

Аркадия Тома Стоппарда: «Кем он был перед тем, как стать символом?»

Л.П. Шатина
НОВОСИБИРСК

Валентайн.: Понятно, что ничего не понятно! Это такое счастье!

Хлоя: Ньютон прав – Вселенная детерминирована. Точнее, хочет быть детерминированной. Но люди все время влюбляются не в того, в кого следовало бы.

Септимус: Фантазия не открытие.

Томасина: А насмешка не опровержение.

Ироническое изумление, теория междометий.

С первого прочтения эту пьесу не осилить. Память не успевает за глазом, а мысль за словом. И не потому, что герои рассуждают о 2-м законе термодинамики, теореме Ферма и Байроне. Театр успел привыкнуть к подобным упоминаниям в интеллектуальных пьесах, воспринимал их как метафору, не кидаюсь к словарям. Театр освоил и особую форму диалога, в котором совмещается несовместимое, доведенное абсурдистской драмой до «абсурда», и, уж тем более, театр привык к игре со временем.

Но ставшее привычным – у Стоппарда оказывается другим.

Сравним его диалог с чеховским.

Чехов –

Лопухин: Согласны вы отдать землю под дачи?

Раневская: Кто здесь курит отвратительные сигары...

Гаев: Вот железную дорогу построили и стало удобно.

Стоппард. Диалог учителя и ученицы –

Томасина: Септимус, что такое – карнальное объятие? ...

Септимус: Так вот, последняя теорема Ферма...

Т.: Если вы не раскроете мне истинную суть вещей, то кто же?

С.: Ах, да. Карнальное объятие есть половое сношение, когда мужской половой член проникает в женский половой член ради продолжения рода и наслаждения. Последняя же теорема Ферма, в противовес этому, гласит, что если x , y , z являются целыми числами, то при возведении их в энную степень сумма первых двух никогда не будет равна третьей, если n больше двух

(Пауза)

Т.: Бр-р-р!

С.: И тем не менее, такова теорема.

Если сравнить эти диалоги, то очевидно, при похожести, у героев Стоппарда нет герметичности чеховских героев, а в отличие от абсурдистов – коммуникативная логика между героями не исчезает, но через некоторый надлом – восстанавливается.

Обыденность человеческих реакций героев Чехова, хотя и дополняется научным именем (например, *Шопенгауэр*) или переделанной философской цитатой из романтиков: «Хороший человек, но не музыкант», но не является точным знанием, подобно путанице гитары с мандолиной. «Научное знание» у героев Чехова – в пределах обыденного сознания. У героев Стоппарда интеллектуальная рефлексия – это суть их жизненных интересов.

Монологи героинь «Дяди Вани» и «Аркадии» –

Соня: Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит весь мир, и наша жизнь станет тихой, нежной, сладко, как ласка. Я верую, верую...

Ханна: Не верь в загробную жизнь. Верь в то, что это «за» существует, но не верь, что это жизнь. Верь в Бога, в бессмертные души, в бесконечность, верь в ангелов, если так хочешь, только не думай, что на небесах мы достигнем о том, о чем не достигли при жизни.

Монолог Ханны не только не является парафразой монолога Сони, но противоположен ему.

У Стоппарда бытовые, brutальные высказывания совмещаются с научным фактом и философской идеей, движутся и самостоятельно, и сталкиваясь друг с другом. Это движение организует автор. Научные идеи, обсуждаемые героями Стоппарда, становятся не только материалом для диалогов, но художественным образом, эстетической формой, композицией. Гротеск – «столкновение далековатых понятий», по Ломоносову, – создает одновременно в «Аркадии» образ и принцип драматической динамики – движение. В пьесе Стоппарда движение – и тема пьесы, и способ существования материи, оно постигается и наукой, и художественной эстетикой. Гротескный образ не имеет однозначности. Сформулированные наукой законы становятся материалом для обсуждения героев и материалом для художественной формы. Это трудно сразу осознать, как трудно сразу понять пьесу, если воспринимать ее традиционно по классическим образцам.

Пьеса Стоппарда не просто новая, а новейшая драма, ждущая нового актера.

Действенный анализ пьесы Стоппарда не возможен по привычной модели

классической постановки. Нужен герменевтический (совместно филологический, философский и культурологический) разбор. Сценическая природа этого типа драмы – не только в фабуле – истории героев, ситуациях, психологических мотивациях поступков, но прежде всего – в *композиции*, в *построении* «характеров», в художественных *способах описания* (дискурсах). Так, О. Зинцов по поводу новейшей драматургии однажды писал, что для культурологов 90-х тексты оказались эталонной иллюстрацией к идеям философов-постструктуралистов: подойти к ним без «дискурса» все равно что без штанов».

Тема «Аркадии» – *движение* – раскрывается в многозначности: одновременно формальной и содержательной.

Если не вдаваться в сущности и легкомысленно воспринять то, о чем говорят персонажи, схема пьесы покажется привычной: смена времен и пространств, двойничество героев и даже реквизита (надкусанное яблоко из 20 века оказывается в 19-ом, черепашка из 19 – в 20-м, портфель принадлежит и Септимусу, и Валентайну, персонажам разных веков).

Все дело в том, как организовано это движение и эта повесть.

Движение в пьесе Стоппарда осуществляется по двум типам: ламинарное (послойное, параллельное) течение (1-6 сцены) и турбулентное (беспорядочное, хаотичное) – с 7 сцены. Можно было бы эти понятия не вводить, если бы в пьесе не шла речь об энтропии, фиксирующей смену именно этих типов движения, о 2-м законе термодинамики, связанном с энтропией, и если бы эти физические законы не определяли философское, а вослед ему обыденное мышление; если бы столь далекие от понимания обычного человека законы и понятия не поставили под сомнение истину, и не привели к открытию теории относительности; если бы упорядоченный мир, обещающий «небо в алмазах», не обращившись в хаосом и не заставил сомневаться в истинности человеческих чувств. И если бы физические типы движений, вдруг вторгшиеся в эстетику, не изменили ритм драмы. Именно переход от линейного движения к хаотическому меняет темп, разнообразит ритм действия драмы и спектакля.

В пьесе Стоппарда потоки мыслей, образов, интриг, времени и пространства движутся по законам природы: по сложным траекториям, перемешиваясь друг с другом и *обмениваясь энергией*. Интенсивность обмена, ускорение движения, описанные в трех законах термодинамики, в пьесе становятся образом, философией и усиливают внутреннюю драматическую энергию.

Эта энергия обнаруживается уже в названии, само название становится знаком. *Аркадия* имеет не только прямое и переносное значения, но и распадается на самостоятельные части, устремленные к друг другу и целому: *арк – арка – аркада – аркадия*:

Арк – крепость в средневековых городах, в пьесе – недоступное прошлое, воспринимаемое современным наблюдателем *субъективно*;

Арка – дугообразное перекрытие между двумя *опорами*; в романтических парках деталь архитектуры; в пьесе антураж поместья Крумов и перекличка Просвещения – романтизма – реализма;

Аркада: ряд арок, опирающихся на колонны или столбы; применяются при постройке открытых *галерей*; в пьесе соединение двух и более времен, эпох, культур;

Аркадия: в Греции областной центр; райская страна с патриархальными нравами: охотники и пастухи поклонялись Пану и Артемиде; в античной литературе и позднее в пасторалих 16-18 веках место действия; счастливая страна; в пьесе английский парк романтического периода; место адюльтера и возникающей чувственности.

Важно в названии не прямое или переносное значения, а их игра друг с другом и с контекстом, в которые они погружаются. Пафос «Аркадии-рая» *снижается* сравнением с жизнью поместья, его прошлого и настоящего. Снижение, переворачивание значения суть *ирония*. Она становится одним из способов описания, *дискурсов* пьесы, которые так же начинают взаимообмениваться энергией – *Септимус: Фантазия не открытие. Томасина: А насмешка не опровержение*.

Иронический дискурс пьесы может ошибочно уверить читателя, что перед ним герои-циники, но не надо торопиться.

Движение становится темой, образом, художественным материалом, начиная с жанра.

Жанр «Аркадии» напоминает «Иллюзию» Пьера Корнеля. У классициста, написавшего пьесу в 30-е годы 17 века, благодаря действиям Мага, герои перемещались из одного пространства в другое. Перемещение помогало читателю осознавать мир как череду реальности и воображения, правды и обмана, т.е. *движение* было связано с обретением *истины*.

В «Аркадии» Стоппарда, драматурга 20 века, написавшего пьесу в 1993 году, *движение* уже не подчиняет себе время, его осмысление не основано на сугубо умопостижимых фактах, оно во многом метафизично, и не приводит к истине.

Композиция пьесы утрачивает однонаправленность, издавна устоявшееся русло («Если остановить каждый атом, запомнить, где он находится и куда движется, и представить себе все, что свершилось бы, не будь этой остановки, то – если вы хорошо знаете алгебру... вы сумеете вывести универсальную формулу будущего»). Не факт, что Стоппард собирался вывести формулу будущего, но то, что он постигает настоящее – очевидно.

Это плавающая композиция – убегающее пространство: прошлое, настоящее, будущее постоянно меняются местами через «скользкий путь парадоксов»; («скользкий» здесь – неустойчивый, подвижный).

Прошлое, 19 век, рассматривается с точки зрения героев 20 века; но для персонажей 19-го эпоха романтизма – их настоящее. В то же время они сами постоянно обращаются в ушедшее – время античности, средних веков и Просвещения. Настоящее – время персонажей 20 века, а с точки зрения 19 века – будущее: «что выроним мы, то подберут идущие за нами», – говорит герой 19 века.

Когда же ко взгляду на прошлое подключаются потомки («главное не опозориться перед потомками»), – продолжает герой 20-го) – события становятся не сравнительными фактами, но процессом, включающим новую точку зрения – 21 века.

На первый взгляд, игра времен, игра отражений, переход из одного плана в другой в «Аркадии» напоминают пьесу Пьера Корнеля. Кажется, такое опи-

сание времени соответствует классической драме. Время до 20 века воспринималось как линейка, которой можно было измерить событие, жизнь в ее последовательности и однонаправленности. (*Валентайн: В то время все делалось значительно медленнее. Само понятие времени было другим*).

С рубежа 19-20 веков время становится интересно художнику само по себе, субстанциональными и экзистенциальными проявлениями.

А потому в описании времени особую роль начинает играть *точка зрения, взгляд субъекта*. В пьесе Стоппарда образуется не только поименный ряд персонажей, но и надличностный: собственное, конкретное имя переходит в предки – потомки – современники, от частного к историческому. А реальный факт из области быта, науки, культуры переходит, соскальзывает в иное, метафизическое состояние, – философское пространство, в котором не столько доказательство, сколько рефлексия начинает играть главную роль (*Важно не результат, а поиск*).

Время в пьесе Стоппарда становится равноправным как в историческом движении, так и субстанциональном и начинает постигаться не только через факт, но и через «дух факта»:

Бернард: Вы лишены интуиции... Чутья. Интуиции, которая не подчиняется логике. Но есть миг, когда время, вся Вселенная, идут обратным ходом – так-тик. Только миг и все возвращается на круги своя. Но ты побывал там и знаешь: именно так все и было.

Поочередная смена времени в действии «Аркадии» постепенно набирает скорость, мутирует и с 7 сцены начинает совмещаться, теряя линейную последовательность, перемешивая ситуации, героев и их реплики. Ламинарное движение заменяется турбулентным.

Структура художественного текста присваивает структуру физической материи –

Томасина: Если я начну размешивать рисовый пудинг, то варенье растечется по нему красными спиралями, как метеор на картинке в астрономическом атласе. Но если наклонить тарелку в обратную сторону, варенье уже не соберется в середине. Пудинг этого не замечает и остается розовым. Разве это не странно? ... Что мешалось, того уже не разделить.

Септимус: Таков закон природы. Время не остановишь и не заставишь течь вспять. И поэтому нам остается идти своим путем, блуждая в хаосе и возвращаясь к хаосу, пока розовый оттенок пудинга не станет однотонным, неизменным и вечным. Это называется свободой воли или самоопределением.

Что происходит в действии пьесы и, прежде всего, в *фабуле*, заставляющее сменить упорядоченность на хаос? Как это связано с событиями? А ничего и никак. По крайней мере, в визуальном, *фабульном* действии.

Но в драме Стоппарда событием в большей мере является вынесенное за пределы *фабулы*, причинно-следственно не обоснованное. Смена типов движения, с ламинарного на турбулентное, происходит в художественной организации пьесы, ее художественном пространстве. В нем *фабульные* события и сюжетные не совпадают. В *фабуле* нет видимых драматических ситуаций. Когда они намечаются, то, точно так же как и в композиции, одно обстоятельство соскальзывает, исчезает из конфликтной ситуации, причинно-следственная

связь рвется, возникает перипетия – поворот от ожидаемого к противоположному.

Пример этому – назревающая дуэль Септимуса и Чейтера из-за измены жены –

Чейтер: Негодяй! Вы деретесь или нет? ... Я требую удовлетворения!

Септимус: Нет. Наша эпоха знает всего двух-трех первоклассных поэтов, и любовное совокупление... с дамой, чью репутацию не в силах защитить и рота мушкетеров, еще не дает мне оснований лишиться человечество одного из этих гениев.

Ч.: Вы в самом деле так считаете? ...

С.: Мне прислали обе ваши книги на рецензии ...

Ч.: Как вы полагаете, госпожа Чейтер знала об этом до того, как она... как вы...

С.: Я думаю, знала.

Ч.: О, эта женщина готова ради меня на все!

Подобное разрушение причинно-следственной связи меняет как ситуацию, так и смысл, доводя его до парадокса или абсурда:

Томасина: Септимус, как, по-вашему, Бог – ньютоновец?

Септимус: Итонианец? Бог – выпускник Итона? ...

Однако за этой игрой слов лежит новая мысль, и кажущийся абсурд обрачивается открытием.

В данном случае – это фабульное нарушение.

Но в пьесе Стоппарда благодаря композиции происходит расподобление связи между фабульной и сюжетной ситуациями. Так, в истории героини 19 века Томасины не показана ее гибель; это история – кусок жизни без начала и конца. А в разговорах героев 20 века проясняется, что Томасина погибла в 16 лет, и причина гибели – пожар. В художественном пространстве – сюжете – начало и конец историй лежат в разных временных и фабульных плоскостях. И если в фабульных ситуациях ирония, насмешка и остроумие снимают остроту ситуации или проясняет смысл, то есть восстанавливают баланс сил, то увеличенная дистанция в сюжете мешает «теплообмену», увеличивая драматизм.

Он и создает состояние, когда умышленное удаление, разъединение объектов увеличивает их напряжение (как нарушение баланса в теплообмене увеличивает энтропию, по 2 закону термодинамики). Так в сюжете оказываются важными два события, обыденными фактами не объяснимые и визуально не представленные: гибель гениальной девочки из 19 века Томасины и неожиданная немота гениального мальчика из 20 века Гаса (*– Он когда-нибудь разговаривал? – О, да! До пяти лет*).

Тайна неожиданного и вынужденного «безмолвия» героев, вынесенная за пределы их «историй» не столько биграфические факты, сколько знаки другой биографии – космической.

Валентайн: Ты не можешь открыть дверь несуществующего дома. Ханна: Я думаю гении на это способны. Валентайн: Только безумцы и поэты. (Пауза) Ханна:

Мне снился сон, который не был сном.

Погасло солнце яркое, и звезды

Бесцельно странствовали по вселенной.

И в черной мгле, покрытой коркой льда,

Лишенная Луны, Земля висела...

Валентайн: Чьи это стихи? Ханна: Байрона.

Этот диалог персонажей из 20 века автор «вставляет» в диалог Томасины и Септимуса, персонажей 19-го и в контекст разговора об обреченности вселенной:

– У мира есть надежда на спасение? – Нет, он обречен. Но если мы узнаем, как возник этот, мы можем предположить, как возникнет следующий.

Человек и природа живут по единым законам. Противостояние законам природы – иллюзия, следование им – гениальность, безумие или поэзия. Безумие в этом ряду теряет значение аномалии, оказываясь следствием природного хода вещей, как хаос и потеря привычной формы.

Продолжение диалога:

– Твой чай остыл сам. А нагреться сам он не может... Тепло переходит в холод. Это одностороннее движение. То, что происходит с твоим чаем, происходит со всеми и повсюду. С солнцем и звездами. Рано или поздно, мы все остынем.

...

– В этом есть что-нибудь?

– В том, что мы все обречены? (Непринужденно) О да, разумеется. Это называется вторым законом термодинамики.

Подобный диалог не единственный в пьесе.

Как артисту играть роль, если его персонаж окружен не постигаемыми умом фактами, а их метафизическими, непостижимыми проявлениями?

Казалось, все в пьесе идет к бессмыслице. Неверие в спасение, принятая героями за истину идея остывания вселенной ведет к пессимистической атмосфере.

Однако атмосфера пьесы иная.

Стоппард в 1993 году уже знает, что теорема Ферма, недоказуемость которой, по мнению Томасины, изобретена математиком, чтобы «свести вас всех с ума», – доказана. Стоппард знает, что теория относительности равно подвергает сомнению как положительный, так и отрицательный результат. Стоппард знает, что ирония, введенная романтиками в искусство как эстетический закон переворачивания истины, в драматургии Чехова превратила невеселую драму в комедию.

Поэтому и пьеса Стоппарда строится по его собственным художественным законам.

В *фабуле* «Аркадии» до 7 сцены, преобладает исследовательский фокус. В 1 сцене представлен 19 век с нетривиальными диалогами героев, а во 2-ой сцене, персонажами 20 века устанавливается телескоп, обращенный в прошлое.

Персонажи «настоящего» Ханна, Бернард, Валентайн и их непрощенный помощник Гас Каверли возвращают прошлое как биографический и культурологический факт через научное расследование: Ханна пишет историю сада («Я изучаю ландшафт и литературу с 1750 по 1834 год»), Бернард интересу-

ется биографией Байрона, Валентайн через компьютерную логику просчитывает математические законы прошлой науки и т.д.

Исследовательский ракурс второй сцены заставляет по-новому перечитать первую. И благодаря *новой точке зрения* начинают допроявляться внутренние отношения и связи Септимуса, Томасины, леди Крум, Чейстеров, капитана Брайса, персонажей 19 века, и не только в их обыденной жизни, но с неожиданной стороны.

Бытовая сторона жизни вдруг оказывается событием истории и культуры. Через лупу исследователей обнаруживается незначительное лицо из 19 века, бывшее внефабульным персонажем, а сейчас оказавшееся главным объектом наблюдения – Байрон. А изменения в ландшафте парка – не только прихоть леди Крум, а эпохальная смена культурных и художественных стилей. Линейная последовательность человеческой жизни перестраивается благодаря исследовательскому ракурсу в историческую.

Уже на перекрестке 1 и 2 сцен очевиден туннельный эффект движения: девятнадцатый век устремляется к двадцатому, двадцатый вновь поворачивается к девятнадцатому. Происходит не только смещение времен, нарушающее историческую последовательность, но и смещение дискурсов – обыденного, математического, живописного, музыкального, ландшафтного. И к 7 сцене ламинарное движение заменяется турбулентным.

Герои постигают новый объем и ритм не только рационально, но чувственно и интуитивно – «...удаляются вместе с Ферма в музыкальную комнату»:

– Когда Томасина занималась математикой, математика была такой же, как за две тысячи лет до нее и сто лет после нее – классической. А потом математика ушла от реального мира. Как современное искусство. Природа оставалась классической, а математика вдруг стала вроде живописи Пикассо. Теперь смеется природа. Ее капризы оказались ее математикой.

– Что ты делаешь?

– Пытаюсь уловить мелодию. Отделить ее от тишины...

В финале пьесы скорость обмена энергиями достигает предела:

Валентийн (Ханне): Дошел! Дошел-таки!!

(Валентайн подходит к столу и роется в разросшейся куче предметов, бумаг и книг. Пораженная Ханна поворачивается. Валентайн вытягивает то, что искал. Диаграмму).

В тот же момент Септимус, читающий сочинение Томасины, изучает ту же диаграмму.

Септимус и Валентайн исследуют диаграмму, удвоенную временем).

Валентайн: это тепло.

Ханна: Валентайн, ты что, напился?

Валентайн: Это диаграмма теплообмена.

Септимус: Так значит все мы обречены!

Томасина (жизнерадостно): Да!

Валентайн: Понимаешь, это что-то вроде паровой машины. (Ханна наливает из того же графина вино в стакан Септимуса и пьет) Математических расчетов она не дала. Не могла. Она просто видела суть вещей.

Септимус: Это не наука.

Томасина: А это – вальс?

Септимус: Нет.

(Музыка остается современной).

Валентайн: Как в кино. Она видела, что ленту нельзя крутить в обратном направлении. Вот если ты снимаешь качание маятника или полет мяча – тут все равно, крути пленку хоть от начала к концу, хоть от конца к началу.

Ханна: Мяч падает в данном направлении – с неба на землю.

Валентайн: Но если ты знаешь, где небо, где земля. А когда речь идет о тепле. Или допустим, мяч разобьет окно... Это уже необратимо... Но она поняла – почему! Осколки можно склеить, но тепло, которое выделилось в момент удара мяча по стеклу, ты не вернешь. Оно исчезло.

Септимус: Выходит, ньютонову Совершенную вселенную ожидает конец. Постепенное остывание. Боже праведный! Валентайн: Тепло смешивается... (Обводит рукой пространство: комнату, воздух, вселенную).

Томасина: Давайте же скорее танцевать.

Читая этот текст, забываешь, что в нем персонажи разных эпох, разных сюжетных линий. Здесь абсолютно соблюдена логика высказываний, коммуникативная непрерывность, но полностью утрачена индивидуальность характеристик персонажей. И это не случайно.

Наблюдения показывают, что сюжет пьесы Стоппарда поначалу напоминающий классический тип «Иллюзии» Корнеля или даже ретроспективную драму Г. Ибсена, строится совершенно по другим художественным законам: причинно-следственные отношения между прошлым и настоящим отсутствуют, смыслообразование в новом типе сюжета строится через **монтаж**.

Монтаж многократно усиливает в сюжете не связи между событиями, поскольку принцип монтажа: $1+1 > 2$, – а акцентирует мотив движения. Факты и события не главенствуют во времени, они подвергаются «ироническому изумлению, теории междометий», прямая логика меняет свою конфигурацию.

Монтажный сюжет в пьесе Стоппарда совмещает *две линии*.

1 линия – линия интеграции и дифференциации (рационализация фактов); как говорят ученые, это **закон концепта**; он формирует движение, фиксирует изменения, дифференцирует факты.

В пьесе это выявлено через литературный и научный контекст и представлено историческими фамилиями, научной рефлексией и терминологией, о чем постоянно рассуждают персонажи. По большей части эти рассуждения являются предметом диалогов:

<i>Литературный контекст:</i>	<i>Научная терминология:</i>
Саути, Мильтон, Вальтер Скотт, Колридж, Мур, Вордсворт, Байрон; Эсхил,	Воля, воля Божья, грех, формула будущего,

<p>Софокл, Еврипид, Овидий, Вергилий, Аристотель</p>	<p>2 закон термодинамики, детерминизм, теорема Ферма, Ньютон, Лейбниц</p>
<p>Радклиф, Каролина Лэм, Иоанн Креститель, Лоуренс, Теккерей. Готика, Регенство. Просвещение и Романтизм: Эпоха – «Воплощение того кризиса, которое испытало романтическое мироощущение. Я изучаю ландшафт и литературу с 1750 по 1834 год» Ханна</p>	

В этом пространстве *первой сюжетной линии*, один читатель легко отбросит терминологический ряд, как непознаваемую метафору. Актер в подобной ситуации начнет впроброс, скороговоркой произносить текст, всячески укрупняя бытовые сцены, доводя до грубой эротики акварельные чувственные реакции. В результате зритель увидит нигилистов и циников.

Другой читатель увлечется расшифровкой теорем, упоминаемых персонажами, смыслом теоремы Ферма, точными научными изысканиями биографии Байрона, романтиков, античностью и Просвещением, рассматривая их как последовательный ряд научного и культурного прогресса. В подобном случае актер начнет с пафосом и «интеллектуальной восторженностью» демонстрировать ученую степень.

Подобное прочтение уничтожит содержательную суть монтажа.

2 линия монтажного сюжета – закон образа, ассоциация по смежности и подобию (*геитальт*). Мы сталкиваемся с драматическим образом, который нельзя представить через однородный, вещественный ряд. В его создании важен «надтекстовый» эффект драматической энергии, которая передается не через героя, не через бытовую интригу и не через социальный конфликт. Приведенные выше примеры соскальзывания: потеря цели (*сцена предполагаемой дуэли*), потеря смысла (*диалог о Боге*), перенос события с одного сюжетного ряда в другой (*смерть Томасины*) – проявление закона образа.

Обе линии, линия концепта и линия образа, создают в пьесе *художественный хаос*: «Эпоха требует поэта».

Художественный хаос совершает беспорядок в рациональной, логической сфере: фигура интеллектуала и ученого замещается поэтом и безумцем:

Валентайн: Поэтам и безумцам 2-ой закон термодинамики был известен с сотворения мира.

...

Ханна: не понимаю, почему это раньше никто не применял. Это же не теория относительности, Эйнштейном быть не обязательно.

Валентайн: Они просто не могли. Потому что калькулятор для них – все равно, что телескоп для Галилея. Раньше времени не хватало. Не хватало карандашей. (Помахивая тетрадкой Томасины). Твоя Томасина угробила столько времени, извела горы бумаги и даже до описания не добралась. А сегодня достаточно нажимать одну клавишу. Если бы ту работу, что я выполняю за два месяца пришлось бы делать с карандашом – жизни не хватило бы. ... у человека, который посвящает этому занятию жизнь, должна быть веская причина... ...

Еще требуется безумие.

Стоппард одна из самых трагических фигур в современной драматургии.

Писатель сумел представить мир в его метафизике, невозможности постичь до конца и описать в точных законах. Любой закон в конечном итоге оказывается под сомнением. В пьесе этот мир представлен разъятым по времени и степени изученности, и одновременно в совмещении-смещении.

Самой выраженной точкой этого совмещения является столкновение времен, эпох, стилей, ментальностей: *Просвещения («эпоха строгого интеллекта»)* и *Романтизма («Мозг, в котором царствовал хаос»)* –

Ханна: «После смерти отшельника нашли целую кучу бумаг. Сотни, тысячи листов. Его считали гением; («Гений в пейзаже»). Все листы были исписаны каббалистическими заклинаниями и пророчеством о скором конце света. Впечатляющий символ... всего этого романтического тумана. Той катастрофы, которая постигла век Просвещения. Эпоха строгого интеллекта вывернулась наизнанку. Мозг, в котором царствовал хаос, был объявлен гениальным. И фон подходящий: наигранные ужасы и фальшивые чувства. А как все это отразилось в истории сада! Сохранилась одна старая гравюра – Сидлипарк в 1730 году. Смотришь и плакать хочется. Райский сад эпохи Разума. К 1760-му году все исчезает: фигурно подстриженные деревья, пруды, террасы, фонтаны, липовые аллеи. Всю эту благородную геометрию стер с лица земли Капабилити Браун. Самая прекрасная живая изгородь из самшита, обозначающая границы владений, скрыта; вместо нее выкопаны безобразные каналы. Так, чтобы эти придурки думали, будто живут на земле, сотворенной Господом Богом исключительно для них и по их личному заказу. А затем явился Ричард Ноукс, дабы осовременить Божье творенье. ... Вот он – закат Европы. От разума к эмоциям».

Это высказывание не авторское, а Ханна – персонажа, субъекта. Объективно существующее становится субъективным, тем, чем кажется персонажу. Исследовательские устремления делают персонажей подобными кинематографической камере: один и тот же персонаж то видит, то является видимым. Субъективность восприятия превращает факт (реальность) в псевдофакт (иллюзию), что в свою очередь, становится материалом для художественного образа.

Перевод объективного в субъективное совмещает два дискурсов: **иронический и элегический.**

Иронический связан с повествовательным началом, с событиями, фактами, которые снижены, построены на насмешке, недоверии и сплетне в бытовых ситуациях;

элегический связан с лирическим началом: *возникающее чувство, скрытая симпатия как преодоление иронии – мотив чувственности, выступающий акварельно, прячущийся за материальным фактом и брутальностью высказываний.*

Оба дискурса – необъятное поле для психологической, интонационной, пластической игры актера.

Ироническое и элегическое в пьесе управляют **образами**, перемещая их между двумя композиционными центрами:

«образ, в котором время перестает быть подчиненным движению и проявляется само по себе» – 19 век в финале совмещается с 20-м, соскальзывая из упорядоченного движения;

«образ, в котором видимое больше не превращается в действие» – герои 19 века, рассматриваемые исследователями 20, не подключаются к событиям, хотя периодически возникают в сюжете.

Время интересно Тому Стоппарду экзистенциальными проявлениями, не зависимыми от исторического факта и научного прогресса. *Хлоя: Ньютон прав – Вселенная детерминирована. Точнее, хочет быть детерминированной. Но люди все время влюбляются не в того, в кого следовало бы.*

Движение, проявляющееся в «Аркадии» в композиционной мутации, разрушает композиционные центры, которые в классической драме жестко разведены. «Абберация движения наделяется независимостью, т.е. когда движущиеся тела и движения утрачивают свои инварианты. Происходит переворачивание, при котором движение перестает притязать на истину, а время – подчиняться движению, оба процесса являются одновременными» (Ж. Делез. Кино. М., 2004. С. 453).

В этом объективном переворачивании законы оказываются как и истины относительными: инвариант заменяется вариантами, и чем более хаотично движение, тем больше вариантов. Поэтому теорема Ферма не столько обязательна для понимания зрителем сама по себе, сколько ее контекст.

Сущность теоремы Ферма, которая при определенных значениях не имеет положительных значений, становится не столько научным фактом, сколько образом относительности, энтузиазма и движения. Вариативность, заложенная в бесконечности доказательств потомков, совпадает с вариативностью знания как такового (*Томасина: Ферма придумал теорему, чтобы нас всех свести с ума*).

Но отсутствие абсолютной истины, данной в ее относительных значениях, может поставить под сомнение и смысл жизни. Вариативным оказывается не только знание, но и любовь. Чувство, скрытая симпатия, объединяющие людей в пары, столь же непостоянны, как и научный факт.

Поэтому пары: *Септимус (Байрон, м-р Чейтер, капитан Брайс) и Томасина (леди Крум, миссис Чейтер; Ханна и Валентайн (Бернард, Гас), Бернард и Ханна (Хлоя)* – варьируются, а законы человеческого существования не достигаются:

– *Хоть ты не суйся! Что ты знаешь о жизни?*

– *Ничего.*

– *И все-таки это стоило того, не так ли?*

– Это было прекрасно.

Названные разными именами Септимус, Байрон и Отшельник могут оказаться одним лицом и «гением в пейзаже», а в иной ситуации – «в трех лицах» и «идиотом в пейзаже». Герои Стоппарда остаются на распутье. Как в фабульной истории, так и в жизни героев нет начала и нет завершения. Инвариант заменяется возможной множественностью вариантов:

Томасина: Приходи. Я буду ждать.

Септимус: Я не приду.

Томасина: В таком случае, я остаюсь. Еще раз в честь моего рождения.

(Септимус с Томасиной танцуют вальс. Гас подходит поближе, Ханна замечает его, вздрагивает).

Ханна: Это ты? Как ты меня напугал!

(Гас в костюме Регенства выглядит потрясающе ...)

Эта сцена финала «Аркадии» поразительна. Это абсолютное совмещение времен и героев. Локально – это, скорее всего, «ночь накануне семнадцатилетия» перед пожаром, в котором гибнет Томасина. Перед этим она открывает закон теплообмена, который закрепляет ритуально:

Входит Томасина. В ночной рубашке, босая, в руках свеча. Она выглядит таинственной и возбужденной.

Томасина: Это наш вечер!

Септимус: О, Господи! (Целует Септимуса прямо в губы)

.... Т.: И граф играет для нас. ...Я слышу музыку, учите меня... (Септимус читает сочинение Томасины) ... (Септимус и Валентайн исследуют диаграмму, удвоенную временем) ...Валентайн: Это диаграмма теплообмена. ... Септимус: Так значит, все мы обречены! ... Томасина (жизнерадостно): Да!

Таким образом, Томасина с восторгом приняла закон теплообмена, ведущий к гибели человечество, и решила накануне своего семнадцатилетия постичь его на практике, научившись у своего учителя не только танцевать: *Томасина: Давайте же танцевать скорее! Валентайн: Тепло смешивается... И так, смешивается все, всегда. Это необратимо... Септимус: Думаю нам еще хватит времени... Валентайн: ... пока не кончится время. Септимус: Познав суть всех вещей и разгадав все тайны, мы окажемся одни на пустынном берегу... Томасина: Это наконец вальс? Септимус: Сойдет за вальс... (Бернард в растерзанном костюме Регенства, входит с бутылкой).*

В ночь последнего свидания Томасины и Септимуса происходит пожар, Томасина гибнет. А появление Бернарда в «растерзанном костюме» завершает недвусмысленное свидание его с Хлоей, которое «стоило того».

Финальная сцена, объединившая героев, закольцовывает исторические эпохи. Костюмы отсылают в эпоху Регенства, когда в 1810 году Георг III был официально признан безумным, а его сын принц Джорж назначен Регентом и только спустя 10 лет после смерти отца становится королем Георгом IV.

Таким образом, в финале еще раз напоминает о себе мотив безумия, который в контексте пьесы уравнен с мотивом гениальности и поэзии. Все неоднозначно.

Верность слова, мысли, закона – истины – оказывается относительной, нуждается в энергии другого утверждения, при этом теряя свою герметичность и, следовательно, самостоятельность. Расставленные по полочкам, простран-

ствам и временам «истины» тяготеют друг другу и обнаруживают свою ценность лишь в относительности, движении и бесконечности. Безотносительно друг к другу они «несущественны... вроде спора о том, кто первым изобрел дифференциальное исчисление. Англичане говорят – Ньютон, немцы – Лейбниц. Но это не существенно». И хотя героиня утверждает, что «существенно само дифференциальное исчисление», – тут же добавляет, – «научный прогресс», подчеркивая тем самым процессуальность, движение.

Относительность научных истин, метафизичность мира во всех его проявлениях, воплощенная в пьесе через мутацию композиционную, образную, персонажную, рождает драматизм, прячущий в своей тени *мотив чувственности*. Откровенные, brutальные разговоры, циничные высказывания и связи не уничтожают драматизм, порожденный интеллектом.

Не этот ли драматизм явился подлинной причиной смерти Томасины и немоты Гаса Каверли, который обладает провидческим даром («*В прошлом году матушка решила раскопать фундамент лодочного домика. Какой-то знаток подсказал ей место. Месяцами рыла, но не там. А потом пришел Гас и показал место*»)?

Если бы мы ответили на этот вопрос определенно, мы пошли бы против философии Тома Стоппарда.

Если же приверженцы традиционной классической драмы захотят нарисовать психологический портрет героев, они могут достичь успеха. Пьеса Стоппарда – двойной текст, даже тройной: 1 – лирический: интимные связи персонажей, чувственные взаимоотношения, их истории; 2 – «Путешествие в прошлое», чтобы понять будущее, его «универсальную формулу»; 3 – «Космический», в котором законы мира организуют жизнь человека и его творчество, интеллектуальное и художественное.

Если выделить текст *лирический*, то в результате будем иметь:

История старой дворянской семьи уходит глубоко в эпоху Регенства. Поместье земельных аристократов, перестройка регулярного парка в стиле романтического хаоса. Хаос жизни, полной адюльтеров, «пяти пудов любви», измен, конфликтов матерей и детей, гостей, в будущем ставших именитыми. Поведение матери замечено дочерью и, по психологической теории Фрейда, оставляет след. Поэтому и смерть Томасины можно рассмотреть как рецидив унаследованного безумия, а неожиданную немоту наследника Крумов Гаса Каверли как явление аутизма.

В результате создания «психологического» портрета мы обнаруживаем явную перекличку с мотивами «Дикой утки» Генрика Ибсена. Сближение столь непохожих драматургов – явное допущение, но без него не выстроить системы. Художественный хаос «Аркадии» не дает вслед за другим гением воскликнуть: «Вот так-то круговорот времени несет с собой отмщенье...»

Но что точно, так это то, что новая драма Стоппарда требует нового типа актера, «способного не только действовать, сколько видеть и направлять видение, и помимо того, то оставаться немим, то поддерживать какой угодно нескончаемый разговор, но только не вести диалог» (Ж. Делез. Кино. М., 2004. С. 312).