

УДК 792.2

ББК 85.333; 85.334

Хайченко Елена Григорьевна

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0000-0002-9362-5717

Researcher ID: MIK-1023-2025

ekhaychenko@gmail.com

Ключевые слова: драма, театр, время, история, У. Шекспир, рождение, смерть, Ф.-Г. Лорка, Т. Уайлдер, Д.Б. Пристли, Ю. О'Нил, Т. Стоппард

Хайченко Елена Григорьевна

Театр во времени и время в театре. Том Стоппард и другие



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-2-10-45

Для цит.: Хайченко Е.Г. Театр во времени и время в театре. Том Стоппард и другие // Художественная культура. 2025. № 2. С. 10–45. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-2-10-45>.

For cit.: Khaichenko E.G. Theatre in Time and Time in Theatre. Tom Stoppard and Others. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 2, pp. 10–45. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-2-10-45>. (In Russian)

Khaichenko Elena G.

D.Sc. (in Art History), Leading Researcher, Western Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0000-0002-9362-5717

Researcher ID: MIK-1023-2025

ekhaychenko@gmail.com

Keywords: drama, theatre, time, history, W. Shakespeare, birth, death, F.G. Lorca, T. Wilder, J.B. Priestley, E. O'Neill, T. Stoppard

Khaichenko Elena G.

Theatre in Time and Time in Theatre. Tom Stoppard and Others

Аннотация. В статье категория времени рассматривается применительно к театральному искусству в его историческом развитии и смене стилевых эпох. Речь идет о продолжительности действия, объеме изображаемых событий, осмыслении времени как философской категории. В античную эпоху миф предлагал восприятие времени как покоящейся длительности, и в то же время сама эволюция древнегреческой трагедии была связана с процессом становления концепции исторического времени, в полной мере проявившейся в эпоху Возрождения в хрониках У. Шекспира. На сцене XVII века классицистский спектакль, событийный ряд которого охватывал одни сутки, соседствовал с маньеристским и барочным, где смешение реального и фантастического, иллюзорного и действительного погружало действие в ситуацию ускользающего времени, граничащего с вечностью.

В XIX веке стремление сконцентрировать действие во времени и в пространстве вновь проявится в произведениях новой европейской драмы. Причем, если в пьесах Г. Ибсена и А. Стриндберга движение времени определяется сменой времени суток, то в пьесах А.П. Чехова — сменой времен года. Течение времени в них необратимо, оно движется лишь в одном направлении: из прошлого через настоящее в будущее.

С появлением в 1895 году романа Г. Уэллса «Машина времени» в литературе и искусстве рождается новое представление о времени — оно становится категорией субъективной. Автор иллюстрирует это на примере пьес Ф.-Г. Лорки, Т. Уайлдера, Д.Б. Пристли, Ю. О'Нила, в которых время уплотняется, концентрируется, оно с легкостью забегает вперед, а затем возвращается назад. Отдельный раздел статьи посвящен пьесе Т. Стоппарда «Леопольдштадт», где движение действия определяет сам ход истории, спроецированный автором на его автобиографию.

Abstract. The article examines the category of time in relation to theatrical art in its historical development and the change of stylistic eras. It is about the duration of the action, the volume of events depicted, and the understanding of time as a philosophical category. In the ancient era, myths suggested the perception of time as a resting duration. At the same time, the evolution of ancient Greek tragedy itself was associated with the process of formation of the concept of historical time, which fully manifested itself in the Renaissance in W. Shakespeare's chronicles. On the stage of the 17th century, a classicist performance, the series of events of which covered one day, coexisted with mannerist and baroque, where a mixture of the real and the fantasy, the illusory and the actual immersed the action in a situation of elusive time bordering on eternity.

In the 19th century, the desire to concentrate the action in time and space manifested itself again in the works of the new European drama. Moreover, if in the plays by H. Ibsen and A. Strindberg the movement of time is determined by the change of time of day, in the plays by A.P. Chekhov — by the change of seasons. The flow of time in them is irreversible, it moves in one direction only: from the past through the present to the future.

With the appearance of H.G. Wells's novel *The Time Machine* in 1895, a new idea of time in literature and art was born — it became a subjective category. The author illustrates this using the example of plays by F.G. Lorca, T. Wilder, J.B. Priestley, and E. O'Neill, in which time is condensed, concentrated, and easily runs forward and then returns back. A separate section of the article is devoted to the play by T. Stoppard *Leopoldstadt*, where the movement of the action determines the course of history itself, projected by the author onto his autobiography.

Введение

Применительно к театру категория времени необычайно многозначна. Это и продолжительность спектакля, и объем изображаемых в нем событий. Сценическое время не равняется **хронологическому**. Оно может сжиматься и растягиваться, уводить нас в прошлое или давать возможность побывать в будущем. Настоящее и историческое время могут соседствовать друг с другом, как в пьесе Т. Стоппарда «Аркадия» (1993), а путешествие во времени становится средством осознания своей национальной идентичности, как в пьесе Т. Стоппарда «Леопольдштадт» (2019), о которой мы еще будем говорить.

Принимая решение о посещении театра, зритель нередко обращает внимание на продолжительность спектакля, то ли радуясь тому, что в театре не задержится, то ли, напротив, предвкушая, что удовольствие будет продолжительным. Многоактные классические пьесы играют с одним антрактом, и одноактным представлением вовсе без антракта сегодня никого не удивишь. Ведь современный зритель не готов находиться в театре от рассвета до заката, как это было во времена Эсхила и Софокла. Правда, встречаются и исключения. Достаточно вспомнить «Махабхарату» П. Брука и «Орестею» П. Штайна, «Бесы» Л. Додина и «Берег утопии» А. Бородина. Не говоря уже об экспериментах Яна Фабра, предложившего европейской публике 24-часовой перформанс с тремя антрактами, во время которых и актеры, и зрители могли погрузиться в короткий сон, кто на сцене, а кто в фойе на специально приготовленных для этой цели раскладушках. Но ведь «Гора Олимп» — это скорее исключение, чем правило, экстремальное приключение, как назовет спектакль ряд критиков.

Хронометраж спектакля — один из факторов, определяющих не только его форму, но и содержание. Отсюда проистекает не только темпоритм, но и принципы работы с литературным материалом, и способы освоения сценического пространства. В свою очередь, хронометраж зависит во многом от того, какую историю и как решили рассказать нам драматург и режиссер.

Формы времени в драматургии

Время и есть то, что подразумевается под Четвертым Измерением <...> *Единственное различие между Временем и любым из трех пространственных измерений заключается в том, что наше сознание движется по нему.*
Г. Уэллс. Машина времени [Уэллс, 1964, с. 54]

Известно, что в Древней Греции спектакли давались в виде тетралогий — трех трагедий и сатирической драмы, объединенных единым мифологическим сюжетом. Мифологическая основа древнегреческой трагедии свидетельствовала не только о ее связи с эпосом (Платон в «Государстве» называет родоначальником всего искусства трагедии Гомера), но и с концепцией мифологического времени, восстановление которого, по словам А.Ф. Лосева, «происходило в классический период греческой истории и даже не только в самом его конце, но и в период самого зрелого развития греческой истории» [Лосев, 1977, с. 38], то есть в момент возникновения театрального искусства. В эпоху, когда исторические представления только зарождались, миф предлагал восприятие «временной среды как покоящейся длительности», соотнося представления о прошлом и будущем «скорее в пространственном, чем в темпоральном (как мы понимаем его сейчас) смысле» [Светлов, 1989, с. 6]. На временное развитие сюжета нередко указывала смена места действия, например «Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде», «Ифигения в Дельфах».

В то же время сама эволюция древнегреческой трагедии была связана с процессом становления концепции исторического времени: трагедия, как писал А.Ф. Лосев, «родилась одновременно с историей». У Эсхила, по словам ученого, «время мистериально, его приближение подобно богоявлению... Наоборот, у Еврипида время уже имеет „ноги“, оно „ходит“» [Лосев, 1975, с. 452]. Отсюда разница в протяженности сюжета эпоса и действия трагедии. Аристотель в «Поэтике» писал, что трагедия и эпос отличаются друг от друга не только формой изложения материала, но и длительностью: «Трагедия обычно старается уложиться в круг одного дня или выходить из него лишь немного, эпопея же временем не ограничена» [Аристотель, 1978, с. 119, б9]. Указание на то, что судьба героя трагедии свершается в течение одних суток,

станет нормой для всех последователей Аристотеля и в Римскую, и в Новую эпоху.

Уже в античной трагедии герой выступает в роли бессознательного актера времени. «Теперь всезрящее тебя настигло время» [Софокл, 1958, с. 55], — говорится в четвертом стасиме «Царя Эдипа». Однако понятие времени у Софокла еще отождествляется с роком, богами установленным порядком вещей. Сознательными актерами времени *dramatis personae* становятся позднее.

Рождение жанра хроники в английском театре XVI века и, прежде всего, хроники У. Шекспира, впервые попытавшейся осмыслить законы исторического времени, становится поворотным пунктом в истории драматургии. «„Время“ занимает место бога в истории...» [Пинский, 1971, с. 48], — писал, анализируя хроники Шекспира, Л.Е. Пинский. По словам исследователя, «время стоит в хронике за людьми и событиями как внутренний порядок (*order*) живого целого, как строгая закономерность в динамике политических форм, как неумолимая воля истории» [Пинский, 1971, с. 49]. Закономерно поэтому, что, в отличие от произведений других жанров, в шекспировских хрониках сюжет открытый. Восемь из десяти написанных им хроник складываются в две большие тетралогии о событиях войны Алой и Белой розы: три части «Генриха VI» (1590–1591) и «Ричард III» (1592) и о более ранних событиях, ведущих к падению дома Ланкастеров и возвышению дома Йорков («Ричард II», 1595, две части «Генриха IV», 1597, и «Генрих V», 1598). Герои хроник, таким образом, как и герои античной тетралогии, переходят из одной пьесы в другую. Л.Е. Пинский называет их «бессознательными» и «сознательными» актерами времени, утверждая, что «неумолимый ход времени требователен к героям — они должны быть на его уровне, — оно не прощает героям природной человеческой слабости и создает напряженные ситуации величественного исторического действия» [Пинский, 1971, с. 53].

Под напором нового мироощущения разрушаются принципы классической поэтики, и современник Шекспира Ф. Лопе де Вега в «Новом искусстве сочинять комедии» (1609) вынужден признать:

Сколь многие сейчас перекреститься
Готовы, видя, что проходят годы
Там, где законный срок — лишь день один,

Театр во времени и время в театре. Том Стоппард и другие

К тому ж еще искусственный. Но если
Считаться с тем, что зрителю-испанцу
За два часа все нужно показать
От Бытия до Страшного суда,
То надобно оставить опасенья.
Ведь наша цель — доставить наслажденье [Хрестоматия, 1953, с. 32].

Своему соотечественнику вторит и М. Сервантес:

Зрителю совсем не важно,
Что от Индии до Мальты
Прохожу я путь мгновенно,
Не меняя стен театра.
Мысли зрителя свободны,
И, не делая ни шага,
Улетает он далеко,
Не сводя с актера взгляда [цит. по: Силюнас, 1995, с. 12].

Изменившаяся протяженность действия (речь идет об охвате изображаемых событий), требующая, пусть и условной, смены декораций, приводит к разделению пьесы на акты. В Испании их назовут «хорнадами», то есть днями действия, которых отныне не менее пяти. В результате к началу XVII века в европейском театре складываются три драматургические поэтики: классицистическая, хранящая заветы Горация и Аристотеля, театр маньеризма и барокко, между которыми больше сходства, чем различий.

В произведениях П. Корнеля и Ж. Расина движение действия, согласно Аристотелю, совершается в одно обращение солнца. «Рождение Солнца чаще всего совпадает с рождением самой трагедии (которая длится, как известно, один день), поэтому и Солнце, и трагедия, как правило, становятся смертоносными одновременно» [Барт, 1989, с. 147], — напишет в своем эссе о трагедиях Расина Р. Барт. Сама идея необратимого течения времени является движущей силой и сюжета, и конфликта трагедии XVII века. Ход времени обозначается «сменой освещения», то есть чередованием живописных задников, изображавших одно и то же место действия при разном освещении: 1 акт — на закате солнца, 2-й акт — ночью при лунном свете, 3-й акт — на рассвете, 4-й акт — в полдень и 5-й акт — на закате солнца следующего дня. Именно так, согласно сохранившимся гравюрам, была оформлена

трагедия А.Ж. Ришелье «Мирам», представленная на сцене театра Пале-Кардиналь в 1641 году и ставшая идеальным воплощением положения Аристотеля о том, что «трагедия старается, насколько возможно, оставаться в пределах одного круговорота солнца».

Что касается маньеристской и барочной сцены, то поставленные на ней произведения исходили из идеи бренности всего сущего и изображали жизнь подобной сновидению. «Поражает не натуральность, а броско доминирующая *сверхъестественность*, способность конструировать особую реальность, освещаемую не небесными светилами, а бенгальскими огнями, подвластную не обыденным законам, а умопомрачительным и смелым ходам изощренной мысли» [Силюнас, 2000, с. 43], — писал В.Ю. Силюнас о комедиях Тирсо де Молины. Смешение реального и фантастического, иллюзорного и действительного погружало действие в ситуацию ускользающего времени, граничащего с вечностью. С отменой миметической функции искусства в этом театре исчезали и все прочие принципы классической поэтики.

Тем не менее между барочной и классицистической пьесой существовало нечто общее — это стремление как можно дальше отойти от окружающей реальности. В классицистическом театре тому способствовали мифологические и легендарно-исторические фабулы. Например, Расин не советовал своим собратьям по перу избирать «театральными героями лиц, которые были бы известны большинству зрителей» [Расин, 1937, с. 259.]. По его мнению, «уважение, которое мы испытываем к героям, растет по мере того, как они удаляются от нас — “major e longiquo reverentia” [«уважение увеличивается на расстоянии». — Е.Х.]» [Расин, 1937, с. 257]. Театр маньеризма и барокко воспарял над действительностью, унося своих героев, а затем и зрителей в иллюзорный мир искусных театральных построений.

В XIX веке, когда театр приближается к отражению реальности в ее привычных повседневных формах, стремление сконцентрировать действие во времени и в пространстве вновь напомнит о себе. Так, в пьесах Г. Ибсена «Кукольный дом» (1879), «Привидения» (1881), «Гедда Габлер» (1891) место действия в каждом акте определяется словами «та же комната». А ход времени, приводящий к кардинальным изменениям в жизни персонажей, теперь не только прослеживается в диалогах действующих лиц, но и моделируется авторскими ремарками.

Время действия в первом акте «Кукольного дома» обозначено автором как «зимний день». На сцене появляется Нора, нагруженная ворохом пакетов — рождественских подарков для мужа и детей. В дверях виден посыльный, принесший елку. Все дышит ощущением приближающегося праздника.

Во втором акте изменившаяся атмосфера в доме Хельмеров обозначена ремаркой: «В углу, возле пианино, стоит обобранная, обтрепанная, с обгоревшими свечами елка» [Ибсен, 1957, с. 406].

В третьем акте, где Нора и Хельмер возвращаются с праздничного вечера, «на столе горит лампа». Таким образом, движение времени определяется сменой театральных атмосфер — от праздника к будням, от яркого зимнего полдня к сумеркам развязки.

Сходных принципов организации действия в своих ранних пьесах придерживается А. Стриндберг. Декорация не меняется в «Отце» (1887). «Действие происходит на графской кухне в Иванову ночь» [Стриндберг, 1986, с. 490], — говорится в начальной ремарке «Фрекен Жюли» (1888), где место действия также не меняется, а происходящие в пьесе события охватывают время с вечера до утра. Причем занимающийся в финале день лишь подчеркивает неизбежность трагической развязки — самоубийства героини.

Поэтика новой европейской драмы уже предполагала рождение малой сцены, эстетики камерного театра. В написанной в те же годы статье «О современной драме и современном театре» (1889) Стриндберг размышлял о преимуществах пьесы, доведенной до одной сцены, над привычным многоактным действием, разделенным неизбежными антрактами. «Вкус времени, слишком торопливого, лихорадочного времени, по-видимому, склоняется к краткости и к полноте выражения...» [Стриндберг, 2005, с. 41] — утверждал он. Концентрируя действие во времени, сокращая количество действующих лиц (у Шекспира и Ф. Шиллера их, как правило, больше двадцати, в «Кукольном доме» — 8, в «Привидениях» — 5, в «Отце» — 7, во «Фрекен Жюли» — только 3), создатели новой европейской драмы изменяли саму оптику восприятия сюжета, работая на крупных планах и, таким образом, максимально приближая действующих лиц к зрительному залу. «В современной психологической драме, где самые искренние движения души должны выражаться прежде всего мимикой, а не жестами или голосом (криком), может быть, стоит рискнуть направить сильный

боковой свет на малую сцену и актера без грима или, по крайней мере, с минимальным гримом» [Стриндберг, 1986, с. 489], — напишет Стриндберг в предисловии к «Фрекен Жюли», предвосхищая создание Интимного театра со зрительным залом на 150 мест, который откроется в Стокгольме в 1907 году.

В отличие от Ибсена и Стриндберга, в пьесах А.П. Чехова движение времени определяется не столько сменой времени суток, сколько сменой времен года. У Чехова течение жизни подчинено календарю самой природы. «Композиция чеховских пьес так и движется с весны по осень, от радостных встреч к горькой разлуке. В этом пункте пьесы Чехова своеобразно сближаются с античным театром — античным мифом с его ощущением магического соответствия между роковыми поворотами в судьбе человека и сменяющимися друг друга периодами умирания и возрождения природы» [Зингерман, 2001, с. 30], — указывает Б. Зингерман.

Нельзя не заметить, что любимое время года не только Чехова, но и других создателей новой европейской драмы — это осень. Прекрасным осенним утром с букетом пестрых листьев на груди и корзиной винограда в руках Анна Мар появляется на пороге дачи Фокератов в «Одиноких» (1891) Г. Гауптмана. Ворохи сухих осенних листьев сыплются на головы метерлинковских слепых. Букет осенних роз, «прелестных, грустных роз», готовится преподнести жене профессора Войницкий в «Дяде Ване» (1896). Промозглым осенним вечером, когда «слышно, как шумят деревья и воеет ветер в трубах», завершается действие «Чайки» (1896), а также «Трех сестер» (1900) и «Вишневого сада» (1903), где герои, словно стая перелетных птиц, покидают в финале насиженное место. И даже Б. Шоу «ясным сентябрьским вечером» начинает действие «Дома, где разбиваются сердца» (1917). Но стоит ли удивляться тому, что английского скептика и острослова захватила осенняя магия природы, ведь по признанию самого автора, его пьеса — это «фантазия в русском стиле на английские темы».

У драматургов рубежа XIX–XX веков, как и у А.С. Пушкина, осень — это пора последнего дерзкого цветения, вобравшего в себя и пробуждающуюся жизненную силу весны, и знойные плоды лета. И в то же время осень — это преддверие зимы, пора разочарований и ледящего дыхания смерти.

При всех открытиях новой европейской драмы течение времени в ней необратимо, оно движется лишь в одном направлении: из прошлого через настоящее в будущее, о котором так любят рассуждать герои Чехова. Но «настоящее не может быть полным и счастливым, когда есть прошлое...» [Чехов, 1985, с. 122].

«...Чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом» [Чехов, 1986, с. 228], — утверждает Петя Трофимов в «Вишневом саде». Прошлое цепляется за настоящее, оно преследует героев, как белые кони Росмерсхольма в драме Ибсена. И все же герои Чехова убеждены, что «счастье и мир наступят на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь» [Чехов, 1986, с. 188].

Правда, это прекрасное далеко доступно только тем, кто будет жить после них, причем лет этак через двести-триста, а может быть, и тысячу. «Участвовать в этой жизни мы не будем, конечно, — говорит Вершинин, — но мы для нее живем теперь, работаем, ну, страдаем, мы творим ее — и в этом одном цель нашего бытия и, если хотите, наше счастье» [Чехов, 1986, с. 146]. Таким образом, будущее необходимо выстрадать в настоящем, попутно расплатившись с прошлыми долгами. Однако не все современники Чехова смотрели в это будущее пусть с относительным, но все же оптимизмом.

В 1895 году выходит в свет «Машина времени» Г. Уэллса — роман, как утверждал сам автор, основанный на возможностях, которые открывала неевклидова геометрия, получившая признание в 60-е годы XIX века. Научная фантастика лишала время его необратимости, делая прошлое, настоящее и будущее в каком-то смысле одномоментными. Мир будущего, в который попадал Путешественник во Времени, не внушал читателю больших надежд, свидетельствуя о неизбежной деградации человечества. Хотя у Путешественника во Времени была возможность не только перенестись в 802701 год, но и с помощью его изобретения повернуть время вспять: вернуться в тот день, когда путешествие только начиналось. И пусть роман Уэллса — это чистая фантастика, на рубеже XIX–XX веков представления о времени и пространстве действительно менялись. «Время сразу расширилось и уплотнилось. Расширилось потому, что вернулось время циклическое, уплотнилось потому, что иными стали ритмы

жизни» [Кагарлицкий, 1987, с. 281], — писал исследователь творчества Уэллса Ю.И. Кагарлицкий.

Идея путешествия во времени породила новое направление в литературе, получившее название «хронофантастика», и оказала существенное влияние на искусство. Но то, что с такой легкостью давалось новорожденному кинематографу, представляло куда более сложную задачу для театра. И хотя представление о миметической природе театра в эпоху новых «измов» решительно менялось, изображение жизни в формах самой жизни, протекающей в ньютоновской модели мироздания с тремя пространственными измерениями, временем и гравитацией, оставалось превалирующим. Ведь, как писал создатель «Машины времени» Уэллс, «большинство образованных людей на всем свете вполне удовлетворялось этой картиной мира» [цит. по: Кагарлицкий, 1987, с. 279].

Автор-создатель и его путешествия во времени

Вы когда-нибудь перестанете отравлять мне жизнь всеми этими историями о времени? Это же бессмысленно! Когда! Когда!
В один прекрасный день... в один прекрасный день мы родились, и в один прекрасный день мы умрем...
С. Беккет. В ожидании Годо [Беккет, 1998, с. 115]

Первая мировая война, ощущение рубежности переживаемых событий вновь обратят искусство к теме времени. В 1924 году выходит в свет «Волшебная гора» Т. Манна — «роман о времени», как назовет его сам автор, поясняя, что в этой книге «речь идет о времени как таковом, в его чистом виде, причем эта тема подается не только через опыт героя книги, но и в самой ткани романа, через нее» [Манн, 1960, с. 165]. Основная мысль писателя заключалась в том, что «время — иллюзия, его течение в формах причинности и последовательности — лишь восприятие наших органов чувств, особым образом построенных, истинное же бытие вещей — это неподвижное „теперь“» [Манн, 1959, с. 287].

Театр не остался безучастным к этой теме. Межвоенная эпоха обострила восприятие времени, произведя на свет целый ряд пьес, в названиях которых доминируют темпоральные характеристики: «Когда пройдет пять лет» (1930) Ф.-Г. Лорки, «Долгий рождественский

обед» (1931) Т. Уайлдера, «Время и семья Конвей» (1937) Д.Б. Пристли, «Долгое путешествие в ночь» (1941) Ю. О'Нила. В этих произведениях время уплотняется, концентрируется, оно с легкостью забегает вперед, а затем возвращается назад.

В сюрреалистической пьесе Федерико Гарсиа Лорки «Когда пройдет пять лет» — «легенде о времени», как назовет ее сам автор, — время становится категорией абсолютно субъективной. Драматург произвольно меняет местами прошлое и будущее, представляя их как проекцию внутренней жизни человека. Герои пьесы, Юноша и Старик, символизируют две разных ипостаси человеческой жизни и одновременно воспринимаются как целостное существо. Размывая грань между реальностью и сном, драматург, по словам В.Ю. Силюнаса, дает им возможность «выйти за рамки сиюминутного и уплотнить время, разом увидеть прошедшее и грядущее, вчерашнее и завтрашнее, соединить временные пласты, раздвигая границы опыта...» [Силюнас, 1989, с. 19].

В отличие от Лорки, Торнтон Уайлдер придерживается концепции линейного времени, но само название пьесы «Долгий рождественский обед» отражает парадоксальность затеянной автором игры. Жизнь персонажей, охватывающая несколько десятилетий, представлена в одноактной пьесе, рассчитанной на непродолжительное действие. На сцене комната с накрытым для праздничной трапезы столом. Единственное событие, показанное в драме, — это рождественский обед, но данный в бесконечной смене бегущих лет и меняющихся поколений. Автор не датирует происходящие в пьесе события. Контуры эпохи лишь слегка просматриваются в репликах действующих лиц. Так, встречая свое первое Рождество в только что отстроенном доме, матушка Байярд — самая старшая из персонажей (членов одной семьи) — вспоминает, что во времена ее детства на месте нынешнего дома жили индейцы, а на противоположный берег Миссисипи приходилось переправляться на плоту. А спустя годы (они же минуты сценического действия) ее правнук Сэм примеряет форму младшего лейтенанта, уходя на «ужасную войну», с которой не вернется к следующему Рождеству.

Нарочитая монотонность действия — герои лишь беседуют, сидя за праздничным столом, — прерывается исчезновением состарившихся персонажей, уходящих во врата смерти, и появлением детских колясок

со свертками, перевязанными голубыми и розовыми лентами. Дети вырастают, их родители старятся — таков неизменный ход самой жизни. Согласно указаниям автора, герои, которым предстоит исчезнуть, надевают заранее заготовленные седые парики.

В таком драматургическом построении дискретное время соединяется с непрерывным его течением. Каждый рождественский обед независимо от состава его участников несет в себе элементы повторяемости того, что уже было. Это и статичная мизансцена — все действующие лица группируются вокруг стола, и рефреном повторяющиеся реплики:

«Что ты хочешь... белого мяса или ножку?» [Уайлдер, 1983, с. 5].

«А какая хорошая проповедь! Я так плакала» [Уайлдер, 1983, с. 9].

«Какое сегодня великолепное рождественское утро... Каждая самая маленькая веточка вся одета инеем! Не верится глазам. [Уайлдер, 1983, с. 10].

Композиция пьесы Уайлдера заставляет вспомнить «Великий театр мира» (1649) П. Кальдерона, где сцена представляет собой мироздание, а два сценических выхода — рождение и смерть:

Да, пьеса коротка, как пир на тризне.

Но где трагикомедию длинней

взять, если пишешь эту пьесу с жизни,
с быстротекущего потока дней?

В ней вход и выход — смежные две двери.

Бок о бок с ней и радости, и страх.

В ней все приобретения, как потери;

что было прахом, снова станет прах [Кальдерон, 1999, с. 212].

Правда, в финале ауто Кальдерона сцена пустеет, а в финале пьесы Уайлдера напрашивается знак бесконечности, но драматургу необходимо завершить действие, поэтому он закольцовывает композицию. В последней сцене единственная оставшаяся в доме Байярдов, тетушка Эменгарда перечитывает некогда присланное ей письмо о первом рождественском обеде в этом доме и, закончив чтение, направляется во врата смерти.

В пьесе «Долгий рождественский обед» время сродни вечности, поэтому в ней так мало исторических деталей. В драме Д.Б. Пристли «Время и семья Конвей», напротив, историческое время представлено

во всей его конкретности. Как и в пьесе Уайлдера, у Пристли происходящее не выходит за пределы одной комнаты и события всех актов приурочены к одной и той же дате — дню рождения Кей, одной из сестер Конвей. Но, как следует из ремарки, «первое и третье действия происходят осенним вечером 1919 года, второе действие — осенним вечером 1937 года» [Пристли, 1987, с. 173]. Таким образом, в третьем акте, не прибегая к услугам машины времени, драматург возвращается назад — в тот день, когда эта история только начиналась. «Третье действие является непосредственным продолжением первого» [Пристли, 1987, с. 173], — сказано в ремарке.

Пристли сознательно строит свою пьесу по канону «Трех сестер» Чехова. Правда, сестер здесь четыре: Мэдж, Хейзел, Кей, Кэрол, а братьев двое — Алан и Робин. Их отец утонул много лет тому назад и давно уже стал воспоминанием. Старшая Мэдж, как и Ольга Прозорова, учительствует в женской школе. Старший брат Алан, подобно Андрею Прозорову, занимает мелкую чиновничью должность — он не оправдал надежд своей семьи. И наконец, сестры Конвей из своего маленького промышленного Ньюлингхема рвутся в Лондон, точно так же, как героини Чехова мечтали о Москве.

Подобно Чехову, Пристли говорит о неумолимом движении времени, которое рушит надежды и мечты. Ни один из героев пьесы не достигнет того, о чем мечталось. Красавица Хейзел выходит замуж за коротышку Биверса, над которым смеялась в первом акте. Разочарованная в социалистических идеях Медж превращается в бездушную карьеристку. Мечтавшая о большой писательской карьере Кей становится журналисткой, пишущей о кинозвездах. Хроническим неудачником и пропойцей, промотавшим деньги семьи, предстает во втором акте младший брат Робин. Единственный, кто не утратил доброты и сострадания к близким, — это Алан, но у него нет ни сил, ни средств, ни знания, необходимых для того, чтобы помочь своей гибнущей семье. А вот самой светлой, доброй и жизнелюбивой из всех сестер Конвей — Кэрол давно уже нет в живых, и ее могилу навещает только Алан...

«В мире существует злой дух, который мы называем Время... Время нас побивает» [Пристли, 1987, с. 238], — настойчиво повторяет во втором акте Кей. Куда исчезли те милые, добрые, полные жизненных сил Конвеи, которые так увлеченно разыгрывали шарады

на дне рождения своей сестры почти двадцать лет тому назад? «Может быть, лучше умереть, как Кэрл, прежде чем попадешь в лапы времени», — спрашивает Кей. Но Алан с ней не согласен. «То, что мы реально представляем собой, — утверждает он, — это весь наш путь, все наше время, и когда мы дойдем до конца нашей жизни, весь этот путь, все это время будут представлять нас — подлинную тебя, подлинного меня» [Пристли, 1987, с. 239]. И, чтобы дать надежду не только персонажам, но и зрителям, автор вновь возвращает нас в тот самый вечер, когда Кей исполнился 21 год и когда все еще было возможно для каждого из них.

События драмы Ю. О'Нила «Долгое путешествие в ночь» («Долгий день уходит в ночь»), как явствует из названия, развиваются в течение одного дня, что заставляет вспомнить и об античной трагедии, и о классических календарных мифах, где «альтернатива дня и ночи является элементарной семантической моделью оппозиции света и тьмы, по которой строятся все календарные мифологемы» [Брагинская, 1998, с. 613]. Место действия пьесы — общая комната в загородном доме Джеймса Тайрона, время — август 1912 года. Доминирующим моментом организации действия становится здесь смена освещения: от ясного утра («Примерно половина девятого утра. Через окна справа падают лучи солнца») [О'Нил, 1971, с. 138] к душному полдню («День по-прежнему ясный, но еще более жаркий; в душном воздухе стоит марево, рассеивающее солнечный свет») [О'Нил, 1971, с. 176], туманному вечеру («В комнате сгущаются вечерние тени») [О'Нил, 1971, с. 219] и непроницаемому ночному мраку («За окном — непроницаемая стена тумана») [О'Нил, 1971, с. 248].

Драматург уподобляет человеческую жизнь движению солнца с его восходом, полуднем и закатом. Один день из жизни семьи Тайронов, состоящей из отца, матери и двух взрослых сыновей (драматург признавался, что пьеса написана кровью его сердца, ведь ее герои — это члены семьи О'Нилов), представлен как модель всей прожитой ими жизни: от полного надежд утра, когда домой возвращается излечившаяся, как им верится, от наркотической зависимости мать, до полного отчаяния вечерних сцен, когда окажется, что все надежды тщетны и застарелые раны уже не залечить. «Не надо пытаться понять то, что нам все равно не понять, изменить то, чего изменить нельзя. Да и можем ли мы оправдать или объяснить то, что сделано с нами

самой жизнью?» [О'Нил, 1971, с. 305], — говорит Мэри Тайрон в финале этой пьесы, как и в случае с Пристли, повествующей о распаде семьи и трагедии одного дома.

В рассмотренных нами произведениях время неумолимо по отношению к героям, но одновременно в них звучит очень важный для понимания темы времени мотив: единственное, что не подвластно его разрушительной силе, — это память. Воспоминания продолжают жить в настоящем, как прошлое, которое постоянно присутствует в сознании героев.

«Эта пьеса — мои воспоминания. Сентиментальная, неправдоподобная, вся в каком-то неясном свете — драма воспоминаний» [Уильямс, 1967, с. 75], — признается Том Уингфилд, герой пьесы Т. Уильямса «Стеклянный зверинец» (1944). В драме-воспоминании, ставшей популярной во второй половине XX века, как правило, есть ведущий — тот, кто вспоминает и одновременно является действующим лицом. Так, в пьесе Б. Фриля «Танцы на празднике урожая» (1990) присутствуют два персонажа, оба — alter ego самого автора, один Майкл — это ровесник драматурга, оценивающий события прошлого с точки зрения того времени, которое он прожил, другой — десятилетний мальчик — непосредственный участник тех событий. А поскольку «память своевольна, как поэзия», драматург не всегда настаивает на объективности рассказчика, предлагая публике составить свое собственное мнение на основании воспоминаний нескольких действующих лиц, как, например, в пьесах Б. Фриля «Целитель верой» (1980) или «Молли Суини» (1994), где одни и те же события представлены на сцене в столкновении трех разных персонажей.

Любая пьеса эстетически и идеологически связана с контекстом своего времени, отражает ли она события сегодняшнего дня или углубляется в историю, апеллирует к мифологическим и легендарно-историческим сюжетам или, напротив, работает с реальным документом. Если Шекспир в своих хрониках еще полностью зависим от древних летописцев, в повествовании которых было немало легендарного, то начиная с XIX века история заговорит со сцены на языке реальных фактов. Так, в пьесе Г. Бюхнера «Смерть Дантона» (1835) шестая часть текста состоит из подлинных воззваний, листовок и речей политических деятелей времен Великой французской революции.

А такие направления, как документальная драма и Театр.doc, давно уже стали неотъемлемой частью привычной театральной жизни.

Хотя существует и противоположная тенденция. Например, Жан Ануй утверждал, что его «Томас Бекет» (1959) — это «костюмная» пьеса, в которой не следует искать исторически точных соответствий: «Я не стал выяснять по книгам, ни каков был в действительности Генрих II, ни даже Бекет. Я создал короля, который был мне нужен, и двусмысленного Бекета, который был мне нужен» [Ануй, 1969, с. 623].

Иногда театр сознательно противопоставляет себя реальной жизни, уходя от современности в феерию и сказку, где время словно замерло, и долго ли, коротко ли, не имеет особого значения. Приемом декомпозиции времени и места активно пользуются создатели театра абсурда — С. Беккет, Э. Ионеско и другие. Часы без стрелок — знак остановившегося времени, впервые появившиеся на экране в фильме И. Бергмана «Земляничная поляна» (1957), герой которого, семидесятивосьмилетний профессор Борг, совершает путешествие в свое прошлое, — во многом определили эстетику одного из ведущих направлений драматургии этого периода.

«Не будем же ругать наше время, оно ничуть не хуже предыдущих. (Пауза.) Не будем и хвалить его (Пауза.) Вообще не будем о нем говорить» [Беккет, 1998, с. 55], — предлагает Поццо, персонаж пьесы С. Беккета «В ожидании Годо» (1952). Тем не менее герои пьесы, построенной по законам докучной сказки с многократной повторяемостью одних и тех же фрагментов текста, постоянно возвращаются к размышлениям о времени, которое, по их мнению, остановилось. «Для меня день уже кончается, стоит ему начаться» [Беккет, 1998, с. 82], — замечает Эстрагон. И если Поццо в первом акте еще смотрит на часы и торопится уйти, то во втором он уже вынужден признаться: «В один прекрасный день я проснулся, слепой как судьба... Не спрашивайте меня. У слепых нет представления о времени... Они не видят ничего, что связано со временем» [Беккет, 1998, с. 111–112].

Театр остановившихся часов отражал уверенность его создателей в том, что «ни одно общество не смогло отменить человеческую печаль, ни одна политическая система не может избавить нас от боли жизни, от нашего страха смерти, от нашей жажды абсолюта. Именно человеческое состояние направляет социальное состояние, а не наоборот» [Ionesco, 1958]. Тем не менее их собственные биографии

формировались под влиянием конкретно-исторических условий: Сэмюэл Беккет участвовал во французском Сопротивлении, Артюр Адамов за свои высказывания был помещен в концентрационный лагерь в Аржелесе, а Славомир Мрожек и Вацлав Гавел стали диссидентами.

Пьесы редко становятся автобиографиями, хотя и несут в себе порой автобиографические черты. Исповедальность — удел скорее лирики или повествовательной литературы, достаточно вспомнить «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо или «Исповедь» Л.Н. Толстого. Драматург всегда скрыт за персонажами, он не говорит от первого лица. Тем не менее ему подвластно с помощью вымышленных действующих лиц разыграть события возможной жизни, вымышленную биографию, вписав ее в контекст исторического времени.

Семейная хроника XX века

...В действительности историческое время не совпадает с хронологическим. То, что в хронологическом времени растянуто на десятилетия и кажется нам давно прошедшим, на самом деле происходит сейчас, и мы находимся в каком-то смысле в той же исторической точке, в той же точке исторического времени, в которой находились художники, мыслители, публицисты и музыканты Вены.
М. Мамардашвили. Вена на заре XX века [Мамардашвили, 1992, с. 389]

Пьеса Тома Стоппарда «Леопольдштадт», впервые сыгранная в Лондоне зимой 2020 года, существенно отличается от более ранних его произведений. В ней нет интеллектуальных шарад, лингвистических игр и совмещения различных исторических эпох. Драматург выбирает жанр, литературой неоднократно апробированный. Перед нами семейная хроника, которая охватывает более пяти десятилетий: события первой сцены разворачиваются в 1898 году, последней — в 1955 году. Движущей силой действия становится сам ход истории, спроецированный на судьбу автора. «Леопольдштадт» — это его непрожитая биография.

Напомним, драматург родился в 1937 году в чешском городе Злин в семье Евгения и Марты Штраусслер и получил при рождении имя Томаш Штраусслер. В 1939 году вследствие немецкой оккупации

Чехословакии семья бежала в Сингапур, однако японское вторжение заставило их устремиться дальше — в Индию. Во время путешествия глава семейства был убит, а мать с двумя детьми добралась до Индии, где спустя несколько лет вышла замуж за британского офицера Кеннета Стоппарда и переехала вместе с ним и сыновьями в Лондон. Так Томаш Штраусслер превратился в Тома Стоппарда. Семья Штраусслер никогда не исповедовала иудаизм, поэтому, попав в Лондон, мать Стоппарда приложила максимум усилий, чтобы скрыть еврейское происхождение своих детей, и воспитала их как англичан. Всю правду о своем чешско-еврейском происхождении Том Стоппард узнал только в возрасте пятидесяти шести лет незадолго до смерти матери в 1993 году. Тем не менее ему понадобилось более двадцати лет, чтобы, по словам английской критики, совершить своеобразный coming out.

Первоначально драматург намеревался назвать свою пьесу «Семейный альбом», что вполне соответствует ее содержанию: уже в первой сцене бабушка Эмилия — самая старшая из действующих лиц — перелистывает страницы семейного альбома и подписывает фотографии ушедших родственников. «Это все равно что второй раз умереть — лишиться имени в семейном альбоме» [Стоппард, 2024, с. 36], — утверждает ее устами драматург. В семейном альбоме Стоппарда представлено четыре поколения родственных семей и порядка трех десятков действующих лиц. Естественно, возникает вопрос, почему же «Семейный альбом», воспоминание о котором невольно согревает душу, превратился в «Леопольдштадт» — таково название одного из центральных районов Вены, более трети населения которого до Второй мировой войны составляли евреи.

События пьесы, действие которой за исключением двух сцен не выходит за пределы одной комнаты, не случайно разворачиваются в Вене. Имена З. Фрейда, Г. Гофмансталя, А. Шницлера, Г. Климта, Г. Малера мелькают в диалогах действующих лиц. Герои Стоппарда состоят в дружеских отношениях со Шницлером и Фрейдом, имеют возможность заказать портрет у Климта, посещают концерты Малера, принимают у себя в доме И. Брамса, и все это — свидетельство того, что они уже выбрались за пределы Леопольдштадта. «Мы австрийцы. Венцы» [Стоппард, 2024, с. 38], — утверждает один из них, преуспевающий коммерсант Герман Мерц, убежденный в том, что

невозвратно ушли те времена, когда представители еврейской общины в Леопольдштадте должны были носить желтую звезду на рукаве и сходить с тротуара, чтобы уступить дорогу австрийцу. Герман уверен, что ассимиляция не только необходима, но и неизбежна. «Мы теперь австрийцы. Австрийские евреи! <...> Без нас Австрия была бы Патагонией в области финансов, науки, юриспруденции, искусства, литературы, журналистики» [Стоппард, 2024, с. 40]. Примерно так же комментирует первые сцены пьесы и сам автор: «Они оставили гетто позади. Они больше не живут в Леопольдштадте, но на Рингштрассе. Они обратились и поженились. Они евреи, и протестанты, и католики. Их дети крестятся и обрезаются („на той же неделе“). Они празднуют Рождество и Седер. Они являются частью класса, который управляет городом и культурой» [Lee, 2020, p. 849].

По ходу действия, состоящего из девяти сцен, драматург проводит персонажей через четыре даты: 1898, 1924, 1938 и 1955 год. Причем, если трем последним датам отведено всего лишь по одной сцене, события, происходившие на рубеже XIX–XX веков, превращаются в развернутую экспозицию, состоящую из шести небольших сцен. Движение времени (ведь место действия практически не меняется) обозначено не только сменой поколений, как и в «Долгом рождественском обеде» Уайлдера, но и тем, как меняются условия их жизни. В пьесе Уайлдера декорация статична, атмосфера действия, по сути дела, не меняется, ведь его герои пребывают в диалоге с вечностью. Для героев Стоппарда изменения существенны, ведь конкретно-историческое время определяет движение их судеб.

Уже в первой сцене пьесы участвуют 14 человек. За исключением немногочисленной прислуги, это — взрослые и дети — представители трех связанных родственными узами семей. Среди них — преуспевающий коммерсант и два профессора Венского университета. Их быт стабилен и надежен, а празднование Рождества, ради которого они собрались в доме бабушки Эмилии, это не только верность традиции, ведь каждый год рождается на свет младенец-спаситель, которому суждено страдать, умереть и воскреснуть, но и символ надежды на поступательное движение времени. «Я хотел сказать, что у нас двадцатый век на пороге, а века не чередуются, как времена года, — утверждает хозяин дома, Герман Мерц. — Мы плакали у рек вавилонских, но это прошло, как и то, что было после, — изгнания,

побоища, поджоги, кровавые наветы, прошло, как Средние века, — погромы, гетто, желтые повязки... Все это свернули, как старый ковер, и выбросили на помойку» [Стоппард, 2024, с. 43–44].

Оптимизм Германа, правда, оказывается явно преждевременным, ведь уже в первых сценах пьесы ему придется на личном опыте убедиться в том, что еврей, даже будучи крещеным, не имеет права сразиться на дуэли с австрийским офицером, оскорбившим честь его жены, или стать членом жокейского клуба наравне с чистокровными австрийцами. Развернутая экспозиция пьесы, начавшись с празднования Рождества, завершается празднованием Седера, знаменующего собой начало Песаха, еврейской Пасхи, где вновь возникает тема бегства евреев из египетского рабства. «Не будем же говорить: „Мы знаем эту историю“. И по сей день наш долг — рассказать историю этого Исхода из Египта» [Стоппард, 2024, с. 72], — завещает своим детям и внукам бабушка Эмилия, которую на сцене мы больше не увидим.

В седьмой картине, действие которой разворачивается уже в 1924 году, она участвует в качестве внесценического персонажа. У ее постели соберется изрядно повзрослевшая семья, чтобы отпраздновать брит-милу — обрезание ее новорожденного правнука. По словам автора, за прошедшие годы квартира Мерцев не слишком изменилась. На столе вновь стоят бутылки вина, бокалы и закуски, а из граммофона льются звуки чарльстона — знак изменившегося времени. Те, кто были детьми в предыдущих сценах, стали взрослыми. Но семью посетили и первые потери: Якоб, сын Германа, вернулся с войны без глаза, и одна рука у него не действует; а его двоюродный брат Паули, который еще недавно бегал по сцене в опереточном кивере и мечтал стать солдатом, вообще не вернулся с войны.

В праздничной атмосфере седьмой сцены, несмотря на общий оптимистический настрой, уже присутствует нота горечи. Тем не менее семья постепенно разрастается и обживает новые пространства. Салли родила ребенка, а ее двойняшка Роза живет теперь в Нью-Йорке. Нелли, которая в первых сценах пьесы еще лежала в колыбели, теперь замужем за марксистом Ароном Розенбаумом. А ее двоюродная сестра Минна пока еще только мечтает о замужестве и по ходу действия знакомится с успешным финансистом Отто Флоге, который станет ее мужем.

Еврейский вопрос не обсуждается в этой сцене так пространно, как в начале пьесы. Хотя Якоб, сын Германа, как и его отец когда-то, озабочен проблемой ассимиляции евреев. «Война, — считает он — должна была сделать евреев австрийцами раз и навсегда — не только ассимилированных, крещеных и полукровок, но даже беженцев из Галиции и с Восточного фронта. Дух войны сделал нас патриотами. Мы были готовы отдать императору свою жизнь» [Стоппард, 2024, с. 83–84]. А вот его отца, Германа, теперь уже больше беспокоит инфляция и необходимость сохранить свой бизнес.

Согласно последней ремарке этой сцены, в воздухе слышится нарастающий гул бомбардировщиков, сверху падают листовки с изображением свастики. Время ускорило свой бег, и тот самый Натан, на брит-миле которого мы только что присутствовали, теперь уже четырнадцатилетний мальчик, ловит одну из них и спешит домой.

Тема Исхода определяет движение сюжета «Леопольдштадта», но это не Исход в спасительные земли Ханаана. По ходу действия пьесы герои возвращаются за черту оседлости, обозначенную границами Леопольдштадта, теряя завоеванные ими привилегии. Драматург соотносит движение истории с библейским мифом, но его герои независимо от религиозных убеждений, о которых давно уже не спорят, обитают в мире, где место Бога заняла сама История.

Вопросы исторической памяти, политики и общества, свободы личности и диссидентских движений занимают существенное место в творчестве Стоппарда. Слова А.И. Герцена, героя пьесы «Берег утопии» (2002): «...Если прогресс — цель, то для кого мы работаем? Кто этот Молох, который, по мере приближения к нему тружеников, вместо награды пятится и, в утешение изнуренным и обреченным на гибель толпам, которые ему кричат: „*Morituri te salutant*“ [Идущие на смерть приветствуют тебя. — *Е.Х.*], — только и умеет ответить горькой насмешкой, что после их смерти будет прекрасно на земле» [Герцен, 1955, с. 34], — во многом совпадают с мнением самого автора. Молох требует человеческих жертвоприношений, и речь о них пойдет в восьмой картине, обстановка действия которой уже существенно меняется.

По словам автора, из убранства комнаты исчезли наиболее ценные предметы, включая портрет Гретль (жены Германа) работы Г. Климта. Нет прислуги. Перед нами не фешенебельная гостиная,

свидетельствующая о благополучии когда-то живших здесь людей, а загроможденный вещами перевалочный пункт, где в силу обстоятельств собрались все члены знакомых нам семейств. В квартире холодно, персонажи одеты в несколько слоев одежды, и это уже не радужное Рождество, когда-то полное веселой кутерьмы. И хотя новое поколение детей по-прежнему внимает сказкам братьев Гримм или играет в «колыбель для кошки», атмосфера сгущающихся сумерек определяет тональность этой сцены.

В восьмой картине появляется новый персонаж — британский журналист Перси, горячо убеждающий всех Мерцев, Якобовицев, Зеннеров и Фишбеинов незамедлительно покинуть насиженное место. Одним из ключевых моментов этой сцены становится его рассказ об Эвианской конференции, где тридцать две страны-участницы обсуждали содействие евреям в эмиграции из Австрии. По словам Перси, их бросили на произвол судьбы, приняв решение не принимать евреев больше, чем это предусмотрено национальным законодательством. Для британца Стоппарда тема коллективной вины, и в первую очередь британской, особенно чувствительна. Беспечность Европы и Америки, по его мнению, обрекла на гибель десятки тысяч жителей Леопольдштадта. Но герои Стоппарда по инерции надеются, что все еще образуется. И хотя австриец Эрнст, женатый на еврейке Вильме, уже сменил профессорское кресло на курсы камердинеров и учится правильно складывать пиджак, а мужа Ханны Курта уже отправили в Дахау, они еще верят в то, что все «это закончится, и на смену этому придет что-то другое» [Стоппард, 2024, с. 111]. И «что-то другое» действительно приходит.

Поворотным моментом действия становится появление на сцене персонажа по имени Гражданский. Автор намеренно лишает его имени собственного, стирает индивидуальные черты, тем самым подчеркивая, что вершителями истории порой становятся люди ничем не примечательные, своего рода слуги просцениума, если вспомнить шекспировское сравнение истории с театром. Назвать точную дату действия восьмой картины не так уж сложно. Это — 9–10 ноября 1938 года, так называемая «Хрустальная ночь», определившая участь всех австрийских евреев, полукровок и состоявших в браке с евреями, независимо от их вероисповедания и статуса. По окончании войны из семьи в живых останутся лишь трое.

Известно, что, готовясь к написанию этой пьесы, драматург изучил множество материалов о Холокосте. Позиция Стоппарда определилась тем, что он не был его живым свидетелем, но мог бы стать его потенциальной жертвой. Драматург ассоциирует себя с представителем третьего поколения семейства Якобовиц — Леопольдом, сыном Нелли и Арона, марксиста, убитого во время рабочей демонстрации. Тем самым Леопольдом, которому, благодаря новому замужеству матери, удалось попасть в Англию и спастись от Холокоста.

Один из английских критиков, писавших о премьере, назвал эту пьесу «элегическим эпосом». На наш взгляд, речь идет, скорее, о «но-стальгическом эпосе», если рассматривать пьесу в концепции постмодернизма. По словам И.С. Дворянкиной, «склонный к ностальгии историк, обращаясь к фактам прошлого, оказывается вовлеченным в сам ход исторического времени, он не обособлен от процесса познания. При этом нарративное пространство истории, своего рода практика всей истории, понимается как исторический текст в целом, а не как индивидуальный исторический текст. Исторический нарратив становится фактом субъективного восприятия прошлого, а не отражением прошлого» [Дворянкина, 2020, с. 44].

Известно, что финал «Леопольдштадта» определили две встречи Стоппарда с его родными. По словам биографов драматурга, его первая встреча с Саркой Гауглиц из Ганновера, внучкой сестры его матери, Вильмы Бецковой, произошла 11 марта 1993 года в ресторане Национального театра в Лондоне, где она нарисовала генеалогическое дерево их семьи и рассказала о судьбе его сородичей, причем разговор этот почти дословно передан в финале «Леопольдштадта».

С Александром Розой, внуком другой тети Стоппарда, Берты, драматург встретился год спустя в Праге. Внучатый племянник показал ему сохранившийся семейный альбом и рассказал о своем отце, спасенном в годы Холокоста незнакомыми людьми. По словам биографа Стоппарда, Гермियोны Ли, «у всех... выживших еврейско-чешских членов семьи Бек⁽¹⁾... были родители, которые не хотели говорить им о прошлом и предпочитали молчание, родители, которые выжили, в то время как другие погибли» [Lee, 2020, p. 584].

(1) Бек — девичья фамилия матери Стоппарда.

В девятой, заключительной картине пьесы место действия — та же гостиная в квартире Мерцев, разоренная и опустошенная, но возвращенная семье стараниями американки Розы. Правда, от семьи осталось только трое разбросанных по свету персонажей: шестидесятилетняя Роза, тридцатилетний Натан и двадцатилетний Леонард Чемберлен, уже не помнящий, что при рождении его звали Леопольдом, что, безусловно, рифмуется с названием пьесы — «Леопольдштадт». Основной вопрос автора обращен к самому юному герою этой сцены, который в восьмилетнем возрасте из Леопольда Розенбаума, предки которого обитали в Леопольдштадте, превратился в англичанина Леонарда Чемберлена. Может ли человек, не переживший Холокоста и впервые узнавший правду о своем происхождении спустя десятилетия, примерить на себя судьбу своей семьи? Ведь юный Лео ничего не помнит из своей австрийской жизни. Он не знает, что после аншлюса тысячи евреев покончили с собой и среди них был его двоюродный дедушка Герман, чью ткацкую фабрику сожгли. Ему неизвестно, что его дядя Якоб застрелился уже после войны, не в силах справиться с пережитым. Ему повезло — его мать Нелли вышла замуж за англичанина Перси Чемберлена и увезла его в Лондон. «Я горжусь тем, что я англичанин, что я принадлежу к нации, которую все уважают за... сам знаешь... за честную игру, и парламент, и свободу всего, за приют для беженцев и инакомыслящих, за королевский флот, за королевскую семью... Ах, я забыл, еще Шекспир» [Стоппард, 2024, с. 139], — в контексте «Леопольдштадта» признание Лео звучит почти гротескно.

Драматург Стоппард и сегодня, когда так много сказано о Холокосте, задается вопросом отнюдь не бесполезным: как сохранить семейный альбом, как пробудить историческую память? Ведь никто не рождается в восемь лет, и жизнь Леонарда Чемберлена представляет собой естественное продолжение жизни Лео Розенбаума. Единственное, что по-настоящему связывает его героя с прошлым, — это маленький шрам на руке от когда-то разбитой чашки, знак памяти о последнем дне, проведенном в этой комнате, игре в «колыбель для кошки», о дедушке Людвиге, мечтавшем разгадать гипотезу Б. Римана, о дедушке Эрнсте, зашившем эту рану, обо всех тех, кто ушел навсегда.

В 1999 году, посетив Злин — город, где он родился, в эссе «О том, как я оказался евреем» Стоппард расскажет о своей встрече с Зарией Альбертовой, показавшей ему шрам, зашитый его отцом-врачом. «У меня нет ничего, что принадлежало бы моему отцу, — напишет он, — ничего, чем он владел и к чему он прикасался, но вот его след, небольшой шрам» [Lee, 2020, p. 638]. Позволим себе предположить, что конечная цель «Леопольдштадта» (если у искусства может быть какая-то цель) — оставить небольшой шрам в сознании зрителя. О премьере пьесы в Театре Уиндем Экарт Фойгтс писал: «Я утверждаю, что, несмотря на недостатки, справедливо отмеченные некоторыми критиками, эта пьеса важна. Показав первоначальное величие фешенебельной квартиры на величественной венской Рингштрассе, где живет ассимилированная еврейская семья Германа Мерца из высшего сословия, богатым зрителям, тем, которые в наши дни могут позволить себе билет в Вест-Энд, напоминают, что, несмотря на весь их удобный, жизнерадостный космополитизм, они в любой момент могут оказаться под угрозой со стороны новых волн фашизма, антисемитизма или других реакционных и расистских тенденций: даже просвещенная западная демократия может погрузиться в темные века авторитаризма и ксенофобии» [Voigts, 2021, p. 4].

Ему вторит и постановщик московского спектакля Алексей Бородин: «„Леопольдштадт“ — это не только трагедия отдельной семьи или даже народа. Я смотрю на эту историю шире: это трагедия меньшинства, которое всегда раздражает большинство и всегда ему проигрывает. А еще это размышление о том, как каждому из нас жить в изменяющемся мире, выдерживая все перипетии, не теряя себя и своих корней» [Бородин, 2023, б/н].

Как и в других пьесах Стоппарда, существенную роль в «Леопольдштадте» играет система музыкальных лейтмотивов. Почти у каждой сцены есть своя музыкальная тональность. В начале пьесы (1898) Ханна наигрывает на рояле рождественский гимн «Тихая ночь! Святая ночь!» (Stille Nacht! Heil'ge Nacht), как нельзя лучше соответствующий атмосфере Рождества.

В финале шестой сцены на фоне Седера раздается грохот артиллерийских залпов, означающий начало Первой мировой войны, и, согласно ремарке Стоппарда, военный оркестр играет марш Радецкого.

Седьмая картина открывается звуками чарльстона, завезенного Розой из Америки, — знак чарльстонизирующих 20-х.

Наиболее сложная звуковая партитура выстраивается автором в восьмой картине пьесы, где Хейни — внук Ханна и самый маленький из всех — на протяжении всего действия стучит по клавишам игрушечного пианино, в то время как сама Ханна наигрывает на рояле «Боже, храни императора Франца» — старый гимн Австрийской империи, написанный Й. Гайдном и превращенный немцами в Deutschland, Deutschland uber alles («Германия, Германия превыше всего!»). «Они украли у нас наш старый имперский гимн, чтобы орать его в барах» [Стоппард, 2024, с. 105], — негодует Ханна. В финале восьмой картины по приказу Гражданского она играет «Голубой Дунай» И. Штрауса, и его звуки постепенно переходят в какофонию «Хрустальной ночи» («крики, рев приближающихся грузовиков, звуки разбитого стекла»), а в завершении картины звучит тема цитры из фильма Кэрола Рида «Третий человек» (1949), действие которого происходит в послевоенной Вене.

Смена музыкальных лейтмотивов отражает ход исторического времени. От «Тихой ночи! Святой ночи!» до «Хрустальной ночи» — таков путь, пройденный героями «Леопольдштадта». Но именно музыкальный лейтмотив вернет героев в прошлое, ведь «память делает переживания вневременными, она является уже по самому понятию своему — преодолением времени, победой над ним» [Вейнингер, 2012, с. 126].

В финале пьесы Роза признается, что ее первое детское воспоминание в этом доме связано с тем, как она — самая младшая в семье — забыла, куда в вечер Седера спрятала афикоман (афикоман — преломленная маца, часть которой съедают в конце ужина). И драматург возвращает своих героев в тот далекий вечер, когда собравшиеся в доме бабушки Эмилии праздновали избавление евреев от египетского рабства, а Ханна, сидя за роялем, играла все тот же венский вальс.

Заключение

В различные исторические периоды театр по-разному осмысливал и воссоздавал образ времени на сцене. Шекспир в своих хрониках одухотворяет время, представляет его в виде незримого, но активно действующего лица, слово «время» в его хрониках всегда пишется

с большой буквы («Звонарь плешивый, старец Время», «Дух Времени научит быстроте»). В четвертом акте «Зимней сказки» Время в роли хора уже появляется на сцене. Своей волшебной силой оно переносит действие на шестнадцать лет вперед.

В «Синей птице» (1905) М. Метерлинка образ Времени соответствует тому, каким представляли его современники Шекспира: высокий бородатый старик с косою и песочными часами. Отправляя в жизнь еще неродившихся детей, Время строго соблюдает природный порядок вещей — ведь «всему свой черед и свое время». Но Метерлинк уже посмеивается над его грозным величием, напоминая, что для большинства обычных людей время — это часы, стрелки которых можно перевести вперед, назад или даже остановить. «Циферблат стенных часов прищуривается и добродушно усмеивается; дверца, за которой ходит взад и вперед маятник, открывается, и оттуда выскакивают Души Часов; держась за руки и весело смеясь, они начинают танцевать под звуки прелестной музыки» [Метерлинк, 1958, с. 376].

Исторические трагедии XX века решительно меняют представления о времени, и в драме В. Борхерта «На улице перед дверью» (1946) оно уже примеряет на себя костюм Похоронных дел мастера, разжиревшего на фронтах Второй мировой войны.

В «Леопольдштадте» Стоппарда образ времени — это календарь, который в виде проекции неизбежно будет присутствовать на сцене. Календарь отмеряет движение времени, которое, в свою очередь, становится мерилом человеческих жизней. В отличие от Путешественника во Времени Герберта Уэллса, Том Стоппард совершает путешествие в прошлое. Он погружается в обстоятельства давно минувших дней, обретая в них свою собственную идентичность и еще раз убеждаясь в том, о чем говорит в финале «Берега утопии» его Герцен: «История не знает цели! У нее нет либретто. Каждую минуту она стучится в тысячи ворот, и привратником тут служит случай. Нужны ум и смелость, чтобы пройти свой путь, пока этот путь переделывает нас, и нет другого утешения, кроме зарницы личного счастья... но если ничто не предопределено, то, значит, все возможно — и именно в этом наше человеческое достоинство» [Стоппард, 2006, с. 476–477].

Список литературы:

- 1 *Ануи Ж.* Пьесы: В 2 т. / Пер. с фр. под ред. Е. Бабун. Т. 2. М.: Искусство, 1969. 632 с.
- 2 *Аристотель и античная литература* / Отв. ред. М.Л. Гаспаров. М.: Наука, 1978. 234 с.
- 3 *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика; Поэтика / Пер. с фр.; сост., общ. ред., вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
- 4 *Беккет С.* В ожидании Годо / Сост. С. Исаев, пер. с фр. С. Исаев, А. Наумов. М.: ГИТИС, 1998. 284 с.
- 5 *Бородин А.В.* Том Стоппард. Леопольдштадт. Театр РАМТ // Программа спектакля. М.: РАМТ, 2023. Б/н.
- 6 *Брагинская Н.В.* Календарь // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. Т. 1: А – К. М.: Большая российская энциклопедия; Олимп, 1998. С. 612–615.
- 7 *Вейнингер О.* Пол и характер: Принципиальное исследование / Пер. с нем. М.: Академический проект, 2012. 484 с.
- 8 *Герцен А.И.* Собрание сочинений: В 30 т. / Гл. ред. В.П. Волгин. Т. 6 / Ред. Я.Е. Эльсберг. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1955. 554 с.
- 9 *Дворянкина И.С.* Исторический процесс и историческое время в драматургии Тома Стоппарда // Наука и школа. 2020. № 1. С. 39–49. <https://doi.org/10.31862/1819-463X-2020-1-39-49>.
- 10 *Зингерман Б.И.* Театр Чехова и его мировое значение. М.: РИК РУСАНОВА, 2001. 432 с.
- 11 *Ибсен Г.* Собрание сочинений: В 4 т. / Пер. с норвеж.; общ. ред., вступ. ст. В.Г. Адмони. Т. 3: Пьесы: 1873–1890. М.: Искусство, 1957. 856 с.
- 12 *Кагарлицкий Ю.И.* Театр на века: Театр эпохи Просвещения: тенденции и традиции. М.: Искусство, 1987. 350 с.
- 13 *Кальдерон П.* Великий Театр Мира / Пер. с исп. С. Гончаренко // Современная драматургия. 1999. № 3. С. 194–216.
- 14 *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Т. 4: Аристотель и поздняя классика. М.: Искусство, 1975. 775 с.
- 15 *Лосев А.Ф.* Античная философия истории. М.: Наука, 1977. 211 с.
- 16 *Мамардашвили М.К.* Вена на заре XX века // *Мамардашвили М.К.* Как я понимаю философию: [Сборник] / Сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю.П. Сенокосова. 2-е изд., изм. и доп. М.: Прогресс; Культура, 1992. С. 388–403.
- 17 *Манн Т.* Собрание сочинений: В 10 т. / Пер. с нем.; под ред. Н.Н. Вильмонта и Б.Л. Сучкова. Т. 4: Волшебная гора: роман (окончание) / Пер. В. Курелла и В. Станевич. М.: Художественная литература, 1959. 544 с.
- 18 *Манн Т.* Собрание сочинений: В 10 т. / Пер. с нем.; под ред. Н.Н. Вильмонта и Б.Л. Сучкова. Т. 9: О себе и собственном творчестве: Статьи / Сост. Е. Закс, примеч. В. Голанта, С. Барского. М.: Художественная литература, 1960. 386 с.
- 19 *Метерлинк М.* Пьесы / Пер. с фр.; вступ. ст. Е. Эткинда, примеч. Е. Эткинда, В. Стольной. М.: Искусство, 1958. 576 с.
- 20 *О'Нил Ю.* Пьесы: В 2 т. / Пер. с англ.; сост. и авт. предисл. А. Аникст. Т. 2. М.: Искусство, 1971. 422 с.
- 21 *Пинский Л.Е.* Шекспир. Основные начала драматургии. М.: Художественная литература, 1971. 608 с.
- 22 *Пристли Дж.Б.* Избранное: В 2 т. / Пер. с англ.; сост., ред. и коммент. В. Ворсобица. Т. 1: Пьесы. М.: Искусство, 1987. 636 с.
- 23 *Расин Ж.* Сочинения: В 2 т. / Очерк А. Франса; пер. под ред. А.М. Эфроса. Т. 1. М.; Л.: Academia, 1937. 364 с.
- 24 *Светлов Р.В.* Формирование концепции времени в древнегреческой философии: Автореф. дис. ... кандидата философских наук: 09.00.03 / ЛГУ. Л., 1989. 16 с.
- 25 *Силюнас В.Ю.* Федерико Гарсиа Лорка: драма поэта. М.: Наука, 1989. 330 с.
- 26 *Силюнас В.Ю.* Испанский театр XVI–XVII веков: от истоков до вершин. М.: Культура, 1995. 282 с.
- 27 *Силюнас В.Ю.* Стиль жизни и стиль искусства: (Испанский театр маньеризма и барокко). СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. 525 с.
- 28 *Софкл.* Трагедии / Пер. с древнегреч. С.В. Шервинского. М.: Художественная литература, 1958. 464 с.
- 29 *Стриндберг А.* Избранные произведения: В 2 т. / Пер. с швед. Т. 1 / Вступ. ст. В. Неустроева, коммент. Е. Соловьевой. М.: Художественная литература, 1986. 527 с.
- 30 *Стриндберг А.* Жестокий театр: Пьесы / Пер. с швед. М.: Совпадение, 2005. 327 с.
- 31 *Стоппард Т.* Берег утопии: Драматическая трилогия / Пер. с англ. А. и С. Островских. М.: Иностранка, 2006. 478 с.
- 32 *Стоппард Т.* Леопольдштадт / Пер. с англ. А.М. Островский. М.: АСТ, 2024. 160 с.
- 33 *Уайлдер Т.* Долгий рождественский обед // Горь под замком: Сборник одноактных пьес / Переводы; сост. Т.А. Кондратова. М.: Искусство, 1983. С. 3–20.
- 34 *Уильямс Т.* «Стеклянный зверинец» и еще девять пьес / Пер.; сост. и примеч. Я. Березницкого. М.: Искусство, 1967. 726 с.
- 35 *Уэллс Г.* Собрание сочинений: В 15 т. / Под общ. ред. Ю. Кагарлицкого. Т. 1: Машина времени. Остров доктора Моро. Человек-невидимка; Рассказы. М.: Правда, 1964. 462 с.
- 36 *Хрестоматия по истории западноевропейского театра: В 2 т. / Сост. и ред. С. Мокульского. Т. 1. М.: Искусство, 1953. 816 с.*
- 37 *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; редкол.: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др. Т. 9: Повести и рассказы. М.: Наука, 1985. 543 с.
- 38 *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; редкол.: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др. Т. 13: Пьесы. М.: Наука, 1986. 526 с.
- 39 *Ionesco E.* A Reply to Kenneth Tynan: The Playwright's Role // *Observer*. 1958. June, 29. URL: https://www.azquotes.com/author/7184-Eugene_Ionesco/ (дата обращения 06.10.2024).
- 40 *Lee H.* Tom Stoppard: A Life. London: Faber and Faber, 2020. 978 p.
- 41 *Voigts E.* Tom Stoppard: European Phantom Pain and the Theatre of Faux Biography // *Humanities*. 2021. Vol. 10. Issue 80. P. 1–12. <https://doi.org/10.3390/h10020080>.

References:

- 1 Anouilh J. *P'esy: V 2 t.* [Plays: In 2 vols.], transl. from French under ed. E. Babun. Vol. 2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1969. 632 p. (In Russian)
- 2 *Aristotel' i antichnaya literatura* [Aristotle and Ancient Literature], ed. M.L. Gasparov. Moscow, Nauka Publ., 1978. 234 p. (In Russian)
- 3 Barthes R. *Izbrannye raboty: Semiotika; Poehtika* [Selected Works: Semiotics; Poetics], transl. from French, comp., ed., intr. article G.K. Kosikov. Moscow, Progress Publ., 1989. 616 p. (In Russian)
- 4 Bekket S. *Vozhidanii Godo* [Waiting for Godot], comp. S. Isaev, transl. from French S. Isaev, A. Naumov. Moscow, GITIS Publ., 1998. 284 p. (In Russian)
- 5 Borodin A.V. Tom Stoppard. Leopoldsdstadt. Teatr RAMT [Tom Stoppard. Leopoldstadt. RAMT Theatre]. *Programma spektaklya* [Performance Program]. Moscow, RAMT Publ., 2023. W/n. (In Russian)
- 6 Braginskaya N.V. *Kalendar'* [Calendar]. *Mify narodov mira: Ehntsiklopediya: V 2 t.* [Myths of the Peoples of the World: Encyclopedia: In 2 vols.], ed. S.A. Tokarev. Vol. 1: A – K [A – K]. Moscow, Bol'shaya rossiiskaya ehntsiklopediya Publ., 1998, pp. 612–615. (In Russian)
- 7 Weininger O. *Pol i kharakter: Printsipial'noe issledovanie* [Gender and Character: Fundamental Research]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2012. 484 p. (In Russian)
- 8 Herzen A.I. *Sobranie sochinenii: V 30 t.* [Collected Works: In 30 vols.], chief ed. V.P. Volgin. Vol. 6, ed. Ya.E. Elsberg. Moscow, IZD-VO Akademii nauk SSSR Publ., 1955. 554 p. (In Russian)
- 9 Dvoryankina I.S. Istoricheskii protsess i istoricheskoe vremya v dramaturgii Toma Stopparda [Historical Process and Historical Time in the Drama of Tom Stoppard]. *Nauka i shkola*, 2020, no. 1, pp. 39–49. <https://doi.org/10.31862/1819-463X-2020-1-39-49>. (In Russian)
- 10 Zingerman B.I. *Teatr Chekhova i ego mirovoe znachenie* [Chekhov's Theater and Its World Significance]. Moscow, RIK RUSANOVA Publ., 2001. 432 p. (In Russian)
- 11 Ibsen G. *Sobranie sochinenii: V 4 t.* [Collected Works: In 4 vols.], transl. from Norwegian, ed., intr. article V.G. Admoni. Vol. 3: P'esy: 1873–1890 [Plays: 1873–1890]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1957. 856 p. (In Russian)
- 12 Kagarlitsky Yu.I. *Teatr na veka: Teatr ehpokhi Prosveshcheniya: tendentsii i traditsii* [Theater for the Ages: Theater of the Enlightenment: Trends and Traditions]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987. 350 p. (In Russian)
- 13 Calderon P. *Velikii Teatr Mira* [The Great Theater of the World], transl. from Spain S. Goncharenko. *Sovremennaya dramaturgiya* [Modern Drama], 1999, no. 3, pp. 194–216. (In Russian)
- 14 Losev A.F. *Istoriya antichnoi ehstetiki* [History of Ancient Esthetics]. Vol. 4: Aristotel' i pozdnyaya klassika [Aristotle and the Late Classics]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975. 775 p. (In Russian)
- 15 Losev A.F. *Antichnaya filosofiya istorii* [Ancient Philosophy of History]. Moscow, Nauka Publ., 1977. 211 p. (In Russian)
- 16 Mamardashvili M.R. *Vena na zare XX veka* [Vienna at the Dawn of the 20th Century]. Mamardashvili M.R. *Kak ya ponimayu filosofiyu: Sbornik* [How I Understand a Philosophy: Collection], comp., intr. article, ed. Yu.P. Senokosov. 2nd ed., revised and compl. Moscow, Progress Publ., Kul'tura Publ., 1992, pp. 388–403. (In Russian)
- 17 Mann T. *Sobranie sochinenii: V 10 t.* [Collected Works: In 10 vols.], transl. from German, under ed. N.N. Vil'mont, B.L. Suchkov. Vol. 4: Volshebnaya gora: roman (okonchanie) [Magic Mountain: Novel (ending)], transl. V. Kurella, V. Stanevitch. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1959. 544 p. (In Russian)
- 18 Mann T. *Sobranie sochinenii: V 10 t.* [Collected Works: In 10 vols.], transl. from German, under ed. N.N. Vil'mont, B.L. Suchkov. Vol. 9: O sebe i sobstvennom tvorchestve: Stat'i [About Me and My Work: Articles], comp. E. Zaks, notes V. Golant, S. Barsky. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1960. 386 p. (In Russian)
- 19 Mitterand M. *P'esy* [Plays], transl. from French, intr. article E. Etkind, notes E. Etkind, V. Stolnaya. Moscow, Iskusstvo Publ., 1958. 576 p. (In Russian)
- 20 O'Neill E. *P'esy: V 2 t.* [Plays: In 2 vols.], transl. from English, comp., preface A. Anikst. Vol. 2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971. 422 p. (In Russian)
- 21 Pinsky L.E. *Shekspir. Osnovnye nachala dramaturgii* [Shakespeare. Basic Principles of Drama]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1971. 608 p. (In Russian)
- 22 Priestley J.B. *Izbrannoe: V 2 t.* [Selected Works: In 2 vols.], transl. from English, comp., ed., comments V. Vorsobin. Vol. 1: P'esy [Plays]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987. 636 p. (In Russian)
- 23 Racine J. *Sochineniya: V 2 t.* [Works: In 2 vols.], essay A. France, transl. under ed. A.M. Ehfros. Vol. 1. Moscow, Leningrad, Academia Publ., 1937. 364 p. (In Russian)
- 24 Svetlov R.V. *Formirovanie kontseptsii vremeni v drevnegrecheskoi filosofii* [Formation of the Concept of Time in Ancient Greek Philosophy], Dis. Abstract ... Candidate of Philosophy, 09.00.03, Leningrad State University. Leningrad, 1989. 16 p. (In Russian)
- 25 Silyunas V. Yu. *Federiko Garsia Lorca: Drama poehta* [Federico Garcia Lorca: The Poet's Drama]. Moscow, Nauka Publ., 1989. 330 p. (In Russian)
- 26 Silyunas V. Yu. *Ispanskii teatr XVI–XVII vekov: ot istokov do vershin* [Spanish Theater of the 16th – 17th Centuries: From the Origins to the Peaks]. Moscow, Kul'tura Publ., 1995. 282 p. (In Russian)
- 27 Silyunas V. Yu. *Stil' zhizni i stil' iskusstva. (Ispanskii teatr man'erizma i barokko)* [Style of Life and Style of Art. (Spanish Theater of Mannerism and Baroque)]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2000. 525 p. (In Russian)
- 28 Sophocles. *Tragedii* [Tragedies], transl. from Ancient Greek S.V. Shervinsky. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1958. 464 p. (In Russian)
- 29 Strindberg A. *Izbrannye proizvedeniya: V 2 t.* [Selected Works: In 2 vols.], transl. from Swedish. Vol. 1, intr. article V. Neustroev, comments E. Solovyeva. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1986. 527 p. (In Russian)
- 30 Strindberg A. *Zhestokii teatr: P'esy* [Cruel Theater: Plays], transl. from Swedish. Moscow, Sovpadenie Publ., 2005. 327 p. (In Russian)
- 31 Stoppard T. *Bereg utopii: Dramaticheskaya trilogiya* [The Coast of Utopia: Dramatic Trilogy], transl. from English A. & S. Ostrovsky. Moscow, Inostranka Publ., 2006. 478 p. (In Russian)
- 32 Stoppard T. *Leopoldsdstadt* [Leopoldstadt], transl. from English A.M. Ostrovsky. Moscow, AST Publ., 2024. 160 p. (In Russian)
- 33 Wilder T. *Dolgiy rozhdestvenskii obed* [The Long Christmas Dinner]. *Gore pod zamkom: Sbornik odnoaktnykh p'es* [Grief Under Lock and Key: Collection of One-Act Plays], transl., comp. T.A. Kondratova. Moscow, Iskusstvo Publ., 1983, pp. 3–20. (In Russian)
- 34 Williams T. *"Steklyanniy zverinets" i eshche devyat' p'es* [The Glass Menagerie and Nine More Plays], transl., comp., notes Ya. Bereznitsky. Moscow, Iskusstvo Publ. 1967. 726 p. (In Russian)
- 35 Wells G. *Sobranie sochinenii: V 15 t.* [Collected Works: In 15 vols.], ed. Yu. Kagarlitsky. Vol. 1: Mashina vremeni. Ostrov doktora Moro. Chelovek-nevidimka; Rasskazy [Machine of Time. Dr. Moreau's Island. The Invisible Man; Short Stories]. Moscow, Pravda Publ., 1964. 462 p. (In Russian)
- 36 *Khrestomatiya po istorii zapadnoevropeiskogo teatra: V 2 t.* [Anthology on the History of Western European Theatre: In 2 vols.], comp., ed. S. Mokulsky. Vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1953. 816 p. (In Russian)

- 37 Chekhov A.P. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: V 30 t.* [Complete Works and Letters: In 30 vols.], USSR Academy of Sciences, A.M. Gorky Institute of World Literature, ed. board: N.F. Belchikov (editor-in-chief) et al. Vol. 9: *Povesti i rasskazy* [Novels and Short Stories]. Moscow, Nauka Publ., 1985. 543 p. (In Russian)
- 38 Chekhov A.P. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: V 30 t.* [Complete Works and Letters: In 30 vols.], USSR Academy of Sciences, A.M. Gorky Institute of World Literature, ed. board: N.F. Belchikov (editor-in-chief) et al. Vol. 13: *P'esy* [Plays]. Moscow, Nauka Publ., 1986. 526 p. (In Russian)
- 39 Ionesco E. A Reply to Kenneth Tynan: The *Playwright's Role*. *Observer*, 1958, June, 29. Available at: https://www.azquotes.com/author/7184-Eugene_Ionesco/ (accessed 06.10.2024).
- 40 Lee H. *Tom Stoppard: A Life*. London, Faber and Faber, 2020. 978 p.
- 41 Voigts E. Tom Stoppard: European Phantom Pain and the Theatre of Faux Biography. *Humanities*, 2021, vol. 10, issue 80, pp. 1–12. <https://doi.org/10.3390/h10020080>.