

Алексеевко О.Б.

## ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ДРАМЫ ТЕННЕССИ УИЛЬЯМСА: ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ.

“Извлечь вечное из безнадежно ускользающего, преходящего величайшее волшебство, доступное смертному... Людям следует помнить, что когда жизнь их окончится, все, пережитое ими, придет в чудесное состояние необыкновенной гармонии, которой они бессознательно восхищаются в драме ...”<sup>1</sup>. Именно эти слова Теннесси Уильямса приходят на память при виде маленькой, скромной комнатки, залитой мерцающим, голубоватым светом, исходящим, словно от алтаря, от шкафчика с цветными стеклянными фигурками; такова декорация к его пьесе “Стеклозверинец”, поставленной Крымским Академическим Русским драматическим театром им. М. Горького. Эта постановка – уже не первый опыт инсценировки драм известного американского драматурга крымским театром. Первая постановка “Стеклозверинца” в Симферополе была осуществлена в 1981 году киевским режиссером Е. Лифсоном; совсем недавно – в Севастополе – прошла премьера “Татуированной розы”. Следует, однако, вспомнить, что еще в середине 70х годов была предпринята попытка поставить драму “Орфей спускается в ад”. Коллектив молодых актеров крымского театра во главе с режиссером-постановщиком актрисой Л.Т. Бойко предложил недавно свое видение широко известной пьесы Т. Уильямса “Стеклозверинец”.

Т. Уильямс известен своими остропсихологическими пьесами с фрейдистским подтекстом и близостью к французскому театру жестокости, а иногда даже – авангардистскому театру с экзистенциалистской философской проблематикой. Пьесу “Стеклозверинец” критики называют самой чистой пьесой драматурга, лишенной “надрывов” и сцен насилия, нередко эпатировавших публику. Тем не менее это – очень типичная для Уильямса пьеса; в ней, принесшей первый большой успех драматургу, заложены все основные идеи, которые затем получают свое развитие в таких известных его драмах, как “Трамвай “Желание”, “Орфей спускается в ад”, “Лето и дым”, “Ночь игуаны”, “Крик” и многие другие. Сюжет этой пьесы, очевидно, был важен для драматурга, судя по тому, что он возвращался к нему в рассказе “Лицо сестры в сиянии стекла”, прозаическом варианте “Стеклозверинца”. В чем же заключается своеобразие этой популярной пьесы? Можно предположить, что оно определяется не столько перипетиями сюжета, сколько изяществом его литературного и сценического воплощения, подчеркивающего масштабность замысла автора.

В своем творчестве американский драматург продолжает и по-своему развивает традиции, заложенные его великим предшественником Юджином О’ Нилом. Это и обращение к теории психоанализа (у Т. Уильямса оно менее прямолинейно в сравнении с Ю. О’ Нилом), и драматический символизм, и философичность их пьес; сюда же можно отнести и общий для них интерес к античности и эклектичность художественной манеры, а также пристрастие к определенным темам – теме “нереализованной, недостижимой мечты”, теме загубленной любви и выхолащивающего душу стремления к успеху и обеспеченности. Уже эти общие черты дают возможность отнести писателей к приверженцам неоромантической традиции. Драматургов объединяет также и их сочувствие к проблемам “рядового человека”. Мягкая ирония и способность видеть трагическое и символическое начало в жизни “бедных людей”, “униженных и оскорбленных” не раз давали литературной критике повод сравнивать творчество этих знаменитых американских драматургов с творчеством Ф.М. Достоевского.

Различие в символизме и философском звучании тем у обоих драматургов обуславливалось особенностями духовного климата тех лет, когда оформлялся творческий метод писателей. Творческий метод Ю. О’ Нила окончательно сложился в конце 20-х начале 30-х годов – вспомним, что “грозовые” 30-е годы в Соединенных Штатах Америки были временем больших общественных перемен. Они ознаменовались оживлением общественной жизни, повышением интереса к проблемам рабочих, осмыслением горького опыта первой мировой войны, поисками путей политического и духовного обновления общества.

Духовный накал и социальная проблематика тех лет вызвали к жизни такой феномен в искусстве, как “эпический театр” Б. Брехта. Он привлекает внимание Ю. О’Нила, художника, ставившего перед собой большие философские задачи, стремившегося понять природу человека и истоки зла в его душе. За объяснением духовных процессов, происходящих в обществе и формирующих человеческую личность, он обращается к изучению современной истории, философии и психологии. В теоретических построениях Фрейда он находит подтверждение своим идеям об изначальной раздвоенности чувственного (животного) и рационального (духовного) начал в человеке и об их постоянной борьбе. Эти духовные поиски и переосмысление достижений экспрессионистского театра и привели Ю. О’Нила к созданию экспериментальных драм: пьесы с острым социальным звучанием “Косматая обезьяна” (1922), перегруженных символикой пьес “Император Джонс” (1921) и “Великий бог Браун” (1926), пьесы “Странная интерлюдия”, использующей методологию “потока сознания”, и мистически разрабатывающей библейский сюжет пьесы “Лазарь смеялся” (1927).

Эклектичность творческой манеры автора сказывается в соотношении реалистического изображения характеров и событий и экспрессивного символизма образов. Эта эклектичность, сознательно разрабатываемая Ю. О’Нилом, а также точность психологических портретов героев отличают лучшие пьесы драматурга: “Любовь под вязами” (1925), “Траур к лицу Электре” (1931), “Луна для пасынков судьбы” (1952) и “Долгий день уходит в ночь” (1956).

Пристрастие к восточной философии и психоаналитическим теориям, повлиявшим на мировоззрение драматурга, человека сложной и трагической судьбы, а также попытки обобщить сценический опыт современной и древнегреческой драматургии (трилогия “Траур к лицу Электре” – современный вариант эсхилловской “Орестеи”) – все эти особенности его драматургии обусловили многоплановость и новаторство его творчества, а также многогранность символики его пьес.

Т.Уильямс очень своеобразно воспринял драматургические достижения своего предшественника: об этом свидетельствует и его пьеса “Стеклянный зверинец”. Но прежде, чем перейти непосредственно к анализу пьесы, необходимо отметить существенные перемены, происшедшие в духовной атмосфере общества военного и послевоенного периода. В 1941 году была опубликована книга Э.Фромма “Бегство от свободы”, быстро ставшая бестселлером; будучи последователем Фрейда, автор книги, озабоченный психологическими и вырастающими из них социальными проблемами общества, подходит к их объяснению с несколько иных позиций. Автор видит причины искажения отношений между людьми в семье и обществе в нивелировке христианских ценностей скомпрометировавшего себя протестантизма этого, на его взгляд, психологически нездорового христианского направления, формирующего невротическую личность, неспособную к спонтанности и искренней любви, компенсирующую свою “отчужденность” и неудовлетворенность собой фанатизмом и стремлением к наращиванию материальных благ. Для такой личности характерны три способа поведения авторитаризм, саморазрушительность и автоматизирующий конформизм. Люди последнего типа поведения чаще всего процветают в современном обществе и слывут “добрыми малышами”, образцовыми семьянинами и сотрудниками. Однако автор убедительно доказывает, что за этой безупречной репутацией часто скрывается такое же духовное оскудение, неаутентичность и неприятие яркой индивидуальности других, как и у людей первых двух типов поведения. Философствующий психоаналитик Фромм поддерживает взгляды своей коллеги К.Хорни, которая считает, что “невротик” на поверку является личностью более высокого духовного уровня, чем “практичный”, “энергичный” человек (по классификации Фрейда). В глубине души “невротика” болезненный разлад в понимании своей “самости”, борьба между желанием приспособиться, пожертвовав своим “я” и внутренним сопротивлением духовной стандартизации. Часто такой тип невроза принимает форму поиска духовных ориентиров, поэтому в данном случае он обогащает личность. Эта книга, насыщенная и многими другими любопытными замечаниями, была очень типична для того времени, так как она не только

отразила эволюцию психоанализа под влиянием идей К.Г.Юнга и неофрейдистов, но и ту духовную обстановку в обществе, в которой сложился “пластический” театр Теннесси Уильямса. К этому времени, таким образом, публика оказалась уже духовно подготовленной к восприятию его театра.

Концепция “пластического” театра четко сформулирована Т.Уильямсом в предисловии к “Стеклозверинцу” – это театр символический, в котором символично все вплоть до освещения, цвета и звука. В нем играет большую роль авторская ремарка, которая придает смыслообразующее значение фабуле и своеобразно организует отношения между художественным пространством и временем. Эта пьеса Уильямса очень примечательна тем, что автор вводит такое средство художественного воздействия, как экран. Дело в том, что сам Уильямс называет “Стеклозверинец” пьесой-воспоминанием и поэтому действие здесь подчинено не объективной логике, а прихотливым законам памяти, в которой настоящее взаимодействует с прошлым. Надписи и картины, появляющиеся на экране, это не просто немое кино; это нечто вроде эпиграфов, которые подготавливают зрителя, расставляют логические акценты в действии, связывает в памяти главного героя различные воспоминания. Эти картины и надписи подобны свободным ассоциациям в потоке сознания человека, рассказывающего о прошлом. Такое использование кинематографа позволяет автору осуществить инверсию художественного времени, свободно обращаться с прошлым. Введение такого нового компонента сценической декорации, как экран, придает пьесе новаторский характер, органично включается в поэтическую структуру драмы, способствует целостности восприятия замысла автора, что неоднократно подчеркивалось в нашей и зарубежной критике<sup>ii</sup>. Остается только пожалеть, что в постановке крымского театра эта инновация драматурга не получила сценического воплощения.

В этой постановке обращает на себя внимание почти полное игнорирование авторской ремарки, что, безусловно, не могло не отразиться на трактовке и восприятии пьесы. В спектакле отсутствует, например, такая часть декорации, как пожарный вход на площадку, ведущую в темноту улиц с многоэтажными домами и дворами-колодцами; следует вспомнить, что автор в предисловии подчеркивает символичность этого элемента декорации: пожарный вход является символом того, что “эти здания охвачены медленным пламенем негасимого человеческого отчаяния”<sup>iii</sup>.

Как и у Ю. О’Нила, символика пьес Т. Уильямса многослойна, что отражается в представлении образов персонажей. Донести этот глубокий символизм до зрителя должен не только текст пьесы, но и прежде всего “творческое воображение актеров”, как считал О’Нил<sup>iv</sup>. Т. Уильямс в предисловии пишет, что эта пьеса посвящена Лауре, поэтому все выразительные средства должны быть направлены на то, чтобы показать ее душевную красоту и хрупкость так, словно она сама является фигуркой из стеклозверинца.

В каждой пьесе Уильямса есть нечто автобиографическое; “Стеклозверинец” это история из жизни Роуз, горячо любимой сестры автора. Едва ли случайно и то, что в школе у Лауры было прозвище “Голубая роза”, а каждый серьезный разговор о Лауре сопровождается появлением голубых роз на экране.

Символика Т. Уильямса становится понятней при сопоставлении “Стеклозверинца” с другими пьесами драматурга. Не случаен выбор голубого (синего) цвета, и дело не только в том, что один из героев пьесы ослушался, приняв слово “невроз” (болезнь Лауры) за словосочетание “голубая роза”. Дон Кихот, герой одной из любимых пьес драматурга “Камино Реаль”, так говорит об этом цвете: “Голубой цвет это символ расставания. Но голубой цвет это и символ благородства”<sup>v</sup>. О том, что этот цвет в символическом словаре Уильямса является еще и атрибутом непобедимого романтизма, говорят слова того же персонажа: “...рыцарь всегда должен носить с собой кусочек голубой ленты... Кусочек выцветшей голубой ленты, он спрятан где-нибудь в остатках его кольчуги или висит на кончике... его непобедимого копья! Для того, чтобы напоминать ему о тех, с кем он уже расстался, и о тех, с кем расставание еще предстоит...”<sup>vi</sup>. Не случайно Лаура впервые появляется перед зрителями в

лиловом кимоно, а мать ее, Аманда, живущая романтическими воспоминаниями о прошлом, одевает для торжественной встречи старинное платье с голубой лентой, а в руках держит букетик гиацинтов, которыми в дни молодости украшала весь дом. В театральной интерпретации крымского театра эти немаловажные детали облика обеих женщин тоже не учтены.

Делая Лауру центральной фигурой спектакля, автор оговаривает и особенности освещения; он подчеркивает, что луч света должен падать не центр площадки, а на Лауру; к примеру, хотя она и не принимает участия в ссоре Тома с матерью, во время этой сцены луч должен быть направлен на нее. Освещение, по замечанию автора, должно быть таким, каким оно является в религиозной живописи, на картинах Эль Греко, где фигуры светятся на темном фоне — такой тип освещения придает сценам пластичность и подвижность. Очевидно, что для Уильямса такое освещение играет важную смысло-образующую роль в символической структуре пьесы, и это становится понятным, если обратиться к предыстории произведения.

За 6 лет до первой постановки “Стеклянного зверинца” Т.Уильямс завершил драму под названием “Битва ангелов”; ее постановка была встречена враждебно, премьера провалилась, и автору возвратили текст для переделки. После некоторых изменений, не коснувшихся, однако, главных идей, пьеса была поставлена в 1957 году под названием “Орфей спускается в ад”. Сам автор по поводу своей неудачи заметил, что причина ее – в явном смешении религиозной и эротической символики, что зрители расценили как кощунство. Действительно, религиозная символика явно просматривается здесь не только в прежнем названии пьесы, но и в именах персонажей; имя Вэла, поэта и музыканта, необычайно близкого по характеру Тому Уингфилду, вызывает ассоциации с именем Валентина, известного святого покровителя влюбленных. В литературной критике<sup>vii</sup> отмечалось, что Вэл символизирует Спасителя, несущего миру любовь в самом широком смысле слова. Имя главной героини – Леди – также ассоциируется с широко известным именем Our Lady, Богородицы.

Исследователи творчества драматурга замечали, что Уильямс неоднократно обращался к религиозной символике; примечательно, что перед тем, как Том сообщает о приходе гостя, на экране появляется надпись “Благая весть”, а Лаура говорит расстроенной матери, что у нее такое же страдальческое лицо, как у мадонн на картинах в музее. Яркий луч света, направленный на героиню, означает еще и то, что Лаура – самое яркое воспоминание юности рассказчика. К сожалению, все эти особенности освещения тоже не сохранены в нынешней постановке крымского театра, что лишает образ главной героини его многогранности и обедняет символический подтекст пьесы.

Игру актрисы, исполняющей роль этой героини, отличают жесткие и уверенные интонации речи самостоятельного человека; когда пальто Тома задевает шкафчик со стеклянным зверинцем, она с ожесточением бросает пальто в лицо брату. Очевидно, что такая игра и такая интерпретация образа не соответствует характеру героини Уильямса нежной, трепетной, беззащитной и кроткой. Те же “стальные” нотки постоянно слышатся в раздраженном тоне речи актера, играющего роль Тома. Особенно бросается в глаза его индифферентное отношение к сестре – он постоянно смотрит мимо нее, в его голосе не слышно сочувствия. На самом деле, что явствует из контекста пьесы, его сестра – его alter ego, он так же чувствителен и романтичен в душе, как она, и так же беззащитен – ему очень трудно сойтись с коллективом на службе, каждый вечер он убегает из дому в кино, как Лаура “убегает” в мир музыки и игрушек. Тома влекут морские путешествия – как героя пьесы Ю.О’Нила “За горизонтом”; не будучи в силах смириться с беспросветным прозябанием в провинциальном мире, он следует зову сердца и, подобно отцу, оставляет семью. Образ Тома в пьесе приобретает экзистенциалистское звучание; как и любой сартровский герой, он случайно “заброшен” в этот жестокий, не романтический мир; его, как и сестру Лауру, “тошнит” от реалий этого мира. Он – жертва обстоятельств, но одновременно – и палач грез Лауры о счастливом семействе. Неся в себе мучительное чувство вины, которое и служит побудительным мотивом его рассказа, Том, как и все главные герои пьес Уильямса, скитается по городам и стра-

нам – без дома, без семьи, возможно и без работы; смысл таких скитаний раскрывается в притче Вэла о синей птице в пьесе “Орфей спускается в ад”. Есть такая птица, совсем без лапок, всю жизнь в полете: тельце крохотное, крылья с широким размахом, прозрачные, голубые. Эта птица так сливается с небом, что ястреб ее не заметит; когда пасмурно, она взмывает выше ястребов и туч. Она спит на ветру, не опуская крыльев, и только после смерти падает на землю. “...И я хотел бы, как и многие, быть одной из таких птиц, и никогда не запятнать себя грязью”, говорит Вэл<sup>viii</sup>. Он сам – как эта свободная птица, живет в мире музыки и поэзии, в мире искусства; он сам – творец этого мира. Его душа – не от мира сего, но она несет в этот жестокий мир, полный низких страстей, преображающую красоту искусства. Вэл умеет видеть прекрасное в каждом человеке, чувствовать его суть и согревать своей любовью пониманием. Такова любовь Вэла и Леди и любовь Кэрол и Ви Толбот к Вэлу, такова и привязанность Лауры к Тому, которая зиждется прежде всего на родстве душ. Однако почти никто не понимает самозабвенного служения художника искусству и его свободолюбивую душу, которая не может петь в неволе домашнего уюта. Большинство боится одиночества и не способно на такую самоотдачу; их привлекает стабильное положение в обществе, обеспеченное и сытое существование. Т. Уильямс, создавая образ поэта, хочет подчеркнуть, что любовь к искусству является неуничтожимым, божественным началом в человеке, в нем – истина жизни, а все остальное – иллюзорно и временно. Победить и выстоять в этой жизни – значит осознать свое высокое призвание (экзистенцию, если угодно), не дрогнув под натиском времени, обстоятельств, привязанностей. Не выдержавшие, сломленные сестра и мать Тома поневоле становятся его путями, но у него хватает мужества выскользнуть из этих пут. Это – самая распространенная тема в творчестве Т. Уильямса; так, в пьесе “Ночь игуаны” художница Ханна обсуждает со священником-расстригой Шенноном свое жизненное кредо; ей удастся выйти победительницей в споре и не позволить себе под влиянием одиночества и отчаяния стать рабой обыденной жизни. Символом этой победы становится побег пойманной игуаны, ночью вырвавшейся из сетей.

Однако ни Лауре, ни ее матери не удастся вырваться из сетей обывательского бездуховного мира; в них увязает и несостоявшийся жених Лауры – Джим О’Коннор. Характер этого юноши с невысокими духовными запросами, но пока еще доброжелательного и чуткого к другим (хотя в душе уже принявшего решение добиться успеха в жизни и состояния любыми средствами) удачно раскрыт актером, исполняющим эту роль в крымском театре. Отказавшись от Лауры, он предает истинную любовь, изменяет своей сути, лишается романтического ореола в ее глазах. Символично, что Лаура отдает ему свою любимую фигурку – единорога, у которого внезапно отломился рог и который тем самым “стал как все”. Хотя в таком контексте Джим выступает как отрицательный персонаж, можно сказать, разбивший сердце Лауры, заметно, что ни один из героев Уильямса не идеален: ни сама Лаура, ни столь же инфантильная ее мать, которая не подготовила детей к самостоятельной жизни и ответственности, ни сам Том, бросивший мать и сестру на произвол судьбы.

Продолжая романтическую традицию Юджина О’Нила, Теннесси Уильямс умеет показать на примере персонажей своих пьес, вполне жизненных характеров с их пороками и душевными противоречиями, что сквозь тусклую или жалкую действительность, как сквозь завесу мрачных туч, проглядывает, словно ясное небо, совсем другой – истинный, романтический мир.

Во всех пьесах Т. Уильямса заметно использование основных принципов психоанализа. Во-первых, это и сама трактовка артистической, художественно одаренной личности как “невротической”, что созвучно идеям Э. Фромма о возвышенном типе “невроза”. Это и трактовка художественного творчества как сублимации, что проявляется на примере Лауры и Тома; укладывается в эти рамки и поведение молодящейся в присутствии гостя Аманды, и комплекс вины, которым одержим Том<sup>ix</sup>. Однако в данном случае психоанализ служит лишь средством психологической характеристики персонажей, еще одним уровнем символики образов, которые, как мы уже видели, могут быть прочитаны и в религиозном, и в экзистен-

циальном, и, при желании, в социальном контексте – как символы душ, порабощенных властью капитала, или символы исторической оглядки цепляющегося за свое прошлое патриархального американского Юга<sup>x</sup>.

Очевидно, знакомство с биографией драматурга, внимание к многомерному символизму его пьес и сравнительный подход к ним могут помочь донести до зрителя главные идеи автора и раскрыть внутреннюю правду образов его пьес в последующих постановках крымских театров.

---

<sup>i</sup> Цит по работе: Вульф В. Живая легенда // Театр. М., 1981. № 5. С.128.

<sup>ii</sup> Шатина Л.П. К проблемам целостного драматургического произведения (на материале пьес Т.Уильямса) // Типологические категории в анализе литературного произведения как целого. Кемерово, 1983. С. 8598.

<sup>iii</sup> Nauman R. Tennessee Williams: Everyone else is an audience. New Haven; L. : 9 Yale UP, 1993. XX, 268 p.

<sup>iv</sup> Уильямс Т. Пьесы / Пер. В.Л.Денисова. М.: Искусство. 1969. С. 7.

<sup>v</sup> Pfister J. Staging depth. Eugene O'Neill and the politics of psychological discourse. Chapel Hill, 1995. XXIV, 327 p.

<sup>vi</sup> Уильямс Т. Желание и чернокожий массажист. Рассказы и пьесы / Пер. В.Л. Денисова. М.: Гамма. 1993. С. 147.

<sup>vii</sup> там же, С. 148.

<sup>viii</sup> Уильямс Т. Пьесы / Пер. В.Л.Денисова. М.: Искусство. 1969. С. 329.

<sup>ix</sup> Simon B. Tragic Drama and the Family: Psychoanalytic Study from Aeschylus to Beckett. New Haven: L., 1988

<sup>x</sup> Пинаев С.М. Искусство ускользающей мечты: американская драматургия на современном этапе. М.: Издво Российск. унта Дружбы народов. 1995. 61 с.