

УДК821.111.09:53

## ВЗАИМОСВЯЗЬ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ С ПОЛОЖЕНИЯМИ КВАНТОВОЙ ТЕОРИИ И ТЕОРИИ ЧИСЕЛ В ПЬЕСЕ «ХЭПГУД» ТОМА СТОППАРДА

© 2009 И.В. Ананьевская

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 20 января 2009 года

**Аннотация:** В статье рассматривается влияние некоторых положений квантовой теории и теории чисел на поэтику драматического произведения, даются примеры взаимодействия законов физики и математики с текстом пьесы. Автор исследует то, как Стоппард увязывает образы героев и композицию пьесы с корпускулярно-волновым дуализмом и принципом неопределенности Гейзенберга.

**Ключевые слова:** драматургия, Стоппард, поэтика, квантовая теория.

**Abstract:** The article shows the influence of some statements of quantum theory and theory of number over poetic manner of a dramatical piece. The examples of interaction of laws of physics and mathematics with the text of the play are given. The autor studies how Stoppard connect the images of the characters and composition of the play to corpuscular-wave dualism and Heisenberg's principle indetermining.

**Key words:** drama, Stoppard, poetic manner, quantum theory.

Известный исследователь творчества Стоппарда Джон Флеминг полагает, что драматургу свойственно писать циклами, которые отражают круг его интересов и поисков в определенный период времени и характеризуются схожими литературными приемами [4, 246-249]. В одном из таких циклов реализуется интерес Стоппарда к естественным наукам и научному сообществу. В него Д. Флеминг включает пьесы «Хэпгуд», «Аркадия» и «Индийские чернила», первую из которых мы и рассмотрим в данной работе.

Пьеса «Хэпгуд» явилась первой попыткой Стоппарда воплотить на сцене своей интерес к изысканиям физики и математики, отдать дань их метафорическому потенциалу. Над ней автор начал размышлять еще в 1984 году, о чем свидетельствуют черновики, но работа шла нелегко.

Пьеса увидела свет лишь в 1988 году. Некоторые критики отмечают, что пьеса «Хэпгуд» крайне трудна для восприятия, но не потому, что автор обильно «приправил» ее наукой, то есть не из-за сложности научных положений для восприятия неподготовленной публики, а, скорее, из-за шпионской терминологии и недостатков изложения, а также из-за недостаточно продуманной структуры действия [3, 171], [4, 177]. По настоянию американских режиссеров драматург переделывал пьесу дважды: в 1989 и 1994 году, в результате чего значительно ее сократил.

Поначалу Стоппард, по его словам, хотел написать пьесу о математике, но, собирая материал, быстро перешел к изучению физики и был совершенно заморожен тем элементом непостижимости, той мистикой, которая заложена в основу наблюдаемого мира и раскрывается в исследованиях естественных наук [4, 175]. В

результате долгих размышлений драматург отобрал для себя те научные концепции и законы, в которых он увидел художественный потенциал, возможность посмотреть на общечеловеческие проблемы под другим углом зрения. В «Хэпгуд» мы находим некоторые положения квантовой электродинамики (двойственная природа света) и квантовой механики (принцип неопределенности Гейзенберга, планетарная модель атома Бора) и некоторые положения теории чисел (которые, впрочем, не выходят за рамки школьной программы по математике). Кроме того, в «Хэпгуд» Стоппард озвучивает важную для него мысль о том, что открытия современной физики затрагивают такие тонкие материи, которые граничат с метафизикой.

Трудно определить, что является первичным: те научные теории, которые вдохновили автора, возможность вплести их в ткань произведения, иллюстрировать при помощи художественных образов или же возможность использовать открытия естественных наук как новый инструмент для решения самостоятельных художественных задач. Тем не менее, очевидно, что различные области знаний, к которым обращается автор, существенно обогащают его, расширяют кругозор и, в той или иной степени, могут влиять на авторский стиль, на поэтику пьесы. Как нам кажется, законы физики и математики, попадая в поле зрения автора, должны неизбежно сказаться на его личной картине мира, а через это — на способе изложения, на драматургическом письме. Прорастая в текст, положения квантовой теории и логика математических правил становятся частью сюжетно-композиционной структуры произведения.

Как отмечает Д. Флеминг, «структура «Хэпгуд», подобно структурам других пьес Стоппарда, непосредственно связана с содержанием» [4, 179]. Под структурой Флеминг понимает сюжетно-композиционное единство во всей его сложности, каркас, на котором держится драматическое действие. И без того непростая структура действия, свойственная творчеству Стоппарда, в «Хэпгуд» осложняется смысловыми параллелями с положениями квантовой теории и математики. Автор пытается увязать размышления на общечеловеческие темы с образами, навеянными естественными науками, сделать органичным соседство сухой научной логики с логикой души человека. Как нам представляется, именно драматическое действие является тем тонким инструментом, который позволяет сделать доступной для широкой публики красоту научных теорий, высказать глубокие мысли при помощи филигранной композиции, образов героев и визуальных сценических приемов.

Пьеса «Хэпгуд» появилась на исходе холодной войны, когда уже менялась расстановка сил в мире, перемены были очевидны, но «шпионские» романы все еще пользовались значительной популярностью. Обыгрывая клише этого жанра, Стоппард использовал конфликт советской, британской и американской разведок как своего рода антураж, позволяющий переосмыслить характерные для его творчества мотивы поиска гармонии, порядка среди хаоса, исследовать то, как личность осознает себя и других. Очевидно, что лежащий на поверхности конфликт разведок — лишь дань времени и он вторичен по отношению к тем конфликтам, которые возникают между героями, их внутренней борьбой. Стоппарду интересны люди, мотивация их поступков, выбор, который они делают, жертвы, которые они способны принести для достижения целей, то есть сложная природа человека. Распутывание шпионской интриги принимает форму исследования структуры личности героев, раскрытия тех ее слоев и граней, которые видны лишь при перемене точки зрения. Каждый из участников шпионской операции оказывается совсем не тем человеком, которым его считали окружающие.

Историческим фоном для пьесы является период создания проекта стратегической оборонной инициативы, более известного как «Звездные войны» Рейгана. Этот проект требовал значительных капиталовложений в научно-исследовательскую и конструкторскую базу и задействовал огромный научный потенциал. Каждая из разведок хочет контролировать исследования, связанные с обороной, и быть в курсе достижений потенциальных противников и союзников.

К моменту начала пьесы становится известно об утечке информации из отдела британской внутренней разведки МИ6, которым руководит Элизабет Хэпгуд. Американский разведчик Уэйтс приезжает к своим коллегам, чтобы найти источник этой утечки. Принимающая сторона: единственная женщина в пьесе — Хэпгуд, переведенная ею советский шпион Иосиф Кернер, физик-эмигрант, а также агенты Блэр, Ридли, Мерриуэзер, и секретарь Мэгс. «Хэпгуд» начинается со сцены, в которой Кернер должен передать чемоданчик своему контакту из советской разведки. В чемоданчике — дезинформация, старательно замаскированная отдельными подлинными документами и фактами, не представляющими большой ценности для британской стороны, но позволяющие сохранять репутацию Кернера. Как обычно, герой должен оставить кейс в кабинке для переодевания в бассейне и пойти купаться, после чего чемоданчик должен подменить советский разведчик, зашедший в соседнюю кабинку. На этот раз за обменом тщательно наблюдают, од-

нако, несмотря на принимаемые меры, операция проваливается, и под подозрением оказываются почти все ее участники. Кому и как удалось под носом у доброго десятка человек перехватить и подменить снабженный радиопередатчиком кейс, содержимое которого помечено радиоизотопом, загадка для всех, но не для Кернера, чей ум натренирован в решении логических задач. Как только агент Уэйтс показывает ему схему передвижения людей во время операции, герою сразу же становится понятно, что должны были быть задействованы две пары близнецов – двойных агентов, и одним из близнецов был Ридли.

Предъявив предателя в самом начале пьесы, Стоппард таким образом переместил акцент с традиционного для шпионской и детективной литературы вопроса «кто?» на более отвечающий авторскому замыслу вопрос «как?». Чтобы проверить гипотезу и заставить предателя обнаружить себя, герои вынуждены и сами раскрыться с неожиданной стороны. Хэпгуд выдает себя за сестру-близнеца и внушает Ридли, что советские спецслужбы похитили ее сына и вернут лишь в обмен на информацию, которая не была передана во время операции. Помогая ей из личной симпатии, Ридли выдает себя и погибает от пули Хэпгуд. Блэр, ведущий операцию, оказывается более лоялен к британской разведке, чем к любимой женщине, ставя под угрозу жизнь её ребенка (обманув мать, он приводит мальчика на операцию, во время которой начинается перестрелка). Со всех героев снимается подозрение, однако восстановить гармонию, утраченную в начале, невозможно, поскольку, оказавшись в критической ситуации, герои раскрыли свои истинные приоритеты, повернулись к публике другими гранями и уже не могут вернуться к прежним ролям. Концовка пьесы открыта: старые связи разрушены, а какими будут новые, мы не знаем. Кернер утрачивает свою ценность в качестве двойного агента и волен вернуться в Советский Союз, с другой стороны, мы видим, насколько для него важна возможность быть рядом с сыном. Хэпгуд, сохранив лояльность к дорогим ей людям, разочаровывается в своей работе, в миссии разведки в современном мире. Блэр же, напротив, полностью идентифицирует себя со службой, отказавшись от привязанностей. Таким образом, он и Хэпгуд утрачивают точки соприкосновения.

Рассматривая композицию пьесы, Д. Флеминг вслед за К. Келли отмечает, что Стоппард фактически выстроил пьесу в эстетике научного трактата, разрушая традиционную для жанра композицию, когда автор запутывает читателя ложными версиями и держит его в напряжении [5, 155], [4, 180]. Фактически, структуру пьесы

проговаривает Кернер в последней сцене первого акта. Он говорит, что невежливо по отношению к читателю не объяснить ему, что происходит, поскольку именно это и интересно. Научный трактат красив, потому что вас не пытаются удивить или одурачить, говорит он. «*Сначала вам сообщают, что требуется доказать, потом показывают само исследование. За первой загадкой следует разгадка, только тогда можно двигаться дальше*». (Здесь и далее перевод мой. – И.А.) («*<... > first there is what we will find; now here is how we find it; here is the first puzzle, here is the answer, now we can move on*» [6, 543]). Таким образом, по мнению Келли и Флеминга, первый акт представляет собой изложение гипотезы, второй – собственно эксперимент, а развязка оставляет нам поле для интерпретации результатов.

Если рассматривать коллизию как внетекстовое явление, как противоречия, дисгармонию, которые изначально затронули автора, заставили его искать конкретный конфликт, на примере которого можно было бы попытаться разрешить эти противоречия [1, 2-10], то в случае с «Хэпгуд» мы можем сказать, что коллизия была навеяна физикой. В одном из своих интервью Стоппард говорит, что его заинтересовала та явная параллель между внутренним миром человека и корпускулярно-волновым дуализмом, которую он увидел [4, 175-176]. Человек подобен волне и частице одновременно, он неоднороден, сложен по своей сути. Ситуативная доминанта характера героя не отражает его истинной лицо, а показывает лишь одно из возможных лиц, то лицо, которое человек сам решает предъявить в сложной ситуации, и этот выбор всегда связан с присутствием наблюдателя (подобно тому, как это происходит в опытах с элементарными частицами). Уподобление человека частице света лежит в основе развернутой метафоры, на которой, в свою очередь, строится драматическое действие. Предложенный Стоппардом взгляд на человека не является новаторским, однако определенную новизну представляет собой попытка осмыслить внутренний мир героя в терминах физики. Формат шпионской истории позволил автору поместить героев в экстремальную ситуацию, когда они были бы вынуждены показать свое истинное лицо. С другой стороны, обращение к квантовой теории позволило Стоппарду расширить диапазон авторских приемов.

Личность человека подобна частице света с ее двойственной природой – именно эта мысль, как уже говорилось, дала толчок авторскому поиску и повлияла на способ характеристики героев. Все центральные герои – Кернер, Хэпгуд, Ридли и Блэр – так или иначе проявляют свою раздвоенность в момент выбора, принятия решения. Эту

развернутую метафору можно условно назвать «один как двое». Реализована она главным образом через образы героев, которые мы будем характеризовать именно с точки зрения их внутренней раздвоенности. Один из центральных героев, Иосиф Кернер, работая на Великобританию, продолжает сотрудничать с русскими, передавая им результаты своих исследований. Именно Кернер излагает в пьесе все научные концепции. Он прибегает к ним как к средству, при помощи которого пытается передать свое понимание происходящего, описать ситуацию образно, так, чтобы её поняли окружающие.

Физика возникает в пьесе уже в начале второй сцены, когда Блэр и Кернер встречаются в зоопарке, чтобы обсудить происшедшее. Блэр сообщает Кернеру, что его карьера в разведке, скорее всего, окончена, в независимости от того, чьим агентом он являлся на самом деле — советским или британским. Однако ему хотелось бы понять, на кого же все-таки работал Кернер. Ум разведчика требует ясности и определенности, четких формулировок, именно в них для него содержится гармония, дающая комфорт и успокоение разуму. Однако ученый-физик осмысливает происходящее совсем по-иному. Невозможно классифицировать человека как животное, по внешним признакам, повадкам, раз и навсегда приклеив ему бирку с названием. Человек не жираф, а подобные методы познания уместны лишь в зоологии. И тем более трудно говорить об идентичности разведчика, двойного агента. Пытаясь донести это до собеседника, Кернер обращается к физике, как наиболее близкой и понятной ему системе образов. Именно образов, а не смыслов и логических категорий, поскольку те теории, к которым он обращается, уже в своих формулировках апеллируют к образному восприятию, требуют большой фантазии и готовности поверить в невозможное [2, 7-15]. Приведенное в пьесе описание опыта было позаимствовано Стоппардом из известных лекций Ричарда Фейнмана — Нобелевского лауреата по физике, одного из главных создателей квантовой электродинамики. Будучи ученым с мировым именем, Фейнман не чуждался популяризаторства, например ему принадлежит цикл лекций по физике для гуманитариев, который был прочитан в Калифорнийском университете в начале 1980-х гг., был опубликован и неоднократно переиздан во многих странах.

Кернер излагает собеседнику опыт с лучом света, пропущенным через решетку. Когда мы наблюдаем за светом, он ведет себя как частица, и луч, проходя через щель, образует тень с ровным краем. Кванты летят вперед и прямо, подобно пулям. Когда же свет пропускают через две параллельные щели, рисунок получается совсем

иным. Таким, как будто бы свет — это волна и он огибают препятствие, отклоняется от прямой. Но когда мы пытаемся приглядеться и понять, как же это происходит, эффект исчезает, и наблюдатель видит только квант-частицу. Никто не знает, отчего так происходит, однако очевидно, что результат опыта напрямую зависит от наблюдателя. Экспериментатор сам задает исход эксперимента уже самим фактом наблюдения. Подобно этому, говорит Кернер, подлинного лица двойного агента не существует, он каждый раз предстает тем, чем его видит наблюдатель. Для британской разведки он — британский агент, поскольку операции с его участием проходят успешно. Роль Кернера — передавать русским секретную информацию, только часть из которой является дезинформацией. Другая же часть, подлинные результаты исследований, которые британцы добавляют в пакет, должна гарантировать доверие русских к Кернеру. То же самое происходит и с другой стороны. Получая разведанные, советская разведка и сама делится чем-то подлинным. Таким образом, после проведения операции каждая из сторон остается в убеждении, что Кернер — их человек. А ему совершенно не важно, какую роль он играет в этой игре. Он не осознает себя в терминах определенности, напротив, он всячески пытается подчеркнуть, что элемент неопределенности является фундаментальным свойством бытия.

Кернер предстает перед нами воплощением глубокого ума, для которого методы исследования, принятые в естественных науках, определенный способ мышления, который они воспитывают, — часть жизни, часть обихода. Он способен делать обобщения, не доступные интеллекту других героев. В то же время Кернер глубоко и тонко чувствует. Понимая двойственную природу людей, он всегда видит изнанку, знает, чего можно ждать от человека, и открыто говорит об этом. Так, в беседе с Хэпгуд Кернер говорит — «Я — один из твоих Джо» («*I am one of your Joes*» [6, 542]). Здесь имеет место игра слов, поскольку Джо — это имя и сына Хэпгуд, и его отца, Иосифа Кернера, но, написанное с маленькой буквы, joe — это также и одно из основных слов в шпионском лексиконе, означающего двойного агента. Таким образом, Кернер подчеркивает, что для него очевидна и его двойственная роль, и неоднозначное отношение к нему Хэпгуд. А говоря с Блэром, он обвиняет того в избыточной лояльности к разведке и недостаточной искренности по отношению к Хэпгуд. «*Скорее ты предашь ее, чем я*», говорит он, и мы скоро узнаем, что так и произошло («*You would betray her before I would*» [6, 574]).

Кернер привязан к Англии тем, что здесь он получил техническую базу и финансовую свободу и может вести свои исследования, кроме того, ре-

бенок Хэпгуд – это его сын (о чем окружающие не догадываются), однако сердце его по-прежнему принадлежит Родине, о которой он тоскует и куда хочет вернуться. Этот выбор между любовью к Родине и любовью к ребенку раскалывает героя пополам. И если на протяжении всей пьесы мы убеждались в том, что Кернер задыхается без Дома, пусть даже такого, из которого он сам убежал, то финальная сцена уводит нас от определенности: придя прощаться с Хэпгуд на бейсбольный матч в школу к сыну, он не может уйти. Останется ли он с героиней и сыном или вернется на Родину – об этом можно только догадываться, у Стоппарда нет точного ответа, как у его героя нет единственного подлинного лица, и все, которые есть – подлинные.

Стоппард наделяет неоднозначностью и других персонажей пьесы. Главную героиню Хэпгуд подчиненные зовут Хозяйкой (в оригинале «Mother»), поскольку с самого начала ее работы в МИ 6 ей, как единственной женщине, всегда доставалась за столом роль хозяйки, разливающей чай по чашкам. На службе она – воплощенный аналитический ум, строгость, организованность и вежливость. Однако те, кто проработал с ней долгие годы, знают, что она использует дипломатические каналы для того, чтобы играть в шахматы по переписке, а прямой телефонной линией, предназначенной для связи с премьер-министром, чаще всего пользуется её 10-летний сын, звоня из школы.

Эта сторона ее природы раскроется еще больше, когда Хэпгуд будет разыгрывать роль своей сестры-близнеца, и мы попадем к ней домой. Ее квартира – это скорее богемная фотостудия, а сама она, стремясь не быть похожей на Хэпгуд-Хозяйку, очень легко и органично превращается в развязную глуповатую девицу, которая ругается через слово и готова переспать со своим подчиненным из снисхождения к его страсти и в благодарность за его желание спасти её сына. Сделав карьеру в разведке и будучи руководителем отдела, она постоянно и подчеркнуто демонстрирует, что сердце ее не на работе, что у нее есть другая жизнь, которая если не важнее, то заслуживает ее внимания не меньше. И даже сам факт существования ребенка, отцом которого является советский агент, делает ее уязвимой на работе, о чем она, безусловно, знает. Противоречивость ее проявилась также и в том, что, сделав выбор в пользу рождения ребенка, она, тем не менее, не пустила в свою жизнь его отца, сочтя, что двойной агент – более ценное приобретение, чем муж.

Иной вариант двойственности воплощен в образе Блэра, который, несмотря на то, что находится в центре пьесы, достаточно схематичен, фактически лишь намечен. Он предстает

перед нами опытным разведчиком, человеком сдержанным и осторожным. Будучи нынешним возлюбленным Хэпгуд, он предает свои чувства ради высокой миссии спасения человечества от мирового зла, олицетворением которого ему представляется СССР. Однако в глазах Хэпгуд его поступок лишен пафоса, в раздражении она говорит ему, что только слепой может не замечать, как изменился мир. Спецслужбы существуют благодаря, а не вопреки, друг другу, искусственно создают друг для друга работу. Не будь КГБ, не нужна была бы и МИ 6, и при такой расстановке сил разведчики должны поздравлять друг друга с Рождеством. Попытавшись быть до конца разведчиком, он потерял любимую женщину, ее доверие, таким образом, утратив своя «второе я», превратившись из живого неоднородного человека в плоскую функцию.

Двойственной природой обладает и агент Ридли, который на протяжении многих лет испытывает влечение к Хэпгуд, своей начальнице. Они вместе провели целый ряд операций, в которых случались непредвиденные события, гибли люди, и подозрение падало на Ридли или Хэпгуд, которые каждый раз составляли алиби друг для друга. Таким образом, хотя Хэпгуд не испытывает к Ридли симпатии и скорее считает его непредсказуемым и излишне склонным к риску, между ними установились особые отношения, какие бывают между людьми, которые вместе попадали в экстремальные ситуации и знают, как важно доверять партнеру. Будучи двойным агентом, предающим британскую разведку, Ридли автоматически попадает в категорию злодеев, однако именно он оказывается готов пожертвовать карьерой и жизнью ради ребенка. В начале второго акта он произносит речь, в которой объясняет всем присутствующим, что исследования Кернера не являются чем-то самодостаточным, могущим нанести непоправимый вред всему человечеству, а лишь маленьким элементом в огромной конструкторской машине, лишь кирпичиком на дороге, на десятилетия вперед вымощенной дорогостоящими исследованиями и призрачными надеждами. Именно Ридли озвучивает хрестоматийную мысль о том, что все блага мира не стоят слезы ребенка.

Важную роль играет Джо – сын Хэпгуд и Кернера, который незримо присутствует на сцене на протяжении всего спектакля, часто звоня матери, и появляется в трех эпизодах, когда Хэпгуд дважды приезжает в школу посмотреть на его игру, а также в последней сцене, когда Блэр приводит его на операцию для полной убедительности той игры, которую ведут разведчики. Мальчик не несет в себе черт раздвоенности, однако через отношение к нему раскрывается двойственное лицо

героев — их болевые точки и истинные приоритеты, выбор, перед которым они оказываются.

В пьесе также действует ряд второстепенных героев, среди которых секретарь Хэпгуд Мэгс. Ему выпадает лишь приносить ей сообщения и служить посредником между нею и сыном. Служа в британской разведке, он ежедневно нарушает должностные инструкции, дабы сохранить лояльность к Хэпгуд. Есть еще Мерриуэзер — рядовой агент, удел которого стоять в дозоре и сообщать о приближении объекта, и пара советских агентов-близнецов, а также близнец Ридли. Именно о близнецах стоит поговорить подробнее, поскольку их образы являются, пожалуй, наиболее ярким и проработанным в рамках этой пьесы примером использования научной идеи в художественных целях. И здесь мы обратимся к еще одной развернутой метафоре, которую можно условно обозначить так: «двое как один». В основу этой метафоры также легли идеи квантовой электродинамики, а именно особенности поведения электронов.

Пятая сцена первого акта заканчивается разговором Хэпгуд и Кернера, где она вслед за Блэром пытается сообщить ему, что его карьера в разведке окончена, и расспрашивает его об инициаторах использования близнецов в разведке. Так мы узнаем, что человек, которому это пришло в голову, до того как попасть в разведку, был физиком-ядерщиком, поэтому подобная идея была для него естественной и вытекала из полученного им образования. *«Мир частиц — это просто мечта для разведчика. Электрон может быть одновременно и здесь, и там. Выбирай сам. Он способен перескакивать с места на место, при этом, не находясь в пути; он может одновременно выйти в две разные двери или пройти из одной двери в другую по известному пути, однако как только мы начинаем за ним наблюдать, этот путь исчезает, электрон движется по другой траектории. Предсказать его движение невозможно, потому что оно ничем не мотивировано. Это подрывает саму идею наблюдения, поскольку если ты знаешь, что он делает, ты не знаешь, где он, а когда знаешь, где он — не уверен, что он делает. Принцип неопределенности Гейзенберга. Так происходит не потому, что ты недостаточно внимательно наблюдаешь, а потому, что нет в природе такого явления, как электрон, с определенным местом и импульсом: как только ты фиксируешь одно, теряешь другое, здесь нет никакого подвоха, это реальный мир, такой, какой он есть на самом деле». ( «The particle world is the dream world of the intelligence officer. An electron can be here or there at the same moment. You can choose. It can go from here to there without going in between; it can pass through two doors at the same time, or from one door to another by a path which is there for all to see until someone looks, and then the act of looking has made it*

*take a different path. Its movements cannot be anticipated because it has no reasons. It defeats surveillance because when you know what it's doing you can't be certain where it is, and when you know where it is you can't be certain what it's doing: Heisenberg's uncertainty principle; and this is not because you're not looking carefully enough, it is because there is no such thing as an electron with a definite position and a definite momentum; you fix one, you lose the other, and it's all done without tricks, it's the real world, it is awake» [6, 544]).*

Все эти пространственные объяснения имеют целью показать читателю, что шпионы-близнецы — идеальный инструмент разведки. Они позволяют решать задачи, которые невозможно решать при участии одного человека, позволяют вводить в заблуждение наблюдателя, который уверен в том, что видит, уверен, что некто находился в определенном месте в определенное время и совершал некое действие, иначе пришлось бы предположить, что человек способен раздваиваться. И лишь тот, кто знаком с квантовой теорией, готов предположить, что если задача требует присутствия одного человека в двух местах, то это могут быть близнецы, поскольку сам факт осмысления двух людей как одной сложной сущности — порождение ума физика.

Стараясь сделать физику частью событийного, играемого действия, Стоппард прибегает к некоторым сценическим приемам. Например, он вводит в пьесу так называемые «квантовые скачки» — ментальные переходы героя от одного состояния к другому, или перемещения в пространстве и времени, или подмены одного близнеца другим. Подобные «скачки» работают одновременно и на идею «двое как один», и на тезис «один как двое».

Один из таких «скачков» совершает близнец Ридли — пожалуй, наиболее таинственный персонаж. О его появлении читателя предупреждают лишь авторские ремарки, герой лишен признаков личности, и он существует лишь в связи со своим братом и действует от его лица. Нам остается лишь догадываться, что это он совершал убийства и проваливал операции, в то время как сам Ридли обеспечивал себе алиби в компании Хэпгуд. Стоппард полностью полагается на постановщика в том, чтобы сделать фигуру близнеца зрительно выпуклой и отличимой от Ридли. Так, вторая сцена второго акта заканчивается словами авторской ремарки: *«Ридли остается на месте. В следующий момент, начав двигаться, он оказывается уже другим человеком». ( «Ridley stays where he is. The next time he moves, he's somebody else» [6, 570]).* Далее автор вводит так называемую промежуточную сцену (inter-scene), в которой актер остается один, возможно, на просцениуме, а вся декорация затеняется и меняется. Стоппард

оговаривает лишь, что зрителю должно быть понятно, что актер мгновенно перевоплотился в другого человека, только похожего на Ридли, и находящегося в этот момент где-то на вокзале или в аэропорту. Этот скачок-перевоплощение длится считанные секунды, после чего мы теряем из виду близнеца, и начинается следующая сцена с участием других героев. Подобным образом в первом акте Стоппард совершает переход между третьей сценой, которая происходит на поле для регби в среду днем, и четвертой, события которой разыгрываются в кабинете Хэпгуд в четверг утром. Расставаясь с Хэпгуд, Блер на мгновение замирает, провожая ее взглядом, а оживает уже в ее кабинете, утром следующего дня.

Близнецы у Стоппарда не составляют пару самостоятельных личностей, схожих лишь по внешности, а представляют собой единый образ, единую сущность, которая, тем не менее, может существовать в двух ипостасях, одновременно в двух местах. Близнецы могут совершать самостоятельные действия, объединенные одной идеей, и оба имеют признаки одной личности в глазах других. Очевидно, что подобная трактовка образов близнецов лежит в прямой связи с особенностями поведения электронов, о которой нам поведал Кернер.

Пытаясь вывести пьесу на более высокий философский уровень, автор предлагает нам еще целый ряд рассуждений о том, насколько невероятными кажутся физические законы на атомарном уровне, подробно говорит о категории неопределенности. Устами своего героя он рассказывает нам, что когда заходит речь о частицах, здравый смысл отступает. В планетарной модели атома, которую предложил Бор, электрон не вращается подобно планете по орбите, как думают многие. Он ведет себя как порхающий мотылек, за которым невозможно уследить: «*<...> а в момент квантового скачка он подобен двум мотылькам — один уже здесь, а другой еще там. Электрон, это как близнецы, каждый из которых уникален, уникальный близнец.*» («*<...> at the moment of quantum jump it is like two moths, one to be here and one to stop being there; an electron is like twins, each one unique, a unique twin*» [6, 545]). Но единственный вывод, который автор вкладывает в уста Хэпгуд, выслушавшей это, прагматичен, приземлен выбранной темой: «*Он — сам себе алиби.*» («*Its own alibi*» [6, 545]).

В пятой сцене первого акта Стоппард еще раз возвращается к теме неопределенности, и мы видим, что диалога между Кернером и Хэпгуд не получается, так же, как его не было и с Блэром. Кернер говорит о том, что неопределенность, как фундаментальный закон жизни, никак не хотел принять Эйнштейн, которому казалось,

что Господь не играет в кости. Однако герою так не кажется, для него человеческая жизнь наполнена случайностями, внешне не мотивированными событиями, более того, открытия физики балансируют на грани метафизики. От атома до песчинки ведет прямая лестница, у которой отсутствует ступенька. Эта ступенька и есть самая большая тайна вселенной. Между физикой частиц и классической физикой остаются главные вопросы, вопросы метафизики: какая связь существует между телом и душой, свободным выбором и причинностью, живой клеткой и жизнью как таковой. «*Зачем был бы нужен Бог, если бы мир был устроен как бильярд?*» — говорит Кернер. («*Who needed God when everything worked like billiard balls?*» [6, 545]). Этот вопрос героя, безусловно, отражает мировоззрение автора. Вся сложность мироустройства, которую мы наблюдаем, о которой мы узнаем из исследований физиков, для него является лишь косвенным подтверждением существования Бога.

Как нам кажется, Стоппард осмысливает категорию неопределенности как часть Божественного провидения, той завесы тайны, которую человеку дано лишь приоткрыть. В первой сцене второго акта, где герои опять пытаются разговаривать в терминах определенности — расставлять точки над *i*, приклеивать реальности ярлыки и раскладывать людей по полкам, согласно присвоенным названиям, Кернер вновь напоминает присутствующим о границах познания: «*И еще твоя самоуверенность, это просто смешно — ты думаешь, что добралась до самой сути вещей, но до нее невозможно добраться. Даже мне это не под силу, неужели ты считаешь себя умнее?*» («*And your certainty is also amusing — you think you have seen to the bottom of things, but there is no bottom. I cannot see it, and you think you are cleverer than me?*» [6, 552]).

Стоппард еще раз предпринимает попытку интегрировать идею неопределенности в сюжет в третьей сцене второго акта. Для этого он обращается к одному из разделов математики — теории чисел, а вернее, той ее части, которая изучает простые числа. Вероятно, здесь Стоппард не смог пройти мимо той игры слов, которая возникает в английском языке (*prime number* — простое число, *prime suspect* — главный подозреваемый). Простое число — это то, которое можно разделить только на 1 и само себя, другими словами, «его неудобно делить» («*A prime is a number which won't divide nicely*» [6, 572]). А главный подозреваемый — это центральный персонаж любого шпионского романа, и простота и неделимость — не то качество, которого стоит от него ожидать. Играя словами, Кернер предлагает искать скорее квадрат числа, поскольку квадрат является производной одновременно от пары чисел. Так, например, 16

является одновременно квадратом и для 4, и для -4. То есть если мы ассоциируем подозреваемого с квадратом некоего числа, то автоматически признаем его двойственную природу, поскольку он содержит в себе и плюс и минус, и «да» и «нет». На каждый вопрос может быть два правильных ответа, утверждает герой. Упрекая Блэра в узости мышления, он говорит, что работа наложила на того свой отпечаток, приучила всему давать четкое определение, делить на черное или белое, плюс или минус. Даже если можно было бы извлечь из человека квадратный корень, он все равно отражал бы двойственную природу человека, поскольку содержал бы в себе и плюс и минус. И это широко подтверждается в пьесе теми образами, которые создал Стоппард.

Как уже отмечалось, интрига пьесы достаточно сложна для восприятия, и хотя Д. Флеминг относит это на счет шпионской специфики, нам кажется, что это не в последнюю очередь связано с тем, что Стоппард, проникнувшись идеями физики, их красотой и метафорическим потенциалом, не смог в полной мере интегрировать их в действие. Несмотря на то, что монологам о физике и математике отведено много места, на то, что читателю предлагаются готовые выводы и логические параллели между рассуждениями о науке и нюансами происходящих событий, как нам кажется, развитие мысли не становится основой действия, автор часто ограничивается простым изложением естественнонаучных теорий. Возможно также, что «Хэпгуд» отражает состояние поиска, в котором пребывал Стоппард к моменту написания пьесы. Приобретая новые знания о физической картине мира, он не имел достаточно времени, чтобы в полной мере осмыслить их. Осмыслить в целостных образах, сюжетных и композиционных ходах, которые бы сделали науку органичной частью пьесы, сформировали особое драматическое действие. Мысль о том, что неопределенность, неоднозначность — одно из фундаментальных качеств бытия, отчетливо и на более высоком уровне звучит в «Аркадии», однако в «Хэпгуд», как нам кажется, она не получает достойного развития, возможно, в силу того, что по своему философскому потенциалу значительно превосходит задачи, которые автор первоначально перед собой ставил. Тем не менее,

отдавая дань добросовестной попытке автора перевести науку на язык образов, более доступный для человека, некоторые американские колледжи включают пьесу «Хэпгуд» в список обязательной литературы к курсу квантовой физики.

Исследователи отмечают также, что Стоппард очень аккуратно и ответственно обходится с открытиями естественных наук. Так, Д. Флеминг пишет, что особенность онтологического поиска Стоппарда заключается в том, что он не склонен сводить его лишь к теологии или науке, полагая, что путь к тайнам бытия находится во взаимном обогащении первого и второго [4, 190; 206-207]. Многие авторы XX века извлекли из квантовой теории лишь то, что она отрицает строгую причинность и утверждает неопределенность, случайность как основные качества бытия. Доводя это до абсурда, они стали представлять мир как нагромождение нелепостей. В отличие от них, Стоппард скорее склонен искать в ней то знание о гармонии, которое она несет. Гармонии, которая заложена в законах природы и которая по-новому открывается для нас в связи с открытиями естественных наук.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Потапенко С.Н. Природа конфликта в драматургии И.С. Тургенева : автореф. дис. ... канд. филол. наук / С.Н. Потапенко. — Вологда, 2002. — 24 с.
2. Фейнман Р. КЭД: странная теория света и вещества / Р. Фейнман ; под ред. член-кор. АН СССР Л. Окуня. — М. : Наука, 1988. — 144 с (Библиотечка «Квант» выпуск 66)
3. Edwards P. Science in *Hapgood* and *Arcadia* / P. Edwards // *The Cambridge companion to Tom Stoppard* / P. Delaney [etc.]; edited by K. E. Kelly. — Cambridge : University Press, 2001. — P.181-185
4. Fleming J. *Stoppard's Theatre : Finding Order amid Chaos* / J. Fleming. — Austin : University of Texas Press, 2001. — 325 p. — *Literary Modernism Series*.
5. Kelly, Katherine E. *Tom Stoppard and the Craft of Comedy: Medium and Genre at Play*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991
6. Stoppard T. *Hapgood* // *Plays Five* / T. Stoppard. — London, 1999. — P. 483-593.

*Ананьевская И.В.  
Воронежский государственный университет.  
Преподаватель кафедры теории перевода  
и межкультурной коммуникации.  
e-mail: inna@rgph.vsu.ru*

*Ananevskaya I.V.  
Voronezh State University.  
Lecturer in English and translation, Department of  
Translatology and Intercultural Communication,  
Faculty of Romance and Germanic Philology.*