

старший преподаватель кафедры мировой литературы и культуры имени профессора О. Мишукова Херсонского государственного университета

ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ЗРЕЛИЩНЫХ ВИДОВ ИСКУССТВА В ТРАГЕДИИ В. ШЕКСПИРА «ГАМЛЕТ»

Довольно всесторонне в шекспироведении исследовано понимание драматургом в трагедии «Гамлет» основ актерского мастерства, его требований к сценической речи, проартикулированных принцем, использование В. Шекспиром приемов «сцены на сцене», зеркального отражения. В конце 70-х гг. прошлого столетия А. Парфенов, используя театроведческий подход к исследованию текста пьесы (восприятие прочитанного глазами зрителя), рассмотрел те сцены трагедии «Гамлет», в которых, по его утверждению, используется прием «очуждения», теоретически обоснованного Б. Брехтом только в XX в., а главный герой выполняет функции, аналогичные роли «ведущих от театра», «рассказчиков» и т. п. в современном нам театре.

Полагаем, что этим далеко не исчерпывается весь арсенал шекспировских «предвидений» перспектив развития театрального искусства будущего. До сих пор вне поля зрения ученых остаются указанные В. Шекспиром в трагедии «Гамлет» перспективы пластического и пространственного выявления в зрелищных видах искусства (театре и кинематографии XX в.) «жизни человеческого духа» (пользуясь терминологией К. Станиславского). Цель работы – доказать, что ряд реплик действующих лиц трагедии «Гамлет» представляет собой своеобразный технический план и творческий проект воплощения отдельных картин «будущего спектакля» на театральных подмостках или даже киносьемочной площадке (так называемый режиссерский сценарий, или комментарий), а не лишь сообщение о произошедших за сценой событиях. Иными словами, представляется возможным утверждать, что В. Шекспир в отдельных репликах пьесы излагает почти режиссерскую разработку конкретных мизансцен, отдаленно напоминающих порой даже фрагмент киносценария XX в. Ведь сценическое воплощение описанного в них предусмотрено исключительно способами пластического выражения психологии героев, т. е. передачи смысла и эмоционального содержания происходящего действием, а не вербальными средствами.

Избранные в качестве объекта исследования реплики трагедии В. Шекспира «Гамлет» частично схожи с сообщениями особых действующих лиц античной драмы – с повествованием Вестника. По утверждению И. Тронского, наличие подобного персонажа в античной драме обусловлено тем, что в ней «... «страсти» не происходят на глазах у зрителя, о них сообщается через посредство «вестника» [1, с. 109]. Иными словами, важнейшей функцией Вестника является, как отмечает В. Ярхо, сообщение «о событиях, которые происходили за сценой» [2, с. 7].

Однако анализ реплик античного Вестника, в частности в трагедиях Софокла «Антигона», «Царь Эдип», убеждает в том, что они представляют собою, как справедливо замечает С. Радциг, преимущественно элемент эпоса в древнегреческой трагедии, нежели драмы, ибо в них отсутствует «наглядность воспроизведения действием» [3, с. 180]. Действительно, в «Антигоне» в репликах Вестника, состоящих из 96-ти строк, только в 26-ти из них содержится двадцать восемь глаголов, описывающих поочередно действия «за кадром» то Креонта, то Гемона, то Эвридики. В «Царе Эдипе» из 58-ми строк реплик Домочадца только в 32-х строках и с помощью 22 глаголов характеризуются действия за сценой то Иокасты, то Эдипа. И это при том, что в довольно подробных сообщениях Домочадца детально передаются его собственные переживания и предчувствия, т. е. эмоции по поводу рассказываемого. К тому же Вестник цитирует возгласы и причитания персонажей-страдальцев, т. е. произнесенные ими от первого лица слова за сценой, а не их действия.

Качественно по-иному организуется текст подобных реплик у В. Шекспира. Так, например, в эпизоде второй сцены первого действия, в котором стражники и Горацио сообщают Гамлету о недавнем появлении Призрака на сцене, одна-две из реплик Горацио более похожи на режиссерский комментарий, разработку мизансцены, указывающей исполнителям на их местонахождение и перемещение по сцене в предшествующем эпизоде: «... *ваш отец проходит мимо / Державным шагом. Трижды он скользит / Пред их остолбенелыми глазами / В длину жезла от них...*» [4, с. 137].

Происходящее затем на площадке перед замком в полночь описывается драматургом эпохи Возрождения таким образом, что частично напоминает тщательную разработку мизансцены для последующего ее воплощения на сцене (в шести строках оригинала шесть глаголов характеризуют действие). Термин «мизансцена» в данном случае используется в соответствии с определением кинорежиссера М. Ромма как «способ передачи зрителю содержания и чувства, ибо жизнь заключается не только в слове, но и в движении. В этом отношении они равноправны. Мизансцена в руках режиссера есть немой текст, немое действие. Хорошо построенная мизансцена выражает мысль эпизода, его действие в такой же мере, как и слово» [5], что наглядно представлено в «Гамлете»: «... *на мгновенье / По повороту плеч и головы / Я заключил, что он не прочь ответить, / Но в это время закричал петух, / И он при этом звуке отшатнулся / И скрылся с глаз*» [4, с. 138].

Эта и последующая реплики частично напоминают даже фрагмент киносценария, предусматривающий не только указания исполнителю на способы пластического и мимического выражения им психологического состояния

персонажа, но и на особенности последовательной смены планов съемки кинокамерой фигуры и лица исполнителя (в последнем из эпизодов – крупным планом): «Он был бледен <...> Совершенно бел... [И не сводил с вас глаз?] ... Ни на минуту» [4, с. 139], «[...он хмурил брови?] Нет, смотрел Скорей с тоской, чем с гневом» [4, с. 138].

В процитированных репликах содержится неисчерпаемый потенциал, прежде всего, для актерского воплощения роли, а не просто для сообщения о событиях, произошедших за сценой (прежняя роль Вестника), а также позволяющих читателю/зрителю «увидеть», т. е. представить себе лицо Призрака крупным планом. В них также почти указывается тип ракурса кино съемки – «точка зрения». Благодаря съемке с подобного ракурса, как указывают специалисты, зритель «ставится» «на место головы одного из актеров, так что видит то, что видит персонаж. Это часто используется, чтобы дать возможность зрителю прочувствовать данный эпизод и эмоции героя, когда он/она находится в опасности... Переключение между разными ракурсами [объективный/субъективный/«точка зрения»] может <...> создать мощный эффект» [6].

Повествование Офелии в первой сцене второго действия о визите к ней принца Гамлета не только позволяет узнать о событиях, произошедших за сценой, но и представляет собой тщательную разработку возможной мизансцены. Подобная реплика частично напоминает режиссерский комментарий, составленный для исполнителя роли главного героя, или фрагмент киносценария (в тексте, не упоминающем об эмоциях рассказчика, лаконично излагаются только важные детали внешнего облика принца и его действий в данной сцене): «[Я шила,] **входит Гамлет, / Без шляпы, безрукавка пополам, / Чулки до пяток, в пятнах, без подвязок, / Трясетя так, что слышно, как стучит / Коленка о коленку, так растерян, / Как будто выпущен из-под земли / Порассказать об ужасах геенны <...>/ ... Он сжал мне кисть и отступил на шаг, / Руки не разнимая, а другую / Поднес к глазам и стал из-под нее / Рассматривать меня, как рисовальщик. / Он долго изучал меня в упор, / Тряхнул рукою, трижды поклонился / И испустил такой глубокий вздох, / Как будто перенес в него остаток / Последнего дыхания, вслед за чем / Разжал ладонь, освободил мне руку / И удалился, глядя чрез плечо. / Он шел и находил без глаз дорогу / И тем же чудом, пятясь, вышел в дверь, / Глаза все время на меня уставя» (выделено нами – И. С.) [4, с. 157–158].**

Появление в личных покоях придворной дамы небрежно одетого принца, нарушение им всех правил дворцового этикета наглядно демонстрирует зрителю то состояние глубокого потрясения, которое переживает герой. Гамлет настолько погружен в свои размышления, что даже присутствие Офелии не способно нарушить течения его глубоко личных, интимных переживаний, он ищет понимания – и не находит.

Прочитированный фрагмент звучит в исполнении актрисы около минуты. Весь арсенал «внешнего» проявления психологического состояния персонажа в действии описывается в двадцать одной строке реплики более чем двадцатью глаголами или глагольными формами (*foul'd, ungarter'd, down-gyved, unbraced etc.*). Подобное наблюдение позволяет утверждать, что драматург рубежа XVI – XVII вв. вербально проектирует в тексте пьесы почти детальную разработку мизансцены, которая призвана передать состояние глубочайшего одиночества и невыносимого страдания персонажа исключительно невербальными средствами.

Все это подтверждает и тот факт, что режиссер Г. Козинцев (экранизация 1964 г.), создавая киносценарий по данному произведению В. Шекспира, посчитал более уместным снять сцену, переданную в драматическом тексте устами Офелии, а не позволить актрисе ее произнести в кадре. Английский режиссер Оливер Лоуренс (экранизация 1948 г.) также отдал предпочтение демонстрации названного эпизода в актерском исполнении, однако не смог отказаться полностью от шекспировского текста: события киноэпизодов свидания Офелии и Гамлета, прыжка Гамлета на пиратский корабль, гибели Офелии в водах реки демонстрируются им (т. е. изображаются) под сопровождение реплик из трагедии, произносимых актерами «за кадром». Последний из вариантов значительно усложняет задачу исполнителей ролей и режиссера: зритель имеет возможность сопоставлять изображаемое с замыслом самого автора.

Показательно, что сцена визита принца Гамлета в покои Офелии в фильмах как Лоуренса Оливье, так и Григория Козинцева длится в кинофильме чуть более минуты, т. е. ровно столько, сколько длится и рассказ о ней в трагедии. То есть В. Шекспир практически выполняет требования к современному киносценарию: длительность киноэпизода должна соответствовать длительности звучания текста, описывающего его.

Вторая часть рассказа Офелии в трагедии невольно позволяет зрителю увидеть события с уже выше охарактеризованного ракурса «точки зрения», т. е. увидеть события глазами Офелии, к тому же крупным планом. А в финале рассказа словно предусматривается последовательная смена планов съемки Гамлета: увиденный глазами героини сначала средним планом, затем – крупным, актер вновь будет снят средним, а затем и дальним планом. Справедливости ради нужно сказать, что Г. Козинцев предпочел снять эту сцену преимущественно средним планом (у Лоуренса Оливье средний план сменяется только в финале сцены дальним), отдав предпочтение объективному типу ракурса съемки.

Однако абсолютно очевидно, что актер – современник В. Шекспира не способен был сыграть без единой реплики подобную мизансцену совершенно по объективным причинам. Да и тогдашняя театральная публика, без сомнения, еще не способна была ни воспринять, ни оценить по достоинству подобное мастерство исполнения роли в данном эпизоде даже при условии филигранного соблюдения на сцене актером особого баланса между «условностью» и «безусловностью» изображения.

Две реплики в четвертом действии (одного из датских дворян и самой королевы), описывающие то вторжение в пределы дворца разбушевавшейся толпы во главе с Лаэртом, то трагическую гибель Офелии в речной пучине, хотя в некоей мере и схожи типологически с репликами Вестника в античном театре, все же более напоминают описание киносценаристом кадров панорамных сцен будущего фильма.

В частности, в том фрагменте, что более всего из всех рассматриваемых напоминает сообщение Вестника античного театра, драматург рисует воображению читателя эпизод массовой сцены, практическое воплощение которой средствами зрелищного искусства станет возможным только после появления искусства кинематографии. Происходящее можно было бы снять с разных планов, в движении, меняя угол съемки (то сверху, то сбоку, то снизу), словно наблюдая сцену из окон дворцовых покоев или сторожевых башен, с лестничных пролетов: «... молодой Лаэрт с толпой мятежной / Сметает стражу. Чернь идет за ним / <...> Они кричат: «Лаэрт король! Он избран!» / Взлетают шапки, руки, языки: / «Лаэрт, будь королем, Лаэрт король!» [7, с. 291].

Нарочитая театральность подчеркнута гиперболизированного публичного поведения в этом эпизоде как Лаэрта, так и толпы поясняется, по-видимому, тем, что все участники происходящего откровенно демонстративно «накручивают» и самих себя, и окружающих, и обстановку в целом, дабы убедить всех и вся вокруг в чрезмерной важности и весомости происходящего. Ведь Лаэрт, человек своего времени, гиперболизированно должен продемонстрировать публично свою готовность немедленно отомстить за смерть отца.

Сцена же гибели обезумевшей Офелии, описанная устами королевы в том же четвертом действии, позволяет кинорежиссерам и операторам-постановщикам в будущем с наибольшим эффектом воспользоваться всеми теми возможностями, что заложены в тексте трагедии ее автором. Тихо и буднично, без надрыва и излишней нарочитости, абсолютно неосознанно беззащитная героиня будет приближаться к своей неминуемой гибели, увлекаемая течением речного потока после своего случайного падения с обрывистого берега.

Передача трагизма судьбы девушки и ее положения в данной ситуации, скорее всего, в кинематографии могла бы достигаться, как предполагается в тексте, последовательной сменой среднего плана, изображающего события на берегу реки, дальним планом, когда на фоне речного потока фигурка абсолютно не реагирующей на опасность поющей девушки будет постепенно уменьшаться. Несомая течением, она, по прозорливому замыслу самого В. Шекспира, будет постепенно «иставать» на глазах кинозрителя. И уменьшаться она будет не только по законам перспективы, но и потому, что будет незаметно для себя постепенно погружаться в воду под тяжестью намокающего платья. И эти «кадры», переданные в пьесе словесно, репликой максимально схожей по функции с репликой античного Вестника, именно в кинематографическом воплощении позволяют достичь предельно символического значения: плывя бездумно по течению жизни, человек, без сомнения, ускоренно приближается к закономерной гибели на дне смертоносной пропасти.

Подобное безумное состояние Офелии символизирует, возможно, и авторскую позицию: драматург эпохи Возрождения наглядно демонстрирует зрителю, что духовная смерть личности, ее неспособность действовать в соответствии с собственными принципами и убеждениями (или в случае их полного отсутствия – их подмена жизненными принципами отца, брата, косными традициями) более страшна, чем физическая гибель: *«Взялась за сук, а он и надломись <...> Она в поток обрушилась. Сперва / Ее держало платье, раздуваясь, / И <...> поверху несло. / Она из старых песен что-то пела, / Как бы не ведая своей беды... / ...Но долго это длится не могло, / И вымокшее платье потащило / Ее <...> на дно, / В муть смерти»* (выделено нами – И. С.) [4, с. 223].

Именно в этой реплике, написанной драматургом в начале XVII в., довольно наглядно реализуется одно из главных правил написания сценария (по убеждению современного киносценариста А. Волкова): необходимо «стараться заменять диалоги изображением», ибо «писать нужно то, что видно». Поэтому в сценариях и «пишутся» детали, которые имеют для развития сюжета значение. И, конечно, те, что создают образ, атмосферу. При этом <...> очень лаконично» [8].

В оригинале в этом фрагменте количество глаголов намного меньше, чем в переводах, но от этого создаваемая в воображении читателя/слушателя художником картина не утрачивает своей зрелищности. Эпизоды трагедии в случае их киновоплощения имели возможность монтироваться по принципу смены камерной сцены общения короля и брата Офелии панорамным изображением гибели девушки (берег реки, речной поток), за которыми вновь последуют кадры продолжающейся в замкнутом пространстве внутренних покоев дворца беседы короля с Лаэртом, более похожей на сговор.

К сожалению, не все кинорежиссеры на практике смогли воплотить именно таким образом картину смерти героини. Чуть более минуты в фильме Г. Козинцева (1964 г.) длится эпизод, в котором после съемки опустевших навсегда покоев Офелии камера переносит зрителя на берег реки, затем останавливается на склонившихся до самой глади реки ветвях плакучих ив, а по истечению нескольких секунд замрет на неподвижно лежащем теле девушки, покрытом водной гладью... Вдвое дольше этот эпизод длится в экранизации английского режиссера (1948 г.).

Однако показателен уже тот факт, что ни Л. Оливье, ни Г. Козинцев, создавая киносценарий, не позволили себе ограничиться в собственных киноверсиях «Гамлета» исключительно вербальным способом – сообщением королевы о смерти девушки. Композиционное решение данного эпизода, по-видимому, оба мастера позаимствовали у автора картины «Смерть Офелии» (1852 г.) Джона Милле.

В результате исследования были сделаны следующие выводы: театральные-эстетические взгляды В. Шекспира во многом опередили его время и предопределили большинство открытий зрелищных видов искусства отдаленного будущего (театра конца XIX – XX вв., кинематографии); избранные для рассмотрения реплики действующих лиц трагедии «Гамлет» частично представляют собой некую трансформацию сообщений особого действующего лица античной драмы – Вестника, хотя в них прослеживается большая, чем у древнегреческих трагиков, концентрация глаголов (глагольных форм), внешних деталей, способствующих максимальной визуализации излагаемого, к тому же их произнесение по длительности практически совпадает с длительностью обозначенных

в каждом из них действий. Проанализированные фрагменты представляют собой практически развернутые режиссерские комментарии, детальные разработки мизансцен, что станет нормой в театральной практике лишь с конца XIX в. (в частности, в практике создания киномизансцен с начала XX в.); находки драматурга предопределяют наиболее перспективные пути и способы пластического и пространственного выявления «жизни человеческого духа» в зрелищных видах искусства будущего; большинство из охарактеризованных открытий реализовано не столько в театре будущего, сколько в киноискусстве.

Литература:

1. Тронский И. История античной литературы / И. Тронский. – М. : Высш. шк., 1983. – 464 с.
2. Радциг С. История древнегреческой литературы / С. Радциг. – М. : Высш. шк., 1977. – 551 с.
3. Ярхо В. Античная драма: Технология мастерства / В. Ярхо. – М. : Высш. шк., 1990. – 144 с.
4. Шекспир В. Трагедии. Сонеты / В. Шекспир. – М. : Худож. литература, 1968. – 791 с.
5. Ромм М. Построение киномизансцены / М. Ромм // Драматургия кино и вопросы композиции сценария и фильма: из стенограммы лекций, прочитанных на I курсе режиссерского факультета в 1954/55 уч. гг.; ВГИК. Кафедра кинорежиссуры. – М. : ВГИК, 1957. – 71 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.slovarmedia.ru/hrestomatia/avtors/razdel5/text30.html>.
6. Ракурсы, охват и масштабы в съемках [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://snimifilm.com/almanakh/semki/rakursy-okhvat-i-masshtaby-v-semkakh>.
7. Шекспир У. Трагедия о Гамлете, принце Датском / пер. с англ. М. Лозинского / У. Шекспир. – СПб : Азбука-классика, 2003. – 416 с.
8. Волков А. Блог сценариста: О сценарном ремесле, фильмах и кинематографе в целом / А. Волков [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://new-storyteller.livejournal.com/23755.html>.

Анотація

I. СОЛОВЦОВА. ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ВИДОВИЩНИХ ВИДІВ МИСТЕЦТВА В ТРАГЕДІЇ В. ШЕКСПІРА «ГАМЛЕТ»

Стаття присвячена аналізу трагедії «Гамлет» з метою доведення, що низка реплік дійових осіб трагедії являє собою своєрідний технічний план і творчий проект втілення окремих картин майбутнього спектаклю на театральних підмостках або на кінознімальному майданчику, а не тільки повідомлення про події, що відбувалися за сценою. Автор доходить висновку, що театральні-естетичні відкриття У. Шекспіра значно випередили час драматурга та нагадують детальне розроблення мизансцен або розгорнуті режисерські коментарі, що стануть нормою в театральній практиці (а згодом і в кінематографії) лише з кінця XIX ст.

Ключові слова: репліка, сценічне втілення, мизансцена, режисерський коментар, кінематографія, ракурс, кадр.

Аннотация

II. СОЛОВЦОВА. ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ЗРЕЛИЩНЫХ ВИДОВ ИСКУССТВА В ТРАГЕДИИ В. ШЕКСПИРА «ГАМЛЕТ»

Статья посвящена анализу трагедии «Гамлет» с целью доказать, что ряд реплик действующих лиц трагедии представляет собой своеобразный технический план и творческий проект воплощения отдельных картин будущего спектакля на театральных подмостках или на киносъёмочной площадке, а не только сообщение о событиях, произошедших за сценой. Автор приходит к выводу, что театральные-эстетические открытия В. Шекспира значительно опередили время драматурга и напоминают детальные разработки мизансцен или развернутые режиссерские комментарии, что станут нормой в театральной практике (а потом и в кинематографии) только с конца XIX в.

Ключевые слова: реплика, сценическое воплощение, мизансцена, режиссерский комментарий, кинематография, ракурс, кадр.

Summary

I. SOLOVTSOVA. PROSPECTS FOR THE DEVELOPMENT OF SPECTACULAR ART IN TRAGEDY “HAMLET” BY W. SHAKESPEARE

The article is devoted to the analysis of the tragedy “Hamlet”. The aim is to prove that a number of characters’ cues is a kind of technical plan and a creative project for the realization of separate scenes of the “future performance” or film, so it is not just a message about the events that took place behind the stage. The author of the work comes to the conclusion that Shakespeare’s theatrical and aesthetic discoveries significantly determined the playwright’s time and correspond mostly to the detailed development of the mise-en-scenes or detailed director’s comments that would become a standard in the theatrical practice (and soon in cinematography) only from the end of the 19th century.

Key words: cue, stage realization, mise-en-scene, director’s comments, cinematography, foreshortening, shot.