

Ю. С. НОВИКОВ, доц.,
Одеський педінститут

РИТОРИКА В П'ЕСАХ РАНЬОГО І ЗРІЛОГО ШЕКСПІРА

У світовій літературі мало письменників, у яких був би такий різкий стильовий розрив між ранніми й зрілими творами, як у Шекспіра. У суперечках про те, чи є Шекспір реалістом (а такі суперечки тривають у західному шекспірознавстві ще й досі), час-то посилаються на риторичність й неприродність мови персонажів у деяких його п'єсах як на доказ нежиттєвості й штучності характерів. Звідси, природно, ставилася під сумнів належність Шекспіра до реалістичного методу [4—8].

Прихильники такої точки зору, як правило, не помічають відмінностей у формі зображення характерів ранніх і зрілих творів Шекспіра.

У ранніх творах цією формою була риторика, і персонажі п'єс, написаних риторичними віршами, не могли виглядати образами реалістичними, хоча б через штучність і неприродність їх мови.

Зовсім іншою є словесна форма зображення характерів у зрілих творах Шекспіра, дійові особи яких розмовляють природно й, разом з тим, високопоетично.

Стиль зрілого Шекспіра, перш за все стиль його великих трагедій, вивчений в світовому шекспірознавстві більш повно, ніж стиль Шекспіра раннього. Необхідність в дослідженні мови й стилю перших шекспірівських п'єс, їх словесної форми ще й досі відчувається досить гостро. Особливо мало сказано про те, які елементи цієї форми і в якому вигляді перейшли у твори зрілі.

Навіть в найкращих творах Шекспіра, в його трагедіях, є чимало рядків звучної й красивої риторики. І ніхто не вважає це недоліком. Навпаки, риторика тут стає одним із дійових засобів реалістичного зображення деяких персонажів, тоді як у перших творах Шекспіра вона була найбільшою перепоною до такого зображення. Встановлення причини цього явища й є метою нашої статті.

Під риторикою ми розуміємо віршовану мову драми, що характеризується штучністю, пишністю й великою кількістю вправно сконструйованих риторичних фігур, при більш-менш точному додержанні віршового розміру. Саме в такому значенні слово *риторика* живає більшість сучасних шекспірознавців і філологів [3, с. 5].

Первісне значення цього слова — наука ораторського мистецтва, створена в стародавній Греції. Уже в ті часи ця наука стала теоретичною основою також і мистецтва драми, її стилістики, а пізніше — всієї літератури взагалі. Особливо широко й глибоко закони риторики проникали в усі сфери мовного спілкування і, перш за все, в художнє слово, в епоху європейського Ренесансу.

Вивчення риторичних законів і правил принесло величезну користь у логізації письмових, а за ними й усних висловлювань, в організації їх форми, що прискорило створення національних літературних мов.

У другій половині XVI ст., зокрема в Англії, риторика була основним предметом в усіх початкових школах („grammar schools“), не говорячи вже про коледжі й університети, де досконале вивчення творів стародавніх авторів з риторики й творів античної драми, створених за законами риторики, було найголовнішою й найобов'язковішою дисципліною. У спеціальних просвітительських працях й книжках з мистецтва риторики всіляко пропагувалось вивчення античних письменників й суворе дотримання правил і законів риторики, створених Арістотелем і Плінієм.

Такі книжки, а їх було чимало [2], а також успіхи англійської поезії й драми другої половини XVI ст. сприяли глибокому проникненню риторики не тільки в художню творчість, але й в англійську мову, яка зазнала в ті часи досить швидкої стратифікації. Головною причиною цієї стратифікації був усе більш фіксований поділ суспільства на соціальні верстви. Мова вельмож й «освічених» буржуа все більше відрізнялась від мови простих людей. Говорити «красиво», витіювати, вживаючи риторичні фігури та слова латинського походження вважалося неодмінною й найпершою ознакою культури і свідчило про належність до вищих соціальних прошарків. Така мова поступово проникала в народні маси і з часом вже не сприймалася як щось зовсім чужорідне.

Саме тому, коли така мова стала стилістичним літературним каноном, і персонажі (дошекспірівської) драми відповідно з вимогами риторики почали не говорити, як реальні люди, а декламувати, не висловлювати свої почуття в мові, а мальовничо й пишномовно їх описувати, масовий глядач вважав це за більш-менш нормальне явище і навіть з чималим інтересом слухав виступи акторів, у тому числі і в ранніх п'єсах Шекспіра. Інтерес до п'єс Шекспіра посилювався звичайно ще й тому, що персонажі в них, хоч говорили мовою риторичною, але більш багатою й образною, ніж герої драми дошекспірівської.

Що ж примусило Шекспіра відмовитись наприкінці 90-х років XVI ст. від риторики як стилю драматичної мови? Можна припустити, що великий таланти Шекспіра, його надзвичайне художнє чуття допомогли йому першому відчутти те, чого інші драматурги ще не відчували або не усвідомлювали, а саме — неможливість зображення нової дійсності мовою «прикрашальною» риторики, яка виникла в епоху європейського Ренесансу із спроб сліпо наслідувати стилістичні норми і закони античної літератури. У нових історичних умовах і на іншому, англійському, ґрунті не могло бути

повного повернення до старих класичних літературних форм. Риторика древніх, яка принесла велику користь у логізації й організації мови англійської художньої літератури, перетворилася згодом (в умовах не тільки Англії, але і всієї Європи) у зведення схоластичних канонів. А величний пафос античних трагіків обернувся у попередників Шекспіра на псевдопатетичність, пишномовність, поверхову «красивість» і мелодраматичність.

І хоч людей тієї епохи привчили до сприймання риторики в драмі, вони, однак, все більше воліли почути зі сцени живе людське слово. Це бажання живилося ідеями епохи Відродження, яка поставила над усім у світі Людину, а не бога.

Наприкінці XVI ст. в Англії інтерес до вивчення людини наукою і до зображення її в драмі надзвичайно зріс. Цього не міг не помітити і не відчувати Шекспір; він сам пройнявся інтересом до «вінця творіння» — людини й захопленням нею.

Для зображення живої людини мало підходив нівелюючий стиль «прикрашальної» риторики. Треба було шукати нові форми драматичної мови. І Шекспір такі форми знайшов. Правда, риторика не була ним відкинута повністю, вона залишилася і в його зрілих творах, але вводилася вже з іншою, спеціальною метою. Усе те краще, що було в риторичній древній, перш за все — способи організації художньої мови за допомогою риторичних фігур і тропів, було Шекспіром переусвідомлено й пристосовано до поетичного й реалістичного зображення в драмі духовного світу людини у всій повноті її індивідуальної і суспільної сутності.

Встановлено, що найпершим драматичним твором Шекспіра була хроніка «Генріх VI», частина II (1590). Третя частина цієї хроніки з'явилася в 1591 р., і перша — в 1592 р. Драма «Річард III» (1593) також вважається ранньою хронікою Шекспіра, а ранніми комедіями — «Комедія помилок» (1592) і «Приборкання непокірної» (1593). «Тит Андронік» (1594) — найраніша трагедія Шекспіра. Персонажі всіх цих п'єс говорять п'ятистопним ямбом. Їх мова — звучна, мальовнича риторика, точніше, вони не говорять, а декламують.

Наприклад, уривок з III частини хроніки «Генріх VI». Йде жорстока битва, від результату якої залежать доля й життя короля Генріха, але в будові його мови (він декламує довжелезний — 54 рядки — монолог) немає нічого, що вказувало б на схвильованість персонажа. Монолог починається так:

This battle fares like to the morning's war,
When dying clouds contend with growing light,
What time the shepherd, blowing of his nails,
Can neither call it perfect day or night,
Now sways it this way, like a mighty sea
Forc'd by the tide to combat with the wind
(2.5. 1—6) *.

П'ятистопник тут канонічно правильний, наголошені і ненаголошені склади чергуються майже ідеально, що надає мові моно-

* Тут і далі цитується за виданням: The Complete Works of Shakespeare. Oxford, 1913.

тонності, а розгорнуті складні порівняння виказують зусилля драматурга оформити висловлювання згідно з вимогами літературного шаблону кінця XVI ст.

Битва порівнюється з удосвітним часом, коли ніч сперечається з днем, що народжується; говориться про якогось вівчаря, який, дмухаючи собі на пальці, не може ще сказати, чи це вже день, чи ще ніч. Після цього йде традиційне порівняння битви з бурхливим морем, яке бореться під час приливу з вітром. Такі довгі, багатослівні і часто «притягнуті за вуха» порівняння дуже характерні для стилю раннього Шекспіра.

У цьому ж монолозі використовується й інша риторична фігура — анафора. Король зовсім забуває про битву й удається в міркування про тягар королівського вінця, про життя простого настуха, якому він заздрить, і про те, як хороше було б знати, скільки часу і чому в житті приділяти:

So many hours must I tend my flock;
So many hours must I take my rest;
So many hours must I contemplate;
So many hours must I sport Myself;
So many days my ewes have been with young;
So many weeks ere the poor fools will ean;
So many years ere I shall shear the fleece...
(2. 5. 31—38).

Такі вишукані анафори також перейшли до Шекспіра від його попередників. Особливо широко користувався ними Кід.

Згідно з пануючим літературним каноном, молодий Шекспір прагнув не стільки до того, щоб драматичні герої свої почуття виражали, скільки до того, щоб вони їх описували, притому якомога красивіше й пишномовніше.

Ось король Генріх (II частина хроніки) говорить про свої страждання:

Ay, Margaret, my heart is drown'd with grief,
Whose flood begins to flow within mine eyes;
My body round engirt with misery, —
For what's more miserable than discontent?
(3. 1. 198—201).

Знову — канонічно правильний вірш, у рівній будові якого не відчуваються ніякі переживання героя. І хоч Генріх стверджує, що його серце потонуло в горі, яке вже затоплює (як повинь!) і його очі, ми цим стражданням не віримо — занадто вже «правильно» й «красиво» про них розповідається.

Особливо багато несумісностей між станом героїв (згідно з логікою їх характерів і ситуацією), і будовою їх мови — в першій трагедії Шекспіра «Тит Андронік». Мова діючих у цій трагедії персонажів — чиста риторика.

Читаючи Шекспіра, неважко помітити, що в його ранніх творах, як і в творах його попередників, драматичні герої висловлюють найбільш риторично і неприродно саме в моменти великих душевних потрясінь і переживань... Справа тут в тому, що поетика того часу ставила завданням драми не показ життєвих харак-

терів, а зображення пристрастей через дію на почуття глядача (або слухача) самою словесною формою. Ця дія мала реалізуватися через всілякі риторичні фігури, які віддаляли мову персонажа від мови живої людини, якщо б вона діяла за тих же обставин.

Для умовного зображення пристрастей існували відповідні риторичні штампи. Обширні анафори, наприклад, мали передати горе й елегічні настрої, розгорнуті довгі порівняння вважалися неодмінною формою зображення високих, благородних почуттів й «складних» душевних станів; вигадливі антитези були дуже характерні для реплік закоханих; а нудне (для нас), «перераховуюче» багатослів'я — ця, по суті, штора між нами й переживаннями персонажа — мало означати зростання сили емоції або пристрасті. Ці умовні форми або штампи були відомі глядачу, і саме тому він міг одержувати естетичне задоволення, слухаючи довгі, вдало сконструйовані монотонні речі «страждальників».

Не можна не враховувати і тієї обставини, що в драмах того часу діяли здебільшого представники вищої знаті, і це також дуже сприяло «ориториченню» мови дійових осіб.

Про таку особливість стилю раннього Шекспіра в дослідженнях зарубіжних і радянських шекспірознавців говориться чимало. Тому обмежимося лише одним зауваженням. Воно зводиться до того, що в ранніх п'єсах Шекспіра диференціююча функція риторики проявляється ще слабо. Гучними риторичними віршами говорять часто не тільки королі й шляхтичі, але й прості люди — солдати, моряки, слуги, пастухи...

У хроніці «Річард II», наприклад, піднесеною риторичною мовою говорить садівник, який прополює грядки. Ось він повчає помічника:

Go, bind thou up you dangling apricocks,
Which, like unruly children, make their sire
Stoop with oppression of their prodigal weight:
Give some supportance to the bending twigs. —
Go thou, and, like an executioner,
Cut off the heads of too-fast-growing sprays...
(3. 4. 29—34).

Як бачимо, структура мови не відповідає ані суті образу, ані ситуації, в якій він діє.

Таких «прорахунків» стає все менше в наступних п'єсах Шекспіра, де особи «низького» походження все більше розмовляють прозою, а риторичний вірш чути майже виключно з уст персонажів високородних.

Знаменно, що молодий Шекспір, який «прийняв на озброєння» риторику, досить швидко починає іронізувати над таким стилем мови і навіть висміювати його. Вже в комедії «Безплідні зусилля любові» (1594), на цьому, як твердить Олоферн, «словесному банкеті», де Шекспір сповна віддає данину витонченій еквілібристичності словами, має місце й ідка критика риторичних, «прикрашальних» мовних надмірностей.

Ми чуємо цю критику в діалозі між педантом вчителем риторики Олоферном і вічно закоханим Армадо, ми бачимо її в словах

чесного і правдивого Бірона. Ось він картає риторичні «красивості», якими просякнута його мова:

Nor woo in rime, like a blind harper's song,
Taffeta phrases, silken terms precise,
Three-pil'd hyperboles, spruce affectation,
Figures pedantical; these summer flies
Have blown me full of maggot ostentation:
(5. 2. 406—410).

Уже на той час Шекспір розумів неприродність прикрашальної риторики, але все ж, як і Бірон, не міг ще без неї обійтися. У п'єсах останніх п'яти років XVI ст. є ще чимало словесних надмірностей, афектацій, хоча в них уже відчувається голос письменника-реаліста, а риторика займає все більш підпорядковане положення і все частіше використовується з певною метою.

Найбільш характерна щодо цього трагедія «Ромео і Джульєтта» (1596). З одного боку, в творі багато гучної «сонетної» риторики і риторичних «красивих» описів почуттів і пристрастей. З іншого боку, в цій трагедії вже досить сильна характеристика, мова деяких персонажів природна і реалістична. Реалізм зображення часто проривається скрізь штучну форму канонічної риторики. Та й сама риторика в багатьох випадках вже цілеспрямована і підсилює правдивість деяких сцен і характерів. Так, за допомогою риторики вже в першій сцені трагедії Шекспір показує, що «пристрасть» Ромео до Розаліни штучна й надумана, що юнак Ромео лише уявив себе закоханим, і, відповідно до моди, описує свої «любовні страждання» в потоці пишномовних і пустих фраз, вдало організованих за допомогою антитез й інших риторичних фігур. Але серед мук «безнадійно закоханого» Ромео раптом буденно запитує свого друга Меркуціо: «А де ми будемо обідати?». Так майстерним штрихом Шекспір показує додатково, що до закоханості Ромео ні в якому разі не можна відноситися серйозно. Цей же штрих показує, що риторика в мові Ромео і сцена введені з певною метою. У наступних творах Шекспір ще не раз вдається до риторики при зображенні любові надуманої або удаваної. І контраст між мовою почуттів удаваних або уявних і мовою почуттів дійсних і щирих стане одним з важливих художніх засобів реалістичного живописання характерів.

Але є в трагедії «Ромео і Джульєтта» чимало й таких місць, де риторика виконує ту ж функцію, що і в ранніх творах, де вона не допомагає, а заважає створенню реалістичних картин. Одне з таких місць — довга (80 рядків) оповідь Горацио про фантастичну царицю Маб, в якій численні деталі й порівняння монотонно нанизуються на дерев'яні рашпілі «правильного» п'ятистопника.

Не буде помилкою сказати, що повністю від свого захоплення риторикою Шекспір не відмовиться ніколи. Навіть у великих трагедіях зрідка зустрічаються рецидиви колишньої прихильності Шекспіра до такої форми драматичної мови.

У трагедії «Король Лір» в сцені уявного суду над злими сестрами вигляд Ліра, який втрачає розум, так вражає Едгара, що він забуває про свої власні страждання й заливається сльозами:

«О боже, спаси його розум, — говорить Едгар, — од жалості до нього не вдержатись від сліз».

Але ось Ліра виносять, і Едгар, залишившись один, відразу ж заспокоюється і починає говорити нудними риторичними віршами-куплетами, сповненими банальних афоризмів. У ритмі й інтонаціях цих віршів нема й сліду від того хвилювання, яким Едгар був щойно охоплений:

When we our betters see bearing our woes,
We scarcely think our miseries our foes,
Who alone suffers most I'the mind,
Leaving free things and happy shows behind.
But then the mind much sufferance doth o'erskip,
When grief hath mates, and bearing fellowship.
(3. 6. 109—115).

Ця застигла риторика не відповідає ані стану Едгара, ані загальній драматичній ситуації.

У трагедіях можна знайти ще кілька випадків, коли риторика може сприйматися як художній прорахунок драматурга. (Монолог Едгара в II дії «Короля Ліра», розповідь королеви Гертруди про смерть Офелії в «Гамлеті»). Але такі випадки зустрічаються дуже рідко, бо риторика в цих творах «вживається» вже «до місця і до часу», являючи собою важливий засіб зображення не тільки надуманої любові (як це було в «Ромео і Джульєтти»), але й усіх видів обману, нещирості, лицемірства й всілякого удавання.

У трагедії «Король Лір» нас насторожують суто риторичні промови Гонерілії і Регани в сцені розділу королівства. Холодна вишуканість і «красивість» їхніх багатослівних запевнянь в безмірній відданості й любові мають художньо показати не велику любов дочок, а повну відсутність в їхніх душах усякого почуття до свого батька.

Таку мову Корделія трохи пізніше назве „glib and oily art“, а Кент скаже про ці фальшиві звирення — „large speeches of the sisters“. Означення вказують на те, що Шекспір «обриторичив» промови злих сестер свідомо.

У трагедії «Гамлет» нещирість і фальш відчуються в риторичних за формою виразах співчуття Клавдія з приводу смерті батька Гамлета. У «Макбеті» нестерпно чути з вуст вбивці вигадливі метафори у формі традиційної тріади, якими він оповідає Малькольму, сину забитого, про те, що трапилось:

The spring, the head, the fountain of your blood
Is stopped, the very source of it is stopped.
(2. 3. c. 106—107).

До Малькольма, можливо, не зразу доходить зміст цього повідомлення, так вправно завуальований риторикою; і ефект цих лицемірних слів Макбета ще більш відтінюється наступною реплікою чесного Макдуфа, який коротко й прямо говорить правду: „Your royal father's murder'd“. А коли Макдуф запитав Макбета, навіщо ж він вбив двох слуг, нібито винних в смерті короля, Макбет

вибухає промовою-поясненням, в якій його лицемірство не має меж. Ось її початок:

Who can be wise, amased, temperate and furious,
Loyal and neutral, in a moment? No man:
The expedition of my violent love
Outrun the pauser, reason. Here lay Duncan,
His silver skin laced with his golden blood...
(2. 3. 115—118).

Промова організована за всіма правилами риторики. Вона сповнена складними антитезами, вправними метафорами й порівняннями, «поетичними» епітетами, які дивно чути з уст вбивці («золота» кров Дункана стікала по його «срібному» тілу...), що використовуються Шекспіром для зображення лицемірства. Функція риторики тут, як і взагалі в усіх зрілих творах Шекспіра, відмінна від функції риторики в перших його п'єсах, де, як ми бачили, за допомогою такої словесної форми Шекспір намагався зобразити почуття високі й благородні, характери піднесені й достойні.

У великих трагедіях є також ряд місць, де риторика вживається з метою пародіювання риторичного стилю висловлювання. У трагедії «Король Лір» така вставка є в мові Кента, переодягненого Слугою. Коли Корнуол, обурений незалежним тоном Кента, наказує йому замовкнути, той раптом починає риторичну тираду, якій би міг позаздрити сам Евфуес:

Sir, in good sooth, in sincere verity,
Under the allowance of your grand aspect,
Whose influence, like the wreath of radiant fire
On flickering Phoebus' front...

(2. 2. 111—114).

Формально вступ до промови — сама шанобливість, але, по суті, в устах простого слуги — це гостре глузування з Корнуола. Той різко обриває Кента: «Що це значить?!». Кент: «Те, що я хочу змінити свій спосіб говорення, який вам так не подобається». Про цю риторичну вставку С. Диманов писав: «Шекспір не пропустив випадку кинути виклик ворожій йому літературній школі і ще раз відмітити штучність і хибність її стилістики» [1, с. 199].

Ще сильніша пародія на стиль цієї школи введена в трагедію «Гамлет» — «уривок» з риторичної драми «Вбивство Гонзаго», яку Гамлет примушує зіграти заїжджих акторів перед королем. (Гамлет: «То буде видиво-петля, щоб заарканити короля»). Починає виставу актор-«король»:

Full thirty times hath Phabus' cart gone round
Neptune's salt wash and Tellus' orb'd ground,
And thirty dozen moons with borrow'd sheen
About the world have times twelve thirties been,
Since love our hearts and Hymen did our hands
Unite commutual in most sacred bands

(3. 2. 167—172).

Ця штучна мова — висміювання стилю багатьох англійських драм кінця XVI ст., того самого стилю, чималу данину котрому віддав і сам Шекспір на початку свого творчого шляху.

Про зміну поглядів Шекспіра на природу сценічного мистецтва, про свідоме його прагнення до простоти й правдивості, яким завжди завдають шкоди надмірності «прикрашальної» риторики, свідчать слова Гамлета до акторів перед їх виступом: «Погоджуйте дію з мовою, мову з дією, причому особливо спостерігайте, щоб не переступити порога простоти, бо все, що перебільшено — суперечить призначенню лицедійства, чия ціль... — тримати ніби дзеркало перед природою».

У ранніх п'єсах, як бачимо, Шекспір часто переступав цей «порог простоти», що й не давало його творам бути «ніби дзеркалом перед природою». Шекспір спромігся стати реалістом, лише позбавившись риторики як стилю драматичної мови, причому риторика не була відкинута ним зовсім, а майстерно пристосована для використання в спеціальних цілях, поставлена на службу реалістичного способу зображення в драмі.

Список літератури: 1. Диманов С. Зарубежная литература. М., 1961. 2. *Clare M. St. The Foundations of Elizabethan Language.* — *Shakespeare Survey*, 1964, v. 17. 3. *Evans Ifor B. The Language of Shakespeare's plays.* L., 1952. Introduction. 4. *Harbage A. Shakespeare and the Rival Tradition.* L., 1952. 5. *Knights L. S. Some Shakespearean Themes.* L., 1959. 6. *Night W. The Wheel of Fire.* L., 1949. 7. *Stoll E. Poets and Playwrights.* L., 1930. 8. *Stoll E. Art and Artifice in Shakespeare.* L., 1933.

Краткое содержание

Освещается вопрос об эволюции риторики в драмах Шекспира. Шекспир-драматург начинал как верный последователь литературных предшественников, которые старались не нарушать канонов античной драмы. В его ранних пьесах риторика была главной формой драматической речи. Герои описывали свои чувства и страсти в тщательно построенных стихах канонического пятистопника, украшенных риторическими фигурами. Но скоро Шекспир почувствовал искусственность этого стиха и понял, что в Англии его времени уже мало почвы для древних классических литературных форм. Такое понимание заставило его искать новые формы реалистического изображения жизни и привело к отказу от стиля риторик. Риторика мастерски использовалась и в пьесах зрелого Шекспира, но уже в других, специальных целях, прежде всего — для реалистического разоблачения всех видов лицемерия, фальши, неискренности в речах действующих лиц. Таким образом, функция риторики в пьесах Шекспира претерпела изменение. Из литературного стиля, чуждого реализму, она была превращена в действенное средство реалистического изображения характеров.

Summary

The article constitutes an attempt to study the evolution in Shakespeare's use of rhetoric. In his early plays rhetoric was the main style of dramatic speech. The heroes described their feelings and passions with cleverly constructed canonical pentameter beautified with many a rhetorical figure. Shakespeare — the dramatist began as a true follower of his literary predecessors who tried not to violate the canons of the antique drama. But, rather soon, Shakespeare felt and understood that in the England of that time there was already no ground for ancient classical literary forms. This understanding made him look for new forms, forms expressive of real life which inevitably caused him to give up from the rhetorical style. But this refusal was not complete. Rhetoric was masterly adapted and used in the mature plays as well, but with special aims, these aims being realistic exposure of all kinds of hypocrisy, falsity and insincerity. So the function of rhetoric in Shakespeare's plays underwent a radical change. Rhetoric was turned from a literary style alien to realism into a means, and a very important one, of realistic depiction in the poetic drama.

Стаття надійшла до редколегії 10 жовтня 1932 р.