

Нина И. Ищук-Фадеева

Трагедия/трагедическое и безумине

Collectanea Philologica 9, 199-211

2006

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Нина И. ИЩУК-ФАДЕЕВА

(Гверь)

ТРАГЕДИЯ/ТРАГИЧЕСКОЕ И БЕЗУМИЕ/БЕЗУМНОЕ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ (ЕВРИПИД, ШЕКСПИР, ЧЕХОВ И СТОППАРД)

*TRAGEDY AND MADNESS IN A HISTORICAL PERSPECTIVE (EURIPIDES, SHAKESPEAR,
CHEKHON AND STOPPARD)*

This article is devoted to investigation of tragic, which define a structure of tragedy. We choose Euripides, Shakespear, Chekhov and Stoppard as names-signs of different theatrical epoches. Beginning from greates greeks tragedy is based on unity of revenge, madness and dearth, but just Euripides complicated a structure by injecting of double plan and doubling tragic heroes.

In Shakespeare's theatre the tragedy shown on stage, embraces all the characters in joint experience of the tragic. Chekhov preserves the tragedy (as a unique event) on stage, while beyond it the characters suffer "the tragedy of the commonplace". Having broken the line which separated the stage and the "non-stage", Stoppard's play brought about the expansion of the tragic, turning a unique situation into a universal one: all the characters (that is, Man as a being) become subjects and objects of the tragedy. There is observed a certain logic in the transition of the tragic plot: the classical tragedy's (Euripides and Shakespear) hero strives for action; the new drama's (in Chekhov) hero abstains from it, doing so quite deliberately; Stoppard's post-modernist character neither wants nor is able to act. The hero changing the "phylosophy of the action" so radically, corresponds to the changing notions of "the tragic" and "the tragedy": from the tragic as the unique, via the tragic as the commonplace to the tragic as the super- and the impersonal. So we come from the tragedy of death (Euripides), tragedy in life (Shakespear) to the tragedy of life (Chekhov), and subsequently to the tragedy of existence (Stoppard).

Классическая модель трагедии предполагает соединение соответствующей структуры и пафоса, вербализующего страсти героя. При этом само понимание трагического, меняясь, преобразует и трагедийный сюжет. Так, в трагедиях Еврипида трагический сюжет, как правило, сначала проговаривается, а затем проигрывается, в результате чего создается картина мира с иерархией подлинно и мнимо действующих персонажей. Именно стремление осознать себя как действующего ставит на грань безумия разум, который воспринимает все происходящее как нахлынувшее извне, а потому *свое как чужое*. Возникает двойной эффект рецепции: герой переживает трагедию как явление извне, но чувство протеста,

почему это произошло именно с ним, переводит внешний план во внутренний. В результате трагедия возникает на границе внешнего и внутреннего, своего и чужого.

Показательно, что сфера «чужого» (читай: враждебного) связана с божественной волей – не случайно трагедия *Ипполит* обрамлена эпизодами с Афродитой и Артемидой. При этом трагедия *Ипполит*, часто трактуемая как трагедия чести, может трактоваться и как трагедии мести, но не в том смысле, как это очевидно проявляет сюжет *Медеи* – мести за предательство любимого мужчины, а мести богини – за непоклонение себе. Мстя Ипполиту, Афродита вовлекает в орбиту безумия Федру, в сферу трагедии – не только непокорного Ипполита, но и несчастного Тезея. При этом Федра вынуждена создать вымышленный сюжет, изложенный ею в предсмертном письме, где она «играет» роль честной жены, пытаясь спасти от бесчестья своих детей.

Восприятие трагического как экспансия внешнего – характерная особенность древнегреческой трагедии, хотя уже и в этом аспекте Еврипид значительно отличается не только от Эсхила, но и от Софокла. На наш взгляд, значительно важнее другое: у последнего греческого драматурга трагизм не исчерпывается судьбой героя, заявленного в заглавии, есть второй план, скрытый, и от этого, может быть, даже более трагичный – это судьба героя, вынужденного, например, искать спасения у слабого. Развязка *Алкесты* оказывается в руках у второстепенного героя, у кормилицы, что совершенно невозможно в классической модели трагедии.

Второй жанровый парадокс связан с несоответствием заявленного героя и истинного, но данного вторым планом. Алкеста – трагическая героиня нового типа: она не на «котурнах», она – просто смертная женщина, страдающая и любящая. По воле Геракла снизошло на Адмета счастье, как бы предотвратившее трагедию, – возвращение к жизни Алкесты. Но это счастье, подсвеченное мукой: Алкесте – неувядающая слава, Адмету – неизбывная мука; ей – честь, ему, любящему убийце жены, – приговор жить с достойной, сознавая себя недостойным. Здесь нет катарсиса или «метафизического утешения» (Ницше), если даже счастливая развязка таит в себе муку, которую Адмету «не избыть [...] вовек». Алкеста в «твердом уме и ясной памяти» принимает выбранную ею судьбу, а Адмет в иррациональном порыве принимает ее решение, не осознавая, что, предотвратив одну трагедию, он спровоцировал другую. Таким образом, трагедия приобретает двойной план: подобно Тезею, трагической тенью стоявшему за трагедией Ипполита, освященной и просветленной, трагедия Адмета поражает своей безысходностью на фоне светлого и «разумного» трагизма Алкесты.

Таким образом, структура греческой трагедии складывается из мотивов мести и смерти – Еврипид же «убивает», по мнению Ницше, классическую

трагедию не только «сократизмом», но и преобразованием структуры: месть богов вызывает болезнь у смертного – безумие, соотносимое в мифологическом сознании со смертью, т.е. герой как бы дважды переживает смерть – вначале духовную, потом – физическую. Кроме того, расширяется сфера трагического, втягивая в свою орбиту не только обреченного на трагедию героя, но и мифологически атрагедийного героя.

Трагедия Шекспира *Гамлет*, представлявшаяся загадкой для многих ее исследователей, может быть понята, с одной стороны, как одна из самых архаичных, с другой – как текст, опередивший свое время и ставший современным нам.

Трагедия *Гамлет* кажется драматической загадкой, возможно, не потому, что она была вызывающе нова, а потому, что уже для шекспировского времени она была архаически-непонятной. Еще Л. Выготский, известный русский ученый-филолог, заметил, насколько мощен могильный фон в *Гамлете*. Изначально трагедия была плачем по герою, с честью погибшему. Само явление героя было возможно только на границе того и этого миров и только в строго определенные сроки – отсюда широко известные единства места, времени и действия в трагедии. По мере десакрализации обрядовые триединства становились просто правилами драматургической техники, а единственным местом, хотя бы приблизительно напоминающим границу двух миров, становилось кладбище. Поэтому столь значимыми в шекспировской трагедии оказываются кладбищенские сцены и явление Призрака как драматического героя: в совокупности они предстают как аналог обрядового *locus mysticus*.

Итак, обрядовое начало предопределило необходимость для классической трагедии такого героя, как призрак. Близость к ритуальному источнику проявляет и серьезное отличие трагедии Шекспира от обряда: призрак приходит не для того, чтобы рассказать о подвигах (они известны Гамлету), а для того, чтобы призвать Гамлета-младшего на свершение особым образом понятого подвига – сын должен отомстить за своего отца, Гамлета-старшего.

Характерно, что две наиболее значимые сцены – «Мышеловка» и сцена на кладбище – связаны мотивами игры, смерти и возмездия. При этом «игра» связывает «смерть» и «возмездие» столь тесно, что образуется некое символическое триединство. Игра Гамлета в безумие, во имя выяснения своего права на возмездие, уже смертельна, учитывая, что в мифологическом сознании безумие-тьма, а тьма есть метафора смерти. Сам спектакль как бы зеркально отражает и, соответственно, бесконечно умножает трагедию Гамлета-старшего и предопределяет трагедию его сына.

Третий член мотивного триединства – возмездие – сам, в свою очередь, «утраивается», будучи персонифицированным не только в образе Гамлета,

но и в образах Лаэрта и Фортинбраса. Последний неслучайно начинает и завершает трагедию *Гамлет*, демонстрируя некую норму поведения мстителя-наследника, норму, которую принц Гамлет нарушает. Лаэрт становится мстителем, будучи частным человеком, и именно долг мести преображает его, делая подлинным героем, готовым пойти против короля. На фоне таких действенных героев Гамлет как личность поражает своим несоответствием уже сложившемуся представлению о драматическом герое как персонаже «действующем и деятельном», по определению Аристотеля, с одной стороны, а с другой – столь же противоречит неписаному закону о чести и мести. Как драматический герой Гамлет соединяет две театральные эпохи: с одной стороны, классическую трагедию с явлением героя, который в силу своей нездешности физически не способен на действие, являя тем самым разницу между действием и действом; с другой – трагедию нового времени, где драматический герой есть непременно герой, способный на поступок. При этом действие и действие, несмотря на этимологическую близость, в данном контексте есть принципиально различные понятия. Действо, свойственное как обряду, так и отпочковавшейся от него драме, есть акт явления слова, где слово уже есть поступок. И как форма осмысления мира и героя через слово действие соотносится с прошедшим временем, а герой его – человек осмысляющий. Действие, ставшее душой классической драмы, есть, по сути, попытка воздействовать на мир через поступок, т.е. придать ему ту гармонию, которую герой не видит в настоящем. Иначе говоря, действие соотносится с категорией будущего времени, а героем здесь выступает не столько человек размышляющий, сколько действующий. Исключительность Гамлета как драматического героя проявляется в попытке свести воедино действие и действие, т.е. архаическую форму трагедии с современной ему; в структурном же плане он находится в ситуации между прошлым и будущим.

Гамлет осознает, что именно в нем «распалась связь времен» и рефлексирует как раз по поводу несовместимости мысли и действия:

Так всех нас в трусов превращает мысль
И вянет, как цветок, решимость наша
В бесплодые умственного тупика (акт III, сцена 1).

По сути, трагедия Гамлета неразрешима, что значительно позже будет осознано и сформулировано немецким филологом и философом Ницше. В своей работе *Рождение трагедии из духа музыки* исследователь древнегреческого театра отметил сходство дионисического человека с Гамлетом: оба, познав сущность вещей, отреклись от действия, ибо оно

[...] ничего не может изменить в вечной сущности вещей, им представляется смешным и позорным обращенное к ним предложение направить на путь истинный этот мир,

«соскочивший с петель». Познание убивает действие, для действия необходимо покрывало иллюзии – вот наука Гамлета...¹

Гамлет, будучи, по определению Ницше, дионисическим человеком, является в то же время, как нам представляется, представителем сократической культуры, в основе которой лежат парадоксальные мысли, а Шекспир как автор *Гамлета* – прямой наследник Еврипида с его «эстетическим сократизмом».

Гамлет как трагедия литературного будущего может быть рассмотрена в двух аспектах – как метатеатр и как метатрагедия.

Согласно типологии Л. Эйбла, изложенной им в книге *Metatheatre*, ряд пьес со значимым планом обсуждения проблем драмы и театра начинается именно шекспировский *Гамлет*, продолжает, видимо, *Ком в сапогах* Л. Тика; пьеса Пиранделло *Шесть персонажей в поисках автора* обнажает стратегию метатеатра. В этом контексте *Гамлет* Шекспира – без преувеличения эпохальная пьеса. Сцена во II акте, где Гамлет меняет «Свирепого Пирра» на «Убийство Гонзаго», знаменательна не только тем, что принц и философ здесь выступает как драматург, но и обнажением конфликта двух театральных эпох – старой, с аффектированным чтением и гипертрофированным жестом, которая представлена актерами, и новой, которую формулирует Гамлет, где ключевыми понятиями становятся «внутренний голос» и «мера», что приближает человека сцены к человеку вне сцены. Гамлет здесь выступает как автор пьесы, режиссер, он «хорошо заменяет хор», как замечает Офелия, но принц – еще и прилежный зритель, для которого подлинной сценой, где может разыгаться трагедия предательства, служит зрительный зал. В отличие от Макбета, испытывавшего жестокие муки совести, Клавдий-убийца психологически не переживает совершенное им преступление как трагедию, но Клавдий-зритель во время спектакля *Убийство Гонзаго* вдруг видит свой поступок, отчужденный от него и показанный на сцене как трагедия, и увиденная им сцена приводит к отождествлению жанра спектакля с его собственным переживанием. При этом из контекста неясно, что больше вызывает у новоиспеченного короля-братоубийцы ужас: вновь переживаемое убийство или понимание того, что оно раскрыто. Для Гамлета же игра актеров, воспроизводящих недавно реально произошедшее, – это не зрелище, а способ через вымысел узнать истину.

Кроме Гамлета, был еще один «идеальный зритель» – это Горацио, фигура странная, если не сказать парадоксальная. Он как бы лишний человек в мире драмы, ибо, никак не действуя, он становится тем самым не

¹ Ф. Ницше, *Рождение трагедии из духа музыки*, Соч. в 2-х тт., т. 1, Москва, 1990, с. 82.

участником событий, а свидетелем происходящего. Только в самом финале обнаруживается истинная роль Горацио: он должен рассказать, «как все произошло». Иначе говоря, в начале трагедии Призрак рассказывает тайну своей смерти, которую Гамлет перелагает на трагедийные стихи, которые читают актеры, играя спектакль, который логичнее было бы назвать не *Убийство Гонзаго*, а *Убийство Гамлета*. В финале Горацио должен рассказать историю гибели Гамлета-младшего, в результате чего возникнет еще одна, но уже как бы постсюжетная трагедия, которая проецируется в бесконечность. Причем, именно «как бы», потому что Горацио может рассказать только одну трагедию, а именно ту, которую мы только что прочитали/посмотрели, – трагедию под названием *Гамлет*. В результате конец смыкается с началом, и возникает цепь бесконечного переживания трагедии Гамлетов по принципу:

У попа была собака,
Он ее любил,
Она съела кусок мяса,
Он ее убил.
Закопал и написал: «У попа была собака...»

Второй аспект проблемы – это *Гамлет* как метатрагедия. Экспансия трагического, в сферу которого попадают второстепенные персонажи, как потенция заложена уже в шекспировском тексте. Так, случайная гибель атрагедийного героя Полония влечет за собой смерть его дочери, сына и принца. Другие герои образуют систему персонажей именно в зависимости от своего отношения к трагедии как ситуации. Так, Призрак требует трагедии отмщения, а Клавдий сопротивляется трагедии и пытается ее редуцировать, по крайней мере, в мире около себя. По своему мироощущению король-убийца, как и Полоний, атрагедийный герой, и его сюжетная функция – снять трагедию или, преодолев ее, придти к счастливому финалу. Таким образом, для одних героев трагедия – это цель (Призрак), для других – средство (Клавдий), третьи – вне трагедии, оказавшись в ее эпицентре случайно (Полоний). Наконец, Гамлет, особенность которого проясняется именно на фоне других героев: он носитель трагедийного мироощущения, при этом он не хочет превратить трагедию в средство для удовлетворения своих желаний и не может сделать трагедию целью своего бытия. Его сомнения – это размышления о том, возможно ли свое отношение к миру адекватно выразить в поступке. Иначе говоря, персонажи выстроены в соответствии с тем положением Гамлета, которое предвосхищает основное положение современной литературы:

[...] for there is nothing either good or bad, but thinking makes it so...

Таким образом, трагедия *Гамлет* умножается за счет количества персонажей, попавших в орбиту трагедийного действия, и продливается до бесконечности за счет структурного воплощения бесконечной повторяемости трагедии как таковой.

Шекспировское эхо было весьма значительным не только в западно-европейской, но и в русской литературе. Для русской драматургии и театра фигурой, равнозначимой Шекспиру, был Чехов. Наиболее «шекспировской» в его творчестве была комедия *Чайка*. Обозначенная автором как комедия, пьеса заканчивается самоубийством Треплева, фигурой, во многом соотносимой с Гамлетом. Молодой драматург Чехов создает пьесу о начинающем драматурге Треплев, который пишет экспериментальную пьесу *Мировая душа* и ставит ее для узкого круга лиц, в числе которых – его мать, известная актриса Аркадина. На густом литературном фоне сталкиваются судьбы начинающей и признанной актрисы (Нина и Аркадина), дебютирующего драматурга и известного писателя (Треплев и Тригорин), при этом столкновение профессиональных интересов осложняют «пять пудов любви»: Треплев любит Нину, а та увлеклась Тригориним, который живет с Аркадиной. Психологическая драма Треплева как бы удваивается: его мучают несложившиеся отношения с Аркадиной как с матерью и расхождения с нею же как с актрисой. Творческое и психологическое одиночество чеховского героя выявляется уже в первом действии. Для Гамлета театр – это зеркало, для Треплева главное в искусстве не жизнь как она есть, а жизнь «как она представляется в мечтах». Новаторский взгляд Гамлета, когда-то серьезно опережавший свое время, к концу XIX века стал для Треплева и, судя по *Чайке*, для Чехова столь же архаичным, как для датского принца игра приезжих актеров. Новый театр Треплева представлен в первом же действии постановкой его пьесы *Мировая душа* с Ниной Заречной в главной и единственной роли. «Пьесу в пьесе» предваряет обмен репликами между Аркадиной и Треплевим, тем более значимый, что шекспировская цитата никак не подготовлена, а значит, фабульно не мотивирована:

Аркадина (читает из *Гамлета*): «Мой сын! Ты очи обратил мне внутрь души, и я увидела ее таких кровавых, в таких смертельных язвах – нет спасенья!»

Треплев (из *Гамлета*): «И для чего ж ты поддалась пороку, любви искала в бездне преступленья?»

Поддаваясь предложенной игре, Треплев берет на себя роль Гамлета, со всем комплексом чувств любви-ненависти к матери, со всем бременем трудно разрешаемых проблем. Но спектакль прерывает именно он, автор и постановщик, и не потому, что он познал истину, в данном случае – душу – и попытался ее показать в театральном образе, а потому что зрители оказались не способны ее увидеть и понять. Во втором действии

Гамлета Константин видит в *другом* и, что характерно, в своем сопернике – как в любви к матери, так и в любви к Нине. Решение уйти из жизни Треплев принимает после мучительных размышлений о том, что он, провозглашавший новые формы, стал мало-помалу «сползать к рутине»; после визита Нины, исполнившей перед ним его первое творение – *Мировую душу*. Тогда Треплев написал пьесу о том, что «все жизни, свершив печальный круг, угасли...»². Теперь, свершив свой круг разочарований, он, одинокий творец пьесы об одинокой душе, уходит к той мировой душе, о которой когда-то писал. Гамлет становится героем такого рода трагедии, которую сам недавно писал и ставил. Выстраданное (жизнь) и написанное (трагедия) сливается с его жизнью и смертью.

Несмотря на то, что трагедия у Чехова редуцирована до драмы, а драма – по особым эстетическим соображениям обозначена как комедия, *Чайка* по праву занимает особое место в истории метатеатра. Как драматический герой Константин способен на поступок, разрешивший сложную ситуацию, т.е. он герой действующий. Но самоубийство он совершает не импульсивно, а осмысленно, т.е. он герой размышляющий. Главная же особенность чеховского драматического героя в том, что он субъект, способный сделать себя объектом для собственного изучения. В этом смысле Константин, безусловно, литературный наследник Гамлета. Эта субъектно-объектная двойственность персонажа экстраполируется на пьесу как целое: подобно герою, она есть нечто неповторимое и самодостаточное, но одновременно, реализуя собственную драматургическую природу в переживании и действии, она осмысляет самое себя как нечто «сделанное», на фоне прошлого драмы и ее будущего.

Чайка – особенная пьеса: Треплев – последний действующий и последний герой в парадоксальном театре Чехова. Последующие пьесы великого реформатора театра все четче выстраивают сюжет, где герои последовательно отказываются от действия: еще дядя Ваня пытается изменить ситуацию выстрелом в своего идейного оппонента – профессора Серебрякова, но уже три сестры внешне ничего не предпринимают для того, чтобы достичь своей земли обетованной – Москвы, а Раневская уже открыто отказывается от действия как такового. Так происходит возвращение к действию взамен действия: финальный мотив *Дяди Вани* – вера, *Трех сестер* – «если бы знать», *Вишневого сада* – искупления грехов, мотив покаяния. Но Константин и последний герой, как он понимался в шекспировские времена. В *Чайке* страдающей остается Нина, в *Дяде Ване* с упованием только на «метафизическое утешение» остаются двое – Войницкий и Соня, в *Трех сестрах* – уже трое, а в финальной сцене *Вишневого сада* остается умирающий Фирс, в смерти которого повинны

² А. П. Чехов, *Чайка*, Соч., т. 13, Москва, 1986, с. 13.

все герои. Чехов отказывается от пьесы с одним главным героем, в его поздних пьесах невозможно определить, кто главный герой, а кто второстепенный. На смену моногеройной пьесе приходит ансамбль, т.е. некая персонажная система, в которой каждый герой может называться главным, а потому они драматургически равноправны.

Эстетический сократизм – то, что объединяет Шекспира, Чехова и Стоппарда. Пьеса Стоппарда *Розенкранц и Гильденстерн мертвы* получила по наследству «загадочность» и шекспировского *Гамлета*, и чеховской *Чайки*. Структурные новации Чехова во многом определили театральную эстетику не только театра абсурда, но и постмодернистской драмы. Особый эффект постмодернистских драм заключается в сочетании структурного соответствия классической модели драмы с принципиальным перераспределением системы персонажей, настолько кардинальным, что традиционный конфликт кажется иронически переосмысленным. Классический пример неклассической драматургии – Стоппард. Уже заглавие и список действующих лиц – иронический парафраз к шекспировскому *Гамлету*. Дерзким вызовом классической традиции жанрово обусловленного заглавия стало само название пьесы. До шекспировских времен сохранился неписанный закон: трагедия называется по имени героя; комедия, когда-то называвшаяся по имени хора, с исчезновением которого его функции частично взяли на себя второстепенные персонажи, как правило обозначала ситуацию. Само по себе перераспределение в системе персонажей, когда главный герой становится персонажем второго плана, и наоборот, нарушало жанровую чистоту, что, соответственно, вело к деконструкции триединства сюжета, героя и жанра. Кроме того, в замысле Стоппарда есть что-то от греческой трагедии, в основе которой всегда лежал хорошо известный миф, в связи с чем искусство драматурга было искусством интерпретатора. Здесь эффект строится на совпадении/отличии с «каноническим» текстом, при этом знание исходного текста есть обязательное условие для адекватного восприятия. Сюжет *Гамлета* известен не меньше самых известных мифов, в том числе и судьба Розенкранца и Гильденстерна. Значит, акцент не столько на *узнавании*, сколько на интерпретации персонажей, которые становятся главными героями, низводя Гамлета, героя, до статуса персонажа. Итак, у Стоппарда Гамлет, равно как и связанные с ним антагонистическими отношениями Клавдий и в какой-то мере Гертруда, оказываются в положении героев второго плана, в то время как функциональные Розенкранц и Гильденстерн становятся не просто инициаторами драматического действия, но и «идеологами». Взгляд на происходящее принципиально нового героя изменяет и само происходящее.

Так, перестает быть исключительным трагическое. Распад шекспировского мотивного триединства зависит именно от представления о тра-

гическом. Месть – ситуационно концентрированное выражение трагического, в орбиту которого попадают как минимум двое персонажей, и именно поэтому распад триединства начинается с мести как исключительной ситуации, резко выпадающей из общего течения жизни. Чеховские герои еще переживают тоску по справедливости, а потому испытывают желание возмездия, но отказываются от него, понимая, что даже осуществленная месть ничего не изменит в драме их жизни, и только герой, откровенный носитель зла (Соленый, например) поступает в соответствии со сложившейся традицией. Итак, мощное шекспировское триединство игры, возмездия и смерти у Чехова в *Чайке* теряет свой второй член – возмездие: в *Чайке*, как и в *Вишневом саде*, нет его даже в подтексте, а в *Дяде Ване* и *Трех сестрах* этот мотив пародийно снижен (дядя Ваня, желая отомстить Серебрякову за свою несостоявшуюся жизнь, дважды стреляет в своего идейного противника, но не попадает и смиряется; Соленый, мстя за свою неразделенную любовь, убивает счастливого соперника, но не смерть Тузенбаха оказывается причиной трагедии трех сестер). Таким образом, именно Чехов своей «поэтикой неудачных выстрелов» дал сниженный вариант ситуации мести, показав ее бессмысленность на фоне общего трагизма бытия.

В пьесе Стоппарда продолжается разрушение шекспировского триединства. В шекспировском *Гамлете* гибель Гильденстерна и Розенкранца – возмездие за их предательство, но в пьесе Стоппарда заглавные герои никак не связаны с мотивом мести: они не субъекты, а объекты действия, возмездие – «собственность» действующего героя, и его перемещение на второй план приводит к утрате действенного мотива мести.

Серьезное преобразование претерпевает и мотив смерти, еще значимый не только у Шекспира, но и у Чехова. Бывшие второстепенные персонажи, а ныне главные герои Гильденстерн и Розенкранц только «дрейфуют в сторону вечности» (112), но смерть как таковая показана во вставном тексте – в шекспировском *Гамлете*. Исчезновение почти неразличимых Гильденстерна и Розенкранца выглядит столь же иллюзорно, как и смерть актера. Утраченный второй член триединства – смерть – компенсируется мощно выраженным мотивом игры, ибо даже смерть становится игрой, т.к. уходит на метаровень, в игру актеров.

Пьеса открывается простой игрой, которая оборачивается философским экспериментом. Игра в орлянку становится поводом обсудить теорию вероятности как минимум, как максимум подвигает героев на пересмотр всей его «веры» (8). «Раздвоение» главного героя открывается в начальной же сцене как столкновение Розенкранца, носителя обыденного не критического сознания, и Гильденстерна, мыслителя, который за бытовым явлением видит бытийный смысл. Неразрешимой загадкой для Гильденстерна становится простой будничным эпизод, анализируя который

герой размышляющий ставит проблему влияния подсознания на наши действия, проблему времени и божественного вмешательства. В этих как будто бы схоластических спорах возникают проблемы жизни и смерти, их относительности, их границы, проблемы, которые мучают поколение мыслителей послевоенного поколения. Подобно Борхесу, Стоппард для решения этой сложнейшей и вряд ли разрешимой проблемы обращается к «неодушевленной вещи» – к ногтям, которые, как и волосы, начинают расти до рождения человека и продолжают расти после его смерти, то ли отчуждаясь от остального организма, то ли, наоборот, соединяя его с жизнью до жизни и с жизнью после смерти – все это независимо от действия и не имеет к нему непосредственного отношения. Но к смыслу пьесы – непосредственное: их споры воссоздают колорит эпохи схоластических споров, в частности, номиналистов и реалистов, с одной стороны, с другой же – сразу вводят мотив смерти, кары, что соотносится с индивидуальным бытием, но в то же время и с мировой гармонией, которая есть союз «случайности и упорядоченности». Кроме того, ногти – это своего рода синекдоха, при этом явно трагикомическая, ибо часть живет дольше целого, что создает эффект своеобразного абсурда трагизма.

Модель мира проясняется уже в начале пьесы, когда не Гамлет, а Розенкранц и Гильденстерн встречают актеров, и это значимая инверсия: не датский принц, идеолог «нового театра», рассуждает о театре, а сами актеры. Прежде всего, перефразируя шекспировский тезис «весь мир – театр», Актер формулирует свое представление о мире как о театре:

Представляем на сцене то, что происходит вне ее. В чем есть некий род единства – если смотреть на всякий выход как на вход куда-то (24).

Триединство игры, мести и смерти как мотивной основы шекспировского *Гамлета* у Стоппарда заменяется иным триединством – кровь, любовь и риторика, которое проговорено актером как мотивная основа играемых ими сюжетов, т.е. на уровне метатеатра, в то время как собственно сюжет пьесы Стоппарда лишен как крови, так и любви.

Слово, которое было вербальным аналогом действия у Шекспира или действием как явление духа у Чехова, у Стоппарда превращается в игру, при этом небезопасную. Сумасшествие в мире Стоппарда вызвано не событиями внешнего мира, а игрой в слова: заглавные персонажи создают вопросно-ответную ситуацию, которая ставит вопрошающий разум на грань безумия. Все превращается в тотальную игру, и трагедия – это только игра на театре.

Разительное переосмысление претерпевает и такой метатеатральный прием, как «сцена на сцене». Все три пьесы относятся к метатеатру, но если у Шекспира и у Чехова «сцена на сцене» обозначена, то в пьесе

Стоппарда нет сцены как таковой; есть зрители, которые могут стать актерами, а актеры не совсем актеры, да и играют они «наизнанку», у них нет костюмов, а в пьесе нет начала и непонятно, где конец. Завершает этот ряд парадоксов тот факт, что вставным текстом оказывается *Гамлет* Шекспира. Уйдя на периферию, шекспировская трагедия приобретает особое значение и функционально становится почти аналогом спектакля *Убийство Гонзаго* для трагедии *Гамлет*: она проецирует игруемую трагедию на происходящую, но значительно редуцированную. Сам Гамлет у Стоппарда впервые появляется в пантомиме, как бы играя страсть, почти как мимы в шекспировском *Гамлете*.

Итак, исчезает представление о сцене, которой как будто бы и нет, но в равной степени иллюзорен и мир вне сцены. В этом смысле идеологически ответственной становится ремарка в начале пьесы:

[...] в действие как бы включается внешний мир, но не особенно сильно (31).

Реальность теряет свои границы: для актеров Гильденстерн и Розенкранц – только публика; сама «публика» тоже готова отказаться от индивидуальности – в этом смысле особо значимым оказывается эпизод «мены имен», когда Розенкранц представляется как Гильденстерн, когда они неразличимы для остальных персонажей, включая Гамлета, в которого они «играют», представляя себя безумным принцем. В этот подвижный мир, не знающий твердо своих границ, идеально вписывается ситуация, когда заглавным адраматическим героям предлагают самим участвовать в действии. Но это не предполагаемый *happening*, а нечто прямо противоположное искусству, и Актер представляется Гильденстерну «паясничавшим порнографом с выводком проституток».

Итак, если Гамлет через вымысел пытается постичь истину, то Треплев пытается ее показать, т.е. в игре показать смерть не только конкретного человека, как в *Гамлете*, но мира вообще, и драматургия великого новатора – это своего апокалипсис у Стоппарда нет ни страсти к истине, ни мести, ни любви, ни смерти – движение от Шекспира к Стоппарду идет по пути утраты тех человеческих страстей, которые, собственно, и составляют трагедию человека. Но это отнюдь не означает «смерть трагедии». Подобно перераспределению «центра и периферии» в системе персонажей, происходит и принципиальное перераспределение в соотношении понятий «трагедия» и «трагическое».

Итак, трагедия у Еврипида переживается за и на сцене, при этом засюжетный герой едва ли не более трагический, чем заглавный. Трагедия у Шекспира, показанная на сцене, адекватно переживается и на сцене, и вне ее, объединяя всех персонажей в едином переживании трагического. У Чехова трагедия в шекспировском понимании Шекспира, т.е. как

исключительное событие, осталась вне сцены – на ней персонажи переживали «трагизм повседневности», дважды обозначенный автором как «комедия», что вызывает стойкое ощущение жанровой аномалии. У Стоппарда нарушение границы между сценой и не-сценой привело к экспансии трагического, преобразовав исключительную ситуацию в тотальную: в орбиту трагедии попадают все персонажи, т.е. человек как таковой. Выстраивается определенная логика движения героя и сюжета: автор греческой трагедии (Еврипид) показывает героя как «без вины виноватого», и трагедия невольно действующего персонажа осознается им как безумие. Герой классической трагедии (Шекспир) стремится к действию, видя в нем выход из пограничной ситуации, где уму грозит безумие, а герой новой драмы (Чехов) более или менее сознательно отказывается от действия, но ему отказано и в безумии; герой постмодернистской драмы (Стоппард) не хочет и не может действовать. Герой, ставь радикально меняющий «философию поступка», соответствует меняющемуся же представлению о трагедии и трагическом: соответственно трагическое как безумное – трагическое как исключительное – трагическое как обыденное – трагическое как над- и внеличное; трагедия смерти (Еврипид) – трагедия в жизни (Шекспир) – трагедия жизни (Чехов) – трагедия существования (Стоппард).