

Министерство образования Республики Карелия
Государственное автономное учреждение дополнительного
профессионального образования Республики Карелия
«Карельский институт развития образования»

Н.В. КРЫЛОВА

Теннесси Уильямс: ***«очарование побежденных...»***



Петрозаводск
2016

Министерство образования Республики Карелия
Государственное автономное учреждение дополнительного
профессионального образования Республики Карелия
«Карельский институт развития образования»

Н.В. КРЫЛОВА

Т е н н е с с и У и л ь я м с:

«о ч а р о в а н и е п о б е ж д е н н ы х...»

Петрозаводск

2016

ББК 83.3 (3)

К 85

Печатается в авторской редакции

Р е ц е н з е н т ы :

Токко Н.И., кандидат филологических наук, доцент.

Пожидаетова О.В., кандидат филологических наук, доцент.

Крылова Н.В.

К 85 Теннесси Уильямс : «очарование побежденных ...» / Н. В. Крылова; ГАУ ДПО РК «Карельский институт развития образования». - Петрозаводск: ГАУ ДПО РК «Карельский институт развития образования», 2016. – 74 с.

Предлагаемая вашему вниманию книга посвящена творчеству одного из самых значительных американских драматургов XX-го века Теннесси Уильямса. В монографии исследуется поэтика Уильямса во взаимосвязи с социальным и эстетическим контекстом эпохи 1950-ых. Анализируются как широко известные пьесы, так и произведения, которые не попадали в поле зрения литературоведов. Исследование содержит развернутый лингвостилистический комментарий анализируемых пьес. Особое внимание уделяется характеристике элементов пластического театра Уильямса и символизму образов и персонажей. В монографии подчеркивается значение традиции европейского театра XIX – XX вв. и эстетики драматургии Чехова в формировании содержательных и формальных особенностей поэтики Теннесси Уильямса.

ISBN 978-5-98166-037-5

УДК 821.111.09

ББК 83.3 (3)

К 85

© Крылова Н.В., 2016.

© ГАУ ДПО РК «Карельский институт развития образования», 2016.

ISBN 978-5-98166-037-5

СОДЕРЖАНИЕ

1. The Greatest Dramatic Poetry in the American Language	4
2. <i>Camino Real</i>	13
3. <i>Streetcar Named Desire</i>	17
4. <i>Cat on a Hot Tin Roof</i>	27
5. <i>Orpheus Descending</i>	38
6. <i>The Notebook of Trigorin</i>	49
7. <i>House Meant to Stand</i>	57
8. Ссылки и примечания	68
9. Ссылки на иллюстрации	72
10. Библиография	73

I. *The Greatest Dramatic Poetry in the American Language*



We don't know how to show our love. This was the subject of his plays, the greatest dramatic poetry in the American language. We thank him and we wish him, with love, the best we could have done and did not. We wish him what he wished for us: the peace that we are all seeking.

David Mamet

Данная книга возникла в первую очередь как потребность в осмыслении гениального литературного материала, который в свое время произвел на меня сильнейшее впечатление как на читателя. Драматический текст, вполне закономерно, воспринимается большинством как нечто, существующее по законам театра, сценического действия, как основа того, что называется спектаклем. Его автономность всегда подвергается сомнению, его ценность зачастую определяется удачной режиссерской или актерской интерпретацией.

Жанровая специфика произведения во многом определяет схему анализа и принципиальный подход к конкретному художественному произведению. Анализ отдельного стихотворения, например, зависит от суммарного опыта, накопленного в изучении поэзии вообще. Справедливо и обратное: изучение поэзии в целом варьируется в зависимости от анализа отдельных произведений. Так или иначе, эстетика произведения во многом определяется его жанром. Мы заимствуем основное деление на прозу, поэзию и драму у Аристотеля и Горация. Все три категории претерпели историческое развитие, жизнь жанров стала более взаимозависимой и быстротечной. Так, в частности, во времена Аристотеля эпос входил в систему устных жанров. Теперь же большинство поэтических и прозаических произведений читаются про себя. Драматургия, впрочем, так и осталась «смешанным жанром». Это – литература, к которой можно

обращаться, как к любому письменному тексту, но и «spectacle» – мастерство актеров, спецэффекты, музыкальное сопровождение и т.д. – включены в художественную ткань драматического произведения.

Преподаватели курса аналитического чтения на факультетах и институтах иностранных языков редко обращаются к драме, предпочитая работать с прозой, особенно с малой прозой, и с поэзией. Тем не менее анализ драматических произведений может существенно дополнить и обогатить понимание эмоционального и эстетического потенциала художественного текста. В драме велика роль творческой интуиции. Даже просто читая пьесу в первый раз вслух, мы уже интуитивно расставляем смысловые акценты, наделяем персонажей теми или иными качествами, так или иначе интерпретируем авторские ремарки. Природа драмы такова, что все ее элементы по-настоящему познаются только в сценическом овеществлении. Специфика драматического произведения определяет и особенности его анализа, который является составной частью курса интерпретации художественного текста и который я преподаю студентам старших курсов. Аудитория данной книги – студенты языковых факультетов и институтов, коллеги-специалисты, преподающие аналогичные или похожие курсы. Во многом специфика моей аудитории и предопределила стилистику данной монографии. Книга написана на русском языке, однако английского языка в ней довольно много: названия глав, цитаты из первоисточников и художественных текстов даются без перевода на русский язык. Персонажи произведений Теннесси Уильямса здесь разговаривают своими голосами, без переводчика-посредника. Фарватер исследований творчества Теннесси Уильямса пролегает в плоскости литературоведения, и лишь в последнее время стали появляться работы, задающие иное направление уже знакомому материалу. Эксперименты Уильямса в области символа и подтекстового начала до сих пор представляют значительный исследовательский интерес.

Нужно признать, что существует не так много работ, подвергающих драматический текст лингвистическому анализу, как способу изучения индивидуально-авторского использования языковых средств. Лингвистический анализ любого художественного произведения является фундаментом его литературоведческого и стилистического изучения. Осознавая ограничения отдельно взятого метода, мы подходим к исследованию пьес американского драматурга с позиций системного лингвостилистического анализа, так как именно в рамках данного подхода языковые факты рассматриваются в их значении и употреблении и лишь в той степени, в которой они связаны с пониманием литературного произведения как автономного эстетического целого.

При отборе пьес для анализа мы руководствовались тремя основными критериями, один из которых очевиден – эстетическая значимость произведений. Второй важный критерий связан с исторической хронологией творческого пути драматурга, наиболее полноценно представленной отобранными пьесами. Наконец, в-третьих, было важно продемонстрировать наиболее существенные особенности эстетики Уильямса: концепцию пластического театра («Трамвай Желание» и др.), специфику повествовательного метода и социально-психологическую направленность («Камино Реал»), символику («Орфей спускается в ад» и др.), характер сценических ремарок («Кошка на раскаленной крыше»), связь с чеховской традицией («Трамвай Желание», «Записная книжка Тригорина») и др.

Обращаясь к теме драмы на занятиях по аналитическому чтению текста, мы должны представить основные элементы драматического произведения, формирующие жанровую специфику этого рода литературы. Начинается разговор о драме с краткого введения в специфику драмы, ее структуры (деление на действия и сцены), принципа триединства времени, места и действия и краткого обзора разновидностей драмы. Важнейшим

компонентом анализа является структура и стиль авторских ремарок (stage directions, stage-marks). Они могут содержать только технические характеристики мизансцен или быть активным проводником авторского мировоззрения и равноправным участником сюжета, наряду с диалогами и монологами персонажей. Формально-композиционный анализ – важный этап при разборе драматического произведения.

Выбор пьес Теннесси Уильямса (Томас Ланье Уильямс, 1911 – 1983) не был случайным. Гуманистическая направленность творчества Уильямса, взаимосвязь его эстетики с особенностями национальных мифов и характера, особый поэтический язык его драматургии, проекция его творчества на ценностные ориентации современного нам общества – вот тот круг проблем, которые интересуют меня, как исследователя. Эти вопросы кажутся особенно актуальны сегодня, когда мир оказался в водовороте социальных, политических и экономических катаклизмов. Современного человека накрывает шквал разнообразной информации, на просторах интернета ежедневно разворачиваются настоящие баталии. Все это практически не оставляет пространства для внутренней жизни, для сосредоточенности, и человек может запросто утонуть в информационном потоке, так и не услышав своего собственного голоса. Удивительным образом тема одиночества человека и его бессилия перед лицом сообщества себе подобных перекликается с интонацией пьес американского драматурга. В своей концепции трагического Уильямс исходит из того, что современного человека постоянно преследует чувство непостоянности, незначимости и незначительности, поэтому трагедийности, требующей свободного созерцания и масштабности, можно достигнуть, лишь остановив мгновение, уловив его в быстротекущем потоке вечного движения времени.

К 1950-му году почти все старые драматурги, кому американский театр обязан своими успехами, сошли со сцены, и их место заняли две

значительные фигуры – Теннесси Уильямс и Артур Миллер. Творчество Уильямса и других крупных драматургов прошлого столетия существенно повлияло на развитие жанрового процесса и эволюции жанров, связанного с дифференциацией жанров, с одной стороны, и с их интеграцией и взаимопроникновением, с другой. Большая часть исследований творчества Уильямса концентрировалась на особенностях его творческого метода, его концепции пластического театра, особом поэтическом языке, который преобразил американскую сцену второй половины XX-го века. Другие исследователи драматургии Уильямса делают особый акцент на роли сексуального начала в пьесах драматурга¹. Являясь значимым, данный аспект никак не исчерпывает универсум произведений Уильямса – ни в эстетическом, ни лингвистическом и онтологическом отношениях. Творческий метод писателя до сих пор вызывает споры у критиков.

Говоря о становлении концепции «*пластического театра*» Уильямса, следует отметить влияние эстетики двух других художников – Антонена Арто и Антона Чехова. Французский модернист Арто полагал, что искусство нуждается в новом художественном языке, сочетающем танец и музыку, пластику и мимику. Задача такого нового драматического действия, согласно драматургу – заставить публику сопереживать, испытать эмоциональный шок, проявить свои подсознательные инстинкты. «Театр жестокости» Арто выводит на сцену самую жизнь, пересматривает роль текста в театральной постановке и до крайности сгущает все сценические элементы. Арто подверг критике развлекательный театр и отказался от его гуманистической и психологической направленности. Текст для Арто не является основой пьесы, он всего лишь исходная точка, одно из вспомогательных средств.

Синтетическая символика Уильямса сочетает в себе ряд элементов: она символизирует предметы и действия внешнего мира, она усилена использованием цвета, масок, жестов, экрана, освещения и т.д. Назначение

символики писателя – наиболее точно обозначить те категории, которым он уделяет столько внимания – свобода, красота и нежность по отношению к человеку в противовес уродству, жестокости, неприятию непохожего на себя. В интервью канадскому журналу *Prism International* Уильямс предельно откровенен, говоря о современном ему обществе и о миссии художника:

PI: Are the predominant characteristics of our society or your life brutality and madness? Castration, blowtorch murders, rape

TW: Of course, they are metaphorical. They represent what society is doing to individuals. I don't think all individuals are aware of what the true enemy is. I don't think they all think in terms of society. I think they just think in terms of the kinds of jobs they do. I think the artist does have a different point of view, he stands aside, he's somewhat more of an observer than a participant, but then he gives his record of what he sees².

С Чеховым Уильямса объединяет интерес к внутреннему миру человека, показанному сквозь призму повседневного социального поведения. Пьесы Чехова напоены поэзией русской жизни, в то время как поэтичность пьес Уильямса берёт начало в мифологических традициях американского Юга. Как и в произведениях Чехова, герои Уильямса могут казаться внешне пассивными, но именно эта пассивность скрывает сложнейшую внутреннюю работу. Динамика действия в пьесах Уильямса передаётся через выбранные им образы, через фантазийный, оторванный от реальности, мир его персонажей, сюрреалистичность обстановки действия, поэтичный драматургический язык. И Чехов и Уильямс нередко помещают своих героев в обстановку маленького провинциального города, где они бросают вызов ограниченной среде обывателей. Уильямс разделяет и чеховский интерес к людям, не вылезающим из нищеты и болезней тела и духа, к людям с разбитыми судьбами и нереализованными устремлениями. Мы встречаемся с похожей комбинацией юмора и презрения в изображении действительности,

жалости и сострадания – которая впоследствии будет восприниматься как особый авторский почерк Уильямса. Часто отмечаются очевидные параллели между «Стеклянным зверинцем» Уильямса и Чеховской «Чайкой». Они прослеживаются в смешении пафосного и комедийного начал, в натуралистичных деталях описаний, в изображении четырёх центральных персонажей и т.д.³ Помимо общих художественных элементов (использование светомузыкальных эффектов и др.), пьесы обоих драматургов характеризуются тонким изображением человеческого бытия: одиночества, принципиальной невозможности и, тем не менее, стремления понять друг друга и, что самое важное – состраданием к человеческому роду вообще.

Еще будучи ребенком, а затем юношей, увлеченным литературой, Теннесси Уильямс ощущал ограниченные возможности слова; он чувствовал потребность в активном вовлечении пластических средств: музыки, света, танца, звуков в самом широком смысле слова, жеста, языка тела, костюма, сценографии. Пластический облик спектакля – это воплощенный авторский комментарий, образ автора. Для писателя важно показать, как создается пластический подтекст театрального действия, и как он противостоит традиционному фабульному началу. Спектакли по пьесам Уильямса требуют серьезного музыкального сопровождения, световых эффектов, грима, возможностей использования пластики тела для создания хореографии человеческих взаимоотношений и изображения его страдающих персонажей. Чеховская нота в героях Уильямса – экзистенциальная тоска по утраченному прошлому, одиночество, обнищание и историческая обреченность Юга, хождение по мукам в тщетных попытках обрести душевный баланс, моральное и физическое пристанище для несбывшихся надежд.

Уильямса справедливо называют поэтом сердца. В его мире иллюзорного и мимолетного герои зачастую обретают свое последнее

прибежище в мире своих фантазий. Подобному мировоззрению соответствует и особый, поэтический, язык пьес Уильямса, революционно новаторский для своего времени. При всей своей хрупкости и незащищенности, герои Уильямса обладают огромной духовной силой. Для самого Уильямса и его персонажей воображение является источником как силы, так и слабости: слабости, потому что человеческое воображение в его пьесах оказывается подавленным жестокостью и насилием; силы, ибо именно воображение (для Леди и Вэла в «Орфей спускается в ад»; Бланш Дебуа в «Трамвае желаний») позволяет героически противостоять жестокости вселенной. Его романтические персонажи всегда находятся в конфликте с грубым миром материального, порождающего крушение культуры и её мифов. Тем не менее, их трагическое мировосприятие созидательно и гуманно. Чарльз Бигсби, один из ведущих исследователей творчества Уильямса, подтверждает это в своем анализе «Стеклянного зверинца»: «At the same time [Williams] was wedded to art, whose power does lie in its ability to outlive even the traumas of history»⁴.

Выбор изгоев общества в качестве объектов изображения также не случаен. Это связано не только с его собственной «внутренней эмиграцией», вызванной семейными драмами и гомосексуальностью («he simply marched to a different drummer»). В основе такого выбора – обращение писателя к современному ему обществу, отражение глубокого экзистенциального кризиса. Пьеса, наилучшим образом подтверждающая правоту данного утверждения – *Camino Real* (1953) – недооценённая и отчаянно критикуемая современниками Уильямса – отражает восприятие писателем Америки 50-ых, периода в истории страны, когда романтические идеалы благородства, чести, казалось, уступили место отчаянию⁵.



II. *Camino Real*

The violets in the mountains have broken the rocks!

Tennessee Williams, *Camino Real*

В одном интервью Теннесси Уильямс отметил, что в пьесе представлена дилемма, перед которой оказывается личность в фашистском государстве, где исключается романтическое мировосприятие на фоне циничной действительности⁶. Пьесу называли антиамериканской и откровенно левой. Однако для Уильямса «красная угроза» была аналогична «королевской (реальной?) дороге»: фашизм в его пьесе ополчается против любых аутсайдеров, протестующих, гомосексуалистов, проституток, мечтателей, поэтов, идеалистов и даже тех, кто попросту слаб, одинок и эмоционально не уравновешен. Это было смелое и честное обращение к читателю. Пьеса протестовала против оскорбления человеческого достоинства, угнетения человеческого духа и провозглашала право человека быть собой и, что уж совсем неожиданно, право на *слабость* в пространстве американской мечты, в мире финансового и социального успеха. Уильямс резко отзывался об истории Золушки, истории стремительного восхождения *from rags to riches*, как о разрушительном американском мифе. Его собственные персонажи никогда не попадали на праздник жизни.

Пьеса *Camino Real* предвосхищала творческие эксперименты в американском театре лет на десять. Она воспринимается как провокация, где традиционный диалог зачастую сменяется цепочкой образов, монологов, персонажи становятся выражением абстрактных идей, появляется характерная для «абсурдистов» иносказательность, заостренная символичность.

Пьеса была весьма негативно принята и широкой публикой, и критиками⁷. Уильямс вспоминал, как некоторые зрители вскакивали со

своих мест прямо во время представления, как если бы зал был охвачен пламенем, и бежали к кассам, требуя возврата денег за билеты ⁸ . Можно спорить об эстетических достоинствах этого драматического произведения, но его значение для философского осмысления американского общества середины 50-ых сложно переоценить. Вся пьеса представляет собой развернутую метафору для обозначения любого общества потребления⁹. Мы находим здесь многочисленные аллюзии к идеологии потребления, бюрократии и средствам массовой информации/дезинформации. Ирония заключается в том, что рекламные штампы вложены в уста цыганки, которая предлагает свою дочь незнакомцам. Она выкрикивает рекламные слоганы в громкоговоритель¹⁰:

«Do you feel yourself to be spiritually unprepared for the age of exploding atoms? Do you distrust the newspapers? Are you suspicious of governments? ... Does further progress appear impossible to you? Are you afraid of anything at all? Afraid of your heartbeat? Or the eyes of strangers? Afraid of breathing? Afraid of not breathing? Do you wish that things could be straight and simple as they were in your childhood»¹¹.

Слова складываются в четкий ритм коммерческой акции благодаря синтаксическим повторам и обилию газетных клише. Протагонист Килрой обнаруживает, что он цинично обманут цыганкой, и сделка оказывается фальшивой. Как обычно, доверчивость героя разбивается о коварство и обман, и алчность является неизменным спутником жизни:

Kilroy: How about my change, Mamacita?

Gypsy: What change are you talking about?

Kilroy: Are you boxed out of your mind? The change from that ten spot you trotted over to Walgreen's?

Gypsy [counting on her fingers]: Five for the works, one dollar luxury tax, two for the house percentage and two more pour la service! –

makes ten! Didn't I tell you?

Kilroy: What kind of a deal is that?

Gypsy [whipping out a revolver]: A rugged one, Baby!¹²

Дочь цыганки Эсмеральда – типичное дитя эпохи потребления и разрушительного воздействия СМИ. Ее речь полна рекламных штампов («How do you feel about the class struggle? Do you take sides in that?», «They say the monetary system has got to be stabilized all over the world») и цитат из бессмысленных мыльных опер и ток-шоу. Пьеса, написанная в 1953 году, оказывается остро-социальным пророчеством той общественной ситуации, которая стала складываться в США уже в конце XX-го века.

Образ автора в данном произведении растворен сразу в нескольких персонажах. Казанова, Байрон, Дон Кихот, Килрой в разной степени отражают особенности авторского мировоззрения. Для Уильямса наиболее значимой смысловой доминантой человека XX-го века было отчуждение личности от общества, полного противоречий – личностных, культурных, социальных. Уильямс сознательно обостряет внутреннюю противоречивость своих персонажей, благодаря чему они произносят свои монологи словно в некотором отдалении от самих себя.

Пожалуй, наиболее сложно и точно авторская точка зрения представлена в характерах Килроя, Дон Кихота и Казановы. Жак Казанова резко отзывается об обществе, где любой обмен мнениями и серьезными вопросами между людьми с противоположных концов плазы невозможен, и любой вольнолюбивый порыв души воспринимается как вызов общественной морали. Глубоко символично название самолета, на котором все персонажи собираются покинуть страну – *The Fugitivo* – в семантике которого уже звучит идея побега.

Как любой настоящий мастер, Уильямс придавал большое значение детали и символу, никогда не используя их в качестве банального образного

средства. Для него символ – возможность назвать что-то более емко, чем это можно сделать при помощи повседневной лексики¹³. Образ птиц в клетках становится лейтмотивом всей истории: носильщики переносят багаж, который в основном состоит из заточенных в клетки птиц. Маргарита и Жак представлены как пара «хищных птиц, оказавшихся в одной клетке» – метафора, точнейшим образом определяющая взаимоотношения этих персонажей. Не только эти два персонажа, все жители на Камино плазе похожи на отловленных несчастных птиц, волею Гутмана и его головорезов лишенных естественной стихии полета – «caged birds». Высохший фонтан в центре плазы – символ утраты связи между людьми, в тоталитарном обществе, где царят холодный прагматизм и материализм. Это – одна из главных тем Уильямса: вспомним искусственную пальму в доме Лэди и Джейба Торрентс в пьесе *Орфей спускается в ад*, слепую мексиканку, продающую искусственные цветы для ритуальных церемоний в *Трамвае «Желание»*, плененную игуану в *Ночи игуаны* и т.д. Однако более известна другая метафора этой истории: нежные фиалки, пробивающие горную породу: «The violets in the mountains have broken the rocks!» Неслучайно эта фраза вложена в уста Дон Кихота, это не столько традиционный символ всепобеждающей силы жизни, сколько графический рисунок уходящих ценностей – любви к ближнему, нежности, хрупкости, уязвимости человеческого бытия.



III. *Streetcar Named Desire*

*I don't want realism. I want magic!... I try to give that to people.
I misinterpret things to them. I don't tell the truth, I tell what
ought to be the truth. And if that is sinful, then let me be damned
for it!*

Tennessee Williams, *Streetcar Named Desire*

В 1947 году Уильямс пишет свою самую известную пьесу, за которую в следующем году получает первую Пулитцеровскую премию. *Трамвай «Желание»*, как почти все произведения художника – вещь пронзительно автобиографическая. Сам писатель признавал, что в этой работе он сказал все, что хотел сказать читателю. Автор идентифицирует себя в обоих главных персонажах. В первую очередь, в характере главной героини – Бланш Дюбуа: «I can identify completely with Blanch ... we are both hysterics»¹⁴. Бланш несет на себе печать драмы американского аристократического юга и личную драму утраты иллюзий и предательства. Она приезжает в Новый Орлеан, оставив за плечами цепочку потерь, душевных и материальных, позорное бегство из разоренного семейного гнезда, боль потери любимого мужа, стыд открывшейся правды и ее собственных нравственных ошибок.

Бланш приезжает в Новый Орлеан опустошенной. Семейное поместье отошло кредиторам, а она сама потеряла преподавательскую работу в школе при весьма пикантных обстоятельствах. Она чувствует, что молодость уходит, ее красота уже не та, что была раньше. Квартирка Ковальски в бедном квартале Нового Орлеана для нее – это надежда на обретение семьи, близких людей, понимания, попытка укрыться от страшной правды прошлого и, возможно, от самой себя. Бланш приезжает в город как гранд-дама, с кофром, полным модной одежды и украшений. На поверку

разноцветная одежда оказывается старой и немодной, а сверкающие украшения – дешевой бижутерией. На самом деле она приезжает к своей младшей сестре Стелле, потому что ей просто некуда больше идти. Однако само ее появление в доме Ковальски – драматично и разрушительно.

Несмотря на аристократическое происхождение, Бланш не отличает деликатность и такт в общении со Стелой и ее мужем Стэнли Ковальски. Квартира Стэнли и Стелы («has a raffish charm», по замечанию автора) шокирует Бланш бедностью обстановки и беспорядком, и она немедленно об этом сообщает: «Never, never, never in my worst dreams could I picture – Only Poe! Only Mr. Edgar Allan Poe! – could do it justice! Out there I suppose is the ghoul-haunted woodland of Weir!»¹⁵. Сама обстановка действия предстает в пьесе как своеобразный антагонист главной героини: у нее нет своего пространства, ей приходится одеваться и раздеваться в присутствии Стэнли и его друзей, через прозрачно тонкие стены жилища слышать все то, что не предназначено для чужих ушей. На улице влажно и жарко, и окна квартиры постоянно открыты, в комнату врываются уличный шум, перепалки соседей, радио, музыка, крики зазывал и продавцов. Нет грани между публичным и частным.

Стэнли кажется ей недостойной партией для ее сестры, ее ранит контраст между романтическими представлениями об идиллической аристократией Юга и грубостью, с которой она сталкивается в семье своей сестры. Конфликт начинает развиваться практически мгновенно: Стэнли филигранно точно обозначит его в фатальной сцене: «We've had this date with each other from the beginning». Утонченная, грамматически правильная, литературная речь Бланш, полная иронии и сарказма, контрастирует с жесткой ироничностью и прямолинейностью типичного северо-американского янки.

Бланш:

– I guess he’s just not the type that goes for jasmine perfume, but maybe he’s what we need to mix with our blood now that we’ve lost Belle Reve¹⁶.

– He acts like an animal, has an animal’s habits! Eats like one, moves like one, talks like one! There’s even something – sub-human – something not quite to the stage or humanity yet! Yet, something – apelike about him, like one of those pictures I’ve seen in – anthropological studies! Thousands and thousands of years have passed him right by, and there he is – Stanley Kowalski – survivor of the stone age!¹⁷

– You are simple, straightforward and honest, a little bit on the primitive side I should think. To interest you a woman would have to --- [She *pauses with an indefinite gesture*]

Stanley [slowly] Lay her cards on the table.

Стэнли:

– Some men are took in by this Hollywood glamour stuff and some men are not.

– I’m afraid I’ll strike you as being the unrefined type.

– Be comfortable is my motto¹⁸

– You know she’s been feeding us a pack of lies? ... All this squeamishness she puts on! You should just know the line she’s been feeding to Mitch. He thought she had never been more than kissed by a fellow! But sister Blanche is no lily! Ha-ha! Some lily she is! ¹⁹.

– Don’t ever talk that way to me! “Pig-Polack-disgusting-vulgar-greasy!”– them kind of words have been on your tongue and your sister’s too much around here! What do you two think you are? A pair of queens? Remember what Huey Long said – “Every Man is a King!” And I am the king around here, so don’t forget it!²⁰

Именно от Стэнли мы узнаем правду о подлинном положении вещей: о романе с учеником, скандальном увольнении из школы, разорении семейного состояния и семейного гнезда. Интересно, что Стэнли судит Бланш со своих позиций – то есть с позиции доминирующего самца, сильного сексуального начала. Однако Бланш обречена не в силу своей сексуальной распушенности. Она, действительно, пытается флиртовать с мужем своей сестры с первых минут появления в их доме: старается нечаянно прикоснуться к нему, опрыскивает его своими духами, просит застегнуть ей пуговицы на платье и т.д. Однако ее сексуальность совсем другого рода: это попытка уйти от одиночества и необходимости принимать взрослые, мужские, решения, естественное желание нравиться и быть желанной, даже с риском быть разоблаченной и опозоренной. Бланш – это оппозиция внутри самого персонажа – «a tiger and a moth». Ее женская природа, не окончательно уничтоженная многочисленными романами и случайными связями, проявляется во взаимоотношении с Митчем. Как это часто бывает в реальной жизни, Бланш выступает катализатором природных качеств других людей. Она – агрессивно сексуальна и высокомерна, разговаривая со Стэнли, снисходительна со Стеллой и кокетлива, но и нежна с Митчем. Внезапно появляется надежда на обретение любви и понимания:

Mitch: You need somebody. And I need somebody, too. Could it be – you and me, Blanche?

Blanche: Sometimes – there's God – so quickly!²¹

Бланш хватается за нового поклонника, как за соломинку, но и эта попытка обречена на неудачу: будучи представителем исчезающего сословия и культуры, она все еще не может понять, насколько она чужда миру, в котором оказалась. Митч отворачивается от нее, и она опять остается один на один с прошлым, с невозможностью обрести счастье в обществе, где царит человек новой формации – Стэнли. Ее одиночество и отчаяние – не только результат стечения личных обстоятельств, но и (возможно, в первую

очередь) следствие меняющихся социальных условий. Бланш обречена, как реликт прошлого, она не выдерживает агрессивного натиска молодого, бесцеремонного, уверенного в своей правоте, начала. Для Уильямса Бланш – символ отживающего, утонченного, но не жизнеспособного аристократического Юга. Не в состоянии принять и признать свое поражение, она теряет рассудок и гибнет вместе с миром, символом которого является.

В пьесе представлены и другие оппозиции. Бланш и Стэнли отражают друг друга, одновременно срывая друг с друга маски. У них много общего: они оба по-своему высокомерны в отношении к Стелле и оба борются за ее любовь и внимание. Для Бланш Стелла – младшая сестра, уступающая ей в интеллекте, в понимании среды, в которой она живет, наивная, не умеющая принимать решения девушка. Ее просьбы звучат почти как приказы, она постоянно требует к себе внимания, обращаясь к ней не иначе, как «poor little thing», или «little sister». Стэнли также считает Стеллу своей собственностью – так же, как, впрочем, все, что входит в его личное пространство («I am king around here», «this is my house and I'll talk as much as I want to!»). Однако он зависим от нее почти так же, как она от него, и даже больше – как ребенок от матери. Их регулярные и громкие ссоры неизменно заканчиваются страстным примирением. Он рыдает, думая, что Стелла ушла от него после ночной драки (возбужденный покером и алкоголем, Стэнли бьет Стеллу): «My baby doll's left me! [he breaks into sobs. Then he goes to the phone and dials, still shuddering with sobs.] Eunice? I want my baby. I'll keep on ringin' until I talk with my baby!»²². В экранизации пьесы 1951-го года именно эта сцена, на мой взгляд, воссоздана актерами и режиссером с уникальной психологической достоверностью, подлинной чувственностью и эмоциями, которых эта сцена требует. Стэнли/Марлон Брандо кричит одновременно,

как раненый зверь и как брошенный ребенок: « [with heaven-splitting violence] STELL-LАНННННН!».

И Бланш и Стэнли ведут себя подчеркнуто театрально. Они оба – позеры. Они присматриваются друг к другу, чувствуя опасность, исходящую друг от друга и в то же время – ощущение некоей связи, предназначения: «The first time I laid my eyes on him I thought to myself, that man is my *executioner*! That man will destroy me, unless --»²³. Они оба необычайно чувственны и сексуальны; исследователь Уолтер Дейвис идентифицирует Бланш, как сексуальную истеричку («sex hysteric»), а Стэнли, как насильника («a rapist»)²⁴. Для Стэнли повышенная чувствительность Бланш – всего лишь глупый ритуал, сексуальная провокация. Для Бланш физическая близость – возможность ухода от реальности: «After the death of Allan – intimacies with strangers was all I seemed able to fill my heart with»²⁵. Сюжетная линия, связанная с молодым мужем Бланш, его гомосексуальностью и трагическим самоубийством, добавляет немного красок в портрету главной героини, и без того обремененной тяжелым шлейфом, тянущимся из прошлого. Скорее она продиктована личными мотивами биографии самого драматурга.

Еще одно значимое противопоставление в *Трамвае «Желание»* связано со взаимоотношением между сестрами. Бланш и Стеллу разделяет не более пяти лет, но между ними как будто пролегла экзистенциальная пропасть. Бланш, как старшей сестре, пришлось взять на себя заботы о родственниках и борьбу за семейное поместье Бель Рив в условиях элементарного физического выживания. С другой стороны, она выглядит экзотическим цветком, совершенно не приспособленным к жизни, несмотря на ее заявление в разговоре с Митчем: «I'm very adaptable – to circumstances». Ей непонятна взаимозависимость Стеллы и Стэнли: они – семья, каким бы диким ни показался уклад их семейной жизни, состоящий из ссор, бурных

объяснений с применением насилия, примирений, закрепленных страстным сексом. Стелла неоднократно подчеркивает в беседе с Бланш характер взаимоотношений с супругом – страстный, чувственный: «I can hardly stand it when he is away for a night ... When he's away for a week I nearly go wild! And when he comes back I cry on his lap like a baby ...»²⁶. Сексуальные отношения для Стеллы являются гарантом ее психологического и физического здоровья. Для Бланш, напротив, сексуальный опыт – то, что она тщетно стремится смыть в многочисленных омовениях в ванной. В попытках убежать от прошлого, она выбирает путь, который неизбежно приводит ее назад к причинам ее отчаяния.

Стелла ждет ребенка, она разговаривает с сестрой в состоянии чувственного транса, если речь заходит о Стэнли, даже после бурной ссоры с ним, ведь в ее понимании люди обязаны быть терпимы по отношению друг к другу: «people have got to tolerate each other's habits». Само появление Бланш в квартире Ковальски – напоминание Стелле о прошлом, которое она хочет забыть, воплощение ее психологического наследия. Так уж получилось, что Бланш угрожает не только ее браку, но и зарождающей внутри нее новой жизни. Животная интуиция позволяет Стэнли почувствовать это и подтолкнуть Стеллу в сторону определенного выбора, действуя, как первоклассный психолог:

When we first met, me and you, you thought I was common. How right you was, baby. I was common as dirt. You showed me the snapshot of the place with the columns. I pulled you down off them columns and how you loved it, having them colored lights going! And wasn't we happy together, wasn't it all okay till she showed here?²⁷

Измененная в фильме Казана концовка, когда Стелла забирает ребенка и поднимается к Юнис со словами, что больше никогда не вернется, неубедительна и даже неправильна, поскольку та же Юнис несколько минут

назад советовала ей не верить всему, что рассказывает Бланш, ибо «жизнь не остановишь». Стелла выбирает мужа, выбирает свою семью, выбирает выживание. Ей не нужны грезы о прошлом : Belle Reve (название семейного поместья) в переводе с французского – «прекрасные грезы». Фактически она предает человека, близкого ей по крови, духу и воспитанию.

Тематически и идеологически пьеса замешана на большом количестве оппозиций: художник/варвар, дух/плоть, женственность/мужское либидо, культура/хаос и разрушение, культура американского Юга /индустриальный Север, в широком смысле противоречие между Богом и дьяволом. *Трамвай «Желание»* – типично американская пьеса. Персонажи, населяющие пьесу – кипящий котел представителей разных социальных слоев – мексиканка, темнокожие, южная аристократка, рабочий польского происхождения, и так называемые WASPs (White Anglo-Saxon Protestant (белый англо-саксонский протестант)). Люди разных рас живут вместе, довольно дружно. Стэнли – типичный американский обыватель : «I am a one hundred percent American, born and raised in the greatest country on earth and proud as hell of it, so don't call me a Polack»²⁸. Обстановка действия также характеризуется разнообразием: мы перемещаемся из дома Ковальски в боулинг клуб , парки развлечений, казино, аптеки, бары по соседству и т.д. Разнообразной обстановке действия соответствуют элементы пластического театра в этой самой известной пьесе Теннесси Уильямса. Мы слышим звуки улицы и жизни (уличные зазывалы, перебранки соседей, крики бездомных кошек, орущее радио, слепая мексиканка, продающая искусственные цветы и т.д.). Но ключевой образ – «the blue piano». Мы слышим звуки польки на протяжении всей пьесы, иногда она звучит в воображении героини, как напоминание о том, что ей хочется забыть – Алан, его самоубийство в ее присутствии и те события, что привели ее на Елисейские поля Нового Орлеана (Elysian Fields – в греческой

мифологии часть подземного царства, загробный мир блаженства). Вот, как сам драматург описывает атмосферу Французского квартала:

The sky that shows around the dim white building is a peculiarly tender blue, almost a turquoise, which invests the scene with a kind of lyricism and gracefully attenuates the atmosphere of decay. You can almost feel the warm breath of the brown river beyond the river warehouses with their faint redolences of bananas and coffee. A corresponding air is evoked by the music of Negro entertainers at a barroom around the corner. In this part of New Orleans you are practically always just around the corner, or a few doors down the street, from a tinny piano being played with the infatuated fluency of brown fingers. This "Blue Piano" expresses the spirit of the life which goes on here.²⁹

В *Трамвае «Желание»*, как и во многих других пьесах, очень ощутимо влияние чеховского начала. Само имя героини – Бланш Дюбуа – в переводе с французского языка «белые деревья» – отсылает нас к «Вишневому саду» Чехова. Однако есть и более глубокие ассоциативные ряды между двумя пьесами. В обеих пьесах главные героини олицетворяют уходящее прошлое, которое обречено на вытеснение агрессивным настоящим, и финал для обеих героинь в этих условиях трагичен. В пьесах нет однозначно положительных персонажей. Стэнли защищает свою семью, свои принципы и желания от вторжения Бланш. Он готов мириться с ее присутствием, пока не слышит разговор между сестрами, в котором Бланш откровенно высмеивает его необразованность и животные инстинкты. Но именно в этом неуважении к Стелле и друг к другу они, как ни в чем, похожи. В Бланш Стэнли Ковальски интуитивно ощущает угрозу собственной жизненной философии, основанной на его врожденном праве превосходства над более слабыми. Стэнли рассказывает Митчу о прошлом Бланш, мстя ей и лишая ее, таким образом, последней надежды на счастье. Стелла любит и мужа и сестру, однако она также выбирает не самый гуманный способ защитить свое семейное гнездо – по существу она предает сестру, обрекая ее на пребывание в лечебнице для душевнобольных. Стелла рыдает, провожая сестру в ее скорбное путешествие в никуда, но слезы и боль легко трансформируются в чувственно-интимное общение с мужем, который уводит ее в свой мир,

общий и понятный для них обоих. Последний эпизод пьесы – уход Бланш за доктором – пожалуй, одна из самых трагичных сцен в истории мировой драматургии:

Blanche extends her hands toward the Doctor. He draws her up gently and supports her with his arm and leads through the portieres : «*Whoever you are – I have always depended on the kindness of strangers*».³⁰

Бланш живет в выдуманном ею мире грез и иллюзий и как будто по-настоящему погружается в него в финале своей жизненной драмы. Мелодия «голубого пианино» сопровождает все самые трагические сцены *Трамвая «Желание»*, включая последние аккорды пьесы : «The luxurious sobbing, the sensual murmur fade away under the swelling music of the ‘blue piano’ and the muted trumpet», символизируя победу Стэнли над Бланш и сопровождая ее уход вслед за доктором туда, где вечное лето, и где морская вода – цвета глаз ее возлюбленного – «an ocean as blue as my first lover’s eyes!»



Кадр из фильма «Трамвай Желание», 1951 г. Бланш – Вивьен Ли, Стэнли Ковальски – Марлон Брандо. Режиссер – Элиа Казан.

IV. *Cat on a Hot Tin Roof.*

*You have that rare sort of charm that
usually only happens in very old and
hopelessly sick people, **the charm of the
defeated***

Tennessee Williams, *Cat on a Hot Tin Roof*.

Пьеса «Кошка на раскаленной крыше» (1955) создана в период, который единодушно признан литературоведами наиболее успешным в творчестве великого американского драматурга. Уже вышел фильм экранизация *Трамвая «Желание»* 1951 года с необыкновенными Марлоном Брандо и Вивьен Ли, написаны пьесы *Лето и дым* (1948), *Татуированная роза* (1951) и *Камино Риэл* (1953).

Кошка на раскаленной крыше (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1955) – одна из самых популярных и коммерчески успешных пьес американского драматурга, удостоенная второй для Уильямса Пулицеровской премии. Есть несколько главных тем, которые определяют сюжет пьесы: бесплодный во всех отношениях брак (Мэгги и Брик), предполагаемый гомосексуальный характер дружбы Брика и Скиппера, и споры вокруг наследства Большого Па (Брик и Мэгги/Гупер и Мэй). Именно тема наследства является, на наш взгляд, центральной, объединяющей все остальные разнообразные элементы сюжета в единое целое. Как всегда, драматург вкладывает большой смысл в имена своих героев. «Брик» в переводе с английского означает «кирпич», а «Маргарита» – «жемчужина», однако в Брике совсем нет твердости, решительности, а Маргарет так и не становится для своего мужа драгоценной жемчужиной. После Бланш Дюбуа автор создает образ, казалось бы, сильной

женщины – Маргарет, Мэгги. Именно она – а не Брик, или Большой Па – становится главной героиней пьесы.

Все герои пьесы опутаны паутиной лжи, которая не позволяет им понять друг друга. Все они одержимы отчаянным желанием одержать победу в борьбе за наследство Большого Па. Брик в отрицании своей любви к бывшему другу топит свою боль в бутылке виски. Мэгги борется и за себя и за Брика – возможно, даже неосознанно. Она упорно цепляется даже не за воспоминания о любви мужа к ней, а за призрак его самого – молодого, сильного, еще способного что-то чувствовать. Удивительно, сколько унижений и уничижений приходится испытывать этой женщине в браке с Бриком. Ей нужен ребенок – но не как доказательство своей женской состоятельности, а как возможность пробудить Брика к жизни, заставить его побороться с многочисленным кланом отпрысков его брата. Уже в первом диалоге между супругами становится понятно, что их отношения – это отношения соседей («I'm not living with you. We occupy the same cage»), и у Мэгги мало шансов возродить Брика из болота апатии и алкоголизма. Брик не щадит чувства Мэгги, обозначая ее место в своей жизни: «One man has one great good true thing in his life. One great good thing which is true! – I had friendship with Skipper. – You are naming it dirty! ... Not love with you, Maggie, but friendship with Skipper was that one great true thing, and you are naming it dirty!»³¹

Вообще тема семьи, семейных отношений чрезвычайно важна для этой пьесы Уильямса. Очевидно, что между семьями братьев Гупра и Брика существует невидимое противостояние. Мэгги бездетна, а Брик – алкоголик. Семья Гупера выглядит успешнее на их фоне. Жена Гупера, Мэй, каждый годставляет Большому Па наследников, и Мэгги называет ее «the monster of fertility», а ее детей – «no-neck monsters». Однако и в семье брата не чувствуется любви, нежности и взаимопонимания. Более того, и во

взаимоотношениях их родителей просматривается та же модель поведения: мать (Большая Ма) любит отца (Большой Па), но тот презирает ее. Причины невзаимности разные в этих парах, но и Большой Па, и Брик, и Гупер презирают своих жен именно из-за того, что те к ним так сильно привязаны.

Можно говорить еще об одной теме пьесы – теме гомосексуальности. Сегодня сложно представить тот общественный резонанс, который могла возбудить подобная проблематика, однако социальная реальность Америки 1950-ых не давала ни малейшего шанса людям нетрадиционной сексуальной ориентации. Несмотря на то, что гомосексуальность Уильямса пронизывает многие его работы, чаще всего эта тема обозначалась намеками и подтекстом. Из всех персонажей «Кошки» лишь Мэгги осмеливается затронуть этот аспект жизни Брика: «It was one of those beautiful, ideal things they tell about in the Greek legends, it couldn't be anything else, you being you, and that's what made it so sad, that's what made it so awful, because it was love that never could be carried through to anything satisfying or even talked about plainly».³² Эта женщина любит Брика, а любовь дает человеку большую чувствительность и внимательность к деталям. Так, например, она вспоминает период их юношеских романтических свиданий с Бриком, но ей казалось, что это были скорее встречи Брика и Скиппера: «Why I remember when we double-dated at college, Gladys Fitzgerald and I and you and Skipper, it was more like date between you and Skipper. Gladys and I were just sort of tagging along as if it was necessary to chaperone you! – to make a good public impression –».³³ Реакция Брика на это обвинение красноречиво доказывает ее правоту: он размахивает костылем и грозит запустить им в жену. Но даже на это проявление эмоции у него не хватает сил и решимости.

Гипотетическая влюбленность Брика в друга поэтизирована и возведена в ранг идеалистических, платонических отношений между мужчинами, в то время как брак с Мэгги видится ему как нечто низменное и

бытовое. Брик признает то, что между ним и Скиппером существовал дружественный физический контакт: «... once in a while he put his hand on my shoulder or I'd put mine on his, oh maybe even, when we were touring the country in pro-football an'shared hotel-rooms we'd reach across the space between the two beds and shake hands to say goodnight ...». ³⁴ Тем не менее он отвергает даже намеки на возможность сексуальных взаимоотношений с другом, обозначая их следующими прилагательными: *good, pure, true, clean, decent*. Всем известно, что владельцы плантации Поллит, Джек Стро и Питер Очелло (Jack Straw, Peter Ochello) – немолодая гомосексуальная пара, однако данный факт не вызывает ни малейшей симпатии со стороны Брика. Для него они – всего лишь *dirty old men, that pair of old sisters* и даже *a couple of ducking sissies*. Их отношения лишены красоты, благородства и поэтической высоты с точки зрения Брика. Они так же «грязны», как и его любовь с Мэгги.

По-мнению Брика, никто не в состоянии понять истинную сущность взаимоотношений между людьми: «Why can't exceptional friendship, *real, deep, deep friendship!* Between two men be respected as something clean and decent without being thought of as --...fairies» ³⁵. Не в состоянии признать свою влюбленность в друга и принять свою сексуальную и человеческую идентичность, Брик превращается в морального инвалида, несмотря на то, что он молод, все еще красив и по-спортивному подтянут. Во всем его облике чувствуются уступки судьбе и следы внутреннего поражения – у него сломана лодыжка, он передвигается на костылях, а все его мысли заняты поисками алкоголя. В контрасте с ним, Мэгги, Большой Па и даже Скиппер – полнокровные персонажи, признающие свою экзистенциальную сущность и имеющие смелость смотреть правде в глаза.

С точки зрения читателя, в идеальной пьесе смысл должен быть понятен из диалогов героев, а авторские ремарки предназначены для актеров и режиссеров. Эстетика Уильямса предполагает мощнейшие по значению и

по воздействию «инъекции» авторского текста эпического характера. Это позволяет говорить об *эпизации драмы* в творчестве художника (аналогичный процесс в прозе носит название *драматизации эпоса*). Ярче всего этот процесс проявляется в изменении *структуры и функции ремарок* – в появлении целостных картин, прологов, вводящих читателя в очередное действие. Эти описания органично дополняют и даже продолжают диалог и монолог, которые подчас невозможно адекватно толковать вне связи с авторскими ремарками. Авторская ремарка – неотъемлемая часть художественной ткани произведения и должна изучаться наравне с другими формальными и композиционными составляющими драматического текста. В самом общем смысле ремарка определяется сегодня как любые пояснения к тексту пьесы, стилистически, синтаксически и локально разнородные, помогающие раскрыть обстановку действия и личности персонажей³⁶. В исследовательской литературе сформировалось разнообразие классификаций ремарок. Выделяются вводные, интродуктивные ремарки (или сеттинговые) и межрепликовые ремарки, выполняющие роль детализирующих вкраплений³⁷. Более описательный характер носит типология Л.А. Шуваловой, которая делит ремарки на четыре группы: описывающие конкретную сцену, описывающие персонажей, указывающую на события и поясняющие высказывания персонажей³⁸. Разумеется, живой драматический текст дает возможность для уточнения, расширения и дополнения любой схемы. Анализ произведений Теннесси Уильямса позволяет расширить смысловое и функциональное пространство авторской ремарки до жанровых категорий, свойственных прозе.

Пьеса открывается вступлением («*notes for the designer*»), жанрово и стилистически выходящим за пределы технических пояснений для режиссера и декоратора. Фактически это новелла, вводящая нас в уникальный мир художника, посвящение в его особый художественный код, состоящий из

повторяющихся или семантически и эстетически родственных символов. Даже собственно описание места действия представляет собой поэтическую зарисовку, которая скорее усложнит задачу режиссера-постановщика: «... *the room must evoke some ghosts; it is gently and poetically haunted by a relationship that must have involved a tenderness which was uncommon*»; «*for the set is the background for a play that deals with human extremities of emotion, and it needs that softness behind it*»; «*this piece of furniture (!), this monument, is a very complete and compact little shrine to virtually all the comforts and illusions behind which we hide from such things as the characters in the play are faced with ...*»³⁹.

Традиционно Уильямс уделяет большое внимание личностям главных персонажей. Брик, любимый сын богатого плантатора (Большого Па), пристрастился к выпивке, не в состоянии забыть увлечения своим университетским другом. Брик – бывший спортсмен, все еще привлекательный, хорошо сложенный молодой парень, но, как отмечает автор, «со следами некоей отстраненности, которая наблюдается у тех, кто сдался и безвольно плывет по течению» («He has the additional charm of that cool air of detachment that people have who have given up the struggle»).⁴⁰ Он холоден, он едва смотрит на нее, избегая любого прикосновения. В диалогах Мэгги и Брика чувствуется сильное внутреннее напряжение. Мэгги готова терпеть пьянство и холодность мужа (он откровенно предлагает ей завести любовника) только для того, чтобы не упустить семейное состояние. Мэгги приходится отстаивать свои права на финансовую независимость в материалистическом обществе, столь глухом к нуждам бедных. У нее нет детей, но зато есть страстное желание вырваться из нищеты и всего того, что ассоциируется с ее прошлым: годы нищеты, коварство тетки, оставившей ее без гроша. Даже описание внешности Мэгги содержит намек на трагические обстоятельства ее судьбы: «*a pretty young woman with anxious lines in her*

face», «her voice has range, and music; sometimes low as a boy's and you have a sudden image of her playing boy's games as a child»⁴¹.

В дальнейшем характер Мэгги, ее поведенческие реакции раскрываются автором в ее диалоге с Бриком: «*a tone of politely feigned interest, masking **indifference, or worse**, is characteristic of his speech with Margaret*», «*He is watching her with a look that is not quite definable – **Amused? Shocked? Contemptuous?** – part of those and **part of something else**»⁴². Именно через авторские ремарки, через описание эмоциональной окраски высказываний Мэгги и Брика показана невозможность диалога между этими людьми, их полное отчуждение друг от друга – физическое, чувственное, эмоциональное: «*Brick bobbles downstage and asks, **without looking at her***», «*BRICK {indifferently}, {wryly}, {absently}, {dreamily}. MARGARET {gaily}, {intensely, fearfully}, {struggling for expression}, {.. almost tenderly}*. Кульминация диалога героев также сопровождается авторским комментарием: «*They are both speaking as **breathlessly as a pair of kids after a fight**, drawing deep exhausted breaths and looking at each other with **faraway eyes**, shaking and panting together as if they had broken apart from a violent struggle*»⁴³.*

Как видно, большая часть авторских пояснений содержит яркие метафоры и сравнения. В этой пьесе также появляются образы клетки и хищных птиц. Мэгги, главная героиня пьесы, характеризуя свой брак с Бриком, язвительно называет его «проживанием в одной клетке». Она же видит сходство старшего брата Брика и его жены (Гупер и Мэй) с хищными птицами («*like hawks*»), жадно ждущими отцовского наследства. Это сравнение в большой степени определяет и общую тональность и лейтмотив всего произведения. Мэгги – кошка на раскаленной крыше своей семейной жизни, где каждый день приходится выживать в отношениях с человеком, который тебя не любит, и это приносит такую же невыносимую боль, как хождение по раскаленному шиферу или металлу.

Другие персонажи пьесы в меньшей степени сопровождаются авторским комментарием. Можно предположить, что это обусловлено разными факторами. Старший сын Большого Па Гупер – женатый человек, без особых талантов, кроме одного – регулярного воспроизводства будущих наследников большого состояния. Он необходим как фон для раскрытия личности главных героев – Мэгги и Брика. Автор использует в отношении его только традиционные ремарки, поясняющие мизансцены. Большая Ма (Big Mama) – персонаж тоже вроде бы второстепенный, но тем не менее заслуживший довольно яркую, не лишенную *иронии*, речевую характеристику от автора: «*Big Mama appears through the opposite gallery doors behind Margaret, buffing and puffing like an old bulldog ... she's always tensed like a boxer, or rather, a Japanese wrestler. ... She is very sincere*». В образе этой недалекой, некрасивой женщины, которая искренне предана своему мужу («*her great, almost embarrassingly true-hearted and simple-minded devotion to Big Daddy*»), всегда присутствует некая насмешка со стороны автора, даже в минуты глубокого драматизма: «*Big Mama has a dignity at this moment: she almost stops being fat*»⁴⁴.

Наконец, Большой Па (Big Daddy) – ключевая фигура пьесы, ее самый живой и полнокровный персонаж. Он сделал себя сам, как принято говорить в Америке. С титаническим терпением он по кирпичику создавал фундамент своего финансового успеха. Кульминационным моментом становится известие о болезни богатого плантатора и те манипуляции с правдой, которые позволяют себе члены семьи. Чрезвычайно интересен психологический рисунок поведения человека в такой ситуации: обманувшись «белой ложью», он раскрепощается и дает волю худшим своим инстинктам, ведомый ненавистью к жене, к своему старшему сыну и его семье, к атмосфере меркантильности и лицемерия, которая всегда сопровождает большой достаток. Однако психологически этот характер наименее интересен

Уильямсу. В образе этого персонажа практически не слышен авторский голос, Большой Па сам говорит за себя.

Его речь – это не речь аристократа. Так или иначе все значимые повторы связаны с тематикой коммерции и торговли – единственной сферы, где он чувствует себя в своей тарелке. Так, в разговоре с сыном Большой Па формулирует свою жизненную философию: «...a beast that dies and if he's got money he buys and buys and buys and I think the reason he buys everything he can buy is that in the back of his mind he has the crazy hope that one of his purchases will be life everlasting!»⁴⁵. Даже в самой сокровенной беседе с младшим сыном, пытаясь выйти на волну теплоты и взаимопонимания, он не может избежать циничных метафор своего мира: «I'll make a bargain with you. You tell me why you drink and I'll hand you one»⁴⁶. «Торг», «сделка», «покупать», «деньги» - вот то семантическое поле, которое определяет образ жизни этого человека.

Только на пороге смерти семейный патриарх задает только один, но самый главный, вопрос: «Why is it so damn hard for people to talk?». Во втором акте он сам подходит к подлинному пониманию философии бытия, выражая ее в привычных для него терминах: «One thing you can grow on a place more important than cotton! – is *tolerance*! – I grown it»⁴⁷. Именно в терпении, сострадании, понимании отличного от себя автор видит спасение души отдельного человека и возможность найти взаимопонимание с близкими. В каком-то смысле пьеса находит свой счастливый конец в трансформации ярости, озлобленности Большого Па в смирение перед мудростью жизни и принятие иных, более нравственных, ценностей. Так, в *Кошке на раскаленной крыше* Уильямс показывает драму повседневной жизни, поднимая ее до уровня классической трагедии⁴⁸.

Авторские ремарки, наряду с диалогами и монологами персонажей, создают целостную картину драматического произведения. Ремарки в произведениях Уильямса выполняют комплекс взаимосвязанных функций:

описание сценического действия; создание речевых характеристик персонажей; индивидуализация, со и противопоставления отдельных образов; комментирование высказываний персонажей; наконец, это возможность для звучания авторского голоса, выражение точки зрения автора. Подобное функционирование ремарок способствует эпизации, лиризации драмы, в результате чего размываются границы между прозой и драмой – драматическое произведение максимально приближается к прозаическому.

В «Кошке» явственно читается основной конфликт всех героев пьес Уильямса – мечта и реальность, иллюзия и жестокая действительность. Но Мэгги – Маргарет – в конце пьесы преодолевает свойственную героиням Уильямса хрупкую незащищенность и «очарование побежденных». Маргарет – результат эволюции женских персонажей Уильямса, следствие его раздумий о значении силы/бессилия применительно к женскому характеру⁴⁹. Мэгги не сдается, она пытается осуществить свою мечту, и, кажется, что к концу пьесы ей это удастся. Брик впервые смотрит на жену с восхищением и позволяет ей прикоснуться к нему:

Brick: I admire you, Maggie.

Margaret: Oh, you, weak, beautiful people who give up with such grace.

*What you need is someone to take hold of you – gently, with love, and hand your life back to you, like something gold you let go of – and I can! I’m determined to do it – and nothing’s more determined than a cat on a tin roof – is there? Is there, baby? [She touches his cheek, gently].*⁵⁰

«Кошка на раскаленной крыше», как и другие великие пьесы Уильямса, проведя нас через экзистенциальный тоннель из человеческих страстей и грехов, лишений и моральных побед, сопряженных с поражениями, раскрывает одну из сокровенных тем драматурга – редкости дара

взаимопонимания между людьми: « ... any true thing between two people is too rare to be normal»⁵¹.



Кадр из фильма «Кошка на раскаленной крыше», 1958 г. Мэгги – Элизабет Тейлор, Брик – Пол Ньюман. Режиссер – Ричард Брукс.

V. ORPHEUS DESCENDING

*Nobody ever gets to know nobody! We're all
of us sentenced to solitary confinement inside
our own skins, for life! You understand me,
Lady? – I'm tellin' you it's the truth, we got to
face it, we're under a life-long sentence to
solitary confinement inside our own lonely
skins for as long as we live on this earth!*

Tennessee Williams, ***Orpheus Descending***.

Теннесси Уильямс редко отказывался от уже разработанных сюжетов, стараясь использовать их позже в других произведениях. Пьеса, первоначально озаглавленная «Битва ангелов» (*The Battle of Angels*, 1940) спустя немало лет была опубликована под названием «Орфей спускается в ад» (*Orpheus Descending*, 1957).

К этому периоду в творчестве драматурга уже представлено разнообразие тем и характеров. Его главные персонажи – надломленные и, возможно, слабохарактерные, продолжают бороться, пытаются что-то изменить в окружающем их мире, пытаются понять и принять других людей. Писатель полагает, что, даже оказавшись в сложной жизненной ситуации, люди могут и должны строить значимые отношения, искать взаимопонимания и противостоять жестокости и насилию. Другая, не менее важная тема – судьба художника в холодном и чуждом ему мире.

Название пьесы «Орфей спускается в ад» во многом дает импульс к пониманию художественной специфики воплощения авторского замысла в этом произведении Уильямса. Центральным персонажем, организующим сюжет и собирающим вокруг себя других участников ситуации, становится

музыкант, путешествующий по Югу Соединенных Штатов, по крайней мере на момент действия пьесы. Мы мало знаем о его прошлом – то, что он говорит о себе сам и то, что проскальзывает в репликах тех, кто его узнает – Кэрол упоминает о постыдном эпизоде воровства в разговоре с ним. Ему 30 лет, его внешность прописана автором со свойственной Уильямсу комбинацией бытовой подробности и поэтичности: «He is a young man, about 30, who has a kind of wild beauty about him that the cry would suggest, he does not wear Levi's or a T-shirt, he has on a pair of dark serge pants glazed from long wear and not excessively tight-fitting, his remarkable garment is a snakeskin jacket, mottled white, black and gray. He carries a guitar which is covered with inscriptions»⁵². Имя протагониста – Вэл Ксавьер (Val Xavier). В маленьком провинциальном городке он останавливается в доме Лэди и Джейба Торренс, предполагая найти работу и начать новую жизнь, свободную от сомнительных знакомств и неприятных воспоминаний.

В этом городе – удушливая атмосфера неприятия всего чуждого, непонятного, отличного от общепринятых догм, это атмосфера сплетен и злословия. Когда-то некий итальянец, приехавший попытать счастья на земле в Америке, купил участок на Лунном озере, разбил там сад с виноградниками и стал продавать вино. Его сад был любимым местом молодых и счастливых влюбленных пар – аналог библейского райского сада. Дела шли хорошо, но вскоре удачливый итальянец стал продавать вино темнокожим. Бандиты из «Тайного братства» спалили его сад и сожгли его самого заживо. Его дочь Лэди была влюблена – и не без взаимности – в сына богатого гражданина города, который бросает ее, как только узнает о беременности возлюбленной. Лэди выходит замуж за человека, виновного в смерти своего отца, и на протяжении двадцати лет она расплачивается за это, живя в постылом месте с постылым мужем, без детей, без единого хорошего сна и малейших перспектив на лучшее. По сути дела она – такой же инородный элемент в

этой среде, как и Вэл. У Лэди появляется мечта – возродить отцовский сад, открыть для молодежи кондитерскую с садом, и это скромное желание становится важной пружиной драматического действия.

Еще один значимый женский персонаж – Кэрол Котриа, сестра Дэвида – бывшего возлюбленного Лэди. Кэрол травят и безжалостно выгоняют из города только за то, что она заступилась за темнокожего американца, ложно обвиненного в изнасиловании. Через персонаж Кэрол Уильямс передает еще одну важную тему – тему физической близости. Она называет себя *benign exhibitionist*. Кэрол вынуждена заниматься сексом с малознакомыми людьми, чтобы избежать одиночества хотя бы на несколько минут: «The act of lovemaking is almost unbearably painful, and yet, of course, I do bear it, because to be not alone, even for a few moments, is worth the pain and the danger. It's dangerous for me because I'm not built for childbearing»⁵³. Любовь – это и сексуальная свобода, в которой она утверждает свою индивидуальность, и защита от горестей и неудач. У Вэла и Кэрол довольно много общего. Кэрол почти одного возраста с Вэлом, ее связывает с ним и бунтарский темперамент, хотя он разного свойства: Кэрол – дочь обеспеченных родителей, ее поведенческая агрессия обречена на снисходительное отношение со стороны шерифа и местной общественности, как бы она ее ни раздражала. Вэл, напротив, одним своим появлением бросает вызов существующему порядку вещей. Вэл представляет опасность для всех мужчин города благодаря своему необыкновенному сексуальному магнетизму, который притягивает даже замужних дам. Он носит куртку из змеиной кожи, которая символизирует его связь с дикой природой и необузданными человеческими желаниями. На его гитаре вырезаны имена известных афро-американских музыкантов Leadbelly, Bessie Smith, King Oliver и Fats Waller, что в какой-то мере связывает его с темнокожим населением, но эта же связь делает его уязвимым, делает его легкой

мишенью в эпоху охоты на ведьм. Мы слышим угрозу в словах шерифа: «Boy, don't let the sun rise on you in this country», и вспоминаем типичный для Юга оскорбительный ультиматум: «Nigger, don't let the sun go down on you in this country».

Вэл полон решимости возродиться из мира моральной коррумпированности, уйти от прошлого, которое хочется забыть: «I'm thirty years old and I'm done with the crowd you run with and the places you run to»⁵⁴. Сексуальные отношения для Вэла не являются основополагающим принципом жизни, он ведет себя крайне пассивно в отношении с женщинами. Так же, как и Кэрол, он ищет свободу в чем-то ином. За распушенностью героев угадываются контуры универсальной ситуации для мира, в котором они живут.

Появление Вэла действует подобно толчку для жителей города. Он – магнит, сексуальный, эмоциональный, яркий вызов диким предрассудкам и обывательским обычаям, господствующим в медвежьих углах американского Юга. В первую очередь появление Вэла привлекает всех женщин, любого возраста и социального статуса. Но этот интерес коробит Вэла, так как в нем явно прослеживается корыстный интерес – интерес потребительниц. Вэл пытается противостоять попыткам женщин получить то, что они хотят от него. Он отвергает Кэрол, видя в ее навязчивом внимании лишь эмоциональную несостоятельность и то, что он емко обозначает понятием «corruption»: «Naw, you're not young at thirty if you've been on a goddam party since you were fifteen!» Единственный человек, кому он, казалось, отвечает взаимным чувством – Лэди, но и она разочаровывает его очевидностью своего сексуального интереса и попыткой удержать возле себя: «She thought I had a sign «Male at Stud» hung on me». В сущности Вэл погибает мученической смертью, чтобы возродить к жизни Лэди – пусть это стало

лишь несколькими днями, счастливыми мгновениями, ради которых стоило прожить двадцать серых и бессмысленных лет.

Драматург предлагает посмотреть на обычную историю своих персонажей в общем контексте двух мифов – античного мифа об Орфее и Эвридике и библейского мифа о Спасителе (эта тема заявлена уже в имени центрального героя – Xavier/Saviour). Некоторые соответствия пьесы и известных древних сюжетов совершенно очевидны: Вэл – певец, Лэди – Эвридика. Другие – даются намеком. Всю пьесу можно истолковать как парафразу страстной недели: действие происходит накануне Пасхи. Если не считать Пролог, где не фигурирует Вэл, то в пьесе девять сцен, как девять кругов дантоновского ада. Уильямс ориентируется на главную идею обоих мифов: сошествие Орфея (и Христа) в ад и его победу над силами ада и смерти. Вэл пришел в город словно для того, чтобы спасти Лэди от зла и насилия, возродить ее к жизни в самом древнем и первоначальном смысле этого слова – в ней зарождается новая жизнь. Он придал смысл религиозным видениям местной художницы Ви. Однако как Орфею не удается спасти Эвридику, а его самого раздирают вакханки, так и Вэлу не удастся спасти Лэди. Страдания, что выпадают на долю героев, мучительнее тех, о которых рассказывает древний миф, во всяком случае, они реальнее: Вэла забивают до смерти паяльными лампами люди шерифа, а Лэди погибает от выстрела собственного мужа. Соединение языческого и христианского мифов понадобилось драматургу для того, чтобы еще раз художественными средствами утвердить тезис об очистительной силе двух начал – любви и искусства.

Важную роль в понимании авторской интенции играет сама структура диалогов и выбор и соединение языковых средств. Основной акцент в пьесе делается на противопоставлении романтического, духовного, олицетворяемого Вэлом – Орфеем, Лэди, Ви и Кэрл и земного, плотского, олицетворяемого

всеми остальными жителями городка. Эмоциональное состояние Лэди отражается посредством концентрации различных частей речи, передающих нервозность, усталость и внутреннее напряжение: *she verges on hysteria under strain, shrill, panicky, tense voice, startled, harsh, demanding, rigid, sharp, sudden laugh, stiff, I'm all unstrung, trembling violently*. В таком же состоянии мы видим и Кэрол, в отчаянии погнавшуюся за спасением к Вэлу: «Now I want you to do something for me. Take me out to Cypress Hill in my car. And we'll hear the dead people talk. They do talk there, they chatter together like birds on Cypress Hill, but all they say is one word and that one word is «live», they say «Live, live, live, live, live!» It's all they've learned, it's the only advice they can give. – Just live ... ». ⁵⁵

Джейб находится на противоположном полюсе авторских симпатий и характеризуется при помощи сравнений и эпитетов – *wolfish, gaunt, like a hawk, dying man with his tense smile and nervous cough, eyes burning malignantly from his yellow face*. Джейб умирает и пытается забрать с собой Вэла и Лэди, которых автор объединяет воедино другим сравнением – *like two children*. Противопоставление этих двух миров наблюдается вплоть до самых последних минут жизни этих персонажей: «*Jabe misses the step and stumbles to foot of stairs*», «*Val advances and raises the man to his feet*». Контекстуальные антонимы *miss/advance, raise* усиливают ощущение обреченности Джейба.

Драматург использует присущие лирике экспрессивные формы эмоционально окрашенной речи, которые, независимо от ее содержания, через интонационный строй (темпы, паузы, повторы) выявляют характер переживаний говорящего. Сложная инструментовка голосов героев, насыщенная фонетическими нюансами южно-американского диалекта, раскрывает подлинный смысл речи, скрытые мотивы высказывания. Диалоги уильямсовских героев отличаются не только стилизованной композицией, но

и избранностью лексики, употребляемой героями в беседах как о возвышенном, так и о будничном, повседневном. Вот, например, высказывание, которое принадлежит Кэрол: «I delivered stump speeches, wrote letters of protest about the gradual massacre of the colored majority in the county»⁵⁶. В нем явно преобладают книжные и литературные слова, которые легко можно было бы заменить разговорными эквивалентами. Все персонажи Уильямса, независимо от возраста и социального статуса, используют лексику, относящуюся к общелитературному и нейтральному пластам лексической системы английского языка. Пожалуй, только в речи Бьюлы и Долли жаргонная лексика является показателем их низкого социального статуса, иронией автора над их увлечениями сплетен. Для Кэрол, Вэла и Лэди употребление таких выражений говорит о том, что им пришлось прожить достаточно долгое время в кругу таких людей, как Долли. В данном случае чувствуется авторское сочувствие, а не ирония.

Драматург разнообразит словесный материал не столько индивидуализацией речи персонажей, сколько самой структурой диалога. Чаще всего это быстрый обмен короткими репликами, каждая из которых – провокация, нападение:

LADY: Signed it with a lipstick kiss? You didn't show up for this date?

VAL: No, ma'am. That's why she complained. (*Throws match on floor*)

LADY: Pick that match up off the floor.

VAL: Are you bucking for sergeant, or something?

LADY: Did you walk around in front of her that way?

VAL: What way?

LADY: Slew-foot, slew-foot!

(*He regards her closely with good-humored perplexity*)

Did you stand in front of her like that? That close? In that, that – *position*?

VAL: What position?

LADY: Ev'rything you do is suggestive!

VAL: Suggestive of what?

LADY: Of what you said you was through with – somethin' – Oh, shoot, you know what I mean – Why'd 'ya think I give you a plain, dark business suit to work in?

VAL (*sadly*): Un-hun ... (*Signs and removes his blue jacket*)⁵⁷

Особо выделяется поэтизированный пласт лексики в тех частях пьесы, где персонажи говорят в моменты душевного просветления или вдохновения. Таков, например, рассказ Вэла о девушке, которую он встретил когда-то на озере, заключительный небольшой монолог Кэрл, которой так и не удалось спасти американского Орфея, или откровения Ви о ее видениях. Они воплощают романтическое, неземное.

Стилистические синтаксис в речи персонажей получил несколько меньший акцент в фактуре драмы Уильямса, чем лексические изобразительные средства. Это опять же можно объяснить тем, что основная смысловая нагрузка в драме приходится на пересечение прямых и переносных значений слов, на взаимодействие лексико-семантических вариантов, на выявление коннотативных компонентов и т.п. Конструкции, в которые облечены высказывания героев, как правило, стройны и лаконичны. Простые предложения преобладают над сложными, однако, они довольно длинны и распространены для диалогической речи. Частое использование эллипса, повторов, апозиопезиса или умолчания, объясняется тем, что они являются атрибутами разговорной речи и способствуют реалистическому воспроизведению живого диалога:

LADY: I have something to tell you I never told you before -- I – carried your child in my body the summer you quit me.

(*Silence*)

DAVID: – I – didn't know.⁵⁸

Умолчание передает в этом взволнованном диалоге все то, о чем не хочет говорить напрямую Лэди – боль от потери ребенка, боль от расставания с любимым человеком, бесцельно прожитые двадцать лет.

В диалоге с Вэлом подхваты и умолчания объединяют их реплики в единую историю, связывают их узами духовного и эмоционального понимания:

VAL: I always worked nights in cities and if you work nights in cities you live in a different city from those that work days.

LADY: Yes, I know, I – imagine. ...

VAL: The ones that work days in cities and the ones that work nights in cities, they live in different cities. The cities have the same name but they are different cities. As different as night and day. There's something wild in the country that only the night people know. ...

LADY: Yeah, I know!

VAL: I'm thirty years old! – but sudden changes don't work, it takes –

LADY: – Time – yes. ...⁵⁹

В рамках короткого сценического действия драматург помещает целую палитру чувств и переживаний героев. Нередко встречается так называемый «разорванный диалог»: персонажи говорят вроде бы об одном, но по сути думают о совершенно разных вещах, вкладывая различный смысл и импликации в сказанное:

LADY: He says I want him to die.

VAL: You sure you don't?

LADY: I don't want no one to die. Death's terrible, Val. ... You gotta go now?

VAL: I'm late.

LADY: Late for what? You got a date with somebody?

VAL: – No. ...

LADY: Then stay a while. Play something. I'm all unstrung. ...

I made a terrible fool of myself down here today with –

VAL: – That girl's brother?

LADY: Yes, I – threw away – pride. ...⁶⁰

Вэл и Лэди думают каждый о своем, им просто нужен кто-то, кто мог бы их выслушать, просто побыть рядом, поэтому они даже не вслушиваются в ответные реплики собеседника. Они изголодались по пониманию, по любви, по внутреннему покою, и на этот момент им достаточно именно этого состояния – чувства безопасности и доверия другому человеку.

Относительное немногословие персонажей в чрезвычайно драматических ситуациях усиливает напряжение внутри сюжета, заставляет читателя заглянуть в душу героям и сопереживать им. Выбор выразительных средств способствует воплощению авторской мысли и наиболее емкой характеристике персонажей. Символика занимает ведущее место в иерархии эстетически значимых средств, ее присутствие усматривается в заглавии пьесы, именах действующих лиц, описании их внешности и особенностей поведения. Многочисленные сценические ремарки дополняют характеристику эмоционального состояния героев, выделяют нужные для сюжетного развития элементы. Пожалуй, точнее всего о глубинном смысле этой пьесы сказал сам автор в предисловии:

«But beneath that now familiar surface it is a play about unanswered questions that haunt the hearts of people and the difference between continuing to ask them, a difference represented by the four major protagonist of the play, and the acceptance of prescribed answers that are not answers at all, but expedient adaptations or surrender to a state of quandary»⁶¹.



Анна Маньяни и Марлон Брандо в фильме «Из породы беглецов» по пьесе Тенниси Уильямса, 1960 г.



Орфей спускается в ад, 1990. Режиссер – Питер Холл, Ванесса Редгрейв – Лэди, Кевин Андерсон – Вэл, Энн Туоми – Кэрол.

VI. *The Notebook of Trigorin*

Our theatre has to cry out to be heard at all ...

Tennessee Williams

В 1963 году умирает возлюбленный Уильямса Фрэнк Мерло. Начинается сложный и очень болезненный, во всех смыслах слова, период жизни и творчества великого американского драматурга. Писатель начинает злоупотреблять алкоголем и наркотиками. Драматические произведения этого периода скептически оцениваются критиками, несмотря на то, что они характеризуются жанровым и стилевым разнообразием и тягой к творческому экспериментированию. В отечественном литературоведении позднему творчеству Уильямса уделяется совсем не много внимания, оно рассматривается, как вторичное по отношению к выдающимся пьесам драматурга, или как слабые эксперименты в духе авангардистского театра. Современный исследователь позднего творчества Уильямса А.Ю. Курмелев справедливо отмечает, что потеря близкого человека приводит Уильямса к «освобождению от условностей и ограничений окружающего мира, от клише и ярлыков, навешанных на него критиками, дает ему свободу говорить открыто на запрещенные темы, изображать жизнь такой, какая она есть на самом деле, предоставляет ему возможность экспериментировать в полной мере, бросив вызов устоям театральной индустрии».⁶²

В 1960-ые драматурги вновь прибегают к условности и фантастическому вымыслу с целью усиления эмоционального воздействия. Широко используются приемы гротеска, фарса, гиперболы, иносказания и обманутого ожидания. Следует отметить, что 60-ые годы с их тягой к условности привели к некоторой утрате связи с живой реальностью. Общее стало интересовать больше, чем частное. Единичное, индивидуальное

отступало на второй план. Американскую драматургию 60-ых отражает горькое разочарование в действительности, понимание глубокого разлада между внешним обликом Америки и ее внутренней сущностью.

С 1963 по 1983 Уильямс создает более пятидесяти пьес, некоторые из которых до сих пор остаются неопубликованными даже на родине писателя. Уильямс представляет читателю драму-дискуссию. Драматург задает много вопросов, как правило, не давая на них однозначных ответов. Однако, как известно, в искусстве постановка вопроса имеет не меньшее значение, чем ответы на него. Как и в пьесах более раннего периода, неизменным предметом изучения писателя остается психологический микрокосм отдельной личности. В фокусе внимания – по-прежнему мягкая, чувствительная личность, слишком мягкая и незащищенная, чтобы выжить в жестком и даже жестоком мире. В 1970-ые годы, когда драматурги вновь сосредоточили внимание на конкретном, индивидуальном, когда произошел явный переворот драмы к реализму, Уильямс сохраняет свой уникальный творческий почерк, стремясь при помощи новых драматургических средств критически отразить состояние современной ему реальности.

В этот период создаются такие произведения, как «Молочный фургон не останавливается больше здесь» (*The Milkman Doesn't Stop Here Any More*, 1963), «Искалеченные» (*The Mutilated*, 1966), «Не могу представить, что будет завтра» (*I Can't Imagine Tomorrow*, 1966), «В баре токийского отеля» (*In the Bar of a Tokyo Hotel*, 1969), «Крик» (*Out Cry*, 1973), «Прекрасное воскресенье для пикника» (*A Lovely Sunday for Creve Coeur*, 1979), «Костюм для летнего отеля» (*Clothes for a Summer Hotel*, 1980), «Записная книжка Тригорина» (*The Notebook of Trigorin*, 1980), «Кошки с драгоценными коготками» (*Now the Cats with Jeweled Claws*, 1981), «Дом, которому не выстоять» (*A House Not Meant to Stand*, 1982) и др.

Произведения Уильямса этого периода мало известны широкому кругу

читателей. Малоизвестная пьеса Уильямса *The Notebook of Trigorin. A Free Adaptation of Anton Chekhov's The Seagull* (1980) интересна возможностью как литературоведческого, так и лингвостилистического анализа. Традиции А. П. Чехова (в особенности его пьеса «Чайка») играли особую роль в творчестве Теннесси Уильямса на протяжении всей его жизни. О влиянии русского драматурга на творчество Уильямса и о многочисленных переключках его произведений с пьесами Уильямса написано немало. Их объединяет ностальгия по ушедшим романтическим идеалам, основные ценностные ориентиры, поэтизация драматического действия и драматического языка. Отдельные аспекты, объединяющие двух художников, обсуждались и в других главах этой публикации. «Записная книжка Тригорина», которая представляет собой адаптацию русской пьесы к американской сцене, выявляет не только зрелые представления американского драматурга, но и особенности американской концептосферы, что позволяет понять некоторые трудности восприятия творчества А. П. Чехова американской публикой.

Уильямс неоднократно подчеркивал, что *Чайка* – его любимейшее произведение Чехова. Даже спустя годы после оглушительного успеха *Трамвая «Желание»* Уильямс одержим этой пьесой. Тема противостояния художника, утонченной духовной красоты и бессердечия окружающей действительности объединяет обоих драматургов. Неизбывная тоска по чистоте и справедливости и неверие в их достижимость, абсурдность миропорядка, порочность человеческой природы обуславливает, по мнению Уильямса, несовершенство общества, господство в нем насилия и подавление в нем человеческой индивидуальности. Писатель начинает наиболее остро ощущать личное и творческое одиночество, тотальное отчуждение от физической и социальной среды наступающего времени.

Возможно, именно поэтому примерно за два года до собственного ухода Уильямс обращается к гениальной чеховской пьесе. Уильямсу казалось, что существующие переводы пьесы недостаточно точны. Он сам начинает

переводить пьесу, но выстраивается новый текст – такой, какой, по мнению Уильямса, Чехов мог написать спустя сто лет. Ему важно найти новую точку зрения в этом произведении, и, идентифицируя себя с персонажем-художником, рассказать о *своей* боли, об утрате человеком духовности, о его богопоставленности в этом мире.

Разумеется, пьеса Чехова претерпевает у Уильямса существенные изменения. В заглавиях чеховских пьес – не только объект изображения, но и авторская оценка. Чехова в большей степени интересуют молодые Нина и Константин. В своей версии *Чайки* 70-летний Уильямс меняет фокус зрения: главным персонажем становится Тригорин, известный писатель. Общий драматический рисунок выглядит острее, сценичнее, современнее и ироничнее. У Уильямса Тригорин бисексуален, его сексуальные пристрастия предопределены не только личными мотивами биографии драматурга, но и эстетической необходимостью писательского труда:

«If I said to you that I think that a writer needs a bit of both the sexes in him? –No.– You’re not a writer. – About writing, it’s not an enviable – obsession because it is just that, an obsession – You live from one work to the next, haunted always by – am I finished? Will there be another?»⁶³

Персонаж Тригорина динамичен, ему претит давление людей и финансовых обстоятельств: « ... I am so profoundly depressed, I must run to, to – Sisily or to Venice or a Greek island and – turn for a while into a simply – mindless – beast ...», « ...if you did not produce the new work, you’d no longer be of financial value or any interest to them».⁶⁴ Его взаимоотношения с Ниной и Константином – отношения зрелого мастера и молодых, неискушенных в циничной и беспощадной действительности, людей. Он им симпатизирует, даже как будто хочет защитить их от чего-то, и эта симпатия взаимна; Нина признается, что никогда не встречала человека, так хорошо понимающего женскую природу: «May I say you’re the only writer of my acquaintance who understands the female character». В характере Нины мы узнаем отдельные

черты сестры писателя Розы – ключевого образа многих произведений Уильямса, в особенности пьесы *Стеклянный зверинец*. Но Нина Уильямса – более сильный и целеустремленный персонаж, чем чеховская Нина. Уильямс существенно сокращает ее длинные монологи, обозначает ее высказывания при помощи многочисленных недосказов («I should think a person, people, with creative gifts, with – talents like yours would be terribly bored with – », «Yes, yes! – I understand you so well! If only – », «.... Sometimes a written scene. But – », «There is the – interior – world ...»). Нужно сказать, что подобные стилистические фигуры чрезвычайно характерны для всех произведений Уильямса этого периода: умолчание, эллипсы, номинативные предложения, неполные предложения, парцелляции, обособления, синтаксические повторы. Таким образом драматург передает отчуждение, обособленность человека, его потребность и невозможность быть понятым и принятым обществом других людей. Внешний драматический конфликт в большой степени уступает внутреннему, психологическому. Вот, например, отрывок из диалога Нины и Тригорина, где реплики как бы цепляются друг за друга, продолжают друг друга, но мы ощущаем одиночество этих двух людей:

NINA: You look so much younger. Almost as young as – Kostya ...

TRIGORIN: Take care of each other. He's as vulnerable as you – possibly even more –

NINA: He has a feeling for me I can't return.

TRIGORIN: Which is –

NINA: Something more than –

TRIGORIN: Affection?

NINA: Yes, I feel deep affection, sometimes I feel a fear for him but – love, no ...⁶⁵

Именно Нина дает емкое и точное определение того, что происходит в с ними: «Well, so it's gone – our youth». Нина Уильямса менее сентиментальна, она сухо и беспощадно отзываясь о пьесе Треплева: «No

living characters and practically no action». Тем не менее наиболее важные для смыслового развития слова и символы выражены Тригориным, а не Ниной: «What the lake tells us is what God tells us – we just don't know the language».

Ключевой конфликт пьесы разворачивается во взаимоотношениях Тригорина и Аркадиной. Тригорин Уильямса тяготится связью с немолодой Аркадиной, что подчеркивается характерными для американского драматурга эмоциональными сценическими ремарками : «Trigorin (after a desperate pause)», «whispering to her, urgently», «Trigorin virtually drags her down from the platform», «He hears his name called, “Boris!” by Arkadina and turns sadly back to the house». Аркадина, вслед за Аmandой Вингфилд из *Стеклянного зверинца*, становится в пьесе Уильямса одним из его демонических женских образов. В этом она повторяет некоторые черты матери драматурга, которая всегда мечтала быть актрисой, имела безупречный вкус в одежде и явилась прототипом всех персонажей, воплощавших подавление человеческой индивидуальности и доминирования в человеческих отношениях.

Делая Тригорина главным персонажем, эмоционально и духовно Уильямс тем не менее симпатизирует молодому автору, Треплеву, вкладывая в его уста свою собственную боль, чувствительность и бесконечную стеснительность. Тригорин, в свою очередь, проявляет не свойственные ему в обычной жизни с Аркадиной, сострадание и нежность. Его мысли о писательской судьбе, о зависимости художника от материального мира и коммерческого успеха отражают творческие метания и сомнения самого драматурга: «You ask yourself the question because without a new work to turn to, your life would be absent completely. But they ask the question because if you didn't produce the new work, you'd no longer be of financial value or any interest to them»⁶⁶.

Эйлин Хейл суммирует различия, смысловые и стилистические, между двумя «Чайками» в своем предисловии к *Записной книжке Тригорина*, определяя их как переход от повествовательности к большей

изобразительности.⁶⁷ У Чехова ослаблена роль интриги, внешнего действия, *Чайка* Уильямса более сценична и динамична. Исследовательница отмечает экспрессионистский характер пьесы Уильямса, большую развернутость сюжета, более очевидную мотивацию поступков персонажей. Уильямс сокращает чеховские монологи, усиливает комическое начало чеховского текста. Чеховский юмор всегда растворен грустью и с трудом передается при переводе на английский язык. Полифонизму и поэтической многозначности чеховской *Чайки* Уильямс противопоставляет более острое сюжетное развитие и четко очерченный центральный персонаж. Уильямс практически удваивает количество реплик Тригорина, акцентирует его роль в развитии сюжета. Чеховский юмор, всегда с привкусом тоски, презрения или грусти, у Уильямса становится несколько фарсовым. Уильямс выворачивает наизнанку всех персонажей и называет своими именами то, что у Чехова ограничивается намеками. Торжествует поэтика нонсенса. Медведенко любит Машу, дочь Шамраева, Маша любит Треплева, Треплев любит Нину, Нина любит Тригорина, Тригорина любит Аркадина, а Тригорин, по Уильямсу, любит и Нину, и работника Якова.

Художественный хронотоп также приобретает иное качество в пьесе американского драматурга: несмотря на российские имена и реалии, не покидает ощущение присутствия иных просторов и диалектов, не говоря уже об ином эстетическом языке. *Записная книжка Тригорина*, подобно другим пьесам, созданным в поздний период творчества Теннесси Уильямса, несет на себе отпечаток мироощущения «антитеатра». Многие поздние произведения автора отличаются повышенной гротескностью, агрессивной насмешкой, иносказательностью и подчеркнутой зрелищностью. Персонажи становятся выразителями абстрактных идей, причинно-следственные связи теряются, человек предстает существом, обреченным на поиски несуществующего смысла жизни. Но, как во всех своих пьесах, Уильямс показывает людей в процессе преодоления отчуждения и установления

человеческих контактов. Отвечая на вопрос своего персонажа из другой пьесы «*Why is it so damn hard for people to talk?*», драматург обращается к традиционным ценностям и нравственным установкам, пронизывающими его произведения мировоззрением общечеловеческой экзистенции.



VI. House *Meant to Stand*⁶⁸.

*God give me death before thirty,
Before my clean heart has grown dirty,
Soiled with the dust of much living,
More wanting and taking than giving.*

Tennessee Williams

Что может сказать и доказать художник современному ему обществу? Сам драматург довольно скептически или, скорее реалистично, по крайней мере с самоиронией, отвечает на этот вопрос в цитируемом выше интервью журналу *Prism International*:

PI: what is your aim – catharsis for your audience or an insight into American society?

TW: I would be happy if someone would read the newspapers with a different eye ... ⁶⁹

Ответ Уильямса, несмотря на ироническую простоту, довольно точно определяет онтологическую доминанту его творчества. Социальный конфликт может быть показан Уильямсом только под покровом психологического. Возможно, поэтому советское уильямсоведение давало довольно сдержанные оценки творчеству американского мастера, обвиняя его в эклектичности художественного стиля и склонности к эпатажному натурализму⁷⁰. Современное российское литературоведение пытается не только выявить социальные мотивы, скрывающиеся за сугубо личными конфликтами. Появляются работы, ставящие своей целью разгадать загадку поэтики Уильямса. В этой связи весьма информативными представляются работы С.В. Пинаева⁷¹, В.А. Неделина⁷², А.П. Свободина⁷³, В.Б. Шаминой⁷⁴ и уже цитированного А.Ю. Курмелева. Серьезным этапом в изучении поэтики Уильямса стали работы известного театроведа В.Я. Вульфа, который долгие годы переводил и популяризировал творчество американского драматурга в нашей стране.

Теннесси Уильямс не создавал произведений с остро-социальной

направленностью, тем не менее ему удастся доступными ему художественными средствами критически отразить состояние современной ему реальности. Мир драматургии Уильямса открывает перед нами возможность наблюдать за действующими лицами в особых условиях мира, существующего вне времени, поэтому герои пьес и показанные в них события не столь тривиальны и бессмысленны, как соответствующие люди и происшествия в реальной жизни. Драма создает особую атмосферу, которая позволяет ощутить трагизм изображаемого. Например, трагедия Бланш Дюбуа в *Трамвае «Желание»* – не только в разрушительном конфликте иллюзорного и реального. Подлинный трагизм заключительной сцены пьесы и даже просто ужас происходящего состоит в том, что на фоне уничтоженной судьбы или, даже возможно жизни, люди обнимаются, флиртуют, сплетничают, играют в карты, слушают радио – ничего не меняется, как если бы ничего не произошло. Наступает новый день, и в нем нет места хрупкости и романтизму героев Уильямса. В этом страшный и в то же время оправданный цинизм жизни и ее торжество над «побежденными».

Одиночество «маленького человека», иррациональность и жестокость бытия, конфликт человеческих иллюзий и действительности – вот тот спектр вопросов, которые глубоко волновали Уильямса как представителя «новой драмы». В центре пьес Уильямса – одинокий, беззащитный человек, который, даже делая неправильный выбор и совершая ошибки, не позволяет себе стать частью морально коррумпированного социума и мира потребительства. Он погибает – фигурально, но нередко и буквально, находясь на грани психической патологии, становясь жертвой собственных иллюзий и слабостей.

Уильямс был выходцем из американского юга и принадлежал к «южной школе», что не могло не отразиться как на содержательной, так и на формальной стороне его творчества. В структуре драм присутствуют южно-американская топонимика, имена героев и южно-американский диалект

(southern drawl). Кроме того, авторский замысел реализуется не в идеализации бывшего величия рабовладельческой аристократии, а в изображении абсурдности миропорядка, обреченности аристократического Юга и порочности человеческой натуры. Уильямс вносит в драму определенные инновации. К ним относится концепция «пластического театра», получившая дальнейшее развитие и распространение. Такие внеязыковые средства, как музыка (чаще всего блюз, джаз, лирическая музыка), разнообразные шумы и прочие звуки, необычность обстановки и контрастные сочетания, световые и цветовые эффекты создают яркий фон для развития пьес и придают им неповторимое своеобразие, позволяя читателю и зрителю более емко и по-философски трактовать изображаемое.

Синтетическая символика Уильямса отображает предметы и явления окружающего мира, которые вызывают определенные ассоциации и тем самым позволяют читателю более точно понять авторский замысел. Авторский взгляд раскрывает внутреннюю суть персонажей через привычные всем образы и художественную формулу мифа. Так, например, в пьесе *Орфей спускается в ад* Уильямс ориентируется на главную идею античного мифа об Орфее и Эвридике и на библейский миф о Спасителе. Соединение языческого и христианского мифов понадобилось драматургу для того, чтобы еще раз художественно утвердить свой тезис об очистительной и целительной силе искусства и всепоглощающей силе любви. С помощью символов Уильямс создает поэтическую ткань своих пьес, поднимает произведение над уровнем обыденности. Важнейшая часть замысла, по Уильямсу, заключена не только в словах. Символ дает намек на п о д л и н н у ю ж и з н ь, скрывающуюся за видимой стороной бытия. Синтетизм символики Уильямса сочетает в себе целый ряд элементов: это музыка, звуки, танец, жесты, движения, экран, освещение, маски и т.п. При помощи символики автор обозначает и основные конфликты своих пьес. На начальном этапе творчества Уильямс развивал так называемый «пластический символ». Позже получил распространение

символ слухового восприятия (ситуативное звучание мелодии). Почти каждый персонаж наделен какой-либо причудой или слабостью, которая призвана символизировать основную особенность образа. Символом, сопровождающим образ Бланш в *Трамвае «Желание»*, безусловно, является музыка «Голубого пианино». Символы, сопутствующими образу Вэла (*Орфей спускается в ад*) – его гитара и куртка из змеиной кожи. Гитара, словно кифара мифического Орфея, излечивает души людей, зовет их за собой, обволакивает магнетизмом красоты и таланта; а куртка служит своеобразной защитной оболочкой для главного персонажа, знаком его принадлежности к миру природы и гармонии, символом свободы от обыденности и пошлости. Время от времени мы слышим зловещие звуки – лай собак, грохот подходящего поезда – символы приближающегося несчастья. Сцена близости Лэди и Вэла, в которой они остаются вдвоем за занавесом, расшитым райскими плодами и с изображением райского дерева, вызывает прямую ассоциацию с Адамом и Евой в райском саду. Райский сад и райские травы – ключевой образ экранизации пьесы 1990-го года⁷⁵.

Один из любимейших символов писателя – птица. В *Камино Реал* это сильные хищные птицы, вынужденные сидеть в клетках. Символика хищных птиц пронизывает и роман Уильямса *Римская весна миссис Стоун* (*The Roman Spring of Mrs. Stone*, 1950). В пьесе *Орфей спускается в ад* одним из ключевых образом становится образ птицы без лапок – символ вечного парения, прервать которое может только смерть. Очевидно, Уильямс имел в виду ласточек, ибо в средние века именно они изображались в геральдике без лапок – считалось, что ласточки не касаются земли, проводят всю жизнь в полете и потому могут служить символом чистоты. В *Сладкоголосой птице юности* (*Sweet Bird of Youth*, 1959) птица – это символ души и прекрасного идеала, не меркнувшего со временем.

Кроме световой, звуковой, цветовой и зрительной гаммы Уильямс новаторски использует технику мизансцен. Он склонен к созданию

скульптурно-пластических образов, вызывающих религиозные ассоциации и участвующих в нагнетании эмоциональной атмосферы. Самым ярким примером символического группового соотношения действующих лиц на сцене у Уильямса является эпизод во время грозы в пьесе «Ночь игуаны» (*The Night of the Iguana*, 1961). В основном же для Уильямса характерны скульптурно-пластические образы эмоционально-ассоциативного содержания, прокладывающие параллели между внешне будничными моментами и вечными темами человеческого бытия. Авторский взгляд раскрывает внутреннюю суть персонажей через знакомые всем образы и художественную формулу мифа. Сама же реальность оказывается куда страшнее поэтического вымысла об ужасах преисподней. Судьба протагонистов Уильямса, как правило, трагична. Однако и здесь символика позволяет преодолеть безвыходность происходящего. Орфей Уильямса Вэл погибает, оставив после себя свою куртку из змеиной кожи, как бы сбрасывая ее и оставляя после себя послание возрождения, воскресения (неслучайно действие пьесы происходит накануне Пасхи), освобождения. В финале пьесы *Ночи Игуаны* Шеннон отпускает большую ящерицу на волю, называя ее отныне самым свободным существом в курортном городке. Леди Торренс погибает от пули, выпущенной своим мужем, но она успевает возродить мечту своего отца и свою собственную – кондитерскую, а, главное – успевает почувствовать в себе зарождение новой жизни – подобно высохшей земле, над которой пролился долгожданный дождь.

Для Уильямса освобождающим моментом в попытке отдельного человека преодолеть собственный эгоцентризм и неспособность понять другого человека является только любовь. Центральные персонажи многих его великих пьес – люди, обладающие необычайным магнетизмом: Чанс в *Сладкоголосой птице юности*, Вэл в *Орфее*, Шеннон в *Ночи Игуаны*, в меньшей степени Брик в *Кошке на раскаленной крыше*. Их сексуальная и человеческая притягательность втягивает их в водоворот драматического

конфликта и в большинстве случаев оказывается для них губительной. Любовь для этих персонажей – освобождение от репрессивных табу, от условностей душного мирка маленького города, это уважение личных связей в мире, уважение чувств и отдельности другого человека, его права на слабость, право на определение своих собственных жизненных приоритетов. Но в то же время, будучи невероятно притягательными для противоположного пола, они пытаются противостоять попыткам завладеть собой и быть использованными. Свобода для Вэла и Чанса – не просто бегство из мира, где все люди продаются и покупаются (« ... there's just two kinds of people, the bought and the buyers!»), это и освобождение от женщин и их порабошающей любви – для того, чтобы остаться «незаклейменными» – «the kind that's never been branded». Особенно явственно этот мотив представлен в пьесе *Орфей спускается в ад*. Вэл мгновенно определяет в окружающих его женщинах признаки сластолюбия и морального разложения. В пьесе *Сладкоголосая птица юности* мотив любви как бесконечной и абсолютной ценности пересекается с темой ухода молодости и вместе с ней утраты идеала.

Любовь для персонажей Уильямса – не только могучая музыка жизни, но и верховный закон человеческого бытия. Как бы филигранно ни была выписана линия трагической любви Вэла и Лэди в *Орфее*, без сопутствующих обстоятельств она не стала бы тем, символом чего является. Из отдельных, как бы мимоходом нанесенных драматургом мазков постепенно складывается картина американской провинции середины XX-го века. За сугубо личными отношениями персонажей угадывается нечто большее – жестокая сила ограниченности и затхлости жизненных установок, нетерпимость к непонятному, пришлому и незнакомому, к людям иного духовного и мировоззренческого склада, убивающая красоту и любовь. Любовь и жизнь находятся в противостоянии старости и смерти. Это глубоко символическое столкновение воплощает противостояние двух социальных

порядков – отмирающего и нарождающегося. Трагические коллизии пьес являются залогом движения человечества вперед, даже, если это обеспечивается крушением надежд отдельного человека, а гибель персонажей только утверждает правоту и величие идеалов их создателя.

Отдельный аспект анализа творчества Уильямса связан с судьбой экранных интерпретаций его произведений. Признавая то, что данный аспект не вписывается в поле зрения данного исследования, мы, тем не менее, обязаны отметить принципиальную ценность этого обстоятельства. Уильямс – один из самых экранизируемых американских писателей. Среди множества киноверсий его великих пьес и романов, есть несколько по-настоящему знаковых и определяющих судьбу целого поколения – как зрителей, так и актеров. Неизвестно, узнали бы мы когда-нибудь актера Марлона Брандо, если бы не блистательно сыгранная роль Стэнли Ковальски в ленте 1951 года *A Streetcar Named Desire*, навсегда связавшая в воображении миллионов читателей и зрителей образ Стэнли с внешностью и именем Брандо. И до сих пор, предлагая студентам выбрать актера на эту роль из неограниченного числа людей, как известных, так и неизвестных, я слышу одно и то же: лучше Марлона Брандо не придумать. Брандо сыграл еще одну главную роль в другой постановке – *The Fugitive Kind* (1960), поставленной по мотивам пьесы *Орфей спускается в ад*. Партнершей Брандо по фильму стала выдающаяся итальянская актриса Анна Маньяни. Маньяни и Уильямс долгое время оставались близкими по духу людьми. За роль в фильме *The Rose Tattoo* (1955) Маньяни получила премию Оскар.



Один из двух своих Оскаров получила и Вивьен Ли за роль Бланш Дюбуа в *Трамвае «Желание»*. Спустя десять лет британская актриса сыграет еще одну роль в экранизации Уильямса, в киноверсии 1961 года по одноименному роману – ***The Roman Spring of Mrs. Stone***.

Стоит ли удивляться тому, что актеры с большим желанием и волнением соглашались на роли в постановках и экранизациях Уильямса: его персонажи слишком интересны, хоть и сложны, для сценического воплощения, а сами роли приносят известность их исполнителям. Нельзя не отметить значимость гениального драматического материала Уильямса и для творчества таких выдающихся мастеров кинематографа, как Элизабет Тейлор и Ричард Бертон. Тейлор снялась в интерпретации *Кошки на раскаленной крыше* режиссера Ричарда Брукса (1958), а затем почти сразу же в фильме 1959 года *Внезапно, прошлым летом (Suddenly Last Summer)* другого режиссера – Дж. Манкевича. Партнерами Тейлор на площадке стали Кэтрин Хепберн и Монтгомери Клифт. Хепберн и Тейлор получили номинации на Оскар от киноакадемии и восхищение киноманов. В 1968 году выходит фильм ***Boom*** – киноверсия пьесы Уильямса ***The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore***, где в главных ролях снимаются Элизабет Тейлор и Ричард Бертон. Наконец, в 1964 г. Бертон сыграет одну из самых выдающихся работ в своей кинематографической карьере – роль преподобного Лоуренса Шеннона в другой экранизации – по пьесе Теннесси Уильямса ***Ночь игуаны***. В этой же

картине снялась Ава Гарднер в роли Мэксин Фолк – блистательная актерская работа, за которую Гарднер получила номинацию на премию «Золотой глобус».



Кадр из фильма «Ночь игуаны» (1964): Мэксин Фолк – Ава Гарднер, Лоуренс Шеннон – Ричард Бертон.

Уильямс был всегда крайне щепетилен по отношению к своим текстам, даже, если он принимал участие в написании сценариев к фильмам по своим пьесам. Не всегда удавалось создать картину с той степенью откровенности, эмоциональной и социальной правдивости и сексуальности, которых требовал сюжет. Голливудская цензура пыталась отполировать сценарии, стирая в них все то, что несло на себе отпечаток подлинных человеческих страстей и то, что цензоры не хотели выпускать на экран. С течением времени Уильямс перешел к более завуалированному, символичному, изображению человеческой природы. Однако в рамках любых экспериментов, идя к зрителю с открытым сердцем и своими искренними переживаниями, Уильямс раздвигал сцену до размеров окружающего мира. В этом, хотя и не только в этом, кроется причина невероятной востребованности произведений американского драматурга во всем мире. Действительно, Уильямс использовал сцену в качестве зеркала, часто отражавшего его собственные переживания. Однако между ним и его персонажами все же существует

ощутимая эстетическая дистанция. Тенниси Уильямс считал, что драма не должна слепо копировать действительность, но отражать ее под определенным углом зрения, наполняя ее собственным мировоззрением и собственными переживаниями. Подобный взгляд, как правило, предполагает наличие в пьесе персонажа, экстраполирующего авторское мироощущение на все пространство сюжета его произведений.

Корни поэтичности драматургии Уильямса следует искать как в связи с великой национальной традицией (Юджин О'Нил, Торнтон Уайлдер, Уильям Фолкнер), так и за пределами Соединенных Штатов, в перекличке с традицией европейского театра конца XIX – начала XX века. С европейским символизмом Уильямса сближает стремление к синтезу искусств и разнообразию средств художественного выражения: музыка, световое оформление, пластика, жест, звук. Сочетание слова и невербальных компонентов сценического действия, помогающее воспроизвести органику самой жизни – то, что сегодня известно как концепция «пластического театра» Уильямса – является его вкладом в национальную и мировую драматургию. Подробный анализ пьес драматурга, представленный в этой работе, способствует более детальному пониманию содержательных и формальных аспектов его творчества.

Персонажи Уильямса, хрупкие и уязвимые, транслируют, тем не менее, творчески-преобразующий взгляд на мир, а «очарование побежденных» дает современному человеку возможность посмотреть с искренним сочувствием на живущего рядом человека, а в конечном итоге и на самого себя. Уже в начале своего творчества Уильямс использовал прием открытого финала, который будет сопровождать практически все его великие пьесы, и это неслучайно. Вслед за А.П.Чеховым, Уильямс показывает общее через частное, широкую панораму социальных перемен через драматизм отдельно

взятой судьбы. Орфей американской сцены и сегодня доказывает нам важность «маленьких трагедий» для поступательного движения колеса большой истории человеческого рода.

ССЫЛКИ И ПРИМЕЧАНИЯ

-
- ¹ Leverich L. *Tom: The Unknown Tennessee Williams*. New York: Crown. 1995. – 678 p.
- Bigsby C. W. *Entering "The Glass Menagerie": The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge: Cambridge UP, 1997. – 304 p.
- Robinson M. *The Other American Drama*. Cambridge: Cambridge UP, 1994. – 218 p.
- The Theatre of Tennessee Williams*. V.3. New York: New Directions Book. 1990. – 423 p.
- ² *Prism International. A Journal of Contemporary Writing*. Spring 1981. Vancouver, Canada : University of British Columbia, 1981. – P.50.
- ³ Gunn, Drew W. *More than a Little Chekhovian: The Seagull as a Source for the Characters in "The Glass Menagerie"*. *Modern Drama*, 33.3 (Sept.1990): pp. 313-21.
- ⁴ Bigsby C. W. *Entering "The Glass Menagerie": The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge: Cambridge UP, 1997. – P.43.
- ⁵ Balakian, Jan. "Camino Real: Williams's Allegory about the Fifties." *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Ed. Matthew C. Roudané. Cambridge: Cambridge UP, 1997. – P.67.
- ⁶ Leverich, Lyle. *Tom: The Unknown Tennessee Williams*. New York: Crown. 1995. – 678 p.
- ⁷ Robinson, Marc. *The Other American Drama*. Cambridge: Cambridge UP, 1994. – P.183.
- ⁸ Tennessee Williams. *New selected essays: Where Live*. Introduction by John Lahr. Ed. by John S.Bak. New York: New Directions Book, 2009. – P. 69.
- ⁹ Fisher, James. *Camino Real. Tennessee Williams: A Guide to Research and Performance*. Ed. by Philip C. Kolin. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1998. – P.105.
- ¹⁰ Здесь и далее необходимость указания на страницу в тексте оригинала определяется автором.
- ¹¹ Tennessee W. *Plays 1937 – 1955*. New York: Library of America. 2000. – P.676 – 677.
- ¹² Williams, Tennessee. *Camino Real*. New York: New Directions Book, 2008. – P.97.
- ¹³ Tennessee W. *New selected essays: Where Live*. New York: New Directions Book, 2009. – P.70.
- ¹⁴ Philip. C. Kolin. *Williams: A Streetcar Named Desire*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2000. – P. 51.
- ¹⁵ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*. New York: Signet, 1986. – P.20.
- ¹⁶ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*. New York: Signet, 1986. – P.44.
- ¹⁷ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*. New York: Signet, 1986. – P.72.
- ¹⁸ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*. New York: Signet, 1986. – P.30.
- ¹⁹ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*. New York: Signet, 1986. – P.99.
- ²⁰ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*. New York: Signet, 1986. – P.107.
- ²¹ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*. New York: Signet, 1986. – P.96.
- ²² Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*. New York: Signet, 1986. – P.59.

-
- ²³ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*. New York: Signet, 1986. – P.93.
- ²⁴ Walter A. Davis. *Get the Guests: Psychoanalysis, Modern American Drama and the Audience*. The University of Wisconsin Press, 1994. – P.65.
- ²⁵ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*. New York: Signet, 1986. – P.118.
- ²⁶ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*. New York: Signet, 1986. – P.25.
- ²⁷ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*. New York: Signet, 1986. – P.112.
- ²⁸ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*. New York: Signet, 1986. – P.110.
- ²⁹ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*. New York: Signet, 1986. – P.13.
- ³⁰ Tennessee Williams. *A Streetcar Named Desire*. New York: Signet, 1986. – P. 142.
- ³¹ The Theatre of Tennessee Williams. Volume 3. New York: New Directions Book. 1990. – P.58.
- ³² The Theatre of Tennessee Williams. Volume 3. New York: New Directions Book. 1990. – P.57.
- ³³ The Theatre of Tennessee Williams. Volume 3. New York: New Directions Book. 1990. – P.57.
- ³⁴ The Theatre of Tennessee Williams. Volume 3. New York: New Directions Book. 1990. – P.121.
- ³⁵ The Theatre of Tennessee Williams. Volume 3. New York: New Directions Book. 1990. – P.120.
- ³⁶ Чалова Л.В. Стилистические функции ремарок в пьесах Б.Шоу//Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2010. - № 2. – С. 124.
- ³⁷ Петрова. Н.Ю. Сценические ремарки как маркеры идиостиля автора// Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2011. № 2. – С.16-23.
- ³⁸ Шувалова Л.А. Стилистико-грамматические особенности сценических ремарок: автореф. дис.. ... канд.филол.наук: 10.02.04/Л.А.Шувалова. – М., 1969. – 19 с.
- ³⁹ The Theatre of Tennessee Williams. Volume 3. New York: New Directions Book. 1990. – P. 15.
- Здесь и далее выделения в цитируемых текстах мои (Н.К.)
- ⁴⁰ The Theatre of Tennessee Williams. Volume 3. New York: New Directions Book. 1990. – P.19.
- ⁴¹ The Theatre of Tennessee Williams. Volume 3. New York: New Directions Book. 1990. – P.17.
- ⁴² The Theatre of Tennessee Williams. Volume 3. New York: New Directions Book. 1990. – P.17.
- ⁴³ The Theatre of Tennessee Williams. Volume 3. New York: New Directions Book. 1990. – P.34.
- ⁴⁴ The Theatre of Tennessee Williams. Volume 3. New York: New Directions Book. 1990. – P.139.
- ⁴⁵ The Theatre of Tennessee Williams. Volume 3. New York: New Directions Book. 1990. – P.89.
- ⁴⁶ The Theatre of Tennessee Williams. Volume 3. New York: New Directions Book. 1990. – P.104.
- ⁴⁷ The Theatre of Tennessee Williams. Volume 3. New York: New Directions Book. 1990. – P.120.
- ⁴⁸ Robinson M. *The Other American Drama*. Cambridge: Cambridge UP, 1994. – 218 p.
- ⁴⁹ Назарова Л.А. Динамика женских образов в драматургии Т. Уильямса 1940-50-х годов XX века. <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/26949/1/paverman-02-2014-20.pdf> (дата обращения 15.03.2016)
- ⁵⁰ The Theatre of Tennessee Williams. Volume 3. New York: New Directions Book. 1990. – P.215.

-
- ⁵¹ The Theatre of Tennessee Williams. Volume 3. New York: New Directions Book. 1990. – P.121.
- ⁵² The Theatre of Tennessee Williams. Volume 3. New York: New Directions Book. 1990. – P. 240.
- ⁵³ The Theatre of Tennessee Williams. Volume 3. New York: New Directions Book. 1990. – P. 282.
- ⁵⁴ The Theatre of Tennessee Williams. Volume 3. New York: New Directions Book. 1990. – P. 282.
- ⁵⁵ The Theatre of Tennessee Williams. Volume 3. New York: New Directions Book. 1990. – P. 252.
- ⁵⁶ The Theatre of Tennessee Williams. Volume 3. New York: New Directions Book. 1990. – P. 252.
- ⁵⁷ The Theatre of Tennessee Williams. Volume 3. New York: New Directions Book. 1990. – P. 269.
- ⁵⁸ The Theatre of Tennessee Williams. Volume 3. New York: New Directions Book. 1990. – P. 285.
- ⁵⁹ The Theatre of Tennessee Williams. Volume 3. New York: New Directions Book. 1990. – P. 297.
- ⁶⁰ The Theatre of Tennessee Williams. Volume 3. New York: New Directions Book. 1990. – P. 293.
- ⁶¹ The Theatre of Tennessee Williams. Volume 3. New York: New Directions Book. 1990. – P. 220.
- ⁶² Курмелев А.Ю. *Позднее творчество Теннесси Уильямса в контексте традиций европейского театра XX века*. Автореф. дисс. ... канд.наук. Воронеж, 2012. – С.4.
- ⁶³ Tennessee Williams. *The Notebook of Trigorin. A Free Adaptation of Anton Chekhov's The Sea Gull*. Edited, with an introduction by Allean Hale. New Directions, 1997. – P.44.
- ⁶⁴ Tennessee Williams. *The Notebook of Trigorin. A Free Adaptation of Anton Chekhov's The Sea Gull*. Edited, with an introduction by Allean Hale. New Directions, 1997. – P.45.
- ⁶⁵ Tennessee Williams. *The Notebook of Trigorin. A Free Adaptation of Anton Chekhov's The Sea Gull*. Edited, with an introduction by Allean Hale. New Directions, 1997. – P.43.
- ⁶⁶ Tennessee Williams. *The Notebook of Trigorin. A Free Adaptation of Anton Chekhov's The Sea Gull*. Edited, with an introduction by Allean Hale. New Directions, 1997. – P.45.
- ⁶⁷ Tennessee Williams. *The Notebook of Trigorin. A Free Adaptation of Anton Chekhov's The Seagull*. Edited, with an introduction by Allean Hale. New Directions, 1997. – P.14-15.
- ⁶⁸ Обигрывается название пьесы теннесси Уильямса *House Not Meant to Stand*.
- ⁶⁹ *Prism International. A Journal of Contemporary Writing*. Spring 1981. Vancouver, Canada : University of British Columbia, 1981. – P.52.
- ⁷⁰ Гаевский В.Т. Уильямс – драматург «без предрассудков»././Театр, 1958, №4, С.181 – 183.
Злобин Г.П. Т.Уильямс – поэт сцены//О'Нил, Уильямс Т. Пьесы. – М.: Радуга, 1985. – 800с.
- ⁷¹ Пинаев С.М. Искусство ускользающей мечты: Американская драматургия на современном этапе. – М.: Издательство Российского университета дружбы народов, 1995. – 61 с.
- ⁷² Неделин В.А. Дорога жизни в драматургии Т.Уильямса//Уильямс Т. Пьесы – М.: Гудьял-Пресс, 1999. – С.5– 48.
- ⁷³ Свободин А.П. Маленькие, большие пьесы Т.Уильямса//Т.Уильямс. *Пятерка теннисистам*. – М., 1994. – С. 3– 4.

⁷⁴ Шамина В.Б., Простова-Покровская Е.А. Языковая картина мира в поэзии и драматургии Т.Уильямса//Ученые записки Казанского государственного университета. – Казань, 1998.Т.135. – С. 243– 247.

⁷⁵ В фильме Вэл напевает мелодию, положенную на стихотворение Тенниси Уильямса “Heavenly Grass” :

My feet took a walk in heavenly grass.
All day while the sky shone clear as glass.
My feet took a walk in heavenly grass,
All night while the lonesome stars rolled past.
Then my feet come down to walk on earth,
And my mother cried when she give me birth.
Now my feet walk far and my feet walk fast,
But they still got an itch for heavenly grass.
But they still got an itch for heavenly grass.

ССЫЛКИ НА ИЛЛЮСТРАЦИИ

C.4 - <http://www.film.ru/person/tennessi-uilyams>

C. 12 - <http://www.kinopoisk.ru/picture/714697/#>

C. 16 - <http://www.alittlehouseinfrance.net201203>

C. 26 - <https://www.austinfilm.org/essential-cinema/film-a-streetcar-named-desire>

C. 37 - www.kinopoisk.ru-Cat-on-a-Hot-Tin-Roof-1324081

C. 48 - <https://ru.pinterest.com/pin/45739752440034228/>

C. 48 - <http://www.tvspielfilm.de/kino/filmarchiv/film/orpheus-steigt-herab,1309389,ApplicationMovie.html>

C.63 - https://www.pinterest.com/pin/48273027231559448/?from_navigate=true

C.65-<http://www.classichollywoodcentral.com/ava-gardner-gallery/ava-and-richard-burton-in-the-night-of-the-iguana/>

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Balakian, Jan. *Camino Real: Williams's Allegory about the Fifties.*// *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Ed. Matthew C. Roudané. Cambridge: Cambridge UP, 1997. – P. 67–94.
2. Bigsby, C. W. *Entering "The Glass Menagerie"*// *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Ed. Matthew C. Roudané. Cambridge: Cambridge UP, 1997. – P. 29–44.
3. Fisher, James. *Camino Real.*// *Tennessee Williams: A Guide to Research and Performance*. Ed. by Philip C. Kolin. Westport, CT: Greenwood Press, 1998. – 282 p.
4. Gunn, Drew Wayne. *More Than Just a Little Chekhovian: The Sea Gull as a Source for the Characters in The Glass Menagerie.* // *Modern Drama* 33.3 (Sept.1990): PP.313–321.
5. Leverich, Lyle. *Tom: The Unknown Tennessee Williams*. New York: Crown, 1995. – 644 p.
6. Kolin, Philip C. *Williams: A Streetcar Named Desire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. –252 p.
7. *Prism International. A Journal of Contemporary Writing*. Spring 1981. Vancouver, Canada: University of British Columbia, 1981.
8. Robinson, Marc. *The Other American Drama*. Cambridge: Cambridge UP, 1994. – 218 p.
9. Williams, Tennessee. *Plays 1937-1955*. New York: Library of America, 2000. – 975 p.
10. Williams, Tennessee. *A Streetcar Named Desire*. New York: Signet, 1986. – 142 p.
11. Williams, Tennessee. *New selected essays: Where I Live*. New York: New Directions, 2009. – 256 p.
12. Williams, Tennessee. *The Notebook of Trigorin. A Free Adaptation of Anton Chekhov's The Sea Gull*. New York: New Directions, 1997. –128 p.
13. *The Theatre of Tennessee Williams*. Volume 3. New York: New Directions, 1991. – 423 p.
14. Davis, Walter A. *Get the Guests: Psychoanalysis, Modern American Drama and the Audience*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1994. – 304 p.
15. Williams, Tennessee. *Camino Real*. New York: New Directions Book, 2008. – 185 p.
16. Гаевский, В.Т. Уильямс – драматург «без предрассудков» / В.Т.Гаевский // *Театр*. – 1958. – № 4. – С.181–183.
17. Злобин, Г.П. Т.Уильямс – поэт сцены // О'Нил (О'Нейл), Юджин. *Пьесы: сборник: пер. с англ.* / Ю. О'Нил (О'Нейл); сост. Г. П. Злобин. – .: ил. – Библиотека литературы США. Москва: Радуга, 1985. – 800 с.

-
18. Курмелев А.Ю. Позднее творчество Теннесси Уильямса в контексте традиции европейского театра XX века: автореф. дис. ... канд. *филол.* наук. – Воронеж, 2012. – 24 с.
 19. Назарова Л.А. Динамика женских образов в драматургии Т. Уильямса 1940-50-х годов XX века.[Электронный ресурс] / Л.А.Назарова. – Электрон. ст. – [Россия], 2014. – URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/26949/1/paverman-02-2014-20.pdf>, свободный (15.03.2016)
 20. Неделин, В.А. Дорога жизни в драматургии Т.Уильямса / В.А.Неделин // Уильямс, Т. Пьесы – Москва: Гудьял-Пресс, 1999. – 768 с.
 21. Петрова, Н.Ю. Сценические ремарки как маркеры идиостиля автора/ Н.Ю.Петрова // Вестн. МГПУ. Сер. Филология. Теория языка. Языковое образование. – 2011. – №2. – С.16- 23.
 22. Пинаев, С.М. Искусство ускользающей мечты: Американская драматургия на современном этапе./ С.М.Пинаев. – Москва: Изд-во РУДН, 1995. – 61 с.
 23. Свободин, А.П. Маленькие, большие пьесы Т.Уильямса//Т.Уильямс. Пятерка теннисистам. – М., 1994. – С.3–4.
 24. Чалова, Л. В. Стилистические функции ремарок в пьесах Б. Шоу / Л. В. Чалова // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2010. –№ 2. – С. 123–128.
 25. Шамина, В.Б. Языковая картина мира в поэзии и драматургии Теннесси Уильямса / В.Б Шамина, Е.А. Простова-Покровская // Учен. зап. Казан. гос. ун-та. – Казань, 1998. – Т. 135. – С. 243-247.
 26. Шувалова, Л.А. Стилистико-грамматические особенности сценических ремарок: автореф. дис. ... канд.филол.наук: 10.02.04 / Л.А.Шувалова. – Москва, 1969. – 19 с.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

Подписано в печать 15.06.2016. Формат 60х84
Бумага офсетная. Тираж 80 экз.
Отпечатано в ГАУ ДПО РК «Карельский институт развития
образования»

185005, г. Петрозаводск, ул. Правды, 31.

ISBN 978-5-98166-037-5

ISBN 978-5-98166-037-5



9 785981 660375