

УДК 821.111.Шекспір.091:781.2(045)

*Р. З. БІЛЯШЕВИЧ*

## СЛОВЕСНА ПОЛІФОНІЯ В «ШЕКСПІРІВСЬКИХ СТУДІЯХ» ОТТО ЛЮДВІГА

*У пропонованій статті розглянуто працю Отто Людвіга «Шекспірівські студії». Особливість підходу німецького дослідника полягає у систематичному застосуванні елементів музичної теорії до вивчення драматичних творів. У своїй праці він послуговувався такими термінами, як «соло», «акомпанемент», «концерт», «опера», «какофонія», «контрапункт». О. Людвіг стверджував, що кожна шекспірівська п'єса має свій тон, який зумовлений тоном головного героя. Він також залучав до вивчення творчості В. Шекспіра сонатну форму, вказуючи на те, що перша частина більшості його трагедій містить експозицію головної та супровідної тем, у другій частині (розробці) теми розвиваються, а в третій частині відбувається примирення (декрецендо) контрастних мотивів. Загалом О. Людвіг порівнював різноманітні контрасти у шекспірівських трагедіях із фугою. Сьогодні німецького дослідника вважають одним із основоположників теорії літературної поліфонії, оскільки він окреслив основні напрямки дослідження цієї царини. Зокрема, О. Людвіг ототожнював голос у художньому тексті з внутрішньою позицією героя, а теми літературного твору трактував як своєрідні мелодії, що взаємодіють. Він також звернув особливу увагу на стосунки між автором та героєм, наголошуючи, що автор п'єси може або надавати свободу для інтерпретації, або навпаки надмірно контролювати своїх героїв.*

**Ключові слова:** *голос, словесна поліфонія, контрапункт, fuga.*

Літературознавці віддавна та доволі успішно послуговуються поняттєвим апаратом музикознавства. Літературознавчого обґрунтування та осмислення набули такі терміни, як «ритм», «контрапункт», «симфонізм», «поліфонія» [1; 2; 6]. Знаково, що широке залучення музичної теорії до вивчення текстів відбувається цілком органічно, це зумовлено насамперед тісним зв'язком між словесністю та музикою. «На найраніших етапах розвитку словесне мистецтво найщільніше було пов'язане з ритміко-музичним первнем і значною мірою підпорядковане йому» [3, с. 44]. З іншого боку, теорія музики завжди перебувала під впливом теорії мови. Музику трактували як певний різновид мови – як риторичну мову або як мову почуттів [6, с. 7].

У цьому контексті варто детальніше розглянути маловідому в українському літературознавстві працю «Шекспірівські студії», яка належить німецькому драматургу та музикознавцю Отто Людвігу (1813-1865). Особливість його підходу полягає в послідовному та, головне, плідному застосуванні музичної теорії до вивчення драматичних творів. О. Людвіга вважають одним із основоположників сучасної теорії літературної поліфонії, оскільки він «першим із адептів ідеї словесної поліфонії інтеріоризував музичне поняття голосу: він ототожнив голос у словесній музиці не з зовнішньою наявністю персонажа,

який говорить, а з внутрішньою позицією – «наміром», «прагненням» і т. п. Саме цю лінію продовжив у ХХ ст. Бахтін, завдяки якому роль «зразкового» поліфонічного письменника перейшла до Достоевського» [1, с. 115].

Загалом О. Людвіг вважав, що у творах В. Шекспіра домінує гомофонний характер художнього мислення, хоча це не заважало йому віднаходити у них також і поліфонічні форми. Так, він неодноразово порівнював головних героїв із солістами: «Усі п'єси Шекспіра – концерти, де головна партія належить віртуозу, а всі інші – голосам, що акомпанують...» [8, с. 79]. Ці голоси супроводу стають незалежними лише в тих частинах п'єси, де відсутній провідний голос. Наприклад, коли король Лір залишає сцену, Глостер продовжує у транспонованому та скороченому вигляді його тему, проте бере паузу та стає простим акомпанементом, як тільки-но Лір повертається.

Особливість художнього методу В. Шекспіра полягає у тому, що він найчастіше зображує не паралельний психологічний розвиток декількох персонажів, а почуття одного головного героя, зосереджуючись на поетапному висвітленні розгортання його пристрасті. О. Людвіг пояснює це частково тим, що драма обмежена у просторі, а частково тим, що декілька таких напрямків розвитку змагалися би між собою та могли би зруйнувати єдність твору. У будь-якому випадку глядачеві було би надто складно

стежити за всіма детально розробленими лініями. «Навіть якщо Шекспір на мить дає нам зазирнути у розвиток інших персонажів, то лише для того, щоби краще показати головного персонажа у протиставленні та порівнянні з ними. Головний персонаж та його доля для нього – мета, а всі решта – засіб для її досягнення» [8, с. 149].

Зокрема Шекспір часто поміщає декількох персонажів у схожі обставини, тоді один із них слугує іншому прикладом для порівняння та висновків. Такими парами є Лір і Глостер, Гамлет і Лаерт, Макбет і Банко, Брут і Касій, Антоніо та Шейлок, Отелло та Яго. «Те, що відбувається в одному персонажі, часто яскраво висвітлює інший, який постає різновидом хору. Враження, яке продукує ситуація одного персонажа, підсилюється через опис і почуття ситуації іншого персонажа, котрий на мить стає свого роду глядачем. <...> Головний герой п'єси – як сонце у зеніті, решта персонажів – як планети, що освітлені лише з того боку, який повернутий до головного героя, причому освітлені вони з різною інтенсивністю» [8, с. 27-28].

О. Людвіг зауважує, що кожна п'єса Шекспіра має свій тон, який визначається тоном головного героя. Наприклад, меланхолійний Гамлет більше розмірковує, жартує та вагається, ніж діє, відповідно вся п'єса стає п'єсою-дискусією. Лір – різкий та пристрасний, так само пристрасною є п'єса. М'якість «Ромео та Джульєтти» найповніше проявляється у характері Ромео. Натомість «Макбет» вирізняється лаконічністю [8, с. 95]. Цікаво, що Б. Пастернак також зауважував, що В. Шекспір сприймав трагічне та комічне, як «щось схоже на мажор і мінор» [5, с. 191], а поезію та прозу чергував як музичні лади.

Часто додатковими засобами для створення або підтримання певної атмосфери можуть бути такі засоби сценічного втілення, як шум стихії, звуки дзвону, стукіт у двері чи безупинна хода туди-сюди. В. Шекспір від самого початку п'єси створює базовий настрій: він чітко утверджує основний тон, призвичаює до нього глядача/читача перед тим, як його модулювати. При цьому допускаються лише ті відхилення від основного тону, які не привносять нічого кардинально чужого до встановленого загального настрою: додаткові деталі не утворюють окремих композиційних елементів і не впливають на просту структуру цілого.

Англійський драматург послідовно уникає скупчення різних ситуацій та какофонії настроїв.

Він надає перевагу поділу кожного важливого елемента п'єси на велику кількість частин, досягаючи цим чіткості та ясності. «Таким чином психологічна складова є тим провідником, котрий провадить нас через сюжет, а організація дії виявляється важливішою, ніж сама дія» [8, с. 150].

О. Людвіг зауважує, що постійне прагнення В. Шекспіра до збалансованості та гармонії цілого надає його манері зображення подій та персонажів таких рис, як ясність, стриманість, антиліричність. Драматург, з одного боку, вказує актору напрям, веде його по п'єсі, а з іншого, надає йому якомога більше свободи для виконання своєї партії. У цьому В. Шекспір схожий на В. А. Моцарта, який у своїх операх чітко та ясно проводить емоцію, надаючи виконавцеві можливість проявити свої драматично-музичні навички та вільно інтерпретувати партію. «Шекспір дає душу та зміст – поетичну частину – таким чином, що актор може додати свою частку, своє тепло та темперамент. Тим не менш, актор перебуває під невидимим контролем драматурга, але лише для своєї користі та користі цілого. Скрізь він знаходить лише те, що потрібно довершити, довести до кінця, водночас йому не потрібно додавати від себе нічого суттєвого, оскільки, додавши щось до цілого картини, він порушив би гармонію» [8, с. 92]. Ця особливість п'єс В. Шекспіра особливо яскраво виявляється у порівнянні з творами інших драматургів. Зокрема, на думку О. Людвіга, багато з того, що написав Й.-В. Гете, не придатне для сцени, оскільки його вірші мають одну-єдину мелодію. Як наслідок, актори перебувають під надмірним контролем поета та не можуть додати щось від себе.

Крім понять опери, соло та акомпанементу О. Людвіг застосовує до вивчення трагедій В. Шекспіра таку музичну форму, як сонатна. Тут важливо зазначити, що, не дивлячись на те, що сонатна форма має гомофонну природу, для неї дуже важливими є поліфонічні риси – зокрема динамічний поліфонічний розвиток тем. Так, на думку О. Людвіга, перша частина більшості трагедій В. Шекспіра містить експозицію головної та супровідної тем: головну тему проводить головний герой, супровідну – інші персонажі. У другій частині (розробці) теми розвиваються, співіснуючи і в гармонії, і в контрапункті. Потім у третій частині (репризі) «наступас вирішення контрастних мотивів у заспокійливу певність завершення, відбувається декрещендо в остаточну тишу та примирення, у вмирання пафосу та конфлікту другої частини» [8, с. 53]. Далі

О. Людвіг стверджує, що кожна трагедія Шекспіра «містить у собі «судний день», картину великого останнього суду над світом. Наприклад, покарання злочинів у завершальній сцені «Гамлета» нагадувало йому трагічний контрапункт, коли одна й та ж ситуація відбувається двічі з головними героями, які перебувають по різні сторони барикад: Гамлет мстить королю за свого батька, а Лаерт Гамлету – за свого [8, с. 46].

У ХХ ст. до цієї ж проблеми звернувся П. Паві, який визначив драматичну контрапунктну структуру як «ряд тематичних ліній або паралельних інтриг, що перегукуються за принципом контрасту» [4, с. 228]. Він виокремив два різні типи контрапункту. Перший – тематичний і метафоричний: «два і більше образних рядів розміщено на паралельних або конвергентних лініях, і ці ряди стають зрозумілими тільки у зіставленні між собою... коли дійові особи і теми перегукуються між собою від одного до іншого акту, а не від фрази до фрази і справляють враження поліфонії» [4, с. 228]. Другий тип – ритмічний або жестовий: «Рухливим діям групи іноді відповідає нерухова дійова особа або, навпаки, дійова особа шукає точку опори в групі, бо остання займає і структурує більшу частину сценічного простору» [4, с. 228]. Застосування таких методів у театральному мистецтві передбачає, що і драматург, і глядачі вміють просторово компонувати різні сценічні елементи та орієнтуватися в загальному оркеструванні голосів.

У своїй праці О. Людвіг неодноразово підкреслює, що структура творів Шекспіра дуже проста. Драматург оперує лише елементарними та загальними мотивами, уникаючи будь-якої напруги, пов'язаної з хронологією: «п'єса має зосереджуватися довкола інтелектуального етично-психологічного поетичного змісту головної ідеї, а не довкола структури, – іншими словами, вона має зосереджуватися не довкола виключно практичних зв'язків, а довкола таких зв'язків, що містять у собі також ідейну складову цілого. Дотримуючись таких принципів, Шекспір досягає – з найповнішим вираженням дії та події – найзручнішого розвитку персонажів і діалогу, бо його дія спрощена та зредукована до глибинної основи, до серцевини. А ця потаємна серцевина розвивається через велику майстерність діалогу» [8, с. 51-52]. Наприклад, бунт і перехід замку під владу Лаерта зображено за допомогою мінімальних засобів: замість очікуваних ефектних вчинків на сцені – розлога оповідь дворянина, що врівноважує напругу. Це пов'язано

з тим, що активні дії у цьому випадку відволікли би від головної теми, порушивши гармонію цілого. Напруга у п'єсах Шекспіра залежить насамперед від розвитку ідеї.

Сцени без подій, в яких лише приймаються рішення чи плани, в яких грається настрій, О. Людвіг порівнює з інтерлюдіями до очікуваного початку головної теми. Такі сцени – «найкраще місце для поліфонічного вираження декількох контрастних голосів, що перебувають поруч, місце, де поезія проявляється найповніше. До цієї групи можна зарахувати сцену під час бурі з «Ліра», або сцену з «Отелло», в якій Дездемона звертається до Яго тощо. Чим інтенсивніше розгортаються причинно-наслідкові зв'язки, тим менше місця для поезії: вона або не може розвиватися, або її настрої не впливатиме на глядача...» [8, с. 59]. У цьому контексті важливо підкреслити одну паралель: як зазначають дослідники, спільною рисою тих текстів Достоевського, які М. Бахтін обирає за взірці поліфонічності («Записки з підпілля», «Злочин і кара», «Бобок»), є те, що їхні сюжети складаються з однієї центральної події (вбивства чи світоглядної кризи головного героя), за якою слідує велика кількість переживань, розмов, монологів і діалогів [7, с. 143].

Контрасти, якими В. Шекспір часто послуговується у своїх трагедіях, О. Людвіг порівнює з фугою – музичною формою, котра є найвищим досягненням поліфонічної музики. Наприклад, стосунки між Яго та Отелло подібні до співіснування теми та контрасти у фугах Й.-С. Баха. На контрастах ґрунтується усе мистецтво В. Шекспіра: «Йому подобається зіставляти персонажів на сцені за зовнішніми ознаками, протиставляючи водночас найглибші риси їхніх характерів. Крім цього, він любить поєднувати контрастні елементи у промові, наприклад, сміх крізь сльози, жарти у стані гніву, гумор, породжений відчаєм чи безумством, або виявляти суть справи, коли біле стає чорним і навпаки. Перехід від радості до смутку та від смутку до радості також притаманні цьому контрасту. Безумець говорить про мудрість, злочинець – про мораль; можна також побачити, як удаваний спокій супроводжує внутрішнє вагання, а страх намагається позбутися самого себе через жарти» [8, с. 59]. Разом із тим, досягнення та збереження гармонії у цій надзвичайній різноманітності залишається пріоритетним завданням для Шекспіра.

Як зазначає О. Махов, на принципово новий рівень розуміння словесно-сислової поліфонії О. Людвіг виходить у главі «Поліфонічний діалог».

лог» (зі студій 1851–1855 рр.) [1, с. 114]. На думку О. Людвіга, кількість голосів визначається насамперед кількістю смислових позицій, а не кількістю персонажів. Таке бачення словесної поліфонії сформувалося завдяки аналогії з музикою, адже відомо, що кількість виконавців музичного твору не обов'язково дорівнює кількості голосів. Наприклад, двоголосу партію можуть виконувати три чи більше співаків. Так само розмову, у якій декілька учасників об'єднуються проти одного чи декількох співрозмовників, спираючись на спільну позицію та маючи одну мету, О. Людвіг називає «бесідою двох» та порівнює її з дуєтом. Натомість поліфонічний діалог «утворюють три чи більше учасників розмови, кожен з яких висловлює особливий власний намір. Полілог при цьому вміщує кілька (три та більше) різних семантичних рядів почуттів, прагнень та намірів, трансформуючи та контрастуючи їх стосовно один одного» [9, с. 22]. Саме в таких поліфонічних сценах найбільш потужно втілюється драматизм життя.

Відомо, що музикознавчі терміни до вивчення творчості В. Шекспіра застосовував також М. Бахтін. З одного боку, він вважав, що англійський драматург, як і Боккаччо, Рабле, Сервантес, Грімельсгаузен та Достоевський, належав до тієї лінії розвитку європейської літератури, в якій формувалася та розвивалася поліфонія, проте, з іншого боку, відмовлявся розглядати шекспірівські драми як сформовані та цілеспрямовані поліфонічні тво-

ри. У «Проблемах поетики Достоевського» М. Бахтін наполягав на тому, що драма за своєю природою чужа поліфонії: вона може бути багатопланою, але не може містити багатьох світоглядів. У драмі, як правило, звучить лише один повноцінний голос головного героя, в той час як поліфонія передбачає декілька таких голосів у межах одного твору. Тому, на думку М. Бахтіна, про множинність незалежних голосів можна говорити лише у контексті всієї творчості В. Шекспіра, а не якоїсь окремої драми. Крім цього, шекспірівських героїв важко назвати ідеологами у тому значенні, в якому ідеологами можна вважати героїв Достоевського.

Отже, можна констатувати, що О. Людвіг окреслив основні напрямки дослідження літературної поліфонії. По-перше, він ототожнював голос у художньому тексті з внутрішньою позицією героя та його намірами. По-друге, німецький дослідник трактував теми літературного твору як своєрідні мелодії, що різноманітно взаємодіють між собою. По-третє, О. Людвіг звернув особливу увагу на стосунки між автором та героєм (виконавцем партії). Він наголошував, що автор п'єси може або надавати свободу для інтерпретації (як це робив В. Шекспір), або навпаки надмірно контролювати своїх героїв (як Й.-В. Гете). Названі аспекти свідчать і про зв'язок теоретизувань О. Людвіга з багатовіковою музично-риторичною традицією, і про перегуки з подальшими дослідженнями літературної поліфонії у ХХ та ХХІ ст.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Махов А. Е. *Musica Literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике* / Александр Евгеньевич Махов. – М. : Intrada, 2005. – 224 с.
2. Маценка С. *Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури та музики* / Світлана Маценка ; графіка Олега Денисенка. – Львів : Априорі, 2017. – 120 с.
3. Наливайко Д. С. *Література в системі мистецтв як галузь компаративістики // Літературна теорія і компаративістика* / Дмитро Сергійович Наливайко. – Харків : Наукове видавництво Акта, 2006. – С. 31-60.
4. Паві П. *Словник театру* / Патріс Паві; [пер. з фрн. М. Якубяка]. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. – 640 с.

5. Пастернак Б. *Замечания к переводам из Шекспира // Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве* / Борис Пастернак. – М. : Искусство, 1990. – С. 175-192.
6. Bristiger M. *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej* / Michal Bristiger. – Kraków : Polskie wydawnictwo muzyczne, 1986. – 318 s.
7. Emerson C. *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin* / Caryl Emerson. – Princeton: Princeton University Press, 1997. – 293 p.
8. Ludwig O. *Shakespeare Studies* / Otto Ludwig ; [transl. from the German by I. H. Washington]. – Lewiston. The Edwin Mellen Press, 2006. – 213 p.
9. Ludwig O. *Shakespeare-Studien* / Otto Ludwig. – Halle : Gesenius, 1901. – 403 S.

#### REFERENCES

1. Makhov A. E. *Musica Literaria. Ideya slovesnoy muzyki v yevropeyskoy poetike* / Aleksandr Yevgenyevich Makhov. – M. : Intrada, 2005. – 224 s.

2. Matsenka S. *Metamystetstvo: slovnyk dosvidu terminotvorennia na mezhi literatury ta muzyky* / Svitlana Matsenka; hrafika Oleha Denysenka. – Lviv : Apriori, 2017. – 120 s.

3. Nalyvaiko D. S. Literatura v systemi mystetstv yak haluz komparatyvistyky // Literaturna teoriia ta komparatyvistyka / Dmytro Serhiiiovych Nalyvaiko. – Kharkiv : Naukove vydavnytstvo Akta, 2006. – S. 31-60.
4. Pasternak B. Zamechaniya k perevodom iz Shekspira // Ob iskusstve. «Okhrannaya gramota» i zametki o khudozhestvennom tvorchestve / Boris Pasternak. – M. : Iskusstvo, 1990. – S. 175-192.
5. Pavi P. Slovnyk teatru / Patris Pavi ; [per. z frn. M. Yakubiaka]. – Lviv : Vydavnychiy tsentr LNU im. Ivana Franka, 2006. – 640 s.

## ANNOTATION

R. BILYASHEVYCH

THE VERBAL POLYPHONY IN OTTO LUDWIG'S  
SHAKESPEARE STUDIES

*The present article focuses on Otto Ludwig's «Shakespeare Studies». German novelist, dramatist, and critic, Otto Ludwig (1813-1865) is considered to be one of the founders of the contemporary theory of literary polyphony. He constantly used the elements of the music theory in his literary analysis of Shakespeare's plays. According to A. Makhov, Otto Ludwig was the first who identified a voice in the verbal music with an inner position of the character. This approach was also developed in Mikhail Bakhtin's studies dedicated to Dostoevsky's polyphonic novel.*

*O. Ludwig introduces a vast range of music terms into his work. He affirms that all Shakespeare's plays are, in some sense, concertos, with their voices, rhythms and tones. For instance, in many of Shakespeare's tragedies one can find a sort of sonata form where the three parts are represented. In the first part the essential motifs, factors of contradiction and heroes are given. In the second part they come into a fierce struggle against each other. The contrasting motifs coexist and develop in counterpoint in order to find their quiet resolution (the decrescendo) in the final third part. O. Ludwig claims that every Shakespeare's tragedy contains «a day of judgment», when the crimes are punished. This general catastrophe also reminds him of «the pattern of a canon or fugue».*

*As O. Ludwig points out, Shakespeare's dramatic effectiveness is based on contrasts. He brings together contrasting characters, plots and motifs. Dark and light, joy and pain, smiling and tears, humor and despair are presented as contrasting elements and traits in the most interesting characters. Moreover, Shakespeare puts different characters in similar situations so that they could reflect each other and clarify their own peculiarities. Thus, Hamlet and Laertes, Lear and Gloucester, Macbeth and Banquo, Brutus and Cassius, Antonio and Shylock serve one another as a basis for comparison. According to O. Ludwig, contrasting plots and characters interact «the way theme and counter theme in a Bach fugue accompany each other through a piece».*

*In his attempts to analyze the structure and nature of literary works, Otto Ludwig, well before Mikhail Bakhtin, started to use such musical terms as «voice», «polyphony», «counterpoint», and «fugue». According to A. Makhov, Otto Ludwig contributed to a broader understanding of verbal polyphony. Thus, in the chapter «Polyphonic dialogue», the number of voices was determined by the number of voices with a meaning rather than just the number of characters. Such a vision of verbal polyphony was formed by analogy with the musical understanding of the voice.*

**Key words:** voice, verbal polyphony, fugue, counterpoint.