

ПОЛИТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В РАННИХ ГЕРОИЧЕСКИХ ПЬЕСАХ ДРАЙДЕНА

Резюме

При рассмотрении драматургии Драйдена такие исследователи, как С. Джонсон (XVIII ст.) и наши современники Николл, Добре, Вейс, придают большое значение темам любви, чести, долга; влиянию идей Монтеня, Гоббса и др. Однако не только зарубежные, но и советские ученые проходят мимо проблем политической жизни, воплощенной в героических пьесах Драйдена. Статья посвящена выяснению того, как наиболее острые проблемы раннего периода колониализма отразились в ранних героических пьесах Драйдена.

Е. PLAUSHEVSKA

POLITICAL PROBLEMS IN EARLY HEROIC PLAYS BY DRYDEN

Summary

Investigating Dryden's dramas S. Johnson and our contemporaries Nicoll, Dobree, Weiss and others pay attention to themes of love, honour, duty, the influence of Montaigne and Hobbs exercised on him. Yet neither Soviet nor foreign scholars pay any attention to problems of political life in Dryden's dramas.

This article treats with most actual problems of early colonialism reflected in Dryden's early heroic dramas.

М. С. ШАПОВАЛОВА

ВІРШ І ПРОЗА В ДРАМАТУРГІЇ ШЕКСПІРА (на матеріалі трагедії «Король Лір»)

Характерною особливістю поетичної драми Шекспіра є складна структура мови. Панівним в ній є білий вірш (майже завжди п'ятистопний ямб). Поряд з ним досить широко використовуються проза, а зрідка, але з певною послідовністю, вірш римований. Великий драматург не був винахідником такої форми твору, а скористався традицією і досвідом своїх сучасників. Поєднання віршової і прозової мов в одному творі існувало в літературі здавна. Його знаходимо в пам'ятках стародавнього Сходу, в ірландських сагах, в окремих зразках середньовічних рицарських романів, а в добу Відродження воно стало неодмінним компонентом структури англійської драми. У Шекспіра це поєднання набуло нової, незрівнянно багатшої і складнішої, ніж у його сучасників, естетичної значимості і стало однією з найбільш характерних властивостей його неповторної, чисто «шекспірівської» поетики. Відомий російський перекладач Шекспірівської» поетики. Відомий російський перекладач Шекспі-

рових трагедій Б. Пастернак, який гостро відчував їх естетичну специфіку, зазначав: «На чергуванні самозабуття й уважності побудована його естетика, на зміні високого і смішного, прози і віршів»¹.

Проблема вірша і прози в драматургії Шекспіра вивчається систематично з початку ХХ ст. і ще й сьогодні є в шекспірознавстві проблемою актуальною². Не випадково вона входила в програму I Всесвітнього шекспірівського конгресу (1971, Ванкувер).

У шекспірознавчих працях визначена проблема розглядається в різних аспектах. Йдеться в них про місце вірша і прози в комедіях і трагедіях Шекспіра, про стиль віршової і прозової мов, призначення кожної з них в загальній структурі драми, в зображенні людських характерів. Вчені доводять, що мистецтво прози у Шекспіра не поступається перед мистецтвом поезії: проза, як і поезія, відзначається багатою образністю, різноманітністю риторичних фігур і лексики. Велика увага приділяється з'ясуванню того, як розподіляються вірш і проза залежно від вираженого ними змісту. Найбільш обгрунтованою і чітко визначеною в цьому плані є думка дослідниці Е. Чоп, яка вважає, що в драмі Шекспіра за поезією закріплюється благородна, піднесена і героїко-романтична сфера, тоді як прозі належить світ тверезого реалізму і здорової комедії³.

Такого роду «ранговість» вірша і прози дуже виразна у Шекспіра. Вона йшла, безумовно, від традиції, за якою віршем виражалася серйозна, а прозовою мовою — смішне, хоча набрала у Шекспіра значно більшої і складнішої змістовності. Проте схема, запропонована Е. Чоп, не відбиває в усій складності принципу розподілу віршової і прозової мов, і в трагедіях Шекспіра можна знайти чимало винятків, які не вкладаються в неї. Знаменитий монолог Гамлета «високого» плану — *I have of late — but wherefore I know not — lost all my mirth*⁴ — написаний прозою і, певно, не випадково. Цілком справедливо радянський шекспіролог Л. Пінський зазначав, що у Шекспіра «віршова мова не відокремилась від прозової завідомо — не стала умовністю зовнішньої форми, в якій (як не прийнято) витримано весь текст п'єси, або цілком партії «благородних» персонажів на відміну від «простонародних». У тій же партії Гамлета,

¹ Мастерство перевода 1966. М., 1968, с. 106.

² Див. наприклад: Самарин Р. М. Реализм Шекспира. М., 1964; Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971; Анникет А. Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974; Collins J. Ch. Shakespeare as a Prose Writer. — У зб.: Studies in Shakespeare. London, 1904; Bordukat G. Die Abgrenzung zwischen Vers und Prose in den Dramen Shakespeares. Königsberg, 1918; Crane M. Shakespeare's Prose. The University of Chicago Press, 1963; Tschopp E. Zur Verteilung von Vers und Prose in Shakespeares Dramen. Bern, 1955; Vickers B. The Artistry of Shakespeare's Prose. London, 1968.

³ Tschopp E. Zur Verteilung von Vers und Prose in Shakespeares Dramen. Bern, 1955, S. 116—117.

⁴ The Works of Shakespeare. Cambridge, 1864, p. 823.

Ліра або Блазня (навіть упродовж однієї репліки) вірші «безладно» чергуються з прозою»⁵.

Саме чергування віршової і прозової мов має виняткове значення у творах Шекспіра. Звідси й важливість осмислення функції такого чергування. Не можна сказати, щоб питання це було вичерпно висвітлене в шекспірології, і тому інтерес до нього виправданий.

Те, як Шекспір у своїх трагедіях використав старий прийом поєднання двох мов і які функції поклав на нього, залежало від його світорозуміння. «В своїй основі світогляд Шекспіра, яким він відкривається нам в його художніх витворах, був сподієний з матеріалістичними теоріями доби Відродження. Подібно до беконівського матеріалізму, він сприймав природу як земний світ, чудовий в своєму зримому, відчутному, живому існуванні; світ, обмежений часом, що вносить всюди і повсякчасно зміни, помічають їх чи ні (це вже інше питання), але мудрий поет нагадує своїм читачам і глядачам про цей постійний процес зміни, про динаміку матеріального світу»⁶. Як і для великих мислителів пізнього Ренесансу, для Шекспіра головною властивістю і закономірністю природи, буття є рух, незавершеність, неспинна мінливість. На рухові ґрунтується структура трагедії, система образності, стиль. Відома дослідниця шекспірівської образності К. Сперджен⁷ зробила висновок, що Шекспіра значно більше приваблює рух, ніж колір і форма; динаміка, а не статика. Шекспіру не властиво було сказати: *коли я спостерігаю навколишній світ*. Йому органічний був інший вираз: *When I consider every thing that grows* (Son. XV) М. Морозов⁸, звернув увагу на те, що метафори в творах Шекспіра часто будуються так, щоб передати рух, загострити враження від нього.

Відображення світу в його динаміці в трагедіях Шекспіра зумовило різноманітність і багатство ритміки, мовних тонів, виняткову рухливість інтонацій. Дуже характерно, що така властивість шекспірівської поезики формувалася й удосконалювалася поступово, з еволюцією драматурга й поглибленням його проникнення в сутність буття, а з усією повнотою визначилася в період його зрілості. У великих трагедіях порівняно з ранніми п'єсами саме в такому напрямі значно змінився його стиль. Відомий радянський шекспіролог О. Смірнов зазначив, що в трагедіях Шекспіра зрілого періоду «попередню плавність мови і ритму, гармонійну композицію, зовнішню гладкість заступають бурхливий внутрішній рух, складність будови, різка виразність інтонацій»⁹. Помітно змінювався білий вірш: рядок

⁵ Пинський Л. Названа праця, с. 311.

⁶ Самарин Р. М. Названа праця, с. 64.

⁷ Spurgeon C. F. *Shakespeare's Imagery and what it tells us*. Cambridge, 1935.

⁸ Морозов М. М. Избранные статьи и переводы. М., 1954, с. 113.

⁹ Смирнов А. Из истории западноевропейской литературы. М.—Л., 1965, с. 187.

втрачав самостійне ритмічне значення й зникала його смислова завершеність, характерними стали переноси з одного рядка в інший (engambement), усічені рядки.

Так само і в основі чергування вірша і прози в трагедіях Шекспіра є рух. Перехід від віршової мови до прозової створює ті перебої ритму, які й становлять відчутну форму змін емоційного стану, думок, почуттів, характеру поведінки персонажів і т. д.

Особливо виразно ця властивість шекспірівської образності виявляється в «Королі Лірі», одній з найбільш викінчених трагедій. Проза займає в ній четверту частину тексту і вживається поряд з віршем у мові майже всіх значних персонажів: Ліра і Блазня, Кента і Глостера, Едгара й Едмунда, Гонерільї і Регани.

Найбільш складним є поєднання вірша і прози в мові Ліра. Зі зміною його долі й посиленням душевних хвилювань, чергування двох мов стає дедалі частішим і різноманітнішим. Вперше воно з'являється в четвертій сцені I дії, де йдеться про перебування Ліра в домі Гонерільї. Початок сцени — буденна ситуація при дворі. Лір розмовляє з переодягненим Кентом, з челяддю, з Блазнем. Він хоч і помітив деякі ознаки неухважності до його особи, але склав це на свою підозріливість і залишається ще певним себе. Правда, його обурило зухвала поведінка Освальда, але він тут же розправився з ним. Випадок не викликає у короля якихось сильних і глибоких пристрастей, і помітних змін в його внутрішньому стані і свідомості не відбувається. Коли з'являється похмура Гонерілья, Лір ще зберігає рівновагу, і, не змінюючи тону, він і до неї звертається прозою: «How now, daughter. What makes that frontlet on? Methinks you are too much of late i'the frown» (I, 4) ¹⁰. Проте Гонерілья не сприймає цього тону і на противагу Ліру говорить віршем, висловлюючи незадоволення поведінкою короля і його почуту. Вперше в цій сцені Лір по-справжньому вражений, йому навіть не віриться, що перед ним його донька: «Are you our daughter?» Та Гонерілья ігнорує стан Ліра і продовжує свою промову в тій же манері. Король розгублений, не може збагнути, що сталося, мова його стає більш схвилюваною і він переходить на білий вірш, увесь побудований на питальних інтонаціях. Внутрішня збентеженість не дозволяє зосередитись, слова Ліра звернуті і до Гонерільї, і до всіх присутніх, його вірш починає втрачати свою правильність і після короткої репліки Блазня, коли наростання емоцій у Ліра загальмовується, змінюється прозою. Коли ж після наступних, безмірно образливих для Ліра слів Гонерільї його розгубленість змінюється твердою упевненістю в її нелюдськості, внутрішній стан його остаточно визначається, вся увага зупиняється на Гонерільї. Лір вибухає нестримним гнівом, який

¹⁰ Тут і далі текст цитується за виданням: The Works of Shakespeare. The Tragedy of King Lear. London, 1927.

все наростає, мова короля стає підвищено експресивною і вже до кінця сцени в ній встановлюється тільки білий вірш.

Отже, перебоями ритму в мові Ліра досягається виразна відчутність змінності й рухливості його внутрішнього стану протягом всієї сцени.

Наступна, п'ята сцена прозова. Лір відсилає Кента з дорученням до Регани, розмовляє з Блазем. На його дотепи відповідає маловиразно, дещо дивуючи своєю млявістю після бурхливої попередньої сцени. Але в цей прозовий діалог двічі несподівано вриваються віршові репліки Ліра, як уривки внутрішнього монологу, звернені не до Блазня, а до самого себе. Лір раптом постає в іншому світлі, і образ його набуває глибшого змісту. Виявляється, що за зовнішньою млявістю стоїть надзвичайна внутрішня збудженість. Лір продовжує переживати почуття, викликані сутичкою з Гонерільею, і страждання його нестерпні:

O! let me not be mad, not mad, sweet heaven;
Keep me in temper; I would not be mad! (I, 5)

Повністю на чергуванні вірша і прози побудовано шосту сцену III дії і шосту сцену IV дії, в яких виступає божевільний Лір. Як піде, він постає в цих сценах у безперервній мінливості душевних станів. У центрі першої з названих сцен — суд, який чинить Лір над своїми доньками. У цій ситуації він не знає жодної миті стійкої емоції, його стан — повне сум'яття почуттів. Відповідно до цього вся мова Ліра будується на безперервній зміні вірша прозою, прози віршем.

Не менш виразна шоста сцена IV дії. Тут вірш і проза чергуються тільки в мові Ліра, виявляючи винятковість його стану в порівнянні з іншими персонажами, які говорять віршем. Чергування мов відбиває напружений хід думки Ліра, дивовижну розп'яченість безумства і мудрості, спадів і вибухів емоцій, розпорошеність уваги, плутанину минулого і сучасного в його уяві.

Після цієї сцени в мові Ліра утверджується білий вірш і вже до кінця трагедії в ній немає жодної прозової репліки. Завершилися бурхливі зміни образу Ліра, він сповнився істинної величі і досяг такої патетики, відтворення якої надавалося тільки засобами ритмічної мови високої експресії.

Велике значення має чергування віршової і прозової мов і в зображенні інших персонажів. У мові Глостера, скажімо, воно якнайтісніше пов'язане зі змінами його життєвої поведінки і розвитком його свідомості. Глостер говорить переважно прозою у перших сценах, де він постає дещо безжурним і особливою глибиною характеру не відзначається. Але під впливом навколишніх подій, випробувань і страждань, які йому випали, внутрішнє життя Глостера стає інтенсивнішим, характер його усе більш кладається і наповнюється новими якостями, що й позначається на структурі його мови: в ній поступово утверджується білий вірш.

Цікаве використання вірша і прози в мові Едмунда, людини, яка веде подвійне життя. Він удає з себе доброго, відданого сина і брата, а насправді робить все, щоб занапастити Глостера й Едгара і заволодіти графським майном і титулом. На людях він лицемірить, а щирим буває тільки на самоті. На цих переходах від зовнішнього до внутрішнього життя, від лицемірства до відвертості побудовано весь образ Едмунда. Головним поетичним засобом вираження цієї динаміки образу стало чергування вірша і прози в його мові.

Тут подаються тільки скремі приклади, які ілюструють принципову значимість чергування вірша і прози в шекспірівській образності. В зображенні й інших персонажів таке чергування також пов'язане з відтворенням різних форм руху, процесу змін, властивих людині і об'єктивній дійсності.

Великий інтерес становить питання про призначення римованого вірша в трагедії Шекспіра і його місце в шекспірівській системі ритмічних перебоїв.

Римований вірш в трагедії «Король Лір» — це пісні і віршинки Блазня і дворянкові куплети в мові різних персонажів. Зустрічаються такі куплети в кінці сцен, монологів. Іноді окремі монологи і довгі репліки повністю подані в формі таких куплетів (прощальна промова Кента, репліка французького короля, монолог Едгара в шостій сцені III дії). У вживанні римованих двовіршів можна легко помітити певну закономірність. Вони, як правило, завершують дуже напружені сцени й епізоди, ніколи не виражають вибуху почуттів, звучать як кінцеве рішення, обдуманий висновок, узагальнення типу сентенцій, як задум наступних подій.

Не випадково у мові Ліра, який майже постійно перебуває в стані схвилюваності, римований вірш вживається тільки один раз — у першій сцені I дії, коли король ще здатний на певну рівноваженість.

У критичі часто зустрічається думка, що римовані двовірші звучать штучно в шекспірівському тексті і надають мові персонажів неприродності, що вони мають значення тільки як елемент структури п'єси: подані в кінці сцен, вони визначають їх завершення. Дійсно, вони відіграють таку роль в структурі трагедії, але цим їх призначення не обмежується. Варто придивитися, скажімо, до куплетів у мові Кента і Корделії в першій сцені I дії. Вигнаний Ліром Кент римованими двовіршами проголошує свою прощальну промову, якою і завершується сцена розділу королівства. Виділення цієї промови зміною ритму цілком виправдане. Передусім, вона дуже суттєва за змістом: Кент виносить присуд деспотизму Ліра, схвалює чесність і щирість Корделії, проголошує застереження двом старшим її сестрам, а про себе говорить, що вигнання його не змінить. Таким чином, римована репліка звернена і до наступних подій, бо має глибокий підтекст і містить передбачення важливості наслідків для майбутнього всього того, що сталося при дворі.

Не менш значна ця промова у зображенні характеру Кента, що виразно виявляється, коли розглядати її не відокремлено, а в зв'язку з попередніми репліками. Форма мови Кента змінюється тричі протягом першої сцени I дії. Він вперше виступає в прозовому діалозі з Глостером як досить стриманий, скупий на слово придворний. Прозові репліки його маловиразні. З розгортанням подій поступово виявляється його непересічна натура. Кент щиро відданий королю, але дивовижна несправедливість Ліра по відношенню до Корделії, безглуздість його поведінки викликають гнів і обурення Кента, змушують його виступити проти свого володаря. Згідно з таким станом його мова набуває виразності, наповнюється значним змістом, формою її стає білий вірш. Завершується роль Кента римованою реплікою, мудрою і урочистою: Кент підкорився необхідності, але не поступився гідністю, залишився вірним собі, прийняв тверде рішення і готовий до нових випробувань. Так Кент постав у змінах душевного стану, і відчутність цього руху досягнута змінами ритму його мови.

Мова Корделії має форму білого вірша, римовані ж рядки вкрапляються в нього у сцені прощання з сестрами. Рядки ці значні за своїм змістом, мають своє призначення у розвитку драматичної дії. У першій репліці звучить передчуття трагічності наступних подій:

But yet, alas! Stood I within his grace.
I would prefer him to a better place. (I, 1)

Останні віршові рядки Корделії —

Time shall unfold what plighted cunning hides;
Who cover faults, at last shame them derides (I, 1) —

містять важливу для всього ідейного задуму думку про те, що з плином часу закономірно поплатяться винні за пороки і зло.

Але водночас перехід до римованого вірша позначає рух почуттів Корделії. У всіх попередніх її виступах, поданих білим віршем, вона відстоювала *свою* гідність, протидіяла Ліру. В римованих рядках виражена внутрішня зміна. Корделія в сльозах покидає королівство, тривожиться за Ліра, передчуває лихо, яке його чекає. Зміна ритму введенням римованого вірша дала емоційний ефект в зображенні динаміки образу, якого ледве чи можна було б досягти іншими засобами, і тим самим загострила сприйняття і дозволила охопити зміст образу у всій повноті.

Отже, римовані двовірші в трагедії Шекспіра — не тільки данина традиції, чи потакання смакам тогочасної публіки, а органічна частина ритмічної системи, застосовуваної для поетичного, емоційно виразного відтворення життя в його динаміці.

Сказане в цій статті торкається тільки однієї з функцій чергування різних форм мови в трагедії Шекспіра. Але, слід думати, головнішої.

СТИХ И ПРОЗА В ДРАМАТУРГИИ ШЕКСПИРА

(на материале трагедии «Король Лир»)

Резюме

На материале трагедии «Король Лир» выясняется эстетическая функция чередования стиха и прозы. Как и вся шекспировская образность, такое чередование является средством художественного отражения мира и человека в динамике, в процессе непрерывной изменчивости. В связи с этим утверждается также и более существенная, чем принято считать, роль рифмованных двустиший в ритмической системе шекспировской трагедии.

М. SHAPOVALOVA

VERSE AND PROSE IN SHAKESPEARE'S DRAMA

(Based on «The Tragedy of King Lear»)

Summary

In this paper the aesthetic function of change between verse and prose, the interplay of the two modes of speech in «The Tragedy of King Lear» is treated. Such changes like the whole of Shakespeare's imagery are a device of the artistic reflection of the world and man in dynamics, in the process of unceasing changeability. In this connection it is also stated that the couplets in the rhythmic system of Shakespeare's tragedy are of more significance than it is usually considered in criticism.

І. В. ВІКТОРОВСЬКА

ХУДОЖНІЙ ЧАС У РОМАНІ

УІЛЬЯМА ФОЛКНЕРА «КОЛИ Я ПОМИРАЛА»

Проблемою часу у романах Фолкнера займались майже всі дослідники його творчості. Більшість з них, ідучи за Сартром¹, вважають, що Фолкнер зруйнував у своїй творчості саме поняття часу. Проте таке розуміння фолкнерівської концепції часу не зовсім правильне. На противагу художникам-модерністам, які розглядають час як вільну від матерії тривалість, що існує тільки у свідомості людини², Фолкнер вважав час категорією історичною, і всі його експерименти з художнім часом були виявом наполегливих пошуків нових форм художнього відображення реальної дійсності.

¹ Ж. П. Сартр першим звернувся до цього питання і у 1939 році написав статтю «Час у Фолкнера: «Крик і шал». Див.: William Faulkner. Three Decades of Criticism Ed. by Fr. J. Hoffmann and Olga W. Vickery. Michigan State Univ. Press, 1960.

² Мотылева Т. Л. О времени и пространстве в современном зарубежном романе. — У зб.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974, с. 191.