

УДК 792.26+791+128

DOI: 10.48164/2713-301X_2022_8_25

Е.В. Абрамовских

Самара

Самарский государственный социально-педагогический университет

abramovskih@pgsga.ru

С.М. Пасашкова

Самара

Независимый театр «Пластилиновый дождь»

pasashkova.s@sgspu.ru

М.А. Смоленская

Самара

Самарский государственный социально-педагогический университет

ilcheva.mariya@psga.ru

ПРОБЛЕМЫ МЕТАПОВЕСТВОВАНИЯ В ПЬЕСЕ И КИНОФИЛЬМЕ Т. СТОППАРДА «РОЗЕНКРАНЦ И ГИЛЬДЕНСТЕРН МЕРТВЫ»

В статье анализируются пьеса и кинофильм Тома Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» как метатексты на различных уровнях их организации. Для анализа применяются структурно-семиотический и нарратологический методы исследования. Показывается специфика работы с драматургическими претекстами кинофильма, переосмысленными в рамках иной семиотической системы, в которой значимыми являются: кадр, звук, монтаж, граница кадра. Особое внимание акцентируется на теоретическом обосновании жанра «метакино» и анализе кинофильма с этой точки зрения. Авторы статьи определяют, как в пьесе и в кинофильме раскрывается центральный вопрос о соотношении жизни и искусства, анализируют принципы взаимодействия автора, текста и читателя. В выводах отмечается, что кинотекст строится как сложная кинематографическая игра со множеством смысловых слоев. Многочисленные оппозиции (условный/реальный миры, традиционализм/неклассическая парадигма художественности), а также использование приема «текст в тексте» позволяют говорить о границах театрального и киноискусства.

Ключевые слова: кадр, план, монтаж, бинарная оппозиция, «текст в тексте», метакино, метароман, метатекстовое повествование, неклассическая парадигма художественности.

Специфика искусства кино неоднократно осмыслилась литературоведами и искусствоведами. Важную роль в разработке теории кино сыграли работы Ю.М. Лотмана «Семиотика кино и проблемы киноэстетики», «Диалог с экраном» (совм. с Ю. Цивьяном). При изучении киноязыка исследователь опирался на труды Б.М. Эйхенбаума,

Б. Балаша, С. Эйзенштейна, Р. Арнхейма. Ю.М. Лотман рассматривал кино как знаковую систему, считая, что «кинematограф по своей природе – рассказ, повествование... В основе всякого повествования лежит акт коммуникации...» [1, с. 316]. Под кинематографическим значением он понимал все то, что «мы замечаем во время демонстрации

фильма, все, что нас волнует, на нас действует» [1, с. 320].

Материалом исследования послужил кинофильм «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1990), снятый Томом Стоппардом по собственной одноименной пьесе, написанной в 1966 году. Пьеса и фильм являются произведениями неклассической парадигмы художественности, которая, по мнению В.И. Тюпы, появилась в связи с ощущением исчерпанности оснований и возможностей классической парадигмы художественности: «Художественное произведение обретает статус дискурса трехстороннего коммуникативного события: автор – герой – читатель. Для того чтобы такое событие состоялось, чтобы произведение искусства было „произведено“, недостаточно креативной (творящей) актуализации этого события в тексте, необходима еще и рецептивная его актуализация в художественном восприятии» [2, с. 102]. «Дискредитация авторской монополии креативного сознания [“кризис авторства”, по Бахтину, “смерть Автора”, по Барту] отводит автору роль организатора коммуникативного события (отсюда возникновение и расцвет режиссерского искусства), тогда как его реализатором выступает сотворческая инстанция адресата» [3, с. 139-140]. Произведения этой парадигмы художественности требуют участия читателя или зрителя, сотворчества с автором текста, что объясняет цель данной работы, которая заключается в том, чтобы рассмотреть пьесу и кинофильм Т. Стоппарда с точки зрения метаповествования на различных уровнях его организации.

Термин «метатекст» уже использовался в искусствоведении для анализа театральных постановок и кино. Под термином «метадрама» понимались «драматургия и театр, проблематика которых обращена к самому театру; театр, который представляет сам себя» [4, с. 3]. Е.В. Соколова отмечает методологическую расплывчатость этого определения

и предлагает понимать под метадромой «саморефлексию театра на уровне структуры, теорию театра, выраженную театральным же языком» [4, с. 3-4]. Эти наблюдения позволяют применить к анализируемому кинофильму термин «метакино».

В определении метатекста мы опираемся на теорию В.Б. Зусевой-Озкан, которая определила метароман как «двуплановую художественную структуру, где предметом для читателя становится не только “роман героев”, но и мир литературного творчества, процесс создания этого “романа героев”». Метароман трактует «проблему соотношения искусства и действительности», рефлексивует «над собой как над целым, над особым миром» [5, с. 4].

Сюжет этого фильма выстраивается по второму типу метароманной структуры, в котором «Автор в одной из своих ипостасей является одним из персонажей романа, но герой не является соавтором Романиста и не причастен к разворачивающемуся творческому процессу», «граница двух действительностей проницаема только для Автора» [5, с. 11]. В фильме таким автором выступает Актер, служащий воплощением шекспировского замысла, неминуемо настигающего Розенкранца и Гильденстерна, которые, хоть и пытаются «выйти» из сюжета, проживают судьбу, определяемую автором.

Сюжет метакино оформляется с помощью многочисленных бинарных оппозиций и усложненных ситуаций «текст в тексте». Бинарная структура самоописания подразумевает «деление всего в мире на положительное и отрицательное, на греховное и святое, на национальное и искусственно привнесенное или на ряд других возможных противопоставлений» [6, с. 382-383]. По определению Ю.М. Лотмана, «“Текст в тексте” – это специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором

авторского построения и читательского восприятия текста. Переключение из одной системы семиотического осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет в этом случае основу генерирования смысла. Такое построение, прежде всего, обостряет момент игры в тексте: с позиции другого способа кодирования, текст приобретает черты повышенной условности, подчёркивается его игровой характер: иронический, пародийный, театрализованный смысл и т. д.» [7, с. 155].

Текстом-источником для пьесы и кинофильма Т. Стоппарда становится «Гамлет» Шекспира. Многие черты шекспировской пьесы были переосмыслены в рассматриваемом фильме: смешение трагического и комического [8, с. 34]; оппозиция правды жизни и правды искусства [8, с. 63]; антитеза «видимое – сущное» [8, с. 56]; прием «сцены на сцене», когда «в действие драматического произведения вводится изображение театрального представления» [8, с. 179]; философское переосмысление проблемы театра, волновавшее эпоху Позднего Возрождения.

Как отмечает О.В. Журчева, мировая классика стала для современной литературы «метатекстом мотивов, сюжетов, образов», причем креативной рецепции чаще всего подвергается Шекспир, а в его творчестве – трагедия «Гамлет» [9, с. 177]. Вопросам поэтики творчества Т. Стоппарда было посвящено достаточно большое количество монографий и статей в зарубежном и отечественном литературоведении, искусствоведении. Остро стоит вопрос об определении жанра пьесы: от абсурдистской трагикомедии до метадрамы. К примеру, Е.В. Соколова называет совокупность пьес Т. Стоппарда «метатеатром» и считает, что в анализируемой пьесе автор «на основе Гамлета выстраивает и соединяет различные метадраматические игровые концепции: место действия пьесы (вторичный мир), куль-

турный миф, театральная реплика в структуре языковых игр, метод активизации зрительской памяти» [4, с. 19]. А В.В. Халипов приводит определение театра Стоппарда как «миноритарного»: «Его специфика состоит в том, что автор, создавая парафразы на темы классических пьес, “вычитает” из них главное действующее лицо (например, Гамлета) и дает развиваться второстепенным персонажам (например, Меркуцио за счет Ромео)» [10, с. 11].

Довольно часто изучались авторские стратегии этого текста и отдельные его категории. Так, В.В. Халипов говорит о деконструкции Стоппардом шекспировского «Гамлета» такими приемами, как «актуализация ретроспекции» [10, с. 32] («показ в “настоящем” времени пьесы того, что у Шекспира дается как рассказ или воспоминание персонажей о событиях, имевших место в прошлом») [10, с. 32], обратное ей «ретроспектирование» (некоторые события «Гамлета», «демонстрируемые при помощи происходящих в настоящем развернутых сцен, представлены у Стоппарда в виде воспоминаний, донесений, сообщений героев об известных им событиях прошлого») [10, с. 33], а также «“футурспекции” – “воспоминания о будущем”», в которых «персонажи как бы проигрывают, “репетируют” ситуации будущих сцен в сюжете» [10, с. 33]. Т.В. Журчева подробно проанализировала выстраиваемый Стоппардом трагикомический хронотоп, определив его как «минус-хронотоп», поскольку автор «демонстрирует не расчлененный упорядоченный мир, а отсутствие граней между любыми временными и пространственными обозначениями, иллюзорность времени и пространства, и, следовательно, абсолютную неуместность понятий когда и где» [11, с. 20]. Автор вместе с героями обнаруживает в пьесе «минус-гармонию»: «нечто вроде бы существующее, но не поддающееся ни постижению, ни объяснению» [11, с. 20]. Однако проблема метатекстового повествования

в пьесе и кинофильме Т. Стоппарда не становилась объектом специального рассмотрения.

Как отмечает В.Б. Зусева-Озкан, «для признания того или иного произведения метароманом необходимо, чтобы субъект и объект рефлексии совпали» [5, с. 10]. На наш взгляд, в фильме это происходит: главные герои пытаются понять законы трагедии, при этом их роли в «Гамлете» также подвергаются переосмыслению и автором, и Актером в лице автора; сам Актер становится объектом рефлексии, поскольку изучаются его возможности в театральном и киноискусстве. Кинофильм поднимает центральный для метаромана «вопрос о соотношении жизни и искусства» [5, с. 14]: кто эти герои, в каком пространстве они действуют, перед нами лишь актеры «Гамлета» или они существуют в своей собственной вселенной? Позволяет определить жанр как метакино и финал произведения. В.Б. Зусева-Озкан считает, что в метаромане «конец романа и конец жизни оказываются тождественными» [5, с. 21], и многие романы будут пытаться «рефлексировать над проблемой собственного окончания и соотносить его с окончанием жизни» [5, с. 21]. Смертью Розенкранца и Гильденстерна разрешается основной конфликт кинофильма. Неслучайно здесь и появление повозки бродячих актеров вслед за казнью героев, которая показывает – будто это один из сыгранных ими сюжетов, одна из написанных и рассказанных ими историй. Таким образом, «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» становится одной из пьес в их репертуаре. Еще одна проблема метаромана – «вопрос о свободе воли и предопределении» [5, с. 21]. Насколько свободны Розенкранц и Гильденстерн, являясь героями пьесы? А свободны ли в своей жизни? При попытке проявить «свою» волю их неминуемо настигает авторский замысел, что позволяет ответить на эти вопросы отрицательно.

Особенности метакино проявляются с помощью сложно выстроенных систем бинарных оппозиций, реализующихся на разных уровнях в постоянно усложняющихся ситуациях «текст в тексте».

Бинарная оппозиция в фильме реализуется с помощью системы кадров. Лотман считал, что «в киномире, разбитом на кадры, появляется возможность вычленения любой детали» [1, с. 306]. Одной из основных функций кадра он считал возможность «иметь значение» [1, с. 309], поэтому кадр по аналогии со словом в языке – основной носитель значений киноязыка [1, с. 309].

Выстроенная в кинофильме система знаков задает разделение на несколько миров. В первых кадрах появляется монета, выступающая символом судьбы, рока. Каждый раз, выпадая орлом, она демонстрирует нарушение закона вероятностей и показывает, что действие в этом мире находится под властью своих, особых законов. Этот знак позволяет понять, что герои находятся в особенной действительности – в художественном мире, который подчиняется не физическим законам, а воле художника. Монета является и символом двойственности всего происходящего: в том числе определяет и двойственность героев – пессимистичного, сомневающегося Гильденстерна и оптимиста Розенкранца.

Кадр, по мнению Ю.М. Лотмана, «несет нам информацию об определенном предмете. Но это еще не есть киноинформация: мы ее могли бы почерпнуть из нехудожественной фотографии пулемета или рядом других способов. Далее, пулемет – не только вещь, он вещь определенной эпохи и поэтому может выступать как знак эпохи» [1, с. 321]. Таким знаком эпохи в фильме становится костюм. С одной стороны, Стоппард повторяет прием, введенный им в пьесе, – костюм елизаветинской эпохи, который характерен не для средневековых событий «Гамлета», а для «актеров лондонского театра “Глобус”

начала 17 века», что демонстрирует «вневременность происходящего» [11, с. 16]. Главные герои, несмотря на то, что одеты в эти костюмы, демонстрируют знаки «другой» культуры. Таковым является гамбургер, который в первой сцене фильма делает себе из подручных материалов Розенкранц. С одной стороны, это знак «другой» культурной эпохи – постмодернизма, для которого характерно перенесение известного сюжета в новые реалии. Однако его можно рассмотреть как знак нового времени, к которому принадлежат актеры, играющие Розенкранца и Гильденстерна. В начале фильма будто в ожидании своих сцен актеры «заполняют» это время едой. Такие знаки принадлежат реальному, нефикциональному миру. Но поскольку его знаки привнесены в произведение художественное, он перестает быть сугубо реальным, входит в произведение и становится миром условно реальным. Герои олицетворяют собой новых зрителей, подходящих к истории с собственным уникальным опытом. Знаки позволяют по-другому расставить акценты в фильме в сторону упрощения проблематики и внесения пародийности, но при этом их использование затрагивает проблему рецепции произведения искусства. Так система знаков позволяет выстроить несколько бинарных оппозиций: Ренессанс – постмодернизм, мир условный – мир реальный.

Другой знак появится перед сценой «мышеловки». Эпизод кратковременен, но символичен и позволяет доказать вышесказанные идеи. Гильденстерн через глазок пытается подсмотреть за происходящим за дверью, ведущей в своеобразную гримерку. Глазок открывается, камера перемещается за дверь и показывает, что за другой стороной двери на месте глазка располагается зеркало, в которое смотрится актер в маске. К герою подходит Розенкранц, соорудивший из листа бумаги сложную модель аэроплана. Перед нами

модель, демонстрирующая, как зритель в лице заглавных героев, относящийся к другой эпохе, подходит к условному, вымышленному произведению (воплощенное актером в маске за закрытой дверью) и воспринимает его с уникальным опытом.

Интересно, что включение знаков другой эпохи встречаем и у Шекспира. А.А. Аникст обратил внимание на рассказ Розенкранца и Гильденстерна о том, что «в моду вошли детские театры и публика увлекается спорами драматургов, вследствие чего „власть забрали дети“, причинив ущерб даже „Геркулесу с его ношей“» [8, с. 178]. Он указывает, что «эмблемой театра „Глобус“ было изображение Геркулеса, держащего на своих плечах земной шар. Так Шекспир ввел в трагедию непосредственное упоминание не только о современных театральных событиях, но и о театре, на сцене которого шел „Гамлет“» [8, с. 179]. Он считает, что здесь автор допускает анахронизм (то есть вводит «в старинную фабулу современный факт» [8, с. 179]) и анатопизм («несовместимость местности» [8, с. 179]), поскольку «действие происходит в Дании, а речь идет о столичных лондонских трупках» [8, с. 179]. А.А. Аникст считает, что Шекспир намеренно нарушает правдоподобие. То же самое делает и Стоппард.

Рассмотрим детальнее хронотоп фильма. На первый взгляд, фильм продолжает концепцию «минус-хронотопа», заданного в пьесе, с точки зрения времени (герои не помнят своего прошлого, не знают, когда происходит действие), однако пространство уже конкретно задано. Кинотекст вынужден пользоваться другими, специфическими приемами для воплощения идеи вневременности героев. С одной стороны, они находятся в лесу, причем, где этот лес – не задано, а сами герои не знают своего точного местонахождения, с другой – лес можно трактовать как некое пограничное пространство – и тогда герои, принадлежащие другому миру, пересе-

кают лес, своеобразную границу, чтобы попасть в новое пространство пьесы «Гамлет». Так установка на «никогда и нигде» сменяется выстраиваемой оппозицией мира героев Розенкранца и Гильденстерна (как мира условно нефикционального) пространству «Гамлета» с его декорациями замка.

Далее находим еще одну оппозицию пространства – внутри пьесы «Гамлет». Это разделение подчеркивают средства киноязыка. Так, пространство пьесы внутри фильма оформлено театральным занавесом: оно снято статично, общим планом, изредка выхватывая мелкие детали. Противостоит ему пространство Розенкранца и Гильденстерна: герои способны перемещаться между декорациями, тогда как Гамлета, Офелию, Полония, Гертруду и Клавдия мы в других пространствах не видим. «Гамлетовское» действие будто разыгрывается на сцене, а Розенкранц и Гильденстерн, ненадолго оказываясь на ней и произнося необходимые реплики, уходят за кулисы, чтобы продолжить рефлексировать над собой и над законами театра. Доказывают это положение многочисленные сцены, в которых герои наблюдают за происходящим из-за кулис. Показателен эпизод, в котором Гамлет убивает Полония, спрятавшегося за ковром, где оказываются и заглавные герои. Подобным образом они наблюдают за сюжетом, выхватывая лишь отдельные эпизоды «Гамлета», и потому не способные понять пьесу. Происходит разрушение «четвертой стены», герои осознают себя персонажами художественного произведения. Это наблюдение подтверждается как текстом пьесы, так и кинофильмом, где неоднократно показана путаница в именах главных героев. Приведем реплику из текста пьесы:

Розенкранц. Мое имя Гильденстерн, а это – Розенкранц.

Гильденстерн делает ему замечание.

[Без смущения.] Виноват, его имя Гильденстерн, а Розенкранц – это я [12].

И далее:

Гамлет. Мои милейшие друзья! Как поживаешь, Гильденстерн? *(Идет к авансцене с рукой, протянутой к Розенкранцу, Гильденстерн кланяется. Гамлет поправляет себя.)* Ах, Розенкранц! [12].

Из этих соображений проистекают и следующие оппозиции в системе персонажей. С одной стороны, главные герои противопоставлены персонажам шекспировской пьесы: они лишь произносят отдельные реплики, необходимые по сценарию, но отказываются жить по законам этой пьесы. Помимо этого, противопоставлен и Актер бродячего театра как всезнающий автор и заглавные герои, не способные постичь авторский замысел. Таким образом, главные герои принадлежат пространству за сюжетом, за кулисами пьесы. Фильм, вынося Розенкранца и Гильденстерна за скобки, демонстрирует зарождение их самоидентификации. Доказывают эти наблюдения слова главного Актера: «Все мы куда-то уходим со сцены». Вероятно, эти слова относятся к актерам, которые после представления покидают театральный мир и попадают в мир вне пьесы. Тогда какому миру принадлежат Розенкранц и Гильденстерн? Формально – пьесе «Гамлет», однако за актерами, играющими их роли, скрываются реальные люди, привносящие в текст знаки условно нефикционального мира.

Разделение на два мира поддерживают звуки и речь героев. В фильме, попадая в пьесу «Гамлет», герои наблюдают изменение физических законов: стоит главным персонажам оказаться в пространстве пьесы-оригинала и сказать реплику чуть громче, раздастся громкое эхо, как в зале театра, и они начинают нервно оглядываться, не понимая, где находятся. В тексте же пьесы Стоппарда есть лишь ремарки [«нервно», «громко», «яростно» [12]], этот прием, следовательно, относится к средствам киноязыка. Речь героев

различается в зависимости от того пространства, в котором они произносят свои слова. Речь Полония, Гамлета, Гертруды, Клавдия всегда возвышенна – это «шекспировская» речь. Как отмечает А.А. Аникст, «и Гамлет, и король, и королева, и Горацио, и Розенкранц, и Гильденстерн, и Лазрт говорят белыми стихами, применяют в своих речах образы и метафоры» [8, с. 34-35]. В фильме же Розенкранц и Гильденстерн говорят на этом языке, лишь когда «отыгрывают» свои сцены в пьесе. Как только сцена их появления в замке сыграна, речь снижается, и Розенкранц произносит фразу «Хочу домой».

Вышеперечисленные бинарные оппозиции способствуют оформлению ситуаций «текста в тексте», которые зритель на протяжении сюжета проживает несколько раз. С одной стороны, этот принцип наследуется из шекспировского «Гамлета», где сцена «мышеловки» развивает конфликт, с другой – трансформируясь из пьесы, с помощью средств кино он по-новому звучит в другом виде искусства.

Первую ситуацию «текст в тексте» оформляет заглавие, демонстрируя связь с шекспировской пьесой. И пьеса Стоппарда, и кинофильм начинаются со сцены игры в орлянку, итог которой позволяет понять, что действие происходит в фикциональной действительности, а Розенкранц и Гильденстерн начинают жить по законам пьесы. Итак, «текстом внутри текста» становится шекспировская пьеса по отношению к пьесе Стоппарда и к его кинофильму. В этой ситуации «Гамлет» неминуемо трансформируется. С одной стороны, сцены повторяют оригинал (даже И. Бродский указывает, на какой перевод пьесы он ссылается: «Сцены из "Гамлета" даны в переводе М. Лозинского с незначительными уточнениями. Прим. переводчика» [12]), однако расставленные автором акценты, перенесение точки зрения с Гамлета на второстепенных

персонажей влекут за собой разрушение жанра трагедии и его смену на комедию. Упрощение точки зрения низвергает пафос трагедии и вызывает пародийность. Кинотекст способен поднять еще одну проблему. Перевод пьесы на язык кино обнаруживает неприменимость средств театра в кино – монологи Гамлета воспринимаются не как откровение, а как сумасшествие. Так, ситуация «текст в тексте» в кинофильме поднимает вопрос о различии видов искусства (литература – театр – кино).

Другие ситуации «текста в тексте» связаны с труппой бродячих актеров. После постановки вопроса о художественном восприятии мира, о нереальности всего происходящего неожиданно на лесной дороге появляется театральная труппа с главным Актером во главе. Интересно, что в пьесе этого представления нет. Есть лишь разговор главных героев с Актером, который в виде отдельной реплики характеризует свой репертуар. Приведем ее:

«Актер. Трагедии, сэр. Убийства и разоблачения, общие и частные, развязки как внезапные, так и неумолимые, мелодрамы с переодеванием на всех уровнях, включая философский. Мы вводим вас в мир интриги и иллюзии... клоуны, если угодно, убийцы – мы можем вам представить духов и битвы, поединки, героев и негодяев, страдающих любовников – можно в стихах; рапиры, вампиры или то и другое вместе, во всех смыслах, неверных жен и насилованных девственниц – за натурализм надбавка, – впрочем, это уже относится к реализму, для которого существуют свои расценки. Что-то я разогналса, а?» [12].

Кино же способно показать это специфичным образом: повозка превращается в сцену, эта реплика Актера будто расчленяется на отдельный сюжет и разыгрывается на сцене. Бродячие актеры представляют своеобразный «трейлер» театрального репертуара – жанровые инварианты, а Гильденстерн и Розенкранц становятся зрителями,

ведь без зрителя/читателя нет истории (Актер в начале этой сцены даже воскликнул: «Вот и публика!»).

В пьесе Стоппарда сцена «мышеловки» показана лишь в момент ее генеральной репетиции бродячими актерами и Актером в роли режиссера. В этой сцене Актер комментирует героям происходящее на сцене и объясняет законы трагедии. Сцена демонстрирует репетицию «Убийства Гонзаго», а также показывает сюжет самого «Гамлета» с будущей смертью Розенкранца и Гильденстерна от рук английского короля в виде сцен пантомимы. В фильме же эта сцена разделена на несколько эпизодов. Рассмотрим их.

Сначала главные герои оказываются зрителями постановки бродячих актеров в трактире, которые представляют им сцену о них самих. Они показывают сюжет «Гамлета», начиная со сцены убийства Полония Гамлетом, которого играет Актер. Пантомимой показывает и их будущую смерть. Актёр (он же и Режиссер этой постановки), говорящий о восьми трупах в будущем, хотя Розенкранц и Гильденстерн насчитали только шесть, выступает всезнающим, всевидящим нарратором, способным не только ведать, но и своими руками творить судьбу героев. На наш взгляд, это прообраз автора – Шекспира, тоже актера. Этот герой воплощает неминуемый авторский замысел и знает не только судьбу героев по ходу сюжета, но и способен проникать в их сознание. Так, например, лейтмотивом проходит через кинофильм вопрос о месте и времени происходящего, обсуждаемый Розенкранцем и Гильденстерном. Актер подтверждает способность знать мысли героев внезапной репликой: «Я знаю, откуда дует ветер». Этот же лейтмотив прослеживается и в анализируемой шуточной пантомиме, поскольку Актер в сцене на корабле обливает палец, чтобы определить направление ветра – таким же образом, как это делают главные герои, попавшие в мир «Гамлета» и

пытающиеся его постичь. Интересно, что и этот классический образ Шекспира подвергается пародии: он прокомментирует сюжет о восьми трупах и в целом жанр трагедии как «Жуткую резню!»

Сцена «мышеловки», являющаяся кульминационной в «Гамлете» и в пьесе Стоппарда, становится таковой и в фильме. В виде пантомимы показана репетиция «Убийства Гонзаго», за которой наблюдают Розенкранц и Гильденстерн, не понимающие смысла этого представления. Актер называет ее необходимой для развития сюжета и признается в ограниченности средств драматургического искусства: «Это способ сделать понятными дальнейшие действия. Дело в том, что мы связаны языком, который своей неясностью маскирует недостатки стиля». Розенкранц и Гильденстерн не являются идеальными реципиентами авторского текста, поскольку не улавливают смыслы, закладываемые Гамлетом в постановку, и целей автора, вводящего этот эпизод в сюжет. Актер наблюдает за реализацией собственного замысла на сцене (как автор, как Шекспир) и направляет актеров, интересуясь мнением Розенкранца и Гильденстерна о постановке. Главные герои считают эту сцену финалом произведения, Актер же недоумевает, поскольку «еще все на ногах». Фраза «только через ваш труп» предрекает несколько финалов: и финал «Гамлета», где Розенкранц и Гильденстерн умрут от руки английского короля, и их смерть как главных героев фильма. Актер укажет и на необходимость завершения произведения: «Во всяком искусстве, да будет вам известно, присутствует замысел. События должны получить эстетическое, моральное и логическое завершение». Произведение должно иметь «эстетическое завершение», что оформляет понимание произведения как эстетического объекта. Приведенные постановки становятся «текстами внутри текста в тексте».

Кинофильм идет дальше пьесы и показывает не только репетицию, но и реализацию «Убийства Гонзаго», актерами которого становятся куклы, зрителями же являются персонажи шекспировского «Гамлета», скрывающие лица за масками. Реализуется усложнённая ситуация «текст в тексте в тексте в тексте» с двумя кругами зрителей: куклы разыгрывают «Убийство Гонзаго» для зрителей – актеров «Гамлета», этот эпизод является сценой из новой, видеоизмененной пьесы, в которую попадают главные герои, являющиеся в этом эпизоде зрителями, наблюдающими за разыгрываемым представлением и пытающимися его понять. Выстраивается линия «кукла – маска – актер – человек», демонстрирующая фикциональный характер разыгрываемого действия и финального адресата произведения.

В кинофильме, как и в пьесе, еще одна постановка оформляет смерть героев. Они попытались «выйти» из сюжета пьесы, узнав о подмене Гамлетом письма, однако сюжетная запрограммированность неминуемо их настигает. Попытка убить Актера показала искусственность происходящего на сцене – перед нами разыгрывалось финальное представление: это новая ситуация «текста в тексте в тексте». Героев ждет смерть, поскольку авторский замысел сильнее произвола персонажа, и должно произойти неминуемое его воплощение. Героев казнит образ автора – Актер.

Итак, ситуация «текст в тексте» обыгрывается шесть раз на протяжении фильма. Как матрешка разворачивается сюжет: Розенкранц и Гильденстерн оказываются то актерами в «Гамлете», то зрителями, наблюдающими за инвариантами пьесы, за сценой «мышеловки», за собственной судьбой. При попытке бегства из сюжета они вновь оказываются зрителями. В этой сцене закончится рамка – основной, главный текст – репликой героев: «Получится в

следующий раз!» Она демонстрирует множественность происходящего: главные герои вновь окажутся актерами «Гамлета» и будут пытаться перерастить сюжет.

Последняя реплика вводит серийность, характерную для постмодернизма. Гильденстерн скажет: «Будем умнее в следующий раз». На лицах героев нет переживания перед лицом смерти, будто это происходит не в первый раз. Зрителю остается лишь гадать: что за следующий раз имеет в виду герой? Следующий спектакль? Во время следующей постановки «Гамлета» получится «выбраться» из сюжета и обрести самоидентичность? Соответственно, кинофильм Т. Стоппарда – знак того, что героям все-таки удастся перерастить героев пьесы Шекспира, где они были на второстепенных ролях и читатели/зрители не отличали их друг от друга. Теперь у них есть свой фильм, где они главные герои и имена их персонажей вынесены в название. Таким образом, с одной стороны, герои умирают, поскольку таков сюжет «Гамлета» (звучит реплика посла из оригинального текста), с другой – умирают в своем собственном сюжете при попытке выйти из него. Однако у них будет возможность еще раз «прожить» эту пьесу и, вероятно, вновь, более удачно, «перерастить» сюжет оригинальной пьесы.

Таким образом, кинотекст Т. Стоппарда является сложной кинематографической игрой с множеством смысловых слоев, которые мы попытались вскрыть в своем анализе. Многочисленные оппозиции, усложняющиеся ситуации «текст в тексте» позволяют говорить о жанре метакино, о законах театрального и киноискусства. Созданные сложные образы Розенкранца и Гильденстерна воплощают современных зрителей, взаимодействующих с произведением искусства и привносящих новые смыслы в процессе «прочтения» вечной истории.

Список литературы

1. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю.М. Об искусстве. Санкт-Петербург: Искусство – СПб, 1998. С. 288-373.
2. Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы: учеб. пособие: в 2 т. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / под. ред. Н.Д. Тамарченко. Москва: Академия, 2004. 512 с.
3. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под. ред. Н.Д. Тамарченко. Москва: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.
4. Соколова Е.В. Игровые концепции в драматургии эпохи модернизма. Метадрама: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2009. 23 с.
5. Зусева-Озкан В.Б. Метароман как проблема исторической поэтики: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Москва, 2013. 46 с.
6. Лотман Ю.М. О русской литературе классического периода // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа / сост. А.Д. Кошелев. Москва: Гнозис, 1994. С. 380-393.
7. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 148-160.
8. Аникст А.А. Трагедия Шекспира «Гамлет»: лит. коммент.: кн. для учителя. Москва: Просвещение, 1986. 124 с.
9. Журчева О.В. Игры с классиком: рецепция Шекспира в новейшей русской драме [Электронный ресурс] // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2015. №1. С. 176-183. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/igry-s-klassikom-retseptsiya-shekspira-v-noveyshey-russkoy-drame/viewer> (Accessed 25.05.2022).
10. Халипов В.В. Миноритарный театр Тома Стоппарда: монография. Минск: Танатос, 2001. 123 с.
11. Журчева Т.В. Трагикомический хронотоп (Пространственно-временная организация сюжета пьесы Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы») // Известия Самарского научного центра РАН. Самара, 2002. Спец. вып.: Актуальные проблемы гуманитарных наук. С. 15-23.
12. Стоппард Т. Розенкранц и Гильденстерн мертвы [Электронный ресурс] / пер. И. Бродского. Санкт-Петербург: Азбука, 2000. URL: http://lib.ru/PXESY/STOPPARD/g_g.txt (дата обращения: 25.05.2022).

Сведения об авторах:

Абрамовских Елена Валерьевна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Самарского государственного социально-педагогического университета

ул. Максима Горького, 65/67, Самара, 443099
 abramovskih@pgsga.ru

Пасашкова Софья Михайловна, сотрудница Независимого театра «Пластилиновый дождь»

ул. Л. Толстого, 82, Самара, 443041
 pasashkova.s@sgsru.ru

Смоленская Мария Александровна, аспирантка Самарского государственного социально-педагогического университета

ул. Максима Горького, 65/67, Самара, 443099
 ilcheva.mariya@psga.ru

Дата поступления статьи: 14.06.2022

Одобрено: 20.06.2022

Дата публикации: 28.06.2022

Для цитирования:

Абрамовских Е.В., Пасашкова С.М., Смоленская М.А. Проблемы метаповествования в пьесе и кинофильме Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» // Сфера культуры. 2022. № 2 (8). С. 25-37. DOI: 10.48164/2713-301X_2022_8_25

УДК 792.26+791+128

DOI: 10.48164/2713-301X_2022_8_25

E.V. Abramovskikh

Samara
Samara State Social and Pedagogical University
abramovskikh@pgsga.ru

S.M. Pasashkova

Samara
The Street Theatre *Plastilinovyi dozhd'* ["The Rain of Plasticine"]
pasashkova.s@sgspu.ru

M.A. Smolenskaya

Samara
Samara State Social and Pedagogical University
ilcheva.mariya@psga.ru

THE ISSUES OF META-NARRATIVE STRUCTURE IN TOM STOPPARD'S PLAY AND FILM *ROSENCRANTZ AND GUILDENSTERN ARE DEAD*

Tom Stoppard's play and film *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* are analyzed in the article as metatexts at different levels of their semiotical and narratological structure. The specificity of dealing with dramaturgical praetextae of a film reinterpreted through a different semiotic system, in which sound, montage (film editing), frames and frame boundaries are significant, is presented. Particular attention is paid both to the theoretical grounding of "metacinema" as a genre and to the film analysis from the indicated viewpoint. The authors identify the manner in which both the play and the film reveal the core issue of the relationship between life and art, as well as provide their own analysis of the principles of interaction

between the author, the text, and the reader. It is pointed out in the conclusions that the "text" of the cinema is structured as a complex cinematic game enjoying a multitude of semantic "layers." Numerous oppositions — such as fictional world vs. real world, traditionalism vs. the non-classical paradigm of aesthetics, etc. — together with the use of "a-text-within-a-text" technique, allow to have the boundaries between theatre and cinematography outlined.

Keywords: frame, plane, montage (film editing), binary opposition, "a text within a text," metacinema, metanovel, metatextual narration, non-classical paradigm of aesthetics.

References

1. Lotman, Yu.M. (1998) *Semiotika kino i problemy kinoe'stetiki* [The Issues of Semiotics and Aesthetics of Cinematography]. Lotman Ju.M. *Ob iskusstve* [About the Art]. St. Petersburg: Iskusstvo – SPB, 288–373. (In Russian).
2. Tamarchenko, N.D., Tyupa V.I., Brojtman S.N. (2004) *Teoriya literatury: uchebnoe posobie: v 2 t. T. 1. Teoriya xudozhestvennogo diskursa. Teoreticheskaya poe'tika* [The Theory of Literature: Study Guide: in 2 vols. Vol. 1. The Theory of Artistic Discourse. Theoretical Poetics]. Moscow: Academy. (In Russian).
3. *Poe'tika: slovar' aktual'nyx terminov i ponyatij* (2008) [Poetics: a dictionary of current terms and concepts]. Ed.: N.D. Tamarchenko. Moscow: Kulagina's Publishing House; Intrada. (In Russian).
4. Sokolova, E.V. (2009) *Igrovye koncepcii v dramaturgii e'poxi modernizma. Metadrama: avtoreferat dissertacii ... kandidata iskusstvovedeniya* [Game Concepts in the Drama of Art Nouveau. Metadrama: Abstract of the Ph.D. Thesis in Art Studies]. St. Petersburg.
5. Zuseva-Özkan, V.B. (2013) *Metaroman kak problema istoricheskoy poe'tiki: avtoreferat dissertacii ... doktora filologicheskix nauk* [Metanovel as the Problem of Historical Poetics: Abstract of the Doctoral Thesis in Philology]. Moscow. (In Russian).
6. Lotman, Yu.M. (1994) *O russkoj literature klassicheskogo perioda* [On the Russian Literature of the Classical Period]. Yu.M. Lotman i tartusko-moskovskaya semioticheskaya shkola [Juri Lotman and the Tartu-Moscow School of Semiotics]. Ed.: A.D. Koshelev. Moscow: Gnozis, 380–393. (In Russian).
7. Lotman, Yu.M. (1992) *Tekst v tekste* [A Text within a Text]. Lotman Yu.M. *Izbrannye stat'i: v 3 t. T. 1* [Selected Articles: in 3 vols.], Vol. 1, Tallinn: Alexandra, 148–160. (In Russian).
8. Anikst, A.A. (1986) *Tragediya Shekspira «Gamlet»: literaturnyj kommentarij: kniga dlya uchitelya* [Hamlet, Shakespeare's Tragedy: a literary commentary: a teacher's handbook]. Moscow: Prosveshchenie. (In Russian).
9. Zhurcheva, O.V. (2015) *Igry s klassikom: recepciya Shekspira v novejshej russkoj drame* [Playing with the Classic: the Reception of Shakespeare within Russia's Recent Drama]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Bulletin of the State Humanitarian Pedagogical University of the Southern Urals], No. 1, 176–183. (In Russian). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/igry-s-klassikom-retseptsiya-shekspira-v-noveyshey-russkoy-drame/viewer> [Accessed 25.05.2022].
10. Xalipov, V.V. (2001) *Minoritarnyj teatr Toma Stopparda* [Tom Stoppard's Minority Theater]. Minsk: Tanatos. (In Russian).
11. Zhurcheva, T.V. (2002) *Tragikomicheskij xronotop* [Prostranstvenno-vremennaya organizaciya syuzheta p'esy T. Stopparda «Rozenkranc i Gil'denstern mertvy»] [The Tragicomic Chronotopos [Spatial and Temporal Structure of the Plot of Tom Stoppard's Play *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*]]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra RAN* [Proceedings of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences]. *Special'nyj vypusk: Aktual'nye problemy gumanitarnyx nauk* [Special Issue: Topical Problems of the Humanitarian Studies], 15–23. (In Russian).
12. Stoppard, T. (2000) *Rozenkranc i Gil'denstern mertvy* [Rosencrantz and Guildenstern Are Dead]. Transl. by Joseph Brodsky. St. Petersburg: Azbuka. (In Russian). URL: http://lib.ru/PXESY/STOPPARD/r_g.txt [Accessed 25.05.2022].

About the authors:

Elena V. Abramovskikh, Doctor of Philology, Professor at the Department of Russian and World Literature and Methodology of Teaching Literature of the Samara State Social and Pedagogical University

65/67 Maxim Gorky Str., Samara, 443099
abramovskih@pgsga.ru

Sofya M. Pasashkova, an employee of the Street Theatre *Plastilinyi dozhd'* ("The Rain of Plasticine")

82 Leo Tolstoy Str., Samara, 443041
pasashkova.s@sgspu.ru

Mariya A. Smolenskaya, postgraduate student of the Samara State Social and Pedagogical University

65/67 Maxim Gorky Str., Samara, 443099
ilcheva.mariya@psga.ru