

Бачив, як пристрасть людей наближає небажану смерть їх.

Зустріч з юною християнкою Юстиною примусила Кіпріана “критично оцінити” власне життя, позбавитися залежності від Сатани, який намагався спокусити дівчину, і шукати шлях до істинного бога [2, II, р. 275 наст.]:

Чому ж тепер я, душею страждаючи, страх відчуваю
 Перед владикою неба, хоч змія кривавого чари
 Вже переміг і звабліві його обіцянки відкинув?
 Чому про морок й безодню я думаю? Юну Юстину,
 Розквіт краси її я вже побачив і знаю напевно,
 Що перед святістю чистої діви всі демони геть повтікали,
 Визнали сили лихі своє власне безсилля. І сам я те бачив,
 Як, до неї наблизившись, змій найлукавіший, сповнений яду
 Дихав нагальною смертю, подобу прийнявши комахи.
 Про перемогу дівочу дізнавсь я і знаю – цей демон,
 Що обцяє багато лихого, зробити нічого не може:
 Святістю змія попраля вона і ногами топтала.
 Слухайте, люди! Хазяїн над сотнями духів
 Спальні дівочої двері ніяк не спромігся відкрити...

Джерела, композиційні та стилістичні особливості цього твору Афінаїди дають можливість оцінювати поему “Про Святого Кіпріана” як новаторський і самостійний поетичний витвір, що заслуговує на переклад і спеціальне вивчення, тим більше що вона пізніше була опрацьована візантійським агіографом Симеоном Метафрастом (X ст.), деякі твори цього письменника певною мірою запозичують романну топіку, спільну і для роману і для агіографічних творів [5]. Ця обставина дозволяє використовувати творчу спадщину Афінаїди для розгляду важливих особливостей візантійського роману і пізнішого справді народного епосу – на-самперед таких поем як “Ахіллеїда” та “Дігеніс Акріт” [6, ч.2, с. 23, 102]. Але вирішення важливішої в теоретичному відношенні проблеми співвідношення пам’яток агіографічної (житійної) літератури і середньовічного (як візантійського так і західного) роману, започатковане в деяких наукових працях [4, 5], потребує окремого і більш детального розгляду.

Джерела та література

1. Императрица ЕВДОКИЯ (Афинаида). О Святом Киприане / Статья и пер. М.Е.Грабарь-Пассек // Памятники византийской литературы IV-IX веков – Мос-ква: Наука, 1968. – С. 134-137.
2. EUDOCIAE AUGUSTAE carminum reliquiae / Ed. A.Ludwich – Leipzig: Teubner, 1897. – P. 11-79.
3. фон Альбрехт, Михаэль. История римской литературы от Андроника до Бозция – Т.1 – Москва: ГЛК, 2002.
4. Мейендорф Иоанн, протоиерей. Введение в святоотеческое богословие – Клин: Христианская жизнь, 2001.
5. Павленко Л.В. Полікрат, Метіох, Парфенопа: античний і середньовічний розвиток романного сюжету // Іноземна філологія – Львів, 1990 – Вип.99. – С. 90-98.
6. Павленко Л.В. Византийская литература: книга для учителя. – Т.1-2 – Симферополь: Библиотека Таврика, 2003-2005.
7. Попова Т.В. Античная биография и византийская агиография // Античность и Византия: сб. исследований – Москва: Наука, 1975. – С. 218-265.
8. Фрейберг Л.А. Античное литературное наследие в византийскую эпоху // Античность и Византия: сб. исследований – Москва: Наука, 1975 – С. 5-52.
9. Bevegni, Carlo. Nota a Eudocia “De Santo Cypriano” // Sandalion, 1981, vol.4, p.183-189.
10. Cameron, Alan. The Empress and the poet: paganism and politics at the court of Theodosius // Yale classical Studies, 1982, vol. 27, p. 217-289.
11. Gregorovius F. Athenais: Geschichte einer byzantinischer Kaiserin – Leipzig: Teubner, 1892.
12. Pignani, Andriana. Il modello omerico e la fonte biblica nel centone di Eudocia imperatrice // Κωνσταντία, 1985, т. 9, с. 33-41.
13. Δετοράκης, Θεοχάρης. Βυζαντινή φιλολογία, т. Α’ – Ηρακλείο, 1995.

Полховская Е.В., Бондаренко Л.В.

ЭВОЛЮЦИЯ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ДРАМЫ ТОМА СТОППАРДА В ЛИТЕРАТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

Возникновение жанра интеллектуальной комедии или комедии идей (“*play of ideas*”) связывают с именем выдающегося английского драматурга Бернарда Шоу (1856–1950), последователя новой драмы Генриха Ибсена (*Henrik Ibsen 1828-1906*).

Французский поэт и философ Пол Валери (1871–1945) однажды заявил, что после «Божественной комедии» Данте и «Человеческой комедии» Бальзака настало время «интеллектуальной комедии», отражающей трансформацию мировоззрения и образа мыслей человека [1]. Замечание французского мыслителя оказалось пророческим, а термин «интеллектуальная комедия» или, в более широком смысле, «интеллектуаль-

ная драма» часто употребляют по отношению к новой драме и современным пьесам, апеллирующим к интеллекту зрителя. Среди наиболее ярких представителей этого направления можно назвать Бернарда Шоу (*Bernard Shaw, 1856-1950*), Самюэла Беккетта (*Samuel Beckett, 1906 – 1989*), Гарольда Пинтера (*Harold Pinter, b.1933*), Тома Стоппарда (*Tom Stoppard, b. 1937*).

Как направление драматургии интеллектуальная драма (*play of ideas*) упоминается в работах Валери, М.Эпштайна и Бернарда Шоу уже в конце 19 века. Позже этому явлению уделяют внимание А.Аникст, Э.Бентли, Волькенштейн, Р.Барт, Зингерман, Джим Хантер, В.Хализев. Тем не менее, сегодня затруднительно назвать какие-либо теоретические работы, представляющие интеллектуальную драму как целостное сложное и многогранное явление, каковым она является. Таким образом, феномен интеллектуальной драмы продолжает оставаться недостаточно изученным, что определяет актуальность настоящего исследования, а целостный комплексный подход исследования обуславливает новизну данной работы.

На основании вышеизложенных принципов, в рамках данной статьи мы постарались представить феномен интеллектуальной драмы в историко-культурном и литературном контексте.

Особенность интеллектуальной драмы состоит в том, что конфликт зарождается на почве идеологических коллизий, которым подвержено современное общество. Она построена на явных и скрытых противоречиях в рамках одной и той же ситуации. По сравнению с *комедией ситуации* и *«хорошо сделанными»* пьесами, интеллектуальная комедия требует от зрителя напряженной умственной работы, вознаграждая тонким изощренным юмором, источником которого служит изысканная игра слов, парадоксы, экивоки, неразрешимые загадки, обман зрителя и другие художественные приемы, с помощью которых автор интригуется с читателем.

По иронии, интеллектуальная комедия возникает в стране, где слово «интеллект» считается, чуть ли, не ругательным: *dirty word*. Вероятно, это не просто совпадение, потому что именно в Англии появляется наиболее яркий после Б.Шоу представитель этого жанра - Том Стоппард (*Tom Stoppard, p. 1937*), которого часто сравнивают с великим предшественником.

Однако между комедией идей Шоу и интеллектуальной драмой Стоппарда существуют существенные отличия. Коллизии драматургии Шоу носят как идеологический, так и социально-обличительный характер, отличаясь подчеркнутой злободневностью, а персонажи важны не столько своей психологической сложностью, сколько чертами типа, проявленными полно и наглядно. У Стоппарда конфликт возникает на уровне идей, проявляясь в форме их внешних и внутренних противоречий, в то время как персонажи и само действие носит многоуровневый и довольно условный характер, что роднит пьесы Стоппарда с драмой Шоу. Как справедливо отмечает А.С. Ромм, в пьесах Шоу мало внешнего действия, но они обладают огромным внутренним драматизмом. Не пользуясь никакими сложными сюжетными приемами, Шоу умеет держать зрителя в состоянии сильнейшего напряжения с помощью одного сценического диалога. Как, например, в одноактной пьесе «Женитьба» (*Getting Married, 1908*) продолжительностью более двух часов или «Назад к Матфусаилу» (*Back to Mathuselah, 1921*), которая длится пять вечеров. То же можно сказать о произведениях Стоппарда, построенных на тонкой остроумной игре слов и виртуозно составленных диалогах, которые удерживали публику в зрительном зале во время премьеры пьесы «Утопия» (*The Coast of Utopia, 2002*), которая продолжалась шесть часов. Критики также единодушно отметили, что успех фильма «Влюбленный Шекспир» (*Shakespeare in Love, 1999*) состоялся именно благодаря стоппардовским диалогам, что крайне необычно для такого зрелищного вида искусства, как кино.

Итак, если в классической драме конфликт разрешается в действии, то интеллектуальная драма построена на противоречиях идей, реализующихся в диалогах. Эта особенность обуславливает наличие оппозиций в драме Стоппарда на уровне сюжета, структуры, персонажей, концептов, выражаясь в формуле «А минус А», определенной самим автором [2]. Впрочем, это не означает, что интеллектуальная драма лишена театральности, напротив, интеллектуальные комедии Стоппарда насыщены театральными эффектами, музыкой, танцами, цирковыми номерами с использованием современных технологий, поэтому внешне некоторые пьесы Стоппарда, такие как «Прыгуны» (*Jumpers, 1972*), «Травести» (*Travesties, 1974*), напоминают водевиль, хотя имеют глубокую и сложную смысловую основу.

В интеллектуальной комедии Стоппарда по принципу *ризомы* вступают во взаимодействие самые разнообразные идеи и точки зрения, исключая доминирование какой либо из них. В отличие от Шоу, уверенно «ведущего доверившегося ему зрителя через лабиринты социальной лжи» [3], Стоппард все время сомневается. И, если Шоу стремится изобличить обнаженную неприкрашенную «правду» в самом начале пьесы, которая затем теснится на периферии сюжета в области ремарок и предисловий, то Стоппард начинает свои пьесы яркой, часто парадоксальной или шокирующей, привлекающей внимание сценой. Как, например, игра в орлянку в «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead, 1967*) акробатические номера в «Травести», беседа с Шероном на переправе в «Изобретении любви» (*Invention of Love, 1997*) беседа учителя и ученицы о карнальном объятии в «Аркадии» (*Arcadia, 1998*). Список подобных приемов можно продолжить. У Шоу технический аппарат ремарок и предисловий разрастается до невероятных размеров, приобретая, порой, форму публицистических и философских трактатов. Стоппард же предоставляет это право действующим лицам пьесы, а авторские ремарки носят преимущественно характер сценических указаний и рекомендаций, что делает интеллектуальную драму Стоппарда более театральной. В этом отношении пьесы Стоппарда ближе к шекспировским, написанным исключительно для театра, а не для чтения, как некоторые пьесы Шоу.

Обладая рационалистическим складом ума, с одной стороны и богатым воображением - с другой, оба

автора обращаются к философским теориям и концепциям, которые воплощают на сцене, выходя за рамки классических канонов драмы, поскольку, по словам Шоу, «драма должна развиваться по своим собственным законам». [3] Так в пьесе Шоу «Назад к Мафусаилу» Каин цитирует Теннисона в садах Эдема, а Клеопатра говорит словами Шелли; ранние христиане поют псалмы на музыку Артура Салливана, а королева Елизавета произносит слова леди Макбет задолго до того, как Шекспир напишет свою пьесу. Шоу, так же как и Стоппард не сторонник строгого реализма, история вполне может быть переписана, а речь персонажей может быть одновременно разговорной и библейской. Подобные приемы находим и в пьесах Стоппарда. Например, в «Травести», встречаются поэт дадаист Тристан Тцара, Ленин и Джеймс Джойс, хотя об этой встрече нет никаких исторических данных. Или же игра в крокет в пьесе «Изобретение любви», во время которой встречаются Оскар Уайлд, Раскин, Хаузмэн. Свободное обращение с категорией времени и артефактами истории придают пьесам обоих драматургов метафизический, трансцендентальный характер.

В своих пьесах Шоу обращается к теориям С.Батлера, Ницше, Генри Бергсона и других философов, драматизируя их концепции в своих пьесах. Стоппард идет дальше, сочетая философские теории с концепциями точных наук. Этот нюанс отражает изменения, происшедшие в обществе за время, разделяющее творческий период Шоу и Стоппарда. Во второй половине 20 века границы между науками стираются, способствуя интеграции и синергетике различных областей знания, что нашло свое отражение в искусстве. Так в «Аркадии» Стоппард провоцирует коллизию ньютоновской картины мира и теории единого поля Эйнштейна, иллюстрируя таящиеся в них противоречия на примере теории энтропии, «карнального объятия», романтизма и рационализма.

Возможно, именно благодаря такому коллажу, до недавнего времени пьесы Стоппарда относили к театру абсурда, как и произведения Гарольда Пинтера, Бекетта, Ионеску (р. 1912) и некоторых других авторов, которые сами называли свои пьесы «театром парадокса» [8]. Многие из этих произведений так же, как и пьесы Стоппарда, следует выделить в отдельный жанр интеллектуальной комедии. Во всяком случае, относительно драмы Стоппарда этого мнения придерживаются Джим Хантер (*Jim Hunter*), Херш Цайфман (*Hersh Zeifman*) Ира Надель (*Ira Nadel*) и некоторые другие литературоведы и театральные критики, с которыми мы вполне согласны. Сверхтеатральность и обилие технических экспериментов в пьесах Стоппарда предвосхитило появление комедий Алана Окборна (*Alan Ayckbourn*), одного из выдающихся современных английских драматургов и постановщиков. Кстати, успех к Окборну (*Alan Ayckbourn*, b.1933) пришел через несколько месяцев после постановки «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Стоппарда, которая стала первой английской пьесой подобного рода. В этом же году в Лондоне поставили «Петлю» (*Loot*, 1965) Джоу Ортона (*Joe Orton*, b. 1933), которая произвела не меньшее впечатление на английского зрителя, чем «Роз и Гил» Стоппарда. Правда, в отличие от Окборна и Ортона, Стоппард не стремится к реализму, а концентрирует внимание на метафизическом. Так же, как у Михаэля Фрайна (*Michael Frayn*, b. 1933), в комедиях Стоппарда на первый план выходят философские вопросы, а не социальные противоречия, как у Окборна или сексуальные проблемы, у Ортона. Интеллектуальная природа комедий Стоппарда дает повод критикам называть его «современным Шоу» (*contemporary equivalent of Shaw*) [2] и роднит его произведения с ранними пьесами Г.Пинтера, в которых затрагиваются вопросы взаимоотношения «необходимого и возможного» (*the Necessary and the Possible*), вечные экзистенциальные противоречия «бытия и небытия» (*being and non-being*) [1]. Однако, манера Стоппарда сильно отличается от стиля Пинтера. Там, где «комедия угрозы» (*Comedy of Menace*) Пинтера изобличает злоеший подтекст обыденных ситуаций и вербальные уловки, Стоппард, напротив, использует игру слов, визуальный юмор и фарс для иллюстрации четко обозначенных тем: свобода воли против фантома судьбы, существование Бога, назначение искусства, сущность свободы и моральной ответственности прессы, экзистенциализм в современной физике. Серьезные темы в комедиях Стоппарда искусно замаскированы виртуозными диалогами и эффектной театральностью. Политические проблемы открыто (как у Пинтера) появляются в его произведениях, написанных после пьесы «Каждый хороший парень заслуживает поощрения» (*Every Good Boy Deserves Favour*, 1977), основанной на реальных событиях из жизни русского диссидента, попавшего в психиатрическую клинику. Политическая тематика подсказала и сюжет телефесы «Профессиональная ошибка» (*Professional Foul*, 1978), также основанной на исторических фактах, связанных с арестом будущего президента страны, драматурга Вацлава Гавела (*Vaclav Havel*), попавшего в тюрьму за обращение к чешскому правительству с требованием соблюдать Хельсинское Соглашение о правах человека, которое в свое время подписала Чехословакия. Столь эксплицитное выражение политических взглядов в пьесах Стоппарда воспринимается как радикальный поворот в творчестве драматурга.

Обе пьесы необычны для раннего Стоппарда, предпочитавшего писать метафизические комедии и избегавшего прямых высказываний. В них просматривается явная связь с биографическим прошлым автора, как замечает Ира Надель (*Nadel Ira*): «Стоппард родился в семье чехословацкого доктора и стал англичанином, после того как его отец был убит во время войны с Японией в Сингапуре, а мать вторично вышла замуж в 1946 году» [4].

Чтобы понять интеллектуальные комедии Стоппарда, не потерявшись в многоголосье его пьес, недостаточно обладать высоким интеллектом, необходим тонкий художественный слух, который позволит на фоне главной темы расслышать полутона и оттенки других текстов, в частности театра Сэмюэла Бекетта, Бернарда Шоу, Оскара Уайльда (*Oscar Wilde*, 1854-1900). В пьесах Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», «Изобретение любви», «Прыгуны» находим ироническую референцию на метафизическую драму Бекетта, которая во многом определила направление развития всего современного театрального искусства Англии. Если комедии идей Б. Шоу часто называют пьесами для чтения, то пьесы С. Бекетта и Стоппарда написаны исключительно для постановки на сцене, а их смысл во многом зависит от игры актеров. Театр

ральность новой английской драмы восходит к 18 веку, времени возрождения английского театра и продолжает свои традиции сегодня. Таким образом, если источником тематической мотивации молодых авторов 1960х была пьеса Джона Осборна «Оглянуться в гневе» (*Look Back in Anger, 1956*), то работы Беккетта произвели художественную революцию в английской драме второй половины 20 века, открыв новые возможности для сцены.

С творчеством Беккетта Стоппард познакомился еще в начале своей творческой карьеры, работая журналистом. В 1962 он пишет ревью на пьесу Беккетта «Начало конца» (*Beginning to End, 1962*), главный герой которой «попадает в ловушку памяти и желания. Одно исключает другое» [5;10]. Впоследствии этот беккеттовский прием станет элементом структуры драмы Стоппарда. Он встречается в «Травести», где действие происходит в воспоминаниях старого Кара, а за любые «несоответствия» и «столкновения» несет ответственность его ненадежная память.

У Беккетта « все имеет значение, ничего нет произвольного», замечает Стоппард. [7;34] Именно этот принцип становится основой стиля начинающего драматурга. Хотя, в то же время, Стоппард отвергает сценический минимализм Беккетта. В критической статье на пьесу Беккетта «Счастливые дни» (*Happy Days, 1961*) он пишет: «Высказывание оставило театр в стороне... недостаточно драматического». (The statement has left theatre behind... dramatically it is not enough). [6] И, если тематически пьесы Беккетта и Стоппарда перекликаются между собой, то стилистически они сильно отличаются. По стилю пьесы Стоппарда ближе к фильму «Гневное молчание» (*The Angry Silence*) Ричарда Атенборо (*Richard Attenborough*), где смешиваются образование и развлечение, когда хор девочек объясняет теорию света Эйнштейна. Аналогично Эйнштейну и женскому хору в «Травести», «сталкиваются» закон стоимости Ленина и его толкование стриптизершей. А в «Хапгуде» (*Hapgood, 1988*) теорию света объясняют вездесущие шпионы. В «Прыгунах» интеллектуальная гимнастика философии морали сопровождается пирамидой философов-акробатов, которая, в свою очередь, является фоном (хором) для опереточных номеров, происходящих вокруг грандиозного события – высадки на Луну. А в это время на подмостках исполняется стриптиз.

Для интеллектуальной комедии Стоппарда характерно тонкое чувство сцены, а театральные приемы и эффекты являются смыслообразующими элементами структуры его произведений. Особенно ярко это проявляется в несоответствии (*incongruity*) - художественный прием созвучный пьесам Беккетта, в которых «поэзия совмещается с банальностью, «то, вознося зрителя на высоты борения человеческого духа, то, погружая в бездну интимного, а иногда и грубого физиологизма» [6]. Цайфман и К.Келли (*Kelly K.E.*) отмечают особое влияние произведений Беккетта и Пинтера на творчество Стоппарда [5], что по нашему мнению, несколько преувеличено. В частности первая пьеса Стоппарда, в одночасье сделавшая автора знаменитым, «Розенкранц и Гильдернстерн мертвы» была названа Брустайном (*Robert Brustein*) «театральным паразитом, напитавшимся «Гамлетом», «В ожидании Годо» и «Шесть персонажей в поисках автора». У Шекспира взаимодействовали персонажей, у Пиранделло – технику, а у Беккетта – тон» [6]. Действительно, Розенкранц и Гильдернстерн находятся в ситуации аналогичной положению беккеттовских Владимира и Эстрагона, с той разницей, что их мир не абсурден. В начале пьесы зрителю (читателю) заранее известна судьба героев...» [7].

Большинство комедий Стоппарда построены именно на несоответствии. В его пьесах философские вопросы онтологии и аксиологии сталкиваются с нарочитой сексуальностью, экспрессионистскими эффектами, эпатажем. Так, в «Прыгунах» профессора философии исполняют акробатические номера, а в «Травести» Сесиль, секретарь Ленина танцует канкан на столе в Швейцарской библиотеке. Уже в ранних комедиях Стоппарда формируются характерные черты авторского стиля «несоответствия» [4], как, например, феевический коктейль философии и акробатики в «Прыгунах», присутствует и в его более зрелых работах, где на фоне ярких театральных эффектов и игры слов уверенно звучат политические темы. Так, в пьесе «Каждый хороший парень заслуживает поощрения» (*Every Good Boy deserves Favour, 1977*), написанной по заказу Андре Превина (*Andre Previn*) для исполнения с участием Лондонского симфонического оркестра, после встречи с русским диссидентом Виктором Файнбергом. Оркестр не только обеспечивает музыкальное сопровождение пьесы, но и является ее эпицентром, которому противопоставляется футбольный матч. Подобным образом, в «Травести» Стоппард использует документальные материалы судебного дела, начатого Джеймсом Джойсом против Генри Кара, сыгравшего роль Алдженона в его постановке, и отъезд Ленина на финскую границу, причем все действие происходит в Швейцарии во время первой мировой войны, когда все действующие лица: Джойс, Ленин, Тцара, Карр находились там и вполне могли встретиться, правда, не подозревая, о существовании друг друга.

Интерпретация интертекстуальности пьес Стоппарда как простого подражания была бы слишком примитивной и односторонней, сродни внешним театральным эффектам в виде цирковых номеров и канкана на столе в библиотеке, которые, являясь элементами структуры участвуют в смыслогенезе пьесы. Действительно, в театре Стоппарда сталкиваются не только «несовместимые» характеры, образы, но и тексты от классических трагедий, философских трудов, политической публицистики и эссе до театра абсурда и стихов модерна. Стоппард не подражает ни Шекспиру, ни Беккетту, ни Пиранделло, ни Уайлду, ни другим авторам, он создает свой театр, свой *текст*, что необходимо учитывать при интерпретации произведений этого автора.

Более того, тексты пьес Стоппарда (как и любые другие) становятся частью *гипертекста*, в виде которого представляется мировая история, и взаимодействуют с другими текстами не только в рамках параллельного литературного контекста, но и культурно-исторического. Так, после постановки пьесы Стоппарда «Изобретение любви» в английских университетах возрос интерес к жизни и творчеству Хаузмана, англий-

ского поэта конца 19 века, которого Стоппард выбрал в качестве главного героя своей пьесы. Другими словами, в интеллектуальной комедии Стоппарда зритель (читатель) сталкивается не с подражанием, а с *игрой* на различных уровнях: лингвистическом, на уровне идей, образов, персонажей, текстов, с помощью которой автору удается создать диалогизм и полифонию текста.

Но «стоппардовский» стиль, где серьезное неотделимо от смешного, трагичное от комичного и приправлено интеллектуальным соусом сформировался не сразу. Персонажи и ситуации ранних комедий Стоппарда (1960-е) заимствованы из натуралистической комедии и экспрессионистской социальной драмы. На тематику пьес Стоппарда оказала влияние атака Артура Миллера (*Arthur Miller*) на разрушительное действие материализма на психику человека. А также пьеса Роберта Болта «Цветущая вишня» (*Robert Bolt, Flowering Cherry, 1958*), главный герой которой – конформист, вообразивший себя анархистом, но не способный реализовать свои фантазии. Стоппард вскоре отходит от натурализма. Авторский стиль определяет пьеса «Входит свободный человек» (*Enter a Free Man, 1968*), в которой наблюдается влияние работ Бена Траверса (*Ben Travers, 1886-1980*), ставших образцом интеллектуального фарса и эксцентричности как национальной английской черты. В бесполезных абсурдных изобретениях стоппардовского «свободного человека», вроде многоразовых конвертов, будильника, играющего гимн Великобритании или пистолета с водяным охлаждением, которым можно кипятить воду во время выстрела, просматривается влияние рисунков Хита Робинсона (*Heath Robinson 1872-1944*) и Роланда Эмметта (*Roland Emmett*). Визуальные пародии на военные и другие механизмы оказали влияние и на театр. Так появляется «Копейку за песню» (*A Penny for a Song, 1952*) Джона Уайтинга (*John Whiting*) и «Входит свободный человек» (*Enter a Free Man*) Стоппарда. Первоначальное название пьесы «Прогулка по воде» (*A Walk on Water, 1968*) отражает сущность натуры главного персонажа – «святой глупец» (*holy fool*), которого автор охарактеризовал как «непотопляемого, не смотря на медленную утечку» (*'unsinkable, despite the slow leak'*) [6]. Однако все попытки героя реализовать свои изобретения в реальной жизни заканчиваются провалом. Система труб в гостиной для полива цветов в горшках во время дождя работает по принципу губки (*sponge principle*), и дом заливает водой, потому что в ней отсутствует выключатель.

«Свободный человек» Стоппарда вполне вписался бы в комедию абсурда Н. Симпсона (*N.F. Simpson One Way Pendulum* (1959), где каждый член семьи Грумкирби пытается реализовать на практике свою навязчивую идею. Запуганный трусливый мистер Грумкирби жаждет власти и сооружает зал судебных заседаний *Old Bailey* в натуральную величину, втиснув его в свой крошечный домик, чтобы теперь он мог председательствовать в качестве судьи. Его сын, одержимый идеей смерти, пытается заставить машину по измерению веса петь «Аллелуя», чтобы устроить концерт на Северном полюсе, на который соберутся множество людей и под их весом можно будет сдвинуть земной шар, дав начало новому ледниковому периоду. Таким образом, у него появится повод облачиться в траур по погибшим жертвам. В пьесе Симпсона фантазии берут вверх над реальностью во втором акте. В «Свободном человеке» Стоппарда, наоборот, во втором акте доминирует реальность, а в полу-реальных персонажах проявляется гуманистический пафос. И хотя эта первая пьеса Стоппарда стоит особняком, в ней уже наблюдается сочетание фантазии и реальности, которое станет последствием характерной чертой интеллектуальных комедий английского драматурга в отличие от театра абсурда Н. Симпсона и других представителей этого направления.

В то время как персонажи пьес Симпсона обитают в мире лунатиков, «Свободный человек» Стоппарда – маргинал-аутсайдер. Его идиосинкразия индивидуализма противостоит конформизму общества, которое не в состоянии ее ассимилировать. Последующие пьесы Стоппарда продолжают традицию «преувеличенной логики» *«exaggerated logic»* Симпсона. Но в отличие от своего современника-абсурдиста, Стоппард всегда соотносит логику с социальной моралью. События в его пьесах разворачиваются в контексте узнаваемой, а иногда и документальной реальности: массовые убийства первой мировой войны и русская революция в «Травести», астронавты и манипуляция идеологов в «Прыгунах», политический скандал в «Грязном белье» (*Dirty Linen, 1976*), судебные процессы над шпионами и исследования Звездных войн в «Хапгуде», Лорд Байрон и резкий переход от неоклассицизма к романтической чувствительности в начале 19 века в «Аркадии» (1993), британский рай и проблема национальной идентификации в «Индийских чернилах» (*Indian Ink, 1995*).

Эта техника проявляется в одной из ранних работ Стоппарда «После Магритта» (*After Magritte, 1970*). Начальная сцена нарочито сюрреалистична: в пустой комнате, вся мебель в которой составлена возле двери, на гладильной доске лежит пожилая женщина, накрытая полотенцем, на голове черная купальная шапочка. На животе у нее шляпа котелок, а ноги упираются в утюг. Девушка в бальном платье ползает по комнате, уставившись в пол; и полуголый мужчина в высоких сапогах для рыбалки дует на лампочку. Такую картину наблюдает полицейский, глядя в окно снаружи. Оказывается, Но, то, что со стороны видится абсурдным, на самом деле имеет вполне логичное объяснение. Мать лежит на гладильной доске, потому что у нее больной позвоночник; она готовится принять ванну. Девушка собирает рассыпавшиеся бусы, а ее муж раздет по пояс, потому что его рубашку будут утюжить, а сапоги он надел в целях безопасности, включая утюг в розетку. Он дует на лампочку, потому что та слишком горяча, чтобы выкрутить, а мебель сдвинута к двери, потому что он и его жена тренируются, готовясь к профессиональному танцевальному конкурсу, этим объясняется ее вычурное платье. Расставляя мебель на места, семья спорит по поводу ретроспективной выставки картин Магритта (*Tate Gallery, London, 1969*), называя все это мусором (*rubbish*) на том основании, что изображенное на картинах не похоже на настоящую жизнь. Персонажи готовы согласиться с самыми необычными объяснениями уличного происшествия, свидетелем которого они стали, выйдя из галереи. Женщина заявила, что сбежавший из тюрьмы преступник в полосатой одежде угрожал ей битой для игры в крикет. Лицо его было закрыто хирургической маской и черным козырьком. В руках он держал украденную

сумочку. Человек скакал по дороге на одной ноге. Противоречие заключается в том, что, наблюдая одну и ту же ситуацию, каждый из присутствующих увидел разное: одного преступника с бородой в черных очках, какие носят слепые, опиравшегося на трость, в руках у него была черепаха. А кто-то разглядел футболиста в полосатой футболке с кремом для бритья на лице и футбольным мячом в руках.

К общему знаменателю обе ситуации приводит ПС Холмс (*PC Holmes*) и полицейский инспектор Фут (*Foot*), причем у каждого в свою очередь своя версия.

Foot (without punctuation) I have reason to believe that within the last hour in this room you performed without anaesthetic an illegal operation on a bald nigger minstrel about five foot-two or Pakistani and that is only the beginning! [9].

Неожиданно гаснет свет и персонажи физически и интеллектуально оказываются во тьме. И, пока ПС Холмс ищет шиток, инспектор признается публике, что человек на улице – это был он. И снова вполне простое и логичное (*'normal'*) объяснение, доходящее до гиперболизации (*'exaggeration'*), граничащей с абсурдом.

Бреясь утром, инспектор заметил, что счетчик, на парковке, где стояло их семейное авто, перестал работать. С благим намерением не уронить достоинство полиции, он выскочил из дома, прихватив кошелек своей жены, чтобы бросить мелочь в счетчик, а, поскольку шел дождь, еще и зонт. Размахивая им, он привлекал внимание прохожих. Второпях Фут сунул обе ноги в одну штанину своей полосатой пижамы, к тому же на нем были черные очки, потому что болела голова. Когда вновь зажигается свет, ПС Холмс обнаруживает семью подозреваемых и инспектора Фута в крайне странном положении, которое кажется ему таким же странным, как и начальная сцена публике. Но мы уверены, что у всего, что происходит на сцене, непременно есть рациональное объяснение, потому что «действия в этой комнате, вообще говоря, – обычная домашняя рутина» [7]. Ничего нет более странного, чем реальность.

Сама пьеса опровергает выводы своих персонажей о том, что логика деталей определяет логичность целого, отсылая нас к картинама Магритта, потому что все, что происходит в пьесе, происходит после посещения выставки Магритта, т.е. «После Магритта». Кроме того, начальная и финальная сцены пьесы повторяют сюжеты картины Магритта *Assassin menace*. Зритель начинает сомневаться в «нормальности» логики. В результате сюрреализм и есть самое точное отображение реальности. И действительно, Стоппард подчеркивает, что фон пьесы «построен на том факте, что ... у одного моего знакомого было в саду два петуха. Один сбежал, пока хозяин брился... ему пришлось перебежать через дорогу, чтобы поймать петуха. Мимо проезжали машины. Он стоял в пижаме, с петухом в руках, на лице – крем для бритья» [7].

Итак, то, что мы принимаем за реальность – всего лишь наше представление о ней. Даже самое фантастическое событие оказывается тривиальным, когда становится понятен контекст. Не существует объективной реальности самой по себе, она превращается в *симулякр*, трансформирующийся в нашем сознании в зависимости от контекста и принимающий самые разнообразные формы. Эта концепция является ключевой в интеллектуальной драме Стоппарда и, начиная с «После Магритта», присутствует во всех его последующих работах, вплоть до недавних «Изобретение любви» (*The Invention of Love, 1997*) и «Хапгуд». В «Прыгунах» восприятие реальности индивидуумом вновь в фокусе внимания, когда инспектор видит «человека, в одной руке у которого лук и стрела, а в другой черепаха, лицо покрытое пеной для бритья» [9]. Стоппард ставит под сомнение не то, *что* мы видим, поскольку это и есть объективная реальность, но то, *как* мы видим и воспринимаем окружающий нас мир. Наше недоверие собственным органам чувств возрастает по мере развития действия пьесы и подчеркивается порой вызывающей театральностью, характерной для драмы Стоппарда.

Проблема различия «действительного» и «данного созерцанию» играла важную роль уже в античной философии. Согласно учению Демокрита, лишь в общем мнении существует цвет, вкус, запах, в действительности же существуют только атомы и пустота [10]. «В общем мнении» у него значит то же, что «согласно с общепринятым мнением» и «для нас». Это различие у Демокрита совпадает с различием между объективно существующей «природой вещей» и формами ее чувственного восприятия субъектом [10]. Согласно же Сократу и Платону, действительность, будучи лишь умопостигаемой, лишена всякого чувственно воспринимаемого образа, а окружающий человека мир представляет собой лишь искаженное подобие, «тень» подлинной реальности. Аристотель подвергает критике платоновскую концепцию действительности и рассматривает чувственно воспринимаемый мир как подлинную действительность, а чистые нереализованные формы тел – лишь как «возможность» [10]. Будоражащая умы философов на протяжении двух с половиной тысяч лет проблема соотношения объективной реальности и наших представлений о ней в конце 20 столетия выливается в неуверенность и растерянность, которые сопровождают человека в окружающем мире, бесконечные поиски точки отсчета, поиски себя и способа познания мира, что приводит к эпистемологической неуверенности. В пьесе «После Магритта» и последующих работах Стоппарда фокус внимания переносится с объективной реальности в мир искусства, предлагая принять за точку отсчета литературу, живопись, театр. И, хотя многие искусствоведы называют эту тенденцию бегством от реальности, на самом деле, ее следует воспринимать, как своеобразный метод изучения способности искусства программировать поведение общества через определение реальности. Кроме того, искусство есть единственный достойный способ переживания окружающей реальности.

Проблема экзистенции в различной интерпретации становится одной из ведущих тем большинства пьес Стоппарда, а в комедии «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1966) выходит на передний план. Сначала персонажи стоппардовской комедии напоминают нам бродяг Бекетта, коротающих время в ожидании. Но Гамлет – не Годо, который так и не появился, а проблема персонажей Стоппарда не в том, чтобы дождаться,

а, наоборот, они не могут избежать встречи, т.е. не могут противостоять судьбе. Являясь персонажами второго плана шекспировской трагедии, Розенкранц и Гильденстерн в то же время не принадлежат миру Гамлета, чувствуя себя в нем неуютно. Они отличаются чувствительностью современного человека. Поэтому вместо того, чтобы служить историко-культурным маркером, их костюмы Елизаветинской эпохи выглядят как сценический реквизит, а шекспировские фразы из Гамлета подчеркивают театральность происходящего.

В центре внимания оказывается встреча не с Гамлетом, а с актерами, которые провозглашают Роза и Гида зрителями. Это и есть та самая роль, которая отведена им при дворе, и которую исполняем мы с вами, в качестве зрителей пьесы. Актеры в противоположность главным персонажам пьесы, обреченным на бездействие, играют, а значит живут. Стоппард использует сразу несколько приемов, чтобы обратить на это внимание зрителя: с одной стороны это – игра значений английского слова 'actor', которое означает, играющий на сцене, исполняющий роль и действующий. С другой, излюбленный художественный прием Стоппарда «*пьеса в пьесе*» превращает главных героев в зрителей, а мы с вами получаем возможность взглянуть на себя со стороны. Художественный прием «*пьеса в пьесе*», а также выбор литературных персонажей в качестве героев своих пьес встречаются и в последующих работах Стоппарда. В «Настоящей вещи» (*The Real Thing*, 1982), например, вновь наблюдаем стиль Пиранделло, правда на этот раз пьеса помещена не в структуру действия, а вне ее. К тому же, главные герои «Настоящей вещи» сами актеры по профессии.

Используя широко известную еще во времена Шекспира метафору «мир – сцена», Стоппард в легкой художественно-театральной форме преподносит зрителю (читателю) картину окружающего мира. Интеллектуальные комедии Стоппарда вызывают интерес именно потому, что в них отсутствуют четкие социальные комментарии, традиционные приемы комментария и обличения социального зла в тривиальных формах. В уайлдовской традиции Стоппард преподносит серьезное в игровой форме, а обыденное возносит до серьезного. Это несоответствие создает эффект смешного и заставляет задуматься зрителя (читателя).

Большинство зарубежных литературоведов, изучающих творчество Стоппарда, среди которых Ира Надель, Кеннет Тиннан (*Kenneth Tynnan*), Пол Делани (*Paul Delany*), Катарина Келли, Джон Бул (*Joe Bull*) и другие считают, что в его поздних интеллектуальных пьесах безошибочно угадывается характерный авторский стиль, претерпевший, однако, серьезные трансформации после застенчивого дендизма 1960х и ранних 1970х. За последние десять лет, по мнению критиков, Стоппарду удалось избавиться от эмоциональной закрепощенности, учитывая, что главным недостатком его пьес считали холодность и отсутствие любви. Страдание и человеческие переживания надежно спрятаны за занавесом юмора, театральных эффектов и интеллекта в ранних пьесах Стоппарда. Он продолжает развивать темы памяти и ее ненадежности, неуверенности и этики, но со временем его пьесы приобретают глубину идей, становятся более гуманистическими, в них больше внимания уделяется человеческим чувствам, возникающим как реакция на этический конфликт и интеллектуальное сомнение.

Учитывая рассмотренные выше характеристики современной интеллектуальной английской драмы на примере произведений Тома Стоппарда, приходим к выводу, что интеллектуальная драма существует как самостоятельный жанр драматургии, возникший на основе классической драмы и впитавший в себя черты оперетты, мюзикла, водевиля, детектива и других жанров. В основе конфликта интеллектуальной драмы лежат идеологические противоречия современного общества, определяющие мировоззрение современного человека. А сам феномен интеллектуальной драмы, рассматриваемый в литературном контексте, представляет собой не только литературное явление, но и способ переживания реальности в силу своей трансцендентальной природы. Хронологически совпадая с расцветом философии постмодернизма, интеллектуальная драма не могла не испытать на себе его влияние, что привело к отражению в современных интеллектуальных пьесах концепций постмодернизма.

Проанализировав процесс эволюции интеллектуальной драмы Стоппарда, заключаем, что в творчестве английского драматурга четко просматривается тенденция к гуманизму, выражающаяся в обращении к антропологической тематике, что в сочетании с авангардной театральностью и лингвистически роскошными диалогами составляет феномен интеллектуальной драмы Стоппарда.

Источники и литература

1. Epstein Mikhail. Cries in the New Wilderness. – Philadelphia: Paul Dry Books, 2002. – P. 236.
2. Jenkins Anthony. The Theatre of Tom Stoppard. – Cambridge, 1989. – P. 401.
3. Shaw Bernard George. Вступительная статья. Балашов П.С.//A Fearless Champion of the Truth. – М., 1977. – P.420.
4. Zeifman Hersh. Stoppard in Scene// American Theatre, 26 October 1962, p.19; February 1963, p.46, Ind 15 November 1962, p.19.
5. The Cambridge Guide to World Theatre. – L., 1999. – P. 229.
6. Brustein Robert. The Third Theatre. – NY., 1969. – P. 149
7. Innes C.D. Modern Drama: the twentieth century. – L., 2002. – P.15–19.
8. Дюшен И. // Театр Парадокса. – М., 1991. – С.5-21.
9. Stoppard Tom. After Magritte., – NY., 1989. – P.25
10. Антология мировой философии, т.1, ч.1. М., 1969.