

Оглавление

ГЛАВА I

§ 1. Поэтика театральности	7
§ 2. Инстинкт преображения	9
§ 3. Бирнамский лес идет на Дунсинан	18
§ 4. От мимики до метапесы	25

ГЛАВА II

§ 1. Homo scribens	35
§ 2. Вечный переписчик	40
§ 3. Война театров	44
§ 4. Театр Гамлета	46
4.1. Мышеловка	50
4.2. Племянник короля	56
4.3. Зеркало	61
4.4. Пролог	63
§ 5. Театр Клавдия	65
5.1. Импровизатор	67
5.2. Фальшивый король	74
5.3. Когда две хитрости столкнутся лбом	80
§ 6. Слова, слова, слова	86
§ 7. Театр Офелии	90
§ 8. Что наша жизнь? Игра!	93

ГЛАВА III

§ 1. Повторы и подобию	97
§ 2. Убийцы и мстители	100
§ 3. Трагедия или комедия?	107
§ 4. Античная миниатюра	109

ГЛАВА IV

§ 1. Числа	121
§ 2. Монолог	122
§ 3. Что ему Гекуба?	135
§ 4. Пирам и Фисба	147
§ 5. Королевский заклад	150
§ 6. Полуночный Призрак	155
§ 7. Песни Офелии	157
§ 8. Обвинительная речь	160
§ 9. Бедный Йорик	163
§ 10. Куплеты могильщика	166
§ 11. Внутренняя хронология	169
§ 12. Двенадцатая ночь	174
§ 13. Гамлетовский сонет	181

ГЛАВА V

§ 1. Драматическая метафора	187
§ 2. Полоний, Польша и поляки	198
§ 3. Когда умирает Дездемона?	202
§ 4. Отравленное ухо	203
§ 5. Гамлет как загадка и разгадка	212
§ 6. Слуга небес	216
§ 7. Автор-драматург	219
Библиография	222

ГЛАВА I



§ 1. Поэтика театральности

Настоящая работа посвящена проблемам поэтики театральности в творчестве Шекспира. Термин «поэтика» традиционно отождествляется с теорией словесности, а «театральность» связывают с такими понятиями, как сценичность, зрелищность, игра. Театральность противопоставляют поэтике так же, как театр — литературе.

Поэтику определяют не только в узком смысле как раздел теории литературы, изучающий «превращение речи в поэтическое произведение и систему приемов, благодаря которым эти превращения совершаются»¹, но и в более широком смысле — как дисциплину, исследующую «не только речевые, но и другие структурные моменты текста»². В данной работе поэтика понимается в этом втором, более широком смысле «как наука о строении литературных произведений и системе эстетических средств, в них используемых»³, что позволяет отнести ее не только к теории литературы, поэтике, но и к общей эстетике творчества⁴. Этот подход близок к концепции М. Бахтина: «Поэтика, определяемая систематически, должна быть эстетикой словесного художественного творчества»⁵. Необходимость изучения не только речевых, но и других структурных элементов

¹ Якобсон Р. Работы по поэтике. — М., 1987. — С. 81.

² Манн Ю. Поэтика Гоголя. — М., 1988. — С. 3.

³ Иванов Вяч.Вс. Краткая литературная энциклопедия (КЛЭ). — М., 1978. — Т. 5. — С. 936.

⁴ Боров Ю. Эстетика. — М., 1988. — С. 255—262.

⁵ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1979. — С. 10.

текста при анализе драмы вообще, и шекспировской в частности, обусловлена спецификой театра как феномена культуры и особенностями текста драматического произведения: «Для театра характерно семиотическое многоязычие, это гораздо более сложный объект, чем чисто литературный текст, <...> театр коммуникативен. Он состоит из ряда взаимосвязанных коммуникативных процессов: режиссер—актер, режиссер—художник, актер—зритель и т.д. Все участники театральной коммуникации (режиссер, актер, зритель) более активны, чем в случае литературной коммуникации»⁶. Однако поскольку все средства выражения в литературе в конечном счете сводятся к языку⁷, театральность в этой работе рассматривается не с точки зрения «противопоставления театра и литературы»⁸, а как фундаментальный эстетический принцип построения драматического текста, то есть как понятие поэтики. В основе театральности лежит интертекстуальная игра, построенная на взаимодействии и противопоставлении в пространстве произведения художественных плоскостей разных уровней: вербального и невербального, реального и условного, подлинного и воображаемого.

Примером игры на противопоставлении реального—условного в драматическом тексте служит «включение в текст участка, закодированного тем же самым, но удвоенным кодом, что и все остальное пространство произведения. Это будут картина в картине, театр в театре, фильм в фильме или роман в романе. Двойная закодированность определенных участков текста, отождествляемая с художественной условностью, приводит к тому, что основное пространство текста воспринимается как “реальное”. Так, например, в “Гамлете” перед нами —

⁶ Почепцов Г.Г. Русская семиотика. — М.: Рефл-бук: Ваклер, 2001. — С. 69.

⁷ Гаспаров М.Л. Лит. энц. словарь (ЛЭС). — М., 1987. — С. 295—296.

⁸ Пави П. Театральность // Пави П. Словарь театра. — М., 2003. — С. 407.

не только “текст в тексте”, но и “Гамлет” в “Гамлете”: пьеса, разыгрываемая по инициативе Гамлета, повторяет в подчеркнуто условной манере (сначала пантомима, затем подчеркнутая условность рифмованных монологов, перебиваемых прозаическими репликами зрителей: Гамлета, короля, королевы, Офелии) пьесу, сочиненную Шекспиром. Условность первой подчеркивает реальность второй. Чтобы акцентировать это чувство у зрителей, Шекспир вводит в текст метатекстовые элементы: перед нами на сцене осуществляется режиссура пьесы. Как бы предвосхищая “8 1/2” Феллини, Гамлет перед публикой дает актерам указания, как им надо играть. Шекспир показывает на сцене не только сцену, но, что еще важнее, репетицию сцены»⁹.

§ 2. Инстинкт преобразования

До сих пор не выработано единого и общепринятого определения термина театральность¹⁰. Слово «театральность» обычно используют для обозначения совокупности внешних проявлений, присущих театральному искусству или игровой деятельности вообще. Известные определения феномена театральности лежат вне круга понятий поэтики.

К.С. Станиславский понимал под театральностью «сценический штамп», скрывающий низкий профессионализм или «стремление театра перенести значительную часть смысловой нагрузки в зрелищную форму»¹¹. Актер и режиссер С.М. Ми-

⁹ Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике искусства. — СПб., 2002. — С. 72.

¹⁰ Олимпиева Е.В. Театр как явление культуры Серебряного века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Екатеринбург, 1999. — С. 16.

¹¹ Там же. — С. 16.

хоэлс писал: «Слово “театральность” <...> принадлежит к категории театральных терминов <...>. Что такое театральность? Это условность сценического языка как любого языка искусства, как любого поэтического языка вообще, ибо язык сам по себе тоже условен <...>. А если под театральностью понимать помпезное, ходульное, напыщенное, напудренное обнажение целого ряда приемов (что весьма часто делают в театрах), то нам остается только отмежеваться от всего этого»¹². Понятие театральности связывают также с условностью сценического языка и воображением: «Театральность состоит в том, что чернокожий человек может играть роль Генриха IV или белый человек может играть Отелло, или женщина может играть Гамлета. <...> Театральность не имеет пределов; это — свобода воображения»¹³.

Выдающийся теоретик театра начала XX века, драматург и режиссер Н.Н. Евреинов видел в театральности присущий человеку «*инстинкт преображения*»: «Наряду с инстинктом самосохранения, половым и прочими, в нас живет столь же могучий инстинкт театральности. <...> В истории культуры театральность является абсолютно самодовлеющим началом»¹⁴.

Театральность как «инстинкт преображения» связана с разыгрыванием какой-нибудь роли, чтобы «как бы на момент превратиться в совершенно иных лиц», то есть «стать другим и делать другое»¹⁵. Сходную мысль высказывает американский театровед: «Театральность подразумевает актера, который сознательно или откровенно, искусственно или под воздействием аффекта,

¹² Михоэлс С.М. Театральность и идейный замысел // Театр. — 1941. — № 4.

¹³ Bethune R. Theatricality // Art Times Journal. — London, 2002.

¹⁴ Евреинов Н.Н. Демон театральности. — М.; СПб., 2003. — С. 44, 59.

¹⁵ Там же. — С. 44.

приобретает другую тождественность или роль в определенной ситуации»¹⁶.

Понятие театральности до сих пор не обрело терминологической строгости в силу своей двойственности. С одной стороны, оно связано с идеей игры как инстинкта (Евреинов), имеющего биологическую основу (Хейзинга), а с другой — понимается как специфический язык театрального искусства. Театральность и метафора «мир — театр» стали «всеобъемлющим принципом поэтики в искусстве Ренессанса и барокко, унаследовав от античности космизм, а от Средневековья — смысловую антиномичность, где карнавальная избыточность игровой свободы соседствовала с ощущением иллюзорности бытия»¹⁷. По словам французского теоретика театра Патриса Пави, «эта эстетика появляется в XVI веке <...> и связана с барочным восприятием мира как сцены, где “все мужчины и женщины — всего лишь актеры” (Шекспир), а “жизнь есть сон” (Кальдерон). Бог — драматург, постановщик и главный исполнитель. От теологической метафоры театр в театре переходит к высшей игровой форме, когда театральная постановка намеренно представляет самое себя из склонности к иронии или к сгущенной иллюзии. Последняя достигает кульминации в театральных формах повседневной жизни: здесь уже нельзя отличить жизнь от искусства»¹⁸. Наиболее яркое воплощение метафора «мир — театр» нашла в европейской драматургии XVII века, когда возникла великая мировая сцена: «Благодаря череде имен от Шекспира до Кальдерона и Расина драма главенствовала во всей поэтике столетия.

¹⁶ Hannaford R. Self-Presentation in Carew's "To A.L. Perswasions to Love" // *Studies in English Literature 1500—1900*. — 1986. — Vol. 26. No. 1. — С. 97—106.

¹⁷ Прозорова Н.И. Понятие театральности и драматургия Шекспира // Тезисы к докладу на науч. конф. в КГУ. — Калуга: Изд-во КГУ, 2003. — С. 2.

¹⁸ Pavis P. The State of Current Theatre Research. — *Universite de Paris VIII // Applied Semiotics, As/Sa*. — 1997. — No. 3. — P. 125—140.

Каждый поэт, в свою очередь, сравнивал мир с театром, где всякий играет свою роль»¹⁹.

В поэтике Ренессанса и барокко театр играет роль универсального мирового языка. Отсюда в последующие эпохи возникли такие устойчивые словосочетания, как «анатомический театр», «театр военных действий», «политический театр». Однако лишь в XVIII веке театральность становится предметом теоретического осмысления как «троп, прием создания драматических событий особого рода, <...> включающий в себя, с одной стороны, напряженность игровых ситуаций: конфликты, конфронтации, а с другой стороны, феерическую игру тел, звуков, цветов, пространств, образующих театральное представление. Эта игра легла в основу определения театральности как “плотности знаков”, ставшего знаменитым благодаря Ролану Барту»²⁰.

Под театральностью нередко понимают особую, свойственную Шекспиру ритмическую организацию пьесы с помощью приема «театр в театре»²¹. Термин «метатеатр» как эквивалент «театра в театре», «метафикации», то есть возможности «преодоления реальности» путем выхода на метапозицию по отношению как к собственному поведению, так и по отношению к любой «языковой игре вообще»²², вошел в научный обиход после выхода книги Лайонела Абеля «Метатеатр»²³. Метатеатром

¹⁹ Хейзинга Й. *Homo Ludens*. — М., 1991. — С. 14.

²⁰ Balme C. *Metaphor of Spectacle: Theatricality, Perception and Performance of Encounters in the Pacific* / Institut für Theaterwissenschaft. — Univ. Mainz, 2003. — P. 2—3.

²¹ Sanford W.P. *Theatre as Metaphor in “Hamlet”*. — London, 1967; Wilds L. *Shakespeare’s Character-Dramatists* // *Elizabethan and Renaissance Studies*. — Salzburg: Univ. Salzburg, Inst. für engl. Literatur, 1974. — Vol. 46.

²² Осипов В. Знакотканное поведение и знакотканная реальность // *Сетевой журнал «XYZ»*. — 1998.

²³ Abel L. *Metatheatre. A New Vision of Dramatic Form*. — New York, 1963.

автор называет театр, обращенный к самому себе и размыкающий границы между искусством и жизнью. По его словам, «пьесы <...> представляют жизнь в театрализованном качестве, <...> герои осознают свою театральность еще до того как их заметил драматург»²⁴.

Прием «театра в театре» перекликается с конструкцией «текст в тексте», когда в оригинальный авторский текст вводится чужой текст, текст другого автора. По определению Ю.М. Лотмана «текст в тексте» представляет собой «особое риторическое построение, в котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста <...>. Такое построение прежде всего обостряет момент игры в тексте: с позиции другого способа кодирования текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер: иронический, пародийный, театрализованный смысл»²⁵. Сходную мысль высказывает другой представитель Тартуско-московской семиотической школы: «Текст, представленный какой-то своей частью в другом тексте, становится тем самым описывающим текстом, метатекстом»²⁶. Р. Барт же отмечает, что «текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл (“сообщение” Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст создан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников»²⁷.

²⁴ Ibid. — Р. 59—60.

²⁵ Лотман Ю.М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1981. — Вып. XIV. — С. 13.

²⁶ Тороп П.Х. Проблема интертекста // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1981. — Вып. XIV. — С. 39.

²⁷ Барт Р. Указ. соч. — С. 388—389 (цит. по: Осипов В. Указ. соч. — С. 4).

В семиотическом смысле «выражением *текста в тексте*» в театре служит прием *театра в театре*, то есть вид спектакля, сюжетом которого является представление театральной пьесы. Так, внешняя публика смотрит пьесу, внутри которой публика, смотрящая на актеров, также присутствует на представлении. <...> Одним из эффектов *текстов в тексте* наряду с театрализацией *рамки* является театрализация зрителя, который становится героем произведения. Актеры, играющие зрителей, и зрители становятся неразличимы, преодолевая грань *актер—зритель*»²⁸.

Особенность поэтики театральности Шекспира состоит не в традиционном использовании приема «театра в театре», присущем драматическому искусству вообще, а в уникальном художественном решении каждой отдельной сцены, построенной по принципу «спектакль внутри спектакля» или «пьеса в пьесе». Шекспир воплощает прием «театра в театре» на разных уровнях текста как на действенном, так и на метафорическом. В каждой сцене у него — свой «театр в театре», свое понимание роли, автора, режиссера, актера и зрителя.

Метатеатральность в драматургии Шекспира не сводится к простому представлению вставной театральной пьесы внутри основного действия. Не только те пьесы Шекспира, в которых персонажи разыгрывают «спектакли внутри спектакля» в явном виде (например, «Гамлет», «Сон в летнюю ночь», «Укрощение строптивой»), но все его произведения построены на метатеатральном приеме. Примером могут служить постоянные инсценировки и розыгрыши по ходу действия: «Яго инсценирует пьесу об измене, превращая Отелло в зрителя, не подозревающего о том, что перед ним разыгрывается пьеса, невольным главным действующим лицом которой оказывается он сам. Самоубийство Отелло представлено в форме театраль-

²⁸ Осипов В. Указ. соч. — С. 5.

ного наставления режиссера актеру: *Oth.* I took by the throat the circumcised dog, / And smote him thus (Stabs himself (V.2)). — Отелло. За горло взял обрезанца-собаку / И заколол. Вот так. (Закалывается.)»²⁹.

Прием «театра в театре» в пьесах Шекспира постоянно удваивается, повторяется. Так, в комедии «Укрощение строптивой» зрители в зале не только смотрят основную пьесу о Лорде, но и смотрят за Лордом, который смотрит за медником Слайем, который одновременно смотрит пьесу о молодом человеке, который смотрит за стариком и его двумя дочерьми³⁰. В «Гамлете» зрители, пришедшие в театр, смотрят трагедию Шекспира «Гамлет», в которой Гамлет и Горацио смотрят пьесу Гамлета «Мышеловка», в которой Клавдий, Гертруда, Полоний и Офелия смотрят старую итальянскую пьесу «Убийство Гонзаго». В комедии «Сон в летнюю ночь» зрители смотрят за пьесой, которую ставит Оберон, который смотрит за Тесеем и Ипполитой, которые смотрят пьесу ремесленников «Пирам и Фисба».

В литературоведческих работах театральность связывают с такими понятиями, как игра, драматизм, зрелищность: «Категория “театральности” <...> включает в себя выраженный игровой компонент, визуальность, зрелищность, драматизм, экспрессивность и сценичность»³¹. Между тем театральность, как категория поэтики, не сводится исключительно к игровому компоненту, так как игра, будучи инстинктивной деятельностью, лежит вне области эстетики, в то время как театральность есть эстетический феномен культуры.

²⁹ Злобина А. Законы правды // Новый мир. — 1998. — № 10.

³⁰ Scragg L. Discovering Shakespeare's Meaning. An Introduction to the Study of Shakespeare's dramatic structures. — London, 1994. — P. 89.

³¹ Пахсарьян Н.Т. Поэтика театральности в «Театре Клары Газуль» П. Мери (цит. по присланной автором рукописи (2004)).

Гамлет играет не только роль принца, отведенную ему в списке действующих лиц, но и выступает в разных метаролях, таких как: автор-драматург, режиссер, актер, зритель, мнимый сумасшедший, философ, юродивый. И для каждой из этих ролей он в качестве *автора-драматурга* создает оригинальные *тексты для актеров*, которые они должны будут выучить и исполнить. Театральность подразумевает не только разыгрывание актером роли, но, что весьма важно, и *письменную деятельность* персонажа как *сочинителя текстов, автора-драматурга*. Герои Шекспира *сочиняют тексты*, соревнуясь между собой в драматургическом мастерстве.

В процессе воплощения действующими лицами пьесы своих драматических замыслов в форме «спектаклей внутри спектакля» между ними складываются метатеатральные отношения «драматург — режиссер», «режиссер — актер» и «актер — зритель». Один и тот же персонаж попеременно играет то роль актера, то режиссера, то зрителя, то оказывается автором-драматургом³².

Драматизм и зрелищность как проявления театральности возникают в тот момент, когда персонаж задумывает сценический розыгрыш, выступая не в своей изначальной роли, а в *роли другого*. Для этого он меняет маску, переодевается (например, мужчина в женщину, а женщина — в мужчину), притворяется мертвым. Так, Гамлет начинает свою первую театральную инсценировку, когда он надевает маску сумасшедшего.

В пьесах Шекспира эстетический эффект театральности как трагедийный, так и комедийный возникает тогда, когда ничего не подозревающий персонаж становится участником театрального розыгрыша, принимая его за событие реальной жизни. А потом неожиданно обнаруживает, что он играет роль

³² Пимонов В., Славутин Е. Загадка Гамлета. — М., 2001. — С. 23—24; см. также: Pimonov V. Shakespeare's Theatricality. — Corseg; Copenhagen 2004.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru