

ДЕЯКІ СПОСТЕРЕЖЕННЯ НАД РОЗВИТКОМ МАЙСТЕРНОСТІ В. ШЕКСПІРА У ВИКОРИСТАННІ СЛОВОПОВТОРУ

У творчості В. Шекспіра драматургія епохи Відродження знайшла своє найяскравіше і повне завершення. Шекспір вперше в історії літератури створив багатогранні художні образи, вивів на сцену живу людину. Секрет надзвичайної життєвості шекспірівських характерів, їх сценічного безсмертя в тому, що Шекспір, як ніхто інший, відтворив у драматичних образах природу почуттів і емоцій людини — свого сучасника; він вдихнув у них, за влучним визначенням В. Белінського, «душу живу». Саме в цьому головне досягнення шекспірівського реалізму.

Важливішим знаряддям «оживотворіння», знаряддям зображення внутрішніх станів і відношень до дійсності є глибоко-емоціональна мова героїв драми. Життєвості мови персонажів, її індивідуалізації Шекспір добивався комплексним використанням цілого ряду художніх засобів. Серед них помітне місце належить дуже простому і дуже давньому засобу — повторенню слів у мові персонажів.

У мові людей повторення слів, фраз або звуків завжди служили для передачі напружених емоційних станів висловлювача, а також для посилення впливу повідомлення на слухачів, для надання цьому повідомленню більшої сили і виразності. Ефект при неодноразовому виголошуванні одного й того ж мовного елемента заснований на тому явищі, що людська мова не терпить монотонності. З кожним повторенням слова сила його звучання зростає, а це, в свою чергу веде до модифікації внутрішнього змісту висловлювання. В моменти сильного душевного хвилювання людина часто вимовляє (а іноді й вигукує) яке-небудь слово чи фразу двічі або кілька разів. Звідси — важливість правдивого передавання цієї особливості людської мови в драматичному творі.

Особливо велике значення для реалістичного зображення людських переживань має словоповтор у трагедіях, бо це такий драматичний жанр, де почуття дійових осіб надзвичайно напружені.

Повторення слів у античній піитці — це одна з риторичних фігур. Під фігурою ж, — як писав Квінтіліан, — слід розуміти тільки ті випадки, коли простий і природний вираз змінюється в сторону більшої поетичності або красномовства¹. І ще: фігура це «свідоме відхилення від буденної і простої мови»².

¹ «Риторика к Гереннию», IV, 14. «Античные теории языка и стиля под ред. О. М. Фрейденберга». М.—Л., 1936, стор. 261.

² Там же.

Англійські теоретики літератури XVI століття (насамперед — Т. Уілсон у своїй «Риторичі», яка видана в 1553 р.) виділяли в англійській літературній мові ті ж самі традиційні фігури, що й античні автори, та, йдучи за ними, перш за все за Арістотелем, вважали, що ці фігури призначені в першу чергу для того, щоб прикрашати й відрізняти мову художніх творів від розмовної мови. «Фігура словоповтору використовується для прикрашення вірша», — писав у своєму трактаті про поезію (1585 р.) відомий на той час літератор шотландський король Яков VI (пізніше — король Великобританії під ім'ям Якова I).³

Шекспір же, у своїх зрілих творах, використовував традиційні фігури риторичні, в тому числі й словоповтор, саме з метою поетичного відтворення живої людської мови. В цьому — головна відміна стилю Шекспіра від стилю його літературних передчасників, які намагалися не порушувати художні канони древніх.

На початку свого творчого шляху Шекспір, як відомо, перебував під сильним впливом Марло, Кіда, Лілі. Герої його перших творів говорять псевдопатетичною або вишукуваною й квітчастою евфуїстичною мовою, їх переживання не зображуються, а описуються. Починаючи з наслідування своїх передчасників, великий драматург впевнено знаходить невдовзі своє власне обличчя; все більше позбавляючись риторичної, яка перешкоджала зображенню живих характерів, він підкорює риторичні правила потребам розвитку реалістичної драматургії.

У найперших п'єсах Шекспіра (три частини «Генріха VI» (1590—1592), «Річард III» (1593 р.), «Тит Андронік» (1594 р.) повторення вживаються з тією ж метою, що і в творах передчасників, тобто як риторичний засіб для посилення звучання «величюго» віршованого рядка і його прикрашення.

Наводимо рядки з «Тамерлана» Марло (сцена сварки синів Тамерлана):

«Go, go, tall stripling, fight you for us both!»
«Blush, blush, fair city, of thine honour's foil!»
«No, no, Amyras; tempt not fortune so ...»⁴

Ще два схожі рядки з «Едварда II» (перший належить королю Едварду, другий — молодому Спенсеру):

«Fly, fly, my lords, the earls have got the hold»
«Fly, fly, my lord the queen is over-strong».

Такий вид повторень, тобто подвоєння слова на початку рядка, найбільш розповсюджений і у раннього Шекспіра. Це подвоєння виражає спонування до дії (найчастіше подвоюється дієслово в наказовому способі), а його звуковий ритмічний ефект сприяє (у Шекспіра) переключенню уваги глядача з однієї дійової особи на іншу, яка вступає в розмову⁵.

Наводимо початкові рядки з подвоєнням такого роду з промов персонажів вказаних нами перших шекспірівських п'єс:

1. Cease, cease these jars and rest your mind in peace (I. H. 4. I. 1. 44).

2. Stay, stay the hands! thou art an Amazon (I. H. 4. I. 5. 104).

3. Hear, hear, how dying Salisbury doth groan (I. H. 4. I. 5. 104).

4. Come, come, my boy; we will to sanctuary (R. 3. 2. 4. 66).

³ «Риторика к Гереннью»..., стор. 259.

⁴ Цит. за виданням «Christopher Marlowe», ed. by Ellis, Lnd., n. d. сторінки відповідно — 136, 138, 363, 388.

⁵ У цьому Шекспір відрізняється від Марло, у якого повторення такої функції «перемикача» уваги не виконують.

5. Peace, peace, for shame, if not for charity. (Glid. I. 3. 274).
6. See, see! Thou hast shot off one of Taurus' horns (T. A. 4. 3. 68).

Такі одноманітні словоповтори перших хронік Шекспіра, як і інші фігури риторики, служать не для індивідуалізації образів, а навпаки— для їх схематизації, нівеліровки.

На щастя, Шекспір досить скоро відмовляється від повторень, які служать для прикрашування. Починаючи з «Річарда III» (1593 р.), такі фігури зустрічаються вже значно рідше і все частіше — повторення, форма яких запозичена з розмовної англійської мови.

Зворушливо звучить промова в'язня — юного принца Кларенса («Річард III»), який розповідає своєму сторожу («кеєрег») коменданту Тауера про жахливий, віщий сон, який він бачив:

«Ah, keeper, keeper! I have done those things... (I. 4. 66)»⁶.

У хроніці «Король Іоан» (1594—1597 рр.), яка є важливим етапом у розвитку шекспірівської майстерності «оживотворіння», вперше зустрічаються (при зображенні гніву й обурення персонажів) повторення одного й того ж означення з різними визначуваними, і навпаки, неодноразове вживання слова шоразу з новим, часто все більш складним означенням. Наводимо вірш з гнівної тиради чесного Фоконбріджа, обуреного змовою Іоана з королем Франції: Mad world! mad kings! mad composition! (I. 4. 66).

Різке звучання слова «mad», що весь час посилюється, робить інтонацію рядка жорстокою й непримиримою, і це повністю відповідає характеру цієї сильної духом і тілом мужньої людини, яка не терпить фальші.

Обурюється цією ж угодою, що має зовнішнім виразом заручення племінниці Іоана з французьким дофіном, і мати Артура Констанція, жінка сварлива, діяльна й заповзятлива у своєму честолюбному стремлінні, щоб там не було побачити на престолі свого сина. Довідавшись про змову королів, Констанція вигукує:

«Gone to be married! gone to swear a peace!
False blood to false join'd! gone to be friends! (2. 2. 78).

Анафоричні повторення в цих рядках так само служать для передачі обурення, але вже іншої тональності і якості. Ця сцена багата на повторення в мові Констанції, що відповідає сутності образу цієї сварливої жінки, але не всі з них вжиті Шекспіром однаково вміло. В хроніці «Король Іоан» ми бачимо, так би мовити, водорозділ (звичайно, дуже відносний) між риторичною природою повторень у перших п'єсах Шекспіра і характерологічною їх природою, що властива його зрілим творам. Особливо показовою в цьому відношенні є мова Констанції. Ось випадок суто риторичного використання повторень в її промові. Після першого спалаху обурення Констанція заявляє, що вона не вірить Солсбері, який приніс їй цю неприємну новину:

«I trust, I may not trust thee» (3. 1. 7).
«believe me, I do not believe thee» (3. 1. 9).

Ці фрази звучать вишукано й надумано. В даній ситуації Констанція навряд чи спроможна слідувати за риторичною «красотою» своєї мови. Вона в такому стані, що їй не до «витончених» виразів». Але Шекспір, ранній Шекспір, цього не помічає і тут же примушує Констанцію заговорити ще більш вишукано. Констанція загрожує Солсбері:

«Thou shalt be punished for thus frightening me,
For I am sick, and capable of fears;
Oppressed with wrongs, and therefore full of fears;
A widow, husbandless, subject to fears;
A woman, naturally, born to fears»; (3. 1. 11—15).

⁶ Цит. за виданням «The Arden Shakespeare, Lnd, 1918.

Але в присутності обох королів, які домовилися, на шкоду її інтересам, про кровний союз, Констанція дає волю своєму обуренню й грізній образі. Вона благає небо, щоб воно покарало ошуканців-королів.

«Arm, arm, you heavens, against these perjured kings!
A widow cries; be husband to me, heavens!
Hear me, o, hear me!» (3. 1. 107—112).

Еригерцог австрійський хоче заспокоїти розлютовану жінку, — «Lady Constance, peace». Вона відразу відповідає на його репліку, граючи на подвійному значенні цього слова:

«War, war! no peace! peace is to me a war...» (3. 1. 113).

Повторення тут, хоч і не позбавлені деякої риторичності, вже більш вільні й експресивні, вони сприяють індивідуалізації переживань Констанції, надають її словам більшої виразності й природності.

У мові самого Іоана повторень мало, але одне з них вражає своєю доречністю, силою викриття й повною відсутністю риторичності. Іоан жадає смерті юного принца Артура, — але не наважується покінчити з ним відкрито; тому він намагається натяками підказати придворному Х'юберту, щоб той розправився з принцем потай:

«Good Hubert, Hubert, Hubert, throw thine eye
On yon young boy, I'll tell thee what, my friend.
He is a very serpent in my way; ...» (3. 3. 59—61).

Вкрадливе трикратне «Hubert» відповідає тут самій суті короля Іоана, в цих словах — підступність, хитрість, жорстокість і в той час — боягузтво, малодушність і підлість.

Таких майстерних повторень у хроніках Шекспіра ще не багато, але з кожною п'єсою, в міру розвитку таланту драматурга, росте і його вміння виражати словоповтором найрізноманітніші особливості характеру. Показовою є діалогія «Генріх IV» (1598—1600 pp.).

Шекспірова майстерність індивідуалізації персонажів робить тут великий крок вперед, і серед художніх засобів «оживотворіння» деяких образів, в першу чергу Фальстафа і судді Шеллоу, особливо важливе місце належить повторенням. Повторення слів і фраз — постійна ознака способу висловлювання цих двох персонажів, воно служить розкриттю суттєвих сторін їх характеру і світогляду.

Наводимо уривок з насиченої повтореннями промови Фальстафа на захист Фальстафа в комічній сцені імпровізованого суду над ним. Блазеньський тон промови не приховує таємної тривоги «гладкого лицаря», що Генріх й насправді його прожене: «Ні, мій добрий государ, проженить Пето, проженить Бардольфа, проженить Пойнса, але що торкається милого Джека Фальстафа, відданого Джека Фальстафа, хороброго Джека Фальстафа, який є доблесним, незважаючи на старість, не розлучайте його, не розлучайте його, не розлучайте з вашим Гарі...»

Всі ці повторення й індивідуалізують тут мову Фальстафа, цього веселого обжори, знищувача кагору, базіки й нероби.

Ще більше значення має словоповтор у мові сільського судді Шеллоу. Живий і реалістичний, незважаючи на всю свою «третьорядність», Шеллоу — це повторення, «обкачування», «заяложування» майже кожного слова і фрази. Ось Шеллоу привітає Фальстафа, який приїздить руку, вашу шановну руку, сер. Просимо до господи, предобрий сер Джон».

Далі йде перекличка рекрутів. Шеллоу: «Де список. Де список. Де список. Дайте поглянути, дайте поглянути, дайте поглянути. Так.

так, так, так, так, так, так. Так, сер, саме так. Релф Плісень. Я буду їх викликати, і хай вони виходять, хай виходять, хай виходять».

Догідливо й підслесливо Шеллоу повторює майже після кожної репліки Фальстафа: «Добре сказано, дуже добре сказано, так, так, добре сказано». Ось він запрошує гостя пообідати, той куражиться. — «Прощу пробачити мене, містер Роберт Шеллоу». Шеллоу тут же схоплюється чити; не приймаю ніяких пробачень, ніякі пробачення вам не допоможуть; не повинно бути ніяких пробачень».

Фальстаф захоплюється багатою садибою судді, той прибіднюється: «Пустир, пустир, пустир. Ми нищі, нищі, сер Джон». Потім гість похватореннями: «Хороший слуга, хороший слуга, чудовий слуга... Так, хороший слуга».

Комічний, і в той же час викривний ефект повторень у мові Шеллоу, судді-хижака, який розбагатів на хабарях, заснований на тому, що вживаються вони не від «повноти почуттів», як це найчастіше буває в людській мові, викликані не станом того, хто говорить, і навіть не стремлінням до виразності й сили висловлювання, а лише обачливим, хитрим намаганням видати себе за послужливого та люб'язного, як-небудь (або чим-небудь) приховати свою внутрішню порожнечу, замаскувати відсутність усякої зацікавленості й доброзичливості до інших людей.

На прикладі образу Шеллоу видно, що повторення можуть іноді стати основним художнім засобом у змалюванні характеру персонажа.

Повторення в прозаїчній мові Фальстафа і Шеллоу, їх форма й призначення якісно відрізняються від «обриторичених», часто випадкових словоповторів у віршах персонажів ранніх п'єс Шекспіра. Відрізняються вони й від високоемоціональних п'єсових повторів-відкриттів у мові героїв «Великих трагедій». Повторення у прозі «Генріха IV» і у віршах «Отелло» або «Ліра» схожі тільки в одному — в них немає риторики, і перші, і другі художньо правдиві, і перші, і другі передають інтонації живої людської мови. Досягнувши природності повторень у прозі, Шекспір потім майстерно використовує цей досвід у віршах своїх зрілих творів, де словоповтор перетворюється в одне з важливих засобів поетичного зображення станів героїв у найнапруженіші хвилини їхнього життя.

Ось Отелло тільки-но умертвив Дездемону. Стук у двері, це служниця Емілія. В голові Отелло гарячково метушаться думки. Що робити? Як бути? «Якщо Емілія увійде, — думає Отелло, — вона звернеться до моєї дружини» («to my wife»). І тільки тут він повністю усвідомлює, що трапилося, і вибухає своїм знаменитим: «My wife! My wife! What wife? I have no wife».

З дивовижною силою передано в цих простих словах велетенське горе Отелло. Повторення тут вказують на все зростаюче хвилювання, надзвичайно поглиблюють переживання, надають йому яскравих суб'єктивно-емоційних фарб.

У мові Отелло повторень багато; в певні моменти вони стають основним художнім засобом зображення його страждань, його могутніх й глибоких пристрастей.

Головна ідея твору як у фокусі відображена у фразі «It is the cause» і її повторення дуже важливе для показу впевненості Отелло в своїй правоті. Він готується до вбивства Дездемони як до священного акту честі й справедливості, як до жертви в ім'я очищення світу від скверни. Ось він входить до кімнати, де спить Дездемона:

«It is the cause, it is the cause, my soul, —
Let me not name it to you, you chaste stars! —
It is the cause. — Yet I'll not shed her blood;...
(5. 2. 1—3).

Звучання повторюваної фрази в цьому контексті є величним і урочистим, а її розташування (двічі в першому рядку, і потім ще раз — для підкріплення — в третьому) підкреслює одержимість Отелло цією думкою («Причина є»), рівно як і те, що він, можливо, хоче не усвідомлюючи того, ще й ще раз переконати себе у своїй правоті, в необхідності позбавити Дездемону життя.

Велику роль відіграє словоповтор і для змалювання стану Отелло, коли він узнав, накінець, всю правду. Спочатку він не в силах нічого вимовити: «О. О. О.» — виривається назовні його страждання. Далі він вигукє: «Cold, cold, my girl!» (5. 2. 277)», потім про себе: «O cursed, cursed slave!» (5. 2. 277)» і закінчує рядком, де страждання звучать з силою, яка викликає у читача й глядача гострий душевний біль співчуття, — «O! Desdemon! dead, Desdemon! dead! O!».

Ніяким переказом неможливо передати зміст цього рядка. Це один з найдивовижніших у драмі шедеврів максимального злиття високої поезії з інтонаціями живого людського горя. Величезний естетичний вплив цього віршового рядка — у переривчастому ритмі, у трагічній за звучанням алітерації звука «d» (також один з видів повторення), у виборі й розташуванні повторюваних слів, які вжиті тут в єдиному можливому для вираження теми поетичному сполученні.

Є в мові Отелло й анафори. Але як відрізняються вони від мелодраматичних, вигадливих і в той же час монотонних, «нівеліруючих» анафор з перших п'єс Шекспіра. Ось початок найпоетичнішого монолога Отелло в третій дії — його прощання з усім своїм славетним минулим, з спокоєм і впевненістю, з пернатими військами, з бойовим конем, з шумом битв і війською доблестю. Отрута Яго почала діяти, ніколи вже Отелло, якого точить черв'як підозри й сумніву, не буде мати душевної рівноваги, — »

Farewell the tranquil mind! Farewell content!
Farewell the plumed troops, and the big wars
That make ambition virtue! O farewell...» (3. 3. 347. 49).

Монолог закінчується словами:

«Farewell. Othello's occupation gone!» (3. 3. 356).

Ці рядки пронизані зворушливою лірикою, форма анафоричних повторів у них нічим не скована, вона обумовлена не розміром п'ятистопника, а рухом думок і почуттів Отелло. Анафора тут — не риторичний прийом, а гнучкий художній засіб поетичного змалювання стану Отелло, його величезного душевного болю, який викликаний прощанням з усім, без чого він не може жити.

Таким чином, у мові Отелло повторення дуже різноманітні, тут і «негайні» повтори слів, і повтори «врозбивку», а також синтез першого з другим; зустрічаються повторення окремих фраз, і різні види анафор, іменники, прислівники, вигук, прийменники, — різні частини мови, різні слова, — там, де це викликано емоційною настроєністю героя, де це необхідно для реалістичного зображення його душевних реакцій, там, де це відповідає драматичній ситуації і підготовано всім ходом розвитку подій.

З такою ж метою вживаються повторення і в трагедії «Король Лір», причому їх роль тут ще більш значна. В цій п'єсі повторень набагато більше, ніж у будь-якому іншому творі Шекспіра. У великій мірі

це обумовлено художньою ідеєю трагедії; в ній більше страждань, переживань, жаклих злодіянь і душевних мук. В «Отелло» страждає, але й Глостер, Корделія, Кент, блазень. У мові кожного з них певна роль у зображенні їх почуттів і настроїв належить словоповтору. Всі повторення в трагедії «Король Лір» пов'язані з задумом образів, характер словоповтору обумовлений внутрішньою природою кожного з них. Декілька прикладів з мови Ліра.

«O, Lear, Lear, Lear!
Beat at this gate that let thy folly in»

— викрикує старий король вже в четвертій сцені першої дії. Гірк інтонації одвертого визнання своєї дурості того, що він вчинив. Важко, дуже важко визнавати Ліру свою неправоту. Думки, які роздирають його мозок, такі нестерпні, що наприкінці першої дії він у знеможі кричить: «O let me not be mad, not mad, sweet heaven!»

Саме повторенням, цим простим художнім засобом, передається тут напружений емоційний стан драматичного героя.

Титанічна боротьба пристрастей у душі Ліра знаходить своє відображення у віршах величезної виразності. Наводимо перший рядок його знаменитого звернення до стихій: «Blow, winds and crack your cheeks! rage! blow!

Рядок відкривається різким «blow» і так же закінчується. Але на цей раз це вже великої сили слово-удар. (До того ж дієслово «to blow» означає не тільки «дути», але й «наносити сильний удар»).

А ось безумний Лір будує плани помсти:

«And when I have stol'n upon these sons-in-law,
Then kill, kill, kill, kill, kill, kill!

Це теж слова-удари, але тут вони гарячкові, швидкі, смертельні. Від канонічного п'ятистопника в останньому рядку майже нічого не залишилося, і все ж це — вірш. Вірш чудний, виродливий, вірш, страшний своїм шестикратним повторенням різючого слова «kill», своєю «словесною пустотою», яка надзвичайно змістовна внутрішнім змістом, художньо. Це малений крик божевільного, який охоплений нестримною, маніакальною пристрастю вбивати, вбивати, вбивати всіх тих, хто винний в його нещастях.

В останній дії трагедії, в останніх реченнях Ліра ми знову чуємо такі безперервні повторення, але вже іншої тональності, іншого звучання. Лір вже не божевільний, проте величезне горе — смерть Корделії — призводить його до стану подібного, до божевілья. «Howl, howl, howl, howl! O you are men of stones, — кричить Лір, вносячи мертву Корделію. Саме таким повторенням, яке навіть своїм звучанням імітує дике, нелюдське виття (не говорячи вже про значення слова «howl» — вити од болю або з відчаю), можна й треба було виразити дике горе Ліра.

В останньому вислові Ліра Шекспір не побоїться скласти з одного слова цілий віршовий рядок, вживши слово «never» п'ять разів підряд: «Never, never, never, never, never».

Ми зовсім не сприймаємо такі рядки як вірші. Це живе людське страждання, яке вилилося тут, здавалось би, цілком природно і стихійно в гранично простій словесній формі.

Останнього удару цьому вмираючому від горя старому наносить радість: згасаючі почуття обманюють Ліра, йому здається, що губи Корделії ворухнулися, що вона жива. І поетична думка великого художника людських душ завершує образ Ліра найпростішими фразами — викриками потрясаючої правдивості, де уривчасте повторення

коротких періодів зі словом-видихом «look» немов матеріалізує саму агонію Ліра.

«Do you see this? Look on her, look, her lips, look there, look there!» (5. 3. 310, 11).

Зовсім інший характер повторень у мові Глостера, доля якого так подібна до долі Ліра. Ось його репліка в другій дії трагедії після того, як Едмунду вдалося переконати його в «зраді» Едгара.

«O, madam, madam my old heart is cracked» (2. 1. 92).

O, lady, lady, shame would not have it hid» (2. 1. 95).

I know not madam: 't is too bad, too bad». (2. 1. 98).

Зовсім просто й дуже переконливо зображено тут з допомогою повторень безпорадність і легкодужість Глостера. Досить було одного удару, щоб цей, як назвав його М. М. Морозов, «благодушний жуір» перетворився в розгубленого старця.

Правда, звістка про «зраду» Едгара викликає в ньому шалену лють, але на відміну від лютості Ліра це тільки короткий однобарвний спалах. Ось ця його репліка:

«O villain, villain! His very opinion in the letter! abhorred villain! Unnatural, detested, brutish villain! worse than brutish! Go, sirrah, seek him, ... abominable villain! Where he is?» (1. 2. 80—84).

Однобарвність у вираженні Глостером свого гніву створюється тут, серед інших засобів, неодноразовим повторенням слова «villain». Ухопившись в своєму розгубленому обуренні за перше-ліпше слово, Глостер вже не може замінити його жодним з багатьох синонімів. «Alack, alack, Edmund...» (3. 3. 1.) — висловлює Глостер пізніше своє невдоволення діями Регани і Гонерілії. «Alack, alack, the day» (4. 6. 185). — тільки й може він висловити при зустрічі з божевільним королем Ліром. Повторення тут вжиті не для «обриторичення» мови, як це було в ранніх творах Шекспіра, а для реалістичного зображення реакцій персонажа, яке знаходиться у повній відповідності з його характером. Це повторення — сама безпорадність.

Два слова про повторення в мові небагатослівної Корделії. Сцена пробудження Ліра. Корделія бачить, що до батька повертається розум, її охоплює величезна радість, але, як завжди, вона стримує свої почуття, не дає виходу тій любові й благоговінню, якими наповнено її серце.

Лір впізнає в жінці, яка схилилася над ним, свою дочку Корделію. —

«I think this lady to be my child Cordelia». — «And so I am, I am», — підтверджує вона. Ліра мучить каяття, і він говорить, що Корделії є за що отруїти свого батька («You have the cause»). Корделія: «No cause, no cause» (4. 7. 68 76).

Ось і вся її розмова після тривалої розлуки і таких трагічних подій, що сталися з батьком, якого вона горяче любить. Ніде у Шекспіра немає такої сили концентрації художнього змісту. Ці здавлені подвоєння, в яких виразно звучать придушені ридання, мають величезне естетичне навантаження, вони відбивають саму суть натури Корделії.

* * *

Отже, від нівелюючих, прикрашальних повторень у перших п'єсах до повторень індивідуалізуючих, які відображають якості характерів і душевні стани героїв у «Великих Трагедіях», від повторень як риторичних, — до максимального уподібнення повторенням живих людських характерів реальних людей, уподібнення, яке має величезний вплив на наше есте-

ичне відчуття завдяки високопоетичній формі зображення — таким шлях розвитку у використанні Шекспіром цього одного з найпростіших художніх засобів.

I. NOVIKOV

SOME OBSERVATIONS ON THE DEVELOPMENT OF SHAKESPEARE'S MASTERSHIP IN THE USE OF REPETITIONS

Summary

The article constitutes an attempt to trace the evolution of Shakespeare's mastership in the usage of repetitions as a means of the realistic delineation of his dramatic characters. In his first plays he uses repetitions in the same way as Marlowe and Kyd, i. e. for the formal «enriching» and «adoration» of the verse line. Only gradually did the great playwright abandon the rhetorical usage of repetitions.

The analysis of the poetical form and the use of iterances in a number of Shakespeare's plays belonging to different periods of his creative activity may serve as an illustration to the process of the development of Shakespeare's realistic craftsmanship which reached its summits in his four great tragedies.

In these plays the repetition turns into an important artistic means of depicting the inner states of the characters at the most dramatic moments of their life. Especially significant is the role of repetitions in the speech of Othello and Lear, it is stipulated by the very nature of these great tragic figures.
