, яке би вивільнило людину з кайданів креативності). Хоча основна ідея далеко не нова, Піко вдається до поетичного зображення її всеосяжного філософського контексту [10, с. 71]. Його розповідь – це, фактично, пеан духовному людському потенціалу, а отже, возвеличення людини, створеної за подобою Божою.

Хоча Піко посилається на дане питання з різних приводів по всьому тексту, його найвідоміший опис чудес людського буття у „Промові” наведений у двох уривках на перших сторінках. Піко уявляє, як Бог, який створив Адама, відзначає те, що Він дарував людським істотам унікальне становище:

Я поставив тебе посередині світу, щоб ізвідти тобі було зручніше оглядати все, що існує в ньому. Ми не зробили тебе ні небесним, ні земним, ні смертним, ні безсмертним, щоб ти, як вільний і знаменитий скульптор і творець самого себе, безперешкодно надав собі того образу, який уподобаєш. Можеш виродитися до нижчих істот, якими є звірі, а можеш за наміром власної душі відродитися до вищих, божественних.

Піко далі розвиває цю тему, пояснюючи:

Звірі, щойно народяться, <...> відразу отримують те, чим володітимуть і надалі. Вищі духи або одразу, або трохи перегодом стають такими, якими будуть навік-віків. А от у людину Отець вклав при народженні розмаїте сім'я і зародки для різних життів. Хто які випестить, ті й розростуться і заплідносять у ньому [26, с. 45–46].

Ключові екзистенційні теми обговорюються тією чи іншою мірою, звичайно, в кожній шекспірівській драмі. Його життя збіглося із закінченням Ренесансу та з початком доби бароко, й у такий спосіб він проводить філософські ідеї, пов'язані з відомою неоплатонівською концепцією *великого Ланцюга Буття*. У цьому випадку, однак, ми можемо побачити, що Шекспір, замість того, щоб увести своїх героїв лише в теоретичні споглядання цих питань, можливо, досліджує практичні дилеми людського існування між вищими духами й тваринами і, крім того, виносить ключове питання Піко на розсуд людини, ставить моральне зобов'язання в

самий центр своєї драми.

Іншими словами: тут ми маємо людину в світі, розміщену між вищими духами й простими тваринами, з можливістю або бути відродженою в божественній подобі, або виродитися до тваринного стану, з різноманітними можливостями розвитку та прийняттям рішень: на острові серед небуття – дуже обдарований герцог Просперо в оточенні Аріеля та Калібана й в компанії потерпілих корабельну аварію з різноманітними поведінкою та свідомістю; і, нарешті, основна увага приділяється Просперо у розпал його влади в ситуації, що стала вирішальною для нього. Накладаючи рядки з трактату Піко на образи й сюжет драми Шекспіра, одразу наче бачимо переплетене тривимірне зображення, перехід від абстрактних взаємовідносин до видимих процесів існування та свідомості, фантастичних і реальних водночас. Розглянутий із цієї окремої перспективи, центр світу перетворюється на острів, Адам Піко стає Просперо, а слова Піко перекладаються химерними подіями „Бурі”.

Хоча й не існує прямих доказів, проте можна припустити, що така аналогія не випадкова. Після його ранньої смерті праці Піко поширилися з Італії до вчених кіл Європи. Сучасні дослідження підкреслюють, що *Oratio* та особливо похвала людській свободі вибору, її власній моральній природі лише в пізніші століття надали йому значення ключового тексту епохи Відродження, і що роздуми про місце людини у Всесвіті були головним питанням у розумових процесах Відродження [11, с. 62]. В Англії шістнадцятого століття, проте, Джон Колет і Томас Мор, серед інших, вивчали праці Піко [13, с. 28]. Мор переклав деякі менші його твори та кілька листів, ознайомивши у такий спосіб з його роботами Еразма Роттердамського [16, с. 237], який пізніше констатував провідну роль Піко серед мислителів Ренесансу [5, с. 261]. Враховуючи, отже, що Піко був у пошані серед англійських гуманістів, таких як Томас Мор, і що Шекспір міг зацікавитися мотивами з різних джерел, можливо, він міг також ознайомитися з образом Піко.

Звісно, можна стверджувати, що Шекспір просто робить нарис загальних філософських ідей і аж зовсім не обов’язково Піко. Однак вельми примітно, що акцент Піко на людській істоті неминуче апелює, що процес морального самостворення повинен відобразитися в заключному акті. Гонзало насправді описує фінал п’єси як відновлення втраченого Я. Слід також відзначити, що Шекспір надає найвищого (дійсно священного) значення цим

подіям, які виходять далеко „За людську радість” (с. 433) (Тут і далі цитати з „Бурі” подані в перекладі Миколи Бажана [27] зі вказуванням у дужках сторінок. – *Прим. перекл.*) і повинні бути „Золотом на плитах нерушимих / <...> викарбувані” (с. 433). Таке велике екзистенційне значення, надане всьому сюжету, однак, у контексті здається не яскравішим, ніж загальні думки Ренесансу. Існує кінцевий пункт: чи створення Шекспіром Міранди – й досі популярного дівочого імені – могло інтерпретуватися як посилення на джерело авторського натхнення?

Літературна критика завжди визнавала, що Шекспір міг посилатися, поміж інших начал, на *Oratio* (*Промова* як потенційне джерело, наприклад, зазначена у: [18, с. 86–88]). Однак замість того, щоб просто заявляти, що текст Піко якимось може стосуватися п'єси, даний аналіз базується на твердженні, що „Буря” може бути проінтерпретована як інсценування пам'ятних образів Піко. Це припущення релевантне точці зору, згідно з якою Шекспір міг би обрати ідею з *Промови* або безпосередньо з уривка цього тексту, наприклад, або ж ознайомившись із ним в інший спосіб, і цю ідею він міг обрати потім своїм концептуальним шаблоном.

Отже, ця розвідка, не вдаючись до обговорення конкретних аспектів п'єси, спонукає до наукової дискусії про її прихований зміст. У минулому столітті, зокрема, численні алегоричні та філософські питання були порушені й спростовані. Поле дискурсу, відтак, включає в себе певну кількість аналізів. Джеймс Рассел Лоуелл (1886), наприклад, робить припущення, що п'єса має „всюди прихований смисл” [12, с. 59–60]. Лоуелл також виявляє алегоричну двозначність „Бурі” в тому, що Шекспір уводить не символи, а типи, ще не натякаючи на можливу інтерпретацію. У пізніших алегоричних прочитаннях п'єси, наприклад пов'язаних з історією спасіння, знаходимо різні аспекти інтелектуальної чи психологічної сфер та рівнів природної ієрархії. Заперечуючи такі підходи, Елмер Едгар Столл (1940), як і багато інших дослідників перед ним, принципово відхиляючи будь-які алегорії, символізм чи біографічність у п'єсі, стверджує, що якщо значення неіснуючої землі „дійсно хвилює та порушує художній ефект”, то це виявляє внутрішню розбіжність із Шекспіром та його п'єсою [19, с. 281–282].

Інша думка належить Френку Кермоду (1954), який аналізує п'єсу Шекспіра на тлі конфліктуючих сфер мистецтва або вихованості та природності [9, с. xli–xlii]. Пізніші розвідки нерідко досліджують магію або ж можливі альянзи на особисте життя

Шекспіра та його відхід зі сцени. Відповідно до стриманого погляду, наведеного вище, переважаючий поглиблений аналіз окремих тем, здається, підтримує припущення, що завдяки посиланням „Бурі” на ряд складних та екзотичних тем, багатство п’єси не може бути оціненим при розгляді її з вузької та обмеженої точки зору. Відповідно, у проаналізованому мною виданні 2011 р. арденські видавці Вірджинія Мейсон Воган та Алден Т. Воган дотримуються думки, що п’єса, очевидно, відкидає загальне тлумачення [24, с. 138]. Дані дослідження – такі, як, наприклад, в арденському виданні – все-таки успішно включають „Бурю” у проблематику ХХІ століття. Дискусія щодо посилання на сучасні теми, такі як колоніальні наслідки [22, с. 145] та винахідливі адаптації п’єси сучасними мас-медіа, ефективно демонструє трансформаційний потенціал п’єси [7, с. xv].

Отже, можна стверджувати, що відсутність однозначного підходу та детальних досліджень окремих мотивів „Бурі” за останні десятиліття, як правило, мають тенденцію до заміни собою інтересу до загального смислу п’єси. З огляду на це, можливо, залишається невирішеним питання про те, чи була п’єса розроблена на основі логічної концептуальної схеми, чи ні. Отож „Буря” – ще принципово відкрита для інтерпретації, обставину якої – пов’язуючи з коментарями Літтона Стрейчі про стан душі Шекспіра в його останній період (1906) [21, с. 52] – у 1999 році запропоновано Гарольдом Блумом: „Що Шекспір намагався зробити для себе як для драматурга, якщо не як для особистості, створивши „Бурю”? <...> Припускається, що „Буря” є більш символічною драмою, ніж Шекспір насправді написав” [3, с. 666]. Вищенаведена думка підтверджує припущення про символічність значення; дослідження деталей можливої шекспірівської сценічної адаптації Піко може служити розкриттю раніше неврахованих вимірів тематичних аспектів п’єси. Саме подібна звужена перспектива стала для нас підґрунтям для інтерпретації деяких проблем п’єси.

Якщо цитати з тексту Піко розглянути як підтекст, то відразу стає очевидним, що місце дії, персонажі й дія п’єси вочевидь засновані на складній концептуальній схемі. Спочатку Шекспір використовує прийом радикального скорочення для зображення „центру світу” Піко, обмежуючи декорації до безіменного та, за винятком Просперо й Міранди, безлюдного острова. Світ, таким чином, представлений у вигляді точної мініатюрної моделі, за допомогою якої психологічні процеси, що будуть розглядатися,

можна проілюструвати чіткіше. Дійсно, шекспірівський погляд виглядає подібним до точки зору вченого, який уважно досліджує предмети під мікроскопом.

Концептуальні основи цього драматичного Всесвіту, за неоплатонівською схемою, складають космічній Ланцюг Буття, що включає два царства – чуттєвої природи і вищих духів. Тим не менш, без звукового мовлення та видимої зовнішності в п'єсі, ці царства були б лише мовчазним тлом. Наслідуючи приклад Піко, Шекспір, проте, має на меті зобразити розвиток свого героя окремо від навколишнього світу. Отже, щоби втілити на сцені цю пригоду не лише на фізичному рівні, а також й вербально, на рівні свідомості, й представити природу як активний і діючий закон, Шекспір обходить уже перевірені методи уособлення. Він тепер може обійтися без королівства ельфів, наявного у „Сні літньої ночі”. Натомість він винаходить дві вельми оригінальні істоти: Аріеля, „повітряного духа”, як його називають у списку дійових осіб п'єси, і Калібана, „дикого та спотвореного уродженця острова”.

Щоб уособити королівство істот живої природи за допомогою лише одного образу, Шекспір, схоже, створює принаймні тварин, здатних говорити (Україн оригінальний образ Калібана мав, звісно, джерелом натхнення велику кількість інтерпретацій. Тоді як попередня критика вже досліджувала його нелюдські аспекти, даний дискурс наголошує на колоніальних конотаціях, і в цьому контексті Калібан розглядається, по суті, як людина [24, с. 35]). Відповідно до концепції Піко, людське в Калібані лише те, що він може вивчити мову Просперо й Міранди. Його ім'я – анаграма слова „канібал”. Шекспір, дуже ймовірно, надихався тогочасними звітами про відкриття корінних жителів Америки, яких європейці вважали дикунами. Хоча вони й були людськими істотами, їхній спосіб життя, орієнтований на природу, міг служити прототипом Калібана. Для ще більшої дегуманізації Калібана вже із самого початку Шекспір приписує йому особливо складне походження – син відьми, що володіє неабиякою злою силою. Ця передісторія надає досить правдоподібного обґрунтування зовнішньому вигляду й дивній природі Калібана. Будучи представником тваринного світу, він все ж може спілкуватися з людьми, а також забезпечити харчування й виконувати важку побутову роботу. Він наділений невизначеною людсько-тваринною зовнішністю, що поєднує в собі свого роду оптичну квінтесенцію різних видів тварин зі звичайними людськими ознаками (що мають ноги, а також плавці, наприклад),

те, що робить його по-справжньому жахливим в очах потерпілих бурю. Внутрішні якості Калібана Шекспір також почерпнув з ідей Піко, згідно з якими „Звірі, щойно народяться, <...> відразу отримують те, чим володітимуть і надалі”. Це акцентує інстинктивну поведінку Калібана як тварини без можливості розвитку чи змін. Його єство, як Просперо розуміє з досить несправедливим гнівом, у кінцевому рахунку залишається непіддатним зовнішньому впливу.

Тут Шекспір свідомо йде далі ідей Піко й ілюструє причину Калібанової жорсткості: його природне єство в дійсності не володіє даром мовлення. Він первісно може говорити – його частково людське походження означає, що він має фізичну здатність до вербального вираження. Тим не менш, його вигук: „Мене навчили мови. Що ж, є користь – / Я нині вмю проклинати” (с. 382) пояснює, що він не може зрозуміти його загального значення для власної здатності усвідомлювати. З такою великою симпатією Шекспір натякає на елементарний факт, що без мови не може бути не внутрішнього життя в людському смислі, немає всепронизуючого розуміння реальності, ні вищої свідомості, і тому немає прагнення вищої мети [4, с. 152, 171]. Хоча, за словами Міранди, Калібан навчився виражати свої наміри, зовсім не очевидно, що, подібно до людських істот, він здатен сприймати експліцитні значення слів за межами їх простого існування і тим самим увійти у глибші стосунки із самим собою та з навколишнім світом. Як показано в його всеохоплюючій емпатії до природного життя на острові, що часто розглядається як одна з найкрасивіших ліній у п'єсі, пізнання Калібана, насамперед, стосуються чуттєвого світу. З точки зору сьогодення його розуміння людської сфери в деяких аспектах можна порівняти з розумінням примата, навченого виконувати просту роботу.

За аналогією з Калібаном, Шекспір зображує весь нематеріальний і доступний світи на і над островом, за допомогою яких стихіями управляє Аріель, природний дух, видимий лише Просперо та глядачам. У порівнянні з ним, інші духи острова (наприклад, ельфи і гобліни) є лише „маленькими, недолугими духами” (с. 427) і „вправними духами” (с. 416), пов'язаними з конкретними незначними природними явищами. Усталеними фізичними термінами можна сказати, що Аріель символізує щось на зразок суперсили або ж універсальної формули. Той, хто наказує йому, править з необмеженою могутністю в космосі острова. Явища

гравітації й електромагнетизму не були ще повністю вивчені на початку сімнадцятого століття, а отже, Шекспір не суперечив якимось науковим догмам при створенні своєї поетичної ієрархії природних сил. Одного вищого духа вистачає для ілюстрації його концепції осяжної розумом природи, і в цьому п'єса розглядає аспект невидимого світу, – що може бути повідомлений аудиторії без небажаних запитань, – у повчальній перспективі.

Попри бездоганні здібності, Аріель теж не має здатності до розвитку, проголошена Піко для вищих духів, які „або одразу, або трохи перегодом стають такими, якими будуть навік-віків”. Як драматичний образ, він виконує кілька антропоморфних функцій. Хоча він і невдоволений з приводу того, що служить Просперо, його скарга не агресивна. Спочатку вона виглядає як загальне обурення щодо примусу взаємодії з кимось або чимось. Про себе Аріель стверджує, що не має людських характеристик або емоцій і дивиться на людський світ байдуже. На відміну від ельфів у „Сні літньої ночі”, він не є більш могутньою людиною з надзвичайними здібностями поза простором і часом, але все ж ще підлягає вищим космічним силам. Не божественна істота головує у природній ієрархії, а лише універсальна сила Аріеля. Як і Калібан, він не має душі в людському розумінні. Ізольовано від будь-якого визначення або постійності, Аріель може існувати тільки абстрактно як безособовий, невизначений елемент. У сучасному сенсі його навіть можна описати як робота, як прототип певних персонажів з наукової фантастики (Володимир Набоков також припускає, що „Буря” може бути означена як текст науково-фантастичного жанру [15, с. 87]).

На фізичному тлі Аріеля та Калібана Шекспір торкається екзистенційних уроків Піко як складного драматичного сюжету. Адже існує зрештою один найважливіший фактор, що відокремлює людей від природних істот, а саме – акцентований Піко: „Ти, як вільний і знаменитий скульптор і творець самого себе, безперешкодно надав собі того образу, який уподобав”. Як засвідчує ставлення до Аріеля й Калібана, принцип свободи надається лише людським істотам, не підпорядкованим будь-яким обмеженням свідомості чи волі; тобто діапазон їхнього духовного потенціалу невизначений. Іншими словами, людина володіє свободою волі. Замість того, щоби бути обмеженою жорсткими законами або піддатися довільному вибору Всесвіту, вона може зробити власний вибір.

П'єса послідовно зосереджується навколо динаміки цієї

свободи вибору. Дивлячись на попередні п'єси Шекспіра, може скластися враження, що драматичні образи являють собою радше типи, ніж характери, їхні історії лише вкрай слабо пов'язані. Не відбувається нічого більш реального. Але з точки зору Піко, композиція п'єси розкриває дивний спектр моральної поведінки та її наслідків. Персонажі фактично не виконують дій. Вони навряд чи переходять на зовнішній рівень. Вони радше приймають різні концептуальні положення – дійсно було би важко привнести більше дії в це дуже символічне значення.

До того, як персонажі займають свої положення, Шекспір запевняє, що вища категорія людського розвитку проявиться для глядачів його п'єси. Це відбувається через образ Міранди, людини, схожої на „вищі природні сили, які є божественними”, і Антоніо, людини, яка впала нижче свого початкового рівня. З самого початку обидва образи символізують оптимальний стандарт. Це стає досить очевидним через те, що, на відміну від решти, вони не зазнають жодного розвитку. Замість того, щоби представляти окремі образи, вони уособлюють конкретні програмні завдання, а їхнє визначення принципово не підлягає обговоренню.

Міранда Шекспіра символізує квантовий стрибок в еволюції людини. Вона не являє собою ні іншу Корделію, доведену до досконалості, ні квінтесенцію колишніх героїнь; радше, Шекспір зображує її простою молодою жінкою, яка не переймається особистою вигодою й бажає добра всім, кого зустрічає (Елмер Едгар Столл навіть стверджує: „Вона існує у своєму ставленні до інших, і отримує своє забарвлення, позитивне чи негативне, від свого оточення” [20, с. 105–106]). Її природна точка зору – вкрай альтруїстична, так що в світі шекспірівських п'єс вона символізує зовсім інший рівень свідомості. Але активна й безумовна підтримка розвитку благоустрою всієї спільноти людства – не просто внутрішнє ставлення. Здається, воно несе енергію самого життя. По суті, обнадійливий вплив на інших може навіть розглядатися як вираження вищої творчої сили. Коли Просперо згадує першу мить свого вигнання: „Ти, мов ангел, / Мене порятувала. Ти всміхалась, / Бо небеса дали тобі відвагу <...> / Ти мій розпач / Розвіяла. Я мужньо зніс нещастя” (с. 375), і Фердинанд підтверджує „Моя владарка вміє оживляти / Усе мертвотне, – тож мою роботу / Вона на радість обернула” (с. 405), Шекспір підкреслює цей динамічний вплив. Життєва сила, втілена в союзі Міранди з Фердинандом, послідовно ідеалізована в масках Просперо, не менше, ніж

можливість „сили землі” (с. 420). Цивілізація, заснована на її практичних цінностях, буде відтак досконалою для всього можливого людського: „Справді / Достойні ви вершини чудування” (с. 406). Таким чином, п'єса переконливо підкреслює, що виняткова позиція Міранди впливає не із просування традиційною природною ієрархією, а зі свідомого самопросування по горизонталі, на людському рівні. Отже, стриманість фінальної сцени також лише прагне приховати те, що Міранда по-справжньому символізує, а саме: новий вимір буття, „чудесний світ новий” (с. 432).

Принцип турботи про добробут інших відповідає основним догматам християнської етики, які служать основою роздумів мислителів епохи Відродження. Світогляд Міранди відтак можна охарактеризувати як ставлення серця, що корелює з любов'ю до ближнього та благодійними справами, а також із чеснотами милосердя й здатністю виражати співчуття до інших. Ці „чулі струни серця” (с. 371) дійсно відображені в майже всіх її словах. За аналогією з промовою Порції у „Венеційському купці”, наприклад, усе, що символізує Міранда, перевершує будь-які інші „чесноти” (с. 406), зображені в „Бурі” (Хоча функція Міранди як доньки та майбутньої дружини часто вважається другорядною стосовно Просперо, деякі критики припускають, що Міранда – чеснота милосердя головно втілена в ній – фактично є „об'єднуючим елементом” у п'єсі [8, с. 14]). Зрештою, можна констатувати, що, по відношенню до Міранди Шекспір уникає богословських інтерпретацій і залишається в людському світі. Той факт, що вона має схожість з божеством, розкривається лише побіжно, коли під час фінального акту примирення знову знайдений король Алонсо задається питанням, чи Міранда – „богиня, / Яка нас розлучила й знов з'єднала?” (с. 432). Відповідно до платонізму Відродження, який, звісно, також згадується в *Oratio* Піко, переродження до божественної подоби зазвичай сприймається як процес духовної досконалості та осяяння, що в кінцевому підсумку приводить до містичного наближення до Бога [26, с. 48; 11, с. 94]. На відміну від цього положення, Шекспір менше вдається до теорії, але його схема більш філософська по своїй суті. Той факт, що через 400 років після першої постановки „Бурі” всеохоплюючому ставленню, яке символізує Міранда, надається ширше визнання в сучасній філософії та науці, доводить незмінну актуальність цієї шекспірівської теми.

Антоніо, чиє ім'я навіть містить префікс „анти-”, діаметрально протилежний Міранді, будучи символічним зображенням негативної еволюції людини. Руйнівний, ризикований вимір людського існування також неминучий на шкалі свободи. Він проявляється в тому, що людські істоти мають здатність діяти в такий спосіб, щоби нещадно, егоїстично й умисне завдати шкоди іншим [17, с. 13–14]. Отож Антоніо, будучи по своїй суті ворожим, зосереджується лише на власній вигоді. Він навмисно виступає проти загальних правил, які складають самі основи людського співіснування та будь-якої доброзичливої політичної системи. Щоби правильно проілюструвати таке ставлення, Шекспір ніколи не дає психологічного пояснення злобі Антоніо (так само, як він ніяк не інтерпретує позицію Міранди). Просперо перекладає свої політичні обов'язки на його брата, „намір злий” (с. 373) прокидається в Антоніо, який залишається незмінним протягом всієї п'єси. Антоніо не відчуває жодних докорів сумління стосовно своїх вчинків; дійсно, йому не відоме саме існування совісті. На даному етапі стає зрозуміло, що Антоніо не несе демонічних або зловісних ознак, які можуть проявитися поза ним. Відсутність політичної необхідності та будь-яких пояснень планів Антоніо підтверджує, що його дії не слід неправильно розтлумачувати як звільнений макіавеллізм.

Стосовно Антоніо Шекспір утримується від використання добре відомих порівнянь із хижою твариною. Замість цього Антоніо імпліцитно контрастує з інстинктивною поведінкою Калібана, чия змова проти Просперо послідовно проявляє себе як майже людська. Його дії не призводять до деградації Антоніо до тварини або навіть до нижчого рівня рослин чи каміння. Вони радше позиціонують його як „нелюдського” (с. 428) у вимірі поза космічною ієрархією, чиє святотатство стає маніфестом у бажанні регресу до стану Каїна на початку людської історії. З таким ставленням він повністю заперечує розвиток до вищого рівня. Він свідомо зловживає даром свободи, а отже, ставить себе, з точки зору Піко, прямою антиномією позитивному потенціалу замислу Творця. При цьому образ Антоніо втілює найбільш руйнівний намір: „гірший за демона” (с. 414).

Вищеподаний аналіз пропонує такий підхід до п'єси: Аріель, вищий дух, і Калібан, тварина, являють собою фізичні декорації, на фоні яких відбуваються людські події. Проте жодна з них не додає категорій визначення людського відродження до божественної подоби або сходження до неприродності. Природні шляхи не

можуть бути застосовані до людських істот, оскільки сама природа не наділена розвинутими моральними якостями. Основним моментом співвідношення „Бурі” та *Промови* Піко є те, що людина – не тварина, перетворена в людину, або втілений дух. Вона не являє собою ні найвищу з тварин, ні найнижче втілення духовної істоти [26, с. 46]. Просперо, Міранда і знедолені не постають сумішшю Калібана та Аріеля, вони не є поєднанням тваринного буття і мислення. Вони радше існують у специфічній людській реальності тією мірою, якою вони виходять за межі всієї зовнішньої природи. Як частина творіння, вони є абсолютним парадоксом, або, за словами Піко й Міранди, „дивом” (с. 432) [26, с. 46].

Реальний сюжет п'єси може розглядатися як організований на кшталт композиції картини, навколо миттєвого усвідомлення духовного розвитку, передбаченого в *Oratio*. Перед внутрішнім поглядом аудиторії, майже виміреним у невидимому масштабі, інші персонажі займають свої позиції у тривимірному просторі можливостей, що існує в рамках природи, встановлених Аріелем та Калібаном, на задньому плані та протилежними полюсами Міранди і Антоніо на передньому плані. Протиріччя між цими двома схемами також встановлюється по уявній горизонтальній розділовій лінії: вибір на користь відданості іншим або особистої переваги. У кінцевому рахунку, звичайно, сюжет зосереджується навколо Просперо. Його рішення детально зображене й впливає з недосказаної кульмінації п'єси. Ще перед тим, як Просперо спробує змінити свою думку, Шекспір представляє цілий спектр типових варіантів людських дій у контексті благодійності й егоїзму, і тим самим точно ілюструє твердження Піко: „Зерно, яке вирощує кожна людина, буде рости та нести в собі плоди”. У цьому сенсі все суспільство італійських дворян аналізується з точки зору прийняття моральних рішень – у тому числі самопроголошений „король Стефано” (с. 424).

Якби аудиторія „Бурі” могла розташувати потерпілих корабельну аварію в ієрархії, Фердинанд, імовірно, зайняв би найвище місце як уособлення ідеального суверену. (Цілком можливо, що його ім'я задумане як данина поваги до Фердинандо Стенлі (1559–1594), покровителя театру та водночас можливого наступника на англійський престол). Фердинанд негайно визнає, що Міранда турбується про добробут інших, а відтак і про загальне благо, що є найвищою цінністю для нього, „Достойна вершини чудування” (с. 406). Він клядеться їй без жодних вагань,

стверджуючи: „Я більше від усього на землі / Кохаю вас, ціню і шаную!” (с. 407). Їхні заручини відзначаються як „Союз любові, серць невинних жар” (с. 420) у міфічно зміненому баченні Просперо вічного блаженства. Хоча й довівши свою постійність, Фердинанд аж ніяк не над-ідеалізований, за наступної зручної нагоди він ігнорує свої ідеали, як-от намагаючись шахраювати під час гри в шахи з Мірандою. У цьому контексті шахи є, звичайно, символом політичної гри влади, що за загрозливих обставин вимагає використання морально сумнівних засобів. І саме тому Міранда прощає Фердинандові попередні гріхи, проголошуючи: „Хай не цілий світ, / А королівств із двадцять віддала б, / Як чесно ви зіграли тут” (с. 431). У цьому, не демонструючи спрощеного розуміння політики, Фердинанд і Міранда викривають свою прагматичну точку зору.

Гонзало протягом усієї п’єси символізує вірнопідданого, який природно відповідний ідеальному суверенові. Він працює на загальне благо інших людей на практичному людському рівні зі своєю безумовною готовністю до „жалю” (с. 375). Тут йдеться про його попередню допомогу Просперо, а також намагання зберегти надію, що ця пригода може вилитися у сприятливе русло. Знову ж таки, Шекспір посилається безпосередньо на повсякденне життя, ілюструючи розвиток людської природи до божественної. Відповідно, Просперо шанує старого радника „Гонзало, людину чесну й щирю” (с. 428). У переносному значенні „Бурі” Гонзало цілком можна розмістити в її верхній шкалі.

На відміну від Фердинанда і Гонзало, Стефано й Трінкуло зображені як приклади, у першому випадку, деспотичного правителя, який має на меті виключно власну вигоду, і реакцію на це бунтівливого слуги. Щоби зробити цю аналогію переконливішою, Шекспір застосовує метод зображення обох слуг украй напідпитку. Самопроголошений „король Стефано” (с. 424), насправді дворецький короля, розкриває свою природну схильність до насильства й тим самим приймає елементи позиції Антоніо, попереджаючи Трінкуло, якого підозрює в перериванні розмови: „цим кулаком, я вижену геть за двері свою добрість і зроблю з тебе в’ялену тараню” (с. 410), дещо пізніше поранивши його. Крім того, Стефано видається готовим, принаймні на словах, вчинити вбивство Просперо з метою забезпечення своєї влади над островом. На відміну від Трінкуло, він не може визнати, що його помічник Каліббан – це фактично тварина, а не людина. Але, визнаючи

Калібана слугою, Стефано несвідомо ставить себе на той самий рівень, що й тварину. Це порівняння неминуче означає добровільну відмову від людської індивідуальності і, проводячи паралелі між тлумаченнями Антоніо та Себастьяном бачення Гонзало простого життя на острові, – відмову від людської цивілізації. Хоча й не вголос, але поведінка Стефано зрештою осуджена навіть Калібаном, як украй нерозумна, а самою п'есою – як відверто огидна. Стефано, таким чином, сам позиціонує себе поза межами людського чи тваринного інтелектів.

Стефано проявляє себе як агресивний тиран, який підтверджує своє положення лише внаслідок володіння бочкою вина, тоді як Трінкуло, блазень короля Неаполя та ще й п'яниця, діє як його слуга. Будучи фізично слабшим і менш настирним за Стефано, Трінкуло підкоряється останньому, приймаючи іронічну лінію поведінки, як це робить перший. Хоча й відкрито не протисталюючись змові проти Просперо, він активно й не підтримує її. І повертаючи увагу до одягу Просперо, він затримує цю справу. У невидимій ієрархії Трінкуло міг би, ймовірно, розміститися над Стефано. Тим не менш, пияцтво все ж обмежує його нижчою або, радше, чуттєвою сферою.

Тоді як вищезгадані психологічні лінії поведінки досить прямі й перебувають під впливом радше інтуїції та спонтанності, ситуація набагато складніша для інших дворян. Себастьян, Алонсо та Просперо, здається, перебувають у нестійкому стані, поблизу розділової лінії між сферами Міранди та Антоніо. У цей момент Шекспір перефокусовує свій драматичний мікроскоп на один градус: він тепер розігрує індивідуальну, особисту поведінку. Індивідуальний рівень виявляє подібну проблематику, оскільки люди, як правило, не знають про своє обмеження екзистенційними рамками і тому приречені на невдачу.

З цієї точки зору Себастьян може служити прикладом людини, яка, за відсутності власних руйнівних ідей, зазнає впливу інших, під приводом передбачуваних переваг і, можливо, подібно до свого брата дванадцять років тому. Себастьян, на відміну від Міранди, не має ідеалу. Швидкість, з якою Антоніо може змусити його вчинити вбивство, демонструє його слабкий дух. Беззахисний перед витонченими словами Антоніо, він несміливо заперечує, що вбивство є порушенням людської свідомості без надмірного опору. Тут Шекспір розвиває проблему такого рішення, яке, хоча й спершу непередбачувано, але, тим не менш, призводить до шкоди іншим

людям і до постійної зміни власної позиції. Поведінка Себастьяна стабільно чутлива до зовнішніх впливів.

У ході зображення різних етапів внутрішнього розвитку Просперо п'єса тісно фокусується на Себастьянові, явно підкреслюючи той факт, що важливі рішення зрештою не приймаються несвідомо. Себастьянові докори сумління, символізовані його „караннями” (с. 428), чітко нагадують йому, що його наміри йдуть урозріз із його внутрішньою позицією. Беручи до уваги цей відомий аспект загальної психології, Шекспір підкреслює існування небезпеки вздовж невидимої горизонтальної лінії, що відділяє одну моральну сферу від іншої. Найчастіше він застосовує концепції, пов'язані з моральною обізнаністю як лейтмотивом, у ключових уривках тексту, здебільшого з моральною владою совісті, серцем і розумом. Вони спільно вказують на переконання, що загальні принципи відповідних дій властиві кожній людині. Згідно зі схоластичною філософією, ці внутрішні й моральні орієнтири виходять з інтуїції та осяяння, отриманих розумом та досвідом, і вони широко функціонують як внутрішня підтримка самоконтролю й прийняття особистих рішень [2]. Природно, що істоти, обмежені чуттєвим рівнем, такі як Калібан і два п'яниці, не мають такої внутрішньої сили. У їхньому випадку Шекспір повторно передає загальні докори сумління як фактичний фізичний біль, наприклад, „судомі” (с. 425) або „корчі” (с. 384), наказані Просперо й виконані Аріелем та іншими духами. Застосовуючи ці дотепні методи, Шекспір спромагається передати провідну функцію внутрішніх імпульсів на психологічному, а також чуттєвому рівнях.

Людське сумління, чия природна влада як „божества” (с. 397) очевидна для підвищеної поінформованості Антоніо, також поширюється в п'єсі на сферу розподілу між добром і злом. Його основна функція тут у заклику до повернення. Ця функція показана розвитком образу Алонсо, найвищого характеру п'єси. Його дії ілюструє скасування попереднього хибного рішення. Не будучи підбурювачем, Алонсо, проте, підтримує змову Антоніо і користується вигнанням Просперо. Після того, як Аріель у вигляді гарпії нагадує про цей провал, його мучать докори сумління. Отож він сприймає втрату сина як справедливу помсту. З „трьох злочинців” (с. 415) надалі лише Алонсо кається у своїх діяннях і згодом просить прощення. Цей акт переродження дає йому можливість відновитися, що відзначено в останньому акті п'єси. У цьому плані Шекспір уникає надміру очевидних слів і жестів. Грань

між можливими сферами існування тонка. Зрештою, гріха не уникнути, його можна лише простити.

Просперо також уводить себе в небезпечне становище. Як уже зазначалося вище, Шекспір поставив його точно „в центрі світу”. Дуже розумному і добре освіченому в гуманітарних науках, йому дана можливість вивчити все, що існує, і, більше того, управляти світом природи, подібно Богу. Водночас він зв’язаний вимогами моральної самосвідомості, як це описано в Піко. Попередня історія Просперо відзначена його падінням як герцога міланського. У цьому халатному дійстві, яке прямо суперечить тому, до чого він пізніше прагне, Просперо порушив Фердинандовий „союз любові” (с. 420) і свідомо ігнорував добробут своїх підданих. Наслідком цього стає його фізичне вигнання з людської спільноти. Дванадцять років Просперо потім піддається дії природи, сфері Калібана та Аріеля, і тим самим змушений визнати основні принципи своїх дій та змінити попередній егоцентричний підхід до життя.

З образом Просперо Шекспір концентрується на вельми важливій темі, чия актуальність на початок сімнадцятого століття навряд чи може бути переоцінена. Учені природничих наук Джордано Бруно, Галілео Галілей, Йоганн Кеплер, Вільям Гілберт, Френсіс Бекон, а також математик та маг Джон Ді є сучасниками Шекспіра (Френсіс Єйтс припускає, що Джон Ді (1527–1608/9), колишній радник Королеви Єлизавети, міг стати моделлю для Просперо [25, с. 95–96]). Їхні емпіричні дослідження разом з висновками їх попередників у кінцевому підсумку розпочали всебічний науковий аналіз світу природи. Просперо також постає палким прихильником дослідження чудес оточуючого світу і, в цьому сенсі, принципово позитивним образом. Лише розмірковуючи над п’єсою на тлі ідей Піко, ми можемо усвідомити, чому він нарешті відвертається від природи в найрадикальніший спосіб, і цей крок – допитливо огледівши сюжет – не вбачається необхідним у фіналі. Відносно виклику моральної самореалізації та двох принципів, які символізують Міранда та Антоніо, характер і мета наукових інтересів і методів Просперо неминуче будуть підлягати найвищим моральним вимогам. Не тільки справи потерпілих бурю ретельно досліджуються із прямими посиланнями на фундаментальні екзистенційні питання, але також і „мистецтво чародійства” Просперо (с. 373) (і в русі обдуманого симетрії, Шекспір натякає тут на власну творчу працю). У цьому сенсі Просперо постійно діє на переломних маргінесах.

Причини очевидні. Не лише Просперо нехтує своїми політичними завданнями; на психологічному рівні він присвячує себе виключно природі, тим самим переоцінивши її значення у зв'язку з категоріями п'єси в усіх відношеннях. Один погляд на одержимість та байдужість Калібана й Аріеля показує, що сама природна система не має значущого виміру для Просперо. Його інтелектуальні спроби не можна обмежити цією сферою, лише недосконалим, постійно мінливим, але все ж вільним людським світом. Відповідно до такого базово несправедливого судження, практика мистецтва Просперо на знедолених виявляється зсувом до негативного. Наріжним моментом тут є те, що не магію слід оцінювати як осудливий спосіб керування природою (Піко, як представник Ренесансного Платонізму, наприклад, вважає природну магію важливим елементом вдосконалення філософського вчення чудесами творіння [26, с. 59]). Радше недолік Просперо полягає в тому, що він практикує грубу магію – спершу призначену лише для нелюдської природи – на знедолених. На емоційному рівні його внутрішні дисонанси з іншими людьми і намір ставитися до них як просто до безглуздих об'єктів проявляються в його наполегливості. Але якщо благодійність є кінцевою метою, – врешті-решт, Просперо виховував Міранду саме в такий спосіб – йому не вдасться виконати внутрішні завдання „Бурі” у подвійному відношенні.

Його перетворення відбувається у розпал драматичної дії. Спершу він несподівано зустрічається із власною жорстокістю в зовнішньому імпульсі, що передається через слова Аріеля. Аріель говорить голосом елемента першопричини, яка, згідно зі схоластичною доктриною, невіддільна від самого створення [1]. Просперо відразу усвідомлює, що це нелюдське ставлення навіть випереджає природне, зокрема байдуже до питань моралі. Потім настає момент, коли Просперо свідомо зупиняється – услід за спонтанним і ретельно непередбаченим рішенням відмовитися від будь-якої магії та негайного застосування її наслідків. До цього моменту Просперо залишається у хиткій позиції, а саме на межі переходу від людської доброти до нелюдськості (або навіть нижче цього). Зі своїм вибором на користь жалю та всепрощення та, в результаті цього, з його майже урочистим зреченням магічних сил, він нарешті покидає сферу зла. У призмі філософії Піко – це крок уперед до відродження Просперо в божественній подобі, тоді як на рівні п'єси це означає повернення його герцогства. Однак, як знову підкреслюється в епілозі, він цілком усвідомив природу свого

існування як людської істоти.

Зрештою, інтерпретація твору виявляє, що „Буря” може бути розглянута як інсценування класичного гуманістичного концепту. З огляду на це здається, що Шекспір склав елементи своєї п’єси відповідно до образів і філософських роздумів у вступі *Промови Піко*. Видається, що для того, щоб досягти повної комплексності роздумів про людську свободу вибору власної моральної природи, Шекспір створює свого Адама, застосовуючи модель сучасного натураліста, з його досвідом різних рівнів існування, – природного, політичного, соціального, сімейного та духовного, – концентрично розташованих навколо нього.

Замість прийняття зухвалого мотиву класичного образу лікаря Фаустуса, остання п’єса Шекспіра зосереджена на проблемі внутрішнього самостворення та можливих наслідках недооцінки основного – морального – призначення людини. Багатовимірне налаштування п’єси, її глибокі роздуми про свідомість, а також складні образи Калібана та Аріеля, так само, як і втілені ідеї Міранди та Антоніо, виявилися художніми віхами історії драматургії. Крім того, з підтекстом *Промови Піко* „Буря” являє собою потужний творчий експеримент і розсудливий заклик до визнання унікальності людського життя і свободи духовного рішення людини. Мабуть, саме тому „Буря” зайняла своє видатне місце у Першому Фоліо.

Переклад з англійської Ірини Сатиго.