**«Лиминальные пространства в кинотексте "*Розенкранц и Гильденстерн мертвы*" Т. Стоппарда»**

Остробородова Глафира Алексеевна,

Студентка Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова,

Филологический факультет, Москва, Россия

Пьеса Тома Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» была написана в 1966 году и принесла автору мировое признание; в 1990 году Стоппард также выступил в роли режиссера одноименной экранизации данной трагикомедии. Помимо прочих элементов абсурдистской и постмодернистской поэтики представляется важным, на наш взгляд, уделить особое внимание образно-тематическому диапазону «лиминальности» и способам его реализации в кинотексте Стоппарда.

Понятие «лиминальности» (от лат. limen – порог) было введено фольклористом Арнольдом ван Геннепом [Геннеп 1999] и разработано антропологом Виктором Тернером в работе «Символ и ритуал» [Тернер 1983]. Ричард Шехнер, теоретик современных театральных практик и создатель performance studies, применяет данное понятие в своем исследовании перформативности [Schechner 2013]; лиминальность, согласно Тернеру и Шехнеру, в своей сущности обозначает переходное состояние индивида, оказавшегося между двумя различными, но равно важными стадиями развития, и связана с неопределенным статусом человека и, следовательно, кризисом идентичности и ощущением «пограничности» как отдельной личности, так и культуры в целом, характерное для европейского искусства XX века. Переходные состояния, таким образом, в концепции Шехнера оказываются тесно связаны с актами перформанса и игры, и, поскольку проблематика творчества Стоппарда обращена к принципиальной «постановочности» самой жизни, феномен лиминальности представляет, по нашему мнению, особый интерес в контексте кинофильма Стоппарда. Исследуя шекспировское утверждение «весь мир – театр», автор таким образом привносит в театрализованную реальность существования своих героев новые идейные компоненты, один из которых – мотив преодоления персонажами фильма тех же рубежей, которые преодолевают и настоящие, вполне реальные актеры в своей профессиональной жизни.

Наш доклад ставит своей целью проанализировать режиссерские стратегии при конструировании переходных пространств и их рубежей в визуальном ряду экранизации, а также показать, с помощью каких средств и сценических приемов автор решает воплотить в фильме данную амбивалентность и о каких идейно-тематических импликациях это может свидетельствовать. В ходе доклада будет доказано, что своеобразный хронотоп в произведении Стоппарда, полный пустых, неопределенных и иллюзорных пространств с запутанной системой переходов, играет важнейшую роль в построении нарратива, посвященного переходным состояниям.

Лиминальность физических локаций в ленте находит воплощение в мотивах заброшенности, тюрьмы/клетки, лабиринта, театральных декораций и кулис. Ведомые скорее самим нарративом, нежели собственной волей, герои теряются в неопределенном, но сложно устроенном и потому враждебном пространстве, в результате чего их символическое путешествие по декорациям фильма оказывается затруднено.

Исследование также показало, что лиминальность оказывается в том числе и основополагающим принципом конструирования индентичностей Розенкранца и Гильденстерна. По резюмирующему замечанию О.А. Колмаковой [Колмакова 2015], субъект, находящийся в состоянии перехода между двумя мирами, характеризуется «бесстатусностью, испытаниями, абсурдностью (изнаночностью) поведения, парателичностью»: данные черты лиминального субъекта представляются нам основополагающими элементами образов заглавных героев.

Мы также намерены показать, что спиритуальной трансформации, характерной для традиционного процесса перехода, в фильме не происходит, в результате чего герои оказываются «заперты» в амбивалентном состоянии и потому не в силах преодолеть порог, ведущий к реагрегации личности, восстановлению ее целостности и статусности. Розенкранц и Гильденстерн, таким образом, обречены на существование в лиминальном состоянии под постоянной экзистенциальной угрозой вплоть до самой смерти.

Более того, как отмечают исследователи, лиминальность может являться и формальным принципом организации повествования [Kovach, Kugele, Nünning 2022]. На наш взгляд, стоппардовский кинотекст выстроен так, чтобы воплощать собой сам процесс перехода, так что лиминальность в данном случае становится художественным методом.

Таким образом, лиминальные пространства в фильме Стоппарда чрезвычайно важны, поскольку они не только утверждают онтологическую позицию личности в мире как имманентно амбивалентную и абсурдную, но и помогают по-особому организовать кинотекстовый нарратив, в результате чего сам фильм в своей цельности приобретает характеристики лиминальности.

**Литература**

1. Геннеп А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. – М.: Восточная литература, 1999.
2. Колмакова О.А. Лиминальность как принцип поэтики романа А. Королева «Эрон» // Вестник Бурятского государственного университета. Язык. Литература. Культура. Улан-Удэ, 2015. Вып. 10 (1). С. 1-5.
3. Тернер В. Символ и ритуал. – М.: Наука, 1983.
4. Kovach, E., Kugele, J., Nünning, A. Introduction: approaching ‘passages’ from the perspective of travelling concepts, metaphors and narratives in the study of literature and culture. In E. Kovach, J. Kugele, & A. Nünning (Eds.), *Passages: Moving beyond liminality in the study of literature and culture* (pp. 1–16). UCL Press. 2022. Р. 10.
5. Schechner R. Performance Studies: An Introduction. N.Y.: Routledge; 3rd edition, 2013.