

ЛАБОРАТОРИЯ ТРАГИКОМИЧЕСКОГО

Пьеса Т.Стоппарда “Розенкранц и Гильденстерн мертвы”

Над смертью властвуй в жизни быстротечной,
И смерть умрет, а ты пребудешь вечно.

У.Шекспир. Сонет 146.

(Перевод С.Маршака).

Любопытный факт: многие логические рассуждения о “Гамлете” имеют свойство превращать его в из рук вон плохую пьесу!

Э.Бентли. Жизнь драмы.

Том Стоппард – английский, а если точнее, англоязычный драматург чешского происхождения. Датой создания пьесы принято считать 1966 год, когда она была поставлена и сыграна на Эдинбургском театральном фестивале. На Западе о Стоппарде написаны десятки монографий, сотни статей, его сравнивают с Беккетом и Жене, Пинтером и Пиранделло, его ставят в театрах многих стран. На русском языке пьеса впервые была опубликована журналом “Иностранная литература” в 4 номере за 1990 год. Перевод был осуществлен еще в начале 70-х годов Иосифом Бродским, который в примечании указал: “сцены из “Гамлета” даны в переводе М.Лозинского с незначительными уточнениями”¹. С точки зрения стоящих перед нами задач все это представляется на редкость счастливым стечением обстоятельств: можно позволить себе работать с обеими пьесами, почти не оговаривая их переводную природу.

Уже начиная с названия перед нами разворачивается подчеркнуто экспериментальный и нарочито литературный сюжет: автор предлагает взглянуть на хорошо известные события шекспировской трагедии с обратной стороны². Метафора – “оборотная сторона медали” – обыгрывается в первой же сцене, свидетелем которой становится зритель:

“Мы играем в орлянку уже черт знает как давно, и все это время — если только это время — я не в силах считать нас самих чем-либо большим, чем парой золотых с орлом и решкой”, — говорит Гильденстерн (С.86). Но об орлянке и монетах чуть позже. А пока обратим внимание на самую первую авторскую ремарку: “Два человека, в костюмах елизаветинской эпохи, проводят время в местности, лишенной каких бы то ни было характерных признаков” (С.83). У Шекспира, как мы помним, обозначено очень конкретное место действия — замок Эльсинор, средневековая резиденция королей Дании. По ходу действия Датское королевство, в котором “неладно что-то”, обретает философски-обобщенные черты, разрастается до образа мира, в котором распались связи, нарушились нормальные отношения между людьми. И столь же обобщено в контексте всего сюжета, но и конкретно в каждой отдельной сцене время — время перелома, время распавшихся связей. В шекспировском мире есть настоящее, которому предшествовало прошедшее и которое сменится будущим. В этом мире есть также, помимо Дании, Норвегия, Англия, Германия с ее Виттенбергским университетом — достаточно обширное пространство. Время и пространство фокусируются в Эльсиноре, где разыгрываются кровавые драмы. И в этом трагическом хронотопе проявляют себя типичные, но и конкретные характеры, яркие личности.

Иначе у Стоппарда. В мире его пьесы признаки времени и пространства нарочито размыты, неконкретны. Пожалуй, не будет ошибкой сказать, что у него нет привычного нам хронотопа. Намеренно нет. Он отменяет его как систему координат, позволяющую человеку ориентироваться в объективной реальности. Уничтожение времени и пространства в первой же ремарке сразу противопоставляет новый сюжет старому, классическому. И сразу же обуславливает дальнейшее поведение героев, которые мучительно и тщетно пытаются понять, где они. Строго говоря, первая ремарка уже объясняет заглавие: человек вне времени и пространства мертв по определению. Однако не только хронотоп лишен каких бы то ни было конкретных признаков (минус-хронотоп), но и люди так же неконкретны. Они одеты в костюмы елизаве-

тинской эпохи, той самой эпохи, которая и подарила миру гений Шекспира. Стоппард отсылает нас не к исторической эпохе как таковой, а к театру этой эпохи (иными словами, к театру Шекспира), в котором (в театре) актеры выходили на сцену в костюмах, сшитых по последней тогдашней моде, не взирая на время и место действия разыгрываемой пьесы³. В контексте пьесы Стоппарда костюмы елизаветинской эпохи – это отнюдь не костюмы реальных участников средневековых событий, описанных в “Хрониках” Самсона Грамматика. Это костюмы актеров лондонского театра “Глобус” начала XVII века. Иначе говоря, замечание о костюмах есть дополнительное свидетельство вневременности происходящего. Но еще и аргументом свидетельство нереальности последующих событий, их театральной, игровой природы. И тогда “минус-хронотоп” первой ремарки обнаруживает себя как другая ипостась (*оборотная сторона!*) традиционного образа времени-пространства. Хронотоп есть художественный образ, возникающий как система координат художественного мира. Но это – умозрительное время-пространство, отражающее определенные представления художника о реальности. В театре эта умозрительность особенно наглядна: действие театрального **представления** разворачивается на **сценической площадке**. Особым образом устроенная и открытая для глаз зрителя, она может быть **представлена** как **любое** место – реально где-то существующее или заведомо вымышленное, фантастическое. Для этого **площадку** надо лишь декорировать или обозначить словесно⁴. Сцена, таким образом, и есть место, “лишенное каких бы то ни было характерных признаков”. А следовательно, ей можно придать признаки любого места. Иными словами, предельно обобщенное место, любое место – это **никакое** место. То же и со временем: сценическая площадка сама по себе существует вне времени. Или во всех возможных временах, которые начинают жить в том или ином **представлении**. То есть время и место возникают на сцене с появлением актеров, разыгрывающих ту или иную пьесу. Именно так происходит в пьесе Стоппарда.

Итак, Розенкранц и Гильденстерн играют в орлянку. Причем Розенкранц все время выигрывает, потому что все монеты, бросаемые Гиль-

денстерном, непостижимым образом падают “орлом” вверх. Поэтому единственное видимое различие между персонажами – размеры их кошельков: у выигрывающего Розенкранца он набит, у проигрывающего Гильденстерна он тощ. Это обстоятельство позволяет усомниться в ранее процитированном сравнении героев с “парой золотых с орлом и решкой”. Один из них “орел”, другой “решка”, но не одной монеты, а действительно “пары золотых”, каждый из которых имеет только одну сторону и не имеет другой. Эти “золотые”, то бишь эти два джентльмена, – разные люди, но похожие друг на друга чрезвычайно. Не внешне, об этом у Стоппарда ничего не сказано, но по сути. Недаром потом их будут без конца путать и Король с Королевой, и Гамлет, и, наконец, они сами. Но это будет позже. А пока везение, пусть и необъяснимое, делает Розенкранца легкомысленным. А философический склад ума Гильденстерна, напротив, обострен неудачей. Задумываясь над причиной столь невероятной закономерности и не желая, в отличие от победительно настроенного приятеля, искать эту причину в своих недостатках или его достоинствах, Гильденстерн пытается анализировать. Анализ причины невероятного проигрыша приводит наших героев к любопытнейшим вопросам:

“Розенкранц. За нами послали.

Гильденстерн. Да.

Розенкранц. Поэтому мы здесь. (Он *оглядывается, лицо выражает сомнение; поясняющим тоном.*) Мы путешествуем.

Гильденстерн. Да.

Розенкранц (*нервно*). Это было что-то срочное, а? Высочайшая воля – дескать, таков приказ, никаких расспросов – свет в конюшне – седло, ноги в руки – и копыта тоже – и проводники чуть не свернули себе шею – жуткая скачка – но мы исполняли наш долг. Ужасно, если мы опоздали.

Небольшая пауза.

Гильденстерн. Опоздали – куда?

Розенкранц. Откуда я знаю? Мы же еще не там.

Гильденстерн. Тогда что же мы делаем тут, спрашиваю я себя.

Розенкранц. В самом деле.

Гильденстерн. Я думаю, надо двигаться.

Розенкранц. Несомненно.

Гильденстерн. Правильно, лучше двигаться.

Розенкранц (с воодушевлением). Точно! (Пауза.) Куда?

Гильденстерн. Вперед.

Розенкранц (идя вперед к рампе). А. (Нерешительно.) В какую сторону? (Он оборачивается.) С какой стороны мы пришли?.. (С.87. Здесь и далее, за исключением специально оговоренных случаев, подчеркнуто мной – Т.Ж.).

Попытки пространственной самоидентификации персонажей и их крайняя растерянность от осознания тщетности этих попыток очень наглядны. Автор умышленно, нарочито фиксирует на этом наше внимание, не позволяя ни на минуту забыть, что все события происходят на театральной площадке, где движение вперед может означать лишь одно направление – к рампе и где в старом театре было важно, значимо, откуда, то есть из какой кулисы, выходят персонажи, потому что от этого зависит, явились ли они из соседней комнаты или с улицы, из внешнего мира. Так на протяжении достаточно долгого по театральным меркам диалога (в журнальной публикации он занимает почти пять страниц) Стоппард реализует ставшую уже трюизмом шекспировскую мысль о мире-театре и людях-актерах, мысль особенно важную именно для “Гамлета”.

Вспомним, что именно появление актеров в Эльсиноре дает своеобразный толчок мыслям и поступкам принца. После встречи с ними Гамлет корит себя за бездействие, за отсутствие подлинной страсти и замышляет свою знаменитую “мышеловку”, чтобы удостовериться доподлинно в виновности Клавдия. Заказывая актерам пьесу для представления, он сам берется сочинить дополнительный текст, становясь, таким образом, *драматургом*. Он тут же дает актерам указания, претендуя тем самым на роль *режиссера*. Иными словами, Гамлет не желает быть жертвой обстоятельств, пассивным исполнителем чьей-либо воли, даже воли Призрака. Он жаждет быть творцом (субъектом действия) и осуществляет это намерение именно в театральном *представлении*, которое становится в своем роде поворотным в движении сюжета пьесы и в развитии внутреннего конфликта героя.

Здесь следует вспомнить, что актеров приводят в Эльсинор Розенкранц и Гильденстерн, которые, спеша явиться к королю, встретили их по дороге и решили с их помощью развеять странную тоску принца. Таким образом, уже в шекспировском сюжете закладывается связь этих персонажей с миром театра и амбивалентное понимание природы театра и актерской игры. Встреча с актерами – важная веха в духовном движении героя⁵. Ею и замыслом “мышеловки” для короля завершается второй акт. А третий начинается замыслом “мышеловки” для самого Гамлета (заговор Клавдия и Полония) и знаменитым монологом “Быть или не быть...”, до конца прояснившим и для героя, и для зрителя сущность и глубину внутреннего конфликта, движущего дальнейшее действие. Вторая сцена третьего акта – представление – обозначает поворот в сюжете: завершилась долгая экспозиция, определилась трагическая коллизия, трагический герой начал совершать поступки в соответствии со своим характером, поступки, которые неотвратимо ведут его к гибели, но которые он не может уже не совершить. Начинается стремительное развитие действия.

В пьесе Стоппарда начало развития действия тоже связано с появлением актерской труппы, которая, по законам театра, встречается Розенкранцу и Гильденстерну в тот самый миг, когда они всерьез запутались в своих попытках сориентироваться во времени и пространстве. Актеры окончательно разрушают последние попытки самоопределения. И одновременно именно актеры возвращают миру зримые очертания, формы, краски, воссоздают утраченные время и пространство. Это противоречие, многократно повторенное Шекспиром и заложенное в самой природе его театра, становится главным сюжетообразующим началом в пьесе Стоппарда. Организуя вокруг себя время и пространство, подобное настоящему, театр тем не менее ни коим образом не касается подлинной жизни, отделенный от нее рампой, гримом, специальными приемами актерской игры, не имеющими ничего общего с обычным человеческим поведением. Потому-то и сожалеет о таинственном единороге Гильденстерн, потому-то реплика его звучит грустно: последние надежды на обретение себя в мире вот-вот рухнут,

он это предчувствует. Так оно и происходит: “Появляются актеры в количестве шести человек... двое толкают и катят перед собой тележку, полную костюмов и других принадлежностей (*весь свой призрачный мир актеры возят с собой, легко уместя его в походную тележку; в отличие от Гильденстерна, он у них не в голове, он не умозрителен, а вполне материален, хотя и не менее условен* – Т.Ж.); с ними – барабанщик, трубач, флейтист...” (С.88).

Далее события развиваются парадоксально.

В “Гамлете” Розенкранц и Гильденстерн сообщают, что встретили актеров на пути к замку, и мы легко представляем себе, как состоялась эта встреча: два господина, путешествующих верхом, вероятно, в сопровождении слуг, нагоняют бродячую труппу, которая выражает раболепную готовность услужить и благодарит за приглашение играть перед принцем.

Не то у Стоппарда. Едва появившись, актеры немедленно заполняют собой все пространство и берут инициативу в свои руки.

“...Глава труппы – 1-й актер... Он первым замечает Розенкранца и Гильденстерна и поднимает руку.

Актер. Сто-ой!

Труппа поворачивается и останавливается.

(*Радостно.*) Публика!

Розенкранц и Гильденстерн приподнимаются.

Не двигайтесь!

Они садятся. Он любовно их разглядывает.

Превосходно. Чудно! Хорошо, что мы подвернулись.

Розенкранц. Для кого? Для нас?

Актер. Будем надеяться, что так. Однако – встретить двух джентльменов на дороге – впрочем, нельзя же их встретить вне дороги.

Розенкранц. То есть?

Актер. Во всяком случае, мы встретились и как раз вовремя.

Розенкранц. В каком смысле?

Актер. Видите ли, мы, так сказать, ржавели, и вы столкнулись с нами в момент нашего – э-э-э – упадка. Завтра об эту же пору мы бы уже начисто

забыли все, что умели. Мысль, не правда ли? (*Шедро смеется*). Пришлось бы вернуться к тому, с чего начали, – с импровизации” (С.88-89).

Ключевые слова, связанные с временем и пространством и с попыткой осмысления мира, возникшие еще в первой сцене, повторяются как будто бы в других условиях, в другом контексте и, следовало бы предположить, с другим значением, но на самом деле действие пьесы движется концентрическими кругами, затягивая в круговорот бесконечно повторяющихся ситуаций и слов все большее число персонажей. Весь дальнейший диалог (который сначала ведут Актер и Розенкранц, а потом к нему присоединяется Гильденстерн) подтверждает это.

“Актер. ... Трагики, к вашим услугам.

Розенкранц. Мое имя Гильденстерн, а это – Розенкранц.

Гильденстерн делает ему замечание.

(*Без смущения.*) Виноват, его имя Гильденстерн, а Розенкранц – это я.

Актер. ... Я вас сразу признал...

Розенкранц. И кто же мы?

Актер. ... как собратьев по искусству.

Розенкранц. Интересно, а я думал, мы – джентльмены.

Актер. Ну одни считают, что мы для вас, другие, что вы для нас. Это две стороны одной монеты. Или одна сторона – двух, поскольку нас тут так много. (*Снова кланяется.*) Не аглодируйте слишком громко – этот мир слишком стар” (С.89).

Вновь возникает образ монеты – то ли одной с двумя сторонами, то ли двух с одной. Странный образ, не вписывающийся в традиционные представления об устройстве мира, в понятие о целом, долженствующем состоять из неких частей, находящихся друг с другом в амбивалентных связях. И вновь этот образ монеты метафорически соотнесен с людьми. Сначала он был связан с Розенкранцем и Гильденстерном – парой, ставшей традиционной для европейской культуры. Причем, со времен Шекспира эти два имени употребляются только вместе и, как правило, именно в таком порядке: сначала Розенкранц, а потом Гильденстерн. И Стоппард это обстоятельство тщательно обыгрывает: это очевидно и в только что процитированном эпизоде, когда Розенкранц

называет себя Гильденстерном, а приятеля Розенкранцем. Но фактически порядок остается неизменным, потому что вначале он все равно указывает на себя, на Розенкранца, а уже потом на Гильденстерна. Спустя несколько страниц эта ситуация как бы зеркально отразится в сцене встречи героев с королем и королевой:

“Клавдий. Привет вам, Розенкранц (*поднятой ладонью он приветствует Гильденстерна, пока Розенкранц кланяется; Гильденстерн кланяется поспешно и с опозданием*)... и Гильденстерн!

Поднятой ладонью он приветствует Розенкранца, пока Гильденстерн кланяется ему; Розенкранц, не успев еще выпрямиться, сгибается вновь. Опустив голову, он бросает быстрый взгляд на Гильденстерна, который готов выпрямиться. (*Далее король и королева объясняют своим придворным, зачем они их пригласили. – Т.Ж.*)

.. **Клавдий.** Спасибо, Розенкранц (*обращаясь на этот раз к Розенкранцу, который не был готов к этому, потому что Гильденстерн уже склонил голову*) и Гильденстерн (*обращаясь к Гильденстерну, который согнулся пополам*).

Гертруда (*поправляя Клавдия*). Спасибо, Гильденстерн (*обращаясь к Розенкранцу; тот кланяется, подмигивая Гильденстерну, который остается все время согнувшимся; оба кланяются, исподтишка поглядывая друг на друга*) ...и Розенкранц (*обращается к Гильденстерну в тот момент, когда они оба вытрямляются; Гильденстерн снова кланяется*)” (С.94-95).

Весь эпизод дословно повторяет начало 2 сцены II акта “Тамлета” (с. 173–174), за исключением ремарок в скобках, принадлежащих, разумеется, не Шекспиру, а Стоппарду. Но эти ремарки почти разрушают шекспировский текст, потому что внимание концентрируется отнюдь не на событиях, происходящих в Эльсиноре и послуживших причиной того важного поручения, которое монарх дал своим вассалам, а на фигурах этих двух персонажей и на их месте в том мире, в котором они оказались, попав в Эльсинор. Два человека как бы теряют свою индивидуальную сущность и превращаются в словно бы в копии друг друга. Розенкранц и Гильденстерн пытаются обыгрывать эту свою похожесть и внести некоторую забавную путаницу в свои отношения с другими

людьми. Однако с самого начала возникает подозрение, которое все больше подтверждается по ходу действия, что в этой игре они не участники ее, не игроки, а некие атрибуты, что-то вроде городошных фигур или теннисного мяча. И тогда возникает вопрос: кто играет ими? Ответа на него нет ни в пьесе, ни за ее пределами, ибо на самом деле субъекта действия в этом мире нет. Недаром ведь Стоппард обращает нас к “Гамлету”, где герой противоборствует внешним обстоятельствам, вступая в сложные, трагические субъектно-объектные связи с миром, погибая, но и побеждая эти обстоятельства. Правда, в том уголке социальной жизни, где Гамлет и прочие люди его уровня всегда воспринимаются как субъекты действия, а люди, подобные Розенкранцу и Гильденстерну, всегда объекты, тоже возможны трагические коллизии. Однако в пьесе Стоппарда мы не обнаруживаем реально действующих иерархических, вертикально выстроенных связей: Розенкранц и Гильденстерн зависят от монарших особ “по определению”, но отнюдь не по сути развивающихся событий. Сколько-нибудь реальны лишь “горизонтальные” связи между персонажами, которые в данный момент вступают в диалог. И вот в этих как бы диалогических отношениях обнаруживается любопытная закономерность: участники этих отношений, кто бы они ни были, не две самостоятельные личности, не два микрокосма, взаимодействующих друг с другом, а два воплощения некоей одной сущности. Причем, эти два воплощения находятся между собой не в диалектических отношениях, когда одно дополняет другое даже через сопротивление и отрицание, и именно поэтому они образуют в итоге целое. Нет, у Стоппарда они бесконечно отражают одно другое, причем, повторюсь, словно в цирковом фокусе, непонятно, где зеркало, а где предмет, который в нем отражается. Таким образом, возникает мысль о серийности, тиражированности мышления, сознания. Различия носят не сущностный, а только внешний характер. Процесс размытия границ личностной обособленности, суверенности микрокосма души в макрокосме социального мира отнюдь не исчерпывается только фигурами Розенкранца и Гильденстерна. Свидетельство этому — сцена встречи героев с Актерами, от которой мы отвлеклись и к которой

теперь вернемся. В ней весьма наглядно демонстрируется тождество, тиражированность, серийность теперь уже Актера и Розенкранца, дженгльменов и актеров, всех вообще людей.

Актер, как до этого Гильденстерн, все время балансирует на острие между противоположными понятиями, которые то взаимоисключают друг друга, то не существуют друг без друга. Но если силлогизмы Гильденстерна суть плод сиюминутных мучительных раздумий в поисках единственно возможного решения, то реплики Актера звучат как хорошо известные истины, в которых он убедился давным-давно. Мир, в котором он живет, уже “слишком стар”, а он — Актер без имени собственного, некое обобщенное воплощение актерской природы — неотъемлемая принадлежность этого бесконечно старого мира-театра с его обветшавшими стенами, способными рухнуть от слишком бурных аплодисментов. И, следовательно, он (Актер) вечен. То есть существует вне времени и пространства, но не так, как Розенкранц и Гильденстерн, которые потеряли **свое** время и **свое** пространство. Актер обладает **любим** временем и **любим** пространством — то есть **никакими** или **всеми**. Поэтому на вопрос, куда они идут, Актер отвечает: *домой*. На вопрос, откуда — *из дома*. Так в диалогах с Актером как будто бы восстанавливается хронотоп, но, повторяюсь, он иллюзорен, ибо он — театральный. И Актер сам творит его подобно демиургу⁶. Творимый на наших глазах театральный мир по видимости объективен: подобно первичной реальности, он существует вне Розенкранца и Гильденстерна, вне зрителей и даже вне действующих в этом мире актеров (точнее — вокруг них). Но одновременно этот мир есть результат работы сознания, воображения, причем не только творцов художественной реальности, но и тех, кто ее воспринимает: без воображения “реципиента”, без сложной игры его фантазии он не сможет попасть в этот мир, значит, мир этот не будет существовать. Однако выдуманный актерами мир начинает довлеть над ними и над застигнутыми врасплох зрителями, диктовать им свои законы. В конечном итоге театр лишь усугубляет странные взаимоотношения между вымыслом и реальностью: все в этом мире становится иллюзорным, ненастоящим, но и зловеще необъяснимым и потому непреодолимым.

Диалог возвращается к театру и к тому, что составляет его главную суть, — к трагедии. Гильденстерн, вспоминая античных авторов, “этих великих классиков убийств”, перечисляет признаки трагедии: “Все эти эдипы, оресты, инцесты, братья и сестры, лезущие друг на друга, а также . . . самоубийства. . . девы, возжаждавшие богов. . .” (С.93)⁷. Актер же формулирует свое эстетическое кредо иначе: “. . .мы скорее принадлежим к школе, для которой главное кровь, любовь и риторика. . . Это трудноразделимо, сэр. Ну, мы можем вам выдать кровь и любовь без риторики или кровь и риторика без любви; но **я не могу** дать вам любовь и риторика без крови. **Кровь обязательна**, сэр, — все это, в общем, кровь, знаете ли” (С.93). Гильденстерн, таким образом, характеризует трагедию с точки зрения сюжетной коллизии, основанной на событиях, в нормальной жизни не случающихся и, на взгляд обычного человека, патологических. Актер же рассуждает о пафосе, о мировоззренческой сути трагедии, которая и есть жизнь. Или жизнь есть трагедия. Причем, жизнь не “эдипов” и “орестов”, а вообще жизнь всех без исключения людей, в которой есть и “любовь”, и “риторика”, но главное ее содержание — кровь, то есть основа жизни и одновременно символ страдания и смерти.

Этот диалог предваряет событие, становящееся завязкой действия, ибо все предшествующее было всего лишь экспозицией. Актеры разбирают декорации, 1-й актер называет номер (“Тридцать восьмой!”), обозначающий, по-видимому, порядковый номер пьесы в их репертуаре (а может быть, и порядковый номер эпизода, подобно тому, как дирижер указывает музыкантам, с какой цифры, поставленной в нотах, им следует начать играть), размечает пространство, вернее, сцену, которая благодаря его вмешательству обретает пространственные (“Входы и выходы там. *Указывает на обе кулисы.*”), а затем и временные координаты.

Знаком перехода в новое качество, вхождения в иное пространство, на этот раз снабженное какими-то определенными признаками, вновь становится монета. Последняя монета, из тех, что Гильденстерн бросил, играя с Актером. Розенкранц не мог удержаться и посмотрел, что же выпало.

“Розенкранц. Слушай, вот везенье.

Гильденстерн (*оборачиваясь*). В чем дело?

Розенкранц. Это была решка.

Бросает монету Гильденстерну, который ее ловит. В это время происходит перемена освещения, в результате которой в действие как бы включается внешний мир, но не особенно сильно... (*Наши герои наблюдают, как Гамлет в спущенных чулках и с видом безумца преследует Офелию – Т.Ж.*)

Розенкранц и Гильденстерн стоят, окаменев. Первым приходит в себя Гильденстерн – он бросается к Розенкранцу.

Гильденстерн. Пошли отсюда!

Но – фанфары: входят Клавдий и Гертруда в сопровождении придворных.” (*Далее следует сцена беседы с королем и королевой, к которой мы уже обращались – Т.Ж.*) (С.94).

На протяжении двенадцати страниц текста прочность мировоззренческих принципов героев трижды подвергается испытанию: сначала бесконечный “орел” словно бы отменил оборотную сторону монеты (аверс без реверса), что усугубило дезориентацию их во времени и пространстве. Затем явились актеры, с одной стороны, как бы восстановившие пространственно-временные связи, а с другой – сделавшие их совсем иллюзорными, благодаря чему Гильденстерн начал выигрывать, хотя по-прежнему выпадал “орел”. А когда наконец выпала все-таки долгожданная “решка”, это отнюдь не привело к восстановлению утраченного миропорядка, а напротив, запутало все еще больше: герои еще не успели осознать этого, а уже оказались в ином хронотопе – в хронотопе шекспировского “Гамлета”, в замке Эльсинор, куда они и направлялись, но куда, судя по всему, никогда бы не попали, если бы не актеры, начавшие разыгрывать перед ними трагедию с того самого места, в котором им надлежало там появиться. Однако обретение хронотопа, осознание себя в определенном месте и времени окончательно лишает их свободы выбора.

Дальнейшее действие постоянно перемежается сценами из шекспировской пьесы. В первую очередь, это, конечно, сцены, в которых Розенкранц и Гильденстерн должны участвовать. И они совершают предписанные им автором поступки, произносят написанные для них

слова. Однако этим дело не ограничивается, потому что, даже попав в “Гамлета” (попав против своей воли – этого не следует забывать), они все-таки остаются главными персонажами разворачивающегося действия. Поэтому у Стоппарда Розенкранц и Гильденстерн присутствуют на сцене и тогда, когда у Шекспира их нет и в помине: они свидетели того, как Офелия спасается бегством от преследующего ее безумного Гамлета, как Гамлет читает книгу на галерее. У Шекспира через минуту появится Полоний с вопросом “Что вы читаете, принц?”, на что Гамлет ответит: “Слова, слова, слова. . .” У Стоппарда Гамлет просто проходит в глубине сцены, а герои, увлеченные своим спором, едва успевают его заметить. Но еще до его появления Гильденстерн произносит в своей собственной интерпретации знаменитую реплику: “Слова, слова. Это все, на что мы можем рассчитывать”, – говорит он в ответ на вопрос Розенкранца, какой благодарности им следует ожидать от короля. Так же, со стороны, даже как будто бы издалека, наблюдают они, словно в немом кино, монолог Гамлета “Быть или не быть. . .”, сцену “мышеловки”. Некоторые шекспировские эпизоды как бы разыгрываются бродячей труппой (например, убийство Полония) и комментируются Актером. В некоторых случаях героям доведется увидеть даже то, чего нет у Шекспира, например, то, как Гамлет прячет на галерее труп убитого им Полония. Но главные события все равно происходят в их сознании. Они по-прежнему пытаются осмыслить происходящее, самоидентифицироваться в мире. И автор предоставляет им, наконец, эту возможность. Из наблюдателей они должны превратиться в деятелей.

Собираясь расправиться с Гамлетом, Клавдий отправляет его в Англию, чтобы английский король, его данник, убил принца, о чем написано в секретном письме. Письмо вручается Розенкранцу и Гильденстерну, которым поручено сопровождать Гамлета в этом путешествии. Их согласия по-прежнему никто не спрашивает – они дворяне, подданные своего короля, и обязаны в любую минуту быть готовыми служить ему. То есть, в социальном плане они зависимы, их социальная функция заведомо подчиненная и *служебная*. Потому-то служебной была их функция в сюжете шекспировской трагедии. В пьесе Стоппарда Розен-

кранц и Гильденстерн – в центре сюжета. Это не означает, что они в центре социальной жизни. Но они в центре бытия, как и любой другой человек. Точнее, они должны быть в центре, они уверены, как и положено людям с университетским образованием и явно гуманитарным мировоззрением, что занимают центральное положение. Поэтому они так и недоумевают, что им никак не удастся разобраться с системой координат. В контексте бытия они не просто не в центре, они как бы **нигде**, окружающий их мир **не космичен**, то есть **не упорядочен**. Хотя они и стремятся к космическому порядку если не в реальности, то хотя бы в своем представлении о ней. А в соответствии с европейским, христианским представлением о порядке, человек в центре вселенной, в нем – все начала и концы. Поэтому-то потеря ориентации во времени и пространстве так мучительна для личности, всей культурной и философской традицией приученной к четкому осознанию своего места в мире. Растерянность героев усугубляется тем, что в социальной жизни они, как и прежде, на периферии. Угол зрения, предложенный драматургом (жизнь сильных мира сего наблюдается со стороны двумя незаметными придворными), усиливает ощущение мучительности и несправедливости этого положения. Герои все время рассуждают о свободном волеизъявлении, но все время оказываются крайне несвободными. Причем эта несвобода постулируется как имманентное состояние человека. Он несвободен по определению. Все заранее спланировано и срежиссировано, ибо жизнь – это театр. Или литература. В общем, некий текст, результат творческой деятельности творящего субъекта, который по-прежнему неизвестен.

“Гильденстерн. Разве это еще не конец?

Актер. Вы называете это концом? Когда еще нет трупов? Ну нет; что называется, только через... ваш труп.

Гильденстерн. Как я должен это принять?

Актер. Лежа. (*Короткий смешок – но в ту же секунду это лицо человека, который никогда не смеялся.*) У произведения искусства всегда есть замысел, вы же знаете. События развиваются сами по себе, пока не наступает эстетический, нравственный и логический финал.

Гильденстерн. А какой финал на этот раз?

Актер. Обычный. Вариантов не бывает: мы приближаемся к месту, когда все, кому назначено умереть, умирают.

Гильденстерн. Назначено?

Актер. Ну, между “кушать подано” и “трагической иронией” достаточно места для проявления наших индивидуальных способностей. Вообще говоря, все можно считать законченным только тогда, когда дела так плохи, что хуже быть просто не могут. *(Включает улыбку.)*

Гильденстерн. Кто это решает?

Актер *(включает улыбку)*. Решает? Это *написано* *(здесь курсив автора – Т.Ж.)*... Мы актеры, понимаете? Мы не выбираем: мы подчиняемся указаниям. Плохой конец прискорбен, хороший – безрадостен. В этом смысл трагедии...” (С. 115)

Игровая природа человеческого существования и всех человеческих деяний, к которым люди привыкли относиться всерьез, – это один из ключевых мотивов всей пьесы. Но у Шекспира его знаменитая мысль о человеческом мире-театре диалектически соединяется с мыслью о гармонии природной жизни, неотъемлемой частью которой человек также является. И театральность (здесь – искусственность, придуманность) социального существования человека уравнивается естественностью его природного бытия. Потому что Великий Драматург и Режиссер этого великого театра жизни – Бог.

Стоппард мыслит иными категориями. За пределами мира-театра в его сюжете ничего не существует. Нет природы, а следовательно и нет круговорота вечной жизни, нет гармонии, космоса. А раз нет космической целостности, то нет и идеи творца. То есть нет субъекта творения. А раз нет субъекта, то нет и объекта. Следовательно, амбивалентность соотношения частей целого не предусмотрена изначально. И, следовательно, мир есть хаос. Хаотичность (не космичность) мира, представленного в пьесе Стоппарда, обнаруживается в тех “кирпичах”, из которых складывается это призрачное целое.

Мы уже обращались к причудливому хронотопу, в который помещает автор своих героев. Традиционный хронотоп связан с точным определением того, **когда** и **где** разворачиваются события. Эти “когда

и где” относятся в равной мере и к бытовому, и к бытийному уровню воспроизводимой картины мира, имеют свои очень точные, закреплённые в словесном выражении, устойчивые художественные образы, восходящие к древним культурным архетипам. Стоппард не отказывается от привычной образности, не заменяет устойчивые словесные обозначения хронотопических понятий какими-либо другими. Иными словами, он не предлагает никакой иной системы взамен классической, в данном случае – шекспировской. Таким образом, он не пересоздает мир, а просто не обнаруживает в этом “старом мире” тех космических связей, которые принято было в нем обнаруживать испокон веков. А как известно (позволю себе повториться), постижение мира и себя в мире начинается с определения сторон света, разграничения верха и низа, неба и земли, а также с выбора системы исчисления времени. Расчленение первоначального хаоса на составляющие части, закономерно связанные друг с другом, пребывающие в амбивалентных отношениях, есть единственный способ созидания гармонии. Стоппард же демонстрирует не расчленённый упорядоченный мир, а стирание граней между любимыми временными и пространственными обозначениями, то есть, по сути дела, иллюзорность времени и пространства и, следовательно, абсолютную неуместность понятий “когда” и “где”. Потому что на самом деле – **никогда** и **нигде** или **всегда** и **везде**, что, в сущности, одно и то же. Именно это мы и обозначили выше как “минус-хронотоп”. Причем не отсутствие хронотопа как данности, а именно отрицательное, иррациональное его значение. Потому что сознание героев, их умозрение, сформированное теоретическим, книжным знанием, требует пространственно-временных ориентиров, а эмпирическое восприятие действительности не позволяет их найти.

Здесь обнаруживается распадение и другого типа связей: между практическим опытом и теоретическим знанием. Вся история человечества, которая есть не что иное, как история познания мира и себя в мире, приучила нас к тому, что эмпирическое знание первично, а его теоретическое осмысление и обоснование вторично. По мере развития и накопления знаний эта связь становится двунаправленной.

Но изначальная первичность опыта аксиоматична. Стоппард просто-напросто механически переворачивает эту оппозицию (опыт – теория), полностью игнорируя ее амбивалентность. Его герои прекрасно усвоили навык схоластических умозаключений, и открывшийся их взорам мир они поверяют своим априорным (в буквальном смысле слова) знанием. Хотя драматург не обращается к этому понятию (“*apriori*”), однако совершенно очевидно, что с ним связан еще один смысловой “перевертыш”. Обычно априорное суждение предполагает наличие либо какой-нибудь интуитивной догадки, либо логического предположения, основанного на предыдущем опыте и требующего дальнейшего эмпирического подтверждения. У Розенкранца и Гильденстерна имеется “доопытное” теоретическое, вполне рациональное (не интуитивное) и абсолютно положительное (а не предположительное) знание. И несоответствие житейских обстоятельств с теоретически обоснованным должествованием герои трактуют как некую аномалию. Логика жизни оказывается непостижимой, потому что не совпадает с априорным знанием человека о жизни. Так иронически-прямолинейно обыгрывает Стоппард идеи философского агностицизма. И здесь опять следует вспомнить о чрезвычайно важных участниках действия – актерах. Они – жрецы притворства, вечно носящие маски и едва ли помнящие о первоначальном, своем собственном, лице, – выступают в пьесе единственными реальными и вполне правдивыми людьми. Они и только они оказываются способны жить в соответствии с объективной логикой жизни, как бы она ни была причудлива и трудно уловима. Это служит причиной (а может быть, напротив – следствием) того, что именно актеры ведут за собой и все дальнейшее действие пьесы, которое они, по сути дела, начали своим появлением перед Розенкранцем и Гильденстерном.

Вся сцена представления-мышеловки разыгрывается так, как если бы Розенкранц и Гильденстерн были зрителями на представлении “Гамлета”. Но не простыми зрителями, а как бы особо посвященными в закулисную жизнь. А актер, внимательно следящий за ходом действия в качестве режиссера и выполняющий необходимые действия в качестве исполнителя пантомимы, “продолжает скороговоркой комментировать Розенкранцу и Гильденстерну происходящее”:

“Актёр. Луциан, племянник короля... отставленный дядей от трона и потрясенный... его кровосмесительным браком с его матерью... теряет разум... производя при дворе переполох и замешательство... своими метаниями... меж горчайшей меланхолией и диким безумием... попытками самоубийства (*поза*) и убийством (*закалывает Полонию*)... <...> Король (*он выталкивает вперед отравителя-короля*), мучимый виной, мучимый страхом, решает отослать своего племянника в Англию... и доверяет эту миссию двум улыбочным подчиненным... придворным... двум шпионам... (*отворачивается, чтобы соединить в одну группу отравителя-короля и двух актеров в плащах; эти двое кланяются, принимая от короля пакет*)... вручив им письмо для передачи английскому двору!... И вот они отбывают на борту корабля... <...> ...и они прибывают...

Один из шпионов прикрывает глаза ладонью, разглядывая горизонт... причаливают... и предстают перед английским королем (здесь курсив авторский – **Т.Ж.**). <...>

...Но где же принц? Куда он пропал? Сюжет усложнился – волею судьбы и интриги в руках у них оказывается письмо, обрекающее их на гибель! <...>

Предатели, погоревшие на своей же хитрости, или жертвы богов – мы никогда этого не узнаем!” (С. 115-116.)

Действие разыгрываемой актерами пьесы абсолютно точно повторяет все те эпизоды “Гамлета”, в которых заняты наши герои. За одним только исключением: Розенкранцу и Гильденстерну показано все, кроме того, как Гамлет подменил письмо. Этого действия (как собственно действия) у Шекспира и нет: о нем Гамлет только рассказывает Горацио. Таким образом, исчезновение принца и убийственное для них содержание письма оказывается для Розенкранца и Гильденстерна и впрямь загадочным следствием то ли невероятных интриг, то ли непостижимой “воли богов”. Однако, при всех недоговоренностях, героям все-таки была показана их судьба. Они даже как будто бы узнали себя в исполнителях ролей придворных-предателей: “...под плащами оба шпиона одеты в костюмы, абсолютно аналогичные костюмам самих Розенкранца и Гильденстерна. Несколько неуверенно Розенкранц приближается к “своему” шпиону. Он в недоумении, почему именно костюм кажется ему знакомым. Останавливается и задумчиво ощупывает

ткань..." (С.116). Однако это совпадение, хотя и смутило, но не про-светило героев относительно их собственной судьбы, не помогло им ориентироваться ни в придворных интригах, ни вообще в мире. "Вы знакомы с этой пьесой, сэр?" – интересуется Актер. Гильденстерн отвечает отрицательно и выражает серьезное сомнение в том, что публика может верить в театральные разыгранные смерти. "Публика знает, чего она хочет, – авторитетно заявляет Актер, – и только этому она согласна верить..." По его мнению, настоящая смерть – вот то, во что не желают верить ни зрители, ни даже сами артисты⁸. Настоящая смерть не вызывает интереса, а только страх. "Нет, нет, нет... все совсем не так... этого не сыграешь", – уверяет вечно во всем сомневающийся Гильденстерн. Однако в тайне от самого себя, где-то совсем в глубине души, он ведь тоже не верит в возможность своей смерти. И, словно бы подтверждая это, совершается новая метаморфоза: развернутая авторская ремарка, поясняющая некоторые перемещения на сцене, внезапно, непоследовательно, вне всякой фабульной логики, трансформирует обстоятельства, предлагаемые героям ("Два шпиона лежат на сцене, еле видимые. Актер выходит вперед и накрывает их тела плащами. <...> Затемнение. <...> Сцена пуста, если не считать двух персонажей, лежащих примерно в тех же позах, что и казненные шпионы. Когда становится совсем светло, выясняется, что это спокойно спящие Розенкранц и Гильденстерн <...>" – С.117). Именно так: герои лишь наблюдают за тем, что происходит, а обстоятельства непонятным образом всякий раз трансформируются. Вновь и вновь они пытаются определиться в пространстве и времени, и вновь признают невозможность это сделать:

"...Розенкранц приподнимается на локтях и, щурясь, смотрит в зал. Затем – произносит:

Розенкранц. Это, должно быть, восток, там. Теперь наверняка.

Гильденстерн. Ничего не наверняка.

Розенкранц. Нет, это точно. Там солнце. Восток.

Гильденстерн (глядя наверх). Где?

Розенкранц. Я видел, оно вставало.

Гильденстерн. Нет... все время было светло, только ты открывал глаза очень медленно. Лежи ты лицом в другую сторону, там тоже был бы восток.

Розенкранц (поднимаясь). Ты само недоверие.

Гильденстерн. Ну, я не раз попадался.

Розенкранц (глядя поверх публики). Похоже на правду.

Гильденстерн. Их интересует, что мы предпримем.

Розенкранц. Добрый, старый восток.

Гильденстерн. И стоит нам пошевелиться, как они обрушатся со всех сторон, со своими путанными инструкциями, сводя с ума идиотскими замечаниями и перевирая наши имена” (С.117).

Так и происходит уже на следующей странице, когда Клавдий (голос за сценой, то есть опять совершенно обезличенная верховная воля) отправляет их найти и привести Гамлета, убившего Полония. Наши герои ничего не делают, в отличие от своих двойников в шекспировской пьесе. Они долго медлят, обсуждают приказание, его смысл, способы его исполнения, даже в какой-то момент пытаются что-то сделать (снимают и связывают свои ремни, чтобы с их помощью задержать Гамлета). Но все события происходят как бы сами по себе, без их участия. Они по-прежнему только лишь ничего не понимающие свидетели и пешки в *чьих-то* (чьих?) руках. “Чего бы я желал, – *“с тоской”* говорит Розенкранц, – так это быть не здесь...” “Бред наш насущный даждь нам днесь”, – отвечает ему философ Гильденстерн (С.121). Трансформация древней молитвенной формулы (“Хлеб наш насущный даждь нам днесь”) весьма знаменательна. Хлеб насущный есть не только жизненная необходимость, но и наиболее точное воплощение реальности, какое только может быть дано человеку в ощущениях. Мольба о хлебе насущном есть мольба о даровании жизни, то есть – реальности. Парадокс Гильденстерна, бессмысленный с точки зрения здравого смысла и лексического значения слов, в высшей степени осмыслен с точки зрения восприятия жизни как кем-то творимого текста, недоступного адекватному пониманию. В этом случае человеку остается только его собственный бред как единственная реальность, которую он способен хоть как-то логически осмыслить. Вторжение внешнего мира чревато раз-

рушением зыбкой умозрительной логики. Вся система социальных отношений, вся та причудливая игра, которая называется жизнью и которую настойчиво, назойливо, насильно разыгрывают перед Розенкранцем и Гильденстерном (и с Розенкранцем и Гильденстерном) актеры, есть всегда и безусловно враждебное личностному сознанию начало. Поэтому герои из всех сил пытаются от этой жизни отгородиться, но не могут. Она настаивает их повсюду: в каждом новом действии, в каждой картине они оказываются в “минус-хронотопе”, однако откуда ни возьмись являются актеры и вновь обозначают время и пространство. Но оно бесконечно чужое для Розенкранца и Гильденстерна, они не знают, как себя в нем вести, они в нем не ориентируются, так же как и в своем вневременном и внепространственном мире. “Нельзя быть более счастливым тогда, когда нас охватывает мощное ощущение того, что живешь именно в этом мире и именно в это время”, — писал в XVIII веке немецкий философ Георг Лихтенберг. Наши герои подобного счастья лишены. Реальному человеку не дано осознать себя в мире и мир вокруг себя. Реальный человек никогда не будет, не сможет быть деятелем, творцом ни своей собственной жизни, ни тем более жизни других людей. Это удел литературных героев, подобных Гамлету, который и у Стоппарда, так же как и у Шекспира, продолжает действовать и самостоятельно творить обстоятельства. Но ведь и Розенкранц, и Гильденстерн — тоже литературные герои? Почему же Стоппард относится к ним иначе, помещает их в совершенно другую систему не только пространственно-временных, но мировоззренческих и нравственных координат? В отличие от Шекспира, он не столько судит их за безволие и бездеятельность, сколько сочувствует им в этом, со всей очевидностью демонстрируя нам, что ничего иного им не дано, не положено, и сколько бы они ни бились, изменить подобное положение вещей им все равно не удастся. И вот здесь мы подходим к очень важному, концептуальному выводу о различии трагедии и трагикомедии.

Трагедия вырастает из противоречия, сформированного определенной эпохой, определенными социальными отношениями. Но самое главное, она вырастает из определенного представления о месте человека

в социуме, о его как социальной, так и собственно человеческой функции. Человек с обществом (которое, в сущности, и есть для него мир, потому что и космос, и Бога человек не способен постигнуть непосредственно, иначе как через опосредование своего социального опыта) пребывает в сложных диалектических отношениях единства и борьбы противоположностей. Интересы человека и общества одновременно едины и полярны. Поэтому вечный конфликт, на котором зиждется мировая драма (да и вообще литература), это конфликт человека и общества, который, если он достиг предела своей остроты, может быть разрешим только уничтожением одной из конфликтующих сторон. Погибает неизменно человек в силу своей слабости в сравнении с силой общества. Но поскольку человек и общество суть едины, а не только противоположны, то с гибелью человека меняется и общество, принесшее такую страшную жертву. Отсюда и то обстоятельство, которое отмечает М.Кургинян, что на всем протяжении истории драматического рода действует “закон трагедийного действия, согласно которому связь развязки с исходным положением (*завязкой* – Т.Ж.) осуществляется путем постепенного, последовательного его (*исходного положения* – Т.Ж.) разрушения. Именно в этом законе структуры... и воплощается объективная значимость борьбы героя трагедии <...> с окружающим его миром, историческая необходимость и закономерность этого неравного единоборства”⁹. В комедии М.Кургинян, напротив, обнаруживает принцип возврата в финале к исходной ситуации. Таким образом, комедия основывается на представлении о возможности гармонии как некоего имманентного состояния мира, к которому можно и должно вернуться, преодолев некоторые препятствия. Трагедия же связана с ощущением мучительной и непреодолимой здесь и сейчас дисгармонии мира, с идеей линейного времени и неуклонным стремлением человека вперед, с идеей исторического и нравственного прогресса как обещания гармонии в будущем. В финале “Гамлета” это совершенно очевидно выражается и в завещании Гамлета своему другу: “...Горацио, я гибну; Ты жив; поведай правду обо мне Неутоленным” (С.270), и в приходе Фортинбраса, персонифицированного будущего,

нового правителя нового времени, которое призывает и благословляет умирающий принц. И потому знаменитая фраза Гамлета “Дальше – тишина” не становится финалом пьесы и концом действия. “Зачем все ближе барабанный бой?” – вопрошает убитый горем Горацио, и следует ремарка: “Марш за сценой. Входят Фортинбрас и английские послы, с барабанным боем, знаменами, и свита” (С.271). Тишина настала только для Гамлета, покинувшего земной мир. Сам же этот мир продолжает жить, звучать, двигаться, действовать, нетерпеливо стремиться вперед.

Вернемся же теперь к пьесе Стоппарда.

Действие третье, заключительное у Стоппарда, начинается на корабле, плывущем в Англию. После затемнения, обозначившего окончание предыдущего акта, новый открывается “полной темнотой”, слышится “слабый шум моря”. “После нескольких секунд молчания – голос из темноты”.

Гильденстерн. Ты здесь?

Розенкранц. Где?

Гильденстерн (*горько*). Недурное начало.

Пауза.

Розенкранц. Это ты?

Гильденстерн. Да.

Розенкранц. Ты в этом уверен?...” (С. 122).

Дальнейший диалог развивается примерно в том же ключе, что и диалог в начале первого действия: это вновь – в который уже раз? – попытка самоидентификации героев в мире. Только они уже не в начале своего пути из ниоткуда в никуда, а в конце его. Поэтому в их словах и интонациях больше горечи, больше философичности: они по-прежнему в неведении относительно того, *где* и *когда* они находятся, хотя “слышатся голоса матросов, отдаются команды”. Но они “не в курсе” “курса” корабля, который, вполне возможно, “сбилсся с курса”. Когда сцена освещается – свет отделяется от тьмы, – это тоже не способствует восстановлению системы координат. Потому что, во-первых, непонятно – “не то фонарь, не то луна”, а во-вторых, это не образ дня, то есть естественного света, а попросту служебный сценический свет,

который выхватывает одни предметы, оставляя в темноте другие. Правда, опять, наши герои этого не понимают, они все еще ищут в окружающем их мире черты реальности, и то, что наблюдают, пытаются трактовать как реальность. Но все больше убеждаются в бесполезности своих усилий. И все больше и больше запутываются.

“Гильденстерн. ... Кажется, я верю уже всему. Я уже не способен даже на элементарный скептицизм.

Пауза.

Розенкранц. Не размять ли нам ноги?

Гильденстерн. Нет, неохота мне их разминать.

Розенкранц. Хочешь, я их тебе разомну?

Гильденстерн. Нет.

Розенкранц. Мы могли бы размять их друг другу. И не нужно было бы никуда ходить.

Гильденстерн (*пауза*). Да, сами бы пришли.

Розункранц. Сюда?

Гильденстерн. Сюда – откуда-нибудь.

Розенкранц. Куда-нибудь сюда. Оттуда...” (С.123).

Герои продолжают жонглировать словами с пространственным значением, но делают это несколько вяло, не с такой озабоченностью, как вначале. Они в сущности уже смирились с тем, что их жизнями управляет кто-то. “Насущный лозунг подыщи нам днесь” (с. 124), – произносит Гильденстерн, корректируя уже не вечную молитву, но самого себя: не реальность ему нужна – ее нет и быть не может, и даже не иллюзия реальности – она тоже окончательно утрачена, а просто какой-то словесный знак, пусть лишенный смысла, но звучащий и как бы существующий объективно, как бы пришедший извне.

По мере развития третьего действия противоречие между объективной бессмысленностью их поступков и предлагаемых им обстоятельств, с одной стороны, и субъективным стремлением все осмыслить и привести в какую-то разумную систему, с другой – достигает апогея. Кульминация происходит в тот момент, когда им вдруг приходит в голову выяснить, с каким же поручением они отправлены в Англию. Они

вскрывают письмо, узнают, что им предназначена роль предателей Гамлета, долго пытаются решить, что им делать, разыгрывают между собой сцену явления к английскому королю, как в первом действии разыгрывали предстоящий диалог с Гамлетом, но так и не вспоминают, что уже видели эту сцену со стороны – в театральном представлении, показанном актерской труппой. Однако не применили к себе увиденное. Опыт оказался для них бесполезен: они не понимают событий и поступков, они пытаются постигнуть мир только через слова, которые рождаются в их собственной голове. Поэтому Розенкранц и Гильденстерн не воспользовались подаренной им возможностью изменить свою судьбу. Они не воспротивились приказу, содержащемуся в письме, выразили готовность исполнить все *как написано*, сняв с себя ответственность за последствия. И события двинулись своей чередой – по готовому сюжету: Гамлет подменил письмо, и теперь они плывут навстречу своей гибели. Но раз все идет “как написано”, то обязательно должны явиться актеры: играть по написанному – их привилегия и обязанность. Они завершают историю Розенкранца и Гильденстерна, скрывая от зрителей Шекспира, но открывшуюся зрителям Стоппарда: разыгрывается зловещая сцена казни. Но именно разыгрывается. “Начали!” – командует Актер, и его товарищи, все еще в костюмах пантомимы, разыгранной во дворце, умирают так, как положено по пьесе. А Розенкранц и Гильденстерн опять оказываются свидетелями, но не участниками даже собственной смерти. “Нет, нет... это не для нас, – говорит “измученный, опустошенный” Гильденстерн, – это не так. Умирание не романтично, и смерть – это не игра <...> Это отсутствии присутствия... ничего больше... бесконечное время, в течение которого... нельзя вернуться... это дверь в пустоту... которой не видишь...” (С.134). И в подтверждение этого открытия через несколько минут они оба **исчезают**. Своеобразным эпилогом становится финальная сцена из “Гамлета”, когда на сцене “гора трупов” и появились Фортинбрас со свитой и английские послы, прибывшие сообщить, “что Розенкранц и Гильденстерн мертвы”. Им отвечает Горацио знаменитой репликой, обращенной к Фортинбрасу, с обещанием рассказать всю правду о происшедшем в Эльсиноре.

Так сюжет пьесы Стоппарда развивается от момента **появления** героев в мире и до момента их **исчезновения**. Это принципиально: не **рождаются** и **умирают**, что восходит к антиномии жизни и смерти, то есть, в сущности, к вечной жизни, а появляются и исчезают, что отрицает как жизнь, так и смерть. Величественный уход Гамлета, воспроизведенный актерами из шекспировской пьесы, — великое таинство перехода из бытия земного в инобытие загробной жизни. Нелепое исчезновение Розенкранца и Гильденстерна — не таинство, а некий казус, никем не замеченный и никак не связанный с проблемой бытия. Мир Гамлета — космос, которого он неотъемлемая часть даже и после смерти. Мир Розенкранца и Гильденстерна — кем-то написанный текст, случайная, хотя и видимо упорядоченная совокупность культурных знаков. И пребывание героев в этом мире-тексте случайно, как если бы они просто проходя мимо зашли на минутку. Нет никаких причин и следствий их присутствия или отсутствия. Есть лишь постоянное напоминание об их изначальной смерти и одновременно бессмертии (предпоследняя фраза Гильденстерна: “Ладно, в следующий раз будем умнее” — С.135). Но если нет ни жизни, ни смерти, ни реального времени и пространства, значит, нет и не может быть никакого движения сюжета от завязки к развязке — сами эти понятия оказываются чрезвычайно условными. И хотя антураж сцены все время меняется, это не более чем антураж, лишь едва прикрывающий представшую перед нами в самом начале “местность, лишенную каких бы то ни было характерных признаков”. Таким образом, ничего по существу не меняется, и, следовательно, перед нами не трагедия. Но и не комедия, потому что возврат в финале к исходной ситуации, заявленной в завязке, означает отнюдь не гармонию мира, не целостность его, а в данном случае просто его отсутствие как объективной реальности, данной нам в ощущениях. Так пьеса Стоппарда вбирает в себя практически все внешние признаки трагедии (неразрешимый социальный и экзистенциальный конфликт человека с миром, экстремальные обстоятельства, обостряющие этот конфликт и доводящие его до кульминации, герои, оказавшиеся в ситуации выбора и переживающие мучительный внутренний конфликт,

и, наконец, гибель героев как единственно возможный выход из ситуации), которые, тем не менее, не ведут к трагедии, а попросту “снимаются”, равно как “снимаются” и все исправно наличествующие признаки комедии (герои – простые, обыкновенные люди, в высшей степени типичные, попадающие в смешные, нелепые положения, ошибающиеся или становящиеся жертвами чужих ошибок, но никому осознанно не причиняющие вреда, хотя бы по той причине, что не совершают никаких активных действий). Так наглядно, на наших глазах, благодаря игре с известным текстом, происходит размывание границ между высоким и низким, нивелировка абсолютных нравственных ценностей¹⁰, замещение космоса хаосом, неповторимой и самодостаточной личности трагического героя – серийной копией одного из многих обыкновенных, заурядных людей, чья индивидуальная судьба, чьи душевные переживания не фиксируются историческими документами, не хранятся в памяти поколений, не пробуждают сострадания и очищения. Так под пером Стоппарда исчезает трагедия, как только что исчезли и его герои. Но исчезает не бесследно. Ее место занимает трагикомедия, возникшая благодаря пародическому переосмыслению высокой ренессансной трагедии с точки зрения сознания человека середины XX века. Случай не частый. Гораздо более распространен иной путь – от комедии к трагикомедии. Но это предмет другой статьи.

Примечания

¹ Стоппард Т. Розенкранц и Гильденстерн мертвы / Пер. с англ. Иосифа Бродского // Иностранная литература. 1990. №4. С.83. Здесь и далее ссылки на это издание, страницы в скобках после цитаты.

² Следует оговориться: для не читавших “Гамлета” пьеса Стоппарда в ее литературном варианте едва ли будет представлять интерес и уж подавно не будет понятна. Весьма трудно будет выстроить фабульный ряд и установить причинно-следственную связь между внешними событиями, тем более, что в авторских ремарках постоянно следуют отсылки к оригиналу. Например: “После поднятия занавеса Гамлет, Розенкранц и Гильденстерн продолжают беседовать, как в предыдущей сцене. Разговор, который они ведут,

поначалу невнятен; первая реплика, которую можно разобрать, - конец короткого монолога Гамлета: см. Шекспир. "Гамлет", акт II, сцена 2" (С.103). Впрочем, нельзя не признать, что спектакль, поставленный по этой пьесе в каком-либо театре, или, скажем, кинофильм, снятый самим Т.Стоппардом, вполне может вызвать интерес и у самого мало начитанного и неискушенного зрителя (если предположить, что в одном и том же человеке могут совместиться и девственное неведение относительно мировой культуры, и интерес к интеллектуальной драме XX века). Это еще раз доказывает, что пьеса — явление лишь частично принадлежащее литературе как виду искусства и полнота смысла достижима только в процессе сценической интерпретации.

³ См. об этом: Чернова А. ... Все краски мира, кроме желтой. Опыт пластической характеристики персонажа у Шекспира. М.: Искусство, 1987.

⁴ А.Чернова (см. сноску 3), в частности, пишет, что в шекспировские времена не знали современных декораций, но текст, произносимый персонажами, содержал столь подробные описания, что они будили зрительское воображение. Само же сценическое оформление было весьма скудным: несколько веток обозначали лес, стол и стул — убранство гостиной. Нечто подобное современный зритель мог наблюдать на спектакле "Как вам это понравится" английской труппы "Cheek and Jowl", гастролировавшей в Москве осенью 1995 года: действие в герцогском дворце разворачивалось на абсолютно пустой сцене с ослепительно белым задником и залитой ослепительным светом. Когда же события переносились в Арденнский лес, сверху спускались несколько зеленых лент и свет становился более приглушенным, возникали полутени.

⁵ Вспомним монолог, начинающийся словами: "Вот я один. О, что за дрянь я, что за жалкий раб!" и далее:

... Что ему Гекуба,
Что он Гекубе, что о ней рыдать?
Что совершил бы он, будь у него
Такой же повод и подсказ для страсти,
Как у меня? —

Шекспир В. Гамлет. Перевод М.Лозинского // Шекспир В. Комедии. Хроника. Трагедии. Сонеты. Т.2. М.: РИПОЛ, 1996. С.190. В дальнейшем все ссылки на пьесу будут приводиться по этому изданию. Страницы — в скобках. Таким образом, актер словно бы преподает принцу своим искусством урок мужества и искренности. Примечательно, что и у Шекспира, и у Стоппарда он

обозначен как Первый актер, что в последнем случае является не просто указанием на первенство в бродячей труппе, но отсылает нас к изначальному, принятому в античном театре, понятию “протагонист” - актер, который не только исполнял первые, главные роли, но и выполнял функции режиссера, т.е. организатора сценического действия (см.: Театральная энциклопедия. Т. IV. М., 1965. Ст. 478; а также Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 265). Любопытно, кстати, что слово “протагонист” восходит к греческим корням “protos” – первый и “agonizesthai” - бороться; иными словами, уже само амплу актера, помещенного в центр трагических коллизий, предполагает борение и преодоление враждебных обстоятельств.

⁶ См. сноску 5 – о соотношении Первого актера у Стоппарда и протагониста в античном театре. Причем, любопытно, что внутри шекспировского текста он зависим от текста, он подчиняется закону художественного мира, созданного Великим Бардом, и даже спасается вместе с товарищами от гнева Клавдия после злосчастной “мышеловки”. Вне шекспировского текста он всякий раз хозяин положения, в отличие от Розенкранца и Гильденстерна.

⁷ Здесь представлен взгляд на трагедию, обусловленный психологическими исследованиями З.Фрейда.

⁸ Неожиданное и любопытное подтверждение этому психологическому феномену, обозначенному Стоппардом, обнаруживаю вдруг в небольшом интервью, которое Ефим Шифрин дал “Литературной газете” по поводу содержания ТВ-программ: “Неживой человек – это уже тайна божественная. Поэтому труп на экране в художественном кино принимаю, а документальном жанре – всеми силами сопротивляюсь... Кажется, тело, которое покинула душа, совершенно не для рассматривания. Недаром все дети боятся покойников. А мы вдруг взяли и перестали быть детьми” (Литературная газета. 2001. №35. С.10).

⁹ Курпинян М.С. Драма // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. М.: Наука, 1964. С.272.

¹⁰ См. : Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С.442 (ст. “Трагикомедия”).