

УДК 82

## ТРАДИЦИЯ КОМЕДИИ ИДЕЙ В ДРАМАТУРГИИ ТОМА СТОППАРДА (ФИЛОСОФСКАЯ КОМЕДИЯ «ТРАВЕСТИ»)

© 2013 г.

*Л.М. Широкова*

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

shirokovaalm@mail.ru

*Поступила в редакцию 20.10.2012*

Анализируется жанровая специфика комедии «Травести». Показано, как в творчестве английских драматургов О. Уайльда, Б. Шоу и Т. Стоппарда реализуется жанр комедии идей. Данный подход позволяет определить место творчества Т. Стоппарда в истории английской драматургии.

*Ключевые слова:* Стоппард, «комедия идей», Уайльд, английская драматургия XX в., интертекст, «Травести».

Творчество английского драматурга Тома Стоппарда уникально и типично для своего времени и места одновременно. Вторая половина XX – начало XXI века – эпоха постмодернизма, тотального цитирования, стилизации и мимикрии, в которой интертекстуальность становится ведущим методом. Одновременно с этим одной из отличительных особенностей английской литературы является традиционность. Обращение к чужим текстам на уровне структуры и вместе с тем продолжение традиций классической литературы создают особый колорит современной английской литературы. В начале XXI века ярким синтезом интертекстуальности и традиционности стал роман Джулиана Барнса «Англия, Англия». Герои автора придумывают туристический проект, который стал бы точной копией классической Англии, той самой, которая существует в представлении туристов в виде красных двухэтажных автобусов и королевской семьи. Последовательно подделывается страна с ее географией, мифами, культурой, историей и даже будущим. Англия упрощается до обывательских стереотипных представлений туристов и самих жителей до «Англии, Англии», макета, воплотившего английскость как таковую. Цитирование в романе Барнса преодолевает привычные границы интертекста: в нем Англия становится персонажем и цитирует саму себя.

Ключом к пониманию творческого метода Тома Стоппарда может стать фраза: «Чтобы описать его метод, следует использовать выражения «основано на», «заимствовано» или, вероятно наиболее точное, «навеяно» [1, с. 224]. В своих пьесах драматург цитировал и обыгрывал произведения У. Шекспира, С. Беккета,

Ж. Жене, О. Уайльда и даже самого себя. В современном отечественном литературоведении уже сложилась традиция жанрового определения драматургии Т. Стоппарда. Так, В.Г. Беляева, автор единственного диссертационного исследования, называет ранние произведения драматурга, в которых интертекстуальность становится доминирующим приемом, пьесами-палимпсестами. К ним относятся пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1967), «Настоящий инспектор Хаунд» (1968), «После Магритта» (1970), «Художник, спускающийся по лестнице» (1972), «Травести» (1974). *Палимпсестом* называют «рукопись поверх скрытого первичного текста» [2, с. 714], что наиболее точно характеризует технику Т. Стоппарда. Для пьес-палимпсестов характерны опора на предшествующий эстетико-художественный опыт в искусстве и литературе и интертекстуальность как формообразующий компонент.

В других работах творчество Стоппарда рассматривается в контексте условности или игровых тенденций драматургии модернизма. В этих случаях употребляется термин «метадрама». Его используют и западные исследователи, например Лианг Фей в статье «Metadrama and Themes in Stoppard's «Rosencrants and Guildenstern are dead».

Пьесы Стоппарда ранее уже сопоставлялись с произведениями Шекспира, Пиранделло и Беккета, влияние которых особенно сильно в ранних произведениях. Часто драматургию Стоппарда рассматривают с позиции театра абсурда. Предметом исследования в данном докладе является традиция комедии идей в пьесе «Травести».

«Словарь театра» П. Пави дает следующее определение жанра комедии идей – это «пьеса,

в которой в юмористической или серьезной форме обсуждаются идеологические или философские системы» [3, с. 148]. Пави перечисляет основных драматургов, работавших в этом жанре: О. Уайльд, Б. Шоу, Ж.-П. Сартр. Стоппард по-своему продолжает наметившуюся в английской драматургии линию интеллектуальной пьесы, в чем можно убедиться, даже поверхностно ознакомившись с его текстами. Герои Стоппарда обсуждают все: от проблемы формы и содержания в искусстве до законов Ньютона. Сам драматург в интервью с Мэл Гассоу признается: «Я безжалостно принуждаю моих героев говорить то, что хочется сказать мне» [4, с. 74]. Это признание созвучно со словами одного из персонажей Бернарда Шоу в эпилоге к «Первой пьесе Фани»: «Все герои Шоу – это он сам; марионетки высокопарно цитирующие Шоу» [5, с. 122].

Нужно отметить, что драматургия XX века по-новому осмысляет возможности прозаического слова. Уже в начале XX века театр обогатился «дискуссией», «диалогом второго плана», «молчанием», появляется оппозиция аристотелевского и брехтовского театра. А. Арто бунтует против власти Слова, театр абсурда осмысляет одиночество человека через диалог, вернее, его отсутствие. В английской послевоенной драматургии прослеживается тенденция к разнообразию стилистических и языковых приемов, «увлечение чисто формальной стороной, даже определенная завороченность ею» [6, с. 240]. Другая тенденция современной английской драматургии, как отмечает Майкл Билингтон в своей статье «Английская «новая драма» сорок лет спустя», состоит в том, что ведущим жанром становится комедия или фарс. «Во второй половине XX столетия комическое, фарсовое решение самых серьезных вопросов и тем стало как бы нормой для авторов английской сцены», – пишет исследователь [6, с. 240].

Начало XX века – зарождение интеллектуальной европейской драмы. Характеризуя драматургический метод Бернарда Шоу, Эллекхаут писал: «Конфликт развертывается в чисто интеллектуальном плане и состоит из столкновения идей или принципов в большей мере, чем из столкновений воль» [7, с. 65]. Однако истоки интеллектуальной комедии, или комедии идей, следует искать на рубеже веков, в частности в творчестве Оскара Уайльда.

Ему принадлежат четыре комедии, которые также называют «салонными». Это «Веер леди Уиндермир», «Женщина, не стоящая внимания», «Идеальный муж» и «Как важно быть серьезным». Эти комедии представляют собой

некое единство и выстраиваются по единой схеме; характеры в них остаются неизменными и кочуют из пьесы в пьесу, выполняя новые сюжетные функции. Конфликт основан на том, что герой, носитель определенной морали и идеалов, имеет некую тайну, которая способна разрушить эти идеалы. Носителем тайны становится, как правило, третий персонаж, который вторгается в счастливую семейную жизнь героя. Классический финал так и не наступает, поскольку узнавание как таковое не происходит, однако герой-протогонист смягчает свою позицию. Несмотря на единство сюжетной схемы и природы конфликта, внутри этой группы образовалась оппозиция, в которой комедия «Как важно быть серьезным» противопоставляется трем другим пьесам по причине отсутствия в ней моральной проблематики. Между тем именно эта пьеса стала основой для комедии Тома Стоппарда «Травести».

Бернард Шоу, современник О. Уайльда, несмотря на отличие их драматургических принципов, считал О. Уайльда единственным настоящим драматургом своего времени. «Комедия – критика морали и нравов всего живущего – являлась его действительно сильной стороной. Если бы он всерьез занялся ею, он был бы велик», – говорил он [7, с. 175]. Правда, комедии «Как важно быть серьезным» он дал резкую негативную оценку: «Не могу сказать, чтобы пьеса «Как важно быть серьезным» очень меня занимала. Конечно, она меня позабавила. Но если комедия, забавляя, ничем не волнует, я считаю, что зря потратил на нее вечер» [7, с. 175].

М.Л. Андреев в работе, посвященной структуре классической комедии, называет эту пьесу комедией в чистом виде. Он высказывает небесспорную мысль о том, что комедия как жанр внеморальна, а постоянные попытки связать конфликт комедии с добром и злом приводят только к размыванию структуры жанра. Однако О. Уайльд в своей пьесе наглядно демонстрирует, что комедия может быть смешной без привычной оппозиции добро/зло. Он следует структуре классической комедии: интрига, построенная на приеме *qui pro quo*, любовная коллизия, преграда на пути к соединению, разрешение конфликта путем узнавания и счастливый финал – соединение возлюбленных. Не занимая стойкой моральной позиции, герои Уайльда могут блистательно говорить обо всем на свете. Парадоксальным образом Уайльд пародирует жанр, не выходя за его границы. Пародийно все: от запрета леди Брэкнелл на свадьбу, пока Джон Уординг не обзаведется новыми родителями, и нежелания Гвендолен и Сеси-

ли смириться с тем, что их избранники носят другие имена, до истории с трехтомным романом и ребенком в саквояже. Персонажи как будто играют в комедию, между тем они заняты главным образом бесконечными остроумными перепалками. В этих коротких и блистательных диалогах Уайльд дает не только свою оценку нравам английского общества, образованию, ценностям, но и создает общую атмосферу интеллектуальной критики. Его непоседливые герои легко оперируют культурными символами, давая бытовым ситуациям неожиданные сравнения. Например, кредиторы звонят по-вагнеровски, а бенберирование в семейной жизни уподобляется теории безнравственной французской драмы. Ирония Уайльда приобретает метатекстуальный характер, поскольку он иронизирует даже над своими афоризмами устами одного из персонажей: «Я сыт по горло остроумием. Теперь все остроумно. Шагу нельзя ступить, чтобы не встретить умного человека» [8, с. 748].

Комедия «Как важно быть серьезным» по праву может быть отнесена к комедии идей, поскольку конфликт носит внутренний, а не внешний характер, препятствия, в отличие от классической комедии, существуют на уровне интеллектуального парадокса, в то время как внешнее препятствие – запрет леди Брэкнелл – носит чисто номинальный характер. Внутренний конфликт разрешается только с помощью диалогов, а волевые движения персонажей сведены к минимуму. Эта пьеса является переходной, поскольку Уайльд, критикуя современное общество, сам является его частью, а его пьеса с классической комедийной структурой только намечает пути развития, оставаясь явлением XIX века.

Между тем именно эта пьеса привлекает внимание Тома Стоппарда, и в 1974 году он создает «Травести, или Комедию с переодеваниями», которую называет «серьезной пьесой» или «драмой идей» [9, с. 298].

В основу сюжета лег реальный исторический случай, произошедший с Джеймсом Джойсом и неким Генри Карром в 1918 году в Цюрихе. Согласно биографической справке, приведенной Стоппардом, Генри Карр – реальное историческое лицо. Во время Первой мировой войны он попал на фронт, был серьезно ранен и взят немцами в плен, а после частичного выздоровления включен в группу для обмена на немецких военнопленных. Оказавшись в Цюрихе, он знакомится с Джеймсом Джойсом, который в это время возглавлял «Английскую труппу» и искал актера на главную роль в комедии

О. Уайльда «Как важно быть серьезным». После премьеры между ними разразился скандал из-за гонорара. Оба подали в суд: Генри Карр требовал возместить все затраты на костюм для спектакля, а Дж. Джойс требовал выручку с 5 билетов, которые отдал Карру на распространение, и компенсацию морального ущерба. Первый иск Джойса удовлетворили, а в компенсации отказали. После Джойс отомстил Карру на страницах «Улисса», где вывел его эпизодическим персонажем (пьяный и грязный солдат по имени Генри Карр).

Именно эта история и легла в основу пьесы «Травести». Кроме Джеймса Джойса и Генри Карра действующими лицами становятся такие реальные исторические фигуры, как Ленин, Надежда Крупская, художник Тристан Тцара, действительно проживавшие в Цюрихе в 1918 году. Все события подаются как воспоминания стареющего Генри Карра, а потому нарушена последовательность и связность, что, однако, позволяет Стоппарду выйти за рамки логики и столкнуть героев в парадоксальных словесных дуэлях.

Кроме реальных исторических лиц в пьесе есть вымышленные персонажи – Сесили и Гвендолен, героини пьесы О. Уайльда «Как важно быть серьезным». Сюжет комедии «Травести» развивается по схеме уайльдовской комедии: переносится сама интрига, построенная на приеме *qui pro quo*, когда один персонаж в результате недоразумения принимается за другого. Сесили – библиотекарьша в Центральной цюрихской библиотеке, где происходит основная часть событий, помощница Ленина. Гвендолен – ученица Джойса, которая помогает ему писать знаменитый «Улисс». В Гвендолен якобы влюблен Тристан Тцара, который приходит к Генри Карру, которому она приходится племянницей. Здесь идет отсылка к первому акту «Как важно быть серьезным», когда зрителю раскрывается интрига перепутанных имен. У Стоппарда Тристан Тцара придумывает себе брата, а себя называет Джеком. Главной уликой становится читательский билет (ср.: портсигар Джона в комедии «Как важно быть серьезным»). Главный мотив комедии – мотив обмана: Тцара боится назвать свое истинное имя Ленину и Сесили, так как они презирают дадаизм. Как видно, конфликт находится на идейном уровне: происходит столкновение не личных интересов, а систем взглядов на политику и искусство. Тцара влюблен в Гвендолен, однако та сначала отвергает его из-за неприятия его взглядов на искусство (она – помощница Джойса), но затем диалог строится заново, где она уже признается ему в любви, поскольку хо-

чет иметь рядом с собой мужчину, равного ей по интеллекту, способного оценить творчество Джойса. Здесь обнаруживается внутренний конфликт пьесы: Тцара спрашивает, могла бы она его полюбить, если бы его взгляды на творчество Джойса были отличны от ее, как Джон Уординг в уайльдовской комедии, взяв имя Эрнеста, спрашивает у Гвендолен, полюбила бы она его, если бы его звали не Эрнест.

Каждое действующее лицо воплощает какую-то идею и отстаивает свою позицию. Ленин – социальный революционер, непримиримый борец с буржуазией, отрицающий современное искусство на корню. Его оппонент – основатель дадаизма Тристан Тцара, который в свою очередь вступает в полемику с Джойсом – представителем, согласно Стоппарду, классического искусства. Герои сталкиваются в непримиримых диалогах, которые полны парадоксов и тонкого юмора, что по праву позволяет назвать «Травести» «комедией идей».

Драматург находит новые способы организации диалога, которые позволяют ему выстроить сложнейшую композицию. По сути, она напоминает мелодию, записанную на старую пластинку, которую периодически заедает. Развитие сюжета постоянно останавливается потому, что один и тот же диалог может повторяться до пяти раз, изменяясь в процессе повторения. Условно его схему можно охарактеризовать так: звучит какая-то фраза, которая становится завязкой диалога, затем происходит его развитие, авторская ремарка «Спор становится все напряженней» подготавливает кульминацию – взрыв, и диалог заканчивается ругательствами героев в адрес друг друга. После этого фраза, с которой начался диалог, повторяется снова и диалог строится заново, наполняясь иным содержанием. Так происходит до тех пор, пока герои не находят точку соприкосновения, в которой примиряются мнения, и действие движется дальше. В этом отношении Стоппард гораздо ближе к Б. Шоу, у которого, в отличие от безыдейных героев Уайльда, готовых поговорить обо всем на свете, персонаж также был носителем идеи. С Шоу его также сближают чисто формальные моменты, такие как пространное введение перед пьесой, а также ремарки режиссерского характера. Правда, если Шоу во введении погружал читателя в тот мир, в котором происходит действие, создавал иллюзию реальности, то Стоппард ее нарушает. Во введении он перечисляет источники, которые он цитирует, рассказывает о конфликте, произошедшем между Карром и Джойсом, а также приводит цитаты из письма супруги Карра, ко-

торой удалось увидеть пьесу в постановке. Таким образом, Стоппард подчеркивает условность происходящего, почти настаивает на том, что комедия – лишь результат его воображения, превратившего реальный исторический случай в парадоксальную травестийную комедию, где события развиваются отнюдь не по законам логики. Кстати, мотив нарушенной памяти Стоппард также заимствует у Уайльда, у которого Сесили, ведя дневник, пишет: «Обычно запоминаются события, которых на самом деле не было. Я думаю, именно памяти мы обязаны трехтомными романами, которые нам присылают из библиотеки» [8, с. 753]. У Стоппарда в начале пьесы стареющий актер Генри Карр сочиняет мемуары на тему «Времена и люди. Накоротке с великими», «Воспоминания о Джеймсе Джойсе», «Джеймс Джойс, каким я его знал». А когда воспоминания снова сбиваются, он уже пишет мемуар на тему: «Радости и горести работника консульства в Цюрихе во времена Первой мировой войны», «Ленин, каким я его знал», «На полпути к Финляндскому вокзалу с В.И. Лениным. Зарисовки», «Воспоминания о дадаизме консульского работника в Цюрихе. Накоротке с великими. Зарисовка».

Генри Карр – лицо, эпизодическое в истории, становится главным героем у Стоппарда. Это единственный объемный и продуманный персонаж, в отличие от других схематических героев. Перед нами безумный, заносчивый старик, в прошлом поэт и денди, фантазии которого воплощаются на наших глазах. Именно в его голове живут Джойс, Ленин и Тцара в том стереотипном виде, в котором они предстают перед зрителем. Для Стоппарда бесконечно важно, что трактовка основных проблем искусства, политики и общества начала XX века дается через призму обыденного сознания. Так тема маленького человека и его места в истории снова актуализируется драматургом. Он сталкивает героев в конфликте, порожденном сменой эпох, надломом в мироощущении, вызванным историческими катаклизмами. Упорядоченный мир превращается в воспоминаниях Карра в хаос, где парадоксальным образом возможен диалог об искусстве между Лениным и Тцара, двумя революционерами начала XX века. Однако договориться они не смогут, потому что память обрывает воспоминание. Для Стоппарда человеческое сознание бессильно не только дать объективную оценку событиям, но даже охватить и зафиксировать реальность хотя бы на миг. Мир предстает как бесконечно становящийся диалог, который никогда не будет закончен.

Игра воображения драматурга представила нам остроумный парафраз уайльдовской легкомысленной комедии, которая осталась непонятой современниками. В чистой структуре комедии Стоппард разглядел невероятный потенциал и использовал ее, наполнив своими идеями. Соединив классические комедийные приемы и блистательный диалог с тонкими аллюзиями и глубоким философским смыслом, Стоппард создал одну из лучших своих пьес и явил образец современной интеллектуальной комедии, выведя этот жанр на новую ступень своего развития.

*Список литературы*

1. Gianakaris C.J. Stoppard's Adaptation of Shakespeare: Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbet // Comparative drama. 1984. V.18. № 3. P. 224.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак». 2001. 1600 ст.
3. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991, 504 с.
4. Гассоу Мел. Из книги «Беседы со Стоппардом» // Иностранная литература. 2000. № 12. С. 69–78.
5. Шоу Бернард. Полное собрание пьес в шести томах. Т. 4. Л.: Искусство, 1980. С. 49–125.
6. Биллингтон М. Английская «новая драма» сорок лет спустя // Иностранная литература. 1995. № 10. С. 239–246.
7. Цит. по: Образцова А.Г. Драматургический метод Бернарда Шоу. М.: Наука, 1965. 315 с.
8. Уайльд О. Полное собрание прозы и драматургии в одном томе. М.: АЛЬФА-КНИГА, 2009. 1253 с.
9. Доценко Е.Г. С. Беккет и проблема условности в современной английской драме. Дисс. ... докт. филол. наук. Екатеринбург: УГПУ, 2006. 450 с.

**THE TRADITION OF COMEDY OF IDEAS IN TOM STOPPARD'S DRAMA  
(THE PHILOSOFICAL COMEDY «TRAVESTIES»)**

*L.M. Shirokova*

The article analyses the specifics of genre in the comedy «Travesties» in terms of the intellectual tradition of the English drama. It is shown how the comedy of ideas is implemented in the works of British playwrights Oscar Wilde, Bernard Shaw and Tom Stoppard. In the context of this approach, we determine the place of T. Stoppard's oeuvre in the history of English drama.

*Keywords:* Stoppard, «comedy of ideas», Wilde, British drama of the twentieth century, intertext, «Travesties».