

УДК 82-2=111+82.09

СПОСОБЫ РЕАЛИЗАЦИИ КАТЕГОРИИ МЕТАФИКЦИОНАЛЬНОСТИ В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Полховская Е. В., Мазина Е. Н.

*Институт иностранной филологии Таврической академии Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского, Симферополь, Крым, Российская Федерация
E-mail: helenpolkhovskaya@gmail.com*

Работа посвящена анализу способов реализации в драматическом тексте категории метафикциональности. Данная категория рассматривается в соотношении с категорией фикциональности на различных текстовых уровнях – тематическом, стилистическом, композиционном. Особое внимание уделяется исследованию значимости приема аллюзии для саморефлексии текста. В качестве иллюстраций основных положений исследования приводятся драмы Тома Стоппарда.

Ключевые слова: метафикциональность, аллюзия, прием «текст в тексте», драма Т. Стоппарда.

ВВЕДЕНИЕ

Теория метафикциональности дала импульс целому ряду исследований в области литературы, как классической, так и современной. Выявление метафикционального уровня позволяет глубже понять всю полноту замысла автора, чья рефлексия направлена как вовне, так и вовнутрь, на сам текст, и является актуальным направлением литературоведческих изысканий. Данное исследование посвящено метафикциональному характеру современной драмы (на материале произведений Тома Стоппарда). Новизна работы обусловлена впервые выдвинутой концепцией относительно того, как в драматическом тексте проявляется саморефлексия текста. **Цель** исследования состоит в изучении сложной природы драматического текста и приемов, создающих его метафикциональный уровень.

ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

О метафикциональности художественного текста заговорили в 1970-х, тогда же в оборот вошёл и сам термин, предложенный Уильямом Гассом (William H. Gass, *Philosophy and the Form of Fiction*) для обозначения нарративных особенностей современного романа. Позже были предложены и другие термины: “self-reflexive fiction” (Robert Scholes), “surfiction” (Raymond Federman), “self-conscious fiction” (Robert Alter), “introverted fiction” (John Fletcher and Malcolm Bradbury), “narcissistic fiction” (Linda Hutcheon), “parafiction” (James Rother), которые иногда синонимичны, но зачастую обозначают различные понятия (композиционный прием, литературный жанр, тип ментальности, соответствующий постмодернистскому кризису репрезентации) [1]. П. Во (Patricia Waugh) называет художественные тексты, «осознанно и систематично подчеркивающие свой статус артефакта и таким образом провоцирующие вопросы о взаимоотношениях между вымыслом и реальностью. Осуществляя критику принципов собственного построения, подобные произведения не только анализируют фундаментальные структуры литературного повествования, но и рассматривают воз-

можную «фикциональность» мира за пределами вымышленного литературного текста [2, с. 2]. М. Амусин считает, что под ««метафикциональностью» в самом общем случае понимается повествовательная стратегия, привлекающая читательское внимание к «артефактной» природе литературного текста и одновременно драматизирующая отношения «литература – действительность», «текст – не-текст», «автор–текст–читатель» [3, с. 153]».

Отметим, что само определение метафикциональности размыто вследствие своей обобщенности. Во-первых, вызывает сомнения вопрос об осознанном выборе повествовательной стратегии автором, поскольку процесс творчества далеко не так однозначен. Трудно четко определить, например, функциональную нагруженность приема «текст в тексте», используемого в литературе на протяжении многих столетий, а также степень осознанности при его выборе. В литературе 19 века этот прием был широко распространен и служил не для саморефлексии текста, а для создания большего правдоподобия фикционального мира и дистанцирования создателя от собственного произведения. В данном исследовании наряду с термином «метафикциональность» используется термин «саморефлексия текста», который также не является универсальным, однако указывает на то, что объектом рефлексии автора может быть не только фикциональный мир, но и способы его создания, указывающие на его вторичность по отношению как к миру реальному, так и к миру «чужого» текста (используя термин авторов теории интертекстуальности). Критик и теоретик литературы Джонатан Каллер метко заметил, что литература стремится осознать и раздвинуть свои пределы: «Literature is an institution that lives by exposing and criticising its own limits, by testing what will happen if one writes differently) [4, с. 41]»

По Каллеру, существует пять точек зрения на природу литературы: литература как особый вид реализации языкового потенциала (literature as the “foregrounding” of language), литература как интеграция языковых элементов (literature as the integration of language), литература как создание вымышленного мира (literature as a fiction), литература как эстетический объект (literature as aesthetic object) – что объединяет все четыре точки зрения, литература как интертекстуальный конструкт, чья рефлексия направлена на самого себя в соотношении с другими дискурсами (literature as intertextual or self-reflexive construct). Литература также может рассматриваться как идеологический инструмент, институциональная и социальная практика [4, с. 28-42]. Для данного исследования важно обратить внимание на мысль ученого (которую мы разделяем и постараемся развить в приложении к драме) о том, что интертекстуальность связана с саморефлексией текста. В определенном смысле литература пытается осмыслить возможности репрезентации опыта, что достигается за счет осмысления других текстов и проблем создания собственного.

Патрисия Во также рассматривает литературу как построенную на интертекстуальности и саморефлексии: произведения возможны только благодаря предшествующим текстам, которые они вбирают в себя, трансформируют, которым бросают вызов. Критик пишет: «Literature is a practice in which authors attempt to advance or renew literature and thus is always implicitly a reflection on literature itself. The intertextuality and self-reflexivity of literature is not, finally, a defining feature but a foregrounding of aspects of language use and questions about representation that may also be observed elsewhere [5, с. 35]» («Литература – это практика, в которой авторы стремятся превзойти уже су-

ществующую литературу или обновить ее, и, таким образом, это всегда имплицитно отражается на самой литературе. Интертекстуальность и саморефлексия литературы – это не определяющая ее черта, а выдвигание на первый план аспектов языкового использования и вопросов репрезентации, которые можно наблюдать не только в художественном творчестве». – здесь и далее перевод мой – Е.П). Причину усиления метафикционального элемента в постмодернистской литературе П. Во видит в потере иллюзий после второй мировой войны, отказе от реализма в пользу субъективного, неоднозначного, фрагментарного модернистского письма, нацеленного бросить вызов читательским пристрастиям и представлениям о способах презентации реальности. В то же время постмодернистская литература продолжает традиции «Тристрама Шенди» Л. Стерна, в котором на первый план выводится скорее дискурс, чем история [5, с. 75-76].

Парадоксальным является тот факт, что широкое использование понятий метафикциональности и саморефлексии, без которых не обходится практически никакое исследование современного романа, не означает разработанность самой теории. Имеющиеся работы по проблеме оставляют без внимания ряд вопросов (главным образом, относительно способов реализации метафикциональности в художественном тексте), а также не включают драматические произведения в круг штудий.

Категория фикциональности воспринимается как неотъемлемый атрибут художественной литературы, создающей фиктивный (вымышленный/ареальный) мир, существующий только в виде текста. При этом не стоит забывать о существовании категории фактуальности. Категория метафикциональности – это нацеленность текста на собственный фикциональный характер. Некоторые нарратологи (Мартинес, Шеффель) указывают на «*метафикциональные* сигналы», которые рассматриваются только на тематическом уровне – отступления в повествовании по поводу причин собственного возникновения, специфических черт, необходимого ракурса читательского восприятия. По нашему мнению, тематизация художественного творчества представляет собой лишь один уровень проявления категории метафикциональности. Можно выделить еще:

- стилевой уровень (иностилевые вкрапления в текст – чаще всего, пассажи литературоведческого и литературно-критического дискурса, игра со стилем). Примером могут послужить произведения Дэвида Лоджа, английского писателя, а также критика и теоретика литературы, который в своих романах создает персонажей из литературной и академической среды;

- композиционный уровень (прием «текст в тексте» – так, роман Пола Остера «Невидимый» использует обрамляющее повествование – диалог друзей-писателей о книге одного из них);

- нарративный уровень (смена видов фокализации, точки зрения);
- языковой уровень (метаязыковая рефлексия);
- интертекстуальный уровень.

Естественно, что в самом художественном произведении реализация категории метафикциональности происходит с вовлечением практически всех уровней текста.

Для данного исследования представляет интерес то, как и для чего подчеркивается искусственность художественной реальности в драматическом тексте. Ведь в

прозаическом тексте саморефлексия чаще всего осуществляется через нарратора, а драма лишена этой возможности (исключение составляют нарративные драмы, например, «Наш городок» Торнтон Уальдера).

Обратимся к творчеству известного британского драматурга Тома Стоппарда (р. 1937), чьи пьесы отличает яркий язык, вдохновенность театром абсурда и интеллектуализм [6, с. 4]. Почти все произведения драматурга построены на уже известных пьесах: «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», «Гамлет Догга» – на шекспировском «Гамлете», «Травести» – на «Как важно быть серьезным» Оскара Уальда. Интертекстуальные связи обеспечивают не только отсылку к «чужому» тексту, что обеспечивает приращение смысла, но и свидетельствуют о саморефлексии текста.

В драме «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (*Rozencrantz and Guildenstern Are Dead*, 1966) основным средством реализации метафигциональности является аллюзия. В данной пьесе – это аллюзии на шекспировского «Гамлета» и «В ожидании Годо» Беккетта, без распознавания которых теряется весь смысл пьесы. Стоппард соотносит действие своей пьесы с шекспировским «Гамлетом», делая двух второстепенных персонажей главными.

Джим Хантер напоминает, что начиная с самого Шекспира, театру присуще самосознание, «он очарован собственной выдумкой, и в то же время намерен обнажить правду»: “theatre... enjoys being highly self-conscious – fascinated by its own falseness, yet reckoning to reveal a kind of truth. At a serious level, it explores the whole relationship of illusion with reality» [6, с. 10]. И действительно, в «Гамлете» прием «текст в тексте» позволяет нам дистанцироваться от происходящего, задуматься об актерской игре (рассуждения об актерском таланте, умении взволновать человека подводят нас к мысли, что то, что мы видим – тоже искусная иллюзия). Шекспировская рефлексия направлена не только на проблему игры и реальности (бродячие актеры исполняют «Убийство Гонзаго», играет сам Гамлет, притворяясь безумным, ведут свою игру Клавдий и Полоний, Розенкранц и Гильденстерн), но и на животрепещущие вопросы современного театра. Так, актеры рассказывают Гамлету о недавней моде, из-за которой они не имеют возможности выступать в собственном театре. Это относится к «войне театров» в 1600, когда успех труппы мальчиков-актеров, специализировавшейся на едкой политической сатире, оставил безработными профессиональных исполнителей [7, с. 84].

Современное драматическое искусство предлагает новые подходы к реальности, при которых в фокусе внимания – не фикциональная реальность, а способы ее создания. Само действие построено на «Гамлете» Шекспира («Розенкранц и Гильденстерн мертвы» – шекспировская цитата), однако мы видим скорее то, что происходит за пределами шекспировской пьесы. Второстепенные герои Шекспира – Розенкранц и Гильденстерн – у Стоппарда не покидают сцену. То есть первый метафигциональный момент стоппардовской пьесы – осознание читателем/зрителем, что перед нами не фрагмент реальности, а произведение, достраивающее другое известное произведение, нацеленное на осмысление «себя» и «другого». Не случайна при общности сюжета смена жанров с трагедии на комедию.

Во-вторых, поведение самих персонажей указывает на то, что они замкнуты «в другом тексте». Роз и Гил не помнят прошлого (единственное, что они знают – их призвали ко двору для выяснения, что тревожит Гамлета) и не видят будущего, они лишены свободы действия. Приведем небольшой фрагмент:

«Guil: But for God's sake what are we supposed to *do*?

Player: Relax. Respond. That's what people do. You can't go through life questioning your situation at every turn.

Guil: But we don't know what's going on, or what to do with ourselves. We don't how to *act*.

Player: Act natural. You know why you're here at least.

Guil: We only know what we're told, and that's little enough. And for all we know it isn't even true» [8, с. 66].

Роз и Гил не ориентируются, где они и откуда пришли. Их путают, и они сами себя путают. Интересна и игра слов, указывающая как на действия, так и на сценическую игру (to act). Для них все предreshено шекспировским текстом – символом этой предопределенности, когда нет места случайности, служит их игра в орлянку, когда монета неизменно падает одной стороной. Несмотря на то, что Стоппард индивидуализирует своих героев, их, как и у Шекспира, продолжают путать остальные персонажи и даже они сами. Шекспировские Розенкранц и Гильденстерн безлики, лишены ярких характерных черт. Их безликость – источник комического. Стоппардовский Гильденстерн ссылается на это: «As soon as we make a move they'll come pouring in from every side, shouting obscure instructions, confusing us with ridiculous remarks, messing us about from here to breakfast and getting our names wrong» [8, с. 85]. У Шекспира они заслуживают презрения как шпионы Клавдия, у Стоппарда – они сбиты с толку и ни в чем не повинны.

Еще один интересный элемент саморефлексии текста – анализ построения произведения устами персонажа. Актер в произведении Стоппарда говорит о пьесе, которую собирается исполнить, одновременно характеризуя само это произведение: «We keep to our usual stuff, more or less, only inside out. We do on stage the things that are supposed to happen off. Which is a kind of integrity, if you look on every exit being an entrance somewhere else» [8, с. 28].

Второй текст-источник, который проступает в стоппардовской пьесе – «В ожидании Годо» Бекетта. Здесь переключки не в сюжете, а скорее в тональности – ощущении несбывшихся надежд, скуки вперемешку с фарсом, вызывающим улыбку. Роз и Гил комичны и трагичны в своем стремлении понять смысл происходящего с ними. Действие циклично, что является отличительной чертой театра абсурда.

ВЫВОДЫ

Таким образом, драматическое произведение обладает богатым арсеналом художественных средств для реализации категории метафикциональности. Кроме тематики и композиционных приемов (например, «пьеса в пьесе»), важным средством саморефлексии драматического текста может стать архитектурная аллюзия. Дальнейшая перспектива исследования видится в углубленном изучении реализации категории метафикциональности в произведениях современных драматургов.

Список литературы

1. Bernd Engler. Metafiction. The Literary Encyclopedia / Engler Bernd [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.litencyc.com./php/stopics.php?rec = true @UID=715> (дата обращения: 03.04.2016)

2. Waugh P. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* / P. Waugh. – London and New York: Methuen, 1984. – 186 p.
3. Амусин М. Текст города и саморефлексия текста / М. Амусин // Вопросы литературы. - №1. – 2009. – С. 152 – 175.
4. Culler Jonathan. *Literary Theory* / Jonathan Culler. – Oxford: Oxford University Press, 1997. – 144 p.
5. Waugh P. Literature as intertextual or self-reflexive construct / P. Waugh // *Literary Theory and Criticism: Oxford Guide*. – Oxford, 2006. – P.35-76
6. Hunter Jim. *Tom Stoppard / Jim Hunter*. – L. : Faber and Faber. – 240 p.
7. Shakespeare William. *Hamlet*. / Ed.by Richard Andrews and Rex Gibson. – Cambridge University Press, 1994 – 268 p.
8. Stoppard Tom. *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* / Tom Stoppard. – New York: Grove Press. – 126 p.

THE CATEGORY OF METAFICTION IN DRAMA

Polkhovskaya E. V., Mazina E. N.

*Foreign Philology Institute, Taurida Academy, V. I. Vernadsky Crimean Federal University,
Simferopol, Crimea, Russian Federation
E-mail: helenpolkhovskaya@gmail.com*

The theory of metafiction gave a spur to a number of researches in the sphere of both classical and contemporary literature. Considering the metafictional level allows fully comprehension of the author's idea whose reflection is directed outwards into the world and inside – at the text itself. It is a perspective field of literary studies. This article is devoted to metafictional character of contemporary drama (based on Tom Stoppard's works).

The novelty of this research is grounded in the identification of the ways the text self-reflection is expressed. The aim of the article is to study the metafictional level of drama and the means that create it.

The term was suggested by William H. Gass in *Philosophy and the Form of Fiction*; later the other terms appeared: "self-reflexive fiction" (Robert Scholes), "surfiction" (Raymond Federman), "self-conscious fiction" (Robert Alter), "introverted fiction" (John Fletcher and Malcolm Bradbury), "narcissistic fiction" (Linda Hutcheon), "parafiction" (James Rother). We support the idea of Patricia Waugh metafiction as pointing out the artificial character of fiction, criticizing the principles of the text construction. M. Amusin considers metafiction as the narrative strategy that draws the readers' attention to the artificial character of the text. In this article both terms "metafiction" and "self-reflection" are used to show that the object of the reflection in the text is a fictional world and the ways of its creation as well. Intertextuality is seen as a means of metafiction. Literature tries to comprehend the possibilities of experience representation through understanding other texts and the problems of creating the own one.

There are the following levels of the text the features of metafiction can be observed: the level of style (e.g. literary criticism extracts in fiction, play on style); the composition level (e.g. 'a text in a text' device); the narration level; the level of language (metalanguage reflection); the intertextual level.

In the article Tom Stoppard's play *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1966) is analyzed. It is based on Shakespeare's *Hamlet* and Beckett's *Waiting for Godot*. The main metafiction means here is allusion. Stoppard makes two minor Shakespearian characters the major ones. However we see what happens outside the Bard's play. The spectator/reader understands that that is not a fragment of reality but "building-up" the one which is well-known. The behavior of the characters also shows that they are within the frames of the other text: they neither remember the past nor see the future, they have no choice, they are mixed up by others and even the "head or tails" play ends with odd results. One more self-reflexive feature – one of the characters describes the play he is going to act. As to *Waiting for Godot* the common features are more in tonality than in the plot. Stoppard's play is cyclic which is also characteristic of the theatre of absurd.

Thus, drama has a rich arsenal for representing the category of metafiction, it includes certain themes, compositional devices as well as an architectonic allusion.

Keywords: metafiction, allusion, "text within a text" device, Tom Stoppard's drama.