

DOI 10.18522/2415-8852-2020-1-60-81 УДК 821.11-2(Стоппард Т.)

**СОПРОТИВЛЯЯСЬ ПОСТДРАМЕ:
ЭПИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ ТОМА СТОППАРДА**

Елена Георгиевна Доценко
доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург, Россия)
e-mail: eldot@mail.ru

Аннотация. Творчество британского драматурга Тома Стоппарда, бесспорно являясь одним из самых ярких и признанных на международном уровне феноменов современного театра, продолжает вызывать споры по поводу ведущего направления эксперимента автора. В статье драматургия Стоппарда рассматривается как постмодернистская, причем использование и даже развитие постмодернистских приемов отмечается не только в связи с ранними пьесами 1960–1970-х гг., но и на современном этапе творчества. В текущем столетии драматург создал уже три полномасштабные, с глубоким обращением к историческому контексту, эпические по размаху драмы: «Берег утопии», «Рок-н-ролл» и «Леопольдштадт». Автор статьи рассматривает две последние пьесы как самостоятельные произведения, объединенные присутствием в них автобиографических мотивов. «Рок-н-ролл» – пьеса, в которой Стоппард показывает события в Чехословакии с 1968 до 1990 гг. и подводит итог своим многолетним наблюдениям и сопоставлению «свободы» на Западе и в странах социалистического блока. «Леопольдштадт» стала первым обращением драматурга к теме Холокоста. В статье анализируются средства создания и презентации культурно-исторического фона в каждой из пьес.

Ключевые слова: британская драма, Том Стоппард, постмодернизм, «Рок-н-ролл», «Леопольдштадт», Холокост.

Г о р а ц и о. И я скажу незнающему свету,
 Как все произошло.
 У. Шекспир. «Гамлет»¹

Название данной статьи не оригинально и возникло как результат рецепции монографии Д.К. Джернигана «Том Стоппард: сопротивляясь постмодерну» (2012). Рассматривая продолжительный (к настоящему моменту более 50 лет активной театральной деятельности) и плодотворный творческий путь драматурга, он считает «сопротивление постмодерну» ведущим вектором эволюции творчества Тома Стоппарда. «Центральный аргумент этой книги, – пишет автор монографии, – заключается в том, что в карьере Стоппарда доминирует приверженность к преодолению постмодернизма, к критике и отрицанию постмодернистских установок» [Jernigan: 1]. Исследователь полагает, что динамика драматургии Стоппарда «идет вразрез с траекторией XX века в целом» и включает в себя в обратном порядке постмодернизм, модернизм и реализм» [Jernigan], правда, реализм не «догматический», а «новаторский».

С вышеприведенной точкой зрения, думается, спорить вполне можно, однако принципиальным в обозначенной цитате выглядит именно слово «новаторство». Вопрос «Стоп-

пард и постмодернизм в театре» дебатировался практически с самого начала как творчества британского драматурга, так и утверждения театрального постмодерна в конце 60-х гг. прошлого столетия. Проблема не остается без внимания и в XXI в., в частности, глава в авторитетном «Кембриджском справочнике по творчеству Стоппарда» выносит в заглавие вопрос и варианты ответов: «“Постмодернизм?” Стоппард среди / против постмодернистов» [Vanden Heuvel: 231–229]. На наш взгляд, если постмодерн в драме существовал и продолжает развиваться не как канон, а как живая практика [Auslander: 82–96], то именно творчество Тома Стоппарда внесло не просто весомый, а определяющий вклад в разработку и эволюцию постмодернизма в британском театре.

Более того, вряд ли будет излишне категоричным утверждение, что драматургия Стоппарда, начиная с пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1967), задала в самом британском театральном постмодернизме главную линию развития (не случайно о творчестве Стоппарда нередко говорят и в терминах мейнстрима [Bull: 338–339]), хотя имеет смысл отдельно рассматривать динамику постмодернизма, например, в связи с творчеством Гарольда Пинтера, или Эдварда Бонда, или даже Марка Равенхилла. Опре-

¹ Пер. с англ. М. Лозинского.

деляющим для драматургов такого уровня, как Стоппард, является художественный поиск. Поэтика драматургии Стоппарда тяготеет ко всевозможным театральным удвоениям, «отражениям» и играм. Часто удвоение демонстративно присутствует в пьесах Стоппарда на уровне хронотопа. Так, действие параллельно развивается в двух пространственно-временных континуумах не только в ставших в 1990-е гг. классикой постмодерна «Аркадии» (1993), «Индийской туши» (1995) или «Изобретении любви» (1997), но и в более поздних пьесах «Берег утопии» (ч. 1, «Путешествие», 2002) и «Рок-н-ролле» (2006). Однако удвоению, или «мультипликации», у Стоппарда подвергаются сами «реальности», театральные и внеположные по отношению к театру: это «сцена мышеловки» в многократно театрализованном пространстве шекспировского Эльсинора («Розенкранц и Гильденстерн мертвы») или сцена на сцене в фарсовом детективе «Настоящий инспектор Хаунд» (1968), или изначально эклектичный поиск «подлинного» в искусстве и в любви («Отражения, или Истинное», 1982). Множественность «реальностей» и их интерпретаций и стала фирменным знаком постмодернизма Стоппарда, который привлекает для «шифровки» и затем декодирования своих построений и возможности искусства (театра, музыки, живописи, литературы), и научное знание: драматурга интересует философия и психология, лингвисти-

ка и математика, физика и биология, причем обращение к целому ряду дисциплин в свою очередь задает в творчестве Стоппарда повторяющиеся мотивы.

Другое дело – эксперимент постдраматический, «основу которого, по мнению Х.Т. Лемана, уже не составляет драматический текст» [Шевченко: 261]. При всем заявленном «внимании к дискурсу театра» [Там же: 262] постдраматический элемент почти не представлен в творчестве чрезвычайно театрального Стоппарда. Драматург очевидно любит слово и слишком хорошо умеет с ним обращаться в театре, чтобы уступать права диалога в пользу других «автономных» составляющих спектакля. А, рассматривая драматургию Стоппарда уже текущего столетия, можно обнаружить ее движение («сопротивление») не от постмодернизма, всесторонне британским автором освоенного, позволяющего и смешивать, и дифференцировать / варьировать жанры, стили и дискурсы, но, скорее, от постдраматического театра с его обособленной от текста перформативностью.

Драматургия Стоппарда всегда была разнообразна в жанровом плане, но в последние два десятилетия достаточно неожиданно приобрела также эпический размах (который, видимо, и соотносится в упоминавшейся англоязычной монографии с «реалистическим» этапом творчества, включающим в себя «Берег утопии» и «Рок-н-ролл»). Максимально масштабным проектом Стоппарда вплоть

до сегодняшнего дня остается его «русская» трилогия «Берег утопии» (2002) – с несколькими десятками исторических персонажей и «эпической» (по Б. Брехту) основой в виде «Былого и дум» (и не только). По размаху, по объему материала и уровню его освоения к пьесам трилогии приближаются и две наиболее поздние (на данный момент) полномасштабные пьесы Стоппарда «Рок-н-ролл» (2006) и «Леопольдштадт» (2020). И, если «Берег утопии» – при всем фантастически скрупулезном погружении британского автора в историю русского революционного движения и русской литературы – остается своего рода драматическим исследованием, выполненным на «чужом» материале, то в двух следующих крупных пьесах Стоппард обращается к лично близким ему событиям Пражской весны и «бархатной революции» в Чехословакии («Рок-н-ролл») и геноциду еврейского населения Европы в годы Второй Мировой войны («Леопольдштадт»).

Стоппарду-драматургу, подобно его ходящим по кругу героям Розенкранцу и Гильденстерну, свойственно не только по-постмодернистски «повторяться», но и возвращаться – к своим излюбленным темам или местам: «Ладно, в следующий раз будем умнее» [Стоппард 2007: 117]. Между его пьесами, которые не упрекнешь в однотипности, часто существует переключка на уровне мотивов или конкретных реплик, образов, ассоциаций. Тем не менее, биогра-

фически откровенное «возвращение к себе» впервые заявлено в авторском предисловии к пьесе «Рок-н-ролл» (“Rock’n’Roll”), наиболее поздней из «чешских» пьес родившегося в Чехословакии британского драматурга: «В черновом варианте “Рок-н-ролла” Яна звали Томашем – так же, как звали и, вероятно, до сих пор зовут, меня. Моя фамилия сменилась, когда я, как и Ян, неожиданно оказался “маленьким английским школьником”» [Стоппард 2011: 9]. Перипетии жизни героя получили от автора пьесы «начальное» сходство с его собственной судьбой: «Он, как и я, родился в Злине и уехал из Чехословакии по той же причине (Гитлер) и примерно в то же время» [Там же]. Однако по мере трансформации первоначального замысла Ян, как это часто бывает в произведениях с автобиографическим посылом, приобретает все большую самостоятельность и в результате представляет интерес в качестве настоящего драматического протагониста данного произведения, а не некоего альтер-эго автора. Зато драматург, рефлексируя по поводу проделанной работы, признает также значимость исходного варианта своей пьесы как «автобиографии в параллельном мире», где он возвращается «“домой” после войны» [Там же: 10].

В значительно разросшемся по сравнению с «параллельной автобиографией» проекте под названием «Рок-н-ролл» Стоппард представил события в Чехословакии

с 1967 по 1990 гг. на примере судьбы сразу нескольких героев и целого музыкального направления – рока как «музыки свободы». Предыдущие «чешские» пьесы драматурга «Профессиональный трюк» (1977) и «Макбет Кахута» (1979) были созданы значительно раньше – еще во время существования Чехословацкой советской социалистической республики. За «одностороннюю» критику социалистического режима как репрессивного Д. Рэйби в своем труде об английской драме даже называет Стоппарда «самым откровенно правым драматургом» в контексте политизированного театра 1970–1980-х гг. [Rabeу: 93]. И «Профессиональный трюк», и «Рок-н-ролл» посвящены Вацлаву Гавелу (1936–2011), хотя пьесы по времени совпадают с полярно удаленными друг от друга этапами «карьеры» чехословацкого и чешского политика: драматурга–диссидента–президента и снова драматурга. Оба автора, чешский и британский, 1970-х гг. изображают угрозы тоталитарного государства, в том числе и с помощью средств театра абсурда; Стоппарду также довелось познакомиться британскую публику с пьесой Вацлава Гавела «Ларго Десолато» (1984) (перевод на английский «Largo Desolato», 1987). Интересно, что в годы президентства Гавела в Чехословакии и Чехии Стоппард к чешской теме не обращался. Для «Рок-н-ролла» гавеловские «статьи и эссе, написанные с 1968-го по 1990-е гг., стали главным источником “чеш-

ских споров”» [Стоппард 2011: 17]. На обложке российского издания «Рок-н-ролла» слова В. Гавела: «Не сомневаюсь, что русская публика прекрасно поймет эту пьесу» [Стоппард 2011].

«Рок-н-ролл» – пьеса, основанная на реальных исторических событиях, причем не только прослеживающая политическую жизнь «официальной» и «оппозиционной» Чехословакии от ввода в страну «советских танков» в 1968 г. до «бархатной революции» 1989 г. Свои ресурсы информации драматург раскрывает все в том же предисловии: помимо гавеловских текстов, имели значение романы М. Кундеры, эссе П. Питхарта и дискуссии между чешскими писателями – В. Гавелом и М. Кундерой, В. Гавелом и Л. Вацуликом [Там же: 10–18]. В стоппардовском драматическом эпосе находится место и для английской истории тех же десятилетий XX в., и для рок-н-ролла, музыки и разъединяющей, и объединяющей «свободный Запад» и «социалистический Восток». Современному зрителю, особенно молодому, разбег, масштаб и значение теперь уже далеких (и не очень обсуждаемых в нашей стране) событий понять непросто, как и услышать в классическом роке «музыку свободы». При постановке пьесы в РАМТ в 2011 г. о сложностях реализации театрального проекта говорили и режиссер А. Шапиро, и художник А. Шишкин. «Надо сказать, что когда я прочитал пьесу, мне захотелось ее поставить,

потому что я совершенно не понимал, как ее поставить» (Адольф Шапиро) [Пресс-конференция проекта...].

«В каком-то смысле я тематизировал железный занавес и некую проекционную систему в сценографии. Но железный занавес не разделяет пространство, это занавес, в котором люди, персонажи, события живут. Также мы используем видео, которое накладывается на эту систему, оно дает некое отстранение и погружает нас в дополнительную реальность. Эта пьеса сложна для меня тем, что она очень документальна, подробна. Для театра это сложная задача – не уйти в какую-то иллюстративность, в рассказ... По большому счету мы не слишком знаем ту культуру, культуру рок-н-ролла, которая была на Западе» (Александр Шишкин) [Там же].

Соединение вербальных и невербальных средств выражения на сцене для Стоппарда никогда не было проблемой: в его пьесах свободно и разнообразно «играет» собственно драматический диалог, музыка, пластические искусства. На сцене был, например, максимально задействован оркестр в пьесе Стоппарда о советских диссидентах «До-ре-ми-фа- соль-ля-си-Ты-свободы-попроси» (1977). Новым вкладом в творчество Стоппарда «Рок-н-ролл», «пьеса на бис», как обозначил ее Д.К. Джерниган [Jernigan: 186], становится благодаря роли самого рок-н-ролла, заглавного персонажа пьесы: музыка

звучит, о музыке говорят, музыку защищают, и музыка сама воплощает свободу. Помимо чешской группы “Plastic People of the Universe”, в пьесе звучат – и зрители слушают вместе с героями – песни и композиции Боба Дилана, “Pink Floyd”, “Beach Boys”, “The Rolling Stones”, “Velvet Underground”. Центральной «музыкальной» фигурой, олицетворением рока и свобод конца 1960-х гг. и одним из исторических внесценических персонажей в «Рок-н-ролле» является Сид Барретт (1946–2006), основатель группы “Pink Floyd”, бог Пан этой пьесы / композиции. И творчество, и жизнь Баррета – вместе с “Pink Floyd” и после “Pink Floyd”, в Кембридже, – прослеживаются в «Рок-н-ролле» как фон и становятся одним из обрамлений пьесы. Лично с Сидом Барретом герои не знакомы или «почти не знакомы», но хорошо знают все его музыкальные композиции, коллекционируют альбомы, переживают сложные повороты судьбы музыканта. Среди героев пьесы есть и специалисты по классической филологии, и прежде чем в финале пьесы зазвучит радостно музыка рока, очередная кембриджская студентка, пытаясь перевести с древнегреческого, прочитает у Плутарха:

Студентка. «...Скажи им, что великий бог Пан умер...» <...> И Тамус, стоя на корме, прокричал в сторону берега: «Великий бог Пан умер» [Стоппард 2011: 172–173].

Состав действующих лиц в пьесе интернационален, а события разворачиваются попеременно в Праге и в Кембридже. Главный герой пьесы Ян жил и учился в Англии со школьных лет и мог остаться «на Западе», но возвращается в конце 1960-х гг. домой, в Чехословакию. Все перипетии жизни на социалистической родине Яну приходится ощутить на себе, хотя его друг и профессор в Кембридже Макс пытался предупредить ученика об опасностях «реформированного коммунизма» и предотвратить его отъезд назад, «к танкам».

Кембриджский профессор Макс, тоже один из главных героев произведения, несмотря на его резкие высказывания против коммунистического блока, является убежденным и, по мере того, как 60-е гг. сменяются в пьесе 70-ми, а затем тэтчеровскими восьмидесятыми, все более редким для Англии марксистом. Этот герой твердо верит и в несовпадение марксистской теории с реальной политикой социалистических стран. Аналогично в «Леопольдштадте» «отвечающий» за левые идеи персонаж заявляет в ходе диалога:

Р о з а. То есть, ты коммунист, Курт?

К у р т. Только если мы договоримся, что большевики – не коммунисты [Стоппард 2020: 49].

В «Рок-н-ролле» идеи и их практическое воплощение вступят в конфликт не раз, осо-

бенно когда становится понятно, что Макс сотрудничает «с органами» социалистической Чехословакии. А в финале произведения выясняется, что поручение спецслужб «наблюдать» за английскими коллегами было в свое время выдано и Яну. В плане морали, которая так часто становится предметом этико-философского обсуждения в пьесах Стоппарда, все очень неоднозначно, но ни предателями, ни доносчиками, ни даже людьми слабохарактерными оба персонажа не являются, да и обвинять или «разоблачать» друг друга у них не возникает желания. Стоппард последовательно выступает только за свободу слова, а там, где ее нет, человеку выживать и соблюдать нравственные нормы гораздо сложнее, чем может показаться.

М а к с. Парламентская демократия – точно такая же теория. Ее смысл меняется в зависимости от практики.

Я н (*со смехом*). Вы молодец, Макс! Но когда вас последний раз арестовывали за то, что вы это говорите? Или вообще что-то говорите? Независимый суд – это не теория. Вы можете называть правительство дураками и ворами, но закон – за свободу слова [Стоппард 2011: 69].

Основной политический конфликт в пьесе касается все же не соотношения западной и восточноевропейской демократий, но расстановки сил в Чехословакии, или, вернее, в самой чехословацкой оппозиции. Спор

идет, в частности, о возможности «остаться в стороне» (в стороне от борьбы с тоталитаризмом), не изменяя своим политическим принципам, или о необходимости «геройства». В пьесе есть оппозиционер Фердинанд, изначально настроенный против всяческого соглашательства, и это ему Стоппард хотел отвести роль «антагониста, который диалектически отражал бы взгляды Гавела» [Там же: 15]. Фердинанд Ванек – сквозной персонаж гавеловских пьес, считающихся во многом автобиографическими и часто объединяемых как «Ванековские пьесы»: «Протест», «Аудиенция», «Вернисаж» [Гавел]. Будучи представителем «официальной оппозиции», Фердинанд из пьесы Стоппарда меньше склонен к саморефлексии и «по темпераменту» отличается от Ванека у В. Гавела. Но, агитируя Яна подписать то очередное письмо протеста, то знаменитую – гавеловскую – Хартию–77, Фердинанд со временем меняется, признает, что бороться можно не только против «идеологических противоречий бюрократической диктатуры», но и за «свободу самовыражения» рок-музыкантов [Стоппард 2011: 78, 81]. Гораздо значительнее перемены, происходящие во взглядах и характере Яна: протагонист пытался отстраниться от политического диссидентства, противопоставляя ему любимую музыку («это рок-н-ролл»), а в итоге приходит к целостному восприятию свободы – и гражданской, и личной, и музыкальной. Рок-концертом в свободной Праге

1990 г. для счастливых влюбленных заканчивается пьеса, предоставляя зрителям возможность уже самостоятельно следить или судить, насколько полно смогут реализовать свои представления о свободе страны Восточной Европы в «постсоветское» время.

Эйфория, в которой пребывают герои «Рок-н-ролла» в финале «чешской» пьесы, даже если это состояние не будет для них длительным, в принципе невозможна в следующем эпическом по масштабу проекте Стоппарда. В мире, где уже давно (и по Ф. Ницше) умерли все боги, а не только провозвестник «гибели богов» «великий Пан», чувство соразмерности утрачено, вероятно, раз и навсегда, и события, которые происходят наяву, настолько выходят за рамки этики и «нормы», что в страшном сне не могли бы привидеться европейцу, скажем, начала XX в. Об этом – самая свежая пьеса современного английского классика: «Леопольдштадт» (“Leopoldstadt”), пьеса о Холокосте.

«Леопольдштадт», – писала британская Guardian, предвывая тогда еще не поставленный в театре Wyndham’s спектакль (статью перепечатало и несколько российских изданий – в качестве «рецензии» на анонсированную постановку Российского молодежного театра), – основан на личном опыте Стоппарда, многие родственники которого погибли в концентрационных лагерях». “Мне потребовался год, чтобы написать пьесу, – рассказывает автор, – но идея вызрела гораздо дольше.

Многое в пьесе имеет значение для меня лично, но речь идет о венском семействе, чтобы не было похоже, что это обо мне» [Brown].

Семья Томаша Штраусслера, – а это полное имя, данное при рождении будущему драматургу, – была в 1939 г. непосредственно перед немецким вторжением в Чехословакию, эвакуирована из Злина руководством фабрики “Bata”, где в качестве врача работал отец Томаша. Эвакуирована в Сингапур вместе с другими семьями работников еврейского происхождения. В 1941 г. в Сингапуре начала военные действия Япония, и семья вынуждена была бежать дальше. Отец Томаша погиб во время бомбардировки судна, на котором он находился. Мать с сыновьями оказалась в Индии, вышла несколько лет спустя замуж за британского офицера Кеннета Стоппарда, который и перевез свою новую семью в Великобританию уже после войны. Так Томаш стал английским школьником Томом [Demastes: 14; Brown]. Перечисленные факты стандартно или с некоторыми вариациями присутствуют во всех биографиях Стоппарда и в ряде его интервью. Считается, что о судьбе своих погибших во время Второй Мировой войны и Холокоста родных драматург узнал только в 1970-х гг., когда впервые посетил социалистическую Чехословакию в составе правозащитной миссии.

В «Леопольдштадте» Стоппард рассказывает историю большой еврейской семьи (на

самом деле здесь несколько семей, объединенных родственными связями), почти полностью истребленной в нацистских концлагерях. Перенеся действие в Вену, Стоппард не только создает в своей пьесе очередной «шифр», уходя от однозначности прототипов для героев, представляющих разные поколения семьи. И даже не только осознанно укрупняет – за счет австрийского контекста – масштаб разговора, делая его по-настоящему эпическим: Вена первой половины XX в. – совсем не маленький чешский Злин (с его сорокатысячным населением и крупнейшей фабрикой – той самой “Bata”), но город имперский и столичный, теряющий свое столичное величие уже на глазах у зрителей. Нельзя не заметить, что, обращаясь к новой для себя теме (у Стоппарда еще не было «еврейских» пьес), британский автор выбирает и новое, тоже еще не встречавшееся в его драматургии место действия.

Леопольдштадт – район в Вене с традиционно высоким процентом еврейского населения. Будучи местом компактного проживания иудеев на протяжении нескольких веков, Леопольдштадт имеет свою непростую историю, во многом отражающую судьбы европейских евреев – погромы, гонения, эмансипация, гетто. Во время, о котором идет речь, квартал проходит свой путь как будто вспять: из вполне типичного, хотя и не самого богатого района большого города Леопольдштадт при нацистах снова должен стать гетто. А ев-

рейское население, составлявшее среди горожан Вены почти десятую часть, за время Холокоста практически исчезло: некоторые эмигрировали, большинство было депортировано в концлагеря. Но при всей трагичности проблематики название произведения – вполне по-стоппардовски – носит и игровой характер, очевидно напоминая его знаменитую «Аркадию» (и являясь, если можно так выразиться, «анти-аркадией»). Дело в том, что в начале XX в., к которому отнесено первое действие пьесы, Леопольдштадт оставался кварталом для бедных (Стоппард подчеркивает этот момент и в интервью с режиссером спектакля Патриком Марбером [Leopoldstadt...]), а герои произведения – состоятельные горожане, и проживают они в «благополучных» центральных районах австрийской столицы. Название «Леопольдштадт» в этом смысле имеет скорее символическое, чем пространственное значение, и это не жизненные пути персонажей так или иначе стягиваются к Леопольдштадту, но сам Леопольдштадт неизменно проходит через их судьбу.

По месту действия пьеса Стоппарда практически соответствует одному из классицистических единств: на сцене постоянно присутствует единое, «комнатное», пространство – квартира семьи Мерц на Рингштрассе. Меняется – и очень значительно – время, с 1899 до 1955 гг. Время отражается не столько в интерьере (большой стол и рояль на

сцене находятся в любом случае), сколько в атмосфере когда-то роскошных апартаментов. История большой семьи на протяжении значительного временного отрезка драматически выстроена в объемное, разделенное на девять сцен действие, но структура пьесы в целом гораздо сложнее и позволяет говорить об очередном авторском эксперименте с хронотопом. Сцены по объему и по охвату событий очень разные, а различные периоды в жизни Австрии (шире – Европы) XX в., как и различные поколения семьи, представлены в «Леопольдштадте» не с одинаковой степенью полноты. Так, на период рубежа веков в пьесе отводится целых шесть сцен, включая, правда, совсем небольшие и динамичные. Зато на каждый следующий этап истории страны и семейного клана – 1924 г., 1938 г., 1955 г. – остается по одному, часто очень насыщенному действию. Кульминационным, безусловно, оказывается эпизод 1938 г. – аншлюс и утверждение нацизма в Австрии, а в качестве развязки (пожалуй, здесь можно говорить и о резюме) выступает заключительная, девятая сцена – послевоенного подведения итогов.

Вполне гармоничной картина жизни семьи – Германа и Гретель Мерц и их родных – предстает в первой сцене Рождества 1899 г.: до начала XX в. остается несколько дней. Собственно празднование Рождества служит фоном для разговора о традициях, которые в большой семье воспринимаются

очень толерантно. Среди родственников и их мужей или жен есть евреи и не евреи (англ. Gentile [Stoppard 2020: 3]), иудеи, католики, протестанты и атеисты. Бабушка Эмилия забавно объясняет путаницу в голове своего восьмилетнего внука, который едва не водрузил на рождественскую елку звезду Давида: «Бедный мальчик: крещение и обрезание на одной неделе, – чего же можно ожидать?» [Stoppard 2020: 7]. Рождественский эпизод – своей веселой и немного суетливой обстановкой в многолюдной и дружной семье – напоминает начало фильма Ингмара Бергмана «Фанни и Александр». В обеих историях герои отнюдь не идеальны, у многих взрослых членов семьи есть и свои заботы, и свои причуды. Но все они, несомненно, уважают друг друга, даже если чей-то принципиальный выбор (например, выбор Германом католицизма в качестве вероисповедания) не каждому из родных понятен. И герои Стоппарда мирно, хотя и активно, обсуждают вопросы веры и обряды (говорят и о Рождестве, и о Седере, и о Песахе, и о Пасхе), спорят о необходимости еврейского государства и о правах евреев в империи Габсбургов, об антисемитизме в прошлом и настоящем. Сцена семейной трапезы седера в конце большого временно-го блока рубежа веков (фактически первого акта пьесы, если бы она была на акты разделена) прописана гораздо более подробно, с цитатами из священных книг, чтением Пасхальной Агады и подробным описанием

традиционных блюд. Не случайно, вспоминая семью, которой уже нет, выжившие герои в финале произведения, вернут на сцену «освобождающий от египетского рабства» седер, а не веселое застолье Рождества.

Патрик Марбер, тоже известный британский драматург, выступивший режиссером первой постановки «Леопольдштадта», так отвечает в интервью на вопрос, обсуждали ли они со Стоппардом современный рост антисемитизма: «У Стоппарда нет опыта столкновений с антисемитизмом, потому что он не рос в еврейской среде» [Kellaway]. Возможно, именно пересоздавая свое «альтернативное» детство «в еврейской среде», Стоппард позволяет своим героям подробно обсуждать, что значит быть евреем в Австрии начала века или уже после Первой Мировой. Персонажи «Леопольдштадта», пожалуй, даже слишком подробно говорят о себе на фоне многовековой истории народа. Герман Мерц, богатый промышленник, на рубеже столетий убежден, что Австро-Венгерская империя навсегда оставила в прошлом печальную несправедливость по отношению к «своим» евреям; в преддверии XX в. все народы империи имеют равные гражданские права, и антисемитизм на бытовом уровне скоро будет преодолен: «Мы теперь австрийцы! Австрийцы с еврейскими корнями» [Stoppard 2020: 22]. Не все собеседники согласны с патриотическим оптимизмом героя даже в этот момент, казалось бы, далекий от

торжествующего нацизма. Но Стоппард – повторяющимися мотивами – задает в пьесе переключку и с гораздо более поздним временем, вплоть до современности, а в последней сцене произведения другой, молодой герой уверенно восхваляет послевоенную Великобританию как государство равных возможностей: «В Англии <еврейское происхождение> не является чем-то, о чем надо *знать*, или чем-то, что должны знать о тебе другие люди. Я не помню, чтобы кто-то задавал мне подобные вопросы» [Stoppard 2020: 96]. Кстати, в Чехословакии «Рок-н-ролла» «подобные» (националистические) вопросы задавали только представители репрессивного режима:

С л е д о в а т е л ь. Насколько я понимаю, вы еврей? <...>

Я н. Да.

С л е д о в а т е л ь. Понятно. Не знаю, почему вы придаете этому вопросу такое значение [Стоппард 2011: 50–51].

«Перемещение» событий из Чехии в Австрию дает автору «Леопольдштадта» возможность задействовать не только исторически более масштабный контекст, но и культурные параллели – всегда исключительно важные для драматургии Стоппарда. Вена – не только классическая музыка Моцарта и Штрауса (которая на сцене либо звучит, либо обсуждается; «австрийская» классика

по мере смены режима в стране тоже оказывается под угрозой). Герои пьесы гордятся австрийской культурой, наукой, медициной, созданными уже при их участии. Среди членов семьи будут (звания у героев – не с самого начала пьесы) профессор медицины и профессор математики, пианистка, выступающая на Зальцбургском фестивале 1924 г.: «Мы в буквальном смысле служим культуре» [Stoppard 2020: 22]. Знаковые фигуры, репрезентирующие Австрию мировому сообществу в изучаемый период, – Фрейд, Климт и Малер; каждого из них, как когда-то Байрона в стоппардовской «Аркадии», можно рассматривать в качестве внесценического персонажа пьесы: главные герои с будущими знаменитостями активно общаются – за пределами сцены. Впрочем, Густав Климт, подобно Рене Магритту в ранней пьесе Стоппарда, «присутствует» и на сцене – в виде стилизованного портрета хозяйки дома, а также благодаря экфрастическим описаниям его знаменитых панно («Факультетские картины») для Венского университета. История с портретом Гретель Мерц начинается с того, что Герман оплачивает работу над картиной и довольная Гретель, набросив зеленую шаль, неоднократно позирует «своему художнику». Появившись в интерьере комнаты, портрет, как следует из ремарки, «напоминает “Портрет Серены Ледерер” (1899) или “Марию Хеннеберг” (1901–1902)» Густава Климта [Stoppard 2020: 30]. А после войны – тоже

вполне в духе «реальной» истории климтовских полотен – конфискованная еще при нацистах картина «Женщина в зеленой шали» оказывается в венской Галерее «Бельведер» [Stoppard 2020: 90]. Об этом факте сообщают уже сами герои, надеясь обязательно вернуть «портрет тети Гретель» в дом Мерцев. Зато одна из самых известных «невывымышленных» коллекций Климта находится, как известно, в Музее Леопольда.

Скрытые и явные аллюзии на произведения искусства (не только австрийского) – музыки, живописи, литературы, театра – в пьесе «Леопольдштадт» заслуживают отдельного, более внимательного изучения и вряд ли могут быть исчерпывающе представлены в данной статье. В первом издании пьесы (2020) нет авторского предисловия, и Стоппард здесь, в отличие от «Рок-н-ролла» или «Берега утопии», еще не раскрывает своих источников по отношению к культурному (а, возможно, и историческому) фону событий. Если в оригинальной драме Стоппарда Австрия появляется впервые, то ранее выполненные британским автором адаптации чужих пьес не раз воспроизводили его интерес именно к австрийской драматургии с ее заявленной в афишах «Веной наших дней». Так, среди стоппардовских пьес-адаптаций присутствуют и переведенные на английский произведения австрийских классиков: «Забавы» (1895, в переводе Стоппарда “Dalliance”, 1986) и «Далекая страна» (1911, перевод

“Undiscovered Country”, 1979) Артура Шницлера и «В суматохе» (1845, перевод “On the Razzle”, 1981) Иоганна Нестроя. В ходе работы над «Леопольдштадтом» пьесы австрийских авторов вновь оказались задействованы, и, например, парочка австрийских драгунов и бонвиванов, носящих имена Фриц и Теодор, явно приходит в пьесу Стоппарда из «Забавы» Шницлера (по-русски существует также вариант названия «Игра в любовь»). А месте с ними (правда, приятель Фрица Теодор даже не появляется на сцене) возникает и частотный для пьес Шницлера мотив супружеской измены. Предсказуемо в «Забаве» обманутый муж вызывает Фрица на дуэль [Stoppard 1999: 31–32], и предсказуемо в «Леопольдштадте» Фриц от дуэли отказывается: «Я не могу принять ваш вызов. В моем полку офицеру не позволено стреляться с евреем» [Stoppard 2020: 35]. Казалось бы, вполне мелодраматический эпизод становится доказательством, что «бытовой» антисемитизм пышно процветает и в Вене «равных возможностей» времен империи.

Сквозную – не только в эпизодах начала века – тему для дискуссии героям дает их знакомство с трудами Фрейда и самим доктором Фрейдом. Психоанализ Фрейда воплощает собой венский вклад в современную культуру, фигурирует как устойчивое выражение, наряду с «венским барокко», «венский модерном» или «венским кафе»; так, в самой последней сцене произведения

героиня, анализируя феномен «подавленной памяти» в послевоенной Австрии, назовет себя «венским фрейдистским психоаналитиком из Нью-Йорка» [Stoppard 2020: 102]. Уже в самом начале «Леопольдштадта» главные интеллектуалы семьи Эрнст и Людвиг (держа в руках, вероятно, книгу «Толкование сновидений») рассуждают об интерпретации сновидений, об истерии, неврозах и об отношении консервативного медицинского сообщества к новейшим открытиям. Не случайным представляется и соседство обсуждаемых персонажами вопросов из сфер науки, искусства, быта и религии: «Шницлер и Зигмунд Фрейд, – как подчеркивают исследователи, – слушали лекции одних и тех же профессоров. Оба разделяли интерес к теме “сновидение” несмотря на различные подходы к пониманию данного феномена» [Дубах: 143]. У Стоппарда о Докторе (теперь уже с большой буквы) будут говорить еще не раз, хотя само имя Зигмунда Фрейда в результате прозвучит только в связи с отъездом основателя психоанализа из захваченной нацистами страны – в 1938 г., когда для большинства австрийских евреев эмиграция уже была невозможна. «Научная» интерпретация кошмарного сна неожиданно приобретет совсем другое значение по мере развития структурообразующей идеи произведения: герои пьесы очень неплохо разбираются в математике и медицине, искусстве и бизнесе, но никакой анализ бессознательного не помог

вовремя оценить или предотвратить нависшую над семьей и нацией опасность. Концентрационные лагеря и газовые камеры – не те видения, которые способна продуцировать нормальная работа подсознания.

Том Стоппард, создавая пьесу о Холокосте, не апеллирует к шокирующему видеоряду напрямую. Сложно было бы ожидать от такого драматурга, как Стоппард, репрезентации концлагеря на сцене, и даже страшные кадры из кинохроники, задействованной режиссером в качестве перехода от одного временного блока действия к другому, ремарками пьесы не предусмотрены. (Как и в постановке «Рок-н-ролла» в РАМТ, исторический контекст в спектакле «Леопольдштадт» театра Wyndham's фрагментарно воспроизводится с помощью видео.) Преступления нацистов подтверждены и осмыслены неоднократно (из киноадаптаций достаточно вспомнить «Обыкновенный фашизм» Михаила Ромма), бесчеловечность Холокоста не может быть подвергнута сомнению, но мысль драматурга, создающего свою – одновременно персональную и эпическую – пьесу памяти функционирует в несколько ином русле. А на театральной афише и на обложке книжного издания пьесы стилизованная решетка перед лицом мальчика – из детской игры «в веревочку» [Leopoldstadt Play...].

И пьеса, и спектакль выходят при обсуждении трагических страниц истории на нужный – катарсический – уровень. Стоппард

исключительно театральными средствами воссоздает в своем произведении и чувство страха, и чувство вины. Самой драматически сильной в пьесе все же оказывается восьмая сцена:

«Ноябрь 1838 г. Комната лишь немного изменилась. Не стало граммофона под портретом Гретель, как и некоторых представляющих ценность предметов интерьера. Главное отличие, однако, заключается в том, что теперь жизнь семьи без слуг проходит в перенаселенной квартире, загроможденной личными вещами постоянно переезжающих людей – сумками, игрушками, платками. На сцене снова четверо детей» [Stoppard 2020: 63–64].

В Австрии уже господствует немецкая нацистская власть, герои пьесы вынуждены жить в одном доме, потому что их жилища конфискованы «в пользу арийцев». Страх нарастает по мере развития действия, откуда-то снизу доносятся звуки разыгрывающейся по соседству «пугающей драмы» – крики, плач, стук, звон разбитого стекла, громкий топот сапог на лестнице; в комнате все замирают [Stoppard 2020: 69]. Максимального напряжения сцена достигает, когда в квартиру приходит «штатский со свастикой на рукаве» (в спектакле штатского сопровождают и нацисты в форме). Представитель власти позволяет себе кричать на хозяев дома, оскорблять и командовать, а в конце концов выдает распоряжение о депортации – назавтра

все члены семьи должны явиться на пункт сбора с минимумом вещей; имущество будет реквизировано. Однако сцена не только об этом.

Стоппарда интересуют не причины бесчеловечного поведения гитлеровцев, которых как людей и рассматривать в сущности нельзя. В связи с его героями, скорее, возникает вопрос, почему они сами не смогли избежать участи жертвы. О «вине» погибших речи быть не может, но не противопоставлено ли пассивное терпение героев шансу спастись? Основная часть диалога в данном эпизоде посвящена не столько «порядкам» при новой власти (иллюзий по поводу аншлюса никто из членов семьи не питал и изначально), сколько возможностям уехать из страны или остаться выживать в Вене. Активным пропагандистом отъезда здесь выступает новое для пьесы лицо – Перси, английский журналист, в том же 1938 г. наблюдавший за ходом Эвианской конференции, на которой решались вопросы помощи «политэмигрантам», еврейским беженцам от гитлеровского режима. Перси предлагает уехать с ним в Англию понравившейся ему Нелли и ее сыну Лео (отец Лео погиб несколько лет назад во время подавления «красного» восстания в Вене), а заодно рассказывает родным Нелли о том, как 32 страны-участницы международной конференции фактически отказались решать проблему беженцев – или ввели жесткие квоты. И все же Перси пытается убедить семью,

что бежать надо всем, и даже все равно, куда собственно бежать, хоть в Палестину, хоть в Шанхай. Герои не утратили чувства юмора, рассуждая, какое из этих мест не подходит для проживания и почему. Но совсем неожиданным для «чужака» оказывается объяснение, связанное с привычкой (к гонениям!) и особенностями выработанного веками менталитета:

Е в а. Ты не понимаешь, Перси, мы привыкли к этому.

П е р с и. Что Вы имеете в виду под привыкли?

Е в а. Когда бабушка Эмилия была маленькой, она пешком прошла почти весь путь от Киева до Львова после того, как их деревню сожгли. Все пройдет, и наступит что-то другое [Stoppard 2020: 73].

П е р с и. Нет, будет еще хуже...

Н е л л и. Как может быть еще хуже? Да, мы снова можем оказаться в гетто, как сотню лет назад...

П е р с и. Гораздо хуже [Stoppard 2020: 70].

В гитлеровских лагерях погибли почти все родственники успевшей эмигрировать Нелли – мужчины и женщины, взрослые и дети; кто-то умер во время депортации в Освенцим, а кто-то – в ходе «маршей смерти» из Освенцима уже в конце войны. Нелли погибает при бомбардировке в Англии. Пьеса заканчивается длинным поименным списком героев пьесы, где каждому имени

соответствует место, иногда год или причина гибели, и снова и снова повторяется: Освенцим, Освенцим, Освенцим. Но после страшного «гораздо хуже» остается еще чувство вины – у тех, кто выжил, и эта проблема в «Леопольдштадте», – очевидно, самая личная для драматурга. На протяжении десятилетий именно немецкая литература «расставания с прошлым» показывала, что чувство вины совсем не обязательно возникает у тех, кто имел хоть какое-то отношение к «основным», военным, событиям. К героям Стоппарда не применимы коллизии и названия романов «Где ты был, Адам?» Г. Бёлля или «Каждый умирает в одиночку» Г. Фаллады. Но из финального перечисления имен персонажей и причин их смерти обнаруживается, что Герман Мерц покончил с собой, бросившись вниз с лестницы в квартале Леопольдштадт, как «сотни евреев после аншлюса» [Stoppard 2020: 96]. А его сын Якоб, которому отец успел купить «арийское» происхождение, чтобы спасти и его, и свой бизнес, совершил самоубийство уже в 1946 г., «потому что не считал себя вправе жить, когда столь многие погибли» [Stoppard 2020: 99]. В последней части произведения на сцене всего три родственника – Роза, Натан и Лео, – у каждого из них своя память и своя боль, хотя боль, казалось бы, должна объединить героев.

Младший из оставшихся в живых персонажей Лео, авторское альтер-эго (впрочем, различия тоже значительны), приезжает

в 1955 г. в Вену из Великобритании и почти случайно встречается с кузенком Натаном и двоюродной теткой Розой, «психоаналитиком из Нью-Йорка». Натан – подростком – был в Освенциме и выжил единственный из всей семьи. Роза до сих пор упрекает себя в том, что, пытаясь выправить американскую визу для всех без исключения родных, потратила слишком много времени и не успела спасти даже сестру и ее детей. «Вина» Лео – особого характера, потому что он не помнит ни себя маленьким еврейским мальчиком (еще не «английским школьником»), ни своих родных, ни ту самую «веревочку» (cat's cradle), в которую он играл со своим дедушкой Людвигом и Натаном перед самым отъездом из Вены. Молодому герою нелегко даются воспоминания, он рыдает, когда забвение, наконец, преодолено, и можно вернуться к себе, к городу и миру. Его настоящее имя – не Леонард Чемберлен, а Леопольд Розенбаум, и это его город: Леопольдштадт.

Но, как только «вытесненные воспоминания» Лео начинают восстанавливаться и, словно веревочные фигуры, складываться в определенный рисунок, проявляется и обратное движение – Стоппарда к самому себе как драматургу и наследнику шекспировских традиций. В объемной драме Стоппарда, при всей значимости еврейских, австрийских, немецких культурных кодов, герой-англичанин «включает» и шекспировский шифр: «Ах да, я забыл Шекспира» [Stoppard 2020: 97]. (Фа-

милия «Розенбаум» звучит очень близко к «Розенкранц», да и героиня здесь – Роза...). И ту же фразу, которой когда-то в первой из крупных стоппардовских пьес Гильденстерн вопрошал Розенкранца: «Какую вещь ты прежде всего вспоминаешь?» [Стоппард 2007: 13], – в «Леопольдштадте» используют родные Лео, пытаясь включить его «детскую» память:

R o s a. So what's the first thing you can remember, Leo? [Stoppard 2020: 101].

В «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» стоппардовский парафраз Шекспира заканчивался не Фортинбрасом, а Горацио, не возданием почестей погибшим, а гамлетовским завещанием другу рассказать о том, что произошло.

Г о р а ц и о. То будет повесть
Бесчеловечных и кровавых дел,
Случайных кар, негаданных убийств,
Смертей, подстроенных в нужде лукавством,
И, наконец, коварных козней, павших
На головы зачинщиков. Все это
Я изложу вам [Шекспир 156; Стоппард 2007: 13].

Авторский «двойник» в «Леопольдштадте» получает в финале произведения рисунок – генеалогическое древо с именами своих погибших родственников: они будут теперь жить в его памяти. Собственную же роль британский драматург не может не понимать еще

и как эпическую: он должен не только помнить, но и рассказать. И с этой ролью театр Тома Стоппарда справляется, на самом деле, не только в пьесах-«возвращениях» 2000-х гг., но и на протяжении всего многолетнего творчества писателя. Это игровой театр, переписывающий и заново моделирующий «реальность», театр постмодернистский, больше презентующий, чем репрезентирующий. Но постмодернизм – и на уровне техники, и на уровне этики – глубине драматургии Стоппарда отнюдь не мешает, напротив, сам постмодерн как современный театральный дискурс продолжает развиваться благодаря активной и неутомимо экспериментальной даже в своем «возвращении к истокам» деятельности британского классика уже XXI в.

Литература

- Гавел, В. Ванековские пьесы. Три одноактных пьесы / пер. с чешского Т. Николаевой. М.: 1990.
- Дубах, Т.М. Schnitzlers Prosa in der Kultur der Wiener Moderne // Филологический класс. 2018. № 4 (54). С. 143–147.
- Пресс-конференция проекта Tom Stoppard: Rock'n'roll. 13.09.2011 // Российский академический Молодежный театр [Электронный источник]. URL: <https://ramt.ru/press/press-articles/article-491/> (дата обращения: 15.01.2020).
- Стоппард, Т. Розенкранц и Гильденстерн мертвы / пер. с англ. И. Бродского // Стоппард Т. Розенкранц и Гильденстерн мертвы: пьесы; СПб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2007. С. 5–118.
- Стоппард, Т. Рок-н-ролл / пер. с англ. А. Островского и С. Островского. М.: Астрель: CORPUS, 2011.
- Шевченко, Е. Постдраматический театр // Экспериментальный словарь новейшей драматургии / Под ред. С. Лавлинского. Siedlce: Instytut Regionalnej i Badań Literackich im. Franciska Karpińskiego, 2019. С. 261–267.
- Шекспир, У. Гамлет, принц Датский / пер. с англ. М. Лозинского // Шекспир, У. Полн. собр. соч. В 8 тт. Т. 6. М. Искусство, 1960. С. 3–157.
- Auslander, Ph. (2004). Postmodernism and performance. In S. Connor (Ed.), *The Cambridge companion to postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 82–96.
- Brown, M. (2019, June 26). Jewish district inspires Tom Stoppard in 'personal' new play. *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/stage/2019/jun/26/jewish-district-inspires-tom-stoppard-personal-new-play-leopoldstadt> (date of access: 12.01.2020).
- Bull, J. (2004). The establishment of mainstream theatre, 1946–1979. In B. Kershaw (Ed.), *The Cambridge history of British theatre* (Vol. 3: Since 1895). London and New York: Cambridge University Press, 326–348.
- Demastes, W. (2012). *The Cambridge introduction to Tom Stoppard*. New York: Cambridge University Press.

Jernigan, D. K. (2012). *Tom Stoppard: bucking the postmodern*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland&Company, Inc. Publishers.

Kellaway, K. (2020, March 7). Patrick Marber: 'I'll be in the therapy for the rest of my life – if I can afford it'. *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/stage/2020/mar/07/patrick-marber-the-red-lion-leopoldstadt> (date of access: 10.01.2020).

Leopoldstadt. In conversation with Tom Stoppard & Patrick Marber. (n.d.). Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=IQRDqbTrXRQ> (date of access: 12.01.2020).

Leopoldstadt Play. Official website. (n.d.). Retrieved from: <https://leopoldstadtplay.com/> (date of access: 19.01.2020).

Rabey, D.I. (2003). *English drama since 1940*. London: Pearson Education.

Stoppard, T. (1999). Dalliance. Liebelei by Arthur Schnitzler in an English version by Tom Stoppard. In T. Stoppard, *Plays Four*. London: Faber and Faber, 1–71.

Stoppard, T. (2020). *Leopoldstadt*. London: Faber and Faber.

Vanden Heuvel, M. (2001). "Is postmodernism?" Stoppard among/against postmoderns. In K. K. Kelly (Ed.), *The Cambridge companion to Tom Stoppard*. New York: Cambridge University Press, 213–229.

References

Auslander, Ph. (2004). Postmodernism and performance. In S. Connor (Ed.), *The Cambridge*

companion to postmodernism. Cambridge: Cambridge University Press, 82–96.

Brown, M. (2019, June 26). Jewish district inspires Tom Stoppard in 'personal' new play. *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/stage/2019/jun/26/jewish-district-inspires-tom-stoppard-personal-new-play-leopoldstadt> (date of access: 12.01.2020).

Bull, J. (2004). The establishment of mainstream theatre, 1946–1979. In B. Kershaw (Ed.), *The Cambridge history of British theatre* (Vol. 3: Since 1895). London and New York: Cambridge University Press, 326–348.

Demastes, W. (2012). *The Cambridge introduction to Tom Stoppard*. New York: Cambridge University Press.

Dubakh, T. M. (2018). Schnitzlers Prosa in der Kultur der Wiener Moderne [Schnitzler's prose in the culture of the Vienna modern]. *Filologicheskiy klass*, 4(54), 143–147.

Havel, V. (1990). *Vanekovskiye p'yesy. Tri odnoaktnykh p'yesy* [Vaneck plays. Three identical plays] (T. Nikolayeva, Trans.). Moscow.

Jernigan, D. K. (2012). *Tom Stoppard: bucking the postmodern*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland&Company, Inc. Publishers.

Kellaway, K. (2020, March 7). Patrick Marber: 'I'll be in the therapy for the rest of my life – if I can afford it'. *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/stage/2020/mar/07/patrick-marber-the-red-lion-leopoldstadt> (date of access: 10.01.2020).

Leopoldstadt. In conversation with Tom Stoppard & Patrick Marber. (n.d.). Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=IQRDqbTrXRQ> (date of access: 12.01.2020).

Leopoldstadt Play. Official website. (n.d.). Retrieved from: <https://leopoldstadtplay.com/> (date of access: 19.01.2020).

Press-konferentsiya proyekta Tom Stoppard: Rock'n'roll [Press conference of the project. Tom Stoppard: Rock'n'Roll] (2011, Sept.13). *Rossiyskiy akademicheskii molodezhnyy teatr* [Rossiyskiy akademicheskii molodezhnyy teatr]. Retrieved from: <https://ramt.ru/press/press-articles/article-491/> (date of access: 15.01.2020).

Rabey, D.I. (2003). *English drama since 1940*. London: Pearson Education.

Stoppard, T. (1999). Dalliance. Liebelel by Arthur Schnitzler in an English version by Tom Stoppard. In T. Stoppard, *Plays Four*. London: Faber and Faber, 1–71.

Stoppard, T. (2020). *Leopoldstadt*. London: Faber and Faber.

Stoppard, T. (2007). *Rozenkrants i Gil'denstern mertvy* [Rosencrantz and Guildenstern are dead].

In T. Stoppard, *Rozenkrants i Gil'denstern mertvy: p'yesy* [Rosencrantz and Guildenstern are dead. Plays] (J. Brodskiy, Trans.). St. Petersburg: Publisher House Azbuka-klassika, 5–118.

Stoppard, T. (2011). *Rock'n'Roll* (A. Ostrovskii, & S. Ostrovskii, Trans.). Moscow: Astrel': CORPUS.

Shakespeare, W. (1960). Gamlet, prints Datskiy [Hamlet]. In W. Shakespeare, *Polnoye sobraniye sochineniy v 8 tomakh* [Collected works in 8 Vols.] (Vol. 6) (M. Lozinskiy, Trans.). Moscow, Iskusstvo, 3–157.

Shevchenko, E. (2019). Postdramaticheskii teatr [Postdramatic theatre]. In S. Lavlinskiy (Ed.), *Ekspperimental'nyy slovar' noveyshey dramaturgii* [Experimental dictionary of new dramatic art]. Siedlce: Instytut Regionalnej i Badań Literackich im. Franciska Karpińskiego, 261–267.

Vanden Heuvel, M. (2001). “Is postmodernism?” Stoppard among/against postmoderns. In K. K. Kelly (Ed.), *The Cambridge companion to Tom Stoppard*. New York: Cambridge University Press, 213–229.

BUCKING THE POSTDRAMATIC: EPIC PLAYS BY TOM STOPPARD

Elena Dotsenko, Full Professor (Philology) at Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg, Russia); e-mail: eldot@mail.ru.

Abstract. Tom Stoppard's drama has been one of the eminent and internationally known phenomena of contemporary theatre for several decades. Nevertheless, the polemics are still relevant whether Stoppard's plays belong to postmodern or postdramatic or any other current trend. The article regards Stoppard's theatrical experiment as a postmodern one. Moreover, the use and even development of postmodern techniques are noted not only as far as his early plays of the 1960s and 70s are concerned, but as a characteristic of the later dramas by Stoppard. Recently the playwright has created three major epic plays characterized by a deep understanding of historical context: "The Coast of Utopia", "Rock'n'Roll", and "Leopoldstadt". The author of the article considers two later plays as original pieces, having in common some autobiographical details. "Rock'n'Roll" presents the years from 1968 to 1990 in Czechoslovakia and compares the interpretation of "freedom" in the West and that under the Communist regime. "Leopoldstadt" is a play about Austrian Jews and the Holocaust. The article analyzes the artistic devices of representation of the cultural and historical background in each of the plays.

Key words: British drama, Tom Stoppard, postmodernism, "Rock'n'Roll", "Leopoldstadt", Holocaust.

