

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-223-243
EDN XFXLTJ
УДК 821.111-2:792.028

Е. Г. Хайченко
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-9362-5717

Травестия, или Как важно быть серьезным. О развитии жанра в английской драматургии

АННОТАЦИЯ

Травестия — древнейший, зародившийся еще в Античности литературный жанр, основанный на переодевании и кросс-кастинге, истоки которого восходят к древнегреческой поэме «Батрахомиомохия». В статье прослеживается история театральной травестики в британской драматургии, первым опытом по созданию которой историки считают «Любовь прекрасной Фисбы и Пирама, короткую и длительную драму, веселую трагедию в стихах», разыгранную труппой Ника Основы на бракосочетании афинского герцога («Сон в летнюю ночь» У. Шекспира, 1595), а первым многоактным бурлеском — «Рыцаря Пламенеющего Пестика» Ф. Бомонта (1607). Анализ шекспировских бурлесков XIX века, а также произведений А. Жарри, Э. Ионеско и Т. Стоппарда позволяет выявить основные жанровые признаки травестики: она разыгрывается в пределах известного литературного сюжета, трансформация которого происходит в сфере языка, фабулы, композиционного строя пьесы, затрагивает образы героев. В травестии активно используются мотивы репетиции и разных типов театральных представлений, ведь она сама по себе есть игра с известным литературным материалом. Травестия — один из главных жанров, отражающих литературоцентризм драмы и уровни ее саморефлексии, а также определяющих характер развития игрового построения сюжета по принципу «театра в театре».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Травестия, бурлеск, комедия, английская драматургия, «Как важно быть серьезным», Шекспир, Филдинг, Жарри, Ионеско, Стоппард.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-223-243

EDN XFXLTJ

УДК 821.111-2:792.028

Elena G. Khaitchenko
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-9362-5717

Travesty, or the Importance of Being Serious. On the Development of the Genre in English Drama

ABSTRACT

Travesty is the oldest literary genre, originating in antiquity, based on cross-dressing and cross-casting. Its origins go back to the ancient Greek poem *Batrachomyomachy*. The article traces the history of theatre travesty in British drama, the first experience of which historians consider to be *The Love of the Beautiful Thisbe and Pyramus, a short and long drama, a cheerful tragedy in verse*, performed by Nick Bottom's troupe at the wedding of the Duke of Athens (*A Midsummer Night's Dream* W. Shakespeare, 1595), and the first multi-act burlesque was *The Knight of the Flaming Pestle* by F. Beaumont (1607). Analysis of the Shakespearean burlesques of the 19th century, as well as the works of A. Jarry, E. Ionesco and T. Stoppard allows us to identify the main genre features of travesty: it is played out within the framework of a well-known literary plot, the transformation of which occurs in the sphere of language, compositional structure of the play, affects the images of the characters. In travesty, motifs of rehearsals and various types of theatrical performances are actively used, because it itself is a game with known literary material. Travesty is one of the main genres that reflects the literary-centrism of drama and its self-reflection, as well as the determining nature of the development of the play structure of the plot according to the principle of "the theatre within the theatre".

KEYWORDS

Travesty, burlesque, comedy, English drama, *The Importance of Being Earnest*, Shakespeare, Fielding, Jarry, Ionesco, Stoppard.

В 1974 году Том Стоппард написал пьесу «Травести», обозначив ее как «комедию с переодеваниями в двух действиях». Между тем само название пьесы не требовало жанрового определения, ведь травести, или травестия, — древнейший, зародившийся еще в Античности литературный жанр, истоки которого восходят к древнегреческой поэме «Батрахомиомахия» («Война мышей и лягушек»). Травести (от итал. *travestire* — переодевать) предполагает комическую перелицовку высокого жанра или известного литературного сюжета. Трансформация происходит в сфере языка, фабулы, композиционного строя произведения, затрагивает образы героев. Правда, в отличие от предшественников, бравших за основу, как правило, только один жанр или сюжет, Том Стоппард использовал несколько литературных источников, играя, а порой и заигрывая с ними.

Это потребовало предварительных объяснений как от переводчика (Илья Кормильцев), перед которым стояла нелегкая задача, поскольку в пьесе присутствуют текстовые заимствования из произведений У. Шекспира, О. Уайльда, Д. Джойса и множество языковых стилизаций, так и от самого автора. По словам Стоппарда, на создание пьесы его натолкнула биография Джеймса Джойса, написанная Р. Элманом, где есть упоминание о том, что в 1918 году в Цюрихе Джойс возглавил «Английскую театральную труппу», представившую публике комедию О. Уайльда «Как важно быть серьезным». Не самый значимый эпизод биографии известного писателя привлек Стоппарда курьезными деталями. На роль Алджернона Монкрифа в этом спектакле был приглашен сотрудник британского консульства Генри Уилфред Карр, для исполнения порученной ему роли на собственные средства приобретший несколько пар брюк, шляпу и перчатки. Вознаграждение, по окончании спектакля полученное им от Джойса, показалось ему оскорбительно ничтожным, и он подал на писателя в суд, требуя возмещения стоимости костюма и аксессуаров. В свою очередь Джойс через суд потребовал возмещения стоимости пяти билетов на спектакль, выданных Карру для распространения. В результате суд взыскал с одного — стоимость реквизита, а с другого — стоимость билетов. Но Джойс не успокоился и вывел Карра в качестве неприглядного эпизодического персонажа на страницах своего «Улисса».

Именно эта сюжетная канва и будет пробиваться сквозь текст произведения, оправдывая данный автором подзаголовок: «комедия с переодеваниями». Что касается травести, то она начинается уже со списка действующих лиц, где рядом с сюжетобразующей фигурой Генри Карра, который показан в пьесе и как убогий старец, ведущий повествование о давно минувших днях, и как элегантный молодой человек — участник тех событий, появляются: Тристан Тцара, Джеймс Джойс, Ленин, Надя (Надежда Крупская), а также героини комедии Уайльда — Гвендолен и Сесили. Идея свести вместе реальных исторических лиц, примерно в одно и то же время проживавших в Цюрихе, но, по-видимому, никогда прежде не встречавшихся, и заставить их разыгрывать комедию Уайльда «Как важно быть серьезным» и лежит в основе травести Стоппарда. Травести необычной, где обширные фрагменты документальных текстов, взятых из воспоминаний Крупской, статей Ленина, манифестов дада, чередуются с набором откровенных гэгов и ярких эстрадных номеров.

Основное место действия — один из залов Цюрихской публичной библиотеки, где пересекаются пути всех главных персонажей пьесы — исторических личностей и действующих лиц комедии О. Уайльда. В роли Джона Уординга, того самого, который Эрнест в городе и Джек в деревне, выступает дадаист Тристан Тцара — «невысокий, темноволосый, похожий на мальчика, весьма обаятельный (по его собственным словам)» [1, с. 140], который признается, что в погребке «У молочника» его зовут Тристан, а в библиотеке — Джек, как и написано в его читательском билете. По сюжету он влюблен в Гвендолен — младшую сестру Карра, молодую, привлекательную, но норовистую девушку, которая помогает Джойсу в его работе над «Улиссом». Она переписывает текст набело, работает со справочной литературой и «целыми днями ломает себе голову, пытаясь понять, какой роман можно сочинить при помощи комментариев к “Одиссее” и справочника “Улицы Дублина” за тысяча девятьсот четвертый год» [1, с. 188].

Вторая героиня — Сесили, сотрудница библиотеки. Она помогает Ленину в его работе над книгой «Империализм, как высшая стадия капитализма», что не мешает ей принимать ухаживания Карра, выдающего себя за младшего брата дадаиста Тцара. В отличие от персонажей Оскара Уайльда никто в этой пьесе не претендует на имя Эрнест, потому что ни о какой серьезности здесь речи не идет (название пьесы Уайльда строится на игре слов: *Ernest* как имя и *earnest* — «серьезный»). Ведь даже самые солидные, не склонные к экстравагантным поступкам персонажи пьесы Крупская и Ленин («одетый во все черное, как лютеранский священник, но в белом пасторском воротничке»), по словам автора, «ужасно похожи на уайльдовскую пару — мисс Призм и каноника Чезюбла» [1, с. 230]. Правда, сообщив это, Стоппард тут же замечает, что вообразить такое можно было только в ночном полубреду. Подобная оговорка неслучайна, драматург не устает напоминать, что события в пьесе развиваются «в соответствии с капризами старческой памяти Генри Карра, которой нельзя доверять вполне», поэтому действие «подобно игрушечному поезду, то и дело сходит с рельсов, после чего его приходится снова заводить и запускать с того места, откуда оно пошло вразнос» [1, с. 163].

Шутовская игра никоим образом не затеняет серьезнейших вопросов. Герои пьесы говорят о Первой мировой войне, в окопах которой пережил свое взросление Генри Карр, и о только что начавшейся русской революции, о манифестах дада, роли художника в жизни общества и общих признаках модернистского искусства. Тем не менее автор позволяет себе вольную игру с историческими датами, подтасовывая факты, о чем откровенно говорит устами состарившихся Сесили и Карра в последней сцене пьесы. Так, спектакль, о котором идет речь, состоялся в марте 1918 года, а Февральская революция и отъезд Ленина и Крупской из Цюриха в Россию — в 1917 году. Драматург обращается с историческими фактами примерно так же, как его герой Тристан Тцара с сонетами Шекспира. Он разрезает их на мелкие кусочки, укладывает в шляпу, встряхивает, выкладывает содержимое на стол, затем не глядя выбирает отдельные фрагменты и складывает из них новое произведение искусства: дада-дада-дада.

Театральность этой пьесы, столь богатой многостраничными тирадами, раскрывается в ремарках. С их помощью драматург управляет жанровой природой действия. По его словам, Джойс, постоянно путающий пиджаки и брюки от разных пар, «выглядит как ходячая пародия на ирландца» [1, с. 172]. В моменты его появления на сцене действующие лица начинают общаться лимериками. Почти у каждого персонажа пьесы есть свой музыкальный лейтмотив и своего рода биографический маркер. Появлению Джойса сопутствуют звуки «Бухты Голуэя» и признание: «...я — несчастная жертва глаукомы» [1, с. 194]. Тцара, по словам автора, говорит с ужасным румынским акцентом и забавно коверкает слова:

Тцара (*обращаясь к Джойсу*). После того как я услышал этот шедевр, я стал испытывать к вам еще большее испражнение, чем раньше!

Гвендолен восклицает: «Ах!»

Я готов наблевать на условности и уступить вам мои рыгалии!

(Ах!)

Вы посвятили жизнь искусству ради искусства — я в восторге от ваших экскрементов!

Гвендолен. Вы хотели сказать — экспериментов?

Тцара. Я плохо знаю английски, я — иностранец [1, с. 195].

А о вожде мирового пролетариата сказано, что, услышав в местном кафе сонату Бетховена, он едва не сошел с ума, и звуки «Аппассионаты» сопутствуют его дальнейшим появлениям на сцене. Правда, следуя той же ремарке, «“Аппассионата” дурацким образом переходит в мелодию куплетов “Мистер Галлахер и мистер Шин”» [1, с. 245], а последующий диалог действующих лиц воспроизводит метр и рифму куплетов. Не забыты и знаменитые сэндвичи с огурцом, приготовленные Джоном Уордлингом для леди Брэкнелл в комедии Уайльда, которыми в пьесе Стоппарда Карр угощает Тцару.

Автор признается, что происходящее слегка напоминает сумасшедший дом, на наш же взгляд — скорее эстрадно-цирковое представление. Вот Джойс, уходя со сцены, надевает шляпу, не замечая, что в ней находится разрезанный на куски сонет Шекспира, и возвращается с головы до ног покрытый обрывками бумаги. И пока Тцара разглагольствует о том, что «это — сонет Шекспира, но он уже больше не принадлежит ему. Он стал источником атомов, из которых я, рука об руку со слепым случаем, создаю свои творения» [1, с. 202], Джойс «собирает со своих волос и одежды клочки бумаги и аккуратно складывает их в шляпу, которая лежит у него на коленях. Собрав их все, Джойс произносит слово “фокус”, запускает руку в шляпу и извлекает оттуда белую гвоздику» [1, с. 210], которую передает Тцара, а тот вставляет ее в петлицу пиджака.

Игра со шляпой — своего рода цитата из пьесы С. Беккета «В ожидании Годо». И Владимир с Эстрагоном у Беккета, и Розенкранц с Гильденстерном из пьесы Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» нередко ведут себя как заправские цирковые клоуны. Они блестяще владеют приемами эксцентрики и цирковой репризы. Сродни им и Джойс из «Травести». Творец «Улисса»,

словно фокусник, извлекает из шляпы шелковые платки, затем живого кролика и удаляется со сцены с длинноухим под мышкой.

Да и увлеченная социалистическими идеями Сесили ведет себя как прима мюзик-холла. В момент любовного объяснения с Карром «разноцветные лучи прожекторов начинают играть на ее теле, а общий свет гаснет, за исключением луча прожектора, который направлен на Карра. Откуда-то из тысяча девятьсот семьдесят четвертого года доносятся слабые звуки биг-бэнда, играющего тему из “Звезды стриптиза”. Карр в трансе. Музыка звучит все громче. К этому времени Сесили может, скажем, взобраться на свою конторку, которая, вероятно, празднично освещена на манер сцены кабаре» [1, с. 228].

И тем не менее в этом художественном хаосе есть своя жанровая логика — ведь речь идет о травести. «Ее специфика определяется принадлежностью к карнавализованной литературе, выявляющей “веселую относительность всякого строя и порядка”¹. Представляя точку зрения эмпирической действительности, она развенчивает умозрительную картину мира, созданную рационалистической культурой и воплощенную, в частности, в высокой поэзии риторического типа. На фоне последней художественная реальность Т. предстает как “перевернутый мир” буффонного реализма, эмпирически достоверный именно в силу своей инвертированности» [3, с. 29]. Своеобразие пьесы Стоппарда заключается в том, что объектом травестирования в ней становится не только литературный текст — «чужое слово», но и сама история, документальная непреложность которой не исключает и субъективности восприятия, и капризов памяти, и превратных трактовок исторических событий. Игра у Стоппарда оборачивается серьезностью, серьезность превращается в игру. «Стоппард призывает современного человека присмотреться к урокам Прошлого, возродить в себе ценности, актуальные для понимания Настоящего и построения Будущего» [4, с. 94].

Назвав свою пьесу «Травести», Том Стоппард узаконил жанр, проникший на английскую сцену еще в XVI столетии. Правда, слову «травести» англичане в то время предпочитали понятие «бурлеск» (от лат. *burla* — шутка, насмешка), вошедшее в литературный обиход в середине XVII века, когда П. Скаррон опубликовал свою «Пародию на Вергилия» (1648). Интерес к пародированию античных классиков оказался устойчивым, определив жанровую природу бурлеска. Как писал Ш. Перро, «бурлеск — пьеса нелепостей — заключается в несоответствии предлагаемого представления о предмете с истинным представлением о нем... Два приема позволяют создать это несоответствие: низкий стиль по отношению к самому возвышенному или пышнословие на самую низкую тему» [5, с. 30].

История английского бурлеска XIX века была подробно рассмотрена автором статьи на страницах докторской диссертации «Низовые жанры английского театра первой половины XIX века: мелодрама, бурлеск, экстраваганца, пантомима», частично опубликованной в виде книги «Великие романтические зрелища» [6]. Позволим себе привести лишь отдельные положения этого

1 См.: [2, с. 211]. —
Прим. Е. Х.

исследования, необходимые для понимания исторической судьбы и жанровых особенностей травестии XX столетия.

Первым опытом по созданию родившегося на английской почве театрального бурлеска считается пьеса «Любовь прекрасной Фисбы и Пирама, короткая и длительная драма, веселая трагедия в стихах», исполненная труппой афинских ремесленников в комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь» (1594–1596). Интерес бурлеска к театральным проблемам (стилевые и жанровые особенности пьесы, манера исполнения, зрительские пристрастия) определился в «Рыцаре Пламенеющего Пестика» Ф. Бомонта (1607); используя прием сцены на сцене, автор пародирует представление героической трагедии в контрапункте с реакцией зрительного зала.

С самого начала английский бурлеск оказался тесно связан с театральной сценой. С момента появления в 1671 году «Репетиции» Джорджа Вильерса, 2-го герцога Бекингем, репетиция становится формообразующим принципом английского бурлеска, а начатая автором пьесы борьба с напыщенной героической трагедией и помпезным стилем ее воплощения на сцене определяет основное содержание жанра, в котором работают такие драматурги, как Г. Филдинг и Р. Б. Шеридан.

Несмотря на широкую популярность бурлеска на протяжении всего XVIII века, «кошунственные руки пародиста не притрагивались к Шекспиру вплоть до рубежа веков, но между 1792 и 1808 годами появится пять пародий на Шекспира, причем все пять иностранных авторов. Самая ранняя из них была написана французом, четыре других — немцами» [7, с. 1]. В период между 1792 и 1895 годами появляется уже 59 шекспировских бурлесков, написанных соотечественниками великого Барда.

Причину роста шекспировских бурлесков профессор Стенли Уэллс видит в том, что XVIII век не испытывал пиетета по отношению к Шекспиру, его пьесы игрались в адаптациях и рассматривались как неотъемлемая часть народной театрально-зрелищной культуры [8].

Серьезное увлечение пародированием Шекспира совпадает по времени с возвращением к подлинным шекспировским текстам и стремлением укоренить их в историческом времени и пространстве. Чаще других пародии создавались на пьесы «Отелло», «Ромео и Джульетта», «Ричард III», «Макбет», «Венецианский купец». Но самым популярным на протяжении всего XIX века оставался «Гамлет».

«Его первый бурлескный вариант был опубликован в Берлине в 1799 году Иоганном Фридрихом Шинком, последний появился в 1891 году под названием “Розенкранц и Гильденстерн” и принадлежал перу У. С. Гилберта. Любопытно, что и там, и здесь интрига строилась вокруг... пьесы. У Шинка пьесу, содержащую описание всех мерзостей датского двора, создавал Гамлет, мучимый извечным вопросом: “Публиковать или не публиковать?!” У Гилберта в роли автора пьесы, запрещенной под страхом смерти, выступал король Клавдий. Его сын Гамлет страдал меланхолией и манией разговаривать с самим собой, поэтому мать Гертруда приставляла к нему Розенкранца и Гильденстерна,

поручив им устроить придворное представление для развлечения принца. Розенкранц — в прошлом любовник Офелии, обрученной с Гамлетом, — чтобы убрать соперника с дороги, уговаривал Офелию выкрасть у отца экземпляр пьесы Клавдия и подsunуть его ничего не подозревающему принцу» [6, с. 66–67].

Драматургия шекспировских бурлесков строилась на снижении стиля, обытовлении поэтического языка, комической перелицовке трагического. Все это присутствовало уже в пьесе Джона Пула (1786–1872), автора первой английской пародии на «Гамлета» (1810).

Драматург позволил Гамлету именовать Призрака «папой», заменил финальную дуэль боксом и насытил речь принца, обращенную к актерам, многочисленными примерами из современной театральной жизни. При точном следовании сюжету оригинала в пьесе было множество бурлескных несоответствий. Например, в сцене сумасшествия Офелия вместо цветов выносила на сцену свеклу, капусту и морковь, жалуясь, что не смогла захватить с собой лук, потому что его съел ее отец.

«В “Гамлете” Пула определились существенные черты шекспировского бурлеска, подхваченные и развитые позднейшими интерпретаторами: комическая перелицовка трагического сюжета, введение современных аллюзий, исполнение женских ролей мужчинами, широкое использование музыкальных номеров — от мюзик-холльных песен до оперных арий. Так, сцена с матерью в “Гамлете” превращалась в трио Гамлета, Гертруды и Призрака отца, монологи “Быть или не быть” и “Бедный Йорик” исполнялись как куплеты. Свое обращение к войску Ричмонд в “Ричарде III” — анонимном бурлеске 1823 года — пел на мотив тирольского вальса. Ричард III и леди Анна танцевали у гроба Генриха VI, а призраки в знаменитой сцене в палатке Ричарда устраивали на сцене настоящую вакханалию с песнями и танцами» [6, с. 68].

Но, как писал М. М. Бахтин, «жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы» [8, с. 178–179]. Многообразие стилевых направлений искусства рубежа XIX и XX веков не могло не сказаться на жанре травестии, а обновление вновь пришло из Франции. «Летоисчисление нового театрального века, — напишет Г. М. Козинцев, — начинается теперь с 10 декабря 1896 года; занавес театра Эвр открылся (или раздвинулся), король Убю, герой пьесы Альфреда Жарри, подошел к рампе и сказал: “Дерьмо”» [9, с. 190]. Появление в пространстве шекспировской трагедии, которую исследовал известный российский кинорежиссер, «первого бунтаря французской сцены» — ниспровергателя всех правил и традиций, может показаться неожиданным. Однако, как скажет позднее Э. Ионеско, Шекспир — прародитель театра абсурда, и создатель авангардного театра Жарри стал первым, кто попытался это доказать.

Уже эпиграф к пьесе, сочиненный самим автором: «И тогда Папаша Убю растряс грушу, которую по прошествии времени англичане называли Шекспиром, и под этим именем были сотворены и записаны превосходные трагедии» [10, с. 232], говорил о его намерении поглумиться над Шекспиром. Но, как сказано в финале этой пьесы, «не будь в Мире Польши (по словам автора, действие этой

пьесы происходит в Польше, то есть нигде. — Е. Х.), не было бы ни поляков, ни полонезов!» [10, с. 279]. Значит, не будь Шекспира, и «Убю-король» оказался бы другим. Уже первая сцена пьесы, где мамаша Убю подговаривает своего супруга убить законного короля Польши Венцеслава и сесть на его место, представляет собой прямую кальку аналогичной сцены из «Макбета». Правда, речь заговорщиков отнюдь не поэтична, она полна ненормативной лексики, да и атрибутами власти новоявленного короля становятся капор, зонт, широкий дождевик и щетка для чистки унитаза вместо скипетра. Его ближайшее окружение — не таны, а солдаты-колотины, а «потрошение мозгов» становится оружием против политической оппозиции.

Само название пьесы, звучащее на французском как *Ubu Roi*, перекликается с названием трагедии Софокла «Эдип-царь», точно так же, как название третьей части трилогии о короле Убю «Убю прикованный» ассоциируется с «Прометеем прикованным» Эсхила. Что же касается Шекспира, то его тень постоянно витает на страницах «Убю-короля». Возникают ассоциации не только с «Макбетом», но и с «Юлием Цезарем», «Гамлетом», да и сам герой-трикстер («ум без чувства ответственности», неслучайно во второй части трилогии «Убю-рогач» он носит свою совесть в чемодане, лишь изредка давая ей возможность высказаться) ведет свою родословную не только от фольклора, но и от веселого Рыцаря Брюхо из «Генриха IV» и «Виндзорских насмешниц» Шекспира. Убю у Жарри — своего рода Фальстаф, которого вовремя не удалось остановить.

Жарри назвал «Убю-короля» драмой в пяти актах в прозе, исследователи, что гораздо ближе к истине, рассматривают ее как трагифарс, гротеск или гиньоль. Интертекстуальная природа пьесы предполагает активное использование элементов пародии, тем не менее ее вряд ли можно назвать травестией именно «Макбета», ведь она включает в себя множество литературно-театральных паттернов. Однако очевидно, что «Убю-король» повлиял на Э. Ионеско, писавшего: «“Король Убю” — сенсационное произведение, в котором не рассказывается о тирании, а демонстрируется материальная, политическая, моральная чрезмерность и крайности, воплощенные в папаше Убю» [11, с. 307].

Ионеско определил своего «Макбета» (1972) «как комическую мелодраму с сюрпризом и намеками на современный мир, утверждая, что его “Макбет” стоит между Шекспиром и Жарри» [12, с. 422]. Если слово «мелодрама» и уместно применительно к этой версии «Макбета», то лишь как намек на снижение трагического пафоса, хотя и откровенно комического в этой пьесе, прямо скажем, мало. Драматург строит своего «Макбета» по законам травестики, подвергая деструкции и образный строй, и язык, и персонажей трагедии Шекспира. При всем том Ионеско почти полностью сохраняет сюжетную канву: здесь есть и экспозиция (восстание Кандора и Гламиса), и завязка (встреча Макбета и Банко с ведьмами), и кульминация (убийство Дункана и приход к власти Макбета), и развязка (убийство Макбета и воцарение Малькольма, в версии Ионеско — Маколя). Как и Шекспир, драматург погружает действие

в атмосферу мистического ужаса и inferнальной тайны, активно моделируя потусторонние эффекты светом. Подробные ремарки Ионеско — это режиссерские указания, объясняющие не только то, как строить мизансцену, но и как высветить ее. В пьесе есть сцены и с парящим в воздухе кинжалом, и с появлением тени Банко на пиру. И тем не менее перед нами совершенно новый «Макбет», из которого ушли и психологическая сложность, и поэзия Шекспира.

У Ионеско изначально нет героической личности, о которой Шекспир устами Дункана говорит: «Храбрец Макбет мой — пир души и праздник... // Да, это несравненный человек». Нет процесса превращения доблести героической в доблесть демоническую, как писал об этом Л. Е. Пинский. Христианские мотивы присутствуют в пьесе Ионеско наряду с языческими, очевидно, для того, чтобы подчеркнуть универсальность представленной им ситуации. С самого начала драматург создает образ тоталитарного режима, где нет простора не только для мысли и свободного решения, но и для сомнения как такового. Здесь действует лишь механизм обиды: притеснение слабого и несправедливость рождают желание поквитаться, которое приводит к насильственному действию во имя той же власти, творящей одну несправедливость.

В этом смысле между Кандором и Гламисом, с восстания которых пьеса начинается, и Макбетом и Банко, которые это восстание подавляют, нет никакой разницы. В первой сцене два брата-близнеца (в переносном, конечно, смысле) Кандор и Гламис, стоя лицом к публике, обмениваются односложными репликами, выражающими их недовольство правлением Дункана. По словам автора, «их гнев и насмешливость проступают все более ярко» [12, с. 344], темп диалога нарастает, как итог всего сказанного звучит вердикт:

Г л а м и с. Воцаримся на его месте.

К а н д о р. И оно навсегда станет нашим [12, с. 345–346].

Вот тут-то и заключается их ошибка. Ведь им в затылок уже дышит другая пара братьев-близнецов — Макбет и Банко, сходство которых подчеркнуто ремаркой «тот же костюм, та же борода». Их первые монологи, своего рода представления публике, полностью дублируют друг друга. Леди Дункан при встрече с Банко называет его Макбетом. «Я не Макбет, я Банко» [12, с. 358], — оправдывается тот. Макбет же в ответ на слова жены своего повелителя о том, что он очень изменился, дает объяснение: «Когда я устаю, черты мои меняются, и я действительно не похож на себя. Меня принимают за моего двойника. Или за двойника Банко» [12, с. 359].

Стертость человеческой личности — одна из главных тем драматургии Ионеско. Может быть, поэтому его герои — перевертыши и двойники. Лишенные индивидуального начала, они беспрекословно подчиняются воле своего водителя, окружают его ореолом величия, которое, по их мнению, неизбежно власти сопутствует, но затем сами решают урвать кусок этой власти, не замечая, что за ними уже выстроилась очередь голодных властолюбцев.

Леди Макбет как таковой у Ионеско вроде бы и нет. То ли это ведьма, прикинувшаяся леди Дункан, подговаривает Макбета убить ее мужа, а затем становится леди Макбет. Или это леди Дункан, превратившаяся в ведьму, чтобы добиться своей цели. Правда, в финале появляется еще одна леди Дункан, уверяющая, что она настоящая и ее насильно удерживали ведьмы, чтобы погубить законного короля руками его двоюродного брата. Персонажи максимально унифицированы, и если мотив «сказки, рассказанной идиотом», во многом соответствует природе действия «Макбета» Ионеско, то «шума и ярости», несмотря на многочисленные внешние эффекты, здесь явно маловато.

Мир, в котором действуют герои Ионеско, теряет свою трехмерность. Даже легендарный Бирнамский лес, идущий на Дунсинан — неприступный замок Макбета, по словам драматурга, может быть представлен лишь фанерным щитом с нарисованным на нем деревом. Да это и понятно: в мире тотальной несвободы поэтическое слово умирает, на смену ему приходит выхолощенный односложный диалог абсурдистской драмы — разрушая речь, драматург ставит под сомнение и реальность, которую эта речь выражает.

Дун кан. Позвольте мне говорить прямо, со всей присущей мне прямою.

Леди Дун кан. Прямо ли, криво ли, а в результате — одно и то же.

Дун кан. Разве это не мое дело?

Леди Дун кан. Говоря одно, не подразумевайте совсем другое.

Дун кан. Уж это как мне заблагорассудится. Все возможно.

Леди Дун кан. А как же я? Что скажу я?

Дун кан. То, что вам придет на ум.

Леди Дун кан. Я говорю не то, что мне приходит на ум.

Дун кан. Откуда же вы берете то, что говорите, если вам ничего не приходит на ум?

Леди Дун кан. Вы сказали одно, говорите другое, а завтра скажете третье.

Дун кан. Я ценю то, что пожелаю.

Леди Дун кан. И я ценю то, что пожелаю.

Дун кан. Правда слагается не из противоположных мнений.

Леди Дун кан. Все завтра да завтра!

Дун кан. Пеняйте сами на себя.

Леди Дун кан. Где еще вы найдете подобную неразбериху? [12, с. 383].

О чем идет спор? Что является предметом разговора между супругами, остается неизвестным. Но возбужденный характер речи и нарастающий ритм обмена короткими репликами говорят о приближении развязки.

Драматург нарочито насыщает свою пьесу нелепостями, и это не только появившаяся в финале ни в чем не повинная леди Дункан, которая на деле оказывается совсем не такой уж невинной. Ионеско приписывает ей связь с Банко, от которого родился старший сын и наследник Дункана — Маколь. Ведь как иначе исполнится предсказание ведьм о том, что потомки Банко станут королями, когда последний, Банко, убежден (об этом он сообщает зрителям),

что он бездетен. Но о какой логике может идти речь в иррациональном мире, где правит бал нечистая сила!

В финале утвердившийся на троне Маколь сообщает своим подданным, что будет править еще жестче и несправедливее Макбета. Таким образом, вся пьеса Ионеско — иллюстрация известной мысли: любая власть развращает, абсолютная власть развращает абсолютно. Народ, как водится, в конце пьесы безмолвствует, а по опустевшей сцене проходит ловец бабочек.

В одном из интервью Ионеско признался, что интерпретировал «Макбета» в духе Яна Котта, в своей книге «Шекспир — наш современник» утверждавшего, что в современном мире место трагедии занял гротеск. «Гротеск — это прежняя трагедия, написанная заново и иначе... Гротеск совершается в трагическом мире. Трагическое и гротескное видение мира словно бы складывается из тех же элементов. В трагическом и гротескном мире ситуации навязаны, принудительны, неотвратимы. Свобода выбора и решения вплетена в эту принудительную ситуацию. В этой навязанной и принудительной ситуации и трагический герой, и гротескный персонаж равно проигрывают свое сражение с абсолютом. Поражение героя трагедии — подтверждение и признание абсолюта, поражение гротескного персонажа — высмеивание абсолюта и его десакрализация, превращение абсолюта в слепой механизм, в подобие автомата. В результате высмеянным оказывается не только палач, но и жертва, которая поверила в справедливость палача, которая сделала из палача абсолюта, которая освятила палача, поскольку сама себя признала жертвой» [13, с. 129–130].

Слова Я. Котта имеют прямое отношение не только к абсурдистской версии «Макбета», но и к написанной в 1966 году пьесе Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». Оба драматурга, травестируя Шекспира, не ставят своей целью развлечение публики. Из всех градаций комического им ближе всего черный юмор. Но если Ионеско фокусирует свой взгляд на тех, кто стремится встать у руля истории и превратить ее в кровавый фарс, то героями Стоппарда оказываются те, кто становятся их жертвой. В «Макбете» Ионеско тоже есть такие персонажи: женщина из народа, мужчина из народа, продавец лимонада, ловец бабочек, но их появление на сцене мимолетно, да и представить себе бабочек в разряженном воздухе «Макбета» просто невозможно. Что касается Стоппарда, то он, умело манипулируя классическим сюжетом, выводит на авансцену второстепенных действующих лиц, помещая на задней сцене основных участников шекспировской трагедии. Из первой ремарки пьесы следует, что университетские друзья принца Розенкранц и Гильденстерн — «два человека, в костюмах елизаветинской эпохи, проводят время в местности, лишенной каких бы то ни было характерных признаков» [1, с. 7]. Оказавшись с самого начала в экзистенциальной пустоте, они действуют как фигуры на шахматной доске, каждый ход которых предопределен хитросплетениями известного сюжета. Отправной точкой развития действия становится прибытие героев в Эльсинор. Что происходило с ними раньше, неизвестно, ведь они — порождение авторской фантазии, не подарившей им более подробной биографии.

Как и в случае с «Макбетом» Ионеско, Розенкранц и Гильденстерн безнадежно похожи друг на друга. Их путают не только Гамлет, король и королева, но и они сами.

Розенкранц. Мое имя Гильденстерн, а это — Розенкранц.

Гильденстерн делает ему замечание.

(Без смущения). Виноват, его имя Гильденстерн, а Розенкранц — это я [1, с. 19].

Правда, Розенкранцу больше везет в игре: в начале пьесы он постоянно выигрывает у Гильденстерна в орлянку, что для них необъяснимо, как и все, что в пьесе происходит. В композиционной структуре действия игра в орлянку — это не просто бессмысленное времяпровождение, но и намек на то, куда движется сюжет. «Я не в силах считать нас самих чем-либо большим, чем парой золотых с орлом и решкой» [1, с. 14], — замечает Гильденстерн.

Как и в трагедии Шекспира, тема театра и актерства занимает существенное место в пьесе Стоппарда, неслучайно бродячие комедианты трижды появляются на сцене. Всегда готовые представить драму, полную крови, любви и риторики, они не только сыграют в Эльсиноре пьесу Гамлета, но по мере приближения к развязке покажут и другую, где потенциальными жертвами становятся его бывшие друзья.

Неуверенные в предназначенной им роли, Розенкранц и Гильденстерн — те же актеры, словно на ощупь пробираются в сюжете, заранее репетируя то, что должно произойти: от первого свидания с принцем Гамлетом до объяснения с английскими властями. Однако предугадать движение интриги оказывается невозможно, поэтому вопрос о смерти становится для них главным. «Единственный вход: рождение, единственный выход — смерть» [1, с. 36], — замечает Гильденстерн. «...Мы, должно быть, рождаемся с предчувствием смерти. Прежде чем узнаем это слово, прежде чем узнаем, что существуют вообще слова, являясь на свет, окровавленные и визжащие, мы уже знаем, что для всех компасов на свете есть только одно направление, и время — мера его» [1, с. 65–66], — размышляет Розенкранц. Причем если в начале действия они еще верят в свою способность принимать решения, в финале, когда Гамлет сбежал, напрямик отправив их на эшафот, ощущение абсолютной безнадежности уже сковывает их, и они просто исчезают. Трагедия превращается в гротеск.

«В гротескном мире никаким абсолютом невозможно оправдать поражение и переложить на него ответственность за проигрыш, — отмечал Я. Котт. — Абсолют не наделен высшим разумом, он просто самый сильный. Абсолют абсурден. Может быть, поэтому гротеск так часто пользуется понятием заработавшего механизма, который невозможно остановить... Но этот абсурдный механизм уже не трансцендентален по отношению к человеку и, во всяком случае, по отношению к роду человеческому. Это западня, которую человек сам себе устроил и в которую угодил» [13, с. 131].

В 1979 году Стоппард вновь возвращается к идее травестии известного литературного сюжета. О том, как родился замысел пьесы под названием «Гамлет

Догга, Макбет Кахута», он расскажет в предисловии к первой публикации пьесы. По словам драматурга, «Гамлет Догга» представляет собой компиляцию двух пьес: «Догг — друг человека» и «“Гамлет” за пятнадцать минут», написанных под влиянием «Философских исследований» Л. Витгенштейна. Согласно австрийскому философу, слово имеет определенное значение, соответствующее правилам существующей языковой игры. В зависимости от контекста его значение меняется, и оно становится каким-либо иным видом языковой коммуникации. «Для меня лично было привлекательным, — писал Стоппард, — создать пьесу, обучающую зрителя тому языку, на котором она написана. Приводимый текст, по сути, скромная попытка проделать это, хотя, мне кажется, можно было бы пойти ещё дальше»².

Герои первой части «Гамлета» — профессор Догг и его ученики — говорят на языке Догга, то есть используют обычные английские слова, наделяя их новыми значениями. Перевод с языка Догга на общепринятый автор дает в квадратных скобках. Но это для читателя. Что касается публики, то причудливая словесная игра должна стать понятна ей благодаря ситуациям, возникающим на сцене, движениям и жестам исполнителей, интонационному строю самой речи. В первой части «Гамлета» молодые люди играют в мяч, жуют принесенные из дома бутерброды и не без труда повторяют текст своих ролей. Под руководством профессора Догга они готовятся разыграть «Гамлета», но язык Шекспира им явно непривычен, ведь их обычный Догга звучит примерно так:

А в е л ь: Идиот он, держиморда, скотина? [*Не подскажите, который час, сэр?]

(Догг достает карманные часы из жилетки и смотрит на циферблат.)

Д о г г: Чумной тролль. [*Половина третьего]³.

Посредником между героями пьесы и публикой становится персонаж по имени Изи. В отличие от прочих, водитель грузовика из Лемингтон Спа говорит только по-английски, что незамедлительно рождает трудности в общении с другими персонажами. Он привез стройматериалы, чтобы соорудить из них площадку для игры. Бесконечно путаясь в его командах: «доска», «плита», «блок», «куб», герои пьесы постепенно выстраивают сцену. Теперь можно перейти к главному, и заговоривший на «догговом» языке Изи, обращаясь к публике, торжественно провозглашает: «Гамлет топчан датский. Йети Уильям Шекспир»⁴.

Пятнадцатиминутный «Гамлет» не предполагает сложных декораций. По словам автора, «в глубине по краям сцены располагаются две ширмы. К левой приделан стержень, на котором позже будут висеть картонные солнце, луна и корона, выбрасываемые из-за ширмы. С наружной стороны на нем подвешена двумерная могила Офелии, вырезанная из картона»⁵. По ходу действия на словах «Но вот и утро» картонное солнце вылетает из-за левой ширмы и повисает перед ней. А ближе к финалу Офелия, едва успев оплакать погибшего отца («Ручьями слезы в гроб текли. . .»),

2 Стоппард Т. Гамлет Догга / пер. С. Квиткина. URL: https://theatre-library.ru/files/s/stoppard/stoppard_3862.docx (дата обращения: 25.02.2024).

3 Там же.

4 Там же.

5 Там же.

садится на пол и укрывается за своей картонной могилой. Незамысловатость предложенного реквизита заставляет вспомнить спектакль, разыгранный труппой афинских ремесленников в комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь», с которого и начиналась история театрального бурлеска.

Исполнители пьесы — уже известные нам Бейкер, АVELЬ, ЧАРЛИ, ФОКС Мажор в роли Гамлета, Догг и леди Догг. А сама пьеса, как можно догадаться, — прокрученный в сверхскоростном режиме текст «Гамлета», который в соответствии с развитием сюжета по очереди произносят персонажи пьесы, присваивая себе, впрочем, и чужие реплики. Мелькание вырванных из контекста фраз превращает трагедию в комикс:

Гамлет: Быть или не быть — (Присваивает вынутый из рукава кинжал к своей груди. Входят король и Офелия.)
 — вот в чем вопрос.
 Офелия: Милорд —
 Гамлет: Ступай в монахи!
 (Гамлет и Офелия уходят⁶.)

Отыграв пятнадцатиминутного «Гамлета», актеры раскланиваются и покидают сцену, но на боковых ширмах появляется слово «Анкор», после чего актеры возвращаются, чтобы представить публике своего рода синопсис «Гамлета», в текстовом варианте занимающий две с половиной страницы формата А4. Последние слова в пьесе принадлежат не Фортинбрасу, как у Шекспира, а Иззи, который разбирает декорацию и благодарит публику на языке Догга:

Иззи: (В зрительный зал.) Куб...⁷

При всей новизне использованного автором приема «Гамлет Догга» представляет собой привычный тип перелицовки трагического текста. Новизна заключается в том, что комический эффект достигается путем концентрации самого шекспировского текста. Разобранный на детали, лишенный психологической подоплеки и поэтической образности, он пародирует сам себя. Что касается языка Догга, то затеянная автором словесная игра становится профессиональной проверкой для актеров, которые, произнося непонятный для публики текст, должны достигнуть полного с ней взаимопонимания.

Вторая часть пьесы, «Макбет Кахута», — явление оригинальное. Драматург сокращает текст трагедии Шекспира, но сохраняет при этом и его поэтический строй, и психологическую наполненность. Вынужденные сокращения («Макбет» за семьдесят пять минут, как объясняет автор) проистекают из внешних обстоятельств, обрамляющих действие спектакля. Необычное название пьесы (*Caboot's Macbeth*) происходит от созвучия английского слова *caboots* (сговор) и фамилии чешского драматурга Павла Когоута (Pavel Kohout), дававшего квартирные

⁶ Stoppard T. Гамлет Догга/пер. С. Квиткина. URL: https://theatre-library.ru/files/s/stoppard/stoppard_3862.docx (дата обращения: 25.02.2024)

⁷ Там же.

представления «Макбета» в период так называемой «нормализации», последовавшей за подавлением Пражской весны. В ту пору многие известные чешские актеры лишены были возможности выступить на профессиональной сцене, и Домашний театр, созданный Когоутом, стал для них единственной возможностью обратиться к публике. В предисловии к пьесе Стоппард писал: «Во время моего короткого визита в Прагу в 1977 году я встретился с Когоутом и Павлом Ландовским, известным в прошлом актером, которому власти уже несколько лет запрещали выступать на сцене. (Именно Ландовский управлял машиной в тот судьбоносный январский день 1977 года, когда полиция задержала его и друзей и конфисковала первые копии документа, в дальнейшем известного как “Хартия-77”). Однажды вечером Ландовский привел меня за кулисы в театр, где он когда-то блистал. Представление еще не закончилось, и мне трудно найти слова, чтобы описать овладевшее им тогда отчаяние.

Год спустя я получил письмо от Когоута. “Как вам хорошо известно, многие из ваших чешских товарищей по театральному цеху в последние годы не имели возможности заниматься театром. Наряду с другими, кто не мог прожить без сцены, я начал, невзирая на обстоятельства, изыскивать пути к продолжению работы. И вот я с радостью сообщаю вам, что через несколько дней — после двух месяцев подготовки — мы открываем Домашний театр не чем-нибудь, а “Макбетом”»⁸.

«Макбет Кахута» не является прямым повторением версии Когоута, скорее это попытка представить себе, каким могло быть одно из тех квартирных представлений с участием пяти актеров — трех мужчин и двух женщин, где главные роли играли известные чешские актеры Павел Ландовский и Власта Храмостова. По смыслу происходящего «Макбет Кахута» близок написанному семью годами раньше «Макбету» Ионеско. Но если Ионеско дает некую общую формулу тоталитарной власти, рассматривая ее как имманентно присущую истории, «Макбет Кахута» изображает вполне конкретное лицо.

Действие домашнего спектакля в пьесе Стоппарда прерывается звуками полицейской сирены и появлением Инспектора, который первым делом проверяет связь — ведь в комнате установлена прослушка, и некий невидимый нам Роджер следит за всем, что происходит. Инспектор унижает актеров, вынужденно распрощавшихся с профессиональным театром, и объясняет, кто в доме хозяин:

Инспектор (Макбету): А теперь послушай, глупый ублюдок, тебе лучше избавиться от мысли, что есть особый «Макбет», которого ты даешь, когда меня нет рядом, и какой-то другой «Макбет», идущий, когда я рядом, чего не стоит делать. У вас есть только один «Макбет». Потому что я устраиваю эту вечеринку, и другой не существует. Это то, что мы называем однопартийной системой. Я — сливки в твоем кофе, сахар в твоей цистерне и ветерок, обдувающий твою шею. Так что давайте немного почувствуем дух старой трупы, потому что, если я выйду из этого шоу, я заберу его с собой»⁹.

⁸ Стоппард Т. Гамлет Догга/пер. С. Квиткина. URL: https://theatre-library.ru/files/s/stoppard/stoppard_3862.docx (дата обращения: 25.02.2024).

⁹ Там же.

Инспектор остается наблюдать за представлением, позволяя публике отлучаться только в туалет, причем закрывать дверь в него не разрешается. Подозрения у него вызывают не только актеры, но и зрители — друзья хозяйки дома, собравшиеся на спектакль, следить за которыми должны его подручные.

Инспектор: Моя маленькая команда: Борис и Морис. Один из них умеет читать, а другой писать. Вот почему мы ходим по трое — я должен следить за этими чертовыми интеллектуалами¹⁰.

Неменьшую настороженность у Инспектора вызывает и сам автор пьесы.

Инспектор: Шекспир — или Старый Билл, как мы называем его в полиции, — не пользуется популярностью у моего шефа из-за его популярности среди публики, или, как мы называем это в полиции, среди мусора. Дело в том, что, когда вы получаете такого универсального и вневременного писателя, как Шекспир, есть сильное ощущение, что он мог бы плюнуть в глаза зрителю, в то время как ему следовало бы думать о Вероне — слоняться с «джентльменами». Вы понимаете, что я имею в виду? Невольно, конечно. Он не знал, что он это делал, по крайней мере, вы не можете доказать, что он осознанно создавал то, что делает моего шефа таким предубежденным против него. Шеф говорит, было бы лучше, если бы вы встали и сказали: «В этой стране нет свободы», — тогда нет ничего тайного, и всем понятно, где мы находимся. Ты собираешь своих парней, а мы собираем своих, и когда все закончится, один из нас окажется у власти, а ты в тюрьме. Это свобода в действии. Но что нам не нравится, так это то, что многие люди нахально говорят, что они всего лишь Юлий Цезарь, Кориолан или Макбет. В противном случае мы начнем относиться к ним так же, как к тем, кто называет себя Наполеоном¹¹.

В какой-то момент Инспектор покидает место действия, и тогда Банко, он же Когоут, дает сигнал для продолжения спектакля. Правда, вскоре диалог Макбета с потенциальными убийцами Банко прерывается звуком грузовика Изи. В предисловии к пьесе автор писал: «Запятая, отделяющая “Гамлет Догга” от “Макбета Кахута”, в то же время объединяет эти две пьесы, имеющие много общего: первая из них едва ли самодостаточна без второй, которая в свою очередь не может быть поставлена без первой»¹². Формально объединяющим моментом становится вторжение в представление «Макбета» Изи, который сначала появляется в окне, а затем входит в комнату и обращается к собравшимся на языке Догга. Он привез грузовик строительных материалов и хочет, чтобы кто-нибудь за них расписался. С помощью разговорника Изи пытается наладить общение с актерами и зрителями, которые его не понимают.

Макбет: А?

(Изи достает разговорник и начинает его листать.)

¹⁰ Stoppard T. *Dogg's Hamlet, Caboot's Macbet*. URL: <https://onlinereadfree.com/tom-stoppard/37324-the-real-inspector-hound-and-other-plays-read.html> (дата обращения: 01.04.2024). Здесь и далее — перевод автора настоящей статьи.

¹¹ Там же.

¹² Стоппард Т. *Гамлет Догга* / пер. С. Квиткина. URL: https://theatre-library.ru/files/s/stoppard/stoppard_3862.docx (дата обращения: 25.02.2024).

Изи: (Триумфально) А!

(Он передает Хозяйке свой разговорник, указывая, что ей следует прочитать¹³.)

Постепенно Когоут, а вслед за ним и другие исполнители не только начинают говорить на языке Догга, но и переводят на него Шекспира. Известные слова леди Макбет «И рука все еще пахнет кровью. Никакие ароматы Аравии не отобьют этого запаха у этой маленькой ручки! О, о, о!» на языке Догга звучат так:

Леди Макбет (*моет руки*). Изрядно автобусы пошли аравийской крапивной сыпью сосуллек монахиня. О, о, о...

Что вызывает радость узнавания у Изи:

(Изи светится узнаванием.)

Изи: ...Ах... Макбет.

И раздражение у Инспектора:

Инспектор: Ну, если это не свобода слова, то я не знаю, что это такое!

В финале, когда Бирнамский лес уже идет на Дунсинан, грузовик Изи почти вторгается на сцену, и все присутствующие, включая Инспектора и его подручных Бориса и Мориса, из четырех досок, трех плит, пяти блоков и девяти кубов начинают строить стену поперек просцениума. Причем руководящий работой Изи использует английские слова, в то время как не только исполнители «Макбета», но и Инспектор говорят теперь на языке Догга. Взаимопроникновение коммуникационных систем, пожалуй, и становится главным итогом действия, которое завершается словами Изи: «Ну, это была забавная неделя. Но я должен вернуться во вторник»¹⁴. По словам И. С. Дворянкиной, «Том Стоппард анализирует игровую модель бытия в плоскости взаимоотношений игры и искусства. <...> Как представляется, драматургу интересен феномен игры тем, что игра не имеет четких норм и правил, границы ее размыты, и форма игры оказывается своеобразной площадкой для литературных экспериментов драматурга» [14, с. 86].

Идеологический конфликт разрешается игровыми средствами, ведь подлинная игра, как писал когда-то Й. Хейзинга, «исключает всякую пропаганду. Ее цель — в ней самой. Ее дух и ее настроение — атмосфера радостного воодушевления, а не истерической взвинченности» [15, с. 21].

Травестия (бурлеск) появилась на свет как жанр откровенно комедийный. Ее интрига, как и интрига классической комедии, нередко строится на мелькании правды и обмана, на игре мнимого и настоящего, в роли главных

13 Stoppard T. *Dogg's Hamlet, Caboot's Macbet*. URL: https://onlinereadfreenovel.com/tom-stoppard/37324-the-real-inspector_bound_and_other_plays_read.html (дата обращения: 01.02.2024).

14 Там же.

героев выступают двойники, а носителями комедийной интриги становятся в том числе и вещи. (Например, путаница с папками, в одной из которых находится глава «Улисса», а в другой — наброски книги Ленина «Империализм, как высшая стадия капитализма», порождающая комическое недопонимание между персонажами «Травести», спроецированное автором на ситуацию из комедии Уайльда.)

Герой травести — человек играющий. Это и автор, играющий с литературным текстом по принципу присвоения и очуждения. И его герои, увлеченные всевозможными видами игр — от азартных (игра в орлянку) до словесных каламбуров и полноценных театральных представлений.

Даже смерть в травести не скрывает своего откровенно театрального обличия. В сцене казни Кандора и его сторонников в «Макбете» Ионеско головы казненных слетают с гильотины, словно сбитые шарами кегли.

Ле ди Дун кан (*не переставая считать*). Четыре, пять, шесть, семь, семнадцать, двадцать три, тридцать три, двадцать три, тридцать три, тридцать три! Ах! Кажется, я одного пропустила. <...> Сто семнадцать, сто восемнадцать. <...> До чего же волнующее зрелище! <...> Триста. Головокружительное зрелище. Девять тысяч [12, с. 364–365].

Ведь «комическое для полноты своего действия требует как бы кратковременной анестезии сердца» [16, с. 12].

Но комизм травести XX века особый. Он эксплицирует абсурд человеческого существования. «Мне представляется, что половина театральных произведений, созданных до нас, абсурдна в той мере, в какой она, например, комична; ведь комизм абсурден. И мне кажется, что прародителем этого театра, великим его предком, мог быть Шекспир, который заставляет своего героя сказать: “Мир — это история, рассказанная идиотом, полная шума и ярости, лишённая всякого смысла и значения”» [12, с. 191], — напишет Ионеско.

Травести XX века, таким образом, продолжают традиции, заложенные их далекими предшественниками. Они разыгрываются в пределах известного литературного сюжета, хотя пространственно-временные границы действия существенно меняются. В них активно используются мотивы репетиции и разных типов театральных представлений, ведь травестия сама по себе есть игра с известным литературным материалом, а «игра не есть обыденная или настоящая жизнь. Это выход из такой жизни в преходящую сферу деятельности с ее собственным устремлением» [15, с. 22]. У этой игры есть свои правила, которых придерживаются персонажи. Однако игровое начало не исключает серьезности авторских намерений. За персонажами «Гамлета», «Макбета» или «Как важно быть серьезным» встают реалии XX века — то в виде современных действующих лиц или прямых исторических цитат, то в качестве нового мироощущения, породившего на свет театр, участники которого «потеряны в мире без законов и норм, без правил и трансцендентальных понятий» [17, с. 192].

Рассматривая вопрос о соотношении игры и серьезности, Й. Хёйзинга писал: «Противопоставление *игра — серьезность* всегда подвержено колебаниям.

Недооценка игры граничит с переоценкой серьезности. Игра оборачивается серьезностью и серьезность — игрою. Игра способна восходить к высотам прекрасного и священного, оставляя серьезность далеко позади» [15, с. 22]. Тем не менее вопрос этот казался ему до конца не проясненным, ведь игра сама по себе, считал он, лежит вне сферы нравственных норм. Поэтому на последней странице своего исследования, вновь обратившись к этой теме, известный ученый уповал на нравственное сознание человека играющего, основанное на признании справедливости и милосердия, считая, что вопрос «игра или серьезное» в этом случае решится сам собой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Стоппард Т. Травести. М.: Иностранка: БСГ-Пресс, 2002. — 488 с.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. — 472 с.
3. Жеребин А. И. Травестия // Новый филологический вестник. 2008. № 2 (7). С. 29–32.
4. Борботько Л. А. Том Стоппард: автор «в мелочах» // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. 2020. Т. 17. Вып. 1. С. 90–95.
5. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. — 504 с.
6. Хайченко Е. Г. Великие романтические зрелища. М.: ГИТИС, 1996. — 150 с.
7. Farquharson Sharp R. Travesties of Shakespeare's Plays // The Library. 1920. Ser. 4. Vol. 1. Issue 1. 1 June. P. 1–20.
8. Nineteenth-century Shakespeare Burlesques. Vol. 1./Edit and introduction by S. Wells. London: Diploma Press, 1977. — 235 p.
9. Козинцев Г. М. Пространство трагедии. Л.: Искусство, 1973. — 232 с.
10. Французский символизм. Драматургия и театр. СПб.: Гиперион: Гуманитарная академия, 2000. — 480 с.
11. Шервашидзе В. В. Поэтика паталогизма Альфреда Жарри // Новый филологический вестник. 2019. № 2 (49). С. 301–308.
12. Ионеско Э. Театр. М.: Искусство, 1994. — 499 с.
13. Котт Я. Шекспир — наш современник. СПб.: Балтийские сезоны, 2011. — 351 с.
14. Дворянкина И. С. Поэтика и функции исторических персонажей в драматургии Т. Стоппарда: дис. ... канд. филол. наук. М., 2022. — 202 с.
15. Хейзинга Й. Homo Ludens. Человек играющий. Статьи по истории культуры. М.: Айрис-пресс, 2003. — 202 с.
16. Бергсон А. Смех. М.: Искусство, 1992. — 127 с.
17. Ионеско Э. Есть ли будущее у театра абсурда? // Театр абсурда: сборник статей и публикаций. СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. С. 191–195.

REFERENCES

1. Stoppard T. *Travesti* [Travesties]. Moscow: Inostranka: BSG-Press, 2002. 488 p.
2. Bakhtin M. M. *Problemy poetiki Dostoyevskogo* [Problems of Dostoevsky's Poetics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1972. 472 p.
3. Zherebin A. I. *Travestija* [Travesty]. *Novyy filologicheskiy vestnik*. 2008, no. 2 (7), pp. 29–32.
4. Borbotko L. A. *Tom Stoppard: avtor "v melochakh"* [Tom Stoppard: The Author "In Detail"]. *The Humanities and Social Studies in the Far East*. 2020, vol. 17, iss. 1, pp. 90–95.
5. Pavis P. *Slovar' teatra* [Dictionary of the Theatre]. Moscow: Progress, 1991. 504 p.
6. Khaichenko E. G. *Velikije romanticheskiye zrelishcha* [Great Romantic Spectacles]. Moscow: GITIS, 1996. 150 p.

7. Farquharson Sharp R. Travesties of Shakespeare's Plays. *The Library*. 1920, vol. 4, iss. 1, 1st June, pp. 1–20.
8. Nineteenth-century Shakespeare Burlesques. Vol. 1. Edit and introduction by S. Wells. London: Diploma Press, 1977. 235 p.
9. Kozintsev G. M. *Prostranstvo tragedii* [Space of Tragedy]. Leningrad: Iskusstvo, 1973. 232 p.
10. *Frantsuzskij simbolizm. Dramaturgija i teatr* [French Symbolism. Drama and Theatre]. Saint Petersburg: Giperion: Gumanitarnaja akademiya, 2000. 480 p.
11. Shervashidze V. V. *Poetika patafiziki Alfreda Jarri* [The Poetics of Pataphysics by Alfred Jarry]. *Novyy filologicheskij vestnik*. 2019, no. 2 (49), pp. 301–308.
12. Ionesco E. *Teatr* [Theatre]. Moscow: Iskusstvo, 1994. 499 p.
13. Kott Y. *Shekspir — nash sovremennik* [Shakespeare is Our Contemporary]. Saint Petersburg: Baltic Seasons, 2011. 351 p.
14. Dvoryankina I. S. *Poetika i funktsii istoricheskikh personazhey v dramaturgii T. Stopparda* [Poetics and Functions of Historical Characters in the Dramaturgy of T. Stoppard]. Dissertation Thesis (Cand. Sc. in Philology). Moscow, 2022. 202 p.
15. Huizinga J. *Homo Ludens. Chelovek igrayushchij. Stat'i po istorii kul'tury* [Homo Ludens. The Man Playing. A Study of Play-element in Culture]. Moscow: Iris-press, 2003. 202 p.
16. Bergson H. *Smekh* [The Laughter]. Moscow: Iskusstvo, 1992. 127 p.
17. Ionesco E. *Yes' li budushcheje u teatra absurda?* [Is There a Future for the Theatre of the Absurd?]. In: *Teatr absurda: sbornik statej i publikatsij* [Theatre of the Absurd. Collected Articles and Publications]. Saint Petersburg: Dmitry Bulanin, 2005, pp. 191–195.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Хайченко Елена Григорьевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежного театра Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: ekhaychenko@gmail.com

ORCID: 0000-0002-9362-5717

ABOUT THE AUTHOR

Elena G. Khaitchenko — D. Sc. in Arts, Professor of the Department of History of the Foreign Theatre, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: ekhaychenko@gmail.com

ORCID: 0000-0002-9362-5717

Статья поступила в редакцию: 28.02.2024

Отредактирована: 30.04.2024

Принята к публикации: 13.05.2024

Received: 28.02.2024

Revised: 30.04.2024

Accepted: 13.05.2024

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Хайченко Е. Г. Травестия, или Как важно быть серьезным. О развитии жанра в английской драматургии // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 3. С. 223–243.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-223-243

EDN XFXLTJ

FOR CITATION

Khaitchenko E. G. Travesty, or the Importance of Being Serious. On the Development of the Genre in English Drama. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2024, no. 3, pp. 223–243.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-223-243

EDN XFXLTJ