

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
Институт филологии, культурологи и межкультурной коммуникации
Кафедра литературы и методики ее преподавания

Русская классика в интерпретации Тома Стоппарда

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа

допущена к защите

зав. кафедрой

дата

подпись

Исполнитель:

Попова Дарья Александровна,

студентка группы ЛЛ-41

очного отделения

подпись

Научный руководитель:

Доценко Елена Георгиевна,

доктор филологических наук,

профессор

подпись

Екатеринбург 2018

Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТОМ СТОППАРД И ПОСТМОДЕРНИЗМ В ДРАМАТУРГИИ.....	12
1.1. Эстетические принципы постмодернизма.....	12
1.2. Своеобразие постмодернизма в драме: эволюция творчества Тома Стоппарда.....	17
ГЛАВА 2. ЧЕХОВСКИЕ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ТОМА СТОППАРДА.....	24
2.1. Влияние творчества А.П. Чехова на западноевропейскую драматургию XX века.....	24
2.2. Чеховские мотивы и образы в трилогии «Берег Утопии».....	32
2.2.1. Проблематика и характер конфликта	33
2.2.2. Москва как «особый мир».....	37
2.2.3. «Диалог глухих».....	42
ГЛАВА 3. ТОМ СТОППАРД И Л.Н. ТОЛСТОЙ: «АННА КАРЕНИНА» НА ПУТИ К ПОСТМОДЕРНИЗМУ.....	49
3.1. Реалистическая эстетика Л.Н. Толстого и ее восприятие английскими писателями.....	50
3.2. «“Анна Каренина”. Постмодернистская реинкарнация классического романа».....	56
3.2.1. «Своды сведены»: значение образа Константина Левина в сценарии Тома Стоппарда.....	56
3.2.2. Образ Анны Карениной в сценарии.....	60
3.2.3. Постмодернистское переосмысление символов Т. Стоппардом.....	65
3.2.4. Театральность как воплощение искусственной жизни.....	70
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	75
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ.....	78

ВВЕДЕНИЕ

Образ России и русская культура в западноевропейском восприятии – феномен, заслуживающий пристального внимания. Писатели, которые обращаются к русской литературе, объясняют свой интерес тем, что видят в ней особый образ мышления, особое изображение действительности и уникальную силу художественной мысли.

Том Стоппард, английский драматург, не раз обращался к теме России и образам русских («Travesties» 1974, «Every Good Boy Deserves Favour» 1977, «The Coast of Utopia» 2002). Следует заметить, что в творчестве Т. Стоппарда можно проследить тенденцию видеть «русское», как «общечеловеческое своё». Так, например, трилогия о русской революционной мысли «Берег Утопии» завершается разговором о проблемах всего человечества. Вопросы о счастье людей, бескомпромиссном ходе истории, жизни и смерти всегда считались вечными. В своем интервью газете «Известия» драматург объясняет свой и в целом западноевропейской литературы интерес к русской теме: «каждый британский интеллектуал пьет из источника русской культуры» [21].

Для нас особенно важно, что пьесы Т. Стоппарда, посвященные русской теме, – это переосмысление русской литературы и истории. В драматической трилогии «Берег утопии», написанной в чеховских традициях, Стоппард с невероятной точностью создает атмосферу русских настроения, быта, мироощущения.

В 2012 году драматург берется за создание сценария к фильму «Анна Каренина» – адаптированной версии русского романа для британской киноленты. В сценарии отмечается постмодернистская манера изображения и осмысления сюжета романа классической литературы.

В России достаточно активно изучают творчество Тома Стоппарда. Автору был посвящен ряд работ: Доценко Е. Г. «“Все прочее – литература”»: чужие тексты в метадрамах Тома Стоппарда», Шамина В. Б. «Пьесы Тома

Стоппарда как отражение характерных черт постмодернизма в драматургии», Беляева В. Е. «Принципы поэтики драматургии Тома Стоппарда», Шовкопляс Г. Е. «Том Стоппард. Портрет на фоне новых исследований», Халипов В. В. «Миноритарный театр Тома Стоппарда», Степанова О. В. «Пьесы Т. Стоппарда 1990-х гг.: своеобразие пространственно-временной организации» и многие другие. Таким образом, интерес к современной английской драматургии в России является довольно устойчивым.

Актуальность работы связана с тем, что творчество Т. Стоппарда активно изучается современными исследователями, а аспекты литературной компаративистики и своеобразие литературного метода драматурга продолжают требовать уточнения.

Новизна работы определяется тем, что в ней подробно исследуются аспекты взаимодействия Тома Стоппарда и русской классической литературы. Впервые в рамках одного исследования проводится анализ трилогии «Берег Утопии» и сценария «Анна Каренина» Т. Стоппарда. Особое внимание в рамках работы уделено всестороннему анализу подходов Т. Стоппарда к интерпретации романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина».

Теоретическая значимость исследования связана с выявлением преемственности Томом Стоппардом чеховских мотивов и традиций; объяснении своеобразия постмодернистской интерпретации Томом Стоппардом романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина». Наблюдения, сделанные в работе, могут послужить теоретической базой для дальнейшего, более детального исследования проблемы

Практическая значимость определяется возможностью использования материалов работы при изучении русской и зарубежной литературы в школе.

Объектом изучения являются «русские» произведения Тома Стоппарда, а также пьесы А.П. Чехова («Три сестры», «Дядя Ваня», «Вишневый сад») и роман Л.Н. Толстого «Анна Каренина».

Предмет изучения – интерпретация Томом Стоппардом русской классики.

Цель исследования: выявить логику и специфику восприятия произведений русской классики Томом Стоппардом.

Задачи работы:

- изучить чеховские традиции в творчестве Тома Стоппарда на фоне влияния А.П. Чехова на мировую драматургию;
- рассмотреть особенности рецепции русской классики в связи с постоянным вниманием зарубежных писателей к творчеству Л.Н. Толстого;
- проследить развитие принципов постмодернизма в литературе и театре;
- проанализировать постмодернистскую интерпретацию романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» в сценарии Тома Стоппарда;
- выявить значимость изучения творчества Л.Н. Толстого и А.П.Чехова в школе на уроках литературы.

Методы исследования: сравнительно-исторический, рецептивный.

Методологическая база работы.

1. Для исследования постмодернизма в литературе и театре: И. С. Скоропанова «Русская постмодернистская литература», И. П. Ильин «Постмодернизм от истоков до конца столетия», «Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм», Н. В. Киреева «Постмодернизм в зарубежной литературе», М. Н. Липовецкий «Русский постмодернизм», Р. Барт «Избранные работы: Семиотика. Поэтика», В. А. Витин «Драма и театр постмодернизма: археология души или самоидентификация?», Т. М. Журавлева «Ситуационные черты театра в эпоху постмодернизма», Т. А. Крюкова «Постмодернизм в театральном искусстве».

2. Для исследования творчества А. П. Чехова: Г. П. Бердников «Чехов-драматург», В. В. Ермилов «Драматургия Чехова», Б. И. Зингерман «Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануи», «Театр Чехова и его мировое значение», А. И. Ревякин «Драматургия А. П. Чехова», Г. К. Щенников, Л. П. Щенникова «История русской литературы XIX века (70-90-е годы)».

3. Для исследования творчества Л. Н. Толстого: Л. А. Аннинский «Лев Толстой и кинематограф», Э. Г. Бабаев «“Анна Каренина” Л. Н. Толстого», «Из истории русского романа XIX века. Пушкин, Герцен, Толстой», В. В. Ермилов «Роман Л.Н. Толстого “Анна Каренина”», Е. Н. Купреянова «Роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина»: Из цикла лекций о Л. Н. Толстом», «Эстетика Л. Н. Толстого», К. Н. Ломунов «Лев Толстой. Очерк жизни и творчества», Б. М. Эйхенбаум «Лев Толстой. Семидесятые годы», «О противоречиях Льва Толстого».

4. Для исследования творчества Тома Стоппарда: Е. Г. Доценко «“Все прочее – литература”: чужие тексты в метадрамах Тома Стоппарда», И. С. Мережникова «“Берег Утопии” Т. Стоппарда: эволюция поэтики исторических персонажей», В. Е. Беляева «Принципы поэтики драматургии Тома Стоппарда», Д. Ю. Маташева «Литературный роман как основа для экранизации на примере кинофильма “Анна Каренина” Джо Райта и Тома Стоппарда», В. Б. Шамина «Пьесы Тома Стоппарда как отражение характерных черт постмодернизма в драматургии».

Методический аспект работы определяется значимостью изучения в школе на уроках литературы творчества крупнейших русских классиков Л.Н. Толстого и А.П. Чехова.

Знакомство с писателем Л. Н. Толстым начинается в первом классе с небольших рассказов. Например, в учебнике Л. Ефросиминой «Литературное чтение» для чтения предложены рассказы «Косточка» (раздел «Учимся уму-разуму»), «Солнце и ветер» (раздел «Читаем о родной природе»).

Во втором классе для изучения школьникам предлагается произведение Л.Н. Толстого «Старый дед и внучек», «Филлипок» в разделе «Русские писатели» (учебник в 2-х частях Л. Ф. Климановой, В. Г. Горецкого, М. В. Головановой «Литературное чтение»). «Лев и собачка» изучают в третьем классе (например, Э. Кац «Литературное чтение»).

В учебнике для четвертого класса «Родная Речь» под редакцией Л. Ф. Климановой, В. Г. Горецкого, М. В. Головановой есть раздел «Чудесный мир классики», куда включена повесть «Детство» в сокращении.

Беседа после чтения названных произведений должна быть направлена на то, чтобы развить в детях младшего школьного возраста умение размышлять о сущности характеров персонажей и самостоятельно осваивать нравственные ценности.

В среднем звене продолжается знакомство с творчеством Л. Н. Толстого. Например, в учебнике пятого класса В. Я. Коровиной, В. П. Журавлевой, В. И. Коровина школьники знакомятся с биографией русского классика и читают рассказ «Кавказский пленник». При осмыслении прочитанного важную роль играет анализ образов-персонажей.

В некоторых учебниках повесть «Детство» включена в учебную программу шестого класса (например, в учебнике литературы под авторством Г. С. Меркина) и седьмого класса (В. Я. Коровина, В. П. Журавлева, В. И. Коровин).

Рассказ «После бала» изучается в восьмом классе (по программе Т. Ф. Курдюмовой, а также В. Я. Коровиной, В. П. Журавлевой, В. И. Коровина). Этот рассказ можно отнести к одним из самых гуманистических произведений Л. Н. Толстого. А. К. Базилевская писала: «Это мысль о необходимости воспитания в себе душевной чуткости, отзывчивости, сознания ответственности за происходящее вокруг, наконец, потребности в действиях в защиту справедливости, человеческого достоинства» [6, с. 33]. По мнению исследовательницы, на примере произведения можно подвести школьника к такому явлению как «диалектика души» Л. Н. Толстого.

В учебнике В. Я. Коровиной, В. П. Журавлевой, В. И. Коровина девятиклассникам для изучения предложено эпистолярное наследие Л. Н. Толстого. В раздел учебника включены аспекты, касающиеся повторения уже изученной повести «Детство». Авторами учебника затронут вопрос о

нравственных и идейных исканиях, которые привели автора к написанию романа-эпопеи «Война и мир».

В десятом классе традиционно изучаются произведения «Севастопольские рассказы» и «Война и мир». Ю. В. Лебедева в своем учебнике предлагает для изучения и осмысления, наряду с вышеперечисленными работами Толстого, роман «Анна Каренина». В учебнике эти произведения рассматриваются под религиозно–этическим, моральным и исторический углом.

Таким образом, школьные учебники по литературе предлагают для изучения творчество Л. Н. Толстого уже с первого класса. Системное и поэтапное знакомство с личностью и творчеством крупнейшего русского классика способствует освоению школьниками литературы, формированию их литературоведческих компетенций и мировоззрения.

С произведениями А. П. Чехова школьники начинают знакомиться еще в начальной школе. Например, в учебнике третьего класса Р. Н. Бунеева, Е. В. Бунеевой есть отрывок повести «Степь». Ребятам дается задание: найти в тексте, с чем сравнивается гром, туча, на что похожа молния. Таким образом, школьники учатся не только вдумчиво читать и находить главную мысль, но и узнают об изобразительных литературных средствах.

В пятом классе ученики знакомятся с подробной биографией А. П. Чехова, а также читают юмористические рассказы «Пересолил» и «Злоумышленник».

Учебник шестого класса Р. Н. Бунеева и В. Е. Бунеевой предлагает для чтения рассказ Чехова «Страшная ночь», а учебник В. Я. Коровиной, В. П. Журавлева, В. И. Коровина – юмористический рассказ «Толстый и тонкий».

В седьмом классе школьники продолжают свое знакомство с писателем, мастером юмористического рассказа. В учебнике Т. Ф. Курдюмовой представлены для изучения рассказы «Жалобная книга», «Хирургия», а в учебнике В. Я. Коровиной – «Хамелеон», «Злоумышленник».

В восьмом классе школьники обращаются к рассказу «О любви», где поднимается проблема «футлярной жизни» (учебник В. П. Полухиной, В. Я. Коровиной, В. П. Журавлева, В. И. Коровина). Т. Ф. Курдюмова в рамках данной проблемы предлагает для чтения девятиклассникам рассказ «Человек в футляре».

В десятом классе школьники обращаются к изучению драматургии А. П. Чехова. Программой является пьеса, «грустная оптимистическая комедия» «Вишневый сад» (В. И. Сахаров, С. А. Зинин).

В одиннадцатом классе писатели-реалисты А.П. Чехов и Л.Н. Толстой изучаются в связи с историко-литературным процессом. Особое внимание уделяется месту произведений классиков в литературе на рубеже XIX–XX веков.

В процессе изучения произведений данных авторов ученик должен овладеть личностными, предметными и межпредметными навыками. К личностным результатам можно отнести:

- осознанное, уважительное и доброжелательное отношение к истории, культуре, религии, традициям, языкам, ценностям народов России и народов мира;

- развитое моральное сознание и компетентность в решении моральных проблем на основе личного выбора, формирование нравственных чувств и нравственного поведения, осознанного и ответственного отношения к собственным поступкам;

- осознанное, уважительное и доброжелательное отношение к другому человеку, его мнению, мировоззрению, культуре, языку, вере, гражданской позиции.

К предметным результатам, необходимым для освоения школьниками, можно отнести: определение темы и основной мысли произведения; выявление особенностей композиции, основного конфликта, вычленение фабулы; умение характеризовать героев-персонажей, давать их сравнительные характеристики; оценивать систему персонажей; умение

находить основные изобразительно-выразительные средства, характерные для творческой манеры писателя, определять их художественные функции; выявление особенностей языка и стиля писателя; умение определять родо-жанровую специфику художественного произведения; умение объяснять свое понимание нравственно-философской, социально-исторической и эстетической проблематики произведения; умение выделять в произведениях элементы художественной формы и обнаруживать связи между ними, постепенно переходя к анализу текста; анализ литературных произведений разных жанров; выявление и осмысление форм авторской оценки героев, событий, характер авторских взаимоотношений с «читателем» как адресатом произведения (в каждом классе – на своем уровне); умение пользоваться основными теоретико-литературными терминами и понятиями (в каждом классе – умение пользоваться терминами, изученными в этом и предыдущих классах) как инструментом анализа и интерпретации художественного текста; умение представлять развернутый устный или письменный ответ на поставленные вопросы (в каждом классе – на своем уровне); написание сочинений, эссе, литературно-творческих работ, создание проекта на заранее объявленную или самостоятельно/под руководством учителя выбранную литературную или публицистическую тему, для организации дискуссии (в каждом классе – на своем уровне); умение выражать личное отношение к художественному произведению, аргументировать свою точку зрения (в каждом классе – на своем уровне); умение формулировать личное отношение к произведению¹.

Межпредметные связи реализуются обращением к истории и обществознанию (обусловленность литературного произведения явлениями жизни общества, историческими событиями), кинематографу и живописи (восприятие литературного произведения как результат творческой, духовной деятельности, восприятие литературы как одного из видов

¹ Личностные и предметные навыки взяты из примерной основной образовательной программы основного общего образования.

искусства).

Структура: выпускная квалификационная работа состоит из трех глав. *Первая глава* посвящена изучению эстетических принципов постмодернизма в литературе и театре, а также своеобразия творческого метода драматурга Тома Стоппарда.

Вторая глава посвящена рассмотрению особенностей чеховской драматургии, его влияния на западноевропейскую драматургию XX века; анализу чеховских мотивов и традиций в трилогии Т. Стоппарда «Берег Утопии».

В третьей главе мы обращаемся к особенностям реализма Л.Н. Толстого; анализируем сценарий Тома Стоппарда «Анна Каренина» и своеобразие интерпретации драматургом романа Л.Н. Толстого.

ГЛАВА 1. ТОМ СТОПАРД И ПОСТМОДЕРНИЗМ В ДРАМАТУРГИИ

1.1 Эстетические принципы постмодернизма

Данное исследование не претендует на системное и полное изучение феномена постмодернизм ввиду небольшого объема работы. Для того, чтобы перейти к изучению постмодернизма в драматургии, скажем о постмодернизме в литературе вообще. Анализ научной литературы показал, что в данном вопросе не все является однозначным. Возможно, это связано со сложностью самого явления. И. П. Ильин писал: «Проблема постмодернизма ставит перед исследователем целый ряд вопросов, и самый главный из них — а существует ли сам феномен постмодернизма?» [30, с. 116]. Н. В. Киреева отмечает: «Мы имеем дело с относительно новым, еще недостаточно изученным культурным феноменом, представления о котором продолжают уточняться» [32, с. 6]. По мысли М. Н. Липовецкого, «множество теорий, интерпретаций, определений, накопившихся вокруг литературного постмодернизма, подчас создает впечатление, что сам постмодернизм придуман критиками для собственного удовольствия и исчезнет, как только они, критики, договорится о том, что же все-таки имеется в виду» [38, с. 8].

Существуют мнения, что постмодернизм — скорее не метод, а мироощущение. Например, Умберто Эко считал, что «постмодернизм — не фиксированное хронологическое явление, а некое духовное состояние», и что «у любой эпохи есть собственный постмодернизм» [38, с. 8].

И. П. Ильин определил философию постмодернизма следующим образом: «Химеричность постмодерна обусловлена тем, что в нем, как в сновидении, сосуществует несоединимое: бессознательное стремление, пусть и в парадоксальной форме, к целостному и мировоззренчески-эстетическому постижению жизни, — и ясное сознание изначальной фрагментарности, принципиально несинтезируемой раздробленности человеческого опыта

конца XX столетия. Противоречивость современной жизни такова, что не укладывается ни в какие умопостигаемые рамки и поневоле порождает, при попытках своего теоретического толкования, не менее фантазмагорические, чем она сама, объяснительные концепции. Едва ли не самой влиятельной из таких концепций-химер и является постмодернизм. <...> Он стал восприниматься как наиболее адекватное духу времени выражение и интеллектуального, и эмоционального восприятия эпохи» [29, с. 7].

Принято считать, что теоретические принципы постмодернизма позаимствовал у своих предшественников – постструктурализма и деконструктивизма. Так, И. П. Ильин писал: «Можно сказать, что постмодернизм синтезировал теорию постструктурализма, практику литературно-критического анализа деконструктивизма и художественную практику современного искусства и попытался обосновать этот синтез как «новое видение мира» [30, с. 115]. И. С Скоропанова отмечает: «Теория постмодернизма не только впитала важнейшие открытия постструктурализма, но оказалась настолько тесно с ним связанной определенным единством философских и общетеоретических положений, что возможно говорить о постструктуралистско-деконструктивистско-постмодернистском комплексе...» [48, с. 11]. По мысли И.П. Ильина, смысл деконструкции как специфической методологии исследования литературного текста заключается в *выявлении внутренней противоречивости текста, в обнаружении в нем скрытых и незамечаемых не только неискушенным, «наивным» читателем, но ускользающих и от самого автора “остаточных смыслов”*, доставшихся в наследие от речевых, иначе — *дискурсивных*, практик прошлого, закрепленных в языке в форме неосознаваемых мыслительных стереотипов, которые в свою очередь столь же бессознательно и независимо от автора текста трансформируются под воздействием языковых клише его эпохи» [30, с. 1].

Т. Х. Керимов отмечает, что постструктурализм – это «саморефлексивная критика современной цивилизации и общетеоретическое и методологическое основание для возрождения, высвобождения внутренних принципов, «неразрешимых» противоречий современного мира» [31, с. 291].

С. С. Хоружий пишет, что стандартный метод постмодернизма – «создание новых текстов на базе самых разнообразных старых, путем отрезания формально-сюжетных пластов от смысловых, переработки первых и полной замены вторых (пресловутый принцип “иронического переосмысливания”»)» [61]. Здесь же интересно отметить мысль, которая имеет отношение к постмодернистскому письму: «Сферу творчества художник находит расхватанной, захватанной, замусоленной, и подлинность творческой самореализации затрудняется, делается сомнительной. <...> Приумножение направлений уже тоже кажется исчерпавшим себя, неспособным вывести к подлинной самореализации и чистой сути вещей; и оказывается под вопросом, существуют ли они вообще. Тем самым, под вопросом оказывается само отправление художником своего прямого дела, и на первый план выступают отношения художника уже не с миром, а с собственным ремеслом. В мире художника небывалое раньше место занимают рефлексия и эмоции по поводу творчества как производственного процесса – его механизмов и его возможностей; а также по поводу уже созданного, наличного художества. И самое его творчество делается, в итоге, *художеством на темы, на материале, по поводу другого художества*. В нем теперь выражаются, по преимуществу, отношения художника не с первозданной реальностью Бога, мира и человека, а со вторичную реальностью артефакта (текста). Художество делается сродни критике и поэтике: как прежде окружающий мир, оно рассматривает окружающее искусство, анатомирует и *деконструирует* его, производит его *переосмысление и переоценку*» [61]. Так, мы подходим к одной из основных категорий постмодернизма – интертекстуальности. Ролан Барт писал:

«Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах. <...> Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку *всегда до текста и вокруг него существует язык*. <...> Интертекстуальность представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек» [32, с. 196].

У. М. Джафарова отмечает: «Интертекстуальность в полной мере предполагает активного читателя; именно он должен не только распознать наличие интертекста, но и идентифицировать его, а затем и дать ему своё истолкование. Ведь *интертекст отсылает читателя к другому тексту*» [19].

Н.В. Киреева пишет, что «именно интертекстуальность стала ключевой категорией постмодернизма» [32, с. 196].

Кроме того, претерпевает изменения *статус автора*. «Французский философ-постструктуралист и семиотик Ролан Барт считал, что «в произведении говорит не автор, а язык, и поэтому читатель слышит *голос* не автора, а *текста*. Приходит эпоха читателя, и «рождение читателя должно произойти за счет *смерти автора*» [32, с. 194]. Таким образом, смерть автора предполагает следующее: в постмодернистской культуре важен не столько автор, сколько само произведение, а именно текст. С. С. Хоружий писал: «Существует один дискурс, который не может входить в сообщество дискурсов равноправно с другими, а с необходимостью служит метадискурсом. Это – речь автора, выступающего в роли рассказчика: основной дискурс классической прозы. Творец не может обладать неверным или неполным знанием о мире, созданном им самим, и когда он повествует о нем, он ошибаться не может. Его речь заведомо, автоматически истинна и непреложна. И если он желает, чтобы мир текста был не абсолютистским

миром проповеди или трактата, а плюралистическим и релятивистским миром, отражающим свободу и проблематичность человеческого бытия, – он должен изгнать себя оттуда» [61].

Автор постмодернистского литературного произведения как бы самоустраивается, пропуская вперед эрудированного читателя, который должен уметь считывать коды, заложенные в произведении. На читателя и/или зрителя возлагается колоссальная ответственность: «читатель из потребителя превращается в производителя текста» [61, с. 42]. М. Н. Липовецкий вносит коррективы в понимание данного феномена. Он пишет: «Скорее всего, правомерно вести речь не об исчезновении автора как такового, а об изменении качества авторского сознания: а именно о том, что разрушается прерогатива монологического автора на владение высшей истиной, авторская истина релятивизируется, растворяясь в многоуровневом диалоге точек зрения, воплощенном в данном случае в культурных языках или "видах письма", в диалоге, в котором равноправно участвует и повествователь-скриптор» [38, с. 11]. Скриптор не имеет личностного начала. И его степень свободы определяется «варьированием тех бесчисленных, многообразных элементов, из которых состоит язык литературы – Сверхтекста» [48, с. 64]. Таким образом, авторское сознание нацелено на «всеобщий плюрализм» [46].

Что касается текста, который, как было отмечено выше, выступает в постмодернистской культуре на первый план, является ничем иным как *системой знаков*: «всё – всё абсолютно, включая саму целокупную реальность, – *есть только знак и текст*. В такой реальности любая деятельность – это работа со *знаковыми системами*, их конструкция, деконструкция, эксплуатация. Работа художника и работа ученого, мышление художественное и научное почти теряют различие, и научная реконструкция мифического сознания в структурализме не слишком глубоко разнится с художественной имитацией этого сознания в постмодернизме»

[61]. Текст же в постмодернистском дискурсе понимается как «нелинейная цепочка слов, выражающая единственный, как бы теологический смысл, но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным» [7, с. 388]. Так, основополагающим положением постмодернизма, разработанным Ж. Деррида, является утверждение «мир как Текст». Текст, по Деррида, – это «сложноорганизованное, возникающее в развертывании и во взаимодействии разнородных семиотических пространств и структур как практика означивания в чистом становлении и способное генерировать новые смыслы». Таким образом, «текст – это не объект, а карта; мир конструируется как текст» [48, с. 23].

1.2. Своеобразие постмодернизма в драме: эволюция творчества

Тома Стоппарда

В контексте нашего исследования нас больше всего интересует постмодернизм в *драматургии*.

Постмодернизм проникает во все виды искусства за счет специфики своей философской базы. «Дело в том, – пишет В. А. Витин, – что в искусстве переходных эпох всегда живет ощущение кризиса: *все трещит по швам и неумолимо рушится*, и этот «новый абсурд» переключивается в повседневную жизнь, но при этом создается благодатная почва для творческой мысли, которая всякий раз принимает новое неожиданное направление» [11]. «Специфическое видение мира как хаоса, лишённого причинно-следственных связей и ценностных ориентиров, «мира децентрированного», предстающего сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов» [30, с. 119] – так определил «настроение» этой культуры И. П. Ильин.

Рассуждая о современной драматургии, В. А. Витин пишет: «Постмодерн (в смысле состоянии культуры вообще) в драматическом тексте

проявляется в *игре воображения*, так как его смысл – это ассоциация читателя (зрителя), его внутренний отзыв на этот текст» [11].

«Классический театр с его представлением о мире, как едином целом, открытом для осмысления, способном отразиться в объективных образах, уступает напору постмодернистского театра с его отрицанием онтологических границ и представлением мира в многовариантных конструкциях. *“На смену гармонии мира приходит идея полифонии мира”*» [25], – пишет Т. М. Журавлева. Исследовательница приходит к выводу о том, что: «Специфика ситуации театрального постмодернизма – в кризисе принципов репрезентативности, в переориентации искусства с произведения на процесс, в исчезновении идейного узла, смыслового центра, в *цитатности, иронии, языковой игре, снятии барьера между сценой и залом, изменении статуса автора, режиссера, актера*» [25].

Как пишет М. Н. Липовецкий, исследованию постмодернизма в драматургии не уделено должного внимания на данный момент: «...речь идет не о том, почему литературоведы не пишут о “новой драме”, а о том, почему нет оптики, позволяющей заинтересованно читать эстетику, находящуюся за пределами психологизированного идеологизма (или идеологизированного психологизма). Уточню: речь идет именно о драматургической эстетике, поскольку в исследовании прозы и поэзии такие проблемы вроде бы не возникают: модернизм, авангард, постмодернизм и даже соцреализм, явно потеснившие реалистическую эстетику в кругу современных филологических интересов, не только приучили аналитиков выходить за означенные пределы, но и потребовали энергичного освоения различных теоретических парадигм, от деконструкции до “нового историзма”. Но загадочным образом эти теоретические дискурсы не проникают ни на территорию драматургии, ни в область филологических штудий» [37].

М. Н. Липовецкий пишет об особом значении перформанса в литературе постмодернизма. Исследователь отмечает, что перформативные

драматургические тексты «не изображают и не отражают жизнь, они создают (или стремятся создать) магическое и/или ритуальное пространство перформативного проживания и особого рода коммуникации с аудиторией» [37]. Таким образом, «перформатизм полностью снимает разрыв между означающим и означаемым, отождествляя первое со вторым» [37]. Т. Х. Керимов пишет об эстетике симулякров так: «Репрезентации уже не копируют реальность, они сами ее моделируют» [31, с. 289]. Так, постмодернистская эстетика предполагает моделирование гиперреальности, отвержение теории Платона о том, что подражание есть основа всякого творчества.

Т. А. Крюкова пишет: «От игры на границе между вымыслом и реальностью, свойственной модернизму, современный постмодернизм приходит к идее *«исчезновения реальности», её принципиальной недоступности, «симуляции» образами, заслоняющими её самое.* Главный, исходный тезис постмодернизма сводится к тому, что *мир доступен нам исключительно в опосредованной языком форме.* В этом смысле язык формирует, создаёт окружающий мир и то обстоятельство, что механизм его языковой интерпретации носит искусственный, запутанный характер, делает саму реальность зыбкой, изменчивой, неуловимой. Поэтому вопрос об адекватном отражении мира в искусстве постмодернизма вообще не ставится (подразумевается, что такое отражение в принципе невозможно). Следствием этой концептуальной схемы, генетически связанной с постструктурализмом, стал специфический «взрыв формы», затронувший все виды современного искусства, в том числе и театр» [33].

В отношении вопроса постмодернизма Т. А. Крюкова отмечает, что «современное театроведение значительно отстаёт, так как ни влияние постструктуралистских идей на театр, ни общий постмодернистский контекст современного театрального процесса практически не изучаются. Немногие статьи периодической печати, в которых, так или иначе,

затрагиваются проблемы театрального постмодернизма, в большинстве случаев представляют собой наблюдения фрагментарного характера. Между тем, уже давно ощущается потребность в более системном анализе театрального постмодернизма» [33].

Таким образом, мы видим, что постмодернистская драматургия основывается на изменении театральной формы путем влияния на нее эстетических категорий постмодернизма: интертекстуальность, деконструкция, представление мира как Текста, симулякр, плюрализм, гиперреальность, смена Автора Скриптором, ризоматичность и др.

Постмодернистская драматургия, с точки зрения идейно-смысловых категорий, отрицает мимесис, так как симулякр не относится ни к оригиналу, ни к копии – это «образ, лишенный подобия» [48, с. 29]. По мысли Ж. Делеза, «современный мир – это мир симулякров. Человек в нем не переживает Бога, тождество субъекта не переживает тождества субстанции. Все тождества только симулированы, возникая как оптический «эффект» более глубокой игры – игры различия и повторения» [18, с. 9]. Условное изображение реальности театром в постмодернистской культуре стало невозможным, так как существование самой реальности ставится под сомнение: «повторения, удвоения, смещающего метафизическую оппозицию оригинала и копии, и копии копии в совершенно другую область» [31, с. 197].

В связи с рассмотрением особенностей постмодернизма в драматургии выявим своеобразие творческого метода Т. Стоппарда. Существует много работ, посвященных вопросу отношения драматурга к феномену постмодернизма. Так, например, В. Б. Шамина отмечает, что «...Том Стоппард еще в конце 60-х – начале 70-х годов прошлого столетия не только использовал в своих пьесах все характерные приемы постмодернизма, но и заложил его основополагающие принципы – восприятие мира как текста и ревизию канона, как литературного, так и исторического, а, следовательно, с

полным правом может считаться родоначальником постмодернизма в английской драматургии» [64].

По мысли Е. Г. Доценко, «первые пьесы, сделавшие имя автора известным, появились в конце 1960-х годов, то есть одновременно с ранними опытами деконструктивистского анализа литературного произведения в постструктуралистской и постмодернистской критике» [20, с. 286], «...так сложилось что Стоппард «отвечает» в современном театре не только за Шекспира, но и за постмодернизм» [20, с. 289].

В. Е. Беляева высказывает сомнения по поводу абсолютной принадлежности драматурга к традиции постмодернизма: «Продолжая идею уникальности мироощущения Стоппарда, еще раз подчеркнем еще несколько факторов, свидетельствующих о независимости его творческого метода от постмодернистской парадигмы. Это, конечно же, ориентация на вневременные нравственные ценности, чувство гуманизма и эмпатии к своим персонажам. <...> Таким образом, метод Стоппарда видится нам как альтернатива постмодернистской идейно-эстетической системе. <...> Стоппард, существуя в условиях постмодерна, вступает в философский, этический диалог с этой эпохой, при этом ни в коей мере не подчиняя ей свою точку зрения. Свое творчество он основывает на неповторимом сочетании традиционных ценностей человечества с лучшими новациями новой эпохи». <...> Вслед за М. В. Хейвелом назовем метод Стоппарда “гуманным постмодернизмом”» [9].

Е. Г. Доценко указывает на своеобразие эволюции драматурга: «Эволюция, которую нельзя не отметить, сопоставляя «Розенкранца и Гильденстерна» с «Аркадией» – это эволюция постмодернизма от его становления в английской драме и до своего рода кризиса» [20, с. 289]. В ранних пьесах Тома Стоппарда – «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» и «Травести» – отчетливо видны постмодернистские приемы (интертекстуальность, деконструкция, представление мира как Текста,

пародия, ирония). Однако нас интересует более поздний этап творчества драматурга, в частности драматическая трилогия «Берег Утопии» (2002) и сценарий для фильма «Анна Каренина» (2012). Вслед за Е.Г. Доценко отметим, что произведение «Берег Утопии» – это «возможность выхода из кризиса искусства постмодернизма» [20, с. 289]. Оно «не отвечает требованиям ни постмодернизма, ни массовой литературы» [20, с. 290].

А сценарий «Анна Каренина» отвечает постмодернистскому дискурсу, с точки зрения приемов, то есть формально-сюжетных аспектов, которые не противоречат идейно-смысловым, не подвергают их деконструкции (об этом речь пойдет в параграфе «“Анна Каренина”. Постмодернистская реинкарнация классического романа»).

Отчасти приемы, используемые в пьесах трилогии «Берег Утопии», так же имеют постмодернистскую природу. Мы имеем в виду использование интертекста, цитат без ссылок, аллюзий на сестер Прозоровых, отсылок к «усадебному» миру пьес А. П.Чехова, так же данные «без кавычек», работающие на эрудированного читателя. Например, обратимся к ремаркам А. П.Чехова и Т. Стоппарда.

В пьесе «Три сестры» второе действие начинается ремаркой: «Восемь часов вечера. За сценой на улице едва слышно играют на гармонике. Нет огня. Входит Наталья Ивановна в капоте со свечой...» [63, с. 97].

Для сравнения приведем ремарку из «Берега Утопии»: «Сумерки, постепенно темнеет. Александр и Варвара остаются на сцене. Из дома доносятся печальные звуки фортепьяно» [51, с. 45].

Для трилогии Стоппарда свойственны традиции и мотивы чеховской драматургии, создание интертекста путем использование как прямых цитат (сцена диалога Тургенева с Базаровым):

«Доктор. Нынешний век требует ничего не принимать на веру.

Тургенев. Совершенно ничего?

Доктор. Ничего.

<...>

Тургенев. Что же вы в таком случае предлагаете?

Доктор. Ничего. <...> Нас, нигилистов, больше, чем вы думаете. Мы – сила» [51, с. 433], так и скрытых (создание образов исторических личностей путем использования их текстов, мемуарных записей). Так, монолог Герцена о смерти Коли («В гибели ребенка не больше смысла, чем в гибели армии или нации. Был ли ребенок счастлив, пока он жил? Вот должный вопрос, единственный вопрос. Если мы не можем устроить даже собственного счастья, то каким же надо обладать запредельным самомнением, чтобы думать, что мы можем устроить счастье тех, кто идет за нами? [51, с. 307]) – переосмысление Стоппардом дневниковых записей писателя из «Былого и дум»: «...поймут ли, оценят ли грядущие люди весь ужас, всю трагическую сторону нашего существования? А между тем наши страдания – почки, из которых разовьется их счастье. Поймут ли они, отчего мы, лентяи, ищем всяких наслаждений, пьем вино и прочее? Отчего руки не поднимаются на большой труд, отчего в минуту восторга не забываем тоски? Пусть же они остановятся с мыслью и с грустью перед камнями, под которыми мы уснем: мы заслужили их грусть!» [14, с. 249].

Однако было бы неверным утверждать на таком основании о безусловном отнесении трилогии к постмодернизму.

Отметим, что многие исследователи указывают на броскую театральную условность Стоппарда: «...драматург не только идет в ногу со временем, но и опирается на исходную шекспировскую театральность британского искусства» [20, с. 269]. Моделирование театральной гиперреальности создается путем обращения к предшествующим дискурсам («множество “чужих текстов” в одной пьесе» [20, с. 269]). Обращение к текстам, находящимся за рамками создаваемой реальности, (метатеатральность) – это и есть воплощение условности, отстранения от этой реальности. Так, зритель и читатель получает сигнал к тому, что происходящее необходимо воспринимать, как вымысел, игру. В случае с Т.

Стоппардом это игра со знаками и кодами предшествующих эпох. Невозможность репрезентации действительности решается созданием метатекста.

Позднее творчество драматурга – эксперименты иного плана, нежели его постмодернистская деконструкция литературных текстов (например, «Розенкранц и Гильденстерн мертвы») и травестирирование исторических образов («Травести»). Это эксперименты, заключающиеся в реконструкции русской литературы и истории, деликатное их переосмысление. Однако отрицать, что образы, которые вводит драматург в эти пьесы, созданы с помощью постмодернистских приемов, мы не станем.

В продолжение изучения данной проблемы будут рассмотрены трилогия «Берег Утопии», и сценарий «Анна Каренина» Тома Стоппарда.

Глава 2. Чеховские традиции в творчестве Тома Стоппарда

2.1. Влияние творчества А.П. Чехова на западноевропейскую драматургию XX века

Вопрос о колоссальном влиянии А. П. Чехова не только на русскую литературу, но и зарубежную в науке очень подробно изучен. Литературоведы ставят Чехова в ряд с Г. Ибсеном, А. Стриндбергом, Г. Гауптманом, Б. Шоу, М. Метерлинком.

Г. К. Щенников пишет о роли А.П. Чехова в русской и мировой драматургии: «Чехов был врагом окаменевших театральных канонов: “Современный театр – это рутина, предрассудок, – писал он. <...> Когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль, – мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят все одно и то же, одно и то же, – то я бегу и бегу... Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно”. <...> Драматургия Чехова приобрела огромную популярность в XX в. Она способствовала обновлению и обогащению мирового театра – его репертуара и сценического искусства» [65, с. 365-366].

А. И. Ревякин о мировом значении русского классика сказал так: «Могучее влияние автора “Вишнёвого сада” глубоко отразилось на развитии всей мировой драматургии и всего мирового театра XX века. Он один из тех русских писателей, которые своим гением содействовали и содействуют росту мировой культуры и имеют всемирное значение» [45, с. 47].

Г. П. Бердниковым так же было объяснено новаторство А. П. Чехова: «Чехов-драматург вошел в историю русского и мирового театра как смелый новатор, создавший, по определению М. Горького, “новый вид драматического искусства”. Этот “новый вид драматического искусства” Горький назвал “лирической комедией”. <...> В основе лирических комедий Чехова лежит конфликт человека с окружающей его средой, или шире – со

всем современным строем в целом, противоречащим самым естественным, неоспоримым, свободолобивым устремлениям человека» [10, с. 229]. Объясняя комедийный аспект в драматургии Чехова, Бердников цитирует Белинского: «смешное комедии вытекает из беспрестанного противоречия явлений с законами высшей разумной действительности» [10, с. 229]. Далее литературовед отмечает: «В. Г. Белинского следует понимать как несоответствие определенных черт характера человека мировоззрения людей, их жизненной практики, социальной действительности в целом утверждаемому драматургом идеалу» [10, с. 231].

Новаторство Чехова-драматурга заключается в обновлении характера конфликта, сюжета, времени, пространства, системы героев; во введении подтекста и сдвига драматургии к аналитизму.

Характер конфликта в пьесах Чехова как принципиально новое в драматургии был отмечен рядом литературоведов. Например, А. И. Ревякин писал: «Предшественники Чехова, избирая для сюжетов своих пьес события повседневной жизни, делали их основой, как правило, внешне острые конфликты, определявшие ожесточенную борьбу главных действующих лиц, противостоящих друг другу морально, идейно, социально. <...> Сущность конфликта у Чехова не в противопоставлении сильных личностей, героев отрицаемой ими «низкой действительности», как это нередко было в предшествующей литературе, а в тяжелом положении обычных, маленьких людей, подавляемых, поработаемых, засасываемых пошлой, эгоистической, лицемерно-ханжеской социальной средой» [45, с. 16].

О проблеме конфликта в чеховских пьесах так же писал Г. П. Бердников: «Нет борьбы, нет и конкретных носителей той злой силы, которая являлась бы источником несчастий действующих сил. <...> Отсутствие борьбы между действующими лицами естественно в пьесах Чехова, так как источником несчастья героев оказывается не воля представителей той или

иной враждебной им силы, а сама повседневная жизнь в бесконечном многообразии ее будничного проявления» [10, с. 280].

Анализируя пьесу «Три сестры», В. В. Ермилов пишет о принципиально ином сюжетостроении в ней: «В пьесе существует классическая драматическая завязка, ставящая героев в необходимость начать борьбу, но главные герои уклоняются от этой необходимости. В пьесе есть наступление, но нет обороны, контр наступления, – иными словами: нет борьбы! <...> Её (пьесы) герои не способны к борьбе, к действию, то есть к истинной драме. Они способны лишь мечтать о лучшем будущем, которое устроится как-то само собой, без их усилий» [23, с. 369].

Отсутствие видимого сюжета, который в классической драматургии был наполнен открытыми столкновениями действующих лиц и пронизан единым сквозным действием, Г. П. Бердников объясняет так: «Чехову не нужно отбирать никаких эпизодов, никакой одной морально-показательной черты. Пестрота будничного течения жизни не только не мешает, а, напротив, помогает достичь главной цели – убедить, что жизнь невыносима не для каких-то выдающихся личностей, но для рядовых людей, невыносимы не какие-то из ряда вон выходящие события, а именно то, что принято считать нормальным и обычным. Условность, с помощью которой Чехов тоже достигает собранности и целеустремленности действия в своих пьесах, иная и состоит в постоянной сосредоточенности определенного круга его персонажей вокруг тех самых главных мыслей, которые и подводят к убеждению, что дальше жить так нельзя» [10, с. 219].

По мысли В. В. Ермилова, «действие развивается по законам строгого и стройного сюжета, – только сюжет этот *чеховский*, он движется не на поверхности, а в глубине, выражая подводное течение внутренней темы пьесы. <...> Нужно лишь помнить главную особенность чеховских пьес: сочетание в них двух планов – непосредственно реального с внутренним, поэтическим обобщенным, наличие второго, “подводного” значения всех, с

виду простейших, будничных положений, обстоятельств, диалогов, реплик, ремарок и т.д.» [23, с. 369].

А. И. Ревякин о своеобразии сюжетов и действии чеховских пьес писал: «Действие пьес развивается широким жизненным потоком, в нем взаимно пересекаются и идут рядом иногда внешне слабо связанные, параллельные линии. При этом развитие действия осложняется многочисленными дополнительными, вставными (внесюжетными) мотивами, происходящими за сценой эпизодами, создающими правдивый объемный жизненный фон <...>. У Чехова любая деталь имеет важное служебное значение» [45, с. 13-14].

С сюжетом и событиями чеховских пьес тесно связана категория времени. Б. Г. Зингерман, говоря о времени в пьесах Чехова, отмечает: «Время своей жизни, текущей ровно, как песок в песочных часах, чеховские герои меряют не событиями, а числом прошедших лет. Рассказывая о своем прошлом, они не в пример героям старой классической драмы <...> вспоминают не о том, что с ними случилось, а о том, сколько воды утекло. <...> По сравнению с пьесами Чехова старая классическая драма кажется искусством больше пространственным, чем временным, запечатлевающим лишь краткие исключительные мгновения человеческой жизни. <...> Чехов полагал, что истинная, глубоко лежащая драма жизни событиями скорее заслоняется, чем проясняется, она может быть понята – и изжита – лишь во времени, в длительной протяженности. <...> В старой, классической драме время, как правило, мерилось событиями, через события оно проявляло себя; там, где не было события, не было и ощущения движущегося времени. <...> У Чехова же, напротив, течение времени особенно остро ощущается там, где раньше предполагалась зона косной неподвижности; он замечает важные перемены в тех случаях, где для другого, менее изощренного взгляда, казалось бы, ничто не меняется, а то, что раньше было кульминацией движения, воспринимается в его пьесах как остановка» [27, с. 62].

В пьесах Чехова многие герои неспособны услышать друг друга. Это происходит потому, что каждый занят своими собственными мыслями, обращен в себя: «Важнейшей особенностью чеховской драматургии, основой ее сценичности является постоянная внутренняя погруженность его героев, постоянная их сосредоточенность вокруг своих основных мыслей и переживаний, составляющих их духовный лейтмотив, их лирическую тему в произведении» [10, с. 52]. «Диалоги глухих» представляют собой ничего не значащие разговоры, неуместные реплики, которые, кажется, вырваны из самых разнообразных контекстов и соединены в диалоге героев.

Детали и различные звуки создают подтекст, который заменяет собой действие с традиционной завязкой, развитием, кульминацией и развязкой. Каждая деталь, появляющаяся в пьесах, оправдана с художественной точки зрения. Об этом, например, писал Г. Б. Бердников: «Если в первом акте на сцене висит ружье, то в четвертом оно должно выстрелить» [10, с. 143]. О звуках в пьесах Чехова исследователь отмечает: «Звук должен быть типичным для данной обстановки. Он должен быть реально и наглядно необходим в пьесе» [10, с. 143].

Многие литературоведы рассматривают творчество Чехова в контексте «новой драмы», феномена конца XIX – начала XX века. Б. И. Зингерман отмечал: «По отношению к новой драме Чехов в известном смысле сыграл такую же роль, как Шекспир среди драматургов-елизаветинцев. Идеи мотивы и поэтику новой драмы он выразил наиболее полно. Русский писатель дает нам возможность увидеть отличительные черты новой драмы, взятые в их совокупности и соотнесенности друг с другом. У Чехова новая драма осознает себя в своей всеобъемлющей сущности. По сравнению с Чеховым другие современные ему авторы могут показаться односторонними; что для них целое, то для Чехова только часть; там, где они ищут итогов, Чехов видит лишь один из моментов развития; где они делают последние выводы, Чехов лишь начинает восхождение к истине. <...> Русский писатель

дает нам возможность увидеть отличительные черты новой драмы, взятые в их совокупности и соотнесенности друг с другом. У Чехова новая драма осознает себя в своей всеобъемлющей сущности. <...> Чехов завершает формирование новой драмы» [27, с. 13].

Рассмотрим особенности данного литературного феномена. «Новая драма, – пишет Д. В. Одинокова, – не отражает действительность, как зеркало, и не стремится заморозить зрителя потоком событий – ее цель заключается в постижении мира на более глубоком уровне, чем тот, который предполагается в рамках реалистического подхода. Следующие особенности типичны для «новой драмы»:

1) осознание разницы между видимостью и сущностью, подчеркивание многослойности реальности;

2) существование в драме «подводных течений», скрытых мотивов и стремлений, которые постепенно обнаруживаются и придают напряженность действию;

3) «трагедия, растворенная в повседневности» – модифицируется понятие трагического, которое теперь перестает быть чем-то экстраординарным, а приобретает форму обыденного и повседневного;

4) подтекст и контекст реплик важнее их прямого смысла. То, что говорят персонажи, в контексте происходящего может приобретать прямо противоположное значение, а смысл, вкладываемый героями в слова, может оказаться совершенно неожиданным;

5) герои неспособны услышать друг друга, на сцене разворачивается «диалог глухих». Из-за разницы контекстов герои не могут уловить суть происходящего, а подтексты остаются для них скрытыми. Каждый говорит о своем и не слышит собеседника;

6) драма имеет аналитический характер. Действие и его интенсивность не являются самоцелью, интрига может отсутствовать вовсе или не получить

должного завершения. Автора интересует душевное состояние героев, а не их деятельность;

7) отсутствует конфликт характеров или идей, есть только конфликт состояний, связанный с тем, что герои находятся на разных эмоциональных полюсах (горе – радость) или испытывают одни и те же чувства в разной степени (сильное горе – слабое горе);

8) нет противопоставления положительных и отрицательных героев, все характеры неоднозначны;

9) завязка и развязка часто вынесены за пределы действия, пьеса имеет «открытый финал» [44].

Как видим, драматургия Чехова во многом, если не сказать, полностью, отражает данные особенности. А. П. Чехов, наряду с европейскими драматургами, такими как М. Метерлинк, Г. Ибсен, А. Стриндберг, Г. Гауптман, Дж.Б. Шоу, совершает неоценимый вклад в развитие мирового театра.

Для нас наиболее интересным направлением в изучении творческого наследия русского классика является восприятие чеховской драматургии и прозы английскими писателями.

Европейских писателей-модернистов поражал глубокий анализ души человека в прозе и драматургии А. П. Чехова. Так, например, британская писательница В. Вулф писала о своеобразии его прозы: «Сознание глубоко интересует его, он самый тонкий и дотошный исследователь человеческих взаимоотношений. <...> Какая-то женщина вступает в фальшивые отношения; какой-то мужчина исковеркан бесчеловечностью жизненных обстоятельств. Душа больна; душа излечилась; душа не излечилась. Такова сущность его рассказов. Но как только глаз привыкает к полутонам, половина «концовок» других художественных произведений рассеивается как дым; они похожи на транспаранты с подсветкой – аляповатые, кричащие, поверхностные. <...> У нас, скорее, чувство, будто мы проскочили сигнал

остановки, или как если бы мелодия вдруг резко оборвалась без ожидаемых нами заключительных аккордов. Эти рассказы не завершены, скажем мы, и будем далее анализировать их, исходя из представления, что рассказ должен быть завершен так, как мы привыкли. Но, ожидая обычной концовки, мы поднимаем вопрос о нашей собственной пригодности в качестве читателей» [12]. Жизненность рассказов Чехова, интерес к обыденности и умение видеть в ней высокое и вечное стали близки и прозе В. Вулф.

Английский писатель Дж. Голсуорси посвятил статью «Англичанин и русский» особенностям русского характера, где объяснил британский интерес к творчеству А. П. Чехова: «Русский характер <...> безразличен к ценности времени и места; главное для него – чувства, а еще больше, пожалуй, – выражение чувств, так что он не успевает достигать своих целей до того, как новые волны чувств смывают их прочь. Русский сказал бы, что для нас (англичан) материальные ценности и принципы, за ними стоящие, значат слишком много, а чувства и выражение их – слишком мало. И как раз в силу этого контраста между двумя национальными характерами форма чеховских рассказов так привлекает английских писателей и так чужеродна для них. <...> И пьесы Чехова в английских постановках никогда нас полностью не удовлетворяют – отчасти потому, что они написаны для русских актеров, вероятно, лучших во всем мире, отчасти из-за метода и характера самого Чехова. Английские актеры не способны передать атмосферу чеховской пьесы. А вещи Чехова, будь то пьеса или рассказ, запоминаются именно благодаря своей атмосфере.

Проникновение в человеческие чувства придает его вещам внутреннюю форму, взамен той, что заключена в драматическом сюжете. <...> Персонажи "Вишневого сада" или "Дяди Вани" <...> вспоминаются как очень живые, очень достоверные, но они так подчинены настроению и атмосфере, что не столько стоят на свету, сколько бродят где-то в полумраке.

И все же творчество Чехова имеет огромную ценность, ибо он показал нам душу великого народа и сделал это без шума и без претензий» [15].

Анализу диалога русской и английской драматургии на примере трилогии «Берег Утопии» посвящен следующий параграф.

2.2. Чеховские мотивы и образы в трилогии «Берег Утопии»

Том Стоппард в трилогии о русской интеллигенции XIX века «Берег Утопии» поднимает вопросы не только России и русских, но и основ человеческой природы и человеческого бытия вообще.

В своем интервью газете «Известия» Т. Стоппард объясняет свой интерес к русской теме. Так, Стоппард обращает внимание на исторические личности с необычным характером, биография и мемуары которых побудили его к написанию «русской» трилогии: «Во всю эту историю меня втянул Белинский» [21].

На вопрос: «И все-таки о чем же трилогия “Берег Утопии”?» Том Стоппард отвечает: «“Берег Утопии” – это история о том, как русские интеллектуалы учились не зависеть от Запада» [17].

И.А. Мережникова пишет: «Трилогия “Берег утопии” объединена единой темой становления национального самосознания России и выбора пути исторического развития страны на рубеже XIX-XX вв., которая воплощена, прежде всего, через изображение личной трагедии Александра Герцена, фигура которого неразрывно связана с историей Российского государства» [41].

Для нас наиболее интересна творческая манера Т. Стоппарда в работе с «русским» произведением. Параграф посвящен анализу чеховских традиций и мотивов в частях пьесы «Берега Утопии» «Путешествие»,

«Кораблекрушение», «Выброшенные на берег» и выявлению специфики восприятия Т.Стоппарда образа России и русских.

2.2.1. Проблематика и характер конфликта

А. П. Чехов, как писал Г. П. Бердников, «в годы написания «Иванова» не имел четко сформированных политических взглядов и «стремился подчеркнуть свою “беспартийность”» [10, с. 71]. «Я боюсь, пишет Чехов в 1888 году А.Н. Плещееву, – тех, кто между строк ищет тенденции и кто хочет видеть меня непременно либералом или консерватором. Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником и – только...» [10, с. 71]. Очевидно, именно поэтому писатель сосредотачивал внимание на человеке в стремлении к совершенству и гармонии с миром и с собой вне политических отношений: «Мое святое святых, – формулировал свою программу Чехов в письме к Плещееву 1888 года, – это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались» [10, с. 72]. Чехов «отрешался от политических вопросов» [10, с. 74] и «пытался решить волнующие его проблемы в моральном плане...» [10, с. 74]. Внимание на данный аспект необходимо обратить в связи с размышлениями о проблеме противопоставления духовной жизни человека и политической сферы в пьесах Чехова и трилогии Стоппарда.

В «Береге Утопии» большинство героев – люди, которые, так или иначе, причастны к политическим вопросам о судьбе России, и все они болеют своими идеями. И это очевидно, так как героями трилогии являются Александр Герцен, Михаил Бакунин, Карл Маркс, Георг Гевеверг, Николай Сазонов, Константин Аксаков и др.

Т. Стоппарду интересен вопрос «становления национального самосознания России и выбора пути исторического развития страны на рубеже XIX-XX вв., которая воплощена, прежде всего, через изображение личной трагедии Александра Герцена, фигура которого неразрывно связана с историей Российского государства» [41]. Исследуя эту проблему, Стоппард наделил героев трилогии индивидуальными чертами, благодаря которым они, монументальные и статичные, оказались необычайно «живыми». И. С. Мережникова пишет, что Стоппард, работая над пьесой, использовал мемуарную литературу, «с опорой на которую каждый персонаж трилогии наделяется как «идеологией», так и только ему присущими индивидуальными чертами» [41]. Например, Белинский в жизни был очень неуклюжим и с трудом мог побороть стеснение, чтобы начать разговор: «Белинский, не глядя, садится ей на колени, подскакивает, опрокидывает бутылку и, спотыкаясь, направляется к внутренней двери в поисках убежища» [51, с. 47]. Однако «говоря о знакомых предметах – литературе и критике, он преображается» [51, с. 120]. Или, например, обратим внимание на авторские ремарки, содержащие детали внешнего вида Ивана Тургенева: «Громко смеется собственной шутке. У него резкий смех и, для человека его роста, неожиданно высокий голос» [51, с. 180]. Детальное изучение мемуаров и биографии своих героев дает основание Стоппарду наделить Герцена в пьесе упрямым характером и отсутствием способности признавать свои ошибки:

«Кетчер. Однако же это удивительно, что ты и такой мелочи, как чашки кофе не хочешь признать свою неправоту.

Герцен. Это не я, а кофе.

Кетчер. Это, наконец, из рук вон плохо, что за несчастное самолюбие!» [51, с. 184].

Таким образом, герои в пьесе «Берег Утопии» не только представители политики, науки, литературы, но и обычные люди с присущими им слабостями, недостатками и достоинствами. Они спорят не только о политике и иных сферах общественной жизни – они обсуждают вполне

обычные вещи и занимаются обыденными делами: ходят в лес за грибами, говорят о любви, дружат и катаются на коньках.

Однако в изображении жизни героев трилогии Том Стоппард уделяет больше внимания истории, нежели Чехов со своей «отрешенностью от политики» – герои, прежде всего, представители политического направления, имеющие свою идеологию («Ездите во Францию за вашими галстуками, если вам так угодно. Но почему вы должны ездить туда за идеями» [51, с. 188]). Духовная жизнь русских интеллектуалов рассматривается во взаимодействии с историей. Драматургу было важно показать жизнь обычного человека в контексте политической ситуации. Об этом свидетельствует то, что тревожит героев:

«Натали. Я люблю Александра всем своим существом, но раньше было лучше. Тогда казалось, что готова распять или сама взойти на крест за одно слово, за взгляд, за мысль... Я могла смотреть на звезду и думать, как Александр там далеко в ссылке смотрит на ту же самую звезду, и я чувствовала, что мы стали... <...> А теперь на нас напала эта взрослость... будто жизнь слишком серьезна для любви» [51, с. 177].

Герои «Берега Утопии» переживают личную трагедию, но она становится общей для всех. Они теряют смысл жизни, вновь обретая его, теряют друзей, разочаровываются в самих себе. Все их действия обусловлены включенностью в политический процесс, но, по Стоппарду, прежде всего эти люди должны уметь ценить друг друга вне зависимости от своих идеологий и убеждений. В этом плане очень показательна сцена беседы Герцена и Бакунина во второй пьесе трилогии, смысл которой заключается в том, что человек не может устроить собственное счастье, поэтому не имеет права добиваться счастья для других людей. В финальной сцене «Выброшенных на берег» Герцен скажет: «Разрушители напяливают нигилизм, словно кокарду. Они разрушают и думают, что они радикалы. А на самом деле они – разочаровавшиеся консерваторы, обманутые древней мечтой о совершенном обществе, где возможна квадратура круга, где конфликт упразднен по определению. Но такой страны нет, поэтому она и

зовется утопией. Так что пока мы не перестанем убивать на пути к ней, мы никогда не повзрослеем. Смысл не в том, чтобы преодолеть несовершенство данной нам реальности. Смысл в том, как мы живем в своем времени. Другого у нас нет» [51, с. 478]. Именно поэтому важно созидать, а не разрушать и подрывать моральные нормы. Своим монологом в финале трилогии Герцен призывает задуматься над тем, как живет человек, поступает ли по совести, умеет ли быть счастливым сам. Уметь жить «в своем времени» – вот главное стремление человека. Именно поэтому он должен перестать грезить об утопии, о стране, которой нет.

«Кто этот Молох, пожирающий своих детей?» [51, с. 306], – спрашивает Виссарион Белинский. Под пером Стоппарда Молох оказывается отражением беспощадной истории, против которой идти невозможно – она все равно выбросит на берег.

Исходя из проблематики исследуемых произведений, можно сказать, что характер конфликта роднит трилогию Стоппарда с пьесами Чехова – вопросы, которые ставятся в исследуемых пьесах, вечные, философские – они не находят своего разрешения. Для того, чтобы раскрыть этот тезис, обратимся к мысли В. Е. Хализева. Литературовед выделяет конфликт архетипический и субстанциальный. Характеризуя первый, Хализев пишет: «Необходимый в них финальный эпизод (развязка или эпилог), если и не счастливый, то во всяком случае успокаивающий и примиряющий, как бы обуздывает хаос событийных хитросплетений и вводит жизнь в надлежащее русло: над всевозможными отклонениями, нарушениями, недоразумениями, бушеваниям страстей и своевольных порывов берет верх благой миропорядок» [59, с. 254-255]. Субстанциальные конфликты определяются так: «Бытует тип сюжетосложения, служащий прежде всего выявлению не локальных и преходящих, окказиональных конфликтов, а устойчивых конфликтных положений, которые мыслятся и воссоздаются неразрешенными в рамках единичных и жизненных ситуаций, а то и

неразрешимы в принципе» [60, с. 256]. Без всяких сомнений, пьесы Чехова можно отнести ко второму типу конфликта, так как противоречия в жизни и сознании героев так и не остаются разрешенными. Финал открыт, и мы не знаем, найдут ли в конечном итоге себя Войницкий, Маша, Ольга и Ирина в хаосе окружающей их жизни. Трилогия Стоппарда «Берег Утопии» заканчивается разговором о проблемах всего человечества. Вопросы, затрагивающие счастье людей, бескомпромиссный ход истории, жизнь и смерть, всегда считались и будут считаться вечными. Так и в рамках художественного текста герои не в силах разрешить устойчивый конфликт.

2.2.2. «Диалог глухих»

Известно, что в пьесах А. П. Чехова герои не способны услышать друг друга, вследствие чего на сцене разворачивается «диалог глухих». Герои общаются выхваченными из разных контекстов фразами, которые являются выражением их душевного состояния. Подтексты каждого сказанного слова остаются для них скрытыми, соответственно, понять друг друга они не могут. Художественным выражением разлада коммуникации являются *многозначия и паузы* в репликах героев. Рассмотрим это на примере пьесы «Три сестры»:

Тузенбах. Через много лет, вы говорите, жизнь на земле будет прекрасной, изумительной. Это правда. Но, чтобы участвовать в ней теперь, хотя издали, нужно готовиться к ней, нужно работать...

Вершинин (встает). Да. Сколько, однако, у вас цветов! (*Оглядываясь.*) И квартира чудесная. Завидую! А я всю жизнь мою болтался по квартиркам с двумя стульями, с одним диваном и с печатями, которые всегда дымят. У меня в жизни не хватало именно таких цветов... (*Потирает руки.*) Эх! Ну, да что!

Тузенбах. Да, нужно работать. Вы небось думаете: расчувствовался немец. Но я, честное слово, русский и по-немецки даже не говорю. Отец у меня православный...

Пауза» [63, с. 88].

Создается впечатление, что речь Тузенбаха разорвана, а в нее вставлены слова Вершинина. Диалог ли это двух людей? Да, но «диалог глухих». Многоточие, которым заканчивается первая в приведенном отрывке реплика Тузенбаха, означает то, что герой говорит, но сам он обращен в себя, и его мысли находятся далеко от конкретного пространства. Внутренний мир героев так же раскрывает такой прием, как паузы. Г. П. Бердников писал: «Пауза всегда знаменует размышление персонажа, в результате чего является новый вывод, дополнение к ранее высказанной мысли и т.п. <...> Паузы сигнализируют о занятости персонажей другой, важной для них темой, не имеющей прямого отношения к данному разговору» [10, с. 141]. Кажется, что Тузенбах и Вершинин не слышат друг друга: речь барона прерывается многоточием, он замолкает, но продолжает развивать мысль в своей голове, следовательно, в то время как Вершинин говорит о цветах, Тузенбах его не слышит, он думает о том, что «нужно работать».

Обратимся к пьесе Тома Стоппарда «Берег утопии», где так же можно наблюдать разорванность, разомкнутость диалога героев:

«Белинский. Пять сотен душ!.. Человек с таким количеством душ вполне может рассчитывать на спасение хотя бы одной.

Александра. Наш лесник, Василий, говорит, что погода завтра переменится, поэтому мы все должны смотреть закат... Ему почти сто лет, так что он знает.

Белинский. Нам в «Телескоп» принесли одну рукопись, которая ходит по рукам уже несколько лет... Надеждин говорит, что если нам удастся ее протащить через цензуру, «Телескоп» либо прославится, либо закроется с треском... Так вот, там все об отсталости России по сравнению с Европой... с остальной Европой, простите... но автор мог бы указать на то, что в области частной собственности на людей мы на десятилетия обогнали Америку...» [51, с. 49-50].

Или, например:

«Сазонов. Я получил письмо от Боткина...

Натали. Почему их до сих пор нет? Надо было мне поехать с Александром встречать пароход...

Сазонов. Москва была вся украшена к открытию железной дороги. Николай был в восторге. Он лично осмотрел каждый мост и каждый туннель. Appetit его немецких родственников произвел сенсацию в вокзальном буфете.

Натали (рассеяна). Что ж они так опаздывают. Это все, наверное, из-за бабушкиных сундуков. Она путешествует, словно эрцгерцогиня...» [51, с. 302-303].

Как видим, герои не пытаются понять друг друга, а может, не могут вследствие того, что они заняты разными переживаниями – собственные мысли не дают человеку сосредоточиться на чем-то другом. Так как в нетрадиционной драме на первый план выступают не внешнее действие, а характер внутреннего конфликта, то диалог является не столько рычагом, движущим действие, сколько раскрывает внутренний мир героя. Таким образом, перед нами скорее не диалог, а *монолог*.

Кстати, и в «Трех сестрах», и в «Береге Утопии» есть мотив физической глухоты. У Чехова это плохо слышащий старик – сторож Ферапонт:

Андрей. Спасибо. Хорошо. Отчего же ты пришел так рано? Ведь девятый час уже.

Ферапонт. Чего?

<...>

Ферапонт. Не могу знать.... Слышу-то плохо...» [63, с. 99].

Герой трилогии Стоппарда Коля, сын Герцена – совершенно глухой мальчик. Взрослые люди вокруг него по своей рассеянности совсем забывают о нем или теряют его, а потом зовут, нисколько не смущаясь тем, что Коля их не услышит:

Натали. Где Коля?

Герцен. Коля? Не знаю, а что?

Натали. Где он? (*Убегает, зовет его по имени.*) (*За сценой.*) Коля! Коля!

Герцен (спешит за ней). Он же не может тебя услышать...

<...>

Огарев (зовет). Коля, идем!

Саша. Он же вас не слышит.

Огарев. Идем скорей!

Саша. Он не слышит» [63, с. 199].

Вероятно, акцент на физическом недуге – *глухоте* – был сделан с целью подчеркнуть мотив непонимания и нежелания услышать и понять друг друга людей, которые имеют возможность говорить и слышать, как здоровые люди, способные совершать полноценный акт коммуникации.

Разрозненность речи определяет семантическую значимость таких художественных приемов, как *звук* и *деталь*. Г. П. Бердников писал: «Отбирая звуки, вводя их в ту или иную мизансцену, Чехов прежде всего стремится создать сценическую обстановку, предельно сближенную с реальным бытом изображаемой среды. <...> Звук должен быть типичным для данной обстановки. Он должен быть реально и наглядно необходим в пьесе. Только это определяет в условиях сцены его действительную типичность» [10, с. 142-143]. Таким образом, звуки должны соответствовать настроению героев и настроению пьесы в целом или предвещать какие-либо значимые события, а так же замещать слово, брать на себя его функцию передачи сообщения. Так, например, в «Дяде Ване» довольно разнообразный звуковой фон: «окно хлопает от ветра», «сторож в саду стучит и поет песню», «слышны звонки», «слышны бубенчики». Интересно, что ремарка Чехова «за сценой выстрел; слышно, как вскрикивает Елена Андреевна» [63, с. 56] почти точь-в-точь повторяется Стоппардом: «выстрел спугивает ворон с голых деревьев зимнего сада... <...> Неожиданно из дома раздается горестный крик» [51, с. 65]. В «Береге Утопии» так же довольно много «звуковых» ремарок: «из дома доносятся печальные звуки фортепиано», «дальние раскаты грома», «слышны звуки фортепьяно. Кто-то беспорядочно барабанит по клавишам», «вдалеке слышен звон колоколов», «револьверный выстрел», «звук выстрела».

Очевидно, что пьесы в данном аспекте перекликаются, потому что звуки – это не только атрибут повседневной, обыденной жизни, но и средство выражения душевного состояния героев и эпохи в целом. Резкие или

печальные звуки – это показатель внутреннего напряжения и тоски по утраченным возможностям, несбыточным мечтам и беспомощности перед несправедливой реальностью.

Деталь в художественном произведении зачастую несет в себе смысловую нагрузку. В пьесах Чехова, как известно, на первый план выступает не событие, а авторский подтекст, подводное течение. Каждая деталь оправдана с художественной точки зрения. То есть, по мысли Г.П. Бердникова: «Если в первом акте на сцене висит ружье, то в четвертом оно должно выстрелить» [10, с. 143]. Раскроем данную мысль на примере такой детали, как *часы*. Герои Чехова часто смотрят на часы, но не менее часто находятся будто бы вне времени – интересуются, «который теперь час»:

«Серебряков. Нет, мне душно... Я сейчас задремал, и мне снилось, будто у меня левая нога чужая. Проснулся от мучительной боли. Нет, это не подагра, скорей ревматизм. Который теперь час?

Елена Андреевна. Двадцать минут первого.

Пауза» [63, с. 21].

Затем в рамках этого же действия:

«Серебряков. Который теперь час?

Елена Андреевна. Первый.

Серебряков. Душно... Соня, дай мне со стола капли!» [63, с. 24].

В трилогии Стоппарда герои тоже будто бы выброшены из времени и пространства, как были «выброшены на берег» в финальной пьесе:

«Белинский. А, Бакунин... прости... Заходи! Очень рад. Садись. Который час?

Михаил. Не знаю» [51, с. 125].

Или, например:

«Герцен. ...Куда нам плыть? У кого есть карта?» [51, с. 195].

Этот вопрос не раз задавался героями трилогии на протяжении всего действия. Их ориентиры размыты, значит, нет ощущения устойчивости в жизни. Здесь очень примечательна такая деталь, как перчатка без пары:

«Мария. Она обронила перчатку, придется вернуться и отыскать.

Герцен. Она у тебя в кармане.

Мария. Да вот же она, у меня в кармане!» [51, с. 320].

«*Мальвида.* ... Кто-то обронил перчатку. Детская...» [51, с. 328].

«*Ворцель.* По-моему, у меня не хватает одной перчатки» [51, с. 372].

«*Герцен.* ... Почему-то у нее в кармане оказалась одна Колина перчатка. Вот и все, что у нас осталось. Перчатка» [51, с. 391].

Таким образом, Стоппард вводит в художественное произведение мотив разъединенности, отсутствия цельности. На наш взгляд, в этом есть что-то чеховское – герои потеряны в хаосе жизни. Мотив неустойчивости и непредсказуемости жизни тоже присутствует в трилогии. Он выражен через такую деталь, как перочинный ножик:

«*Любовь.* Что? Наш пруд с рыбами? (*Вдруг.*) Обещай, что никому не скажешь – я храню один его сувенир.

Любовь вынимает «из-под сердца» маленький перочинный ножик длиной в 1-2 дюйма в сложенном виде» [51, с. 30].

«*Белинский.* Потерянные вещи из другой жизни возвращаются вам в чреве карпа.

Татьяна. Но как же ваш ножик очутился внутри карпа?

Варенька. Кто-то, должно быть, бросил его в пруд, а карп увидел и проглотил» [51, с. 56], «*Белинский* пытается бежать. *Станкевич*, стараясь его остановить, хватается за карман и отрывает его. На пол падают монета или две и маленький перочинный ножик. *Белинский*, не обращая внимания, напролом пробивается к выходу» [50, с. 106], «*повернувшись, чтобы уйти, она (Любовь) замечает на полу перочинный ножик. Со счастливым возгласом она поднимает его.*

Белинский. А... Кажется, это мой...

Любовь прижимает ножик к губам и опускает его за вырез [51, с. 111].

Таким образом, ремарки, звуки и детали образуют в произведениях как А. П. Чехова, так и Т. Стоппарда особый мир – мир подтекста со множеством скрытых течений и мотивов – и раскрывают идейный замысел пьесы и психологическое состояние героев, создавая широкий жизненный фон.

2.2.3. Москва как «особый мир»

В первой части трилогии – о семье Бакуниных – Том Стоппард создает аллюзию на «Трех сестер» Чехова. Сестры Прозоровы, героини чеховской пьесы, стремятся в Москву:

«Ирина. Уехать в Москву. Продать дом, покончить все здесь и – в Москву...

Ольга. Да! Скорее в Москву» [63, с. 74].

М. О. Горячева пишет: «Для героинь "Трех сестер" мир разделен на две части: окружающий их сегодня унылый провинциальный город и далекая прекрасная Москва, город их детства, где сосредоточено главное, лучшее в жизни. Семантика "Москвы" здесь более значительна и менее конкретна, чем в других произведениях. Речь идет о гармоничной жизни вообще. Полное отсутствие в пьесе конкретных причин, из-за которых героини не могут попасть в Москву, только подтверждает ее идеальный характер. <...> Столица и провинция в чеховском мире противопоставляются не как пространственные единицы. Столица – сосредоточие культуры, духовности. С ней связывается представление о настоящей, гармоничной жизни» [16].

Б. И. Зингерман отмечает: «Для кого-то родовая усадьба – средоточие утонченной упроченной культуры, место поэтического отдохновения, согретое семейными воспоминаниями, а для них (для чеховских героев) – тюрьма, каторга, с которой никак не убежать» [28, с. 87]. «Тоска по Москве – тоска по лучшему будущему. Москва еще недоступна героям, не дана в наличии, потому что не наступило лучшее будущее» [28, с. 106-107].

Думается, что они не вполне осознают, что их ждет в Москве. Мечты о поездке – это лишь повод убежать от проблем, порожденных внутренними противоречиями героев. Таким образом, герои Чехова обладают урбанизированным образом мышления. В классической русской литературе XIX века дворянская усадьба была центральным образом в произведении. Пейзаж, описания имения – все это изображалось писателями с большой

долей поэтичности. С.И. Ермоленко в статье «Головлево – это сама смерть» пишет: «“Дворянское гнездо” – это еще и усадьба, включающая в себя двор, хозяйственные постройки и, конечно, парк, сад с тенистыми аллеями, укромными беседками, где назначают свидания и объясняются в любви, мечтают о будущем и думают о смысле жизни» [24]. В этом плане герои Чехова обладают совсем другим мироощущением. Усадьба с ее поэтичной природой, беседками, семейными традициями противопоставляется особому миру – большому городу. Б.И. Зингерман противопоставил образ усадьбы в драматургии Чехова театру Тургенева. Литературовед пишет: «Тени прошлого, витающие над чеховской усадьбой, здесь (у Тургенева) еще никому не мерещатся, как не видны и зарницы будущего. Между тем у Чехова в его пьесах усадебная декорация, кажется, готова вот-вот превратиться в романтическую руину; скоро она уйдет в прошлое, навсегда в нем растворится, истает словно в дымке. Усадьба у Чехова — знак, сквозящий многими смыслами» [28, с. 87].

Согласимся, что Москва, которая противопоставлена усадьбе, расширяет пространство художественного мира Чехова – возникает хронотоп большого города. Если «усадьба вот-вот станет поэтической легендой», значит, герои не имеют твердой почвы под ногами. Так возникает мотив неустойчивости. Когда человек тонет, он видит в соломинке свое спасение. Москва – это спасение для утопающих, воплощение гармоничной жизни вообще, следовательно, это не столько город, точка на карте, сколько мир, попав в который можно начать совсем другую жизнь. Жизнь в губернском городе для сестер видится так: «У нас, трех сестер, жизнь не была еще прекрасной, она заглушала нас, как сорная трава» [63, с. 92], в то время как «Лучше Москвы ничего нет на свете!» [63, с. 137].

Усадебный образ жизни рассматривается через призму истории. Ирина говорит: «Работать нужно, работать. Оттого нам невесело и смотрим мы на жизнь так мрачно, что не знаем труда. Мы родились от людей, презиравших

труд...» [63, с. 92]. Сестер тяготит бездеятельность и пассивность – все, что характеризовало образ жизни прошлых поколений. Таким образом, А.П. Чехов чутко уловил близость распада помещичьих усадеб – все это уже изжило себя.

Говоря о своей жизни, Ирина восклицает: «... а время идет, и все кажется, что уходишь от настоящей прекрасной жизни, уходишь все дальше и дальше, в какую-то пропасть. Я в отчаянии, и как я жива, как не убила себя до сих пор, не понимаю» [63, с. 132]. Символ «прекрасной настоящей жизни» – Москва – противопоставлен провинции – «пропасти».

На наш взгляд, героини Чехова стремятся в Москву, чтобы прекратить жить так, как они живут, в то время как герои Стоппарда, такие как Михаил Бакунин, Николай Станкевич, Виссарион Белинский, стремятся в Москву, чтобы жить так, как им хочется – их желание уехать в Москву мотивировано. Любовь просит Михаила взять ее с собой в Москву, «когда Николай вернется с Кавказа» [51, с. 64], У Белинского свои интересы: «Нет... полиция устроила обыск у меня в комнате. Я должен ехать в Москву» [51, с. 64]. А Михаил сердится на Белинского за то, «этот мошенник увел у меня Татьяну, и внутренняя жизнь ни черта не помогает» [51, с. 45]. Но, тем не менее, все они почти в один голос заявляют: «Да – мы должны уехать отсюда – уехать! – в Москву!» [51, с. 64].

Интересно, что героини Чехова стремятся к гармоничной жизни и, казалось бы, что Бакунины – тоже. Однако согласно биографии этой семьи имение Прямухино – это и есть сама гармония. Многие выдающиеся представители русского общества в то время приезжали к Бакуниным и наслаждались чудесной атмосферой, которая царила в семье. Русский писатель И. И. Лажечников, посетив Прямухино, писал: «В одном из уездов Тверской губернии есть уголок, на котором природа сосредоточила всю заботливую любовь свою, украсив его всеми лучшими дарами своими, какие только могла собрать в стране семимесячных снегов. Кажется, на этой

живописной местности река течет игривее, цветы и деревья растут роскошнее. Да и семейство, живущее в этом уголке, как-то особенно награждено душевными дарами» [57].

Очевидно, что Прямухино – это сама жизнь, то место, куда люди приезжали отдохнуть и ощутить на себе живительную силу природы. Однако, по всей видимости, Стоппард изобразил героев, а в частности сестер Бакуниных (если мы говорим об этом в сравнении с чеховскими сестрами), как людей, стремящихся покинуть родное имение.

Возникает некое противоречие – сестры имеют возможность отправиться в Москву и даже бывают там, однако этот город остается для них тоже чем-то недостижимым. Таким образом, возникает ощущение, что есть некая темная сила, которой пытается противостоять подлинно человеческое. Вспомним Наташу из «Трех сестер». Г.П. Бердников писал: «Враждебный человеку порядок как бы персонифицирован в «Трех сестрах» в образе жены Андрея – Наташи. <...> Воцарение Наташи в доме, постепенное вытеснение ею сестер и Андрея, установление своих «порядков» в доме дано как неуклонное торжество этого страшного мира» [10, с. 165]. Сложно сказать, что в «Береге Утопии» есть такой персонаж, который олицетворял бы зло, но очевидно, что сама жизнь порой – это и есть враждебная сила. Любовь Бакунина умирает от туберкулеза совсем юной, Вареньку выдают за офицера кавалерии Дьякова, которого она не любит:

«Варенька. Где же был Михаил, когда меня надо было спасать?» [51, с. 27].

Столкновение мечты и реальности – вот от чего страдают сестры Михаила Бакунина. Они впитывают, как губка, те идеи, которыми периодически смущает их брат:

«Белинский. Я не хочу запоминать тебя тщеславным эгоистом, беспринципным грубияном, вечно выпрашивающим денег, заносчивым наставником твоих вконец сбитых с толку сестер, которые верят только в одну философию “Мишель говорит”...» [51, с. 33].

Идеи о «любви чисто философской», об «объединении духа с Мировым разумом» [51, с. 64] возносят сестер над пошлой реальностью, однако та жестоко возвращает их на землю, именно поэтому Москва – это тоже особый мир, как у Чехова. Очевидно, что Стоппард в первой пьесе трилогии «Путешествие» включил в художественное произведение чеховский мотив тоски по миру надежд и абсолютной гармонии, но сделал он это по-своему. Как уже было сказано выше, Прямухино – это и есть сама гармония. Это, скрытое от всякой суеты, место, которое наполнено чеховской атмосферой. Не случайно Стоппард не дает возможности многим героям, которые появляются в последующих частях трилогии, посетить это имение, так сказать, нарушить покой «Прямухинской гармонии». Не случайно, даже Михаил Бакунин, каждый раз приезжая в родное имение, не задерживается там надолго: «Мне не нужны родители! Я отрекаюсь от них! Они не существуют! Они меня никогда больше не увидят!» [51, с. 39]. Вспомним такую героиню, как Наташа Тучкова, в которой, кстати, есть нечто от Наташи из «Трех сестер». Это женщина, которая буквально врывается в дом Герцена, устанавливает там свои порядки и ведет себя очень шумно:

«Герцен. Ольга спит...

Натали. Мы разбудим ее сейчас же» [51, с. 375].

Мальвида, учительница детей Герцена, не выдержав натиска Наташи Тучковой, принимает решение уехать из их дома. И Наташа из «Трех сестер» выгоняет старую няньку Анфису: «Ни к чему она тут. Она крестьянка, должна в деревне жить... Что за баловство! Я люблю в доме порядок! Лишних не должно быть в доме» [63, с. 122].

Также в Прямухино не место Марии Огарёвой с ее искаженной системой ценностей: «Так что, когда я влюбилась в следующий раз, от моей любви пахло скипидаром, крепким табаком, грязным бельем и плотью» [51, с. 265-266].

Таким образом, Стоппард противопоставляет Прямухино Москве в таком ключе: имение Бакуниных – место действия почти всей первой пьесы

трилогии – это подлинно человеческое, сосредоточение духовных ценностей, а Москва, которая появляется как конкретное пространство только в последующих частях «Берега утопии» – это место, где сконцентрированы политические идеи, где царит суэта, даже хаос. Предположим, что между Москвой у Чехова и Москвой у Стоппарда однозначно нельзя поставить знак равенства. Специфическая атмосфера большого города чувствуется у Стоппарда в противопоставлении с атмосферой Прямухино, но это не совсем чеховское. Возможно, сестрам Бакуниным ни при каких стечениях обстоятельств Москва не даст того, чего они ждут. Здесь находит свое художественное воплощение отсутствие возможности русской интеллигенции реализовать себя: «Здесь дышать нечем, никакого движения. Слово стало поступком, мысль – действием. За них карают строже, как за преступление» [51, с. 90].

А вот у чеховских героинь, предположим, есть возможность найти все, чего они желают, в месте, где они родились, на Малой Басманной. Это случится, если они перестанут лишь говорить о Москве, утверждая этим свое «бессилие на деле изменить свою судьбу» [10, с. 172].

Думается, что герои Чехова и Стоппарда похожи в своем страстном стремлении к жизни осмысленной и полной. Однако мотивы их весьма разные. Герои «Берега Утопии» вовлечены в поиски истины, их стремления более конкретны, в то время как Ольга, Маша и Ирина ищут гармонии *для себя*, их надежды на новую жизнь очень абстрактны. Они «не удовлетворены жизнью, трудом «без поэзии, без мысли» [10, с. 171].

ГЛАВА 3. ТОМ СТОППАРД И Л.Н. ТОЛСТОЙ: «АННА КАРЕНИНА» НА ПУТИ К ПОСТМОДЕРНИЗМУ

Роман Льва Николаевича Толстого «Анна Каренина», который «был задуман и написан в переломную эпоху, в 1873—1878 годах» [4], сегодня не теряет своей актуальности. Произведение русского классика активно экранизируют не только в России, но и во всем мире. Так, например, первая экранизация состоялась еще в 1910 году в Германской империи, в 1915 году в Венгрии, в 1952 в Индии, в 1975 во Франции и т. д. Однако в контексте данного исследования особенно примечательна экранизация «Анны Карениной» английского кинорежиссера Джо Райта (2012), сценарий для фильма был написан Томом Стоппардом.

Драматург, комментируя проделанную работу в одном из интервью, предваряет рецепцию фильма в России: «Один мой русский друг сказал, чтобы я не сходил с ума: чужак, сказал он мне, не может проникнуть в русское сознание. <...> Сама история России не должна быть постигнута человеком со стороны. <...> В случае с «Анной Карениной» мне казалось, что Анна –это семья, а роман – история этой семьи. Конечно, роман теперь принадлежит всему литературному миру, и в каком-то смысле англо-американский фильм имеет на него такое же право, как японский или мексиканский, но у меня были друзья в мире русского театра и литературы, и когда я писал сценарий, то обнаружил, что голова моя наполовину занята тем, какое впечатление произведет фильм в Москве, Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Владивостоке...» [52].

Глава посвящена изучению западноевропейской рецепции творчества Л.Н. Толстого, анализу сценария Т. Стоппарда «Анна Каренина» как произведения, созданного в постмодернистской манере, а также своеобразию

интерпретации драматургом романа русского писателя-реалиста Л.Н. Толстого.

3.1. Реалистическая эстетика Л. Н. Толстого и ее восприятие английскими писателями

Интерес к творчеству Л.Н. Толстого за рубежом является невероятно сильным и устойчивым со времени жизни писателя и по сей день.

Дж. Голсуорси обращался к исследованию русской литературы и крупнейших ее представителей, а в частности, творческого наследия Л. Н. Толстого: «Еще много лет назад у меня сложилось убеждение, что русский и англичанин составляют как бы две дополняющие друг друга половины одного целого. То, чего недостает русскому, есть у англичанина, то, чего недостает англичанину, есть у русского. Произведения Гоголя, Тургенева, Достоевского, Толстого, Чехова – поразительная искренность и правдивость этих мастеров - позволили мне, думается, проникнуть в некоторые тайны русской души, так что русские, которых я встречал в жизни, кажутся мне более понятными, чем другие иностранцы. <...> Русский, сколько я понимаю, легче относится к букве правды, но упивается самопознанием и самораскрытием, любит исследовать глубины своих мыслей и чувств, даже самых мрачных» [15].

Интересно, что художественное мышление Л. Н. Толстого, наиболее точно названного Н. Г. Чернышевским «диалектикой души», получило свое развитие в творчестве писателей-модернистов. Теоретики модернизма искали новые приемы раскрытия внутреннего мира личности, ее «Я». Интерес к миру чувств человека, к принципам механизма работы сознания был обращен художественный взгляд модернистов.

Н. Г. Чернышевский писал: «Внимание графа Толстого более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других; ему

интересно наблюдать, как чувство, непосредственно возникающее из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и опять и опять странствует, изменяясь, по всей цепи воспоминаний; как мысль, рожденная первым ощущением, ведет к другим мыслям, увлекается дальше и дальше, сливает грезы с действительными ощущениями, мечты о будущем с рефлексией о настоящем. Психологический анализ может принимать различные направления: одного поэта занимают всего более очертания характеров; другого – влияния общественных отношений и житейских столкновений на характеры; третьего – связь чувств с действиями; четвертого – анализ страстей; графа Толстого всего более – сам психический процесс, его формы, его законы, диалектика души, чтобы выразиться определительным термином» [62]. То есть для Л. Н. Толстого, предвосхитившего творческие искания европейских писателей начала XX века, было важно показать не столько событие, сколько движение чувства, различные грани человеческой духовной жизни.

Методу Л. Н. Толстого из писателей-модернистов наиболее близка британская писательница Вирджиния Вулф. Ей были хорошо известны произведения не только Толстого, но и Тургенева, Достоевского, Чехова. В. Вулф писала: «Самые элементарные замечания о современной художественной прозе вряд ли могут обойтись без упоминания о русском влиянии, и можно рискнуть, заявив, что писать о художественной прозе, не учитывая русской, значит попусту тратить время. Если мы хотим понять человеческую душу и сердце, где еще мы найдем их изображенными с такой глубиной? Если нас тошнит от собственного материализма, то самые скромные русские романисты обладают естественным уважением к человеческому духу. В каждом великом русском писателе мы различаем черты святого, поскольку сочувствие к страданиям других, любовь к ним

ведут их к цели, достойной самых утонченных требований духа, составляющих святость. Именно святость в них заставляет нас ощутить наше безверие и обыденность и делает многие известные романы мелкими и пустыми» [13]. Размышляя о современной мировой прозе, писательница отмечает: «Действительно, именно душа – одно из главных действующих лиц русской литературы. <...> Быть может, именно поэтому от англичанина и требуется такое большое усилие, чтобы перечесть «Братьев Карамазовых» или «Идиота». Душа чужда ему. Даже антипатична» [13]. Философия, называемая «спиритуализмом», – итог размышлений В. Вулф о судьбе британской прозы. Писательница относит к его представителям себя, Дж. Джойса, Дж. Элиота и Д. Лоуренса. Спиритуалисты стремились найти и зафиксировать в своих произведениях переменчивые, ускользающие, порой совсем неразличимые оттенки человеческого сознания. Принципы этого художественного мышления были сформулированы в статье В. Вулф «Современная художественная проза»: «Посмотрите вокруг, и увидите, что подлинная жизнь далека от той, с которой ее сравнивают. Исследуйте, например, обычное сознание в течение обычного дня. Сознание воспринимает мириады впечатлений – бесхитростных, фантастических, мимолетных, запечатленных с остротой стали. <...> Жизнь – это не серия симметрично расположенных светильников, а светящийся ореол, полупрозрачная оболочка, окружающая нас с момента зарождения сознания до его угасания. Не является ли все же задачей романиста передать более верно и точно этот неизвестный, меняющийся и неуловимый дух, каким бы сложным он ни был?» [13].

Отмеченный В. Вулф интерес русской художественной мысли к душе человека был присущ Л.Н. Толстому на протяжении всего его творческого пути. Толстой писал: «Когда материалисты говорят о том, что жизнь есть не что иное, как физико-химические процессы, совершающиеся по определенным законам, то они совершенно правы. Они рассматривают жизнь

объективно и, рассматривая так, ничего другого видеть не могут. Но видят они только ту основу, на которой и в которой зарождается и происходит истинная, не наблюдаемая ими жизнь. <...> Материалисты совершенно правы, отыскивая и устанавливая законы, управляющие видимым внешним миром, но неправы, когда хотят или предполагают по тем же законам объяснить существование наблюдающего» [36, с. 177]. Истинная жизнь, о которой размышляет писатель - «жизнь в духовных проявлениях» [36, с. 177].

Е. Н. Купреянова писала: «Толстой первый в русской и мировой литературе понял внутреннюю жизнь человека в единстве ее субъективного и объективного содержания, осуществляющемся в психической реальности индивидуального сознания и самосознания. Толстой воспроизводит жизнь в ее психических формах, то есть в тех формах, в которых она протекает в сознании человека. Психический процесс, анализируемый и воспроизводимый Толстым не есть нечто противостоящее общему течению жизни, а один из бесчисленных его ручейков, т. е. частица самой этой жизни и жизнь как таковая в том ее виде или аспекте, какой она непосредственно дана конкретному, индивидуальному сознанию, какой она проступает в этом сознании. <...> Он (Толстой) первый увидел в том, что именуется теперь обратной связью, основную закономерность и собственную сущность психической деятельности, познание которых открывает человеку и обществу путь к их усовершенствованию и благу. <...> Психическая реальность сознания и самосознания человека – вот то поле, на котором проявляется у Толстого взаимодействие между человеком и миром по принципу обратной связи. Тем самым это реальность одновременно и субъективная, и объективная. <...> Вне изображения человеческих чувств и мыслей художественное изображение невозможно, но воспроизведение их в качестве психической реальности человеческого бытия и ее обратных связей

с объективной реальностью составляет отличительную черту искусства Толстого» [36, с. 177].

То, что было названо Чернышевским «диалектикой души», характерно для раннего опыта писателя. Специфика психологизма Толстого на поздних этапах его творчества, примерно с семидесятых годов, начинает меняться. Это отмечал ряд исследователей (С.Г. Бочаров, Б. М. Эйхенбаум, Л. Д. Опульская). Б. М. Эйхенбаум в работе «О противоречиях Льва Толстого» отмечал заметный сдвиг в творчестве классика: «Все основные персонажи Толстого изображались подвижными, меняющимися, текучими. Это не мешало представлению о характере, об индивидуальности, потому что внимание самого автора было сосредоточено именно на изображении личности со всеми ее душевными и умственными противоречиями. Уже Левин в “Анне Карениной” (если не говорить о Пьере “Войны и мира”) почти лишен характера в собственном смысле этого слова, потому что его фигура постепенно к концу романа превращается в отвлеченный символ – в героя притчи: «диалектика души» подменяется умственной диалектикой, действующей за пределами характера. Более того: в финале и эта диалектика снимается, поскольку Левин находит выход из всех сомнений и противоречий» [67]. Такие изменения были обусловлены особенностями русской литературы семидесятых годов: «возникает потребность в освоении действительности в формах ёмких, экономных, подчеркивающих авторское осмысление глубинной сути явления, насыщенных действенной авторской оценкой» [67]. У истоков этой тенденции стоял поздний Толстой. Б. М. Эйхенбаум писал, что художественному мышлению классика в эти годы был присущ «глубокий лиризм в обрисовке Анны и Левина, символика деталей, отсутствие повествовательного тона» [67]. По мнению исследователя, это объясняется большим влиянием поэзии на прозу, в особенности поэзии Тютчева и Фета: «Дело здесь не просто во «влиянии»... на Толстого, а в том, что Толстой, ища выхода из своего прежнего метода... ориентируется в

“Анне Карениной” на метод философской лирики, усваивая её импрессионизм и символику» [67].

В творчестве Л. Н. Толстого психологизм как художественный прием раскрытия внутреннего мира человека на каждом этапе имел свои особенности, претерпевал изменения, тем не менее, для классика всегда были характерны «сцепленность, неразрывность внешнего и внутреннего бытия, многообразная сложность взаимно пересекающихся психологических линий, непрерывная актуальность заданных персонажу психических элементов, одним словом, та “диалектика души”, которая образует собою непрерывный индивидуальный поток бегущих столкновений, противоречий, всегда вызванных и усложненных теснейшими связями психики с окружающей обстановкой текущего момента» [47, с. 165]. Исследователь А. П. Скафтымов приводит пример диалектики внутреннего и внешнего: «Внутреннее состояние Анны обрисовывается в каких-то двух планах. Одна сторона – это та, которая свободно выбивается на поверхность душевного поля, овладевает поступками, санкционируется волей и выражается в свободных проявлениях, другая живет где-то в скрытой глубине, оттеснена от сознания и пребывает в каких-то темных интимно-замкнутых тайниках. Это непрерывное сплетение. <...> В области оттесняемой сферы находится ее зародившееся чувство к Вронскому. <...> После сближения положение сознательно оттесняемой сферы займет противоположная стихия, та, которая противостоит и мешает радости страсти (сознание ложности и униженности своего положения – все, что Анна прячет от себя)» [47, с. 165].

Таким образом, мы видим, что Л. Н. Толстой, которого В. Вулф назвала «величайшим романистом», сложностью исследования внутренней жизни человека оказал влияние на европейских модернистов, оказался близок тем, кто так же шел в своих художественных поисках «не от внутреннего к внешнему, а от внешнего к внутреннему». Возможно, именно этим обусловлено колоссальное писательское и читательское внимание к личности

русского классика на Западе. Кроме того, существует большое количество экранизаций произведений Л.Н. Толстого, снятых зарубежными кинорежиссерами. Например, «Война и мир» (США, 1956 год; Великобритания – 1963, 1972, 2016 годы), «Анна Каренина» (Франция – 1912, 1934, 1975; Великобритания – 1948, 1961, 1977, 2000, 2012 годы) и т.д. Активное распространение шедевров русской классики с помощью кинематографа в различных странах мира является одним из показателей неослабевающего интереса к русской культуре.

3.2 «“Анна Каренина”»: постмодернистская реинкарнация классического романа»¹

3.2.1. «Своды сведены»: значение образа Константина Левина в сценарии Тома Стоппарда

В сценарии Т. Стоппарда «Анна Каренина» жизнь и нравы петербургского и московского общества, система героев, нравственно-философские идеи, композиционные особенности, сюжетные линии философско-психологического романа, увидевшего свет в позапрошлом веке, подверглись переосмыслению. По мысли Д.Ю. Маташевой, «обновлению подвергся не сюжет произведения, а культурные коды, заложенные в него больше ста пятидесяти лет назад, и, соответственно, воспринимаемые сегодня как архаические» [40].

Таким образом, отмечается постмодернистская манера изображения и осмысления сюжета романа классической литературы: «трагедия воспроизводится как театральная игра, несколько ироническая и наполненная гиперболизированными символами» [40]. В данном исследовании попробуем разобраться, в полной ли мере сценарий Стоппарда является постмодернистским произведением. Что же это: совершенно иное художественное произведение с вынудой, вывернутой, переосмысленной морально-нравственной базой, или эта «вывернутость» проявляется лишь внешне, в игре с «культурными кодами», с постмодернистскими символами на основе уже существующего текста? Будем придерживаться второго предположения. Стоппард использует излюбленные им приемы – смещение семантики образов (кубики вместо мелков, марионетка, подаренная Анной Сереже в день его рождения), ирония в изображении героев, – но он вслед за

¹ Газета «Культура». Стою на полустаночке. URL: <http://portal-kultura.ru/articles/cinema/2559-stoyu-na-polustanochke/> (дата обращения 06.02.17г.).

великим русским классиком «соединяет замок» на проблеме избрания правильного пути, поиска смысла жизни. В контексте нравственно-философской проблематики для нас особенно интересен образ Константина Левина.

В литературоведении не раз указывалось на автобиографичность образа Левина. Например, В. В. Ермилов пишет: «Сам создатель этого образа как бы указал на его особую близость к себе, образовав фамилию героя от своего имени. Левин действительно думает, чувствует, говорит непосредственно от имени автора» [22, с. 61].

У Э. Г. Бабаева находим следующую мысль: «Сам Толстой «связан» с Левиным. Герой романа был зачинателем той истории духовных исканий, завершителем которой явился Толстой в своих философских и религиозных трудах поздних лет, когда он почувствовал себя «адвокатом стомиллионного земледельческого народа» [4].

Значимость «левинского» сюжета подчеркивается и Томом Стоппардом: «Большой вопрос, для меня – что делать со вторым рассказом, Левинской историей» [26]. Драматург проявляет особое внимание к основной мысли романа – связи двух главных сюжетных линий: Анны и Левина. «По объему равнозначны, расхождение составляет 20 печатных страниц – 3% книги» [26]. О значении этих двух героев романа и их связи Л. Н. Толстой писал: «Своды сведены так, что нельзя и заметить того места, где замок. Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи» [39, с. 159-160]. Отсутствие у читателя представления о сплаве двух сюжетных линий приводит к искажению понимания романа.

Примечательно, что сценарий начинается вовсе не со слов «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастна по-своему» [55, с. 5], а с сюжетной линии Константина Левина, весьма бытовой ситуации: отелилась Пава, корова Левина. Левин чувствует большую гордость и удовольствие:

«Levin is midwifing, sleeves pulled back, blood and slime up to his elbows. He is 34. His steward, Vasili, holds up a lantern. Levin pulls carefully at the emerging forefeet.

Levin. Good girl . . . good girl, Pava» [54, p. 4].

Кольцевая композиция, которая проявляется в обрамлении сценария «левинской» линией, подтверждает мысль о том, что Том Стоппард подчеркивает особое положение героя в романе.

В конце сценария есть разговор Левина с крестьянином Федором за косьбой:

«Levin. My soul! What's that? I know what my belly is. How do we know what's rightly? I believe in reason.

Theodore. Reason? And was it reason that made you chose a wife?

Levin (pause). No.

Theodore. You're a great one for reasoning, Konstantin Dmitrich, but what's rightly is outside your mathematic— that's what's rightly about it!

This stops Levin's scythe. He is illumined. Theodore swings the scythe again. Levin walks away, gives his scythe to a Labourer by the cart, and keeps walking. He quickens his pace» [54, p.195-195].

В романе Толстого этот разговор выглядит так:

«- Да так, значит – люди разные; один человек только для нужды своей живет, хоть бы Митюха, только брюхо набивает, а Фоканыч – правдивый старик. Он для души живет. Бога помнит.

- Как бога помнит? Как для души живет? – почти вскрикнул Левин.

- Известно как, по правде, по-божью. Ведь люди разные. Вот хоть вас взять, тоже не обидите человека...

- Да, да, прощай! – проговорил Левин, задыхаясь от волнения, и, повернувшись, взял свою палку и быстро пошел прочь к дому» [56, с. 195-195].

«Косьба, – пишет В.В. Ермилов, – имеет для левинского “круга” такое же центральное значение, какое для “круга” Анны имеют скачки. Это – два узла романа. Скачки – тема разъединения. Косьба – апогей темы единения»

[22, с. 95]. Исследователь отмечал, что в начале романа Левин «склонен выдвигать на первое место стимул личного счастья, считая его естественным началом, руководящим в жизни любого человека. В разговоре с Федором он “как будто впервые понял бескорыстие добра” и пришел к той мысли, что это понимание «известно еще до всякого Канта каждому человеку, имеющему живую душу с ее требованиями добра и справедливости» [22, с. 85]. Кроме того, для Левина стало абсолютно очевидным, что «добро есть именно душевное требование человека, часто не только необъяснимое разумом, но и как бы противоречащее разумности» [22, с. 86]. «Радость его (Левина), – пишет Э. Г. Бабаев, – состояла в том, что он как бы вернулся к самому себе. И оказался среди великого множества людей, думающих так же, как он. И чувство одиночества и покинутости пропало как по волшебству. Он (Левин) не может жить без чувства связи со всем миром» [3, с. 43]. Он был поражен не тем, что познал совершенно новую для него истину – она была жива в нем, а был поражен тем, что он и те люди, составляющее то «великое множество» и разделяющие его мысли – одно целое.

В сценарии после этого судьбоносного разговора следует диалог Левина и Кити:

«Levin. I came looking for you . . . I understood something . . .

Kitty. And what was that?

<...>

Kitty (cont'd). What did you understand?

But the baby starts to yell for the breast. Kitty starts to undo her blouse. Levin shakes his head: he'll tell her some other time, or maybe not [54, p. 197].

И у Толстого Левин оставляет свое озарение в тайне: «“Нет, не надо говорить, подумал он, когда она (Кити) прошла вперед его. – Это тайна, для меня одного нужная, важная и невыразимая словами”» [56, с. 423]. Левин находит ответ на мучившие его вопросы, такие как «что я такое?» и «зачем я здесь?».

В. В. Ермилов объясняет, в чем заключается связь двух ключевых героев романа: «Анна гибнет в безлюбивой действительности. Левин ищет пути к установлению любовной действительности. Чужая человеку, разведенная семья – образ того общества, которое погубило Анну. Левин ищет возможности утверждения такой жизни между людьми, которая была бы настоящей, родной, дружески-объединенной, любовной всечеловеческой семьей. Поиски Левина – ответ на вопрос, поставленный судьбой Анны. Такова основа органического сплетения двух «кругов» романа» [22, с. 60]. У Э.Бабаева находим следующую мысль: «Если же жизненные искания Анны Карениной окончились катастрофой, то Константин Левин через сомнение и отчаяние прокладывает свою определенную дорогу. Это была дорога к народу, к добру и правде, как их понимал Толстой» [3, с. 99].

Именно поэтому в финале романа Льва Толстого и сценария Тома Стоппарда после самоубийства Анны следует прозрение Левина – восьмая часть романа и сцена, отмеченная ремаркой «EXT. (POKROVSKOE) – DAY. CLOSE – A SCYTHE CUTS A SWATHE THROUGH STANDING HAY» [54, р. 193], что вносит гармонию в мир, уравновешивая полярные силы жизни.

3.2.2. Образ Анны Карениной в сценарии Тома Стоппарда

Д. Ю. Маташева считает, что «сценарий “Анна Каренина” – это совершенно «новое произведение, со своими стилистическими приемами и построениями, своими символами, формами. Оно опирается на романную фабулу и, безусловно, питается многими элементами литературного первоисточника. Но на выходе мы получаем синтез этих элементов с абсолютно новыми идеями, рожденными самим постмодерном, эпохой критики и самоотрицания. Вследствие этого мы видим персонажей насмешливыми или иронично представленными» [40]. Далее Маташева, объясняя свой тезис, приводит в пример интимную сцену Анны и Вронского,

которой в тексте Л. Н. Толстого не было. Эта сцена следует за эпизодом в театре, когда Анна, вопреки предостережениям Алексея Вронского, посещает оперу:

«Anna. I won't sleep.

Vronsky. I know how to make you sleep.

LATER – IN BED

Vronsky makes love to Anna but it's not working for her. Her eyes stray around. By the bed is a carafe of water, an empty glass and a pharmacy bottle as dark as ink, with a handwritten label» [54, p. 179].

Д. Ю. Маташева считает, что в ленту данный эпизод был добавлен намеренно. Исследовательница объясняет свою точку зрения тем, что «в современном мире адюльтер перестает быть явно порицаемым, шокирующим актом. А значит, «устраняется и одна из главных причин трагедии», разрушается «сама вера в трагедию героини». Таким образом, переосмысливается моральный и нравственный закон, происходит перемещение мировоззренческих ориентиров в контексте современности. Более того, акцентирование внимания Стоппарда на физическом аспекте любовных отношений, как бы лишает сакральности акт любви» [40].

На наш взгляд, Том Стоппард не делает попытку поставить под сомнение морально-нравственные категории и исказить ценность любви. Данный эпизод необходим в сценарии для того, чтобы контраст любовной линии Анны – Вронского и Левина – Кити был более понятен и выразителен, ведь в союзе Константина Левина и Кити есть то, чего не хватило Анне и Вронскому, – «серьезного отношения к семье, чувства ответственности друг перед другом» [35, с. 19].

Следствием любви становится продолжение рода. Однако плод любви не приносит никакой отрады Анне. Она лишь изредка интересуется, проснулась ли Аня, сыта ли она. Воспитанием дочери она не занимается. Как пишет Е. Н. Купреянова, «у Анны зарождается неуверенность в себе и Вронском, которая отравляет всю ее жизнь, убивает любовь к их ребенку, заставляет

отказаться от возможности иметь от любимого человека других детей» [35, с. 15].

В экранизации романа 1997 года у героини случается выкидыш, что можно трактовать как закономерный исход любви, которая разрушилась, потому что была «сосредоточена только на себе самой» [22, с. 44]. Примечательно, что Том Стоппард вслед за Л. Н. Толстым дал возможность Анне иметь ребенка от Вронского – материнство было даровано Анне, а значит, ее «незаконная» любовь имеет право на существование. Любовь Анны не может не быть великим чувством. Любовь Анны есть сама жизнь как созидательная сила. Как писал В.В. Ермилов, «любовь Анны высока и прекрасна, потому что в этой любви заключена жажда любовного обладания всем миром. <...> Своею любовью она хотела охватить весь мир. И холодный мир, окружавший ее, отверг ее любовь» [22, с. 45-46]. Таким образом, по мысли литературоведа, Л. Н. Толстой противопоставляет скупости и холоду окружающего мира и действительности пылкое сердце Анны, которая желала своим чувством объять весь мир, осветив его надеждой на преодоление отчуждения.

Л. Н. Толстой говорил, когда у него лишь появился замысел романа, что он хотел «сделать эту женщину [Анну] только жалкой и не виноватой» [22, с. 8]. Человек не мог быть виновным за свою любовь и открытое, переполненное любовью сердце просто потому, что Толстой-гуманист возлагает ответственность прежде всего на сам мир и действительность, которые техническими новшествами XIX века – поездом и железной дорогой – погубили человеческую душу.

Именно поэтому можно утверждать, что Том Стоппард создает самоценный текст, который, на наш взгляд, полностью отражает замысел Л.Н. Толстого. В сценарии и фильме художественным воплощением того, что Анне не удалось преодолеть «действительность, чуждую любви», является детская железная дорога. Игрушечный поезд движется по кругу, не

меня траектории движения. Значит, свобода недоступна Анне как в узко-социальном смысле, так и на более глубоком уровне.

Рассмотрим, как в сценарии и фильме решается вопрос постмодернистского видения образа Анны Карениной на примере изображения скачек. Апогей стремительности и абсурдности жизни метафорично воплощается в этой сцене. В.В. Ермилов, говоря о романе Толстого, пишет: «Сразу же после сцены скачек возникают все болезненные вопросы о разрыве семьи. <...> Сцена скачек, повлекших признание Анны, сразу же придает всему роману катастрофический темп – темп самой этой сцены. <...> В сцене скачек прорвалась и сгустилась внутренняя катастрофичность всего романа, передающая тревожность общей скачки жизни, атмосферу самой эпохи, дух которой выражен в “Анне Карениной” <...> Все три участника драмы выпали из привычного им строя жизни» [22, с. 26–27].

В сценарии Тома Стоппарда сцена скачек предельно динамична. Такого эффекта драматург добивается путем постоянного смещения углов зрения. Сначала мы видим место действия целиком, общую картину, затем наблюдаем за происходящим то глазами Вронского, то глазами Анны, то Каренина: «VRONSKY’S POV, KARENIN SEES THAT, ANNA’S POV THROUGH GLASSES» [52, p. 103-104]. Взгляд Анны мечется, ища Вронского, который сливается со стремительно несущимися ездоками; Анна сжимает в руке веер от волнения, атмосфера накаляется с каждой секундой:

«ANNA’S POV (THROUGH GLASSES)

Frou-Frou rises, Gladiator rises. Frou-Frou disappears. Gladiator clears the fence in Anna’s foreground. Simultaneously, there are shrieks and exclamations all around her – OFF CAMERA – and the view through the glasses zigzags in search of Frou-Frou, impeded by horses jumping the fence. She lowers the glasses and sees Frou-Frou on the ground, rolling over, and Vronsky on the ground» [54, p. 104].

Скачки – воплощение алогичного хода жизни, в котором человеку трудно чувствовать себя спокойно. У Т. Стоппарда Анна уже не просто

«стала биться как пойманная птица» [56, с. 234] – птица, стремящаяся вырваться и не знающая, по какой причине она оказалась в неволе. Это крик боли и отчаяния, который больше напоминает агонию сумасшедшего: «anguished cry» [54, p. 104].

Кинематографическое изображение сцены придает объемность и пластичность образам, которые кажутся чрезмерно гиперболизированными и театральными. Что касается театральности, то она проявляется, по словам Д. Ю. Маташевой в «архетипичности сюжета, для которой как нельзя лучше подходит архаическая и ироническая театральная форма» [40].

Э. Г. Бабаев считает, что «в романе "Анна Каренина" повествование от автора занимает не столь значительное место, как в других романах Толстого и вообще в литературе: «авторский рассказ уступает место объективной сцене, которая и становится главной формой развития действия» [5, с. 203]. Далее, продолжая эту мысль, Э.Бабаев пишет: «Сама жизнь в ее обыденных формах естественно и свободно воплощалась в диалогах и сценах как если бы герои романа были совершенно независимыми от авторской воли» [5, с. 203]. Таким образом, по мысли Бабаева, «стиль Толстого сближается с драматургической формой» [5, с. 203]. Согласимся, что естественное и свободное воплощение действительности применимо к роману Л.Н. Толстого. Анна в романе в сцене скачек вела себя сообразно своему характеру: «Лицо ее было бледно и строго. <...> Рука ее судорожно сжимала веер, и она не дышала. <...> Она оглянулась на мгновение, вопросительно посмотрела на него и, слегка нахмурившись, опять отвернулась. <...> Анна громко ахнула. <...> Она совершенно потерялась» [55, с. 233-234].

Том Стоппард создает сценарий, в котором Анна вести себя так уже не может – она разламывает надвое кистью руки веер, наблюдая за скачками, и издает отчаянный вопль при падении Вронского. Поведение героини и экспрессивная игра Киры Найтли в экранизации романа изображены по контрасту с романом Л.Н. Толстого и, казалось бы, противоречат

трагичности эпизода. На наш взгляд, Анна у Стоппарда ведет себя таким образом не потому, что это соответствует ее характеру, а потому, что это «продиктовано» ей автором сценария и эпохой постмодернизма. Анна представлена не как человек, поступающий в соответствии со своей волей, а как кукла, марионетка. Вся сцена скачек гиперболизирована, утрирована, выполнена в традициях театрального абсурда.

3.2.3. Постмодернистское переосмысление символов Томом Стоппардом

Обратимся к термину *интертекстуальность*. «Интертекстуальность – это основная текстопорождающая и смыслообразующая категория, предполагающая процесс диалогического взаимодействия текстов в плане и содержания, и выражения, осуществляемого как на уровне текстового целого, так и отдельных смысловых и формальных элементов» [8], пишет А. Н. Безруков. Как пишет Н. В. Киреева, «интертекстуальность ответила на глубинный запрос мировой культуры XX столетия – тягу к духовной интеграции. Не случайно интертекстуальность понимается в том числе и как диалог между текстами разных культур, и как своеобразный способ включения в литературную традицию» [32, с. 196]. Киреева выделяет несколько форм литературной интертекстуальности. Для нас интересна такая форма, как заимствование. Безусловно, сценарий «Анна Каренина» – это не перевод, не переписывание романа русского классика, а именно заимствование – в данном случае заимствуется сюжет, морально философский смысл, на которые нанизываются уровни постмодернистского текста.

Один из таких уровней понимается нами как использование *символов*, которые в сценарии «Анна Каренина» и одноименном фильме Джо Райта получают несколько иную окраску, чем в романе Толстого, наполняются новыми смыслами с помощью нанизывания различных кодов. Это проявляется в смещении семантики образов.

Например, в сцене объяснения любви Левина и Кити Стоппард использует не мелки, как было у Толстого: «Вот, – сказал он и написал начальные буквы: к, в, м, о: э, н, м, б, з, л, э, н, и, т?» [55, с. 439], а кубики, на гранях которых изображены буквы: «Levin and Kitty are at the card table, with a spillage of the alphabet pieces» [54, p. 131], «Levin sorts through the alphabet pieces as though he is putting off the moment, but he quickly puts four letters spaced out in a row: D N M N» [54, p. 131].

Обратимся к символике куба: «В то время как сфера в качестве изначального состояния олицетворяет циклическое состояние и движение, куб является финальной стадией этого цикла в неподвижности, и символически вписывается в круг. Куб является истиной, которая все время одинакова как на нее ни посмотри. Это завершенность, стабильность, статическое совершенство, безукоризненный закон. Это также сложенный крест. В традиционной архитектуре куб как символ стабильности используется в качестве фундаментального камня-основания нижней части здания вкупе с округлостью свода в качестве высшей. У китайцев куб – божество Земли. У евреев куб – это Святая Святых. В исламе Кааба куб – стабильность, статическое совершенство. У майя куб – Земля; Древо Жизни растет из центра куба. <...> Как в иудаизме, так и в исламе куб являет собой центр веры» [68].

Таким образом, союз Левина и Кити проникнут ореолом святости, он прочен и подразумевает колоссальную работу над собой и отношениями в браке. Однако любовь Левина и Кити не так идеальна, ей присущ *внутренний* драматизм: «Правда, жизнь Левина с Китти далека от безмятежного счастья. Мелкие столкновения, вытекающие из непривычки любящих и близких людей во всем считаться друг с другом, мелкие недоразумения, неожиданные припадки ревности часто омрачают совместную жизнь Левина с Китти и приносят им немало огорчений» [35, с. 19]. Возможно, в этом союзе есть то, чего, может быть, не хватило Анне и

Вронскому – «серьезного отношение к семье, чувства ответственности друг перед другом» [35, с. 19]. Е. Н. Купреянова пишет: «Брак – это не удовлетворение только личных чувств, прихотей и желаний, это большое, ответственное и трудное дело, требующее от человека постоянного самоограничения, внимания и забот» [35, с. 19]. Путем замещения символов Том Стоппард акцентирует внимание на контрасте любовных линий Анны – Вронского и Левина – Кити. Трагедия Анны заключается в том, что ее любовь превратилась в «любовь только для себя, а значит, и вся жизнь, превращающаяся в жизнь только для себя» [22, с. 45-46].

Чрезвычайно интересен еще один художественный символ, который заостряет те проблемы, которые были поставлены Л.Н. Толстым в романе. В сценарии Стоппарда, а затем и в фильме Джо Райта в подарок сыну Анна выбирает марионетку – игрушка обретает тем самым совершенно иную семантику.

Марионетка здесь выступает символом зависимости женщины от мужа – министерской машины – и всего общества. Анна и есть марионетка, которая находится в полной зависимости от кукловода, свобода ей недоступна: «The laws are made by husbands and fathers» [54, p. 98]. Так говорит Анна у Тома Стоппарда. У Л.Н. Толстого мы находим следующие строки: «Вообще он скажет со своею государственною манерой и с ясностью и точностью, что он не может *отпустить* меня, но примет зависящие от него меры остановить скандал. И сделает спокойно, аккуратно то, что скажет. Вот что будет. Это не человек, а машина, и злая машина, когда рассердится» [55, с. 210-211]. Таким образом, создается *историко-социальный контекст* – невозможность женщины менять свою жизнь в соответствии с ее душевным состоянием и собственным желанием. Свобода недоступна Анне как в узко-социальном смысле, так и на более глубоком уровне. Внутренняя цельность героини оказывается противопоставлена пустому миру, «железному веку»: «Анна не может идти ни на какие компромиссы, подачки, полурешения, потому что

сама любовь не может идти ни на какие компромиссы, подачки и полурешения. Анна создана для великого мира – мира страстного, большого, захватывающего действия, для творения жизни по законам красоты. Но такого мира перед нею нет» [22, с. 48]. Вот главное противоречие. «Машиной» является и Алексей Александрович, и несущийся поезд, и сама действительность, а между ними оказывается полное жизни и любви сердце.

Образ железного гиганта, который в конце романа убивает Анну, обыгрывается Томом Стоппардом в начале сценария, где еще ничего не предвещает беды:

«A little out of focus and further obscured by puffs of steam, the wheels of a locomotive and its tender plus a carriage or two, with part of the superstructure— the whole kit and caboodle turning out to be a rich child's table-top model railway— go by the Camera like a WIPE revealing the momentarily gigantic face of Anna . . . who is crouching down to watch the toy go by» [54, p. 20].

Смещение фокуса с игрушечного поезда на лицо Анны, которое уже выражает некую тревогу, является завязкой действия. В фильме этот эффект достигается тем, что игрушечные вагоны проносятся под звук грохочущего поезда. Детская железная дорога становится художественным воплощением того, что нахождение истины и спасения Анне так не удастся найти. Игрушечный поезд движется по кругу, не меняя траектории движения.

У Л. Н. Толстого Анна появляется на страницах романа, прибыв в Москву по просьбе брата. Случай с гибелью человека, попавшего под колеса поезда, имеет символическое значение: «дурное предзнаменование» [55, с. 75]. Анна почувствовала нечто ужасное: «Каренина села в карету, и Степан Аркадьич с удивлением увидал, что губы ее дрожат, и она с трудом удерживает слезы» [55, с. 75].

Таким образом, мы видим, что героиня у Стоппарда испытывает тревогу еще до отъезда из Петербурга – ее чувство предвосхищает встречу с Вронским, которая обернулась для нее гибелью. О важности символики этого образа мы утверждаем, опираясь на мысль Э. Г. Бабаева: «Жизнь героев

романа «Анна Каренина» так или иначе связана с железной дорогой. Уже первые сцены указывают на общность «путей», на которых сталкиваются и перекрещиваются судьбы героев романа» [3, с. 48].

Кроме того, образ железной дороги еще не раз обыгрывается Томом Стоппардом в сценарии. Так, например, в сцене бала, танцую с Вронским, Анна понимает, что совершила непоправимое – она замечает лицо Кити, которое выражает немой укор. Затем Анна в смятении подходит к двери, в стекле которой видит поезд, объятый огнем, стремительно несущийся и издающий шум. В отражении стекла, смешиваясь с поездом, растворяется лицо Анны – это одно из предзнаменований, которое посетило Анну уже после знакомства с Вронским: *An abstract, nightmarish, discordant noise of clattering and howling accompanies unexplained flame— light on wood, glass, iron . . . blackness opens like a door on a blizzard of light, and slams shut. Anna's face, eyes closed, floats ghostlike*» [54, p. 54]. С этого момента уже стремительно набирает обороты чувство, которое впоследствии превращается в любовь «для себя», «когда из души человека изымается ощущение мира как целого» [1, с. 235]. Том Стоппард, расширяя символику образа железной дороги, обыгрывая его различным образом, следуя традициям постмодернизма, добивается эффекта градации: сначала это игрушка, затем видение, а в конце – убийца.

На наш взгляд, изображение действительности при помощи достаточно гиперболизированных символов продиктовано спецификой кинематографа (необходимость визуального воплощения романа русского классика в определенных временных рамках). Броские образы, на первый взгляд, идут вразрез с творческой манерой Л. Н. Толстого, о которой в литературоведении принято говорить так: «Толстой воспроизводит жизнь в ее психических формах, то есть в тех формах, в которых она протекает в сознании человека» [36, с.178]. Однако ряд исследователей считает, что в 70-е годы, то есть как раз в то время, когда была написана «Анна Каренина», меняется специфика

психологизма Толстого. Так, Эйхенбаум писал, что роману присущ «глубокий лиризм в обрисовке Анны и Левина, символика деталей, отсутствие повествовательного тона» [66, с.181, 185]. Далее литературовед поясняет: «Дело здесь не просто во «влиянии» на Толстого, а в том, что Толстой, ища выхода из своего прежнего метода, ориентируется в «Анне Карениной» на метод философской лирики, усваивая её импрессионизм и символику» [66, с. 185].

Таким образом, пластичность образов и символов в сценарии и фильме «Анна Каренина» понимаются нами как проявление подтекста и художественной лаконичности – деталь, жест, символ являются выражением психических процессов, внутреннего мира героев, их чувств и переживаний.

3.2.4. Театральность как воплощение «искусственной» жизни

Мотив хаоса пронизывает роман «Анна Каренина», а вслед за ним и одноименный сценарий Тома Стоппарда. Формула «все смешалось» становится тематическим ядром романа, изображающим мир, в котором «все только укладывается». Э.Бабаев писал: «Здесь (в романе «Анна Каренина») господствует настроение напряженной тревоги и глубокого внутреннего смятения. [...] Толстой уловил в самой эпохе «метания мысли», неустойчивость, шаткость» [3, с. 120]. В этом контексте примечательна сцена бала у Стоппарда. Вронский приглашает Анну на танец, но она отказывает ему. На что Вронский отвечает: «I dare say, but if I'm not to dance with you, I'm getting out of this *operetta* and going home» [54, p. 52]. Очевидно, слово «оперетта» носит оценочный характер, негативную коннотацию, и его лексическое значение близко слову «балаган»: «Оперетта - вид комической оперы, отличающийся чередованием [пения](#) и разговора, веселой, легкой музыкой и карикатурным или сатирическим содержанием» [59].

Персонажи романа – участники театрального действия, а жизнь их условна и искусственна. Кстати, и в романе слово «театр» повторяется очень

часто. Это место, куда люди ходят отдохнуть, получить эстетическое удовольствие. Театр становится местом, где встречаются и общаются люди. Наконец, важна кульминационная сцена, когда Анна посещает ложу по возвращении в Петербург. Эта сцена, можно сказать, является еще одним шагом к состоянию безумия, а затем и к самоубийству. Высшее общество, которое заполняет ложи, сравнивается со стадом: «Нынче менее, чем когда-нибудь, обратил внимание на знакомую, привычную обстановку, на сцену, на этот шум, на все это знакомое, неинтересное, пестро стадо зрителей в битком набитом театре» [55, с. 125]. В связи с этим интересна мысль Е.А. Поляковой, которая пишет: «У Толстого в основе сюжета романа и его композиции лежит общая сюжетная ситуация, представляющая собой противостояние двух действующих в мире организующих начал, двух сторон реальной действительности. Театральный мир, по Толстому, представляет собой полноправную часть жизненного пространства. <...> Театральный и нетеатральный миры, граница между которыми не становится предметом рефлексии персонажей, связываются соответственно с абсолютной ложью и абсолютной истиной. Мир театра в качестве источника притворства и обмана есть полноправная часть реальности, но это пространство – ложный мир, который ведет к гибели. Избавление от него для героев Толстого, однако, возможно; у них есть выбор. <...> Освобождение от мира театрального представления означает нахождение истины и спасение, а полное подчинение ему своей точки зрения ведет к гибели» [44]. Тема театральности, то есть искусственности, подмененной реальности проходит сквозь весь роман «Анна Каренина». Оппозиция театрального и нетеатрального миров воплощается в образах Анны и Левина. Анне не удается «преодолеть действительность, чуждую любви», поэтому героиню смерть настигает именно на сцене театра, по которой проносится поезд. На наш взгляд, идея «заклечь» всех героев в помещение, закрытое пространство, в пределы сцены полностью оправдывает эту мысль. Жизнь героев, их личные

проблемы и, наконец, жизненные трагедии, таким образом, воспроизводятся как театральная игра. В театре, на сцене все актеры «на виду» – на них смотрят, их оценивают, о них говорят. Такая жизнь, в которой невозможна жизнь настоящая, подобна смерти.

Следует сказать, что идея поместить все сцены в пределы закрытого пространства, театральной сцены, что придает экранизации некую условность, принадлежит вовсе не драматургу Тому Стоппарду, а режиссеру фильма Джо Райту.

Существует точка зрения на целесообразность такого режиссерского хода: «Само организационное пространство фильма – золоченый, некогда пышный, но облупившийся и старый театр, обозначает не только условность происходящего, но и угасание представленного в романе общественного уклада. Режиссер как бы обнажает непрочность и вымирание того общества и того строя, который служит контекстом произведения» [40]. Безусловно, данная мысль заслуживает внимания в контексте мироощущения эпохи конца XIX века, ведь «все «смешалось» не только в доме Облонских, но и в других дворянских семьях, во всем складывавшемся веками крепостническом строе стародворянской жизни» [35, с. 13]. Мы обратимся к иному объяснению и посмотрим, насколько была удачна кинематографическая «находка» Джо Райта.

На наш взгляд, весьма интересно то, что в сценарии «Анна Каренина» Том Стоппард использует такие ремарки как INT. и EXT., которые указывают, где происходит действие - в помещении или вне его (INTERIOR – внутри, EXTERIOR – снаружи). В фильме действие в основном происходит в закрытом пространстве, на подмостках театра, так же и в сценарии большинство эпизодов отмечены ремаркой *INT.*

Продолжая данную мысль, обратимся к сценарию. Примечательно, что Константин Левин хоть и появляется достаточно часто в сценах, предполагаемых закрытость пространства (квартира брата, дом Облонского,

дом Щербачких и т.д.): «Kitty, keeping half an eye on the door, sees Levin enter and misses the page-turn. Oblonsky goes to greet Levin», «The Hall Porter lets Levin into the house. A Footman takes Levin's hat and coat. Levin is uneasy— he seems to be first to arrive. He decides he has come too early. He pulls his coat back from the Footman», но все важные сцены, по мнению драматурга, происходят именно тогда, когда герой находится вне помещения, чаще всего, на необъятных просторах (ночной разговор с Федором; сцена, когда Левин видит в карете Кити; сцена косьбы):

«EXT. HAYMAKING (KASHIN) – DAY

<...>

CLOSER— Levin is suffering but keeping up, bathed in perspiration. His place is behind an old man, Theodore, who is scything as if without effort. Just in time for Levin, Theodore calls a halt and takes Levin's scythe to sharpen it with a whetstone. Levin attracts a few grins and comments.

<...>

EXT. HAYMAKING (KASHIN) – NIGHT

Night under the stars. Some of the men have gone, some have settled in for the night. The cooking fire is burning out. Levin remains where he was, watching, thinking: drawn to “the simple life” [54, p. 113].

Или: «EXT. HAYMAKING (KASHIN) – DAWN

Levin wakes . . . woken by hoofbeats and the jingle of harness. Levin sees a coach coming towards him. The coach comes nearer, leather boxes strapped to the roof. Levin sees that a young woman is looking out of the side window, holding on to the white ribbons of her bonnet. He sees that it is Kitty, on her way to Ergoshovo. (Princess Shcherbatsky is also inside, dozing.) The coach passes on, leaving Levin lovelorn, the dawn light on him. The sight of Kitty has turned him round again.

<...>

EXT. HAYFIELD, POKROVSKOE, SAME TIME – DAY

It's nearly the last of the hay. The scythe is being swung by Theodore, known from last year. He is one of a dozen Mowers. Levin is among them, wielding his scythe. They have almost reached the end of the field, where the last of the hay is being pitchforked up on to the last piled

cart. Theodore's daughter-in-law, now visibly pregnant, is still adept with a pitchfork. It's a lowering thundery day at the end of summer» [54, p. 194].

Данные сцены отражают те моменты жизни Левина, когда он обретает духовное равновесие, осознает правоту своего пути. Такая мысль возвращает нас к рассуждениям по поводу философско-нравственной значимости героя.

Писатель Яков Николаевич Ктитарев отмечал: «Левин всегда тяготеет к деревне, к простой, непосредственной жизни на лоне природы, в то время как все другие типы романа живут культурной жизнью столицы. Пустота этой жизни, в которой непосредственное здоровое, естественное заменено массой мелочей и условностей, создающих ненормальность, - особенно резко подчеркнута Толстым» [34, с. 83].

Именно поэтому в фильме «Анна Каренина» Константину Левину чаще других героев позволено пересекать границы замкнутого пространства. На наш взгляд, образ Левина – это и есть подлинная реальность, так как только этот герой, являясь очень близким самому классику, достиг духовного равновесия не с помощью разума или не только с помощью разума, а «умом души», что по мысли Л.Н. Толстого, являлось истинным пониманием всех основ бытия.

Контраст «замкнутое – открытое пространство» углубляет Джо Райт. Пространственная организация фильма становится, на первый взгляд, совершенно неправдоподобной – декорации передвигаются на глазах у зрителей; Анна бросается под поезд, который проезжает по сцене театра; Фру-Фру, обгоняя лошадей, стремительно несется по сценическим подмосткам. Однако если взять во внимание то, что в романе противопоставление жизни искусственной, театральной и жизни полной, настоящей, реальной – одна из ключевых проблем, то все встанет на свои места, и замысел режиссера станет не просто понятным, но и очень удачным, на наш взгляд.

Сцена, завершающая сценарий и фильм «Анна Каренина» происходит вновь вне помещения:

«EXT. FLOWERING MEADOW, AS BEFORE

NATURAL SOUND

Serozha picks up Anya like a parcel under his arm and walks on with her towards the indistinct figures of Croquet Players strolling in the heat haze, a couple of parasols held aloft» [54, p. 198-199].

Заслуга драматурга и режиссера в том, что они показали, насколько важно «свести своды», которые не сразу заметили современники Л.Н. Толстого. Финальные сцены, в которых К.Левин путем мучительных поисков смысла жизни обретает желанное душевное равновесие, а Алексей Александрович Каренин, сидя на цветочном лугу, наблюдает, как играют дети (Сереза и маленькая Анна) наполнены гармонией и радостным чувством.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Известно, что работа Тома Стоппарда с «русской» темой не исчерпывается написанием «Берега Утопии» и сценария «Анна Каренина». В 1997 году драматург перевел «Чайку» А.П. Чехова, а 2008 году поставил на сцене театра Donmar Warehouse экспериментальную версию пьесы «Иванов».

Сегодня принято говорить об особом отношении Стоппарда к русской культуре и литературе. В одном из интервью драматург сказал: «Это журналистам кажется, что я занялся русской культурой, – сам же я просто жил» [50], «Я вовсе не пытаюсь выдать себя за эксперта по русской литературе, однако у меня сложилось особое чувство к ней и к русскому театру, и я намеренно не задаю себе вопроса, почему это так» [49]. Тем не менее, в его «русских» литературных произведениях мы находим не только высокий интерес, но и результаты глубокого анализа и переосмысления явлений истории, общества и искусства России XIX века.

Так, в трилогии «Берег Утопии» Стоппард не только проследил логику развития истории России XIX века, но создал текст, используя мотивы и традиции А.П. Чехова – драматурга-новатора русской литературы. Следование чеховской манере заключается в использовании подтекста, который создают детали быта, звуки, авторские ремарки, специфике конфликта и мировосприятию героев, живущих в «усадебном» мире.

Сценарий «Анна Каренина», как было нами установлено, был написан Томом Стоппардом в постмодернистской манере. Драматург при работе с романом русского классика использует приемы постмодернистской культуры: интертекстуальность – заимствование сюжета, смысловая насыщенность символов, игра с текстом, игра с читателем, игра с литературными кодами, ирония, театрализованное изображение жизненных трагедий героев. Однако драматург отнюдь не преуменьшает и не искажает замысла Л.Н. Толстого –

морально-этические ценности Т. Стоппардом сохраняются в первоизданном виде. Таким образом, формально-сюжетные аспекты подвергаются постмодернистскому игровому переосмыслению, но ни в коем случае не противоречат идейно-смысловым. Том Стоппард передает трагедию Анны и нравственно-духовные поиски Константина Левина именно так, как, с его точки зрения, было задумано Л.Н. Толстым.

Драматург следует за русскими классиками в том, что придает большое значение духовной жизни человека. В «Береге Утопии» Стоппард акцентирует внимание на частной жизни героев, их переживаниях и движениях чувств. В сценарии «Анна Каренина» автором так же сохранен характер духовных исканий и мук героев Толстого. Специфика психологизма Толстого и чеховское тонкое умение замечать оттенки настроения человека и изменения его душевного состояния были тщательно изучены Стоппардом и воссозданы им в его произведениях.

В работе с произведениями о России Т. Стоппард весьма осторожен и аккуратен: «Я старался не нарушать приличий; речь ведь идет о классике, и здесь не нужен ни я, ни кто-либо другой для того, чтобы увести пьесу в новом направлении» [49]. Его переосмысление русской классики – это не постмодернистская деконструкция, а, скорее, реконструкция и литературоведческая, искусствоведческая и историковедческая попытка посмотреть на тот или иной феномен с другой, ранее скрытой, стороны и в своей интерпретации этих феноменов подняться на новый, ранее недоступный, уровень.

Изучение творчества Тома Стоппарда на уроках литературы в старших классах представляется нам возможным и целесообразным. В классах с углубленным изучением литературы следует говорить о современных произведениях и о крупных современных авторах. В рамках знакомства с современной литературой можно включить термин «постмодернизм» в учебно-тематический план по литературе. На наш взгляд, это будет целесообразно в

рамках изучения литературного процесса. Конечно, охватить весь пласт постмодернистского дискурса не представляется возможным, однако учителю можно сделать акцент на принципиально ином художественном мировоззрении писателей-постмодернистов. Возможность сформировать представление у школьников 11 класса о таких понятиях, как аллюзия, интертекстуальность, реминисценция, представляется вполне реальной. Например, данный материал был дан в общеобразовательной школе № 2 с углублённым изучением отдельных предметов имени М.Талыкова города Верхняя Пышма, в МАОУ СОШ № 16 города Екатеринбурга. В рамках данной темы можно предложить одиннадцатиклассникам посмотреть фильм Джо Райта «Анна Каренина» 2012 года, сценарий к которому написал Том Стоппард, и фильм «Анна Каренина» 1967 года (советский фильм, близкий к первоисточнику, позволит сформировать представление о сюжете романа). В контексте литературной компаративистики можно предложить школьникам сравнить обе экранизации и выявить принципиальные отличия, отметив художественное и кинематографическое своеобразие киноленты 2012 года на основе игровых постмодернистских принципов. Также представляется возможным рассказать о трилогии «Берег Утопии», обращая внимание на особый интерес драматурга к истории России XIX века. Заинтересовавшиеся школьники могут самостоятельно обратиться к произведениям Т.Стоппарда.

Таким образом, творческое наследие Тома Стоппарда представляет большой интерес для дальнейшего литературоведческого изучения. В качестве продолжения анализа «русских» произведений автора можно взять пьесу «The Seagull» - перевод «Чайки» А. П. Чехова. Выявление своеобразия характера конфликта, проблематики и приемов в переводе позволят сделать более глубокие выводы о специфике образа России в произведениях Т. Стоппарда.