

Юрий Фридштейн. Розенкранц, Гильденстерн и другие

Издательство "Азбука". Санкт-Петербург, 2000

Самый простой способ определить, одержало ли добро победу над злом, - это установить степень свободы художника.

Том Стоппард

Тридцать лет назад, когда имя Тома Стоппарда было известно в нашей стране лишь двум-трем десяткам человек, занимающихся современным английским театром, казалось, что он так и останется в ряду тех, кого принято именовать "писателем для критиков". Положение осложнялось тем, что этот неведомый отечественному читателю драматург, пишущий свои абстрактно-пародийные, абсурдистско-отвлеченные и вроде бы совершенно безобидные пьесы, являлся членом *Amnesty International*; побывал в Праге после 1968 года и в СССР и более чем неласково об увиденном и услышанном отозвался.

На протяжении этого времени в журналах "Иностранная литература" и "Театр" появлялись небольшие статьи и рецензии, посвященные творчеству Стоппарда, и только в 1990 году произошла его первая встреча с русским читателем и зрителем.

Юный Иосиф Бродский еще до своего насильственного выезда из СССР перевел на русский язык Бог весть как попавшую в поле его зрения пьесу "Розенкранц и Гильденстерн мертвы" совершенно неведомого ему автора. Вероятно, она привлекла его своей вызывающей нетрадиционностью и внешней крайней непочтительностью ко всякого рода традициям и самому Великому Барду (чертами, за которыми проницательный Бродский угадал-таки истинно существовавшую и преемственность, и, в хорошем смысле слова, зависимость от классического наследия - ему самому было в высшей степени присуще именно это сочетание: новаторства и традиционализма, явленных в одном лице).

Перевод этот - также неведомыми путями - оказался у Татьяны Владимировны Ланиной, много лет работавшей в журнале "Иностранная литература", более того - он чудом сохранился у нее с той поры. Интересно, что когда журнал обратился к Бродскому с идеей публикации перевода, то выяснилось, что тот не только не имеет текста, но даже не помнит о самом его существовании. Но - как сказано у другого классика, "рукописи не горят..." Этот перевод и появился на страницах журнала в 4-м номере 1990 года. Одновременно он же был представлен и на театральных подмостках: на малой сцене Театра им. Вл. Маяковского в Москве в постановке тогда еще также молодого Евгения Арье (вскоре после премьеры Арье уехал в Израиль, и теперь его спектакль существует в двух вариантах: один по-прежнему идет в переводе Бродского в Москве, другой играется на иврите в Иерусалиме, в созданном Арье театре "Гешер"). В своем спектакле Арье замечательно угадал истинную театральность стоппардовской притчи (качество, которое всегда будет спасать даже самые заумно-замысловатые и головоломные его пьесы от превращения в некое литературное занудство). В интерпретации русского режиссера отвлеченность и абстрактность притчи неожиданно обрели черты вполне конкретной истории. Причем этот, на первый взгляд неожиданный, психологизм нисколько Стоппарду не навязывался, он не был ему чуждым. Ибо пьеса его, этот странно-интригующий парафраз шекспировского "Гамлета", есть в действительности предельно точная вариация на тему: маленький человек и его судьба. Тему, некогда открытую и вознесенную на высоты подлинной трагедийности Гоголем и Достоевским, в XX веке продолженную Кафкой и Беккетом. Так постепенно выстраивалась преемственность, так Стоппард вставал в ряд великих классиков XIX и XX веков, занимая в нем собственное, ему одному по праву принадлежащее место.

Том Стоппард родился в чешском городе Злин 3 июля 1937 года в семье врача, работавшего в лазарете обувной фабрики. Двумя годами позже семья переезжает в Сингапур, откуда в 1942 году после вторжения японских войск вынуждена бежать. Отец, не успев выехать вместе со всеми, остается в Сингапуре и погибает. В 1946 году мать выходит замуж за майора Кеннета Стоппарда и переезжает вместе с ним и двумя сыновьями (Томом и его младшим братом) в Англию. Здесь Том кончает школу и в 1954-1960 годах работает корреспондентом различных бристольских газет. В 1962 году он наконец-то попадает в Лондон, где становится театральным обозревателем нового журнала "Сцена" ("*Scene*"). Журнал просуществовал недолго всего семь месяцев, однако за этот краткий период будущий драматург посмотрел...132 спектакля: пример высочайшего профессионализма как рецензента и, несомненно, бесценная школа на будущее. Так Стоппард повторил путь, некогда пройденный его великим предшественником Бернардом Шоу. Придя в театр в качестве драматурга из цеха театральных критиков, он знал театральное дело не понаслышке, не умозрительно-отвлеченно, но вполне конкретно-практически. Впрочем, родство с Шоу этим, конечно, не ограничивается - значительно более существенна им обоим присущая склонность к парадоксальности, к театральной игре, к жанру, который Шоу называл "экстраваганцами" и в котором в полной мере проявятся изобретательность и талант Стоппарда.

Но это еще впереди, а пока что, в первой половине 60-х, Стоппард пишет целый ряд радиопьес, некоторые из которых были даже поставлены, не принеся ему, однако, популярности. Он публикует также несколько рассказов. В 1965 году Стоппард в первый раз женится на Джиндл Инем. Брак оказывается неудачным через шесть лет они расходятся а год спустя Стоппард женится

вторично - на Мириам Мур-Робинсон, известном враче и преуспевающем фармацевте. Этот брак длится по сей день.

Дальше - почти голливудская сказка. В 1966 году первая "полнометражная" пьеса, написанная Стоппардом, - "Розенкранц и Гильденстерн мертвы" - показывается на международном фестивале экспериментальных театров в Эдинбурге, где имеет колоссальный успех. Годом позже - премьера в Национальном театре Великобритании в Лондоне. После этой премьеры Стоппард становится знаменитым. То, что до сей поры было просто профессией, становится призванием, каковому он не изменит уже никогда.

Год 1968-й приносит Стоппарду еще две премьеры: в июне появляется пьеса "Входит свободный человек". Она была написана еще до "Розенкранца и Гильденстерна", однако возможность поставить и издать ее возникла только в такой последовательности. В августе был представлен "Настоящий инспектор Хаунд".

1970-е годы для Стоппарда - необычайно плодотворны и многообразны. 1971 год - "После Магритта"; 1972 - "Прыгуны" (поставлены в Национальном театре и признаны лучшей пьесой года; вслед за лондонской премьерой пьеса ставится в Брюсселе, Вене, Нью-Йорке); 1974 - "Травести", или "Пародии" (премьера - в Королевском Шекспировском театре, далее - Нью-Йорк, Вена, Мюнхен, Цюрих); 1978 - "Ночь и день" и т. д. Стоппард создает в своих пьесах совершенно особый мир, где властвует прежде всего его собственный насмешливый, ироничный, парадоксальный ум. Он сталкивает в пределах одного сюжета акробатов и философов ("Прыгуны"), Ленина, Джойса и Тристана Тцара ("Травести"), он не довольствуется своим первым "гамлетическим опытом" и пишет новый, называя его "Пятнадцатиминутный Гамлет"... Ему словно доставляет особое удовольствие озадачивать, ставить в тупик, сбивать с толку; своими словесными и ситуационными ребусами он словно бы нарочно заводит читателя и зрителя все дальше и дальше в некий лабиринт, где выход, кажущийся вот-вот найденным, всякий раз оказывается ложным, а спасительная нить Ариадны - обманчивой. Кто же он - беззаботный шут, легкомысленный гедонист, вдруг возникший, словно из какой-то неведомой Аркадии, в нашем совсем не легкомысленном XX столетии? Ничуть не бывало! Просто, до мозга костей человек театра (сам, впрочем, никогда не занимавшийся ни театральной режиссурой, ни тем паче актерским ремеслом), он идеально постиг его природу, саму суть театральной игры, в которой, быть может, самой для него притягательной составляющей является Маска, Маска, позволяющая скрыть истинное лицо. Так ему интересней: завлекать, дразнить, заманивать - и не даваться в руки, и всякий раз ускользнуть... Кроме того, открытость нынче не в моде, и куда тоньше выглядит парадоксальная игра, нежели обнаженная идеологизированная публицистичность. Ну а еще Стоппард склонен сомневаться в том, существует ли в действительности одна целостная, единая сущность человека - или же он являет собой некую сумму тех представлений, что имеют о нем другие, тех масок, под которыми он являет себя в разных ситуациях и жизненных обстоятельствах. Еще в первой его пьесе "Входит свободный человек" Линда, дочь главного героя, произносит: "Все так живут - с двумя лицами. Одно для дома, другое еще для кого-нибудь. А может, так и должно быть? Может, это необходимо - иметь два лица..." Однако если она говорит это, имея в виду конкретного человека, собственного отца, дома - жалкого попрошайку, а на людях - пускающего пыль в глаза фанфарона, то в дальнейшем этот мотив обретает у Стоппарда смысл куда более сложный, философски-абстрактный. Ему становится интересен мотив двойников и тема зеркал, его увлекает своей загадочностью и непознаваемостью сама идея двойственности, множественности личности, ее отражений, ее текучести, ее размытости. Он словно бы получает наслаждение от этой игры, где философичность, эстетство, реальность сплетаются в некое сложное и запутанное единство. В этой игре мы узнаем и отголоски Оскара Уайльда с его знаменитым Дорианом Греем, с его горькими, насмешливо-беспошадными сентенциями и парадоксами. В ней присутствует и Луиджи Пиранделло, одним из первых применивший излюбленный сегодня прием "театра в театре". И, вне всякого сомнения, Жан Жене с его переодеваниями и перевоплощениями. Однако Стоппард оказывается не просто чутким и восприимчивым, но и поразительно трезво мыслящим учеником. Все вышеперечисленное он впитывает - но это же и пародирует, и травестирует тоже. Что же в итоге - всеобъемлющий нигилизм, отрицание всего и вся? Снова нет!

В 1982 году Стоппард пишет одну из лучших своих пьес с примечательным, для него, пожалуй, слишком уж "прозрачным" названием: "Настоящее" {В журнале "Современная драматургия" (1991, э 3) пьеса вышла под названием "Отражения": на мой взгляд, не просто слишком вольным переводом английского "The real thing", но, главное, противоречащим смыслу, самой сути пьесы.}. Для людей, привыкших к Стоппарду насмешничающему и пародирующему, и ее сюжет, и - главное - тональность могут показаться странными, в высшей степени неожиданными. Вместо излюбленных головоломок и вечно "стояния на ушах" - четко, страшно сказать: реалистически - выстроенная фабула, вместо разрушительной иронии и убийственной парадоксальности - цельность авторской позиции, почти истовость, почти декларативность. Впервые появляется у Стоппарда герой, которого можно назвать *alter ego* автора. Это писатель Генри, в чьи уста писатель Стоппард вкладывает собственное, с поразительной внятностью сформулированное кредо: "Мы стараемся писать так, как мастерят крикетные биты: чтобы слова пружинили и мысль не увязала... Из слов - если с ними бережно обращаться можно, будто из кирпичиков, выстроить мост через бездну непонимания и хаоса... Я не считаю писателя святым, но слова для меня - святы. Они заслуживают уважения. Отберите нужные, расставьте в нужном порядке - и в мире что-то изменится. А дети будут читать ваши стихи даже после вашей смерти".

Генри произносит эти слова запальчиво - полемизируя с неким Броуди,

также претендующим на то, чтобы именоваться писателем. Но Дара, того единственного знака, что отличает Художника от простых смертных, тот лишен - и потому *alter ego* Стоппарда отказывает ему в праве на это высокое, для него самого священное звание. И в этом сказывается не высокомерие или снобизм, но абсолютная, святая убежденность в избранничестве художника, в его исключительности, в его божественном предназначении. Однако в той определенности, почти математической четкости, с какой Стоппард и его герой формулируют свою позицию, ничего неожиданного на самом деле нет. Внешнее эстетство, позерство, склонность к парадоксальности и интеллектуальной игре часто скрывают именно такую четкость и определенность, именно такое артистическое и человеческое кредо. И в этом также улавливается сходство Стоппарда с Уайльдом, после "аморализма" своего "Дориана Грея" потрясшего мир высоким нравственным пафосом "Баллады Редингской тюрьмы" и "De Prorundis".

Просто в жизни каждого настоящего художника наступает момент, когда у него возникает потребность в том, чтобы сбросить маску и сказать Слово. По счастью, для Стоппарда момент этот наступил без тех трагических потрясений, каковыми была отмечена судьба Уайльда. Стало быть, час пробил - и он создал свою главную книгу.

Герой этой книги невероятно обаятелен, недаром Шарлотта, его бывшая жена, называет его "последним романтиком в этом мире". А как замечательно, как подкупающе открыто, - как просто! - не боясь выглядеть смешным или старомодным, говорит он о своих чувствах: "Любить человека - значит любить его и в худшие минуты. Если это романтично, то пусть все будет романтично - любовь, работа, музыка, литература, ответственность и ее потеря..." И еще: "Я верю в душевную смуту, слезы, боль, самозабвение, потерю собственного достоинства - в наготу верю. Не думать, жить без забот - все равно что не любить". Замечательное соединение высокого эстетства и высокой романтики. Ироничности - и поэзии, поэмы - и искреннего чувства...

Столь же, на первый взгляд, неожиданно проявилась позиция этого "эстета" и в его, условно говоря, "диссидентском" цикле пьес, который Стоппард создает в конце 70-х - начале 80-х годов. Мотив духовной подчиненности, духовной зависимости от чуждой, враждебной и неотвратимо непознаваемой воли, что так явственно - и так абстрактно-отвлеченно! - прочитывался в пьесе-притче "Розенкранц и Гильденстерн мертвы", впоследствии для Стоппарда, ставшего, как уже говорилось, членом *Amnesty International*, обретает вполне конкретные и осязаемые черты. И теперь источником, причиной этой несвободы стал уже не принц Гамлет, философ и гуманист, но та Система, что открылась Стоппарду во время его поездок в страны Восточной Европы.

Первая из этих пьес, "Хороший парень стоит доброго отношения" (1978), посвящена Виктору Файнбергу и Владимиру Буковскому, чьи имена были Стоппарду хорошо известны, речь в ней идет о судьбах советских диссидентов в брежневские времена (действие пьесы происходит в "психушке"). В тот же год выходит вторая пьеса из этого цикла - "Профессиональный трюк", ее Стоппард посвящает Вацлаву Гавелу, "коллеге-драматургу с восхищением", как пишет он в предисловии, говоря в нем, что поводом к созданию пьесы стало появление "Хартии-77". Некую диалогичность с ней составляет следующая пьеса - "Закодированный Гамлет и Макбет" (1979), и здесь повод также был вполне конкретный: письмо, полученное Стоппардом от другого драматурга-диссидента, не менее знаменитого Павла Когоута, где тот рассказал о поставленной им собственной версии шекспировского "Макбета", которую играли, кочуя по пражским квартирам, изгнанные с "большой" сцены Павел Ландовский и Ванда Храмова. Тот гимн в честь Художника и им изреченного Слова, что несколькими годами позже прозвучит в пьесе "Настоящее", возникает у Стоппарда впервые в этих его "диссидентских" пьесах. Столкнувшись с тем, что сегодня уже почти стало историей, а в те годы являло собой живую боль и испытание судьбы, Стоппард, быть может впервые столь отчетливо, столь воочию осознал, каким в действительности одновременно эфемерно-хрупким и нестигаемым, словно толедская сталь, может оказаться Слово Художника. Осознал, что за игрой, за маскарадом и лицедейством, скрывается совсем иное. И что именно в "минуты роковые", когда все безмолвствует. Слово способно оказаться мощным, в своем роде единственным знаком противостояния.

Однако и в этих пьесах, где так явно, так открыто и недвусмысленно сказалась его позиция (гражданская - слово, которого сам Стоппард никогда бы не произнес, ибо умеет все сказать, обходясь без подобных безнадежно скомпрометированных слов-клише), нет ни грана открытой публицистичности. Их форма - абсолютно художественна и по-стоппардовски театральна. И в них присутствует игра, и закрученный, головоломно-детективный сюжет, и хитроумная конструкция - словом, все то, что отличало и отличает его Театр. Написав эти потрясающе ангажированные пьесы, Стоппард себе ни в чем не изменил. Остался самим собой. Потому и сегодня, когда острота этих, некогда столь животрепещущих, событий притупилась, когда они, одно за другим, становятся историей, для многих почти мифологической, - пьесы Стоппарда продолжают оставаться живыми. Их можно читать и смотреть - не как музейно-архивные материалы, но как подлинно театральные творения

Год 1990 - и стал годом явления Стоппарда не только российскому зрителю и читателю, но и зрителю мировому: в этом году Стоппард впервые выступил в качестве режиссера, только не театрального, а режиссера кино. Он снял фильм все по той же знаменитой своей пьесе "Розенкранц и Гильденстерн мертвы", и ошеломленное многоопытное жюри прославленного Венецианского фестиваля единодушно присудило ему одну из самых значимых в мире кинонаград - "Золотого Льва". Случай уникальный: театральному драматургу удалось создать идеальную, совершенную киноверсию собственной пьесы, удалось воплотить на экране свой стиль, свой почерк, свою интонацию. Буйство театральной плоти (помноженное на виртуозно использованные возможности, предоставляемые кинематографом) - и мощные философские глубины; за зашифрование-путаной

сюжетной канвой, за фантазмагорией и маскарадом читались горестные человеческие судьбы. "Изнанка" шекспировской трагедии оказывалась не менее драматичной и впечатляющей, нежели ее традиционно-привычный лик. Это мы сегодня уже привыкли ко всякого рода "парафразам", "вариациям на тему", "мотивам" и прочим изыскам, но ведь Стоппард был в этом мощном и невероятно плодотворном процессе первооткрывателем. Это уже вслед за ним появились и "Купец" Арнольда Уэскера, и "Место, которое называется Рим" Джона Осборна, и "Макбетт" Эжена Ионеско, и "Макбет" и "Гамлет-машина" Хайнера Мюллера, и многомногое иное. Все то, что внесло в театральное искусство XX столетия одну из самых неповторимых его красок и примет.

В 1993 году Стоппард пишет еще одну свою знаменитую пьесу - "Аркадия". Пьесу, зашифрованность и головоломность которой способны, кажется, отпугнуть даже самых искушенных знатоков. Но - вновь небывалый театральный успех: и в Лондоне, где премьеру сыграл Национальный театр, и в Петербурге, где она, в постановке Эльмо Нюганена, предстала на сцене Большого драматического. Показанная в Москве на Чеховском фестивале 1998 года, она равно пленила и самых изощренных эстетов, и людей, к разгадыванию сценических ребусов совсем не склонных. Пленила вновь своей ослепительной театральностью, тем абсолютным знанием законов сцены, которое никогда, кажется, не было в драматургии Стоппарда явлено столь ошеломительно. Критик Майкл Биллингтон, чей голос вот уже несколько десятилетий неизменно сопровождает движение английского театра, написал следующее: "'Аркадия" Тома Стоппарда - одна из самых "громких" пьес последних лет... Если же принять во внимание, что в ней говорится о таких непростых вещах, как мировой порядок и мировой хаос, классицизм и романтизм, научный прогресс и человеческое подсознание, то успех ее весьма примечателен. Однако смею предположить, что в этой пьесе, действие которой разворачивается то в английской усадьбе начала XIX века, то в наши дни (причем смена временных планов происходит мгновенно и непредсказуемо), для зрителей особенно важно осознание автором того факта, что человек смертен и что ему не дано предвидеть свое будущее. Противостояние детерминизма и свободного выбора, интеллектуального теоретизирования и жизненных случайностей всегда увлекало Стоппарда. Однако в "Аркадии" он как будто смирился и с быстротечностью жизни, и с переменчивостью человеческой судьбы. Там, где более ангажированные драматурги были бы потрясены хаотичным, бессмысленным нагромождением событий, Стоппард склонен утверждать, что в эпоху, когда ньютоновский детерминизм трещит по швам и "когда почти все, что тебе представлялось истиной, оказалось ложью", у жизни есть особая прелесть. В стоппардовской пьесе заложено несомненное гуманистическое начало. Она призывает к стоицизму, она пробуждает мысль. Она затронула что-то самое главное в жизни и сознании нашего общества, нащупала его болевую точку".

Эти слова сказаны не об Арнольде Уэскере или Джоне Осборне, не о Фрише или Дюрренматте, не о Брехте или Шоу - они сказаны о драматурге, которого на протяжении многих лет принято было полагать искусным мастером парадоксов, великолепным интерпретатором классики, лицедеем и сумасбродом, интеллектуальным виртуозом, способным и склонным пародировать и травестировать реальность, жестоко издеваясь над ней, доводя ее до невыносимого абсурда, - словом, умеющего и любящего делать все что угодно, но только не "призывать к стоицизму". В этой формулировке Майкла Биллингтона произнесено предельно точное суждение о Стоппарде. Пусть именно оно и будет финальной "болевым точкой" этого очерка об одном из самых необычных и самых притягательных драматургов второй половины нашего века.