

**В.Б. Шамина**

## **АМЕРИКАНСКАЯ ДРАМА XX века: основные тенденции развития**

. В монографии рассматриваются некоторые закономерности развития американской драмы XX века. Выделены три наиболее существенных вида драмы: историческая, семейная и мифологическая. При их анализе подчеркиваются как типологические, так и специфические черты, обусловленные историко-литературным контекстом и индивидуальностью художника.

Рассчитана на преподавателей, аспирантов и студентов филологических факультетов, театральных вузов, а также театральных деятелей – режиссеров-постановщиков, актеров и критиков.

## ОТ АВТОРА

Американская драма давно привлекает к себе внимание отечественных исследователей. Возникнув гораздо позже повествовательных жанров, она, однако, уже в первой половине XX века стала в один ряд с большой литературой США. Особенно интенсивно изучение американской драматургии в нашей стране ведется в последние сорок лет. Все работы на эту тему можно подразделить на две большие группы – это монографические исследования, посвященные творчеству отдельных художников (в большинстве своем статьи и диссертации), и обзорные работы историко-хроникального плана, в которых прослеживаются общие закономерности развития американской драмы того или иного периода. В то же время процесс научного осмысления американской драмы как целостного эстетического явления еще далеко не закончен. Недостаточно изученными остаются произведения целого ряда авторов, давно пользующихся заслуженной популярностью у себя на родине. Главное же, на наш взгляд, заключается в том, что во многих исследованиях обзорного характера гораздо большее внимание обращается на идейно-тематические и социально-исторические аспекты, нежели на художественную специфику американской драматургии. В этой связи следует также отметить, что работ общего характера по американской драматургии за последние годы в отечественной критике написано не было.

Данная монография не является очерком истории американской драмы. Это типологическое исследование, в котором рассматриваются наиболее характерные для американского театра XX века разновидности пьес – историческая, семейная и мифологическая драма, запечатлевающие три наиболее существенных аспекта человеческого бытия в целом и в силу этого воплощающие наиболее важные философские и социальные комплексы идей. В отдельной главе анализируются основные тенденции современной женской драматургии. Выделение этой драматургии в самостоятельный раздел связано, прежде всего, с ярко выраженной феминистской риторикой этих пьес и требованием самих авторов рассматривать их творчество как специфическое

художественное явление. Большое значение для понимания развития театрального процесса имеет вопрос о традициях. В монографии рассматривается как влияние европейских традиций, так и формирование национальных.

Подобный подход, хотя и не является исчерпывающим и единственно возможным, может, как нам кажется, помочь осмыслить американскую драматургию как целостное явление, отличающееся целым рядом самобытных художественных черт и отражающее существенные особенности национального сознания. Такой подход не только не исключает, но, напротив, предполагает основательную историко-литературную базу и широкое знание культуры США в целом, поэтому данная монография может быть рекомендована в качестве дополнения к общим курсам по истории американской культуры на филологическом и других гуманитарных факультетах.

Предметом исследования в данной работе стали произведения как широко известных в нашей стране мэтров американской сцены, так и драматургов второго или даже третьего ряда. Критерий отбора определялся прежде всего эстетическим уровнем этих произведений, их популярностью у себя на родине и за рубежом, а также тем, насколько полно они помогают раскрыть поставленные задачи. При этом мы постарались учесть опыт, накопленный в работах таких серьезных исследователей американской драматургии и театра в нашей стране, как Г.П.Злобин, [1] Б.А.Смирнов [2], А.С.Ромм [3], В.Паверман [4], М.М.Коренева [5], В.Бернацкая [6], а также ведущих американских специалистов в этой области - Р. Кон[7], Д. Берковиц [8], К. Бигсби [9], К. Блум [10], И. Фукс [11], М. Рудане [12] и многих других отечественных и зарубежных исследователей

Концепция монографии не претендует на истину в последней инстанции и предлагается в качестве одного из возможных вариантов подхода к такому важному и сложному вопросу, как вопрос о поэтике американской драмы.

## Примечания

1. Злобин Г.П. Современная драматургия США (критический очерк послевоенного десятилетия) / Г.П. Злобин. – М.: Высшая школа, 1968.
2. Смирнов Б.А. Театр США XX века / Б.А. Смирнов. – Л.: ЛГИТМИК, 1976.
3. Ромм А. Американская драматургия первой половины XX века / А.Ромм. – Л.: Искусство, 1978.
4. Паверман В.М. Американская драматургия 60-х годов XX века / В.М. Паверман – Свердловск: изд. Урал. Ун-та, 1987.
5. Коренева М.М. Творчество Юджина О’Нила и пути развития американской драмы / М.М.Коренева.- М.:Наука,1990.
6. Бернацкая В.Четыре десятилетия американской драмы. 1950-1980гг / В.Бернацкая – М.:Рудомино,1993.
7. Cohn R. New American Dramatists. 1960-1990 /R.Cohn – Macmillan Education LTD., 1991.
8. Berkowitz G.M. American Drama of the Twentieth Century / G.M. Berkowitz – Longman Group UK Limited, 1992.
9. Bigsby C.W.E. Modern American Drama, 1945-1990 / C.W.E. Bigsby – Cambridge University Press, 1994.
10. American Drama. Ed. Clive Bloom. – Macmillan press LTD, 1995.
11. Fuchs E. The Death of Character: Perspectives on Theatre after Modernism / E.Fuchs – Bloomington; Indiana University Press, 1996.
12. Roudane M.C. American Drama since 1960. A Critical History / M.C. Roudane – Twayne Publishers, New York, 1996.

## ГЛАВА I. ИСТОРИЧЕСКАЯ ДРАМА

Говоря об этом явлении, следует прежде всего уточнить, что подразумевает сам термин. В данном случае мы имеем в виду пьесы, обращающиеся к прошлому, основанные на исторических событиях и выводящие на сцену в качестве действующих лиц значительные исторические личности, то есть пьесы, в которых сюжетная линия – интрига, конфликт – тесно связаны с историей. В эту группу пьес, как мы попытаемся показать, входят произведения весьма различные как по своей драматургической технике, так и по степени историзма. Однако все они так или иначе используют исторический материал.

Все пьесы на историческую тему в американской драматургии можно разделить примерно на три тематические группы: прежде всего это пьесы из американской истории, обращающиеся к различным периодам становления Соединенных Штатов. Вторую группу составляют пьесы из западноевропейской истории, преимущественно английской, наконец, к третьей группе можно отнести пьесы, основанные на сюжетах древней, в основном античной истории.

Несомненно, наиболее существенными здесь являются драмы отечественной истории Соединенных Штатов. Эти пьесы фактически в свое время заложили основы американской драматургии. И хотя такие драмы, как “Андре” Данлопа, “Она могла бы стать солдатом” Нойя, “Битва при Банкерхилле” и “Смерть генерала Монтгомери” Брекенриджа, “Банкерхилл, или смерть генерала Уоррена” Берка, “Вирджиния” Парка, создавались по горячим следам событий Войны за независимость, их авторы прекрасно осознавали важность описываемых событий и в своих пьесах стремились зафиксировать историческую значимость момента, а выводя на сцену исторические личности, пытались показать их роль в развитии истории своей страны. К середине XIX века, однако, исторические пьесы окончательно выродились в мелодрамы – характерным примером здесь может служить “Шенандоа” Хоурда или “Сердце Мэриленда” Бепаско. Здесь драматурги уже не стремятся к

какому-либо анализу исторической обстановки, и исторический конфликт окончательно поглощается мелодраматическим. Интерес к исторической драме вспыхивает вновь уже в XX веке, после окончания первой мировой войны, когда сама история властно напомнила о себе. Историческая тема возвращается на американскую сцену в 30-е годы – в период наибольшего социального подъема, когда такие прогрессивные художники, как М.Голд, М.Андерсон, Р.Шервуд и некоторые другие, вновь обращаются к истокам, очевидно для того, чтобы глубже осмыслить современные социальные процессы, логику развития американской истории. Так, почти одновременно М.Андерсон и Р.Шервуд обращаются к образам великих вождей американской нации – Джорджа Вашингтона и Авраама Линкольна в пьесах “Вэлей Фордж” (1934) и “Авраам Линкольн в Иллинойсе” (1937).

Драма М.Андерсона “Вэлей Фордж” воскрешает один из драматических моментов Войны за независимость, когда армия Вашингтона, обескровленная большими потерями, раздетая и голодная, тщетно ждет помощи от Конгресса. От того, найдут ли Вашингтон и его соратники силы продолжать борьбу, хватит ли у них физической и нравственной стойкости бороться за свои идеалы до конца – зависит судьба американской революции. Хотя драматург выводит в своей пьесе целый ряд исторических личностей, основное драматургическое действие строится вокруг образа генерала Вашингтона. Андерсон показывает Вашингтона человеком, посвятившим свою жизнь прекрасной мечте о создании свободного государства: “Я сражался за мечту, возможно, мираж, за нечто такое, что еще никогда не существовало на этой земле и не будет существовать, если мы сами не осуществим это, – за право освобожденных людей управлять собой по собственному усмотрению”[1,74]. Так, в размышлениях Вашингтона возникает ощущение призрачности, иллюзорности этой великой мечты, звучат сомнения в возможности ее полного осуществления: “... Мечта, которая пришла слишком рано и, быть может, никогда не сбудется” [там же]. Драматург показывает в своей пьесе, что уже тогда, на заре американской демократии, существовали силы, препятствующие

ее осуществлению. Парадоксальным образом Вашингтону в пьесе противостоит орган демократической власти – Конгресс. Именно конгрессмены, воплощающие дух прагматического меркантилизма, готовые предать идеалы освободительной войны тогда, когда “она перестала приносить доходы и стала непопулярной”, а не генерал Гоу с его армией представляют основную угрозу американской революции. “Они морят нас голодом, чтобы заставить нас остановиться, чтобы проучить нас, потому-то они теряют барыши, и хорошие барыши, черт возьми, и не могут этого допустить! Революцию продали!” – восклицает Вашингтон[1,102]. Так образ Вашингтона постепенно приобретает трагические черты: мечтая о свободном обществе, о государстве без королей и лордов, он начинает понимать, что и в той демократической структуре, одним из основателей которой был он сам, таится опасность социальной несправедливости и коррупции. “Передайте Гоу, что он может купить наш Конгресс за двугривенный”, – бросает он в лицо конгрессменам[там же]. И в то же время Вашингтон готов повиноваться Конгрессу, каким бы ни было его решение, видя в нем единственный правомочный орган государственной власти. Пьеса, однако, заканчивается на оптимистической ноте. Оптимизм драматурга так же, как и оптимизм самого Вашингтона в пьесе, проистекает из веры в простых людей, тех солдат, которые, несмотря на страшные лишения, готовы идти на смерть во имя свободы. Историзм пьесы М.Андерсона и заключается прежде всего в том, что он показывает народность освободительной борьбы, делает Вашингтона выразителем идей широких народных масс. “Я слуга этих людей в лохмотьях, – объясняет он генералу Гоу, и эта война... она не моя, это их война!”[1,111]. Последние слова Вашингтона, завершающие пьесу, проникнуты верой в историческую неизбежность победы передовых идеалов: “Ей суждено победить, нашей мечте, как бы слабы мы ни были. Даже если мы потерпим поражение, ей суждена победа!”[1,6].

Таким образом, пьеса М.Андерсона “Вэлей Фордж” не лишена противоречий: с одной стороны, драматург показывает трагический конфликт великой личности со своим окружением, приобретающий характер романтиче-

ского разлада мечты и реальности, а с другой – выражает твердую уверенность в неизбежности победы мечты.

Драма “Вэлей Фордж” примечательна еще и тем, что это одно из первых обращений к образу Вашингтона в американской драме XX века. По сравнению с драмами конца XVIII – начала XIX века, посвященными этим событиям, Андерсон добивается гораздо большей психологической достоверности при разработке характера Вашингтона, чего нельзя сказать об остальных исторических персонажах – генерале Гоу, маркизе де Лафайетте или Андре. Все эти образы используются чисто функционально лишь для того, чтобы оттенить те или иные черты характера главного героя. Вместе с тем и сам Вашингтон изображен драматургом достаточно однолинейно: он показан как романтический герой в момент наивысшего напряжения конфликта. В драме Андерсона мы не видим Вашингтона-политика – это человек, одержимый мечтой и трагически переживающий ее неосуществимость.

Интересно, что в сюжетном построении пьесы отчетливо прослеживаются мелодраматические приемы, характерные для исторических пьес прошлого – такова, в частности, история возлюбленной Вашингтона Мэри, которая в мужском костюме пробирается в расположение его армии (ср. “Она могла бы стать солдатом” Нойя). Такой сюжетный ход создает ощущение определенной стилизации, и сам драматург отмечает нарочитость этого приема, когда Вашингтон в ответ на признание Мэри возражает ей, что он “не оперный персонаж, у которого есть время на любовные интрижки между битвами”[1,100]. Однако, несмотря на иронию, драматург и сам во многом находится под влиянием мелодраматической традиции, отсюда и схематизм характеров, надуманность любовной линии, изобилие риторики. Основным же достоинством пьесы, на наш взгляд, является прежде всего ее демократизм, проявляющийся в широком изображении солдатской массы, состоящей в основном из простых фермеров и свято верящей в победу Республики.

Действие пьесы Роберта Шервуда “Авраам Линкольн в Иллинойсе” также концентрируется вокруг исторической личности – главного действующего ли-



ца пьесы Авраама Линкольна. Подобно Андерсону, Шервуд стремится в первую очередь понять внутренние побудительные мотивы действий великого человека, раскрыть его психологию, отказавшись от стереотипного имиджа. В отличие от Андерсона, Шервуд большое внимание уделяет проблеме исторической достоверности своего материала и с этой целью предпосылает своей пьесе обширное предисловие, представляющее собой исторический комментарий со ссылками на документы. Драматург указывает, что старался как можно больше приблизить образ Линкольна к оригиналу, в отличие от других характеров. “Основным достижением Линкольна, – отмечает Шервуд, – было утверждение американского идеала, однако эта пьеса не о его достижении, а скорее об утверждении самого Линкольна как личности”[2,190]. И пьеса рассказывает о том сложном пути внутреннего развития, который прошел Линкольн от почтмейстера из Нью Салема до президента. Следуя основным вехам биографии Линкольна вплоть до его избрания в президенты в 1860 г., драматург стремится отрешиться от расхожих клише в изображении великой личности. Можно даже сказать, что он в определенной степени дегероизирует характер Линкольна, показывая его человеком сомневающимся, подверженным рефлексии. По сути дела основным конфликтом пьесы становится не политическое противоборство Линкольна с его оппонентами, отстаивающими рабство, а разлад с самим собой, неуверенность в своих силах, сомнение в правильности выбранного пути. На всем протяжении своего продвижения по политической лестнице он испытывает постоянное давление со стороны своих горожан, лидеров партии Виггов, своей амбициозной жены, поставившей целью жизни выдвижение Линкольна на президентский пост. Это постоянное давление вызывает внутренний протест Линкольна, желание освободиться от навязываемых ему действий: “Я не хочу, чтобы меня постоянно погоняли и тащили по жизни вперед и выше!”[2,105] Драма Линкольна в пьесе Роберта Шервуда – это драма человека, стоящего перед ответственным выбором и не решающегося его совершить. Когда Эйб отказывается от женитьбы на Мэри, жаждущей видеть его президентом, его друг Билли Хердон замечает: “Ты

просто приносишь ее в жертву богам, надеясь таким образом искупить свое нежелание выполнить свой великий долг!”[там же]. Сомнения, колебания Линкольна, как показывает Шервуд, проистекают прежде всего из осознания огромной ответственности перед своим народом, которую берет на себя человек, становящийся президентом. Страстный противник рабства, он еще больший противник войны, кровопролития, которое, как он понимает, неизбежно ввиду обострения политической ситуации в стране. Несмотря на огромную поддержку, Линкольн в изображении Шервуда одинок, как одинок, по мнению драматурга, всякий великий человек, несущий всю полноту ответственности за свои действия. Путь внутреннего развития, который Линкольн проходит в пьесе Шервуда, это путь от сомнений и колебаний к твердому осознанию своего долга. И в этом решающую роль играют не политики и амбициозные родственники, а те люди, которые составляют для Линкольна основу нации. В пьесе это прежде всего Сет Гэйл, молодой фронтирсмен, воплощающий дух демократической Америки с ее романтикой неосвоенных земель и равных возможностей для каждого. Встреча с ним на одинокой ферме в штате Орегон становится решающей для Линкольна. В ответ на слова Сета о том, что тот готов воевать против того, чтобы рабство не пришло в Орегон, Эйб говорит: “Ты заставил меня понять, что я обязан что-то сделать, чтобы такие, как ты, сохранились в Соединенных Штатах Америки!”[2, 120]. Вместе с тем в этом принятии Линкольном окончательного решения встать на путь политической борьбы есть что-то фатальное: долг Линкольна становится и его роком, от которого он никуда не может скрыться, отсюда и общая безрадостная тональность воплощения этого образа. Линкольна преследует мысль о смерти, поэтому он постоянно повторяет “если я буду жив...”.

Нетрудно заметить, что Шервуд, как и Андерсон, в целом, несмотря на исторически достоверную основу, решает образ своего героя также в романтическом ключе, не пренебрегая и элементами мелодрамы – несчастная любовь Эйба в юности, закончившаяся смертью возлюбленной и наложившая

отпечаток на всю его дальнейшую жизнь, трагическое одиночество героя, внутренний разлад, схематизм в обрисовке второстепенных персонажей.

Одной из важнейших мыслей, пронизывающих пьесу Шервуда, является, как и в “Вэлей Фордж”, размышление о судьбе американской демократии. Линкольн видит свой долг в том, чтобы “снова и снова отстаивать основы демократии, которая сделала нас великими и может сделать еще более великими”[2,139]. Однако герой Шервуда в еще большей степени, чем герой Андерсона, сомневается в возможности осуществления американской мечты. Как и “Вэлей Фордж”, пьеса заканчивается монологом героя, но в данном случае начисто лишены оптимизма. Линкольн обращается к своим согражданам с прощальной речью, в которой говорит: “Какой великий принцип так долго поддерживал наш Союз?... Это осуществление древней мечты, которую люди лелеяли во все времена, мечты, что они смогут наконец сбросить оковы и обрести свободу и братство. Мы завоевали демократию, и сейчас вопрос заключается в том, сможет ли она выжить. Кто знает, быть может, мы дожили до страшного дня пробуждения, и сон закончился!?”[2,183].

Таким образом, мы видим, что два драматурга практически в одно и то же время обращаются к историческому материалу, чтобы напомнить своим современникам о тех великих принципах, которые лежали в основе создания Соединенных Штатов, попытаться понять причины кризиса великого американского идеала. История здесь, таким образом, становится непосредственным предметом осмысления; кроме того, на историческом материале решается проблема трагического одиночества великой личности, ее взаимодействия с историческими процессами.

По-иному исторический материал выступает в пьесе Андерсона “Хай Тор” (1936). Строго говоря, эту пьесу лишь весьма условно можно отнести к жанру исторической. Это пьеса-феерия, где история предстает в образах призрачного видения: перед одиноким романтиком Ван Дорном, владельцем вершины Хай Тор над Гудзоном, проходят призраки первых голландских поселенцев. В символической форме в этой пьесе звучит традиционная тема амери-

канского романтизма – противопоставление природы, естественного человека губительному влиянию цивилизации. Прошлое закрепляется в пьесе многочисленными литературными реминисценциями. Место действия – скалы на берегу Гудзона, появление призраков голландских моряков и сам характер беспокойного бродяги Ван Дорна заставляют вспомнить знаменитую новеллу Ирвинга “Рип Ван Винкль”. Есть здесь и “последний из могикан” – это старый индеец Джон, в полном одиночестве доживающий свой век в этих скалах и заканчивающий свой жизненный путь в конце пьесы. Образ Ван Дорна – единственного друга старого индейца, естественного человека, стремящегося сохранить свою свободу, – напоминает другого героя, столь же страстно ненавидевшего цивилизацию, посягавшую на естественный мир природы и человека, – Натти Бампо Ф.Купера. В своем взаимодействии все эти литературные реминисценции помогают драматургу создать в пьесе поэтический образ прошлого, гротескно противопоставленного пошлой современности. Цивилизация, в отличие от прошлого, предстает в сниженных, сатирических образах: это комическая пара алчных дельцов Биггса и Скиммерхорна, правдами и неправдами пытающихся заставить Ван Дорна продать Хай Тор, попадающих в различные комические переделки; группа незадачливых грабителей – Элкус, Доуп и Бадди, полицейские. Драматург вводит современные реалии, создающие диссонирующий контраст с природой: постоянный шум аэроплана, кружащего над скалами, подъемник, тоннель, пробитый в горах, вырубленные в скалах ступени – цивилизация властно наступает со всех сторон, и жалкой кажется отчаянная попытка Ван Дорна сохранить Хай Тор, от которой “и так уже немного осталось”. Все это в конечном итоге сливается в образ абсурдного, нереального мира, по сравнению с которым более реальными и живыми кажутся призраки далекого прошлого, как и любовь девушки-призрака Лиз кажется Ван Дорну более настоящей и человеческой, чем любовь Джудит. “Может быть, я и сам призрак !” – восклицает Ван Дорн, который изо всех сил пытается удержать время[3,113]. В конце концов Ван Дорн продает Хай Тор, понимая, что ход истории не остановишь, а мудрый индеец утешает его словами о

том, что каждое поколение имеет свое время и каждое разрушает алтари предшествующих, но ни одно из них не будет жить вечно[там же]. Эти философские раздумья о фатальном ходе истории резко контрастируют с оптимистическим пафосом основной идеи “Вэлей Фордж”, утверждающей активную роль людей в процессе исторического развития.

Среди выдающихся личностей прошлого особое место занимает фигура Джона Брауна, неоднократно привлекавшая внимание литераторов и драматургов. Одно из первых заметных воплощений этого образа в драматургии XX века мы находим в пьесе М.Блэнкфорта и М.Голда “Боевой гимн” (1936). Обратившись в разгаре “грозовых тридцатых” к образу героя, ставшего символом борьбы за права человека, авторы поставили своей целью проследить развитие демократических тенденций в американском обществе, показать их в исторической перспективе, связать прошлое с проблемами сегодняшнего дня. Именно об этом говорит в прологе Спикер, который становится своего рода современным комментатором исторических событий и рупором авторских идей: «Исторический путь, который прошел наш народ, далеко не всегда был похож на прямую четкую линию Среднезападной железной дороги... он изгибался и петлял. Он бывал грязным и тернистым, необдуманым и жестоким. Но, подобно пожарным колоколам в ночи, звучит набат наших сердец, возвещая великую правду о том, что из наших горестей и радостей, из горького и благородного, запутанного и ясного пробивает себе дорогу страстное стремление американского народа к миру, свободе, прекрасной и счастливой жизни!»[4,11].

Хотя основное действие пьесы концентрируется вокруг семейства Джона Брауна и его деятельности, связанной с борьбой за освобождение негров, авторы пьесы стремятся включить происходящее в как можно более широкий исторический контекст. Именно этой цели служат прологи, предшествующие каждому из трех актов. В них действие переносится в Конгресс США, где идет ожесточенная борьба между южанами и северянами. Авторы ведут строгую хронологию событий, датируя начало действия пьесы 1854 годом, когда ин-

тересы Севера и Юга сталкиваются непосредственно в соперничестве за штаты Канзас и Небраска. Историческая и сюжетная линии переплетаются уже в самом начале, когда Браун получает известие об убийстве в Канзасе своего друга Норриса, как и он, боровшегося против рабства, и решает ехать с семьей в Канзас, чтобы продолжить борьбу за то, чтобы этот штат остался свободным от рабовладения.

Второй акт датируется 1855 годом. Джон Браун в это время переселяется с семьей в Канзас и вступает в единоборство с бандой Дойла и его приспешниками, угрожающими расправиться с аболиционистами.

Действие третьего акта разворачивается в 1859 году, и его началу предшествует сообщение в Сенате о том, что Джон Браун и его соратники в Канзасе перешли к открытым военным действиям.

Таким образом, мы видим, что авторы стремятся предельно насытить пьесу историческими реалиями, вводя в нее исторические и политические факты, документы – отрывки из речей конгрессменов того времени, исторических личностей, а также выдержки из газет. Так, в пьесе появляются два американских писателя – Эмерсон и Торо. И хотя вызывает сомнение, действительно ли имела место встреча Джона Брауна с ними, но в эпизоде, где два великих гуманиста выражают свою поддержку делу, за которое борется Джон Браун, явственно проступает стремление авторов показать единство лучших представителей американской нации, кто словом и делом боролся за торжество демократии и права человека.

Вместе с тем, несмотря на подчеркнутое внимание к историческим тенденциям эпохи, в пьесе достаточно глубоко и убедительно раскрыт образ главного героя – Джона Брауна, в связи с которым возникает основной этический конфликт пьесы: вправе ли человек, стремящийся к добру, прибегать к насилию? Эту дилемму и пытается разрешить Джон Браун, который предстает в пьесе глубоко религиозным человеком и поначалу свято верящим в то, что благое дело можно осуществить только “чистыми руками”. В пьесе Джон Браун проходит тяжкий путь познания, на котором теряет двух своих сыновей

– Уотсона и Фредерика, прежде чем приходит к выводу о неизбежности насилия в борьбе: “Я держал в своих руках ружье, направленное на человека, – говорит он. – Это было против моей воли. Это было не то, чего я хотел. Так пусть же это станет знаменем для меня”[4,45].

Авторы далеки от идеализации своего героя. Браун бросается из одной крайности в другую: став на путь насилия, поняв его неизбежность в борьбе за правое дело, он не только расправляется с бандой Дойля, но и убивает его малолетних сыновей, оправдывая свой поступок тем, что, став взрослыми, сыновья пошли бы по стопам отца. Эти действия Брауна не может понять и оправдать его сын Джейсон, который, став свидетелем кровавой расправы, навсегда покидает дом отца. Авторы как бы рассматривают образ Джона Брауна в двух измерениях – семейно-бытовом и историческом. В своей семье Браун сыграл роковую роль: по его непосредственной вине гибнет Уотсон, когда Браун запрещает своим сыновьям, переправляющим в свободные штаты негров, взять ружья. Именно по настоянию Брауна семья перебирается в Канзас, где вскоре гибнет Фред. И, наконец, Браун ведет своих оставшихся в живых сыновей, включая самого младшего – Оливера, которого мать умоляет оставить дома, на безнадежный штурм арсенала Харперс Ферри.

С точки зрения здравого смысла поступок Брауна безнадежен, он ведет людей на верную смерть, так как не получил ожидаемой поддержки ни людьми, ни оружием. О безнадежности этого шага, даже его абсурдности говорят Брауну полковник Фордес и бизнесмен Гаррисон, аболиционист Смит, жена и невестка Брауна, люди из его ближайшего окружения, и тем не менее Джон Браун не отказывается от намерения совершить задуманное. Он видит в этом свое предназначение, миссию, возложенную на него Всевышним: “Мы – избранные. Мы – солдаты Господа, и именем Господа мы изгоним гнусную шлюху рабства из Америки. Нас услышат!”[4,93] Джон Браун исходит из убеждения, что “человек может поступать так, как считает нужным, но не должен предавать свое поколение”[4,96]. Именно этим он и привлекает прежде всего авторов пьесы: проиграв в житейских обстоятельствах, он становится побе-

дителем в высшем – нравственном и историческом смысле, недаром пьеса завершается не чтением смертного приговора, а словами Джона Брауна перед казнью: “Я надеюсь, что своим вмешательством во имя презренных Богом бедняков я сотворил не зло, но добро”[4,100]. И под занавес звучит песня “Тело Джона Брауна”, ставшая гимном демократических сил Америки.

Драма другого американского драматурга – Барри Стейвиса – о Джоне Брауне “Харперс Ферри” была написана в 1962 году. Это уже другая эпоха, другое поколение, и в то же время в эпохе тридцатых и шестидесятых есть немало общего, и прежде всего это мощный подъем демократических сил в стране, побудивший для лучшего понимания насущных проблем современности еще раз обратиться к истории. Если пьесе Блэнкфорта и Голда присущи элементы эпического театра, способствующие в первую очередь созданию исторической перспективы, то Стейвис строит свою пьесу как пьесу-дискуссию. Он предельно сжимает действие, которое здесь охватывает период всего в три месяца – с октября по декабрь 1859 года, то есть накануне и сразу после штурма Харперс Ферри. В связи с этим в отличие от авторов “Боевого гимна” Стейвис не показывает характер Джона Брауна в развитии; здесь герой предстает в момент наивысшего напряжения своих нравственных и физических сил, исполненный решимости совершить задуманное. Это, однако, отнюдь не значит, что Стейвиса не интересует исторический процесс: напротив, его пьеса не только насыщена историческими фактами и историческими персонажами, но и частная жизнь всех героев является неотъемлемой частью истории, ибо все они осознают историческую необходимость своих действий. Это позволяет молоденькой жене Оливера Брауна Марте заметить: “Здесь, на ферме... каждый живет с оглядкой на историю”[5,209].

В данном случае наиболее важной политической идеей, определяющей характер эпохи кануна Гражданской войны, была идея отмены рабовладения. В пьесе этот вопрос неоднократно становится предметом дискуссии, которая приобретает особенно ожесточенный характер в тюрьме, когда полковник Ли, полковник Вашингтон и губернатор Уайз в присутствии репортеров допраши-



вают Брауна. В ответ на обвинение в насилии и грабеже Браун восклицает: “Это вы – воры и разбойники. В стране четыре миллиона рабов. Триста лет вы продаете то, что ими заработано, и кладете себе в карман. Если считать, что наемный работник приносит хотя бы пятьдесят центов дохода в день, – значит, вы каждый день крадете два миллиона долларов у самых убогих, самых обездоленных братцев моих и сестер. Вы крадете мужей у жен, жен у мужей, вы крадете детей у родителей. Вы сделали из людей домашний скот, чтобы похитить у них душу. Так кто же, скажите, вор и разбойник?”[5,251].

Однако, как и в “Боевом гимне”, проблематика пьесы не исчерпывается только политическими вопросами. Большое место здесь также занимает обсуждение природы зла. Кто творит зло – бог или человек? Почему, если господь всемогущ, он не положит конец злу на земле? Чего больше в человеке – добра или зла? Дано ли человеку до конца познать промысел божий? – эти вопросы постоянно дискутируются героями пьесы. Так же, как и в пьесе Блэнкфорта и Голда, одним из важнейших проблемных вопросов становится вопрос о целесообразности нападения на Харперс Ферри – акции, изначально обреченной на поражение. Эта проблема, в частности, горячо обсуждается Джоном Брауном и негритянским журналистом, также посвятившим свою жизнь борьбе с рабством, Фредериком Дугласом, который всячески старается отговорить Брауна от заведомо безнадежного предприятия: “Я вижу вас в ловушке. Нападение на Харперс Ферри потерпит провал. Не будет армии среди горных вершин. Будет печальная действительность: два с лишним десятка людей, заведомо обреченных на неудачу, совершат набег на южный городок, а там – западня, плен, суд, обвинительный приговор и виселица”[5,215]. Дуглас выдвигает один за другим веские аргументы, говорит о плохой подготовленности людей Брауна, об их малочисленности, о нехватке оружия, но все эти доводы разбиваются о непоколебимую решимость Брауна осуществить свой план. В поведении Брауна здесь, как и в предыдущей пьесе, достаточно отчетливо звучит мотив жертвенности, гибели во имя прозрения людей. Однако Стейвис все же в большей степени акцентирует идейную значимость

этой жертвы: “Я утверждаю свои представления о нравственности в противовес тем, какие исповедует правительство Соединенных Штатов. Когда человек верит, что его правительство творит преступление против бога и против самых сирых, забытых, обездоленных в этой стране, то долг такого человека – подняться и противопоставить свои нравственные убеждения нравственным убеждениям своего правительства”[5,218]. Уже находясь в тюрьме, Браун отчетливо осознает, что сама его смерть может послужить делу борьбы: “... Я не вышел бы из этой тюрьмы, даже если бы дверь ее была открыта настежь, а за дверью меня дожидалась лошадь. Несколько мгновений в петле – и я вырву победу из мрака очевидного, казалось бы, поражения”[5,562], – говорит он капитану Эвинсу.

В последней сцене свидания с женой перед казнью Джон Браун предстает перед нами глубоко человеческим – любящим мужем и отцом. И в то же время его продолжает волновать вопрос, приобретающий особую остроту перед смертью: “... Когда же слуге и сподвижнику господню, когда смертному сподвижнику господу будет дано постигнуть сполна божий промысел, дабы служить ему столь же смиренно, но с большим разумением?”[5,264]. Так политические проблемы, поднятые в пьесе, приобретают общечеловеческий, философский характер.

Хотя историческая тема занимает заметное место в драматургии США XX века, среди крупнейших американских драматургов только Артур Миллер отдал дань национальной истории. Одна из его лучших пьес “Суровое испытание” (1952) посвящена печально известному Салемскому процессу 1692 года. Автор не скрывал своего намерения провести аналогию между историей и современностью и, анализируя события почти трехсотлетней давности, стремился прежде всего преподать нравственный урок своим современникам, живущим под гнетом маккартистской реакции. Вот почему в этой пьесе, как ни в одной другой пьесе Миллера, особенно явственно слышен голос автора. Так, в ремарке, предваряющей первое действие, Миллер дает подробную характеристику Салема и его нравов. Размышляя над историческим развитием

пуританской коммуны, он приходит к выводу, что дисциплинарные формы организации салемской общины, вызванные в свое время жизненной необходимостью, постепенно стали тяготить ее жителей и породили подозрительность и наущничество. В этом он видит своеобразный урок современникам: “Парадоксально, что сегодня мы оказались в тех же тисках, и нет никакой надежды, что мы сможем разрешить стоящие перед нами проблемы. Когда-то жители Салема вырастили теократию – сочетание государственных и религиозных сил, в задачу которой входило держать коммуну в единогласии, предотвращать любые распри, ибо всякие разногласия приводят лишь к упадку и разрушению. Это было продиктовано необходимостью, имело свою цель и достигало ее. Но со временем теократия породила то, что погубило ее. Репрессии теократии стали тяжелее, чем опасность, против которой она была основана”[6,211]. Таким образом, и в истории, и в современности Миллера волнует проблема Свободы и Необходимости, диалектика этих понятий, а главное, ориентация человека в этих категориях. Так, уже в самом начале конкретный исторический конфликт между религиозной властью общины и лицами, обвиненными в колдовстве, приобретает более широкий характер: это, с одной стороны, конфликт свободной личности с властью как таковой, а с другой – конфликт человека с самим собой, решающим дилемму: остаться в живых, но отречься от своих убеждений, оклеветать себя или сохранить верность самому себе ценой жизни. Этот конфликт и определяет в первую очередь движение сюжета, группировку действующих лиц. В своих комментариях автор подчеркивает историческую достоверность действующих лиц, сопровождая их характеристики биографическими справками, выходящими за рамки пьесы.

Все персонажи пьесы резко дифференцированы согласно позиции, которую они занимают по отношению к основному конфликту: это представители религиозной и светской власти – его преподавание Сэмьюэл Пэррис, его преподавание Джон Хэйл, судья Готторн, представитель губернатора Дэнфорт, которые считают охоту за ведьмами своим святым долгом. С другой стороны, это жители Салема, которые в свою очередь далеко не едины в своем отно-

шении к происходящему. Одни – такие, как Томас и Энн Пантэм, Абигаиль Уильямс и ее подруги – извлекают немалую выгоду, являя религиозное рвение и помогая разоблачить “прислужников дьявола”, другие – невинно осужденные, но вынужденные под пытками и угрозами казни сознаться в колдовстве. И, наконец, третьи – те, кто остался верен себе даже перед лицом смерти. Это Джайлс Кори, Ребекка Нэрс, Джон и Элизабет Проктор. В свете основного конфликта особый интерес несомненно представляет образ Джона Проктора. В обширной авторской ремарке он характеризуется как “прямодушный и сильный человек”, в котором “твердость характера сочетается с ненавистью к любой лжи”[6,28]. В то же время драматург отмечает и внутреннюю раздвоенность Проктора: “Да, он грешил, и не только против пуританской морали, но и против собственного понимания долга”[там же]. Так, характер Джона Проктора становится средоточием основных конфликтных линий пьесы: это борьба духа и плоти – его страсть к Абигаиль и чувство супружеского долга; нежелание подчиняться диктату – Проктор работает по воскресеньям, считая это более разумным, чем тратить время в церкви; и, наконец, это страстное желание сохранить жизнь и неспособность предавать самого себя, поступаться своими принципами. Точкой наивысшего напряжения пьесы становится сцена, когда жене Проктора Элизабет разрешают свидание с ним с условием, что она попытается уговорить мужа признать свою вину. Это признание имеет огромное значение для судей Проктора, так как было бы не просто победой над отдельным индивидом, но подтверждением того, что человек слаб, греховен и ничтожен, если даже самый стойкий перед лицом смерти готов оклеветать себя: “Пэррис... если мистеру Хэйлу удастся хотя бы одного из осужденных склонить к признанию, это заставит людей усомниться в правоте остальных”[6,301]. Как и во многих других своих пьесах, Миллер ставит своего героя в ситуацию нравственного выбора, в которой ему не на кого опереться, кроме самого себя. Даже его жена Элизабет не считает себя вправе влиять на его решение: “Поступай, как считаешь нужным. Будь себе высшим судьей. Да не будет у Джона Проктора судьи на земле строже его

самого!” [6,309]. Автору важно, чтобы в экстремальной ситуации, перед лицом смерти герой нашел силы противиться злу в самом себе, взяв на себя всё бремя ответственности за принятое решение. Подчеркивая на первый взгляд бессмысленный характер гибели Проктора, – сиротами остаются трое его сыновей, жена ждет четвертого ребенка, смерть Джона не принесет никакой конкретной пользы – драматург, однако, акцентирует нравственное значение этой победы. Эта мысль предельно заостряется в финале пьесы, когда преподаватель Хэйл, зная о невиновности Проктора и глубоко сочувствуя ему, умоляет Элизабет уговорить его подписать признание, считая его смерть бессмысленной: “Помоги ему! Какую пользу он принесет, лишая себя жизни? Кто оценит это? Разве пепел и прах могут стать знаменем? Разве черви откроют истину? Иди! Сними с него этот позор!” Элизабет: “Он – честный человек, и бог не велит мне посягать на его честность!”[6,302]. Так в терминах религии сталкиваются два понимания “полезности” – конкретно-практическое и духовное. Герой Миллера проигрывает в практическом смысле, но выигрывает в высшем – нравственном. Именно нравственный урок и стремится преподать драматург современному зрителю, когда в конце, вновь нарушая форму традиционной драмы, непосредственно обращается к своим современникам: “... Можно предположить, что население Салема так и не поняло одну из важнейших причин разыгравшейся трагедии. До сознания людей не дошло, что и они были ответственны за случившееся – их раздоры привели к клевете и доносам”[6,316].

Хотя Гражданская война Севера и Юга была одним из важнейших событий американской истории, ей посвящено весьма небольшое количество пьес, среди них – драма Сола Левитта “Андерсонвильский процесс” (1957). Действие в ней разворачивается в зале суда, где идет разбирательство по делу офицера армии южан Генри Уирза, коменданта андерсонвильской тюрьмы, обвиняемого в жестоком обращении с пленными: свидетели говорят об антисанитарных условиях, голоде, болезнях, жесточайшем режиме на территории тюрьмы. При этом события войны как таковой остаются “за ка-

дром” и сами по себе не являются предметом анализа и осмысления. И хотя эпизод, положенный в основу пьесы, место и время действия – лето 1865 года, действующие лица и отдельные показания свидетелей документальны, сам автор в предисловии к ней подчеркивает, что эта пьеса выражает его собственное представление о персонажах и ситуации и должна восприниматься “как драма, а не как документ”[7,297]. Основной проблемой пьесы становится проблема моральной ответственности человека за свои поступки вопреки официальным установлениям и приказам.

Пьеса Левитта, написанная после второй мировой войны, в которой сам драматург принимал участие, в годы маккартизма, заставляет задуматься не столько об истории, сколько о современности, которая вновь и вновь ставит человека в ситуацию морального выбора, требуя от него выполнения, прежде всего, человеческого долга, независимо от диктата официальных инстанций.

Характеризуя историческую драму 60-х, Роберт Брустайн пишет, что наиболее интересным обращением к истории в этот период стал триптих известного поэта Р.Лоуэлла “Былая слава” (1964), состоящий из трех одноактных пьес: “Эндекотт и Красный крест”, “Мой родственник майор Молино” и “Бенито Серено”, представляющих собой “исследование американского характера на трех различных этапах исторического развития”[8,105].

Действие первой пьесы разворачивается в 1630 году и охватывает всего несколько часов во время Майского праздника в небольшом английском поселении в штате Массачусетс. Сюжет вкратце сводится к тому, что в разгар праздника сюда приходит с войсками губернатор пуританского поселения в Салеме Эндекотт и безжалостно расправляется с участниками гуляния. Частично конфликт заявлен уже в самом названии: сжигая поселение, срывая британский флаг, Эндекотт тем самым бросает вызов королю Чарльзу и англиканской церкви. В то же время его позиция во многом совпадает с позицией Блэкстоуна – священника английской епископальной церкви, с приезда которого начинается действие. Ему также не нравится языческое веселье, царящее в поселке, ряженые, изображающие различных животных, залихватские

пляски, свободные нравы, а главное, дружеские взаимоотношения белых с индейцами, на равных принимающих участие в празднике. “Следует соблюдать приличия, должна же быть какая-то граница между индейцами и подданными Англии”, – говорит Блэкстоун губернатору селения Мортону, а позже добавляет: “Тут надо будет кое-что изменить в вашем Майском празднике и в некоторых других вещах”[9, 14].

Таким образом, основным конфликтом пьесы становится не столько протест колонии против королевской власти, сколько столкновение аскетического пуританского мировоззрения с языческим и в более широком смысле – подавление естественных, природных начал, составляющих основу индейского быта и быта первых поселенцев на американской территории. Символичным в этом смысле становится и то, что участники праздника одеты в костюмы животных, украшены цветами и листьями. Воплощением окончательной победы пуританства становятся майские король и королева, которых, по приказу Эндекотта, переодевают в унылые серые одежды.

Хотя характер самого Эндекотта дан достаточно скупое, все же драматургу удается создать впечатляющий образ фанатика, убежденного в своей правоте и считающего, что человек, исполняющий свой долг, не может быть милосердным. Вместе с тем Эндекотт признается, что не всегда был таким, он резко изменился после смерти своей жены, которую ему напоминает майская королева; видимо, эта борьба жизнеутверждающего и пуританского начал происходила когда-то и в его собственной душе. Недаром, отдавая приказ уничтожить поселок, он замечает: “Эти ряженые заставили меня вспомнить мою юность, проведенную в Англии”[там же]. Так, сжигая поселок, Эндекотт как бы окончательно делает свой выбор, сжигая частичку самого себя, своего прошлого.

Пьеса “Мой родственник майор Молино” переносит зрителя в Бостон накануне революции. В отличие от двух других, эта пьеса практически лишена сюжета. Её действие составляют скитания молодого деревенского паренька Робина и его младшего братишки в поисках своего родственника майора Мо-

лино. Реальность как бы растворяется, теряет свою определенность, приобретает характер видения, галлюцинации. Все, к кому бы ни обращался Робин с просьбой показать, где живет майор Молино, отвечают загадками, уклоняются от прямого ответа, посылают в противоположные стороны, пока, наконец, на улицу не выволакивают самого Молино – вымазанного дегтем и обвалянного в перьях, над которым на глазах у растерянных ребят толпа учиняет кровавую расправу как над представителем тиранической власти. И хотя вся пьеса пронизана разговорами о свободе, призывами к борьбе с колонизаторами и заканчивается ликующими криками толпы “Да здравствует Республика!”, автор воспроизводит эту страницу американской истории в далеко не традиционном ракурсе: недаром внимание зрителя в конце пьесы привлекает не ликующая толпа, а двое одиноких детей, оставшихся на сцене.

По мнению Роберта Брустайна, наиболее значительной в этом триптихе является последняя пьеса “Бенито Серено”, действие которой происходит в 1800 году на невольничьем корабле, следующем из Африки. Критик считает, что, используя материал рассказа Мелвилла, Лоуэлл делает основной темой своего произведения бесчеловечное обращение американцев с неграми, которое объясняет причины сегодняшних расовых столкновений[8,195]. В то же время пьеса, несомненно, выдержана в мелвилловском ключе: перед нами своего рода корабль-призрак, на котором происходят странные вещи, все окутано ореолом таинственности. Капитан американского судна Амаза Делано, который вместе со своим боцманом поднимается на борт шхуны “Сан Доминго”, узнает, что экипаж судна был поражен желтой лихорадкой, унесшей жизни почти всех испанцев и половины черных невольников. Его удивляет отсутствие порядка и дисциплины на корабле, а Бенито Серено, принявший на себя командование кораблем после смерти капитана Дона Аранда, кажется ему ожившим призраком. Создается впечатление, что всем здесь управляет чья-то невидимая рука. Не менее странными кажутся капитану Делано и его помощнику развлечения на корабле: невольники разыгрывают ритуал унижения короля Атуфала, прежнего африканского правителя; негритянка изобра-



жает Деву Марию, им демонстрируют также негров, сошедших с ума в результате желтой лихорадки. Все действия как бы становятся иллюстрацией известной английской поговорки о скелете в шкафу, которая приобретает буквальный смысл, когда боцман Перкис обнаруживает скелет прежнего капитана шхуны Дона Аранда. Таким образом выясняется, что корабль был захвачен невольниками в результате мятежа, из испанцев в живых были оставлены только Бенито и его помощник, чтобы привести корабль обратно в Африку. На помощь Делано приходят солдаты с его корабля, и дело заканчивается расстрелом невольников и освобождением Бенито Серено. Умирая, вождь невольников Бабу восклицает: “Будущее за нами!” В ответ на это Делано разряжает в него всю обойму своего пистолета, резюмируя: “Вот твое будущее”[9,50]. Так романтически окрашенная ситуация неожиданно приходит к жесткому, однозначному концу, свидетельствующему о том, что живописная атрибутика прошлого нужна автору прежде всего для подачи проблемы, не утратившей актуальности и в наши дни.

Таким образом, все три пьесы объединены темой революции и насилия. Драматург далек от оптимистического восприятия “легендарного прошлого” своей страны и с грустью отмечает, что самые прекрасные декларации и высокие цели с неизбежностью сопрягаются с жестокостью и кровопролитием. Как отмечает по этому поводу Руби Кон, “будучи далекими от патриотического прославления, эти три пьесы подчеркивают двойственность и жестокость революционного действия”[10,251].

В то же время пьеса Лоуэлла “Бенито Серено” во многом созвучна пьесе афро-американского драматурга Лероя Джонса/Амири Барака, написанной в это же время (1969) – “Невольничий корабль”. Здесь автор, также используя метафорическую образность, воссоздает трагические эпизоды истории рабовладения. Однако мы совершенно согласны с В. Паверманом, который пишет: “Вместо того, чтобы, объединившись с прогрессивно настроенными белыми, выступить против общего врага - расизма, Джонс сам берет на вооружение расистские бредни, утверждая “избранность” черного народа” [20,102]

Имя Артура Копита стало известно американскому зрителю в начале 60-х, когда целая плеяда молодых драматургов резко вырвалась на авансцену американского театра и заставила критиков заговорить о новом этапе развития американской драмы. В своем большинстве начинающие авторы обращались к современности, проблемам, волнующим в первую очередь их поколение. Смело экспериментируя с художественной формой, нередко шокируя своей экстравагантностью, они стремились сказать свое слово как о современной эпохе, так и об историческом прошлом своей страны. И всё же обращение к истории в целом не было характерно для новой драмы, поэтому тем более заметным стало появление в 1968 году пьесы Копита “Индейцы”, написанной в совершенно ином ключе, нежели принесшие автору известность экстравагантцы “Папа, бедный папа, мне так грустно, мама повесила тебя в чулане” (1960) и “День, когда шлюхи вышли на улицу” (1965). В этой пьесе драматург поднимает тему ответственности американцев перед коренным населением страны, показывая чудовищное истребление последних индейских племен правительственными войсками.

Своей пьесе автор предпосылает строгую хронологию событий, которая, с одной стороны, является фактографической основой пьесы, а с другой – помогает читателю и зрителю ориентироваться в ее причудливой композиционной структуре. И все же, несмотря на документальность отдельных фактов, на присутствие исторических личностей, пьеса Копита не является исторической драмой в традиционном смысле. Драматург в ней стремится не столько к правдивому и точному воспроизведению эпохи, ее анализу, сколько пытается представить её обобщенный облик, запечатленный в ярких метафорических образах. Этому прежде всего способствует сама форма пьесы – театр в театре. Перед зрителем разворачивается красочное “шоу Дикого Запада”, участниками которого становятся все герои пьесы и прежде всего Уильям Коуди по прозвищу Буффало Билл, который сам рассказывает о себе.

Интересно, что Копит в своей пьесе использует популярные стереотипы, ставшие своего рода национальными мифами. Это бесстрашный фронтир-

смен – Буффало Билл и его приятель Дикий Билл Хикок, а также традиционные образы индейцев: свирепый и кровожадный Джеронимо и мудрый старый вождь Джозеф Сидящий Бык – вождь индейцев, живущих в резервации. Все они участники балаганного шоу и одновременно действующие лица исторической трагедии – трагедии уничтожения целого народа. Основная авторская мысль, таким образом, преподносится зрителю прежде всего благодаря самой композиции, в которой контрапунктно чередуются идущие в сопровождении бравурной музыки эпизоды шоу и сцены, в которых показывается отчаянное положение индейцев, отдавших свои лучшие земли, не получивших обещанных денег и теперь обреченных умирать с голоду. Горькой иронией пронизаны сцены, показывающие приезд в резервацию Сидящего Быка членов сенатской комиссии. В ответ на законное требование индейцев выплатить им деньги за полученные земли сенаторы не только отвечают отказом, но при этом еще и стараются убедить индейцев, что действуют во имя их блага.

“Я боюсь, что с этим могут быть трудности”, – говорит один из сенаторов, – так как в прошлом, как мы обнаружили, когда мы давали индейцам деньги, они покупали на них спиртное!”

*Джон Грасс* (индеец): “Когда индейцам давали деньги, то это была такая маленькая сумма, что они просто не могли на нее купить что-либо другое”.

*Сенатор*: “Великий Отец не любит, когда его индейские дети напиваются”.

*Джон Грасс*: “Тогда передайте Великому Отцу, который хочет, чтобы индейцы жили, как белые, что когда мы напиваемся, мы всего лишь подражаем своим белым братьям”[11,52].

Действие пьесы постоянно балансирует на грани фарса и трагедии. Под звуки веселого марша, вслед за лихими наездниками на сцену балагана выходит старый индейский вождь Джозеф, который, потеряв все свое племя, зарабатывает себе на хлеб тем, что произносит перед зрителями слова, которые произнес, будучи захваченным в плен на канадской границе: “Меня и тех, кто остался в живых из моих людей, посадили в тюрьму в Оклахоме, хотя

генерал Хоуард обещал, что мы сможем вернуться в Айдахо, где всегда жили... Я устал бороться. наших вождей убили... Вы слышите меня, мои вожди. Я устал. мое сердце наполнено болью и усталостью. И не сойти мне с этого места, если я еще когда-нибудь возьмусь за оружие"[11,55-56].

Джон Грасс, исполняющий вместе с другими индейцами на сцене ритуальный танец солнца, уже не имитирует, а всерьез исполняет ритуал, когда вонзает себе в грудь железные лезвия и истекает кровью на глазах у публики. Великий князь Алексей, выведенный в пьесе откровенно фарсовой фигурой, вообразив себя Буффало Биллом, с воодушевлением палит из ружья в разные стороны и случайно убивает притаившегося в зарослях индейца.

Театр и реальность, фарс и трагедия все стремительнее сменяют друг друга: во время представления в Белом Доме пьесы "Разведчики долин" Билл Хикок в пылу убивает автора пьесы, а потом пытается изнасиловать актрису, исполняющую роль индейской девушки, прямо на глазах у ревущей от восторга публики. И вот уже сам президент (Копит деликатно именуется в пьесе "президент тех времен") выезжает на аудиенцию к Уильяму Коуди, который пришел говорить о бедственном положении индейцев, на механической лошадке и в костюме фронтисмена. Так вся история этого периода превращается в кровавый фарс, в котором самые прекрасные декларации становятся циничной демагогией, а самые черные дела прикрываются благими побуждениями:

"Когда-нибудь, я уверен, то, что случилось вчера в этой резервации, будет оправдано", – говорит репортерам полковник Форсит после полного истребления племени Сидящего Быка [11,84].

Эта мысль особенно отчетливо выражена в конце, когда, закрывая шоу, Буффало Билл произносит речь во славу американского правительства, а под аккомпанемент его слов один за другим на сцену выходят и умирают индейцы.

Эта двойственность, определяющая весь образный строй пьесы, характерна и для образа главного героя – Уильяма Коуди – Буффало Билла. Жи-

вая легенда, он во многом воплощает собой американский идеал: он благороден, храбр и бесстрашен. Свое прозвище он получил благодаря своим необычайным успехам на охоте: Коуди умудрился истребить практически всех бизонов в округе. Подобно Дэви Крокету, он не прочь прихвастнуть, когда рассказывает историю своей жизни репортеру. Как Дэви Крокет и Дэни Бун, он становится героем национального фольклора еще при жизни. В то же время он верный друг индейцев, что делает его похожим на легендарного Натти Бампо. Однако вся его деятельность, независимо от него самого, приобретает двойственный характер. Демонстрируя чудеса храбрости на охоте, он в конечном счете истребляет всех бизонов, лишая таким образом индейцев основного средства существования; он уговаривает индейцев подписать договор о передаче земель правительству, будучи уверенным, что правительство выполнит свои обязательства, а в результате этот договор обрекает индейцев на голодную смерть. Он предлагает индейцам участвовать в своем “шоу Дикого Запада”, чтобы хоть как-то поддержать их, а на деле выставляет их на посмешище, способствуя распространению ложных иллюзий. Умирающий вождь говорит Биллу: “Мы ничего не могли поделать. И тогда пришел ты и предложил нам имитировать наше величие... это было унижительно, так как иногда нам начинало казаться, что оно реально”[11,87]. И, наконец, когда Билл узнает, что готовится расправа над индейцами, он хочет предупредить вождя племени – Сидящего Быка, но не успевает. Так, образ Буффало Билла вырастает до масштабов символа национального идеала, сотканного из популярных стереотипов, но обнаруживающего свою нежизнеспособность в соприкосновении с реальной действительностью.

Драму Копита нельзя назвать драмой характеров. Мы не находим здесь глубокой психологической разработки образов главных действующих лиц, да это, видимо, и не входило в намерения драматурга. Напротив, он достаточно нарочито использует расхожие стереотипы массового сознания и как бы проверяет их историей. Обращение к исторической теме в данном случае – это не столько изображение самой истории, сколько попытка показать, что сде-

лали с национальной историей, как она трансформировалась в сознании среднего американца. Вывод автора горек: победило массовое, балаганное сознание, довольствующееся восприятием исторических событий на уровне комиксов. Взгляд Копита на историю – это взгляд поколения 60-х, которое не просто стремится дегероизировать “славное прошлое” своей страны, но хочет докопаться до сути, раскрыть истинное лицо национальной истории под маской хрестоматийного глянца устоявшихся клише. Как справедливо отмечает в этой связи Р.Брустайн, “выводя на сцену характеры, хорошо известные американской аудитории, американские драматурги получают возможность проникнуть в самую структуру американской истории с целью исследования глубинных причин наших сегодняшних недугов” [8,104].

В то же время Копит стоит у истоков явления, получившего распространение во второй половине XX века – он использует документ с целью деконструкции героических нарративов прошлого. Аналогично поступают и женщины-драматурги, предлагающие взглянуть на историю с позиции женщины, пьесы которых будут рассмотрены в отдельной главе. Свою “ревизию” героических нарративов предлагают и представители драматургии сексуальных меньшинств. В своей нашумевшей пьесе “Ангелы в Америке”, которую ее автор Тони Кушнер назвал “гей фантазией”, он причудливо смешивает трагическое и комическое, вымышленных и реальных героев, прошлое и настоящее, интимное, политическое и историческое. Это пьеса в первую очередь об Америке, в истории которой нет места инакости – будь то инакомыслие или иная сексуальная ориентация. Ключевой фигурой документального плана пьесы становится Рой Кон – реальная личность, юрист, принимавший активное участие в осуждении супругов Розенбергов. В пьесе он умирает в больнице, и у его постели появляется Этель Розенберг, с которой они обсуждают прошлое. Кушнер обращается также и к героической истории пуритан, выводя на сцену отцов-основателей, оживляет манекенов в музее, рассказывающих о продвижении мормонов на запад. Так, частная история геев, воспринимаемая обществом как маргинальная ситуация, оказывается вписанной в историче-

ский и политический контекст и предстает как неотъемлемая часть американского пути, а СПИД приобретает символическое значение как воплощение в первую очередь морального недуга, поразившего страну.

Таким образом, можно сделать выводы о некоторых тенденциях обращения к фактам национальной истории в американском театре. К концу 20 века обращение к документу приобретает все более разнообразные и причудливые формы: если в первой половине 20 века документальные факты использовались в реалистической драме для придания большей достоверности происходящему, то в дальнейшем документ нередко включается в авангардные пьесы со сложной синтетической структурой. Более того, можно сказать, что если ранее исторические документы использовались для реконструкции истории, то сейчас они все чаще служат ее деконструкции. Так в американской драме последних лет с помощью документальных фактов происходит ревизия истории с точки зрения тех, кому ранее в ней не было места.

Среди драматургов, обращавшихся в своем творчестве к западно-европейской истории, бесспорным лидером является Максвелл Андерсон. Он пишет пьесы на сюжеты английской истории, истории Франции, Австрии. Наиболее интересным, на наш взгляд, является своеобразный триптих из истории Англии: “Королева Елизавета” (1930), “Мария Шотландская” (1933) и “Тысяча дней Анны Болейн” (1948). Написанные не в хронологической последовательности, эти пьесы, однако, воссоздают один из важнейших периодов английской истории и объединены общей проблемой – проблемой взаимоотношения личности и государственной власти. В этих пьесах данная проблема рассматривается на примере характеров трех знаменитых женщин, каждая из которых должна была решить ее сама для себя. В определенной степени можно проследить истоки конфликта пьес Андерсона в классицистских трагедиях, где человек также ставился в ситуацию бескомпромиссного выбора между долгом и чувством, личными и государственными интересами. Однако если классицистские трагики всегда решали этот конфликт в пользу общест-

венного, государственного долга, считая наивысшей заслугой индивида способность отказаться от личного, пожертвовать любовью и теми, кого любишь, свободой выбора во имя государственной необходимости, то для Андерсона всегда, при всех обстоятельствах превыше всего остается свободный человеческий дух, “способный подняться над физическим поражением и смертью”[12,90]. Что же касается государства, то Андерсон всегда воспринимал его как систему подавления личной свободы индивида, диктат, заставляющий человека подавлять свои лучшие побуждения, предавать самого себя. По мнению А.С.Ромм, “идейно-философская концепция Андерсона теснейшим образом связана с тем ощущением “отчужденности” социального механизма, его независимости от воли личности, которое столь характерно для буржуазного искусства XX века”[13,208]. А критик В.Воронин в самой атмосфере “грозовых” тридцатых усматривает предпосылки, побудившие драматурга обратиться к “трагедийной форме изображения непримиримого конфликта личности и государства, свободы и власти”[14,12].

Первые две пьесы цикла – “Королева Елизавета” и “Мария Шотландская” – представляют как бы две стороны одной медали и во многом продолжают то, что было намечено Шиллером в его “Марии Стюарт”. Как и немецкого драматурга, Андерсона также интересуют не столько политические конфликты эпохи и достоверность исторических фактов, с которыми он подчас обращается достаточно вольно, сколько трагедия личности, не желающей смириться под гнетом тиранической власти, и психологическое противопоставление двух контрастных женских характеров. При этом Андерсон идет дальше своего великого предшественника, предельно заостряя эмоционально-психологическую ситуацию выбора. И если у Шиллера сталкиваются две женщины-королевы, каждая из которых уже сделала свой выбор, то у Андерсона этот мучительный процесс происходит на глазах у зрителя. Особенно интересной в этом отношении является пьеса “Королева Елизавета”. Здесь английская королева предстает перед нами молодой, пылкой, полной желания любить и быть любимой. Но уже тогда служение государству, которое она



понимает как укрепление собственной неограниченной власти, становится для нее превыше счастья, любви, свободы. Фактически Елизавета в пьесе Андерсона решает дилемму: остаться королевой или обрести женское счастье с любимым человеком. Её отношения с Эссексом строятся по принципу любви-ненависти: герои страстно любят друг друга и в то же время не могут быть вместе из-за постоянного соперничества. Однако Андерсон далек от того, чтобы трактовать эти отношения в духе Фрейда. Он дает им вполне конкретное объяснение: влюбленные не могут быть счастливы, потому что между ними стоит жажда власти. Андерсон любуется сильными характерами своих героев, их неспособностью пойти на компромисс, доводя конфликт до трагедийного накала, когда Елизавета оказывается вынужденной послать Эссекса на эшафот, а Эссекс отказывается прибегнуть к единственному средству спасения – послать Елизавете перстень-талисман. Поражение в итоге терпит тот, кто более уязвим для любви. Казнь Эссекса – высшая победа Елизаветы-королевы и в то же время полное поражение Елизаветы-женщины. Надо сказать, что “Мария Шотландская” значительно уступает первой пьесе по своим художественным достоинствам. Здесь драматург показывает королеву, которая в мучительной борьбе за власть сохранила свою женскую сущность. И если в первой пьесе в трактовке образа Елизаветы драматург значительно углубил психологический рисунок, намеченный в трагедии Шиллера, то во второй - Андерсон почти целиком и полностью идет по его стопам, мало что добавляя к характеру Марии. Последняя сцена – встреча двух королев в тюрьме – очень напоминает аналогичную сцену “Марии Стюарт”, и создается впечатление, что вся пьеса написана только ради слов, которые Мария бросает в лицо Елизавете: “И все-таки я победила!.. Я осталась женщиной, я любила, как любит женщина, и проиграла, как проигрывает женщина”[15, 152].

Несомненной удачей драматурга стала пьеса “Тысяча дней Анны Болейн”. В ней автор не только вновь изображает конфликт человека и государственной власти, но и предельно заостряет проблему влияния абсолютной власти на индивида. Здесь, как и в пьесе “Королева Елизавета”, сталкиваются

ся два сильных характера – Генрих VIII и Анна Болейн, две незаурядные натуры, наделенные сильными страстями и, в конечном счете, не могущие быть счастливыми из-за непомерного властолюбия, обуревающего обоих. Как известно, Генрих VIII являл собой достаточно сложную и противоречивую личность. Человек широко образованный, наделенный умом и талантом, незаурядный государственный деятель, он в то же время прославился своей жестокостью и деспотизмом. И в своей пьесе, показывая эволюцию Генриха – короля и человека, Андерсон настаивает на том, что именно абсолютная, неограниченная никаким нравственным законом власть развращает и в итоге губит Генриха-человека. В пьесе много говорится о благих намерениях, которыми он был преисполнен в начале своего правления. Мать Анны вспоминает, что “он был сама невинность и чистота. Ему хотелось стать хорошим королем. /Ему хотелось стать великим королем, почти мессией”[16,126]. Сам Генрих признается Анне: “Я не стремился делать людям зло, /хотел добра, радел об общем благе/. По мне добро куда как лучше зла, /но как узнать, где зло, а где добро/” [16,153].

Именно отсутствие нравственного ориентира, каких-либо ограничений в желаниях и поступках, по мнению Андерсона, является наиболее губительным для человека и тем более для государственного деятеля. Прав В.Воронин, который в этой связи отмечает, что, “если бы Андерсон захотел предпослать этой пьесе эпиграф, он, пожалуй, не нашел бы лучшего, чем известное изречение: “Власть развращает, абсолютная власть развращает абсолютно”[14,30]. В этом, несомненно, заключена одна из основных авторских идей пьесы. Поэтому автор рассматривает такой важный исторический конфликт, как разрыв Англии с Римом, образование англиканской церкви не столько в политическом, сколько в нравственном аспекте. Он не пытается разобратся в том, насколько правомерен был этот шаг для английского государства, что он дал народу Англии, какие политические последствия имел. В разрыве с Римом и назначении Генриха главой англиканской церкви он видит прежде всего дальнейшее укрепление единоличной власти короля, а следо-

вательно, создание новых предпосылок для усиления деспотизма. Генрих и сам сознает это, когда говорит Анне: “Взгляни: /похож я на примаса церкви?/ Смешно ведь, да? Нельзя принять всерьез?/ Но это – факт. Я сам себя назначил, /поскольку воля короля – закон. / И вот он я, гляди, король и папа /в одном лице. А все лишь для того, / чтоб узаконить мой развод,/ ребенка нашего, наш брак!”[16,165].

Не менее губительно сказывается властолюбие и на характере Анны. Полюбив Генриха помимо своей воли, она, однако, полностью подчиняет свое чувство одной всепоглощающей страсти – стремлению к престолу. В этом стремлении она не знает преград: наделенная от природы добротой и человечностью, она становится жестокой и неумолимой, заставляя Генриха казнить всех тех, кто не захотел признать законность их брака, среди них и бывшего друга и наставника Генриха, великого ученого Томаса Мора. В конечном счете она жертвует своей собственной жизнью ради того, чтобы ее дочь Елизавета стала законной наследницей престола. И все же Андерсон несомненно возвышает Анну над Генрихом, возвышает именно тем, что она под воздействием глубокого чувства, в отличие от Генриха, оказывается способной отказаться от своих честолюбивых помыслов. В тот день, когда Анна осознает, что полюбила Генриха и любима им, она готова отречься от всех своих притязаний: “Не важно все: развод, наш брак, дворец./ Не будем требовать у них присяги!/ Екатерина пусть сидит на троне,/ Мария пусть наследует престол./ Ты любишь, я люблю тебя –/ и я могу сказать три этих слова”[16,154]. И именно это обстоятельство и обуславливает гибель Анны. Художественная логика пьес Андерсона такова, что практическая победа остается всегда за теми, кто менее уязвим для любви. Эссекс, Мария, Анна стремятся к власти, но в решающий момент чувство у них берет верх над рассудком. Это поражение и возвышает их в глазах драматурга, так как при этом они одерживают большую нравственную победу не только над своими противниками, но прежде всего над собственным эгоистическим расчетом.

Пьеса “Тысяча дней Анны Болейн” предельно насыщена историческими фактами и историческими персонажами, более того, все исторические события показываются автором в самом теснейшем переплетении с частными судьбами героев, и все же история здесь вторична. Драматурга интересуют прежде всего характеры людей, их чувства и стремления. В психологии персонажей, безусловно, находит свое отражение и эпоха с её характерными чертами. И все же в пьесе Андерсона скорее исторические события становятся производными от личных стремлений героев, нежели сами герои в полной мере детерминированы историей. Диалектика исторического и личного явно сдвигается в сторону личности, способной своей волей изменять ход истории. Недаром такой важнейший для истории Англии период трактуется в данном случае прежде всего как следствие любовных похождений Генриха VIII. Создается впечатление, что и сам автор осознает этот просчет, когда “под занавес” вкладывает в уста Генриха слова, обращенные к умершей Анне: “Мы думали с тобою,/ что нами движут ненависть и страсть,/ что наши схватки – это наше дело./ А в жизни было ведь совсем не так:/ нам диктовал поступки наш хозяин,/ наш господин – народ. Кто, как не он,/ пожал плоды тех наших распрей?/ Ты думала добиться своего./ Я думал, нет, я все-таки хитрее,/ и все пойдет, как я того хочу./ На деле же все шло, как он хотел./ Мы были для него марионетки,/ плясавшие под дудку господина/”[16,186]. Однако это остается лишь декларацией и не получает в пьесе убедительного художественного подкрепления.

Барри Стейвис, речь о котором уже шла выше, также обращался и к западноевропейской истории. Одна из его наиболее значительных драм – “Светильник, зажженный в полночь” (1947) – посвящена судьбе великого ученого Галилео Галилея. В отличие от большинства пьес Андерсона, герои Стейвиса прежде всего являются носителями определенного комплекса идей, опережающих свое время и поэтому чреватых конфликтом. Как и в пьесе о Джоне Брауне, конфликт в “Светильнике...” – это не столкновение отдельных людей, их воля и страстей, но столкновение определенных исторических тенденций,

в данном случае передовой научной мысли, не признающей никаких ограничений в своем движении к истине, и схоластического церковного мышления, видящего в свободном познании угрозу догматам религии. Основным конфликтом пьесы находят свое пластическое выражение в самой сценической композиции: все сценическое пространство разделено на несколько площадок, на которых попеременно происходит действие (а иногда оно идет контрапунктно на противоположных площадках, как бы сталкивая различные точки зрения и позиции): лаборатория Галилея, где совершаются великие открытия, Академия Линчеев, где ведутся научные споры, Папский дворец, где обсуждается правомочность изысканий Галилея, Палата инквизиции, где Галилея вынуждают к покаянию, дворец инквизиции, где собрание кардиналов выносит ему приговор, и, наконец, монастырь Сан-Маттео, где наедине со своей дочерью он может быть самим собой, задать самому себе мучительные вопросы, на которые он так и не найдет ответов. Сценическое воплощение конфликта усиливается жесткой группировкой персонажей – их разделением на сторонников Галилея и его противников, которые на протяжении всей пьесы ведут ожесточенные споры. Этот спор выходит далеко за рамки конкретной исторической ситуации и приобретает более универсальный характер: может ли истина подчиняться регламенту? Что правит миром – разум или приказ? Насколько ученый свободен в своем поиске? Недаром один из членов Академии Линчеев маркиз Чези говорит: “Вскоре стало очевидно, что борьба за телескоп – это борьба за свободу мысли”[5,38].

Внешний конфликт пьесы дополняется и углубляется внутренним. Галилей борется с противоречивыми чувствами: он правоверный католик и не желает делать ничего такого, что могло бы пойти во вред церкви, и в то же время он ученый, не признающий иного авторитета, кроме истины. Так, конфликт религиозного и научного сознания продолжает свое развитие в психологическом плане. И если в политике верх берет догматическое, реакционное сознание, заставляющее вопреки очевидности признать теорию Галилея ложной, то в душе героя победа остается за ученым. Особенно выразителен в

этом отношении финал пьесы, когда контрапунктно звучат голоса Марии Челесте, читающей за отца покаянную молитву, и Галилея, задающего самому себе, своим современникам и зрителям, сидящим в зале, свои наиболее болезненные вопросы.

*Галилей:* “Меня на коленях заставили отречься от самого себя и от моей науки о законах мироздания... Можно сломать все телескопы, разбить все стекла, сжечь все книги. Можно приказать, и люди, как низшие животные, тупо уставятся в землю. Можно вырвать глаз всякому, кто посмеет поднять голову, чтобы исследовать небо. В вашей власти сделать все... Но вы не можете ни на йоту исказить факт и правду факта. Она движется!”

*Мария Челесте:* “Господи! Услышь молитву мою, и вопль мой да придет к тебе. Я забыт в сердцах, как мертвый, я – как сосуд разбитый. Иссохли от печали очи мои. Дни мои исчезли, как тень. Слава отцу и сыну, и святому духу. Да пребудет вечно, аминь!”

*Галилей:* “Где встречаются вера и разум? Или ум человеческий беспомощен в царстве религии? И потому должен смиренно принимать на веру истинность откровения? Даже не пытаюсь понять? Нет, так не должно быть. Когда человек поступает разумом ради откровения, он гасит свет и того, и другого. Помоги же мне, боже! Дай мне меру истины... И все-таки она движется!”

*Мария Челесте:* “Из глубины взываю к тебе, господи. Услышь голос мой, господи! Услышь молитву мою, уныл во мне дух мой. Не отврати лицо твое от меня. Укажи мне, господи, путь, по которому мне идти; дух твой благой да ведет меня!”

*Галилей:* “Значит, Полиссена права? Оплатить трудом цену оставшихся дней. Исследовать законы сил и движения... “Сделай меч из мук...” Ковать этот меч работой? Искупать вину?... Клянусь господом и спасителем, Земля – движется!”[5,83].

Сквозным повтором в монологе Галилея звучит рефрен “она движется!”, повторяемый со все большим усилением по мере того, как герой все более

укрепляется в своих убеждениях: “Она движется!” “И все-таки, она движется !” И наконец: “Клянусь господом и спасителем, Земля – движется!” – этим заканчивается пьеса, утверждая окончательную победу ученого в душе Галилея. В этом контексте отступничество Галилея, его покаяние становятся той ценой, которую он заплатил за возможность продолжать служить науке, ибо, как говорит Мария Челесте, “религии, может быть, и нужны мученики, но науке нужны живые”[5,81]. Возникает парадокс: ради того, чтобы восторжествовала истина, Галилей должен лгать.

Как и в пьесах Андерсона, немаловажную роль здесь играет конфликт свободного человеческого духа с верховной властью, в данном случае воплощенной в католической церкви. У верховной власти своя этика, свои законы, которыми руководствуются ее носители. Это прежде всего закон жесткого регламентирования человеческой личности, боязнь ее свободного развития, независимости мышления. Характерен в этом отношении диалог Галилея с кардиналом Беллармино:

*Галилей:* “Владыка, вы говорили о народе. Вы убеждены, что народ не способен вынести правду?”

*Кардинал Беллармино:* “Я всем сердцем убежден в этом. Мы должны до поры охранять народ от новых идей. Они могут пойти ему во вред”[5,37].

Эта политика хорошо понятна другу Галилея Сагрето, который говорит: “Нашим теперешним правителям? Им же выгодно насаждать невежество” [5,52]. Итог этим рассуждениям подводит сам папа, в прошлом человек, увлекавшийся наукой, восхищавшийся открытиями Галилея, – он отбрасывает свои личные убеждения во имя того, что считает целесообразным с точки зрения высшей необходимости. Так, он видит в книге Галилея “непоправимый вред”, так как “она обращена к разуму, а не к вере. Она заставляет думать. Она учит думать. А если люди начнут думать свободно, от единства церкви останется лишь груда осколков”[5,52].

И хотя пьеса Стейвиса предельно конкретна в историческом плане и свободна от каких бы то ни было аллегорий, она очень современна – совре-

менность и в самой постановке проблемы о месте ученого в общественной структуре, о соотношении истины и порядка: нужна ли правда, если она может посеять хаос? Современность и в той атмосфере преследования свободной мысли, которая пронизывает всю пьесу и заставляет вспомнить маккартистские судилища. Современность и в пафосе утверждения ценности научной истины независимо или даже вопреки воле власть предержащих.

Одним из последних обращений к английской истории стала пьеса Джеймса Голдмана “Лев зимой” (1967). Её действие разворачивается во времена Генриха II и сосредоточивается на взаимоотношениях членов королевской семьи и прежде всего самого Генриха и его жены Элеоноры Аквитанской. Как и в пьесах Андерсона, семейные отношения здесь самым тесным образом переплетаются с политическими: помимо любви-ненависти, которая мотивирует поведение супругов, обоими движут их политические амбиции. Генрих хочет завещать английские земли самому младшему и самому слабому сыну – Джону, в то время как Элеонора, не сумевшая удержать мужа своей любовью, всеми силами стремится нарушить его планы и, потерпев поражение как женщина, надеется выиграть как политик. Она делает всё, чтобы вопрос о наследовании Англии и её любимой Аквитании решился в пользу старшего сына – Ричарда Львиное Сердце. При этом средний и самый умный из сыновей – Джеффри ведет свою игру, натравливая брата на брата и сына на отца в надежде урвать свой кусок. Однако все эти политические интриги, которые и составляют существо исторического конфликта, постепенно отходят на второй план и, видимо, интересуют автора лишь как повод для столкновений, блестящих, остроумных словесных поединков Элеоноры и Генриха. В конечном счете исторический конфликт “повисает в воздухе”: решение вопроса о наследовании откладывается до следующего года, и уже не пьеса, а сама история дает ответ, как он разрешился. Что же касается драматурга, то его ещё в меньшей степени, чем его предшественников, занимают исторические закономерности, и всё своё мастерство он сосредоточивает на психологической обрисовке характеров супругов, которые лишь в самой ни-



чтожной степени детерминированы историей и настолько современны в проявлениях своих чувств, что напомнили Кэролу Стерну Джорджа и Марту из пьесы Олби “Кто боится Вирджинии Вулф?”[11,294].

Среди авторов пьес, посвященных древней истории, мы находим уже знакомые имена М.Андерсона, Р.Шервуда и Б.Стейвиса.

Одна из первых пьес такого рода – “Дорога на Рим” – была написана Робертом Шервудом в 1927 году. В ней автор обращается к периоду Первой Пунической войны – 564 году до нашей эры и выводит на сцену одну из наиболее интересных и загадочных исторических фигур – африканского полководца Ганнибала. В пространном предисловии к своей пьесе драматург объясняет причины, побудившие его выбрать именно этот сюжет. Шервуд, в частности, отмечает, что историки так и не смогли объяснить, почему Ганнибал, воспитанный в ненависти к Риму, еще в раннем детстве поклявшийся своему отцу Гамилькару лишить Рим его могущества, дойдя до его ворот, вдруг резко повернул назад вопреки протестам своих полководцев и собственным первоначальным намерениям [17, xviii ].

Этот вопрос так и остался без ответа, и драматург решил предложить свою версию, исходя из собственного мироощущения и художественного видения. Романтик Шервуд считает, что причиной, побудившей Ганнибала к столь неожиданным действиям, могла быть встреча с прекрасной женщиной, коренным образом перевернувшая всю его судьбу. В предисловии драматург признает, что образ Амитис – героини пьесы – сугубо вымышленный. Хотя у Фабия Максима действительно была жена, но её психологический облик и поступки – плод воображения художника. В то же время Шервуд отмечает, что в общественной атмосфере республиканского Рима того времени он усмотрел немало сходства с современной Америкой. Развивая эту мысль, он также пишет, что стремился сделать характеры в своей пьесе достаточно узнаваемыми для современной аудитории, чтобы установить более тесный контакт между сценой и публикой[17, xxxix].

Таким образом, согласно романтическому видению драматурга, основным конфликтом пьесы становится не столько столкновение римлян с армией Ганнибала, сколько противоборство таких общечеловеческих понятий, как Жизнь и Смерть, Любовь и Тирания. Носительницей наиболее важных для драматурга человеческих ценностей является в пьесе жена римского сенатора, а впоследствии диктатора Фабия Максима. Гречанка по происхождению, она уже изначально противостоит тщеславному, лицемерному Риму, заботящемуся только о своей славе и могуществе. Воплощением стопроцентного римского сознания являются для драматурга Фабий и его мать. Так, уже в первой сцене дается экспозиция и возникает завязка конфликта: мы узнаем о том, что Ганнибал со своим войском находится у ворот Рима, а также о семейном конфликте Фабия и его матери с женой Амитис, не принимающей образ жизни и нормы поведения, установленные в Риме. В диалоге Амитис с мужем нетрудно уловить аналогии, которые драматург проводит между Римом и современной Америкой:

*Фабий*: “Рим на сегодняшний день – самый оживленный, самый прогрессивный город мира”.

*Амитис*: “Рим слишком занят великим делом расширения своих владений, чтобы подумать о таких тривиальных вопросах, как счастье или хотя бы удовлетворение отдельного человека”[17,27].

И далее, в ответ на восхваление Фабием высоких моральных принципов Рима Амитис замечает: “Мораль ?! В Риме не существует такого понятия. Здесь есть только ограниченное, лицемерное морализаторство” [17,36].

Ганнибал тоже предстает поначалу как воплощение принципов тирании, подавления всего гуманного и естественного. Он не только несет смерть и разрушение своим врагам, но более всего преуспел в борьбе с самим собой, подавив в себе все желания и стремления, кроме желания властвовать и побеждать. И он сам признается в этом: “Я никогда не был человеком, я был силой, вдохновляемой свыше на истребление врагов Карфагена”[17,120-121]. Это прекрасно понимает пробравшаяся к нему в лагерь Амитис. Пытаясь от-

говорить Ганнибала от захвата Рима, она борется не столько за интересы чуждого ей народа, сколько за самого Ганнибала, это борьба за Человека в широком смысле этого слова. Её устами говорит сам автор, пытающийся, как и Амитис, внушить Ганнибалу простую мысль о том, что человеку мало проку в осуществлении своих самых амбициозных помыслов, если при этом он утрачивает способность любить, сострадать, радоваться жизни, – утрачивает самого себя.

*Амитис:* “Когда-нибудь ты спросишь самого себя: “Ну вот, я прошагал три тысячи миль, пересек горы, пролил много крови – и какую пользу это принесло – во имя чего? И тебе будет очень неприятно, если ты вдруг осознаешь, что растратил свое время попусту”[17,113].

*Ганнибал:* “Возможно, я не смогу объяснить свои действия... этот твой вопрос немного тревожит меня... Я сам задавал его себе столько раз. Все эти годы я видел только смерть, ничего кроме смерти – и я так и не смог найти ответа”[17,115-116].

*Амитис:* “Может быть, когда-нибудь ты поймешь, что на свете существует такая вещь, как человеческое взаимопонимание, и оно гораздо прекраснее, чем война. Война – это смерть, Ганнибал. Рим умирает, Карфаген умирает, но мы еще живы... Ты можешь победить людей, Ганнибал, можешь победить армии, но ты не можешь победить жизнь”[17,132-133].

Таким образом, исторический конфликт полностью переключается в общечеловеческий план, а ее автор приходит к выводу, что великие цивилизации гибнут прежде всего из-за недостатка человечности.

“Пьеса “Дорога на Рим” явилась гимном протеста против милитаризма, изящно преображенным в любовную песню”, – писал в этой связи Чарльз Брагет [цит. по: 18,220].

“Дорога на Рим” была не единственной пьесой, в которой Шервуд обращался к древней истории. В 1933 году драматург пишет пьесу “Акрополь”, в которой действие разворачивается в Афинах времен Перикла. Хотя Шервуд неоднократно переделывал ее и так и не закончил в окончательно удовле-

творящем его варианте, а сценическая премьера “Акрополя” была неудачной, значение этой пьесы для творчества драматурга чрезвычайно велико, а исследователь Шервуда Д.М.Браун даже считает ее “центральной” в творчестве художника [18,294]. Пьеса “Акрополь” воплотила символ веры драматурга и так же, как и “Дорога на Рим”, явилась своеобразным откликом на события современности. Написанная в год, когда Гитлер пришел к власти, и над миром нависла угроза новой войны, она провозглашала идеалы гуманизма и демократии, противопоставленные тоталитаризму и подавлению личности. В пьесе воплощением свободолюбия и гармонии являются Афины, противостоящие милитаризованной Спарте. Идейным центром пьесы становится спор вокруг сооружения Пантеона. Так, Клеон, спартанец по своему духу, считает продолжение работ предательством, преступным разбазариванием средств, которые должны идти на вооружение. В спор с Клеоном, который призывает поучиться у спартанцев, вступают те, кого автор считает истинными афинянами, – Фидий, Сократ, Анаксагор и Перикл. По их мнению, строительство Акрополя должно продолжаться даже во время войны, и работа должна быть во что бы то ни стало завершена, ибо Пантеон является символом афинского духа, того светлого и прекрасного, что несет в себе афинская демократия. В своей пьесе Шервуд вновь утверждает приоритет духовных ценностей над прагматическими. Благородная красота Акрополя – это прежде всего прославление человека, его созидательных сил вопреки насилию и разрушению.

Пьеса Максвелла Андерсона “Босоногий в Афинах” (1951) переносит читателя и зрителя в Древнюю Грецию, но её непосредственным адресатом становится современная драматургу Америка – Америка эпохи маккартизма. В этом смысле можно сказать, что это самая современная из всех исторических пьес Андерсона. Великий мыслитель, скептик и иронист Сократ делает своим принципом тезис “все подвергать сомнению”, ибо только так, по его мнению, может развиваться свободная познающая мысль, продвигаясь к истине. В этом отношении пьеса Андерсона очень созвучна пьесе Стейвиса о

Галилее. Служители католической церкви так же пытались уберечь народ от правды, как это делает тиран Спарты Павсаний, который считает, что “все тяготы управления берет на себя кучка людей, а обычный средний человек получает свою порцию мыслей так же, как еду и одежду”[16,215]. Такого же мнения придерживаются и обвинители Сократа, в частности Ликон, который говорит на суде, обвиняя Сократа: “Исследуя убеждения, которыми живут люди, ты убиваешь эти убеждения и насаждаешь развращенность”[16,241].

Если в пьесе о Галилее основным предметом дискуссий была теория мироздания, то в пьесе Андерсона это прежде всего политический вопрос – вопрос о власти и демократии, о соотношении общественного блага и свободы отдельной личности. И именно в рассуждениях по этому поводу прослеживаются недвусмысленные аналогии с современной драматургией Америки. Рассуждая об афинском государственном строе, его достижениях и пороках, Андерсон устами Сократа обращается к своим современникам, заставляя их задуматься о пресловутой американской демократии и том расхождении между прекрасной мечтой и реальной действительностью, которое стало очевиднее, чем когда-либо, именно в эпоху маккартизма. Через своего героя Андерсон настойчиво утверждает, что истинно демократический строй не может бояться правды, беспристрастного анализа, научного исследования: “Каждый раз, подвергая пытливному исследованию намерение, план, даже основы нашего строя, мы лишь укрепляем этим демократию...”[16,235]. “Правда не может разрушить свободный город, Ликон. Напротив, она приносит ему свободу и помогает сохранить её. Правда уличает тиранию, но она благодетельна для демократии”[16,242].

В отличие от Галилея Сократ до конца остаётся верен своим убеждениям, считая, что “лучше умереть, чем покривить душой”, или “жить несвободным”.

Так Андерсон вновь отдает свои симпатии личности, сумевшей отстоять самое себя даже перед лицом смерти.

Образ Сократа как символ свободы и независимости человеческой личности, верности своим убеждениям вопреки официальным установкам, видимо, был особенно привлекателен в эпоху маккартизма и вновь появляется в драматургии в 1959 году, когда увидела свет пьеса Альфреда Левинсона “Раненый Сократ”. Написанная в жанре интеллектуальной комедии, она значительно уступает пьесе Андерсона по своим художественным достоинствам, хотя и перекликается с ней по своему идейному звучанию. Как и в пьесе “Босоногий в Афинах”, Сократ здесь противостоит официальной власти. Пьеса построена на парадоксе: пацифист Сократ, оказавшись на войне, случайно совершает подвиг – во время наступления персов он бежит в кусты, чтобы там спрятаться, сильно ранит ногу колючкой, приводя этим в замешательство персов, решивших, что в засаде сидит целая рота. Конфликт возникает тогда, когда военачальник Алкибиад приглашает Сократа на торжественную церемонию вручения ему лаврового венка. Так парадоксальным образом Сократ, проповедовавший пацифизм и независимость от официальной власти, становится её орудием. Алкибиад не скупится на уговоры, взывая к его патриотическим чувствам: “Ты должен понять, дорогой учитель, что есть область вне твоего понимания, вне сферы твоего опыта. Вот послушай: внешний мир, в особенности побежденные персы, видят в нашей доблестной победе кульминацию хитроумной стратегии, разработанной Алкибиадом, осуществленной его офицерами и войском и завершенной в решающий момент блестящей импровизацией нашего истинного афинянина Сократа, простого солдата, гражданина, призванного на военную службу, дилетанта на войне. Человек, известный непобедимостью своей свободной мысли, становится непобедимым в действии”[19,79]. Но герой Левинсона, как и герой Андерсона, превыше всего ценит истину, и никакие аргументы в пользу государственной необходимости, оправдывающие эту ложь, не могут заставить Сократа отречься от своих убеждений. Солгать для него – значит предать самого себя, своих друзей и учеников, свою жену – всех тех, кто верит ему и идет по его стопам.

Таким образом, как мы попытались показать, пьесы на исторические сюжеты занимают достаточно большое место в американской драматургии XX века. К исторической тематике обращались многие крупные американские драматурги и продолжают обращаться художники нового поколения. В этой связи можно отметить, что исторической драме принадлежит особое место в американском театре, так как именно с неё и началась по сути дела национальная драматургия.

В то же время, несмотря на большое тематическое и стилистическое разнообразие американских исторических пьес, в них достаточно отчетливо прослеживается целый ряд устойчивых черт. Все они, как правило, используют исторический материал прежде всего для решения внеисторических, общечеловеческих проблем – нравственных и философских. Отсюда определенное сходство конфликтов, характеров, ситуаций. В этом смысле можно говорить об их современности, созвучности многим проблемам, волнующим зрителя XX века. Сама история в этих пьесах, однако, становится скорее поводом для размышления и постановки больших, общественно значимых проблем, нежели предметом анализа, что позволяет говорить об отсутствии в них историзма в традиционном смысле слова. Американских драматургов больше интересует логика человеческой души как таковой, нежели логика истории.

Характерной чертой американской исторической драмы является также отсутствие народа не только как действующего лица, но и как силы, детерминирующей исторический процесс. На наш взгляд, здесь особенно ярко проявился свойственный американскому сознанию индивидуализм. Отсюда преувеличение роли сознательного, субъективного фактора исторического процесса. Единственная позитивная сила истории для американских драматургов – это личность. И американскую историческую драму можно охарактеризовать как драму исключительных личностей.

Что же касается стилистики этих пьес, то наиболее распространенными в этой группе являются романтические драмы и интеллектуальные драмы

идей, где герой либо становится носителем эмоционального индивидуалистического протеста против бездушной власти, либо воплощает и отстаивает определенный, передовой комплекс идей, противостоящих официальной идеологии.

### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Anderson M. Valley Forge // The Best Plays of 1934 – 1935 / M.Anderson – New York, 1935.
2. Sherwood R. Abe Linkoln in Illinois //The Best Plays of 1934 – 1935/ R. Sherwood – New York, 1934.
3. Anderson M. High Tor // Four Verse Plays by Maxwell Anderson / M.Anderson – New York, 1959.
4. Blankfort M. & Gold M. Battle Hymn / M. Blankfort, M. Gold – London, 1936.
5. Стейвис Б. “Светильник, зажженный в полночь” и другие пьесы / Б. Стейвис – М., 1980
6. Миллер А. Пьесы / А.Миллер – М., 1960.
7. Four Contemporary American Plays – New York, 1961.
8. Brustain R. Critical Moments. Reflection of Theatre & Society 1973 – 1979 / R. Brustain – New York, 1980.
9. Lowell R. The Old Glory / R.Lowell – New York, 1965.
10. Contemporary Dramatists – New York, 1979.
11. Kopit A. Indians / A. Kopit – London, 1970.
12. Anderson M. Off Broadway. Essays about the Theatre // Four Verse Plays by Maxwell Anderson / M. Anderson – New York, 1959.
13. Ромм А.С. Американская драматургия первой половины XX века / А.С. Ромм – Л., 1978.
14. Воронин В. Максвелл Андерсон – человек и драматург // Андерсон М. Пьесы / В. Воронин – М., 1988.
15. Anderson M. Mary of Scotland // Anderson M. Four Verse Plays / M. Anderson – New-York, 1959.
16. Андерсон М. Пьесы / М. Андерсон – М., 1988.
17. Sherwood R. The Road to Rome / R. Sherwood – New York, London, 1927.
18. Brown J.M. The Worlds of Robert Sherwood. Mirror to His Times / J.M. Brown – New York, 1965.
19. Levinson A. Socrates Wounded // New American Plays / A. Levinson – New York, 1965.
20. Паверман В.М. Американская драматургия 60-х годов XX века / В.М. Паверман – Свердловск, 1987.



## ГЛАВА II. СЕМЕЙНАЯ ДРАМА

Семейная драма принадлежит к одному из наиболее распространенных типов пьес в американском театре. На всем протяжении существования американской драматургии художники разных направлений, разной мировоззренческой ориентации и различной степени таланта обращались к изображению семьи. Об этом свидетельствует, в частности, анализ пьес, получивших американские национальные премии за 56 лет (с 1917 по 1971), – абсолютное большинство из них (более 90%) в той или иной форме затрагивает проблемы семьи. И хотя в этом списке не всегда оказываются лучшие произведения американской драматургии, тем не менее, как справедливо отмечает составитель антологии “Американские пьесы – лауреаты” Дж.Б.Бонин, эти пьесы “являются объективным барометром наиболее фундаментальных общественных иллюзий и идеалов”[1,х].

Как неоднократно отмечали американские социологи, семья – один из важнейших институтов любого общества – приобретает в американском сознании особый смысл. Объяснение этому факту мы находим в самой американской истории. Семья как общественная единица легла в основу американского общества, основанного колонистами, и в определенной степени явилась моделью, по которой создавалось новое общественное устройство. Пуританская семья на Севере и фамильные усадьбы на Юге стали основами основ для их обитателей, воплощая наиболее существенные идеологические, нравственные и даже экономические нормы. Для тех же, кто пытал счастье, продвигаясь к границам, семья становилась единственным прибежищем, поддержкой, способом выживания. Суммируя особое отношение к семье в американской социологии, Том Сканлан, в частности, пишет: “Мы представляем собой культуру среднего класса с сильными традициями семейных ценностей, частично проистекающих из аграрной идеологии, основанной на идеале “семейных ферм”[2,57]. Этот идеал неоднократно упоминается в рассуждениях Томаса Джефферсона. Так, в своих письмах дочерям он постоянно подчеркивал, что семья является единственно значимой и по-настоящему

счастливой общностью. Его идея состояла в том, что политическая свобода зиждется на независимости отдельных индивидов, которых делает свободными обладание собственностью и возделывание своей земли, и семейная ферма являлась, по его мнению, наилучшим способом достижения такой свободы [3,548;555;563;581].

Развитие капиталистического общества на какой-то период способствовало еще большей консолидации американской семьи, так как укрепило её экономическую основу. Однако со временем стремительное развитие капитализма стало все ощутимее разрушать стабильность семейного уклада, зачастую способствуя его распаду. Уход в прошлое патриархальной семейной идиллии совпал с утратой веры в исключительность американского пути, избранность американской нации, её предназначение построить царство божье на земле. И то, и другое стало достоянием мифа, воплотив наиболее существенные грани пресловутой американской мечты [4]. Гармоничная семья, как потерянный рай, стала предметом ностальгии, мечтой, которой не суждено сбыться. В то же время реальная семья зачастую становилась ловушкой, полем битвы, где сталкивались амбиции и окончательно разбивались иллюзии. Эти факторы и определили во многом тот образ семьи, который возникает на страницах драмы США. Для американских драматургов семья – это тот пульс, биение которого определяет здоровье всего общественного организма, изнанка блестящего фасада преуспевающей страны.

Первые пьесы, изображающие семейные отношения, относятся еще к XIX веку. Основной пафос большинства мелодрам того времени состоял в утверждении преимущества семейной морали и идеалов домашнего очага над разрушительными силами и пагубными страстями, бушующими вокруг и внутри индивида. Положительный персонаж, поднимая тост за Америку, желал ей “свободы, благополучия и сладких утех семейного счастья” [5,35], ибо “семейное счастье” в этих пьесах провозглашалось основой счастья общественного.

В XX веке семейная драма не только не утратила своего значения, но, напротив, утвердилась как одна из ведущих жанровых разновидностей американской драматургии. Все крупнейшие драматурги Америки – от О'Нила и Уильямса до Олби и Шепарда, включая афро-американских авторов и представителей национальных меньшинств, – отдали значительную дань семейной теме, исходя из особенностей своего мировоззрения, творческой индивидуальности, личного опыта. Тем не менее, несмотря на стилистическое и идейное разнообразие этих пьес, все они удивительно схожи в том, что касается трактовки самого понятия “семья” и его художественного воплощения. Семейная драма XX века в определенной степени становится антиподом мелодрам XIX века: если в семейных пьесах XIX века обретение дома, семьи было решением всех проблем, то в современной драме это, используя выражение Ю.О'Нила, “лишь запятая большого вводного предложения к основному, которое еще не написано” [6, 17]. В то же время драма XX века настойчиво использует целый ряд черт, характерных для мелодрамы: повышенный эмоциональный тон, ситуации, выходящие за рамки обыденного. В этом ее существенное отличие от западноевропейской драмы, для которой более характерно обнаружение трагического в повседневном, будничном течении жизни. Однако все эти неординарные события и явления, попадающие в поле зрения американской семейной драмы, являются отнюдь не самоцелью, а играют, как правило, вспомогательную роль и составляют элементы фабулы, которая далеко не исчерпывает содержания этих пьес. События подобного рода как бы врезаются в повседневность, высвечивая ее трагизм и общее неблагополучие вокруг. Судьба семьи приобретает социальный, исторический и общечеловеческий смысл по мере того, как судьбы ее членов сопрягаются с судьбами общества и подчас даже всего мироздания.

Интересно, что при этом, несмотря на расширительное толкование семейных драм, само действие, напротив, часто замыкается рамками жесткого пространства. Таким образом, уже в описании декорации подчеркивается замкнутость, закрытость того мира, в котором живет семья, и в то же время

его “задавленность” большим миром вокруг. Так возникают две важнейшие для пьес этого типа темы: мир семьи закрыт для посторонних, он таит в себе свои тайны, живет по своим внутренним законам, и в то же время он находится в конфликте с миром внешним. Посмотрим, как это происходит конкретно в интересующих нас пьесах.

“Мрачным и призрачным” выглядит дом Кэботов (Ю.О’Нил “Страсти под вязами”), “перед домом каменная стена”[7,176]. Уингфилды (Т.Уильямс “Стеклянный зверинец”) живут “в одном из тех гигантских многоклеточных ульев, которые громоздятся, словно какие-то наросты в переполненных городских районах”, “по обе стороны здания... теснины двух узких темных переулков, они уходят вглубь, теряясь за перепутанными бельевыми веревками, мусорными ящиками и зловещими решетками пожарных лестниц на соседних домах...” [8,477]. Дом Келлеров (А.Миллер “Все мои сыновья”) окружен высоким забором и “густо посаженными тополями, которые создают атмосферу уединения” [8,21]. “Тяжелые склепы больших зданий” нависают над “маленьким и с виду таким хрупким домиком” коммивояжера Вилли Лоумена (А.Миллер “Смерть коммивояжера” – [8,101]. Гасятся огни и наглухо запираются двери после того, как доведенный до сердечного приступа умирает Гораций в пьесе Л.Хеллман “Лисички”. Плотные шторы скрывают от постороннего глаза драму в доме Гордонов (К.Одетс “Потерянный рай”). Часто эта обособленность подчеркивается за счет природных явлений: “два огромных вяза... распростерли свои ветви над домом (Кэботов. – *В.Ш.*), как бы защищая и подавляя его одновременно” [7; 176]]. Туман и темнота окутывают дом Тайронов по мере того, как “долгий день уходит в ночь” в одноименной пьесе О’Нила; тьма нависает над героями пьесы “Темнота на верхней площадке лестницы” У.Инджа. Вышедшая из берегов река готова поглотить дом героев пьесы Р.Андерсона “Все долгое лето” и Т.Уильямса “Царствие земное”. Бесконечный дождь стучит по крыше в пьесе С.Шепарда “Погребенное дитя”, глубокий снег окутывает жилище героев другой его пьесы “Помутнение разума”. Внешний мир нередко напоминает о себе различными механическими

шумами – воем сирены, гудками автомобиля, грохотом локомотива и т.д. Вот как описывает приметы внешнего мира герой пьесы Шепарда “Проклятие голодающего класса” Вестон: “Бульдозеры будут проламываться сквозь сад, гигантские стальные шары крушить стены, и акры земли покроются железными балками” [9,83]. Враждебность окружающего мира символизируют образы джунглей, вновь и вновь появляющиеся в различных пьесах. “Страна остервенелых псов!” – говорит Крис Келлер об Америке. “Здесь все пожирают друг друга!.. Это зверинец, чудовищный зверинец!” (“Все мои сыновья” [8,90]). “Когда мне было 17 лет, – вторит ему другой герой Миллера Бен, – “я вошел в джунгли, а когда мне стукнуло двадцать один, я оттуда вышел... И, видит бог, я уже был богачом!” (“Смерть коммивояжера” [8,130]). “Никогда не дерись честно, – дает он совет своему племяннику, – не то ты не выберешься из джунглей” [8,131]).

Душераздирающие кошачьи вопли и “голоса джунглей” постоянно сопровождают действие пьесы Уильямса “Трамвай “Желание”. Образ джунглей материализуется на сцене и приобретает обобщенно-философское звучание в другой его пьесе – “Внезапно прошлым летом”. Характеризуя одну из героинь своей пьесы “Проснись и пой”, К.Одетс пишет! “Она знает, что, когда живешь в джунглях, нужно остерегаться диких законов” [10,28]; и почти буквально повторяет эту мысль устами героя пьесы “Потерянный рай” Кьюпи, который говорит: “... Сейчас каждый сам за себя, а когда живешь в джунглях, следует остерегаться диких законов” [11,52]. Постоянный вой койотов становится звуковым сопровождением действия пьесы С.Шепарда “Настоящий Запад”. Образы охоты, кровь, освежеванная туша оленя возникают в другой его пьесе – “Помутнение разума”.

Однако и мир семьи далеко не идилличен и чаще не столько противостоит, сколько сопрягается с миром внешним через образы джунглей. Кровавое мясо приносит домой “неандерталец” Стенли. “Ну и тигр.., ну и тигр!” – говорит он яростно отбивающейся Бланш [7,611]. Подобно кошке, яростно цепляющейся за раскаленную крышу, борется за свое существование Мэгги

(Т. Уильямс “Кошка на раскаленной крыше”), а все происходящее в доме Поллитов Большой Па называет “звериным номером в цирке”. Сам он сравнивается со старым лисом, а его жена – с бульдогом. “Мы не живем с тобой, мы просто занимаем одну клетку”, – говорит Мэгги Брику [12,28]. “Человеческое существо – это зверь”, – резюмирует Большой Па [12,65].

“Мои дети бродят по дому, как дикие звери”, – говорит Клара в пьесе “Потерянный рай” [11,118].

“Есть люди, которые пожирают землю и все живое на ней, как саранча”, – так характеризует братьев Хаббардов Эдди в пьесе Л.Хеллман “Лисички” [13,161].

Марта в пьесе Э.Олби “Кто боится Вирджинии Вулф?” “кусают Джорджа до крови”, “рвет на части”, “рычит, как чудовище”. По мнению героини другой его пьесы “Все кончено”, слова “я люблю тебя, я хочу быть с тобой” звучат как “рычание раненного и ранящего зверя” [14,243]. С этим полностью солидарны герои пьес Шепарда. “Семья – это не столько социальное, сколько животное явление”, – отмечает Вестон (“Проклятие голодающего класса” [9,104]). “Кто чаще всего совершает убийства? – семейные люди: братья и т.д...” (“Настоящий Запад” [15,28]). “Ты думаешь, что родители должны любить своих отпрысков? – вопрошает Джордж (“Погребенное дитя”). А ты никогда не видела, как сука пожирает своих щенят?!” [16,54]. “Мы два противоположных животных”, – говорит о своих отношениях с мужем Мэг (“Помутнение разума” [17,103]).

Семья, таким образом, становится в этих пьесах той каплей, в которой, как в увеличительном стекле, отражаются законы и проблемы большого мира.

Особое место в художественной структуре семейной драмы занимает образ Дома. Как правило, он приобретает двойственное звучание и складывается из двух, зачастую взаимоисключающих понятий: “house” – дом, в значении “здание”, “жилище” и “home” – дом, в значении “домашний очаг”. Во всех пьесах герои мечтают о домашнем очаге – “sweet home” – объединяющем и умиротворяющем Доме, прибежище от бурь и страстей жестокого мира

вокруг. В то же время дом как собственность нередко становится предметом их распрей и пагубных страстей.

Основной жизненной целью Вилли Лоумена (“Смерть комми-вояжера”) является стремление любой ценой выкупить дом, в котором живет его семья; ожесточенно, не гнушаясь любыми средствами, борются за обладание домом – фермой, усадьбой – Кэботы (“Страсти под вязами”), Поллиты (“Кошка на раскаленной крыше”), Хаббарды (Л.Хелман “Другая часть леса”), герои пьесы Шепарда “Проклятие голодающего класса”. Но при этом ни в одной из этих пьес мы не увидим того гармоничного дома, который можно с полным правом назвать “домашним очагом”. “Никакой это не дом, а временное пристанище”, – говорит о своем жилище Мэри Тайрон. “У нас никогда не было такого чувства, что мы у себя дома” (“Долгий день...” [7,268]). “Как у вас холодно!” – восклицает Оскар Хаббард, придя в дом своей сестры Реджины [13,130]. Не случайно ее муж Гораций лучше себя чувствовал в больнице, чем дома. “Мне омерзительны вы, этот дом и моя жизнь с вами здесь”, – говорит он Реджине [13,154]. “Я никогда не любила этот дом!” – вторит героиня другой пьесы Хеллман Кэри (“Игрушки на чердаке”). “Ужасный дубовый склеп”, – называет она его [18,10]. “Дом – это тюрьма”, – угрюмо замечает герой пьесы “Потерянный рай” Сэм [11,160].

Зачастую символом бездомности, неустроенности жизни становится гостиничный номер (“Долгий день...”, “Смерть коммивояжера”, “Молчаливая ночь, одинокая ночь” Р.Андерсона). Гармоничный дом существует только в прошлом, он приобретает черты мифа, несостоявшейся мечты. О таком доме неоднократно на протяжении пьесы вспоминает Мэри Тайрон: “Я-то хорошо знаю, что такое домашний очаг. Ведь у меня был родной дом, который я покинула, согласившись стать твоей женой, – дом моего отца” [7,268]. Такой дом был и у Берди (“Лисички”), которая мечтает о восстановлении родительской усадьбы Лионэ в прежнем виде. оплакивает продажу с торгов “Мечты” – фамильного поместья Дюбуа – Бланш (“Трамвай “Желание”). Символическое

название пьесы Одетса “Потерянный рай” как нельзя лучше воплощает образ утраченного дома, который навсегда ушел в прошлое.

Этому мифическому дому противостоит дом реальный, в котором вынуждены существовать герои. Как правило, он не только не дает им душевного покоя и отдохновения, но, напротив, становится ловушкой, и вновь в семейных пьесах возникает тема бегства. Не найдя желанного покоя в собственном доме, уходит в плавание простым матросом Эдмунд Тайрон (“Долгий день...”), уезжают в поисках золота Симеон и Питер (“Страсти под вязами”). Поняв несостоятельность своего отца, кочует из штата в штат Биф (“Смерть коммивояжера”). Порывает со своим домом и уходит в беспощадный мир бокса Джо Бонапарте (Одетс “Золотой мальчик”), о бегстве из дома мечтает героиня другой пьесы Одетса Перл (“Потерянный рай”). Вслед за отцом отправляется на поиски романтики Том Уингфилд (“Стеклянный зверинец”). Уйти из дома – единственная мечта Александры Гидденс (“Лисички”), навсегда уехать из своего дома стремится Лавиния Хаббард (“Другая часть леса”), о путешествиях в дальние страны всю жизнь мечтают сестры Берниерс (“Игрушки на чердаке”). Не сидится дома несостоявшемуся ковбою Рубену (“Темнота на верхней площадке лестницы”). Уходит из дома только что вернувшийся из армии Тимми – герой пьесы Ф.Гилроя “Мы говорили о розах”.

В пьесах Сэма Шепарда бегут или стремятся убежать буквально все: мечта героини в пьесе “Проклятие голодающего класса” Эллы – продать ферму и отправиться в путешествие, в итоге ферму покидают при вынужденных обстоятельствах ее муж Вестон и дочь Эмма. Не в силах вынести тяжесть семейной вины, Тилден бежит в Нью-Мехико (“Погребенное дитя”), а его сын отправляется на поиски приключений буквально в никуда; без какой-либо определенной цели уходят из дома отцы в пьесах “Настоящий Запад” и “Помутнение разума”. В пьесах разных авторов возникают образы бескрайних просторов Соединенных Штатов, разные климатические зоны, уходящая вдаль дорога, горизонт, море – образы разомкнутого пространства, столь характерные для американского мировосприятия, символизирующие бесконеч-



ные возможности осуществления мечты. Все эти образы, однако, возникают опосредованно – в рассказах персонажей – и создают резкий контраст с тем сжатым пространством, в рамках которого происходит сценическое действие, демонстрируя таким образом наглядно неосуществимость мечты, тем более, что рассказы о манящих далях, как правило, вложены в уста неудачников, вернувшихся на круги своя или так и не сумевших вырваться из тисков повседневной жизни, семьи. Так, у героев большинства рассмотренных пьес возникают отношения своеобразной любви-ненависти со своим домом, своей семьей: ненавидя и проклиная, не в силах порвать со своей неблагополучной семьей живут братья Тайроны (“Долгий день...”). Исколесив всю Америку, пришедший к выводу, что везде одно и то же, возвращается домой Биф, а Хэппи так и не находит в себе сил оставить отца и мать (“Смерть коммивояжера”); никак не может “задуть свечи воспоминаний” Том Уингфилд (“Стеклянный зверинец”); в семье ищет успокоения неугомонный Рубин (“Темнота на верхней площадке лестницы”); непутевый бродяга и пьяница Вестон вдруг ясно осознает, что маленький клочок земли, убогое жилище и люди, с которыми его, казалось, ничто не связывало, кроме взаимных упреков и оскорблений, – его дом, к которому он бесконечно привязан: “Здесь по-настоящему спокойно... И вдруг меня поразила мысль, что я являюсь владельцем всего этого. Именно я, и я иду по своему собственному клочку земли – и это было так здорово... И я почувствовал, что знаю каждого из вас, как знаю собственную плоть и кровь. Так, словно наши тела связаны, и нам никогда не порвать эту связь... И это так хорошо быть связанными кровью. Я понял, что семья – это не столько социальное, сколько животное явление, что есть какой-то природный смысл в том, что все мы оказались здесь, под одной крышей” (“Проклятие голодающего класса” (9,104)). А его сын Весли, еще недавно мечтавший бежать за границу, готов драться не на жизнь, а на смерть, чтобы отстоять свой дом.

Домой возвращается Тильден (“Погребенное дитя”), понимая, что невозможно сбросить с себя бремя семейной вины, ее можно только разделить с

остальными, а его сын Венс, вернувшийся после нескольких лет вольных скитаний, казалось бы, абсолютно чужой всем и вся вокруг настолько, что его даже никто не узнает, кроме бабушки, вдруг ощущает необъяснимую связь с этим местом и этими людьми и решает навсегда остаться здесь.

По дороге домой умирает отец Джека (“Помутнение разума”). Тема бегства и возвращения домой, таким образом, тесно связана с темой “belonging” – “принадлежности”, одной из основных в американской драматургии XX века. Это мучительный поиск своего места в мире, самого себя. Возвращение домой – это возвращение к корням, которые часто оказываются гораздо глубже, чем это представлялось героям.

Закрытость семейного мира порождает особенно высокую концентрацию психологического напряжения в этих пьесах. Мир семьи драматичен, он таит в себе тайны, порой даже преступления, которые становятся скрытой пружиной, направляющей развитие действия.

Можно сказать, что действие в большинстве из этих пьес как бы иллюстрирует известную английскую поговорку “skeleton in the cupboard” – “скелет в шкафу”, которая обозначает наличие какой-то тщательно скрываемой тайны. Драматургически это зачастую реализуется за счет введения внесценического персонажа, чаще всего умершего, который не играет роли в непосредственном развитии сценического действия, но опосредованно его обусловливает. При этом, не появляясь на сцене, он подчас может быть более ярким, чем многие из действующих персонажей.

Так, в пьесе “Долгий день уходит в ночь” это второй сын Тайронов Юджин, умерший в младенчестве. Казалось бы, он не может играть существенной роли в том, что происходит в этой семье, но именно через него мотивируются многие трагические обстоятельства: Джеймс Тайрон требовал, чтобы Мэри во время гастролей была с ним, и она была вынуждена оставить младенца на попечение няньки. Старший сын Джейми, тогда шестилетний, заболел корью, словно нарочно подошел к малышу, после чего тот заболел и умер; мать упрекает уже взрослого Джейми, что тот сделал это из ревности.

Эдмунд, родившийся после смерти Юджина и как бы призванный заменить его, чуть не стоил жизни своей матери, которая очень долго болела после родов и в результате лечения доктора-шарлатана пристрастилась к морфию. Так, маленькое, практически не жившее на свете существо становится точкой переплетения трагических обстоятельств, связывающих всех членов семьи одной общей виной.

В “Страстях под вязами” таким персонажем становится умершая мать Эбина, которая постоянно напоминает о своем присутствии шелестом вязов, в которых “есть что-то... от эгоистической материнской любви” [7,176]. Эбин чувствует, что душа ее витает над фермой и не узнает покоя, пока не будет отомщена. Недаром Эбину кажется, что она благословляет его связь с молодой женой отца и успокаивается этой местью.

В пьесе Хеллман “Другая часть леса” – это погибший в результате предательства брат-близнец Джон Бэйри. Чувство вины за гибель товарища детских лет, погибшего подо льдом, преследует Белса (“Потерянный рай”) до такой степени, что ему кажется, что это он сам остался подо льдом.

Центральной фигурой пьесы Сьюзен Гласпелл “Дом Элисон” становится умершая за 18 лет до изображаемых в пьесе событий поэтесса Элисон Стэнхоуп.

В “Стеклянном зверинце” Тома дразнит висящий на стене портрет отца – человека, “влюбленного в расстояния”, который однажды ушел в неизвестном направлении и больше не вернулся и только как-то прислал цветную открытку из мексиканского порта на Тихом океане, в которой было всего два слова: “Привет... Пока!” Этот образ воплощает мечты о дальних странствиях, романтике, которой мучительно не хватает Тому в его жизни, становится символом освобождения от семейных уз, которые так тяготят героя.

В “Трамвае “Желание”, подобно призраку, преследует Бланш прекрасный юноша, погибший, как ей кажется, по ее вине. Вновь и вновь звучит в ее мозгу мотив полочки, вызывающей в памяти тот вечер. Гибель юноши, ее первой и,

возможно, единственной любви, ознаменовала начало долгого и мучительного процесса гибели и самой Бланш, распада ее личности.

Образ покончившего с собой Сkipера становится в “Кошке на раскаленной крыше” не менее реальным, чем образы других героев пьесы. Именно он как бы становится между супругами, мешает их близости, преследует Брика чувством вины. Выяснение истинного облика этого человека и истинного характера их взаимоотношений с Бриком становится одним из важнейших сюжетных узлов.

В “Татуированной розе” таким внесценическим персонажем является Розарис, умерший муж Серафины. Его образ играет принципиальную роль в развитии основного действия. Облик его изменяется и обростает все новыми чертами по мере того, как становятся известными новые подробности прошлого. А сам он своеобразно присутствует на сцене в виде урны с прахом, который до поры бережно хранит Серафина.

Не менее активно внесценические персонажи выступают и в пьесах Э.Олби. Так, в “Вирджинии Вулф” сын, которого придумали себе бездетные Джордж и Марта, приобретает настолько реальные черты, что сами супруги начинают верить в его существование. Они вспоминают мельчайшие подробности его детства, шалости и болезни, бросают друг другу упреки в неправильном воспитании ребенка: “Убийство” сына в конце – Джордж сообщает, что он погиб в автомобильной катастрофе, – это желание побольнее ранить Марту и в то же время осознание невозможности жить бесплодной иллюзией.

В пьесе “Все кончено” центральным героем становится именно умирающий, у постели которого собрались семья, друг и любовница. Как ни парадоксально, но его личность в результате становится более выпуклой и яркой, чем те, кто о нем вспоминают. Аналогично строится и ситуация пьесы “Смерть Бесси Смит”, посвященная великой негритянской певице, которую не приняли в больницу для белых.

В пьесе “Все в саду” таким внесценическим персонажем становится Джек, который случайно проник в неблагоприятную тайну своих друзей, был ими убит

и похоронен в саду. Он как бы буквально иллюстрирует пословицу насчет скелета в шкафу. В конце он снова появляется перед зрителями, уже в качестве иронического комментатора. Многие объясняет в отношениях между супругами смерть сына в пьесе “Шаткое равновесие”.

Умершие в прошлом дети фигурируют также в пьесах У.Инджа “Вернись, маленькая Шеба”, Ф.Гилроя “Мы говорили о розах”, Р.Андерсона “Молчаливая ночь, одинокая ночь”.

Сэм Шепард также часто пользуется этим приемом в своих семейных пьесах. Очень подробно ведется рассказ о покинувших дом отцах в пьесах “Настоящий Запад” и “Помутнение разума”. Причем в последней пьесе, как и в “Татуированной розе”, на сцене фигурирует урна с прахом. А в пьесе “Погребенное дитя” скелет буквально извлекается наружу, когда в конце Тильден откапывает в саду и выносит на сцену истлевший трупик ребенка, убитого его отцом, обнажая таким образом страшную тайну и вину семьи.

Героиня пьесы К.Джэкер “Куски и кусочки” пытается воссоздать образ своего умершего мужа, чтобы лучше понять его, и он сам периодически возникает перед ней.

Нередко внесценические персонажи фигурируют и в “семейных” драмах афро-американских драматургов. Так, в знаменитой пьесе Лорейн Хенсберри “Изюминка на солнце” их несколько – обворовавший семью Янгеров Вили Гаррис, работодатель Уолтера мистер Арнольд, хозяйка Рут.

Подобная структура наглядно демонстрирует вытеснение фабульного интереса интересом внутреннего, психологического порядка. Фабульные ходы важны только как средство выявления внутренних мотивов поведения героев, их самораскрытия и, как правило, далеко не исчерпывают основного конфликта. На первый взгляд, в конфликт вступают члены семьи – жены с мужьями, родители с детьми, братья и сестры и т.д. Однако эти семейные столкновения, которыми изобилуют пьесы этого рода, в большинстве случаев не раскрывают истинной природы конфликта. Это конфликт с внеличными силами, которые могут быть воплощены в структуре общественных отноше-

ний, обрекающих семью на жалкое существование (“Проснись и пой”, “Потерянный рай”, “Смерть коммивояжера”, “Темнота на верхней площадке лестницы” и др.), но чаще эти силы утрачивают конкретность, растворяясь в многочисленных образах-символах враждебного окружения, наиболее продуктивными из которых, как мы попытались показать, являются образы джунглей, стихий, механической цивилизации. Что же касается психологического конфликта этих пьес, то он, как правило, является, с одной стороны, опосредованным отражением социальных процессов, а с другой – воплощает борьбу человека с самим собой, своей природой, наследственностью, метафизическими силами судьбы, которые далеко не всегда поддаются буквальной расшифровке.

В большинстве случаев это копание в прошлом необходимо для того, чтобы, с одной стороны, определить причины сегодняшнего неблагополучия, а с другой – взглянуть, наконец, правде в глаза и расстаться с иллюзиями. Несмотря на различие своих философских и эстетических позиций, авторы семейных пьес, как правило, сходятся в том, что разрыв с иллюзией, отказ от бесплодной мечты, каким бы болезненным он ни был, это единственное условие дальнейшего существования героев. Признанием этого заканчиваются многие из рассмотренных здесь пьес. Нередко это получает символическое воплощение, как, например, в пьесе “Душа поэта”, где Корнелиус Мелоди, стреляя в любимую кобылу, сводит таким образом счеты со своими собственными иллюзиями и амбициями; или в “Стеклянном зверинце”, где Лора задувает “свечи воспоминаний”; в “Татуированной розе” Серафина разбивает урну с прахом мужа, поняв, что жила ложью; а в пьесе “Помутнение разума” Лорейн, осознав, что ожидание возвращения мужа и сына было иллюзией, сжигает свой дом, покидая его навсегда.

Невозможность жить иллюзорным прошлым понимает и героиня пьесы Инджа “Вернись, маленькая Шеба” Лола, на всем протяжении пьесы зовущая свою пропавшую собачку. Она говорит мужу: “Я не думаю, что маленькая Шеба вернется. И я больше не буду ее звать” [19, 69].

Правда подчас жестока, как правда Брика (“Кошка на раскаленной крыше”), который сообщает отцу о том, что тот смертельно болен, или как правда Анны Берниерс (“Игрушки на чердаке”), раскрывающей своей сестре то, в чем она боялась признаться даже самой себе, – истинный характер ее отношения к брату. Она может убить, как убивает Джо Келлера (“Все мои сыновья”). Она может принять страшную, чудовищную форму, как в пьесе “Погребенное дитя”, когда буквально материализуется на сцене в виде полуистлевшего трупа ребенка. И все же большинство драматургов, как, например, Эдвард Олби, “настаивают на необходимости взглянуть в глаза “Вирджинии Вулф”, как бы страшна она ни была” [20, 84].

А те, кто отказывается это сделать, неизбежно становятся жертвой своих иллюзий, как Вилли Лоумен (“Смерть коммивояжера”), который, по мнению Бигсби, “является для Миллера образом, воплощающим человечество, отворачивающееся от реальности и отчаянно цепляющееся за веру в видимость” [20, 32].

Как известно, 60-е годы были отмечены в американском театре бурным развитием авангарда, смелым экспериментаторством в области художественной формы, гротескным переосмыслением традиций. Данные тенденции не обошли и семейную драму. В эти годы появляются пьесы, которые, с одной стороны, едко спародировали наиболее характерные черты семейных пьес, а с другой – довели их до логического завершения и своеобразной мифологизации. Это “О, папа, бедный папа, мама повесила тебя в чулане, и мне так грустно” А.Копита, “Американская мечта” Э.Олби и “Люб-о-в” М.Шизгала.

Пьеса Мюррея Шизгала “Люб-о-в” не претендует на философское обобщение. Это откровенный фарс-пародия, высмеивающий некоторые общие места популярных пьес. Прежде всего это фетишизация страдания и мазохистское копание в прошлом. Действующие лица пьесы – два бывших друга детства и жена одного из них, которая затем становится женой второго. Действие в пьесе практически отсутствует и сводится к тому что герои соревнуются в том, кто кого “перестрадает”, выкапывая самые душераздирающие

подробности своего давнего и недавнего прошлого и по очереди прыгая с моста, где все и происходит, в попытке совершить самоубийство.

В своем трагифарсе “О, папа, бедный папа...”, решенном в духе черного юмора, Артур Копит последовательно материализует все клише семейных пьес. На сцене эрзац подлинного дома – номер в отеле, в котором размещаются мадам Роузпетл и ее сын Джонатан. Окна плотно зашторены, двери плотно закрыты, радио, телефон и телевизор отключены, таким образом мадам оберегает своего сына от разрушительного влияния внешнего мира, который, по ее словам, “только и ждет, чтобы пожрать доверчивых” (21, 72). Образ джунглей, однако, возникает не только имплицитно, но также материализуется на сцене в виде любимицы мадам Роузпетл – хищной рыбы Розалинды, питающейся кошками и издающей на протяжении действия устрашающее рычание, а также плотоядных растений – мухоловок, которые к концу пьесы вырастают до гигантских размеров и угрожают Джонатану, пока тот сам не расправляется с этим домашним зверинцем с помощью топора. Доминирующим во всей художественной структуре пьесы является гипертрофированный до невероятных размеров образ матери.

Образ матери занимает особое место в американской семейной драме. Еще в пьесах XIX века мать, как правило, выступает в качестве хранительницы домашнего очага. Эти функции она сохраняет и в пьесах XX века, однако образ этот зачастую приобретает трагические черты: в большинстве пьес мы видим, как мать предпринимает отчаянные и чаще неудачные попытки собрать воедино распадающуюся семью, создать видимость дома, пусть даже ценой неправды (“Все мои сыновья”, “Смерть коммивояжера”, “Проснись и пой”, “Потерянный рай”, “Стеклянный зверинец”, “Шаткое равновесие”, “Погребенное дитя” и др.). “Есть у меня дети или нет, я всегда буду матерью и женой, символом устойчивости, постоянства...” [14,555], – говорит героиня пьесы Олби “Все кончено”. В пьесах О’Нила образ матери часто воспринимается как символ утраченной гармонии, которую уже не способен обрести современный человек (“Страсти под вязами”, “Динамо”, “Луна для пасынков



судьбы”). Вместе с тем нередко этот образ становится символом закабаления индивида узами семьи, как, например, в пьесах “Лисички”, “Стеклянный зверинец”, “Шаткое равновесие”, “Помутнение разума” и “Завтрак после полудня”. В этих случаях мать не только стремится к консолидации семьи, но подавляет своей личностью, навязывая те отношения, которые уже не могут осуществиться. Нередко в отношениях матери с сыном прослеживается фрейдистский подтекст (“Страсти под вязами”, “Темнота на верхней площадке лестницы”, “Помутнение разума”). Следует отметить, что негативные черты образ матери в американской семейной драме начинают приобретать во второй половине XX века, когда вера в пресловутую мечту не только окончательно рушится, но и начинает подвергаться осмеянию. Характерны в этом отношении гротескные “мамули” Эдварда Олби.

Что же касается мадам Роузпетл Копита, то она является грандиозной карикатурой на американскую мать, представленную в семейных пьесах, основной чертой которой становится непомерно развитое чувство собственности по отношению к своим домочадцам, в данном случае – мужу и сыну “Один взгляд на круглое, грустное лицо Альберта – и я поняла, что он может быть моим..., – говорит она о своем муже, – ...и неважно, где он был или с кем виделся, или что делал, Альберт будет моим, полностью моим – моим, чтобы любить, моим, чтобы жить, моим, чтобы убить; мой муж, моя любовь, мой собственный – только мой”[20, 71]. Гротескным воплощением этого собственного чувства становится тот факт, что мадам Роузпетл не расстается со своим мужем и после его смерти, а вернее, получает его наконец в полную и безраздельную собственность, таская за собой повсюду его набальзамированный труп.

Что же касается ее отношения к сыну, то и в этом случае самое главное для нее ощущать его своей собственностью. Поэтому она так яростно противится его контактам с внешним миром, в особенности с девушками: “Я не выпускаю его из дома, потому что он мой сын...”, – говорит она Розали – девушке, с которой без ее ведома познакомился Джонатан. “Я не выпускаю его, по-

тому что там в кустах его поджидают с задранными юбками такие, как ты” (21,45). Она сюсюкает с ним, одевает его в детские костюмчики, кутает в одеяла по ночам. Все это позволило Руби Кон назвать пьесу “странной и блестящей иллюстрацией эдипова комплекса” [21,443].

Образ “бедного папы”, вернее, его набальзамированных останков, также весьма существен для понимания замысла пьесы. Он становится емким, гротескным символом, вбирающим в себя целый ряд значений. Это и олицетворение brutality семейных отношений, которую так часто демонстрирует семейная драма, и пародийное воплощение характерной для пьес этого рода некрофилии, о которой речь шла выше. Копит наглядно материализует поговорку о скелете в шкафу, когда во время любовной сцены Джонатана и Розали из шкафа вываливается “бедный папа”, а затем и мысль о том, что мертвые хватают живых, когда все тот же папа хватается Джонатана за ногу. Так, в конечном счете, вся пьеса предстает как материализованная метафора, в которой спародированы и доведены до абсурда наиболее характерные черты американской семейной драмы.

Не уступает в этом отношении “Бедному папе” и пьеса Э.Олби “Американская мечта”. Сам драматург писал, что эта пьеса “является исследованием американской сцены, атакой на замещение истинных ценностей искусственными, обвинением самодовольству, жестокости, выхолощенности и бессмыслице” [22,9]. В этой пьесе Олби доводит семейную тему до логического завершения, окончательно уравнивая ее с американской мечтой. Перед нами средняя американская семья: ее непререкаемая глава – Мамуля, безропотно подчиняющийся ей Папуля, хныкающая Бабуля, которую постоянно грозят отправить в дом для престарелых. Полностью приняв общественные стандарты, эти люди потеряли свою индивидуальность, а в результате этого – и имена. Супружество Папули и Мамули – это коммерческая сделка, в которой каждый выполняет свои, оговоренные контрактом функции. Однако здесь образом, аккумулирующим основной смысл пьесы, является образ молодого человека, которого Бабуля называет “американской мечтой”, а Мамуля с Па-

пулей с готовностью усыновляют в конце. Как и Копит, Олби использует в данном случае прием материализованной метафоры. Молодой человек ослепительной, типично американской наружности оказывается совершенно пустым внутри: он не может испытывать физическое влечение. Все, что у него есть, это его привлекательная оболочка. Прозрачность этой аллегории очевидна, тем более, что здесь, как и в других семейных пьесах, происходит раскрытие тайны прошлого, которая еще более проясняет основную мысль. Молодой человек рассказывает, что родителей у него не было, но у него был брат-близнец, которого усыновила какая-то бездетная пара. Как выясняется, это были Мамуля с Папулей, которые в качестве воспитательных мер ампутировали один за другим все органы ребенка, пока тот не умер, а его брат-близнец, не зная о его судьбе, в это время испытывал ощущения, что все это происходит с ним, пока полностью не утратил способность чувствовать. Мы видим, что вслед за Копитом Олби в духе черного юмора пародирует характерные черты американских семейных драм, но в то же время придает своей пьесе обобщенно-аллегорический смысл.

Пьесы 60-х годов, несмотря на их откровенную гротесковость, укрупнив, как в увеличительном стекле характерные черты американской семейной драмы, вместе с тем помогают понять это явление в целом. Настойчивое обращение к одним и тем же темам, образам и мотивам, которые так остроумно высмеяли драматурги 60-х, наводит на мысль об определенной сверхзадаче семейной драмы, ее метафоричности. Взятые в отдельности, эти произведения предельно социально и исторически конкретны, их герои и ситуации узнаваемы и характерны. В то же время в своей совокупности они запечатлевают устойчивые парадигмы американского сознания, национальные и социальные иллюзии и их крушение. Так возникает параллель, о которой уже шла речь выше: американская семья = американская мечта. В этом контексте многие из выделенных нами тем и мотивов приобретают символический смысл: отсюда такое настойчивое обращение к прошлому – ведь именно в прошлом надо искать причины крушения великой Мечты. Наличие тайны, часто крими-

нального характера, навязчивая некрофилия могут быть восприняты как отражение пресловутого комплекса вины американцев перед коренным населением, о котором неоднократно писали американские исследователи. Нерожденные, умершие, изуродованные, убитые или погибшие дети, которые появляются буквально в каждой пьесе, становятся символическим воплощением неосуществленности прекрасных демократических идеалов, провозглашенных на заре американской государственности. Эта символика нарочито подчеркивается в пьесе Олби “Кто боится Вирджинии Вулф?”, где драматург наделяет своих героев именами великой американской пары – Джордж и Марта, горько иронизируя над их бесплодием.

Казалось бы, американская драма 60-х должна была подвести итог развитию семейной темы в драматургии США, однако это далеко не так. Об этом свидетельствуют и более поздние пьесы Олби – “Шаткое равновесие” и “Все кончено”, пьесы К.Камерона, Д.Уошборна, А.Зиндела, Ф.Гилроя, Т.Мозела, и в особенности творчество Сэма Шепарда, который продолжает активно разрабатывать проблематику семейной драмы. При этом, как мы попытались показать, он не только не отходит от сложившейся традиции, но, напротив, активно использует все характерные приемы, сложившиеся в этом жанре, насыщая их содержанием своего времени и приходя к тем же неутешительным выводам.

Такая трактовка семейной темы отражает, на наш взгляд, не только пессимизм большинства американских драматургов в их восприятии семьи, но и в более широком смысле – неверие в возможность для человека обрести свое место в мире, в обществе. Беспощадное обнажение внутреннего неблагополучия семьи подрывает основы одного из самых расхожих официальных мифов США.

### **ПРИМЕЧАНИЯ**

1. Prize – Winning American Drama. – Methuen, 1973.
2. Scanlan T. Family, Drama & American Dreams / T. Scanlan - Westport, Connecticut – London, 1978.
3. См.: Randolph S. W. The Domestic Life of Thomas Jefferson / S.W. Randolph – New York, 1871.

4. Более подробно об истории развития американской семьи см. в работах: Scanlan T. Op.cit. Morgan E.S. The Puritan Family / E.S. Morgan – New York, 1966; Calhom A.W. A Social History of the American Family / A. W. A. Calhom – Cleveland, Ohio, 1917.
5. Workman J. Liberty in Lousiana / J. Workman – Charleston, 1804.
6. См.: Sheaffer L. O'Neill: Son & Artist / L. Sheaffer – Boston-Toronto, 1965.
7. О' Нил Ю., Уильямс Т. Пьесы / Ю. О'Нил, Т. Уильямс – М., 1986.
8. Миллер А. Пьесы / А. Миллер – М., 1960.
9. Shepard S. The Curse of the Starving Class & Other Plays / S. Shepard – New York, 1976.
10. Odets C. Awake & Sing // Famous American Plays of the 1930 / C. Odets – New York, 1959.
11. Odets C. Paradize Lost / C. Odets – New York, 1936.
12. Williams T. Rose Tattoo // Williams T. Three Plays by Tennessee Williams / T.Williams – New American Library, 1976.
13. Хеллман Л. Пьесы / Л. Хеллман – М., 1958.
14. Олби Э. Смерть Бесси Смит и другие пьесы / Э. Олби – М., 1976.
15. Shepard S. True West / S. Shepard – London; Boston, 1981.
16. Shepard S. Buried Child / S. Shepard – London; Boston, 1980.
17. Shepard S. A Lie of the Mind / S. Shepard – New American Library, 1987.
18. Хеллман Л. Игрушки на чердаке / Л. Хеллман – М., 1967.
19. См.: Bigsby C. W. E. Confrontation & Commitment / C. W. E. Bigsby – London, 1967.
20. Kopit A. Oh, Dad, Poor Dad, Mama's Hung You in the Closet & I'm Feeling So Sad / A. Kopit – New York, 1962.
21. Contemporary Dramatists. – New York, 1979.
22. Albee E. American Dream / E. Albee – New York, 1981.

### ГЛАВА III.

## МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ДРАМА

Американская драма XX века самым тесным образом связана с мифом, иносказанием, притчей. Эта традиция была заложена Ю.О'Нилом и продолжена такими значительными американскими драматургами, как Э.Райс, А.Маклиш, Т.Уайлдер, Т.С.Элиот, Т.Уильямс, а в современном американском театре – Л.Джефферсом, Д.Ричардсоном, М.Валенси, Э.Олби. Сущность этой традиции состоит не только в обращении к мифологическим сюжетам, но и в своеобразной мифологизации современной действительности: отталкиваясь от явлений социального порядка, затрагивая важные вопросы своего времени, эти драматурги зачастую переводят в своих произведениях социальные конфликты в метафизический план. Это приводит к тому, что такие характерные для современного американского общества черты, как отчужденность, разобщенность людей, их беспомощность перед социально-экономическими законами развития общества, абсолютизируются и предстают как неизменные атрибуты человеческого существования.

Мифотворчество может проявляться по-разному: в мифологизации общественной структуры, мифологизации человека, основанной на теории Фрейда и Юнга; мифотворчество может носить общефилософский характер, когда проблемы повседневного бытия человека переводятся во вневременной, универсальный план, миф может служить средством воплощения вполне конкретных философских идей. При этом драматурги обращаются к самым различным мифологическим источникам, наиболее популярными из которых являются библейская и античная мифология, а иногда используя миф имплицитно, то есть, не заимствуя напрямую какой-либо мифологический сюжет.

Что побуждает современных художников вновь и вновь обращаться к известным образам и сюжетам? Как связано это обращение к мифу с мировоззренческими особенностями творческой фантазии? Каковы результаты этого обращения в художественном плане? – вот круг основных проблем, которые волнуют исследователей, изучающих проблему мифа в современной литера-

туре. Однако, на наш взгляд, наиболее актуальным на современном этапе является вопрос об эстетической функции мифа в художественном произведении, в частности, в драматургии. Именно этому аспекту проблемы уделено пока ещё недостаточно внимания.

### 3.1.ОБРАЩЕНИЕ К АНТИЧНОЙ МИФОЛОГИИ

В данном случае мы остановимся на анализе “мифологических” произведений двух крупнейших американских драматургов XX столетия – Ю.О’Нила, Т.Уильямса, которые являются наиболее своеобразными и в то же время наиболее типичными представителями современной американской драматургии. По их лучшим пьесам принято мерить уровень серьезной драмы США. В их творчестве нашли отражение наиболее характерные черты американской драмы, в частности, тяга к мифу. Таким образом, изучение пьес этих авторов с точки зрения данной проблемы может дать представление о некоторых общих тенденциях американской “мифологической” драматургии XX века.

\* \* \*

Ю.О’Нила не случайно называют “отцом американской драмы” – с самого начала драматургия О’Нила была самым тесным образом связана с проблемами современной Америки. Об этом свидетельствует в первую очередь то, что в своих пьесах драматург затрагивает важные социальные явления своего времени: тяжелые условия морского труда (в ранних морских пьесах), жесточайшую эксплуатацию рабочего человека, низведенного до животного состояния (“Косматая обезьяна”), обнищание фермеров (“Там за горизонтом”), жажду наживы, доводящую до преступления (“Золото”), распад семьи (“Долгий день уходит в ночь”), расовую дискриминацию (“Крылья даны всем детям человеческим”); судьбу художника в мире бизнеса (“Великий бог Браун”) и т.д.

В то же время это не означает, что драматург до конца понял природу этих социальных явлений. Социальные обстоятельства очень часто остаются

непонятыми как самим драматургом, так и его героями. Отсюда и проистекает ощущение трагической напряженности, рока, преследующего его героев. Именно непонимание объективно действующих общественных законов и привело драматурга к наиболее популярным иррационалистическим философским теориям, которые, переплетаясь с собственным мироощущением художника, дали тот сплав, который позволяет нам говорить о театре О'Нила как совершенно особом и в то же время типичном явлении в искусстве XX века.

В качестве основных философских источников драматургии О'Нила нам представляется возможным выделить два: ницшеанство и теорию психоанализа Фрейда и Юнга.

У Ницше О'Нил заимствует главным образом две важные идеи: идею дионисийского искусства и идею вечного повторения. Они нашли наиболее полное воплощение в пьесах “Фонтан”, “Великий бог Браун” и “Лазарь смеялся”, написанных с 1922 по 1926 год.

Ю.О'Нил бывал крайне недоволен, когда его представляли как сознательного последователя взглядов Фрейда и Юнга. Это недовольство вполне понятно, так как многие американские исследователи как при жизни драматурга, так и после его смерти строили весь анализ его произведений, опираясь исключительно на психоаналитическую схему. И все же биологическое начало всегда интересовало драматурга и выступало в его пьесах в качестве одной из важных детерминант человеческого поведения. Об этом свидетельствуют и его собственные слова: “... У нас нет богов и героев, но у нас есть подсознание – мать всех богов и героев...” [1,96]. В то же время основное отличие О'Нила от поборников психоанализа состоит прежде всего в том, что в большинстве своих пьес автор рассматривает внутренний мир человека не как изолированную, самодержащую систему. Внутренние противоречия героев в одних пьесах с большей, в других – с меньшей ясностью, как правило, предстают отражением противоречий внешних.



Философия Ницше и теория психоанализа, однако, далеко не полностью определяют мировоззрение драматурга. По своему ощущению трагизма человеческой жизни О'Нил приближается к мироощущению современного экзистенциализма. Мотивы безысходности, обреченности человеческого существования звучат почти во всех пьесах О'Нила и нарастают в более поздних. Это связано прежде всего с глубоким разочарованием драматурга в американской действительности и цивилизации как таковой: “Единственная реформа, которую стоит приветствовать, – заявил он в 1939 г., – это всемирный потоп” [2,485].

Анализ философских источников драматургии О'Нила позволяет определить основные черты концепции человека в его творчестве. Человеческая жизнь для О'Нила трагична, её трагедия состоит в неспособности преодолеть враждебные обстоятельства: в одних пьесах – социальные, в других – чисто психологические или иррациональные, не поддающиеся осмыслению.

С годами пессимизм драматурга углубляется: не умея разобраться в важных вопросах своего времени, не видя путей дальнейшего преобразования мира, О'Нил замыкается на человеке. Силы, определяющие судьбу людей, извне переносятся вовнутрь, стремление к универсализации часто снижает критическое звучание его произведений. О'Нил как бы творит новый миф, он мифологизирует человека. Этому в немалой степени способствует все большее обращение к теории Фрейда – этой биологической мифологии, которая ставит человека в роковую зависимость от его собственной природы. Характеристику этого нового мифа дает сам драматург: “Раньше борьба велась с богами, теперь – это борьба с самим собой, своим прошлым, попыткой найти своё место” [2, 490].

Все эти черты наиболее полно воплотились в трилогии “Траур – участь Электры”, написанной в 1931 году. В основу трилогии положен миф о родовом проклятии Атреев. Однако миф здесь не только обуславливает сюжет, но и становится средством выражения жесткого метафизического детерминизма, к которому все более тяготеет драматург в 30-е годы. В эстетическом

плане это порождает целый ряд своеобразных художественных явлений. Прежде всего это такой интересный принцип изображения, как замкнутость, который подчиняет себе все компоненты трилогии.

Мир героев Мэннонов замкнут, отторгнут, изолирован от исторических событий. Хотя действие разворачивается в важный исторический период – во время войны Севера и Юга, все конкретно-исторические реалии остаются по ту сторону дома Мэннонов, они необходимы драматургу скорее для того, чтобы подчеркнуть отчужденность, изолированность семейства Мэннонов как от истории, так и от непосредственной жизни города. Как отмечал сам автор, исторический период используется в пьесе лишь как “маска” времени и не имеет никакого значения для происходящих событий. “Ирреальная истина, носящая маску лживой реальности, – вот какое ощущение необходимо создать в пьесе...” [3, 533] – писал О’Нил. Именно этого и достигает драматург, делая историю и социально-исторические реалии несущественными для драмы Мэннонов.

Драма Мэннонов разыгрывается только в пределах их собственной семьи, их дома, который, в конечном счете, как бы замыкает их драму в пространстве, – это находит яркое сценическое воплощение в заключительной сцене трилогии, когда дочь Мэннонов Лавиния, решив навсегда заточить себя в “мертвом” доме наедине с призраками, с треском захлопывает ставни и выбрасывает цветы.

В связи с этим встает очень важный и интересный вопрос о пространстве в пьесах О’Нила. На наш взгляд, он неразрывно связан с мировоззрением драматурга, его концепцией трагического. Интересно, что драматург идет к все большей пространственной ограниченности в своих пьесах. В ранних пьесах действие происходит на море – пространственные границы разомкнуты, подвижны; в более поздних пьесах действие происходит и на море, и на суше (“Анна Кристи”, “Косматая обезьяна”, “Золото”). Постепенно земля, суша начинает выступать в качестве символа замкнутого, ограниченного пространства, этому в немалой степени способствуют образы окаменелости – “твер-

дая земля”, “каменистая почва”, “жесткий грунт”, которые возникают в таких пьесах, как “За горизонтом”, “Любовь под вязами”.

Если в более ранних пьесах (“За горизонтом”, “Крылья даны всем детям человеческим”, “Великий бог Браун” и некоторых других) мы встречаем равнозначное чередование сцен внутри и снаружи дома, то в пьесе “Траур – участь Электры” дом не только довлеет во всей сценической композиции, но в конечном счете заключает в себя всех Мэннонов. Это впоследствии приведет к тому, что в пьесе “Разносчик льда грядет” всё действие будет ограничено рамками одной комнаты, из которой герои уже никогда не смогут вырваться. Такое сужение, ограничение пространства, на наш взгляд, тесно связано с развитием темы рока: по мере все большего ограничения пространства рок из объективной категории полностью превращается в субъективную. Человек становится отправной и конечной точкой. Это приводит к тому, что, в частности, в пьесе “Траур – участь Электры” определяющим принципом в раскрытии психологии героев становится замкнутость. Психологический мир всех персонажей пьесы так же замкнут и самоограничен, как и их общественный мир. Все они раскрывают в пьесе только то, что в них заложено. Борьба, которую они ведут друг с другом, есть не что иное, как отражение их внутренней борьбы. Это получило наибольшее воплощение в образе Лавинии Мэннон – ново-явленной Электры.

Несмотря на кажущуюся сложность психологической жизни героини (фанатическая привязанность к отцу, ненависть и ревность к матери, любовь к Адаму Бранту – любовнику матери), мы не можем говорить о развитии образа в полном смысле слова, хотя в ходе пьесы Лавиния изменяется внешне. Однако это не есть развитие, но лишь движение в пределах собственного замкнутого психологического мира. Она не изменяется под воздействием внешних обстоятельств, но лишь обнаруживает то, что в ней присутствовало и ранее, но было скрыто, подавлялось. Лавиния раскрывается, чтобы в конце пьесы прийти в исходное состояние – вновь замкнуться. В таком движении нет развития, это движение по замкнутому кругу.

Её конфликт с матерью, Кристиной – не что иное, как отражение борьбы героини с самой собой, столкновение пуританского мэнноновского и естественного начала в её душе. Этим объясняется то, что в третьей пьесе трилогии Лавиния становится точной копией Кристины и так же, как и мать, борется против Мэннонов. К концу пьесы героиня приходит к осознанию обреченности этой борьбы: нет в живых никого, кто мог бы покарать её за отступничество. На какое-то время Лавиния думает, что ей удастся освободиться от Мэннонов, покончить с прошлым. Но когда она говорит своему жениху Питеру о своей любви, она оговаривается и называет его “Адам” – именем любовника матери, именем человека, которого когда-то любила в тайне от самой себя. Круг замыкается: Лавиния понимает, что всё это время вела борьбу с самой собой. Вот почему, когда она остается одна, когда, казалось бы, преодолены все препятствия, мешающие ей быть счастливой, Лавиния складывает оружие. Мир Мэннонов заключен в ней самой, – из него не вырваться. И Лавиния карает себя сама – она обрекает себя на медленное, мучительное умирание при жизни. Так человек для О'Нила – сам и преступник, и судья, и жертва.

Замкнутость психологического мира героев получает в пьесе интересное внешнее воплощение: лица Мэннонов напоминают застывшие “безжизненные”, “гипсовые маски”, под которыми, как говорит садовник Сет, “они прячут свои тайны”. Сначала драматург предполагал использовать реальные маски. Однако позднее он решил сохранить реалистическую форму, но добиться эффекта маски с помощью грима и неподвижности лиц. И хотя маска как таковая драматургом не используется, сам принцип маски становится ещё более жестким. Маска – сквозной символ трилогии, наглядное воплощение закрытости мира Мэннонов. Не случайно их дом – это та же маска, только огромных размеров, которая, как мы уже отмечали, замыкает их драму в пространстве. Сам О'Нил по этому поводу писал: “... Идея маски состоит в том, чтобы дать наглядное воплощение отъединенности семьи, её роковой изоляции, маска – это знак их судьбы, который трагически отличает их от окружающих...” [4,65].

Чтобы глубже понять суть мифотворчества О'Нила, можно сопоставить трилогию “Траур – участь Электры” с её античным аналогом – трилогией Эсхила “Орестея”. Пьесе О'Нила сближает с Эсхилом прежде всего то, что обе – трилогии, в первой части которых происходит преступление (убийство вернувшегося с Троянской войны Агамемнона у Эсхила и вернувшегося с Гражданской войны Севера и Юга Мэннона – у О'Нила), во второй – происходит наказание убийц: убийство матери и её любовника, а в третьей – восстанавливается нарушенное равновесие. Таким образом, оба драматурга используют одну и ту же композиционно-сюжетную схему. Однако это сходство основных узловых моментов ещё более подчеркивает различия в трактовке известного мифа.

В пьесе О'Нила, как и в “Орестее” Эсхила, действует хор. Это, по мысли автора, “коллективный образ города”. Но если у Эсхила это – “цвет старейшин Аргоса”, к голосу которых прислушиваются даже цари, то хор в пьесе О'Нила может быть воспринят скорее как пародия на античный. В первой и последней пьесе – это друзья садовника Сета, пришедшие поглазеть на владения недоступных Мэннонов, во второй – более уважаемые граждане, которые пришли выразить соболезнование по поводу кончины Эзры Мэннона. Однако, как указывает сам драматург, они “во многом такие же городские обыватели, как и гости Сета”. И тех и других объединяет желание “подсмотреть, подслушать, пошпионить за богатыми и недоступными Мэннонами” [5,72].

Так же, как и в “Орестее”, хор здесь предваряет появление основных персонажей, воскрешает основные события, предшествовавшие началу пьесы. Аргосских старцев интересуют прежде всего обстоятельства, предшествовавшие развязке Троянской войны (они вспоминают неверную жену Елену, которая “Трое гибель понесла в приданое”, скорбь Менелая, решение Атридов отомстить за поруганную честь, жертвоприношение юной Ифигении, неблагоприятное предзнаменование перед отплытием флота, гибель многих воинов, павших “из-за женщины неверной”)[6, -12,21,22]. Старцы не просто

перечисляют факты, но комментируют их, высказывают к ним свое отношение. При этом, как отмечает В.Ярхо, судьбы Агамемнона и его семьи “получают истолкование с точки зрения общемировой закономерности, оказываются вписанными в рамки общемирового правопорядка” [7,142]. Горожан Новой Англии, напротив, очень мало интересуют исторические события и глобальные вопросы, они охотно сплетничают о семейных делах Мэннонов, а о войне упоминают только в связи с возвращением Эзры. И если в античной трагедии (Эсхила) у зрителей возникало ощущение, что хор знает много больше, чем говорит, и прекрасно понимает, что творится в доме Атридов, то горожане О'Нила могут только догадываться о существовании “тайн” дома Мэннонов, но никогда не проникнут в суть истинных причин происходящего.

Хор в трагедии Эсхила не только вступает в переговоры с основными действующими лицами (Клитемнестрой, Кассандрой, Эгистом, Агамемноном, Орестом, Электрой и даже богами), но и смело осуждает или поощряет их поступки. (Так, суров приговор старцев Эгисту, которого они называют “бабой”, “жалкой душонкой”. Они укрепляют Ореста в решимости наказать убийц отца и в конце принимают самое активное участие в обсуждении и решении участи Ореста.) Горожане О'Нила, напротив, полностью изолированы от драмы Мэннонов – им запрещен вход на территорию усадьбы, они не только не вступают с Мэннонами ни в какие переговоры, но, напротив, тут же исчезают при их появлении. Таким образом, хор у О'Нила не только помогает “вписать драму Мэннонов в общемировой порядок”, но ещё больше подчеркивает роковую изоляцию этой семьи и неспособность людей проникнуть в суть скрытых процессов, управляющих человеческими жизнями.

Как мы уже отмечали, О'Нил строит свою трилогию, в основном сохраняя античную схему сюжета. В то же время совершенно иными становятся мотивы поступков героев. Так, хотя основной причиной убийства Агамемнона Клитемнестрой было её желание открыто соединиться с Эгистом, существовало ещё и несколько других: сама царица пытается оправдать свой поступок местью за убийство (заклание) Ифигении – это заставляет задуматься хор, ведь

убит убийца. Кроме того, руками Клитемнестры осуществляется древнее проклятие рода Атридов за совершенное в прошлом злодеяние.

Мотивы современной Клитемнестры – сугубо личные, она открыто признается в своем отвращении к мужу, у неё нет объективного повода для мести, как нет и возможности оправдаться тем, что она является орудием высшей справедливости. Надо сказать, что поведение любовника Кристины – Адама Бранта – во многом сходно с поведением Эгиста: он также мстит за обиду, нанесенную в прошлом его семейству, однако, в отличие от Эгиста, Брант также не может сослаться на “богов-мстителей”, то есть на объективный, высший закон, которым он руководствуется.

Что же касается основного события трагедии – убийства Орестом и Электрой матери и её любовника, то оно также получает совершенно разные интерпретации в античной и современной пьесах. У Ореста и Электры Эсхила существовало множество причин решиться на “страшное деяние”. Прежде всего это наказ Аполлона, который приказывает Оресту “не бояться опасности, идти на всё” [6,94]. При этом, однако, Орест выступает не как слепое орудие мести, но идет на этот поступок, осознав его необходимость. Он вспоминает об отце, который был доблестным воином и мудрым правителем, видит униженную сестру, думает о своих согражданах, находящихся под пятой жалкого правителя:

*Все к одному ведёт, все на одном сошлось –  
И Локсия приказ, и по отцу тоска,  
И то, что наши доблестные граждане,  
Сумевшие твердыню Илиона взять,  
Двум женщинам сегодня подчиняются... [там же].*

К этому прибавляется также и общественное мнение – хор укрепляет решимость Ореста свершить месть. Таким образом, Орест и Электра дейст-

вуют у Эсхила прежде всего по велению осознанного долга – семейного, общественного и долга перед высшей справедливостью.

Совершенно по-иному мотивируются поступки Орина и Лавинии. Мотив мести за отца присутствует только в поведении Лавинии. Однако это не единственная и, может быть, не главная причина, толкающая её на это преступление. Есть и другая – глубоко личная, которую Лавиния тщательно скрывает даже от себя: это её любовь к любовнику матери Адаму Бранту, стремление отомстить им обоим за обман. Именно она толкает Орина на убийство Бранта, подобно черной Эринии, требует отмщенья.

Итак, вполне очевидно, что долг перед отцом выступает в пьесе О'Нила лишь в качестве косвенной причины, мотивирующей поступки Орина и Лавинии. Общественное мнение здесь полностью отсутствует: преступление Кристины, а затем Орина и Лавинии не только не выносятся на суд общественности, но, напротив, тщательно скрывается, как и всё происходящее в доме Мэннонов. Орин и Лавиния не ищут справедливости у своих сограждан, считая возмездие своим личным, семейным делом. Все происходит втайне, в полной изоляции от окружающих, замыкается рамками семьи, которые все более и более сужаются.

Особенно явственно расхождение О'Нила с эсхилловской версией мифа проявляется в третьей пьесе трилогии. Для того чтобы решить судьбу Ореста и восстановить справедливость, Эсхил расширяет границы своей пьесы: он выводит на сцену богов Афину и Аполлона, с одной стороны, и Эриний, хранительниц материнского права, – с другой, а также наиболее уважаемых граждан Аргоса, которые призваны совместно определить меру вины Ореста. Так в решении этого вопроса божественная мудрость сочетается с общественным мнением, и драма Атридов окончательно включается как в общемировую, так и в общественный порядок. В борьбе архаического материнского и более прогрессивного отцовского права побеждает последнее. Оправдание Ореста знаменует собой также победу более прогрессивных социальных отношений: создается новый орган государственной власти – ареопаг, соче-



тающий нормы божественной справедливости с потребностями общества. Таким образом, решение семейного вопроса становится одновременно решением государственных вопросов, вопросов внешней политики (оправдание Ореста означает союз Аргоса с Афинами, с одной стороны, и с Дельфами – с другой) и вопросов высшего порядка. То есть, начав с изображения судьбы дома Атридов, Эсхил завершает трилогию обсуждением судьбы государства и, более того, всего миропорядка.

Что же касается О'Нила, то он идет прямо противоположным путем: начав с изображения конкретно-исторических реалий, он все больше отодвигает их на второй план, ограничиваясь изображением судьбы семьи и, в конечном счете, индивида. В третьей пьесе драматург полностью переносит роковые силы внутрь человека. В то время как Ореста Эсхила терзали защитницы материнского права Эринии, здесь эти силы, заключены в нем самом – это муки совести, осознание вины перед матерью, жажда соединиться с ней, обрести покой.

Таким образом, в то время как рамки “Орестей” Эсхила все более расширяются, драма Мэннонов все более замыкается: по мере развития пьесы мэнноновский мир становится все более ограниченным. Постепенно все социально-исторические реалии отходят на второй план, пока совсем не исчезают в третьей пьесе. Здесь внешний мир целиком отсекается от драмы Мэннонов: “призраки” изгоняют из дома приятеля садовника Сета, осмелившегося переступить порог усадьбы. Позднее Орин порывает со своей невестой Хейзел, Лавиния – со своим женихом Питером: никто и никогда не нарушит больше границ владений Мэннонов. Из дома выбрасываются цветы, с треском захлопываются ставни, захлопывается дверь за Лавинией. Отныне мэнноновский мир ограничен только ею самой, ибо, как и фурии, терзающие Орина, призраки, мешающие ей быть счастливой, живут в ней самой.

В трилогии О'Нила нет места высшей справедливости, то есть нет того критерия, согласно которому можно определить меру вины и невинности отдельного человека – все персонажи трилогии одинаково виновны и в то же

время могут быть оправданы. Там, где античные трагики вели активный поиск нравственной позиции, включая в пьесу общество и богов, О'Нил не берется судить своих героев, предоставляя каждому из них самому определить собственную вину и возмездие. Во многих более ранних пьесах герой О'Нила также оставался в конце один, но при этом он, как правило, обращался к той высшей силе, которая организует миропорядок, веря в то, что, приобщившись к ней, он найдет своё место. К богу обращаются Янк (“Косматая обезьяна”), Браун (“Великий бог Браун”), Джим Харрисон (“Крылья даны всем детям человеческим”), старый Кэббот (“Любовь под вязами”); к новому богу – динамо-машине – взывает Рубен Лайт (“Динамо”); вечному неиссякаемому источнику жизни вверяет свою душу Жуан Понс де Леон (“Источник”), великому божьему смеху – Лазарь (“Лазарь смеялся”). Герой не всегда получает ответ на мучающие его вопросы, но верит, что этот ответ существует. И даже смерть этих героев порой звучит оптимистически, так как трактуется как слияние с вечностью, продолжение вечной жизни. “Смерти нет”, – восклицает Лазарь. “Я понял, юность и старость, жизнь и смерть – одно и то же – фазы вечной жизни !” [8,107] – вторит ему Жуан Понс де Леон. В трилогии “Траур – участь Электры” героиня остается совершенно одна, перед ней пустота, ей не на кого опереться, кроме себя самой, ибо, как показывает О'Нил, человек одинок в этом мире, и рок его заключен в нем самом.

Оптимизм Эсхила проистекал прежде всего из уверенности драматурга в возможности сочетать индивидуальные поступки людей и общественное устройство с божественной мудростью и тем самым достичь гармонии. Отсюда вера драматурга в возможность прогрессивного развития общества, с одной стороны, и достижения внутренней гармонии индивида – с другой.

О'Нил напрочь отвергает всякую надежду на подобную гармонию как в сфере общественной жизни, так и во внутреннем мире человека.

\* \* \*

Особое место среди драматургов, обращавшихся к мифу, занимает Теннесси Уильямс, творчество которого буквально пронизано мифологическими

реминисценциями, образами, параллелями. Проблема мифа, таким образом, является одной из центральных в эстетической системе этого художника. Вместе с тем миф ни в коем случае нельзя рассматривать как имманентную структуру его пьес, как это делают многие западные исследователи [9]. Теннесси Уильямс – это прежде всего представитель нового этапа развития американского театра, который в своем творчестве воплотил все характерные черты и противоречия современной Америки. Поэтому понять характер драматургии Уильямса, как и причины, побудившие его обратиться к мифу, можно, лишь связав эволюцию творчества художника с конкретно-историческими условиями.

Теннесси Уильямс сформировался как художник в период “грозовых тридцатых”, и можно с уверенностью сказать, что именно это и определило социально-критическую направленность его лучших пьес. В конце 30-х годов семья драматурга переехала в индустриальный Сент-Луис, где Том [10] впервые ощутил враждебность окружающего мира. Об этом Теннесси Уильямс позднее напишет в своих рассказах “Портрет девушки на стекле” и “Сходство футляра от скрипки с гробиком”, которые воскрешают будни семьи Ланье в Сент-Луисе. В этих автобиографических вещах впервые отразился конфликт, ставший впоследствии центральным конфликтом всего творчества Уильямса: столкновение хрупкого мира добра и красоты с безжалостной реальностью. В первой многоактной пьесе драматурга “Битва ангелов” (1941) этот конфликт получил воплощение в формах мифа об Орфее, спускающемся в ад. Этот миф о противоборстве Добра, Красоты, Искусства, Любви с силами Тьмы оказался очень созвучным мироощущению художника. Столкнувшись с враждебным миром, он сам ощутил себя своего рода Орфеем, безуспешно отстаивающим свои идеалы. Так мир современной Америки предстал в поэтическом воображении драматурга адом, в котором гибнет все светлое и прекрасное. Несмотря на свое художественное несовершенство, пьеса “Битва ангелов” явилась своеобразной прелюдией ко всему творчеству Уильямса.

Она как бы задала основные художественные принципы драматургии Уильямса и, в частности, обращение к мифу.

Основная тема пьесы – борьба человека за свои идеалы с враждебным окружением, неизбежность гибели добра в жестоком мире – звучит во многих более зрелых пьесах драматурга, таких как “Стеклянный зверинец”, “Трамвай “Желание”, “Лето и дым”, “Орфей спускается в ад”, “Камино риал”, “Кошка на раскаленной крыше”, “Ночь игуаны”. Миф об Орфее, таким образом, присутствует как эксплицитно, так и имплицитно во многих произведениях драматурга. В этом смысле справедливой является мысль Б.А.Смирнова о том, что центральной темой драматургии Уильямса является тема Орфея, спускающегося в ад [11,50]. Звучание этого мифа становится наиболее трагическим в годы маккартизма, когда были созданы пьесы “Камино риал” (1953) и “Орфей спускается в ад” (1957). В эти годы в произведениях Уильямса с наибольшей силой начинает звучать тема подавления личности антигуманным обществом. Причем если в более ранних пьесах герои были помещены в достаточно замкнутые, камерные ситуации, то в этих пьесах среда, противостоящая герою, показана гораздо шире.

В пьесе “Камино риал” основными принципами осмысления действительности становятся символ, аллегория, миф. Все персонажи этой пьесы – архетипы, воплощающие те качества, которые являются наиболее ценными для самого Уильямса. Это Дон Кихот – романтик и идеалист, Казанова, воплощающий вечный поиск любви, лорд Байрон – поэт, носитель орфического начала, и Маргарита Готье – вечная женственность. Эти герои представляют в пьесе мир добра. Им противостоят зловещий Гутман – хозяин фешенебельного отеля, которому подчинен полицейский аппарат, выслеживающий неудобных, и таинственные мусорщики, “очищающие” город от нарушителей спокойствия. Вместе с тем в аллегорической картине, развернутой драматургом, нетрудно угадать черты Америки 50-х, с ее атмосферой полицейского произвола, преследованием инакомыслящих, подавлением человеческих прав. Как пишет сам Уильямс в предисловии, “это не что иное, как мое пред-

ставление о времени и о мире, в котором я живу...” [12,121] “Камино риал” означает в переводе “путь действительности”. Автор как бы хочет предостеречь, что таков путь любой цивилизации, если люди покорятся бездушная власти и забудут слово “брат”, запрещенное на Камино риал.

Хотя в пьесе “Орфей спускается в ад” Уильямс, казалось бы, наиболее открыто обращается к мифу – художник вновь пытается осмыслить современную ему действительность в формах мифа об Орфее и Эвридике, это прежде всего пьеса об Америке 50-х, о подавлении личности бездуховным обществом, о повседневной жестокости, которую люди принимают как жизненную норму. Все здесь имеет как бы двойное лицо – реальное и мифологическое. Адом становится американский Юг, властителем Царства мертвых – глава ку-клукс-клана Джейб Торренс, Эвридикой – его жена Леди, Орфеем – бродячий певец Вэл Зевьер, церберами – шериф и его помощники. Предметом изображения в пьесе являются реальные, социально-конкретные события, которые, на первый взгляд, не оставляют места мифу. Вполне реальными являются и мотивировки поступков героев, конфликта пьесы. Миф при этом остается скрытой, глубинной моделью, по которой “конструируется” сюжет пьесы, обуславливаются его узловые моменты. Благодаря мифологическим ассоциациям происходящее приобретает большую масштабность, обобщенность, миф вносит в произведение второе, поэтическое измерение.

Хотя в таких пьесах, как “Битва ангелов” и “Орфей спускается в ад”, композиционная функция мифа наиболее очевидна, во многих других пьесах структура мифа об Орфее также сохраняется. В основе композиции большинства пьес Уильямса лежит ситуация “спуска в ад”, с которой и начинаются основные события: Джим попадает в дом Уингфилдов (“Стеклянный зверинец”), Килрой – на Камино риал (“Камино риал”), Альваро – в дом Серафины (“Татуированная роза”), Чанс – в город, где оставил свою возлюбленную (“Сладкоголосая птица юности”), Шеннон – в пансион Мэксин (“Ночь игуаны”), Крис Флендерс – в обиталище умирающей Флоры Гофорт (“Молочные реки здесь пересохли”). “Спустившись в ад”, герой, как правило, встречает героиню

ню, что и становится завязкой сюжета, а кульминацией – попытка вырваться из “ада”, которая в большинстве случаев оканчивается неудачей. В определенной степени эта структура сохраняется и в том случае, когда на месте героя находится героиня (“Трамвай “Желание”, “Лето и дым”), что в структурном отношении значения не имеет. В то же время сходная композиционная структура наполняется каждый раз новым содержанием. Так, если в пьесах “Битва ангелов” и “Орфей спускается в ад” достаточно явственно звучат отголоски античного мифа, то в пьесе “Татуированная роза” дается шуточный парафраз на ту же тему: шофер Альваро буквально возрождает к жизни своей любовью скорбящую над урной с прахом мужа Серафину. В пьесе “Стеклянный зверинец” функцию Орфея выполняют сразу два героя: Том – поэт, носитель орфического начала, в то же время именно Джим пытается возродить к жизни Эвридику – Лору.

В более поздних пьесах драматурга происходит своего рода дискредитация орфического мифа: та же самая композиционная структура служит для воплощения прямо противоположного содержания. Так, пьеса “Сладкоголосая птица юности” почти полностью воспроизводит ситуацию “Орфея”. Перед нами тот же южный городок – “ад”, в котором законы диктуются расистами. Герой пьесы – Чанс Уэйн – поначалу во многом напоминает Вэла: он также неотразимо хорош собой, также вызывает восхищение женщин. Однако если Вэл относит себя к тем немногим в этом мире, на которых “тавро” не выжжено, то Чанс торгует собой, делая основную ставку на свою привлекательность. Особенно разительно бросается в глаза инверсия мифологической ситуации, когда Чанс встречает свою возлюбленную. Спустившись в ад, Вэл буквально возрождает Леди – она ждет от него ребенка, Чанс несет своей Эвридике бесплодие, – заразившись от него венерической болезнью, девушка вынуждена пойти на унизительную операцию, в результате которой уже никогда не сможет иметь детей.

Структура мифа об Орфее в последний раз в творчестве Уильямса “выплывает” после долгого перерыва в пьесе “Молочные реки здесь пересохли”.

Герой пьесы поэт Крис Флендерс является к Флоре Гофорт – этому “умирающему чудовищу” – незадолго до её смерти, как он являлся и к другим умирающим старухам, помогая им превозмогать страх смерти. Так, если раньше герои Уильямса несли любовь, видя в ней спасение, то Крис несет с собой смерть. Этот новоявленный Орфей не терпит поражения, потому что из борца со смертью превратился в её слугителя. Такое изменение отношения художника к мифу об Орфее вызвано, как нам кажется, отчасти разочарованием в абстрактном гуманизме, воплощенном в вечных мифологических образах. Если в ранних пьесах Уильямса протагонист, как правило, являлся воплощением высшего, духовного начала, которое он пытался совместить с действительностью, то в более поздних пьесах орфическое начало вырождается в эгоцентризм, и художник уже не верит, что “фиалки могут пробить скалы”.

Следующий уровень, на котором драматург чрезвычайно активно использует миф, может быть условно назван ассоциативно-символическим. Здесь мы имеем в виду то, что тот или иной мифологический образ не назван в пьесе непосредственно, но возникает по ассоциации и выполняет функцию символа. Это прежде всего многочисленные ассоциации с мифом об Орфее. Наиболее очевидны они в пьесах “Битва ангелов” и “Орфей спускается в ад”. Здесь все главные герои устойчиво ассоциируются с античными прототипами. Однако подобные ассоциации встречаются и в других пьесах. С Орфеем ассоциируется Себастьян Винэбл (“Внезапно прошлым летом”). Эпизод, когда его растерзали голодные дети, вызывает в памяти сцену растерзания Орфея вакханками. Аналогичная ассоциация возникает и в пьесе “Ночь игуаны”, когда на Шеннона, подобно менадам, набрасываются разъяренные старые девы-учительницы. Лора (“Стеклянный зверинец”) слегка хромот. Это обстоятельство вызывает ассоциацию с Эвридикой, которая, как известно, оказалась в царстве мертвых после того, как была укушена в ногу змеей. Ассоциация закрепляется затем ситуацией пьесы. Маленькое увечье героини становится символическим: впоследствии болезненность, хрупкость, уязвимость

станут печатью многих любимых героинь Уильямса. Страдает от невроза и навязчивых идей Бланш (“Трамвай “Желание”), теряет зрение Ви Толбот (“Орфей спускается в ад”), подвержена истерии Альма (“Лето и дым”), в состоянии нервного расстройства находится Кэтрин (“Внезапно прошлым летом”), изувечены физически и морально Леди (“Орфей”) и Хевенли (“Сладкоголосая птица юности”) – все они в той или иной степени могут быть уподоблены Эвридике, томящейся в царстве мертвых и ждущей своего Орфея. При этом физическая ущербность становится символом их нежизнеспособности в грубом и жестоком мире.

В то же время Уильямс обильно использует и реминисценции других мифов – античных, библейских, индейских. Так, например, Кэрл (“Орфей”) вызывает в памяти образ Кассандры – античной прорицательницы, пророчествам которой, как и словам Кэрл, никто не хочет верить. Эта ассоциация закрепляется необычным гримом, напоминающим трагическую маску, который она накладывает на свое лицо. Альваро, герой пьесы “Татуированная роза”, ассоциируется с образом Диониса – это человек “с головой сатира”, воплощающий мощную жизненную силу, возрождающую Серафину. Ассоциация закрепляется ещё и тем, что во двор Серафины постоянно забегает соседский козел.

Многие протагонисты Уильямса ассоциируются с образом Христа – одним из центральных не только в его драматургии, но и в повествовательной прозе, в поэзии. Христос для художника – мерило духовной красоты, символ высших человеческих ценностей. Христу уподобляется Вэл (“Орфей”) – эта ассоциация скрыта уже в самом его имени (Зевьер – Xavier – saviour) и подкрепляется тем, что героя линчуют в страстную субботу, участь, которая ожидает и Чанса (“Сладкоголосая птица юности”); подобно Христу распят – привязан к гамаку во время припадка – Шеннон (“Ночь игуаны”), как на Голгофу, взбирается труднопроходимыми тропами Крис к замку Флоры Гофорт (“Молочные реки...”). В то же время мифологические образы и ассоциации во многих случаях сплетаются в тесный причудливый клубок. Так, например, Вэл



(“Орфей”) связан сразу с тремя мифологическими традициями: античной, библейской и традицией индейского фольклора (змеиная куртка, клич племени Чоктоу), а их свидание с Леди в алькове за занавеской с золотым деревом напоминает встречу в раю Адама и Евы; имя Леди, как и Хе-венли (“Сладкоголосая птица юности”), вызывает ассоциации с Девой Марией; Чанс, как и Вэл, уподобляется одновременно и Орфею, и Христу, а образ Себастьяна Винэбла (“Внезапно прошлым летом”) имеет в своей основе, кроме двух названных, ещё и архетип святого Себастьяна.

Мы не ставим, однако, своей целью распутать сложный клубок мифологических парафраз, там более, что и сам автор был не слишком аккуратен в ссылках на тот или иной миф. Эти архетипы в конечном счете накладываются в образах героев один на другой и сливаются воедино. Гораздо важнее другое – понять, для чего художник так настойчиво вплетает мифологические параллели в самые, казалось бы, реальные образы и ситуации. Какой цели они служат? На наш взгляд, постоянно обращаясь к античным и библейским образам, драматург стремится к созданию общечеловеческого языка, оперирующего такими сущностными понятиями, как Добро и Зло, Любовь и Ненависть, Жизнь и Смерть. Об этом свидетельствует и высказывание самого Уильямса, который писал: “В нашем сознании и подсознании хранится огромный словарь образов, и я думаю, что именно на них и основана вся человеческая коммуникация...” [12, 121]. В своих героях, которые, впрочем, в большинстве своем вполне реальны и представляют определенную социальную среду, драматург настойчиво подчеркивает универсальное, общечеловеческое, то, что, по его мнению, составляет основу личности. В то же время автор не просто следует схеме того или иного архетипа, но как бы рассматривает каждую личность в перспективе веков, “проверяет” её мифом. Так, в отличие от юнгианского, архетип в творчестве Уильямса наполнен ярко выраженным нравственным содержанием. Вэл становится для драматурга Орфеем лишь тогда, когда возрождает к жизни Эвридику – решает остаться с Леди, несмотря на грозящую ему опасность. Тем самым драматург определя-

ет ценность личности не имманентно, а в её отношении к другим людям, требует от своего героя действенности. В других случаях герой не выдерживает проверки мифом, не дотягивая до высот мифологического прототипа, – Чанс Уэйн, Шеннон, Крис Флендерс, – и ассоциативное сопоставление окрашивается горькой иронией.

Здесь мы вплотную подходим к следующему важному вопросу – вопросу о нравственно-эстетическом идеале Т.Уильямса. Американский критик и драматург Джон Говард Лоусон, характеризуя послевоенную американскую драматургию, писал: “Для драмы США характерны лихорадочные, отчаянно-напряженные поиски человеческих ценностей” [13,191]. Ищет их и Теннесси Уильямс. В своем понимании идеала художник гораздо ближе к романтической, нежели реалистической традиции. Его идеал не связан с социально-исторической почвой и противостоит действительности, как вечное и универсальное – переменчивому и непостоянному. Придя к выводу, что современный мир утратил идеалы красоты и человечности, художник обратился к мифу, в котором и нашел неподвластные времени ценности. Этим, на наш взгляд, и объясняется его постоянное обращение к знакомым образам и структурам. Однако идеал Уильямса зачастую воплощен в больных, морально искалеченных натурах; он ущербен, тогда как идеал античного и даже библейского мифа гармоничен и полнокровен. В определенной степени этим опосредованно выражается неверие драматурга в возможность обрести такой полноценный идеал в современном обществе. Оно не дает ему возможности осуществиться, и тяга к красоте вырождается в эстетство, доброта и сострадание – в невроз, а естественная чувственность – в болезненную сексуальность.

Идеал Уильямса – естественный человек, “дикий и непокорный”. Это не дикарь (вспомним, как развенчивается автором подобная естественность в образе Стенли Ковальского – “Трамвай “Желание””), но человек, стоящий на пороге цивилизации: ему уже доступны высшие чувства, мудрость и искусство, но он ещё не утратил гармонии с окружающим миром, ещё не исковеркан

обществом – таков герой мифа. Таким образом, миф имеет в творчестве Уильямса прежде всего важное морально-эстетическое значение. Для художника это единственный способ воплотить свой идеал. Следует отметить, что сам по себе миф об Орфее, так его привлекавший, глубоко гуманен. В основе его лежит мысль о том, что добро и красота способны победить даже силы ада. В мифе Орфей терпит поражение потому, что не выполняет поставленного ему условия – оглядывается. Этот мотив очень важен, так как Орфей оглядывается, тревожась за Эвридику. Для Уильямса он также имеет большое значение. Быть Орфеем – значит для него не просто принадлежать к миру высших ценностей, но нести их в “ад”, то есть пытаться, несмотря на всю обреченность, совместить мечту и действительность, оглядываться на зов о помощи тех, кто в ней нуждается.

В то же время миф вступает в противоречие с реалистическими тенденциями его пьес. Не видя возможности конкретного воплощения идеала, объявляя противоречие реального и идеального абсолютным, Уильямс неизбежно приходит к пессимизму. Отсюда и появление нот всепрощения и бессилия перед смертью, которые звучат в одной из его поздних пьес – “Молочные реки здесь пересохли”. Миф не просто вторгается в драматургию Уильямса как поэтический символ, но и превращается в способ осмысления действительности, становится частью философской концепции художника, что позволяет говорить о мифотворческих тенденциях его метода.

Таким образом, как мы попытались показать, миф является важнейшим элементом художественной структуры драматургии Теннесси Уильямса. Он используется на всех уровнях его пьес – тематическом, структурном, ассоциативно-символическом, нравственно-эстетическом, философском и сценографическом (мы имеем в виду особую “пластику” спектакля, обозначенную в ремарках, которая воплощает авторское видение мира). Обращение художника к мифу связано прежде всего со стремлением отвлечься от случайного, непостоянного и выявить наиболее фундаментальное, существенное, лежащее в основе человеческой природы и человеческих отношений. В то же

время миф создает определенное противоречие в творчестве Уильямса, что позволяет с равным правом говорить как о мифотворческих, так и о реалистических чертах его драматургии.

### 3.2. ОБРАЩЕНИЕ К БИБЛЕЙСКИМ СЮЖЕТАМ

Библейские сюжеты, мотивы и реминисценции занимают очень большое место в американской литературе, начиная со времени ее возникновения и до наших дней. Иначе дело обстоит с драматургией. Даже в XIX веке, когда язык Библии был естественным языком пуританской риторики, в американском театре практически не было пьес, в той или иной степени использующих библейские сюжеты или параллели. Ситуация несколько изменилась в XX веке. Большинство ведущих драматургов в той или иной степени отдали дань Библии. В пьесе Ю. О'Нила "Любовь под вязами" старый Кэбот постоянно цитирует Библию, и сам выступает в роли Бога Отца, стерегущего Адама и Еву.

В пьесе "Лазарь смеялся" (1926) драматург непосредственно обращается к библейскому сюжету о воскресении Лазаря, однако полностью от него отходит, делая пьесу иллюстрацией идей, заимствованных из работы Ницше "Рождение трагедии из духа музыки", под большим влиянием которых он находился. Лазарь становится апостолом "божьего смеха" – животворящей силы, совершающей постоянный круговорот в природе. Он отрицает смерть, провозглашая вечное возвращение, в котором жизнь и смерть – лишь фазы вечной жизни: "Есть вечная жизнь в отрицании и вечная жизнь в утверждении! Смерть – это страх между ними!" [8, 156]

Другой великий Американский драматург, последователь О'Нила Тенниси Уильямс насыщает свои пьесы многочисленными и многослойными аллюзиями и реминисценциями из различных культурных источников, в том числе и библейских. Так же, как в пьесе О'Нила "Любовь под вязами", герои его пьесы "Орфей спускается в ад" уподобляются Адаму и Еве, вкушающими запретный плод. Они встречаются в маленькой комнате с занавесками, на которых нарисовано дерево с золотыми плодами, а сверху периодически разда-

ется стук – это стучит муж героини - Джейб Торренс, который в данном контексте также выполняет функцию Бога Отца. Имя героини Lady напрямую ассоциируется с “Our lady” – мадонной. Абсолютно однозначные ассоциации вызывает и имя героя – Val Xavier – Our Savior. Эти ассоциации закрепляются также и тем, что преследователи Вэла линчуют его в страстную пятницу. Аналогичные ассоциации возникают и в других пьесах Уильямса. Себастьян Винебл, принявший мученическую смерть, ассоциируется со святым Себастьяном (“Внезапно прошлым летом”), имя героини “Сладкоголосой птицы юности” Heavenly – “божественная”, вызывающее опять же ассоциации с мадонной. Подобно распятому Христу привязан во время нервного припадка к гамаку Шеннон (“Ночь Игуаны”). Библейские, в особенности евангельские параллели постоянно встречаются также в стихах Уильямса. Однако, так же как О’Нил, он не написал ни одной пьесы, в которой бы полностью использовал библейский сюжет, в то же время, как и О’Нил, неоднократно используя сюжеты античных мифов.

Среди “китов” американского театра XX века только Артур Миллер написал пьесу, полностью построенную на библейском источнике. Это “Сотворение мира и другие дела” (1972). Здесь он обращается к первым четырем главам Ветхого Завета, которые пересказывает на свой лад. Однако прежде чем рассмотреть эту пьесу, следует отметить, что в американском театре были и более ранние обработки этого сюжета. Так в 1929 году поэт и драматург Арчибальд Маклиш пишет пьесу “Nobodady” – “Ничейный отец”. Название было заимствованно у Уильяма Блейка, который так называл Бога ортодоксальной религии. В этой пьесе используется миф о потерянном рае: 1 акт – сотворение мира, 2 – грехопадение Адама и Евы; 3 - братоубийство Каина – Бог здесь отсутствует. Адам и Каин взывают к равнодушной вселенной, но не находят ответов, а людская любовь не может восполнить их отсутствие. Бог в этой пьесе не мудрое всемогущее божество Гenezиса, но животворящая сила, заключенная в природе. Адам здесь не первый грешник, а первый герой человечества; Ева не игрушка в руках Сатаны, но первое проявление протес-

та человека против своей животной природы; Сатана не первый лжец, а воплощенное стремление к свободе; Авель из любимца Иеговы превращается в воплощение трусливого стремления человека вернуться в лоно природы. И, наконец, Каин это не первый убийца, а героическая фигура, которая осмеливается порвать узы, связывающие человека с Богом, и тем самым продолжает то, что начал его отец. Так, с одной стороны, это история о грехопадении, утрате невинности, утрате бессмертия, первом убийстве. С другой стороны, это история о бунте человека против своей животной природы и его первых шагах к обретению человечности.

Говоря об использовании Библии в своих пьесах, Маклиш писал: “Когда пишешь о проблемах, которые слишком сложны для тебя, и тем не менее, не оставляют тебя в покое, ты вынужден их где-то разместить, и старые стены помогают это сделать”[14,79]. Правда, при этом драматург скорее разрушает здание изнутри и строит новое. В конечном счете, вся история предстает скорее как антипод библейской, так как приводит читателя и зрителя к прямо противоположным выводам.

Миф о потерянном рае использовался и в более поздней драматургии. Так в 1968 года Жан-Клод Ван Итали пишет экспериментальную пьесу “Змей”, в которой стремится проследить истоки зла в современном мире. Пьеса начинается с убийства Джона Кеннеди и Мартина Лютера Кинга, а затем возвращается к истории грехопадения, тем самым как бы восстанавливая связь времен. При этом “Змей” может быть назван “пьесой” с большой долей условности. Это “церемония”, как пишет сам автор, основанная в большей степени на пластике движения, нежели на тексте, попытка восстановить ритуальные корни театрального действия.

В своей пьесе “Сотворение мира и другие дела” Артур Миллер вновь возвращается ветхозаветному сюжету и преподносит его в откровенно ироничной форме. Объектами авторской иронии здесь становятся практически все действующие лица: Бог, Люцифер, Адам, Ева, три архангела – целитель Рафаил, ангел смерти Азраил и ангел милосердия Хемуил, а также Каин и

Авель. Человека Бог сотворил в порядке эксперимента, некуда было девать остаток глины, после того, как он сотворил шимпанзе. Как и многие другие пьесы Миллера, пьеса “Сотворение мира” написана в жанре дискуссии, которые здесь ведут все со всеми. Однако главный идеологический спор, разумеется, ведется между Люцифером и Богом. При этом автор задается весьма серьезными вопросами: если Бог это добро, для чего он сотворил зло в лице Люцифера? Почему, при том, что каждый человек мечтает о справедливости, он продолжает творить несправедливость? Во всех этих спорах звучат отголоски традиционных миллеровских тем: проблемы выбора, вины и ответственности, природы зла в человеке, однако все они представлены в фарсовом ключе. Первые люди глупы и нелепы, пара Люцифер-Бог, по меткому замечанию В. Денисова, напоминает традиционную для фарса пару плут-простак [15,22]. Фарсовое начало сопутствует героям и после изгнание из рая: Люцифер продолжает цинично высмеивать всех и вся, пытается изнасиловать Еву. Когда она рождает шестнадцатилетнего (!) Каина, он целует его, как бы благословляя на убийство; Бог кружит Еву в танце, активно участвуя в том балагане, который сам сотворил. И только в самом конце после совершенного убийства тональность меняется. Сквозь фарсовую стихию проступает трагедия: человек молит о милосердии, а высшим силам, будь то Бог или Люцифер, в конечном счете, не до него дела. Однако следует признать, что эта пьеса явно не относится к числу авторских удач, и мы согласны с Катариной Хьюз, которая пишет: “Все это очень претенциозно, хотя есть несколько удачных комических моментов <...> пьесе Миллера не хватает глубины, но его комедия достаточно забавна” [16,22]

Одним из немногих значительных произведений на библейскую тему в американском театре является пьеса уже упомянутого выше Арчибальда Маклиша “Дж. Б.” (“J.B.”), представляющая собой историю современного Иова, написанная в 1958 году и получившая Пулицеровскую премию. Эта пьеса, безусловно, интересна как по заложенным в ней идеям, так и по своей необычной технике.

Площадкой действия становится шатер бродячего цирка шапито, “долго колесившего по дорогам земного шара”. Цирк в конечном счете становится в пьесе метафорой того мира, который человек создал, но не может контролировать. В прологе некие Зас и Никлз, один продавец воздушных шаров, другой – попкорна, выполняющие также функции актеров, помощников режиссера, обсуждают значение истории Дж. Б. – современного Иова, которая в этот вечер будет показана в цирке. При этом Зас надевает маску Бога, а Никлз – Сатаны, и, как в старинных моралите, они ведут борьбу за душу Иова. Так возникает ситуация пьесы в пьесе и параллельно ведутся две дискуссии: одна – между Засом и Никлзом о природе Бога, основой для которой становится история Иова, разыгрываемая на их глазах. Вторая дискуссия возникает между Иовом (Дж. Б.) и его женой Сарой. Дж. Б. слепо верит в доброту Бога, независимо от его действий. Вначале Дж. Б. типичный удачливый американский бизнесмен, как и в “Книге Иова”, честный и прямой человек, залогом его веры в Бога является его счастливая семья. Сара воплощает пуританское сознание, согласно которому Бог реагирует на поступки людей, поощряя тех, кто неукоснительно следует его воли и карая тех, кто осмеливается ослушаться. Наиболее существенным изменением, которое вносит Маклиш в библейскую легенду, является изменение роли жены Иова, которая здесь превращается наряду с ним самим в главное действующее лицо. Когда вера Иова подвергается суровым испытаниям – трагически гибнут все его дети - Сара отказывается слушать какие бы то ни было объяснения, в то время как Дж. Б. продолжает цепляться за свою слепую веру. По его мнению, Бог не несет ответственности за то зло, которое происходит в мире. На это по-своему реагируют Зас и Никлз, которые ведут спор о том, откажется ли Дж. Б. от своей слепой веры после всех постигших его несчастий или останется ей верен. Никлз уверен, что Бог в конце концов доведет Дж. Б. до того, что тот проклянет его, как это делает Сара. Если до конца первого акта, несмотря на трагичность ситуации новоявленного Иова, все происходящее имело вид интеллектуальной игры, чему немало способствовали комментарии Заса и Николза, то после 1



акта ситуация резко меняется – раздается взрыв бомбы, падает цирковой шатер, обнажая бескрайнее черное небо. Пространство цирка, где шло представление, превращается в пространство вселенной, в котором и зрители, и актеры-комментаторы Зас и Никлз, и женщины, пострадавшие от бомбежки, и семья Иова оказываются в одинаковом положении – в положении современного незащищенного человека, тщетно вопрошающего черные небеса: “Господи, в чем моя вина?”. Это важнейший урок, который получает Дж. Б. – Бог может карать без причины. Ответ на этот вечный вопрос в пьесе Макклиша пытаются дать три Утешителя, пришедшие к Дж. Б., которые представляют три вида детерминизма: исторический, психологический и теологический. Социалист и психолог считают, что вина это иллюзия, субъективная проекция исторической необходимости и психическое расстройство. По мнению теолога, вина – это единственная реальность человеческого бытия. Этому Дж.Б. противопоставляет сознание своей невиновности. Для детерминистов человек абсолютно беспомощен. Так, если Зас и Никлз спорят о природе Бога, Утешители спорят о природе человека. Дж. Б. утверждает ответственность человека, не признавая его тотальной вины. Он прощает Бога и отказывается выбирать между позицией Заса и Никлза, снова предлагаемой ему: “Ничто не имеет значения, кроме утраты любви!” - заявляет он. По мнению Макклиша, самым главным является не покаяние Иова, а его решимость начать жизнь сначала. К нему возвращается его жена, и это становится итогом всей пьесы. Причиной ее возвращения и спасения от самоуничтожения становится признание неизбежности вечного животворного круговорота Природы. Ее возвращение становится своеобразным возрождением для них обоих, воплощающим основополагающий ритуал театрального действия. Гуманистический пафос пьесы, ее катарсис состоит в попытке автора разрушить образ небесного Бога и утвердить достоинство и значимость человека перед лицом равнодушной вселенной. Современный драматург рассматривает библейскую историю не как повод для теологического спора или утверждения триумфа Бога над Сатаной, но как трагедию отчужденного человека, который вынуж-

ден жить, не находя ответа на свои больные вопросы. И вместо того, чтобы продолжать вопрошать, драматург предлагает индивиду положиться на саму природу, ее вечное обновляющее движение и любовь к ближнему.

Так, мы видим, что в каждом из приведенных выше примеров, современные драматурги используют библейские сюжета для того, чтобы сказать свое слово о проблемах современного человека, которые в конечном итоге оказываются вечными проблемами.

### 3.3 МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ БЕЗ МИФОЛОГИЧЕСКОГО СЮЖЕТА

Каждый период развития американского театра выдвигал на передний план художника, наиболее полно воплотившего дух своего времени и характерные художественные тенденции. В 60-е годы таким драматургом становится Эдвард Олби [17]. Он занимает как бы промежуточное положение между авангардистским театром и социально-критической драмой. С первым Олби связывают общность мировосприятия и отдельные художественные приемы. Что же касается реалистической драмы, то связь с ней носит более принципиальный характер и определяет основные направления творческого поиска драматурга. Она осуществляется прежде всего на уровне тем и проблем, проявляется и в способе их решения. Так, вслед за многими крупнейшими американскими драматургами, – в частности, О'Нилом и Уильямсом – Олби, обращаясь к социальным проблемам, трансформирует их затем в психологический и философский план, нередко прибегая при этом к помощи мифа. Интересно, что в творчестве Олби нашли воплощение практически все мифотворческие тенденции американской драмы: так, в пьесе “Случай в зоопарке”, рассматривая такую важную проблему, как отчуждение, Олби переклюкает её в метафизический план, абсолютизируя невозможность понимания и контакта между людьми; в пьесе “Американская мечта” получает воплощение миф социальный. Однако если в этих пьесах мифотворческие тенденции лишь намечены, то в “Крошке Алисе” они играют доминирующую роль.

Пьеса “Крошка Алиса” (1964) занимает особое место в творчестве Олби. Она наиболее полно отразила идейно-художественные искания драматурга 60-х годов и оказала значительное влияние на его последующую творческую эволюцию. Весьма значительной она представляется и с точки зрения проблемы мифа, так как здесь Олби соединяет практически все виды современного мифотворчества: социально-историческое, психологическое, религиозное, ритуальное и философское. Остановимся подробнее на каждом из этих аспектов.

Фабула пьесы достаточно проста и сводится к тому, что некие загадочные личности – Адвокат, Дворецкий и мисс Алиса, – выполняя волю какого-то фантастического существа или, возможно, просто бесплодной абстракции, условно называемой ими “Алисой”, фактически покупают у Кардинала за церковное пожертвование в миллиард (в какой валюте – остается неизвестным) его ближайшего друга и помощника – брата Джулиана. Молодой послушник попадает в загадочный средневековый замок. Там он знакомится, а затем и обручается с его владелицей – мисс Алисой. Но вскоре выясняется, что она, как и её приближенные – Адвокат и Дворецкий, – является лишь подставным лицом, посредником, через которого Джулиан должен приобщиться к постижению этой высшей сущности – “Алисы”. По мысли автора, эта абстракция призвана заменить в современном мире ложных богов, которых люди придумывают по своему образу и подобию. Олицетворением и местом обитания этого таинственного Нечто является миниатюрная модель замка, которая обладает мистическим свойством повторять в себе во всё меньшем масштабе этот замок и каким-то образом влиять на происходящие в нем события. В финале пьесы для соединения брата Джулиана с “Алисой” заговорщики обручают его с мисс Алисой как её материальным заменителем. Когда же послушник и после этого отказывается принять существование абстрактной “Алисы”, Адвокат попросту стреляет в него из пистолета. Пьеса заканчивается тем, что, умирая, всеми покинутый Джулиан наконец-то принимает реальность существования “Алисы”, чему так долго противился его разум.

Однако, как это обычно бывает в пьесах Олби, событийный ряд мало что дает для понимания истинного смысла драмы, содержание которой скрыто в подтексте, зашифровано в самой структуре. Все персонажи пьесы, кроме Джулиана, являются персонификацией социальных сил, воздействующих на человека в обществе: Кардинал – Церковь, Адвокат – Закон, Алиса – Деньги, Дворецкий – Порядок. При этом данные категории лишаются исторически конкретного содержания и рассматриваются драматургом как универсальные, вневременные, то есть мифологизируются. Об этом свидетельствует и высказывание самого драматурга, который пояснял, что взял за основу религиозный сюжет только потому, что ему “нужна была структура власти, а Церковь является в этом смысле одной из немногих абсолютных структур власти на Западе”[18,39]. Действительно, все эти внеличностные силы – Церковь, Закон, Деньги и Порядок – находятся в тесной взаимосвязи при главенствующей роли Церкви, которую в первой сцене пьесы Деньги с помощью Закона подчиняют своей власти. В сюжетном плане это проявляется в сговоре Кардинала, Адвоката, Дворецкого и мисс Алисы против Джулиана, в результате которого они приходят, несмотря на все размолвки и личную неприязнь, к общему соглашению. При этом драматург проводит в пьесе достаточно серьезную социально-критическую идею о полной зависимости Церкви как абсолютной, с его точки зрения, структуры власти, и её слугителей от власти Денег. Деньги в “Крошке Алисе” превращаются в мистическую силу, отчуждаются от человека и осуществляют над ним неограниченную власть. Достаточно вспомнить, что богатство, которым якобы располагает мисс Алиса, носит поистине космические масштабы, выходит за пределы реально возможного и принадлежит не конкретному лицу или лицам, а бесплодной абстракции, призванной заменить традиционного бога. Так автор в аллегорической форме проводит мысль о всевластии денег в мире, приравнивает эту власть к божественной силе. Видимо, именно этот аспект пьесы и позволил некоторым критикам определить её как пьесу-аллегорию[19]. Однако это далеко не исчерпывает общего идейного смысла произведения.

Гораздо более сложным является психологический аспект пьесы. Здесь тоже происходит своего рода мифологизация, так как почти все мотивы поступков героев трактуются в свете теории психоанализа Фрейда и Юнга, которая, как известно, имеет непосредственное отношение к проблеме мифа. Хотя Олби нигде не заявляет открыто о своем сознательном следовании этим концепциям, его формирование как художника происходило в конце 40-х – начале 50-х годов, в период, когда теория психоанализа получила широкое распространение в США. С теорией психоанализа Олби роднит прежде всего обостренное внимание к области подсознательного в человеческой психике. В мотивировках поступков его героев, как и героев О'Нила, большую роль играют подсознательные импульсы, важнейшими из которых в полном согласии с теорией Фрейда для Олби становятся сексуальные и агрессивные. Это не трудно проследить на примере многих пьес драматурга. В пьесе “Крошка Алиса” эти импульсы играют ещё более существенную роль. Психологический рисунок таких образов, как Кардинал, Адвокат, мисс Алиса, предельно прост: с одной стороны, они, как мы уже попытались показать, являются в определенной степени социальными масками, в то же время мотивы их поступков полностью укладываются во фрейдистскую схему.

Это наглядно проявляется уже в первой сцене пьесы: диалог Адвоката с Кардиналом буквально перенасыщен прозрачными намеками на сексуальную извращенность обоих. При этом уже здесь эротические импульсы тесно переплетены с агрессивными. В дальнейшем на протяжении пьесы Адвокат так и остается воплощением двуединого начала – Эроса и Танатоса. С одной стороны, он одержим сексуальным влечением к мисс Алисе, в то же время он крайне агрессивен по отношению к ней – постоянно оскорбляет и даже бьет её. Вместе с тем образ Адвоката прямо ассоциируется со смертью: “... Твое тело так же безлично, как и твоя... сущность – сухое, бесчувственное, резино-подобное... мертвое. Ну... да... вот то, что внушает в тебе наибольшее отвращение: ты мертвый. Двигающийся, напористый, эгоистичный, сухой мертвец”, – говорит о нем мисс Алиса [20,76].

В свою очередь Дворецкий также удивляется, что такой “мертвец, как Адвокат, может испытывать такие человеческие чувства, как ревность”. Показательно, что в конечном итоге в Джулиана стреляет именно Адвокат.

Такое же двуединство Эроса и Танатоса можно обнаружить и в образе мисс Алисы. Она наглядно воплощает это уже в самом своем облике: вначале она предстает перед Джулианом древней старухой – самым воплощением смерти, затем, скидывая парик и маску, оборачивается обольстительной молодой женщиной. Так же, как и Адвокат, она является в конечном итоге орудием Смерти, однако эротическое начало в ней оказывается сильнее – Эрос бунтует в ней как жизненная сила, противящаяся смерти. В то же время в сцене соблазнения Джулиана доминирует уже не Эрос, а Танатос: в своем черном кимоно, накинутом на обнаженное тело, с руками, раскинутыми в стороны, как крылья, которые затем полностью скрывают Джулиана в своих черных объятиях, мисс Алиса предстает как демон смерти.

Если Кардинал и Адвокат, Дворецкий и мисс Алиса – психологически прямолинейные образы: они статичны, совершенно лишены развития и играют чисто функциональную роль по отношению к Джулиану, то сам послушник – образ гораздо более сложный и интересный. Прежде всего это живой человек, ищущий и страдающий. На первый взгляд может показаться, что он отягощен очень сложной внутренней эмоциональной и психологической жизнью: действительно, мы узнаем, что он шесть лет провел в сумасшедшем доме, куда попал по собственной воле, изверившись в традиционной концепции бога: его ужасало то, что люди приспособливают бога к своим корыстным целям. Он пытался, но так и не смог найти ответа на вопрос: Что же должно заменить в современном мире бога? Он одержим идеей жертвенности и именно поэтому представляет собой благодатный материал для посредников “Алисы”. Находясь в замке, он мучительно старается уяснить истинную цель своей загадочной миссии и значение происходящих там событий. Основное стремление Джулиана – это желание п о н я т ь, однако всем ходом пьесы доказывается, что рационально постичь скрытую правду невозможно, она скры-

та так глубоко, что неуловима для человеческого разума. Её можно только принять интуитивно, окончательно приобщившись к ней сначала через Эрос – женитьба Джулиана на мисс Алисе – материальном заменителе “Алисы”, а затем через Танатос – медленная смерть Джулиана, которого в финале оставляют раненного одного в замке.

Таким образом, характер Джулиана также лишен развития в диалектическом смысле, хотя он и проходит сложный путь от непонимания и неприятия к признанию существования непостижимых сил, обуславливающих человеческую судьбу. Джулиан умирает у модели замка – вместилища таинственно-зловещей и непостижимой “Алисы”. Несмотря на эти психологические сложности, психологический анализ образа в его классическом смысле отсутствует: внутреннее движение героя – это движение по замкнутому кругу в пределах его собственного “я”.

Поступки Джулиана так же, как и других персонажей, в конечном счете мотивируются согласно все тем же положениям теории Фрейда и Юнга. На всем протяжении пьесы Джулиан постоянно говорит о своем богоискательстве и о своем религиозном чувстве. Однако при этом его религиозная экстаичность непосредственно смыкается с эротической. Это особенно ярко проявляется, когда Джулиан рассказывает мисс Алисе о своем пребывании в сумасшедшем доме. Там он встречает женщину, которая представляет себя Девой Марией. В монологе, в котором он рассказывает о своем соединении с ней, его религиозный экстаз полностью сливается с сексуальным:

*Джулиан:* “Эта... эта женщина, о которой я вам говорил, которая галлюцинировала, что она была Девой... когда она увидела меня – или почувствовала, что я там, – она подняла голову и протянула руки... в мольбе и закричала: “Помоги мне, помоги мне, о Боже, Боже, помоги мне... О, помоги, помоги!” Так вновь и вновь, и в промежутках эти звуки в её горле. Я... я подошел ближе, и звуки, её звуки, её слова, грохот в моих ушах, прозрачная ткань и молочная дымка, я... рев, океан! Слюна, аромат, пот, вкус крови и жирной земли во рту, светлое, сладостное скольжение... извержение. Звуки, низвер-

гающиеся каскадом, ломающиеся ритмы, все медленно, прозрачно, спокойнее, глуше, тихо... тихо, спокойно... устало” [20,62].

В результате у этой женщины возникает новая мания: что она беременна Сыном Божьим – так вновь эротическое переплетается с религиозным. Эта женщина, воспоминание о которой столь важно для Джулиана, вообще представляет собой причудливое соединение религиозных мотивов, Эроса и Танатоса: её сексуальное томление приобретает форму религиозных галлюцинаций, вместе с тем выясняется, что причиной того и другого является смертельная болезнь – при обследовании на предмет беременности обнаруживается, что у неё рак матки, и через месяц она умирает.

Ещё более наглядно такое слияние религиозных мотивов с Эросом и Танатосом демонстрируется в сцене, когда Джулиан вспоминает, как с детства мечтал о религиозном мученичестве. Сама его вера, кроме сексуальной подоплеки, всегда была сопряжена со страстным желанием принять мученическую смерть, пожертвовать собой ради религиозных убеждений. В своих мечтах, которые воспринимались им как реальность, он представлял себя христианским мучеником в Древнем Риме, и в этих оживавших в его воображении картинах религиозный экстаз сливался у него с экстазом мазохистским, со страстным желанием испытать мучительную боль и принять мученическую смерть [20,124].

В финале пьесы все эти мотивы окончательно сливаются воедино. Когда Джулиан отказывается принять существование таинственной абстракции и принести себя ей в жертву, Адвокат стреляет в него. Смерть Джулиана – это одновременно и его брачная ночь с “Алисой”. Алиса – это и Бог, и желанная его Невеста, и Смерть:

*Джулиан:* “Жених ждет тебя, моя Алиса... я твой. О, Бог, Мой Бог, я ждал тебя, служил тебе, твой... Алиса?.. Алиса?.. Бог? (Звуки приглушаются, Джулиан слабо улыбается). Я принимаю тебя, Алиса, потому что ты пришла ко мне. Бог, Алиса... Я принимаю твою волю”. (Звуки продолжают, Джулиан



умирает, голова склоняется, тело слегка обмякает, руки остаются широко раскинутыми, как на распятии.)[20,191]

В конечном счете образ Джулиана тоже является в определенной степени символом. Он в обобщенном виде символизирует искания современного отчужденного человека, утратившего точку опоры в современном мире, изверившегося в старых богах и не обретшего ничего взамен, пришедшего к выводу о невозможности рационального познания действительности и невозможности что-либо изменить в окружающем мире. Так, на страницах “Крошки Алисы” выстраивается трагическая концепция человека, которая во многом обобщает все то, что звучало в ранних пьесах Олби. Проблема отчуждения, которая ранее решалась драматургом скорее в социально-психологическом, чем в философском плане, приобретает здесь глубокое философское звучание.

В пьесе “Крошка Алиса” Олби также достаточно активно использует религиозное мифотворчество. С одной стороны, пьеса изобилует библейскими реминисценциями: зачатие Девы Марии, христианское мученичество; Дворецкий, подобно Иуде, целует умирающего Джулиана прежде, чем навсегда покинуть его. Сам Джулиан в финале полностью отождествляется с Христом – смертельно раненный, он начинает читать тринадцатый псалом, взывает к Богу, подобно распятому Христу и, наконец, умирает, раскинув руки, как на распятии.

В то же время в пьесе возникает своего рода полемика с религиозным мифом христианства. Через образ Джулиана Олби показывает несостоятельность традиционной религии. Герой не может смириться “с пропастью между сущностью бога и целями, для которых люди используют... бога”. В противовес старой в пьесе утверждается, казалось бы, новая религия, первым мучеником которой, хотя и безвестным, и становится брат Джулиан.

Последняя сцена пьесы – свадьба Джулиана и мисс Алисы – полностью превращена в ритуал этой новой религии – мистериальное действие, в котором убийство Джулиана становится актом жертвоприношения новому боже-

ству, а сам герой воплощает традиционный архетип жертвы, угодной богам. Все присутствующие пьют шампанское, но сам по себе привычный на свадьбе ритуал приобретает здесь характер религиозной церемонии, что неоднократно подчеркивают и сами персонажи:

*Дворецкий*: “Никто не двигается! Я принесу его вам всем. (Начинает наливать в бокалы, уже расставленные в стороне).

*Мисс Алиса* (Адвокату): “Церемония. (Он не отвечает). Церемония!”

*Адвокат* (с чрезмерно слащавой улыбкой): “Да. (Ко всем). Церемония.”

*Кардинал*: “Еще одна? Нужно ли держаться официально?”

*Адвокат*: “Нет нужды.”

*Джулиан* (немного тревожно): “Что... за церемония?”

*Адвокат* (иронически): “Когда зажигаются огни на всем белом свете... Церемония Алисы...” [20,151]

Вся сцена напоминает религиозное богослужение, в котором вместо Бога фигурирует Алиса. Это впечатление усиливается благодаря повторам и параллельным конструкциям, подхватам, которые использует в речи персонажей драматург, аналогичные тем, что используются в молитвах и проповедях [20,154-157].

Тем не менее, хотя в пьесе имеются налицо все атрибуты религиозного мифа, религия как таковая здесь отсутствует. Разрушая христианскую религию, Олби не создает новой, так как здесь отсутствует самый главный компонент любого религиозного культа – само божество. Нечто, условно названное в пьесе “Алисой”, в итоге перерастает в Ничто. Оно не определимо в терминах и категориях религии, поэтому, словно в насмешку над послушником, Адвокат, уходя, оставляет Джулиана с френологической головой, на которую он надевает парик мисс Алисы. Так, умирая, Джулиан остается один на один с самим собой, с черной пустотой, постепенно заволакивающей сцену, со Смертью. В этом отношении совершенно прав С.Финкельштейн, который писал, что “религия здесь носит экзистенциалистский, антитеологический характер в духе Кьеркегора” [21,559].

Здесь мы вплотную подходим к наиболее важному аспекту пьесы – философскому, который объединяет и подчиняет себе все остальные – социальный, психологический и религиозный. На наш взгляд, все компоненты художественной структуры пьесы подчинены утверждению её центральной философской идеи – релятивизма. В “Крошке Алисе” создается устойчивое ощущение двусмысленности, загадочности происходящего. Все то, что лежит на поверхности, доступно рациональному осмыслению и анализу, для драматурга несущественно. Все реальное лживо, в то время как истина ирреальна, то есть скрыта, недоступна пониманию. “Ирреальная истина, носящая маску лживой реальности, – вот какое ощущение необходимо создать в пьесе...”, – писал в своё время Юджин О’Нил [3,533]. Это определение в полной мере применимо и к пьесе Эдварда Олби.

Иллюзия и реальность, видимость и сущность постоянно пере-плетаются, меняются местами, становятся неразделимыми. Большинство персонажей – Адвокат, Дворецкий, мисс Алиса – своеобразные маски, скрывающие истинную сущность, которая так и остается нераскрытой. Они сами называют себя “инструментами”, “посредниками”, “орудиями”, “заменителями”, то есть как бы исполняют порученные им невидимым режиссером роли – в этой связи достаточно важное значение приобретает мотив игры: это постоянное напоминание Алисе, чтобы она “играла свою роль”, Адвокат даже называет её “играй-роль”; Адвокат и Дворецкий проигрывают в лицах предполагаемую встречу Адвоката с Кардиналом (причем Адвокат играет Кардинала, а Дворецкий исполняет роль Адвоката), а затем сцену Джулиана с Кардиналом; мисс Алиса при первой встрече с Джулианом изображает дряхлую старуху, затем “откалывает и снимает парик, отвязывает и сбрасывает маску” и обращивается молодой женщиной – хозяйкой замка, впоследствии же выясняется, что она только играла роль хозяйки – Алисы, а настоящего имени этой героини мы так и не узнаем: “она “играла Бога”, – поясняет Джулиану Дворецкий. Следовательно, все, что происходило перед Джулианом, было не более

чем игра, мистификация, обман. В то же время через эту мистификацию и обман послушник должен был приобщиться к истине.

В пьесе постоянно подчеркивается иллюзорность видимого. Джулиан признается Алисе, что не всегда может отличить иллюзорное от действительного: “Я представлял так много всего, или совершал так много всего, что, как я полагал, мне только представлялось. Неопределенность... Вы понимаете?”

*Мисс Алиса* (улыбаясь): “А вам не кажется, что вы описываете то, что может сойти за здоровую психику?” [20,61]

Особенно ярко это прослеживается в галлюцинациях Джулиана. Так, он до конца не уверен, был ли он на самом деле с женщиной, представлявшей себя Девой Марией, или это была лишь одна из его галлюцинаций. Сам Джулиан допускает, что здесь могло произойти своего рода “наложение галлюцинаций”, а мисс Алиса ещё более усугубляет его неуверенность вопросом: “Разве память о том, что произошло и само происшедшее – это не одно и то же?” [20,65] Таким образом, под сомнение ставится не только этот единичный факт, но и все, что относится к прошлому и хранится в памяти человека. Отсюда и проистекает идея об относительности всех наших знаний и представлений об окружающем мире. В результате происходящее действительно может приобретать форму иллюзии, а иллюзия – превращаться в реальность. Именно такая трансформация иллюзорного в реальное и происходит, когда Джулиан ощущает себя мучеником, досконально испытывая все ощущения истязуемого, как если бы все это происходило с ним самим.

На всем протяжении пьесы Джулиан мучительно пытается разобраться, что есть видимость, а что есть сущность. К этому во многом и сводится все его богоискательство. Он отождествляет веру и здравый смысл, рациональное познание, в то время как окружающие всеми силами стараются разрушить это единство представлений, убедить его в том, что верить следует в то, что непостижимо разумом: “Покончи с видимостью, прими то, что реально, Джулиан, – говорит ему мисс Алиса, – я только... иллюзия” [20,167].

Наглядным воплощением идеи релятивизма является модель замка, содержащая в себе бесконечное число копий. Каждая оболочка этого “китайского ящика” – всего лишь еще один поверхностный слой реальности, а все вместе они до бесконечности скрывают в себе истину. Вместе с тем возникает вопрос, который так и остается без ответа: Что же есть копия? Модель ли – миниатюрная копия настоящего замка или наоборот? Тогда можно предположить, что где-то существует еще большая модель, в которой сам замок является лишь миниатюрной копией. “Это и есть копия... в своем роде”, – говорит по этому поводу Адвокат и на вопрос Джулиана: “Чего?” показывает на модель [20,85]. Если следовать этой логике дальше, то сам замок и все происходящие в нем события можно рассматривать как микромодель окружающей действительности, и даже наоборот.

Между моделью и происходящими на сцене событиями существует загадочная, необъяснимая связь. Так, пожар, вспыхнувший в модели, странным образом вызывает пожар в самом замке. Возникает ощущение, что не модель сконструирована по проекту замка, а напротив, замок является проекцией модели и находится от нее в полной зависимости так же, как и его обитатели. Так сам принцип “китайского ящика”, воплощенный в модели, а также и в структуре пьесы, отражает представления Олби о глубинной, бесконечной, непостижимой сущности вещей. Все знания и представления человека относительны, ему не дано знать, что истинно, а что ложно в окружающем его мире и в самом себе. Вот почему религиозность оборачивается сексуальностью, беременность – раковой опухолью, свадьба – смертью, люди – марионетками, а бог – куклой, “мышкой в модели”, соблазнительной мисс Алисой, френологической головой в парике, пустотой.

Идея релятивизма нашла наиболее полное воплощение в концепции божества. В пьесе сталкиваются две концепции: традиционный христианский миф официальной религии, от которого отказывается брат Джулиан, и философский миф, созданный самим драматургом, который, как он считает, должен отразить существование непостижимого Нечто или Ничто, определяюще-

го развитие природных и социальных процессов. Драматург, комментируя свою пьесу, не дает разъяснения сущности этой силы, заменившей традиционного бога. Его объяснение также выдержано в духе релятивизма: “В конце концов послушника ставят в такое положение, когда он должен принять то, чего, как утверждал раньше, он хочет: соединения с абстракцией, а не с ее образом, созданным людьми, ее заменителем. Его оставляют с чистой абстракцией – как бы ее ни называли: Бог или Алиса – и в конце в соответствии с вашей собственной верой происходит одно из двух: либо эта абстракция себя персонифицирует, доказывая ее реальность, либо умирающий в последнем необходимом усилии самообмана создает и верит в то, что, как он знает, не существует” [18,40].

Действительно, сама пьеса дает множество трактовок понятия “Бог” или в данном случае “Алиса”. Она отождествляется с богатством, деньгами – происходит как бы фетишизация золота как всемогущей силы. В то же время тесное переплетение религиозных и эротических образов дает основание полагать, что драматург рассматривает Эрос как силу, определяющую поступки людей и, в конечном счете, все жизненные процессы. И, наконец, “Алиса” самым тесным образом связана с темой Смерти, Танатоса как единственной абсолютной истиной в мире относительного, которая доступна пониманию человека.

В результате перед нами возникает мифотворческая концепция человеческого бытия, триединый Бог или Мирообраз.

Мир “Крошки Алисы” замкнут и ограничен, отторгнут от исторических и социальных связей, лишен развития. В этом мире нет места высшей справедливости, а человеческая жизнь детерминируется жесткими метафизическими законами, которые так и остаются недоступными осмыслению.

Многомерность и многослойность созданной драматургом мифологической модели действительности проявляется также и в том, что, при всей разноголосице исследовательских мнений об этой пьесе, каждый из исследователей, анализировавших ее, был по-своему прав, хотя и выявлял, как пра-

вило, лишь одно из измерений “китайского ящика”. Действительно, в этой пьесе есть элементы театра абсурда (Г.П.Злобин, Н.А.Анастасьев); несмотря на всю свою мистику, она имеет непосредственную связь с действительностью (Б.Смирнов); в ней есть целый ряд аллегорических образов (М.М.Коренева, М.Кемпбелл); есть в этой пьесе и религиозная основа, ее можно рассматривать и как мистерию, и как моралите, и как психоаналитическую драму (А.Францблау); трактовать ее идейное содержание в свете философии экзистенциализма (С.Финкельстайн) и т.д. Однако только анализ пьесы “Крошка Алиса” как мифотворческой драмы позволяет свести воедино все эти и многие другие аспекты произведения и представить ее в концептуальной целостности. Все вышеизложенное позволяет сделать вывод о том, что “Крошка Алиса” представляет собой характерный пример философской мифотворческой драмы XX века, продолжая одну из характерных традиций американской драматургии.

\*\*\*\*\*

Другим интересным примером использования мифа в современном театре без непосредственного обращения к мифологическому сюжету является пьеса Д. Г. Хванга “М. Баттерфляй”.

Пьеса была впервые представлена на суд публики в 1988 году на сцене Национального театра в Вашингтоне. С тех пор она неоднократно ставилась на сценах многих театров мира, включая знаменитую постановку Р. Виктюка в России. Одновременно она стала предметом многочисленных интерпретаций критики. Приверженцев постмодернизма, как и самого автора, [22,] увлекала сама идея создания деконструктивистского варианта “Мадам Баттерфляй”; представители сексуальных меньшинств восприняли пьесу как исследование проблем гомосексуальности; феминисток привела в восторг идея смены гендерных ролей; критики национальных меньшинств приветствовали пьесу как антиимпериалистскую, разоблачающую “ментальность колониализма” (mentality of colonialism), основанного на “многочисленных сексистских и расистских клише” (a wealth of sexist and racist cliches) [22,]. Не говоря о том, что этот

аспект совершенно очевиден и бесспорен даже при самом беглом прочтении пьесы, сам автор пишет об этом в своем послесловии. Одним из тех, кто увидел в пьесе много большее, был исследователь Рей Чоу. В своем интересном эссе “Сон бабочки” (“The Dream of a Butterfly”) он анализирует проблему фантазии, о чем писал и сам Хванг, отмечая, что герой “скорее всего, влюбился не в человека, а в стереотип, существующий в его фантазии” [22, 94]. Рей Чоу говорит о необходимости альтернативного в подходе к проблемам ориентализма. (a badly needed alternative approach to the problematic of Orientalism) [23,75]. Абсолютно разделяя этот взгляд, я попробую пойти немного дальше и показать, что в пьесе имплицитно присутствует многоуровневая мифологическая структура, анализ которой позволяет раскрыть истинный смысл пьесы, фактически возвращающий ее к ритуальным корням.

Сюжет пьесы основан на реальном факте. Действие происходит в Пекине в 1964 году. Рене Галлимар, бухгалтер, работающий во французском посольстве, влюбляется в оперную певицу Сонг Лилинг, которую он впервые видит в роли мадам Баттерфляй. Он очарован музыкой и историей о преданной восточной женщине, жертвующей собой из любви к нестоящему западному мужчине. Вскоре после этой встречи они становятся любовниками, и Галлимару кажется, что он понял суть взаимоотношений между Востоком и Западом. Его высказывания по этому поводу привлекают внимание босса, и он получает повышение. Через некоторое время Сонг объявляет ему, что ждет ребенка и, проведя несколько месяцев в деревне, возвращается с младенцем – их сыном. Культурная революция разлучает возлюбленных: Сонг помещают в трудовой лагерь, в то время как Галлимара отправляют в Париж, тем более, что его рассуждения о восточной ментальности не находят никакого подтверждения на практике. Разведясь с женой, Галлимар живет в маленькой квартирке в Париже, слушая свою любимую оперу на фоне студенческих волнений 1968 года. Когда он окончательно отчаивается вновь увидеть Сонг, она появляется вновь, и сообщает, что их сын находится в руках китайских спецслужб и для его спасения они должны поставлять им секретную информацию француско-



го правительства, к которой Галлимар имеет доступ, будучи дипкурьером. Довольно продолжительное время они живут счастливо, пока их не арестовывают за шпионаж в пользу Китая. Но для Галлимара самым ошеломляющим становится открытие того факта, что Сонг, которая все эти годы была “его Баттерфляй”, на самом деле мужчина-шпион, который выполнял спецзадание. Единственное объяснение, которое смог дать на суде Галлимар, что соответствует реальному факту, это то, что он никогда не видел свою возлюбленную обнаженной.

Пьеса начинается с того, что находящийся в тюрьме Галлимар рассказывает аудитории свою историю, проигрывая отдельные эпизоды. Таким образом, читатели и зрители с самого начала знают о том, что французский дипломат влюбился в китайскую певицу, которая впоследствии оказалась мужчиной. Это разбивает так называемую «четвертую стену» и не позволяет аудитории испытать чувство эмоционального сопереживания. Хванг эффективно использует брехтовскую технику, эффект очуждения, предполагающий, что актер играет не только образ, но и свое отношение к нему, что заставляет зрителя наблюдать и размышлять над происходящим, не идентифицируя себя с героями. Для того, чтобы полностью исключить сопереживание и какое-либо отождествление или, точнее, *мимесис*, автор использует одних и тех же актеров для разных ролей, что усиливает эффект театра в театре и позволяет персонажам дискутировать, комментировать происходящее, подводя зрителя к тщательно аргументированному логическому *заклучению* – опять же в полном соответствии с принципами брехтовского театра.

В целом пьеса строится по принципу интеллектуальной драмы, в которой эмоциональное напряжение снимается за счет введения дискуссий, комментариев героев, сцен из прошлого.

Образ бабочки, вынесенный в название пьесы, вызывает целый комплекс ассоциаций. Поначалу этот образ в нашем сознании однозначно ассоциируется с названием известной оперы, хотя отдельные прозорливые читатели и зрители могли обратить внимание на загадочное “М.” (Мадам или Мсье?), но

чаще всего привычный культурный стереотип не оставляет место для сомнений. У тех же, кто не настолько обременен оперной культурой, образ бабочки может вызвать и другие ассоциации. Прежде всего, это, конечно, “психе” - что по-гречески означает “душа”, - отсюда скрытый вопрос: какого рода душа? Это в свою очередь неизбежно вызывает ассоциацию с мифом об Амуре и Психее, которая любила своего возлюбленного, не видя его. То же самое происходит с Галлимаром, который никогда не видел свою возлюбленную обнаженной, то есть, перед нами актуализация метафоры – он не видел “голой правды”. И так же, как в мифе Амур исчез, когда Психея зажгла свечу, исчезла и возлюбленная Галлимара, когда он увидел ее в истинном свете.

Первая встреча Галлимара с Сонг происходит в доме немецкого посла в Пекине, в 1960 году. Сонг исполняет партию мадам Баттерфляй. Это происходит как откровение: прежде, чем Галлимар видит Сонг, он слышит музыку и ее голос, который буквально завораживает, притягивает, заставляет забыть о том, что вокруг. То есть, еще до того, как Галлимар фактически увидел Сонг, он уже стал пленником мифа, фантазии, мечты, воплощенной в божественной музыке и в трогательной истории о самоотверженной восточной девушке, покончившей собой из-за любви к западному мужчине – он увидел то, что ему захотелось увидеть.

Этот эпизод вызывает, по крайней мере, две скрытые ассоциации. Во-первых, это античные сирены, которые своими сладкими песнями завораживали моряков, заставляли их грезить наяву и, в конечном счете, приводили к гибели. Не знаю, что означает “сонг” по-китайски, но для европейца это общеизвестное английское слово “песня”, что усиливает вышеозначенную ассоциацию. Кроме того, образ сирены наводит на мысль о неоднозначной природе – это полуженщина - полуптица.

Вторая ассоциация приходит на ум гораздо позднее – это ассоциация с нимфой Эхо, которая увяла от любви к Нарциссу, и от нее остался только голос. Так же в конце, когда иллюзии Галлимара разрушены, а Сонга увозят в самолете в Китай, остается голос – голос Баттерфляй.

Миф о Нарциссе, как и миф об Амуре и Психее, играет большую роль как в структуре пьесы, так и в ее поэтике. В мифологии существует по крайней мере три версии мифа о Нарциссе, основанных на разных типах любви. Так, по одной из них Нарцисс отверг любовь прекрасного юноши, влюбился в собственное отражение и, понимая безнадежность этого чувства, покончил собой ударом кинжала. Отсылка к этой версии возникает в эпизоде, когда Галлимара и Сонга везут в тюремном фургончике. Они сидят напротив друг друга, оба одетые в мужские костюмы. И тут Сонг делает то, что никогда не делал до этого – он раздевается, бросая вызов Галлимару, желая заставить его понять и принять то, что тот не осознавал раньше.

Сонг в этот момент не испытывает ни малейшей боли, напротив, он ведет себя жестко и цинично, издеваясь над Галлимаром и имитируя поведение западного мужчины. Галлимар здесь жалок и смешон; Сонг преподает ему циничный и жестокий урок правды:

*Сонг:* “Возможно, я был с тобой жесток. Но сегодня я хороший. Иди ко мне, мой малыш!”

*Галлимар:* “Я не твой малыш!”

*Сонг:* “Ошибся, это я твой малыш, если тебе так больше нравится. Ты даже можешь раздеть меня”

.....

*Галлимар:* “Нет, прекрати, я хочу –“

*Сонг:* “Ты хочешь меня?”

*Галлимар:* “Хочу, чтобы ты прекратил!”

*Сонг:* “Знаешь что, Рене? Твои губы говорят “нет”, а твои глаза говорят “да”...

*Галлимар:* “Каждую ночь ты обещал раздеться, а когда я просил тебя об этом, ты останавливался”

*Сонг:* “Сегодняшняя ночь особенная”.

*Галлимар:* “С чего бы это?”

Сонг: “Возможно, я взволнован. Возможно, я хочу сказать “посмотри на меня ты, идиот!” Возможно, мне просто захотелось... секса.” [22, 87]

Согласно другой версии этого мифа у Нарцисса была сестра-близнец, которая умерла и, тоскуя по ней, он принял свое отражение за ее. Она обнаруживает себя только в конце, когда Галлимар в своей заключительной исповеди говорит, что когда смотрит на себя в зеркало, видит мадам Баттерфляй.

“Любовь помутила мое сознание, ослепила меня, изменила черты моего лица так, что теперь, когда я смотрю в зеркало, я вижу...женщину. Я вижу Восток. С глубокими миндалевидными глазами. И там я снова вижу женщин. Женщин, жаждущих пожертвовать собой из любви к мужчине, даже ничего не стоящему мужчине. “ [22,92]. “ И, наконец, я нашел ее, здесь, в тюрьме на окраине Парижа. Меня зовут Рене Галлимар, также известный как мадам Баттерфляй” [22, 93].

Здесь возникает ассоциация с еще одним мифом, описанном в метаморфозах Овидия – с мифом о Гермафродите, в которого безумно влюбилась Салмакида и умолила богов превратить их с возлюбленным в одно существо.

В основе мифа о Нарциссе лежит парадигма смерти-возрождения - классическая модель театрального ритуала в его первоначальном виде. В то же время в нем прослеживается боязнь увидеть свое отражение, которое, согласно древней мифологии, являлось воплощением скрытого *альтер эго*. В китайской мифологии грешников, попавших в ад, подводили к зеркалу – *нетзинтай*, в котором они видели отражение собственных грехов. Это также вполне совместимо с китайской философией, согласно которой каждый человек состоит из мужского и женского начала – Инь и Янь. Галлимар в конце заново обретает свою личностную идентичность и цельность через смерть, что соответствует ритуальной модели смерть-возрождение. Подобно царю Эдипу, Галлимар слеп, будучи зрячим, подобно ему, он познает свою истинную сущность и приносит искупительную жертву, символически возрождаясь через осознание истины.

Таким образом, анализ скрытой мифологической структуры возвращает пьесу к ее ритуальным корням и придает таким проблемам, как ориентализм, шовинизм, сексизм и т.д. более расширительный философский смысл.

Анализ творчества трех ведущих представителей американского театра XX века с точки зрения проблемы мифа позволяет выделить некоторые общие черты, присущие “мифологической” драме.

Обращение художника к мифу всегда связано со стремлением отвлечься от случайного, конкретного, непостоянного и выявить наиболее существенное, фундаментальное, неизменное, лежащее в основе человеческой природы и человеческих взаимоотношений. Миф, таким образом, способствует созданию более обобщенной картины человеческого бытия, становится способом проследить закономерности развития человечества, восстановить “связь времен”, выявить то общее, что было и будет присуще и одинаково понятно людям всех рас и эпох.

В художественном плане использование мифа способствует созданию масштабных образов большого обобщающего звучания. В то же время в творчестве художников, которые ограничены в своем понимании общественных процессов метафизическим подходом, миф приобретает самодовлеющее значение, становясь замыкающей и ограничивающей структурой, истинной в последней инстанции. Это зачастую приводит к усилению иррациональных мотивов, нарастанию пессимизма.

Характерной особенностью американской “мифологической” драмы, как это показывают пьесы О’Нила, Уильямса и Олби, является предельная активность и содержательность художественной формы, когда основной идейный смысл раскрывается не через событийный ряд, а кодируется в самой художественной структуре, которая, “выполняя функции конструктивные и содержательные, сама обретает активность эстетического воздействия...”[24,31] В результате в этих пьесах создается своеобразная модель, наглядно воплощающая авторское видение мира.

В то же время, несмотря на целый ряд общих черт, характеризующих “мифологическую” драму, в каждом отдельном случае миф может выступать в совершенно различных функциях, будучи неразрывно связанным с мироощущением драматурга, особенностями его творческого воображения. На наш взгляд, обращение к мифу не может носить случайный характер, оно всегда симптоматично и требует внимательного изучения: даже если художник только один раз непосредственно использовал мифологический сюжет, “следы” обращения к мифу непременно присутствуют и в других его произведениях, но уже в качественно иной форме. Поэтому анализ закономерностей обращения художника к мифу может способствовать более глубокому пониманию его мировоззрения, метода, особенностей психологии творчества.

### ПРИМЕЧАНИЯ

1. См.: Falk D. Eugene O'Neill & the Tragic Tension / D. Falk – New York, 1958..
2. См.: Sheaffer I. O'Neill: Son & Artist / I. Shaeffer – Boston-Toronto, 1965.
3. См.: Clark B. European Theories of the Drama / B. Clark – New York, 1947.
4. Playrights on Playwriting. – New York, 1960.
5. О' Нил Ю. Траур – участь Электры / Ю. О'Нил – М., 1975.
6. Эсхил. Орестея. – М., 1958.
7. Ярхо В. Эсхил / В. Ярхо – М., 1958.
8. O'Neill E. The Fountain // The Great God Brown & Lazarus Laughed. / E. O'Neill – London, 1960.
9. См., например: Falk S. L. Tennessee Williams / S. L. Falk – New York, 1961; Belli A. Ancient Greek Myths & Drama / A. Belli – New York, 1969; Dickinson H. Myth on the Modern stage / H. Dickinson – Urbana, 1969; Jackson E.M. The Broken World of Tennessee Williams / E.M. Jackson – Madison-Milwaukee, 1965.
10. Настоящее имя драматурга – Томас Ланье.
11. См.: Смирнов Б. А. Орфей не возвращается из ада / Б.А. Смирнов // Вопросы зарубежной литературы и искусства – Свердловск, 1974.
12. Williams T. The Rose Tattoo & Camino Real / T. Williams – Harmondsworth, 1958.
13. Лоусон Дж. Г. Современная драматургия США / Дж. Г. Лоусон // Иностранная литература – 1962. – №8.
14. Myth and symbol. Essays. Lincoln, Univ. of Nebraska Press, 1963.
15. Денисов В. Долгий век мастера / В. Денисов // Артур Миллер. Пожалуйста, не убивай! – М., 2002.
16. Highes C. American Playwrights 1945-75 / C. Highes - Pitman Publishing, 1976.
17. Этот параграф написан в соавторстве с С.Э.Казаковым.
18. Who is Afraid of Success? // Newsweek. – 1965. – Vol. 65, №1.

19. См.: Коренева М. М. Драматургия / М.М. Коренева // Основные направления развития современной литературы США – М., 1973. – С.596; Злобин Г. П. Мистификация? Мистика? Мистерия? / Г. П. Злобин // Литературная газета. –1965. – 9 декабря. – С. 15.
20. Albee E. *Tiny Alice* / E. Albee – New York, 1965.
21. Финкельштейн С. Экзистенциализм в американской литературе / С. Финкельштейн – М., 1967.
22. Hwang, D. H. M. *Butterfly* / D. H. Hwang - New York: A Plume Book, 1989.
23. Chow, R. *The Dream of a Butterfly* / R. Chow // *Ethics after Idealism*. Ed. Kathleen Woodward - Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
24. Савуренок А.К. Романы У.Фолкнера 1920 – 1930-х годов и проблема творческой эволюции писателя: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. / А. К. Савуренок – Л., 1984.

## ГЛАВА IV. ЖЕНСКАЯ ДРАМА

### 4.1. АМЕРИКАНСКАЯ ФЕМИНИСТСКАЯ ДРАМА И ЕЕ КРИТИКИ

Давно уже ни у кого нет сомнений, по поводу того что “женская” драматургия стала важной частью современного театрального процесса, как в США, так и в Европе. Параллельно с появлением большого количества пьес, написанных талантливыми женщинами-драматургами, сформировалось целое направление в критике, которое внесло существенный вклад в понимание этого процесса как целостного художественного явления. Среди наиболее ярких исследователей современной американской женской драматургии можно назвать Руби Кон, Элен Кейссар, Джанет Браун, Мэри Дэйл, Элизабет Наталь, Ивонн Шефер и некоторых других. В своих статьях и монографиях они создают всестороннюю картину современной женской драматургии, прослеживая ее к истокам в XIX – начале XX века. Не подвергая сомнению значимость содержащегося в этих работах критического анализа, мне бы хотелось прокомментировать отдельные положения, которые важно прояснить, изучая это явление.

Прежде всего, это касается терминологии. Многие из упомянутых критиков называют все пьесы, написанные женщинами, феминистскими. При таком подходе в один ряд попадают как пьесы, откровенно пропагандирующие идеологию феминизма, так и совершенно от нее далекие или даже кардинально противоположные ей по звучанию. Так, Гонор Мур считает, что пьеса является феминистской, “если женщина может отождествить себя с героиней и ее ситуацией” [1,70]. Примерно такого же мнения придерживается Линда Киллиан, которая определяет феминистскую драму как “произведение, написанное женщиной, которое стремится выявить особенности женской психологии, ее место в обществе, ее потенциал” [2,5]. Вполне очевидно, что такие определения мало, что говорят о специфике феминистской драмы и не отражают то новаторство, которое постоянно подчеркивают феминистские крити-



ки. На наш взгляд, правы те, кто считает “феминистскими” только такие пьесы, где проблемы феминизма вынесены на первый план и определяют всю художественную структуру произведения. Здесь также нет единства мнений, однако, есть общее стремление выявить кардинальные отличия феминистской драмы как своеобразного художественного явления. Так, авторитетный театральный критик, автор монографии “Феминистский театр” Элен Кейссар, считает феминистскую драму определенным театральным жанром (*distinct theatrical genre*), возникшем в 60-х годах [3,2], основным признаком которого, по ее мнению, является эстетика, основанная на трансформации (*transformation*) в противовес старой, основанной на узнавании (*recognition*) [3,2]. Под трансформацией в данном случае имеется в виду освобождение от навязанных обществом гендерных ролей (*stereotyped gender roles*) [3,68].

Дженет Браун определяет феминистскую драму через понятие “риторического мотива” (*rhetorical motive*), заимствованного у Кеннета Берка: “Когда борьба женщины за независимость становится центральным риторическим мотивом пьесы, она может быть названа феминистской” [1,1]. И далее: “Если протагонист женщина, ее цель – независимость, а на сцене изображена несправедливая социо-сексуальная иерархия, то перед нами феминистская драма” [1,22].

Другой видный теоретик феминистского театра Элизабет Наталь также основывает свои определения на принципах риторики, которую понимает как процесс коммуникации и убеждения – “убеждающая идея, сформулированная так, чтобы повлиять на верования и убеждения” (*persuasive message designed to influence the beliefs and convictions*) [2,5]. Она справедливо отмечает, что драмы большинства феминистских театральных групп являются драмами идей (*message oriented*), имеющими своей целью моральное поучение аудитории “*the emphasis is on moral instruction of an audience*” [2,32]. Сама того не замечая, определяя основной “риторический мотив” этих пьес, исследовательница дает им малопривлекательную характеристику: “Основная риторика большинства феминистских пьес состоит в отрицании мужской политики по-

давления в пользу общества, которое будут характеризовать андрогинные или матриархальные черты” [2,38]. По сути, как видим, происходит подмена одного вида шовинизма другим.

Наиболее четкое, на наш взгляд, определение феминистской драмы дает Диана Левитт, которая выделяет несколько существенных характеристик:

1) Феминистская драма и искусство являются политически ангажированными и связаны с женским движением.

2) Сформировавшийся статус феминистского театра оправдывает его тематическое разнообразие, новаторскую точку зрения.

3) Феминистская драма представляет универсальное через личное.

4) Феминистская драма отстаивает интересы женщин (pro-woman).

5) Феминистский театр дидактичен

6) Общей чертой феминистских театральных групп является коллективное управление. [2,4].

Хотя многие из приведенных выше характеристик не вызывают возражений, многие из них можно с полным правом отнести ко многим пьесам, написанным мужчинами, которые, строго говоря, и были первыми феминистами в литературе. В этой связи возникает вопрос о том, правомерно ли вообще деление литературы в целом и драматургии, в частности, по признаку половой принадлежности? Это касается, в частности, американской драмы, где феминистские критики часто рассматривают женскую драматургию как альтернативную “мэйнстриму”, а тот факт, что на Бродвее и в других влиятельных театрах долгое время редко ставили пьесы женщин-драматургов, объясняют сугубо дискриминацией женщин, а не художественными соображениями. С этим кардинально не согласна Лилиан Хеллман, которая на вопрос о тех препятствиях, которые ей приходилось преодолевать как женщине-драматургу, ответила: “Послушайте, я не пишу гениталиями...Хочу сказать вам одну вещь – театральному Нью Йорку так нужны хорошие пьесы, что они схватятся за нее, кто бы ее не написал” [4,ix].

Действительно, в 60-70х многие женщины-драматурги испытывали определенные трудности на пути к сцене, однако, хотя в этот период в американском обществе мужской шовинизм действительно играл существенную роль, чаще всего пьесы этих авторов, как и пьесы Олби, Копита, Гелбера, не ставились на Бродвее потому, что предлагали новые авангардные формы и новые идеи, которые не укладывались в рамки истеблишмента, независимо от того, исходили они от женщин или мужчин. Именно тогда и возникло движение вне- а затем и вне-вне-Бродвейских театров, где были поставлены многие пьесы ныне широко известных женщин-драматургов. Эта ситуация, впрочем, давно ушла в прошлое, в чем, безусловно, есть немалая заслуга американских феминисток. Единственный представитель феминистской критики, которая не противопоставляет женскую драматургию мужскому “мэйн-стриму”, а стремится рассмотреть ее в контексте общих тенденций развития американской драмы, это Руби Кон. Она даже отваживается на крамольное с точки зрения феминистики замечание, что многим из нынешних женщин-драматургов еще не хватает глубины и размаха таких драматургов, как Дэвид Мэмет, Дэвид Рэйб, Сэм Шепард [5,58]. Что касается нынешнего Бродвея, то он существует по строго соблюдаемым принципам политической корректности, где зачастую труднее “пробить” постановку хорошей мужской пьесы (если, конечно, он не гей), нежели плохой, но написанной женщиной. Таким образом, работает хорошо известный в нашей стране принцип социального заказа, когда решающим фактором становится не эстетический, а идеологический.

Это вплотную подвело нас к следующему аспекту феминисткой драматической критики, который хотелось бы прокомментировать - собственно анализ пьес. Абсолютное большинство упомянутых выше критиков анализирует женскую драматургию на уровне риторики, практически полностью исключая уровень поэтики. На наш взгляд, невозможно с полным основанием говорить о специфически женском видении мира, как и о достоинствах художественного произведения как такового, если основываться только на его идейном па-

фосе. Кроме того, целый ряд черт, который приводится в качестве специфических для женской драмы, легко обнаружить и в произведениях драматургов-мужчин. Приведем несколько примеров. Элен Кэйссар, приводя в пример Мэган Терри как яркую представительницу феминистской драмы, пишет: “Пьесы Меган Тэрри бескомпромиссно разоблачают Американскую мечту, ее коррумпированность в руках алчных лицемеров” [3,70]. Эти слова можно смело поставить эпиграфом ко всей серьезной американской драме XX столетия. Карлин Конс Кэмпбелл считает, что уникальность феминистской риторики в показе процесса обнаружения новой идентичности (a process of discovery a new identity) [1,11]. Ей вторит Герда Лернер, которая называет это “поиском автономии” (the search of autonomy) [6,iii]. По сути своей, все это очень созвучно теме “принадлежности” (belonging), которая была заявлена еще О’Нилом и с тех пор оставалась одной из ключевых тем американской драмы как в женском, так и в мужском варианте. А Диана Хоуп рассматривает риторику феминистской драмы на основе парадигмы “смерть-возрождение” [7], которая, как известно, лежит в основе театрального действия как такового. Также характерной для любой серьезной пьесы является черта, которую Диана Левитт считает прерогативой феминистского театра – “изображение универсального через личное” [2,5] Опять же можно вспомнить О’Нила, которого, как он заявлял, не интересовали отношения человека с человеком, а только отношения человека с богом. Главным же аргументом феминистской критики, противопоставляющей “женскую” драму “мужской”, является то, что последняя изображает женщину с точки зрения мужчины (male identified woman), в противовес изображению женщины с точки зрения женщины (female identified woman) – в феминистской драме.

Таким образом, как мы попытались показать, феминистская драматическая критика в большинстве своем весьма категорична, и отстаивая достоинства современной “женской” драмы, далеко не всегда убедительно это доказывает. Попробуем разобраться, что же определяет основные тенденции со-

временного “женского” театра и насколько правомерно его противопоставление мужскому мейнстриму.

#### 4.2. ДРАМА БЕЛЫХ АМЕРИКАНОК

Хотя женщины начали писать для театра еще в X веке (Хросвита Гандершаймская) и были очень активны в этой сфере всю первую половину XX века, по общему мнению, феномен, получивший определение “феминистский театр”, окончательно оформился только в 1960 годах. Начиная с этого времени, женщины заявили о себе во всех сферах театра – драматургии, режиссуре, театральной теории и администрировании. Они разрабатывали новые формы спектакля, основанные на взаимодействии со зрителем и создавали свои театральные труппы. Каждая из таких трупп стремилась определить для себя значение самого термина “феминизм” и то, что должен в себя включать феминистский театр [8, 178]. В США 60х он стал частью общего протеста против социальной несправедливости – антивоенного движения, студенческих волнений, негритянского протеста и сексуальной революции, провозгласившей сексуальную свободу обоих полов, независимо от ориентации, а также движения театрального авангарда, стремившегося порвать с мейнстримом и предложить зрителю новые темы и формы.

Несмотря на различие методов и подходов, женщин, пришедших в театр, объединяло стремление ниспровергнуть существующие в обществе гендерные отношения. Их пьесы были призваны служить средством пробуждения сознания женщин для того, чтобы они смогли изменить свое положение в обществе. Необходимость в этом, по мнению феминисток, обуславливалась тем, что многие женщины настолько свыклись со своим положением, что были неспособны его осознать и, следовательно, изменить. Это привело к тому, что большая часть произведений феминистского театра декларативны и имеют ярко выраженный пропагандистский характер. Различающиеся по своей технике и написанные с разной степенью таланта, эти пьесы обнаруживают некоторые общие тенденции, которые в целом характеризуют современ-

ный феминистский театр. Исходя из того, что пьеса должна основываться на женском опыте и иметь протагонистом женщину, эти драматурги ставят своей целью пересмотреть театральный опыт как с точки зрения содержания, так и формы. Мы попытаемся классифицировать основные темы, конфликты и типы характеров, наиболее часто встречающиеся в американской женской драматургии. Общим для этих пьес является также изменение угла зрения – в отличие от многих произведений писателей-мужчин, в которых женщины чаще всего изображались как жертвы или, во всяком случае, как «объекты» действий, желаний и намерений мужчин, представительницы феминистской драмы стремятся показать женщину как субъекта драматического действия.

Как пишет Сьюзан Рубин Сулейман, “Это призыв создать как новую поэтику, так и новую политику, основанную на требовании вернуть женщине то, чего ее лишили – контроль над собственным телом и право голоса, чтобы об этом говорить” [11,65]. Короче говоря, это пьесы о женщинах, их проблемах, их борьбе за обретение собственной идентичности, их протесте против навязанных гендерных стереотипов. В то же время не все эти пьесы являются строго феминистскими по своей позиции, и даже не всегда изображают женщин в привлекательном виде, но так или иначе, все они демонстрируют женский взгляд на положение женщины в современном западном обществе.

Одна из наиболее распространенных ситуаций, в которой героиня начинает бороться за свою личность, устав от навязанной роли, это семья, где ее антагонистами выступают, как правило, ее муж или любовник, а также собственная мать. Отношение дочери с матерью являются одной из наиболее характерных тем женской драмы, видимо, потому, что матери в большинстве своем олицетворяют старый уклад, с которым они настолько смирились, что не осознают его унижительность и несправедливости. Анализируя пьесы мэйнстрима в своей статье “Женщины и семья в американской драме”, Кэрл Битман пишет: “Мы видим героинь, которые хотя иногда и подвергают сомнению кажущееся незыблемым положение женщины в доме, все же принимают его” [10,35]. Парадоксально, что матери во многих пьесах, написанных жен-

щинами-драматургами, принимают сторону мужчин, выступая, таким образом, в качестве защитниц традиционных гендерных ролей, и в то же время воплощая своего рода супер эго самой героини, от которого та стремится освободиться. Часто эти пьесы заканчиваются решением героини порвать узы домашнего рабства. Замужество, материнство, унижение жен, распределение ролей в семье – вот темы, к которым вновь и вновь обращаются феминистские театральные труппы, чьи пьесы нацелены в первую очередь на женскую аудиторию. Очень часто эти пьесы носят откровенно пропагандистский характер и рассчитаны на непосредственную реакцию зрителей. Характерным примером такого рода пьесы является “Независимая женщина” Джоан Холден, поставленная в 1970 году группой *Майм Труп* в Сан-Франциско в 1970. Протагонистом этой одноактной мелодрамы является молодая женщина Глория, которая находится на перепутье. Она помолвлена с младшим сотрудником своей фирмы Джоном Хартрайтом, но не хочет бросать работу и принимать стереотипную роль жены и матери, которую как Джон, так и ее собственная мать, хотят ей навязать. Ее мать не видит никакой другой перспективы для своей дочери и неустанно твердит ей, что мужчины обладают гипертрофированным чувством собственной значимости, и задача жены – всячески его поддерживать. Аргументы Джона в пользу традиционного распределения ролей звучат еще примитивнее, изображая его как ограниченного шовиниста:

“Вы, девочки, созданы для более легкой работы – уборка, готовка, воспитание детей <...> Если у мужчин и есть какие-то привилегии, то это потому, что они их заслужили. В конце концов именно мужчинам принадлежат все основные достижения цивилизации <...> Почему бы вам не быть такими, какими вы нам нужны? Компетентными секретаршами... бережливыми домохозяйками...” [цит. по: 2, 79]

Феминистская идеология декларируется в пьесе коллегой Глории Сарой Буллит, которая считает, что женщины должны требовать «равную с мужчинами работу за равную оплату». Она не только уговаривает Глорию принять участие в забастовке за равноправие женщин, но и отговаривает ее от заму-

жества. Сара и мать Глории представляют две противоположные системы ценностей, между которыми она должна выбрать, являясь, таким образом, внешним воплощением внутреннего конфликта героини. В конечном счете Сара побеждает в этой борьбе за душу Глории, убедив ее отказаться от замужества и принять участие в борьбе за освобождение работающих женщин. В финале Глория становится *независимой женщиной*, которая с оружием в руках клянется разрушить “мужские дома-тюрьмы”, “их доход, прогресс и всю чудовищную мужскую систему подавления”. Основная идея однозначно проста: пьеса призывает женщин, если они действительно хотят стать независимыми, отвергнуть замужество и бороться за равноправие.

Гораздо более интересной и сложной по драматической технике и разработке характеров является пьеса Марты Бэсинг “Речной дневник” поставленная группой *У подножья горы* в 1975. Ее главная героиня – молодая женщина Анна. Пьеса начинается с ее помолвки и заканчивается ее расторжением брака. В отличие от предыдущей пьесы здесь внутренний конфликт передан с помощью техники раздвоения личности, что делает образ Анны более интересным и сложным. Анна – женщина нового типа, которая старается утвердить себя как личность. Ее внутренняя раздвоенность представлена двумя альтер эго – кокетливой, сексуальной Верой и Кларой – подругой, помощницей, заботящейся о доме. Оба типа представляют собой архетипные роли мужского восприятия женщины (*male identified females*), которые полностью укладываются в рамки мужского мира. Клара – традиционная домохозяйка, готовящая пищу, убирающая дом и заботящаяся о муже. Вера – удовлетворяет его сексуальные потребности. Действие прерывается чтением фрагментов из дневника Анны, которые представляют собой причудливые описания ее снов, дающие ключ к ее эмоциональному состоянию. В результате ее внутренней раздвоенности брак Анны превращается в кошмар, граничащий с безумием. Она не может смириться с утратой своей индивидуальности и двумя ролями, которые она вынуждена играть. Ее антагонистами в пьесе становятся не столько ее муж и отец, которые изображены далеко не злодеями,



сколько вся социо-культурная система, которую они представляют. В конце концов Анна сжигает маски Клары и Веры и объявляет мужу, что она должна оставить его, для того, чтобы “войти в мир своих снов”, что отчетливо напоминает финал “Кукольного дома” Ибсена. Таким образом, мы видим, что, несмотря на гораздо более сложные по сравнению с “Независимой женщиной” выразительные средства, пьеса приводит зрителя к аналогичным выводам: ее цель вызвать чувство протеста против семейных уз и традиционного брака, показывая, что единственный способ обрести свободу – это бросить мужа и начать новую жизнь.

Марта Бэсинг продолжает размышлять над ролью женщины в семье и профессиональной сфере в другой своей пьесе – “Паутина”. Ее протагонист Абигайль Сэйтер – драматург и лектор по проблемам феминистской эстетики. Подобно многим другим героиням женского театра, она пытается найти свое место в мире как в личном, так и в профессиональном плане. На первый взгляд может показаться, что это пьеса больше о семье, чем феминистских поисках. Все, что вспоминает Анна, связано с ее семьей. И все же, вспоминая свое детство, она подчеркивает те проблемы и комплексы, которые осложняют взросление девочек. Она постоянно повторяет: “Я решила стать мальчиком”, “Все предпочитают мальчиков” и т. д. В ходе пьесы она пытается осознать, что с ней происходит. Будучи лектором, профессиональным аналитиком, она четко формулирует свои идеи и обращается непосредственно к зрительской аудитории так, как будто это ее студенты. Именно в ее лекциях и содержатся основные положения феминистской идеологии. Она заявляет, например, что аристотелевская теория трагедии напоминает мужской оргазм. Из этого она заключает, что женские пьесы должны иметь иную форму (*multi-orgasmic*) – состоять из нескольких напряженных сцен-фрагментов, которые, “сменяя друг друга, как приливы и отливы изменчивых вод, получают свое завершение в полноте удовлетворения, создании новой жизни, рождении” [цит.по: 2, 67].

Пьеса самой Бэсинг во многом следует этой модели, будучи цепью отдельных эпизодов, кульминацией которых становится духовное возрождение Абигайль, преодолевающей свой внутренний кризис. В то же время заключительное утверждение, которым Абигайль заканчивает свою лекцию и пьесу, оказывается несколько неожиданным – она покидает аудиторию со словами “нет ничего хуже..., чем женщина без мужчины”. Элизабет Наталь находит такой финал по меньшей мере ироничным, так как все три женщины, изображенные в пьесе, разведены или овдовели и, тем не менее, умудряются выжить. Критик заключает: “драматург ясно показывает, что, в сущности, без мужчин можно вполне обойтись” [2,68]. Как мне кажется, основная идея пьесы не настолько прямолинейна. Автор осознает всю сложность отношений мужчины и женщины, в которых женщина нередко ведет себя агрессивно. Отсюда и название – “Паутина”. Героиня говорит, что паутина это карта подсознания, которую плетут все женщины, и вспоминает пресловутых паучих, пожирающих самцов после соития. Этим она побуждает аудиторию осознать и проанализировать свои проблемы, чтобы продолжать жить. Абигайль отдает себе отчет, что ответ на вопрос, который она задала вначале – “кто виноват?”, может быть только “это я!”. Каждая женщина способна быть хозяйкой своей жизни, не ставя ее в зависимость от своих отношений с мужчиной. В конце Абигайль решает “сбросить свои страхи”, подобно тому, как змея сбрасывает старую кожу, и продолжать жить.

Намного тоньше и с большей психологической глубиной поиск героиней своего истинного “я” показан в пьесах Марши Норманн и Тины Хау. Название драмы Марши Норманн “Выход на свободу” (1976) глубоко символично. С одной стороны, это освобождение из тюрьмы, где находилась героиня, с другой, что еще более существенно, – освобождение от тех психологических барьеров, которые сковывали ее как снаружи, так и внутри. Внешняя сторона конфликта представлена сутенером Карлом, который пытается вернуть героиню к прежней жизни, и ее матерью, которая не может и не хочет понять проблемы своей дочери. По-своему они оба олицетворяют разные стороны общест-

ва, которое, как и тюрьма, пытается ограничить ее личную свободу. Внутренний конфликт опять же показан с помощью техники раздвоения личности: внутреннее “я” девушки разделено на две половинки – это покорная и кроткая Арлин и непредсказуемая, неисправимая Арли, которые исполняются разными актрисами. Сью-Элен Кейс связывает эту часто встречающуюся в женской драматургии технику с категорией, определенную Лаканом как “раздвоенный субъект”, который “раздваивается между социально сконструированным субъектом дискурса и собственной субъективностью” [4,130]. Из этого она делает следующий вывод: “Все эти пьесы, помещая субъекты в контекст социальных институтов, иллюстрируют идею Лакана о том, что субъект символических систем (symbolic systems) является социально сконструированным и отчужденным от подлинной субъективности. В то же время они дополняют систему Лакана: это также раздвоение между женским сознанием и его символической ролью, определяемой мужчиной (the split between a feminine consciousness and its male identified symbolic role). В контексте этих пьес героини вовлечены в борьбу за освобождение из плена старых представлений об их личности и обретение подлинной идентичности.” [4,132-133].

В итоге, отвергнув ту жизнь, которая привела ее к преступлению и отчаянию, героиня Марши Норман сумела *выйти на свободу* и обрести личную целостность.

Другая знаменитая пьеса Марши Норман – “Спокойной ночи, мама” (“*night Mother*”) (1982) - была отмечена Пулицеровской премией. Это грустный рассказ о женщине средних лет, больной эпилепсией, брошенной мужем, которого все еще любит, обворованная нелюбящим сыном, решающей покончить собой. История рассказана без всякого мелодраматического пафоса и открытой феминистской риторики. И все же пьеса становится страстным обвинением того социального порядка, при котором единственная возможность для героини утвердить свое право на свободный выбор собственной судьбы это самоубийство. Когда ее мать восклицает, что Джесси никто не вынуждает убивать себя, та отвечает, что самое главное, это иметь возмож-

ность сделать выбор. Для героини это тоже своего рода *выход на свободу*, освобождение от тех, кто не давал ей права быть самой собой. Пьеса заканчивается признанием матери того, что ее дочь имеет право сделать свой выбор, каким бы ужасным он ни был.

Пьесы Тины Хау в основном сосредоточены на семейных отношениях. Будучи далекими от декларативной феминистской риторики, они дают глубокий психологический анализ женских характеров, их профессиональных и семейных проблем в обществе, не готовом принять творческое начало в женщине. Большинство ее героинь художники, иногда профессиональные, как в пьесе “Рисуя семью Черчес” (1983) или в пьесе “Береговая тревога” (1986), а иногда просто по своей натуре, как в пьесе “Искусство обедать”. Для того, чтобы реализовать свой творческий потенциал героиням приходится преодолевать различные препятствия – социальные и личные, предрассудки, которые настолько глубоко укоренились в психологии людей, что даже самые близкие могут стать врагами. Как комментирует Джудит Барлоу, “талантами наделена большей частью женская половина вселенной Тины Хау. Действительно, мужчин часто привлекает в женщинах их одаренность, и в то же время именно она вызывает зависть.” [4,249]. Не отвергая семейные ценности, драматург понимает, что очень часто семья становится ловушкой, из которой необходимо освободиться. Отсюда ее гротескная пародия на агрессивное материнство “Рождение после рождения” (1973). Это черная комедия о приеме, который счастливые родители устраивают по случаю четырехлетия любимого сына. Роль сына играет взрослый актер, видимо, для того, чтобы усилить гротескный характер происходящего и подчеркнуть мысль о том, что отношение матери к сыну мало изменится, когда он вырастет. На торжество они приглашают бездетную пару антропологов, которых пытаются убедить в радостях материнства и отцовства. Их друзья рассказывают им об ужасном обычае, который они наблюдали при посещении одного варварского племени. Когда ребенок появлялся на свет, его тут же запихивали обратно в утробу матери, и так несколько раз, что в некоторых случаях приводило к смерти

младенца. Этот варварский ритуал становится емкой театральной метафорой того, что происходит в обычной цивилизованной семье, показанной в пьесе, а также и во многих других семьях, где дети становятся заложниками собственнического инстинкта матери. Джефффри (антрополог) комментирует это так: “когда цивилизованная женщина рождает ребенка, она делает то же самое, только в более тонкой форме. Ее собственнический инстинкт проявляется в том, что она лелеет память о родах и любит о них рассказывать, она считает ребенка своей собственностью и как можно дольше хочет сохранить его беспомощным. Эти женщины из каменного века точно так же проявляют свой собственнический инстинкт, заталкивая младенца обратно в утробу. Таким образом, мать снова и снова переживает момент деторождения.” [13,167].

“Я написала “Рождение после рождения” из собственного опыта и опыта тех женщин, которых я знала» - говорит Тина Хау. “Как мать вы переживаете моменты неизбывной нежности и любви, но также в этом есть и большая доля дикости – семейная жизнь, как правило, чрезмерно романтизируется, в то время как ее дикость редко изображается в театре или кино.” [13,101]

Как уже отмечалось выше, конфликт между матерью и дочерью представлен во многих женских пьесах как отражение внутреннего конфликта героини со своим супер эго, воплощающим традиционные представления патриархального общества с одной стороны, и собственнический инстинкт материнства – с другой, от которого героиня стремится освободиться. Это особенно очевидно в тех пьесах, которые написаны в форме дискуссии, в традициях драмы идей, где мать и дочь представляют противоположные идейные позиции, приходящие в столкновение. Такова пьеса “Личность” Джини Уендкос и Эллен Ратнер, где одна и та же актриса играет мать (Лоретт) и дочь (Эллен), разговаривающих по телефону. Разговор касается в основном неустроенной личной жизни Эллен. Эллен борется против замшелых представлений своей матери относительно положения женщины в обществе, она не хочет подражать своей матери или еще кому-либо в формировании собственной лично-

сти. Ее мать восхищается телевизионными красотками и имеет стереотипные представления о том, какой должна быть девушка. В своем протесте против матери Эллен осознает, что та является рупором общественного мнения в целом: “В Америке ты смотришь вокруг и видишь изображения тех, кем ты должен быть <...>они в журналах, на афишах, в рекламе...Они повсюду. ...Я хочу выкинуть из своей головы журнальные картинки, подобно тому, как выбрасывают мусор. <...> Я ленива, я неуклюжа и у меня плоскостопие... Принимайте меня такой, какая я есть” [14,36-37].

Гротескное исследование взаимоотношений матери и дочери и непонимание между ними дается в пьесе Урсулы Молинаро “Завтрак после полудня”.(1971). Драматург вспоминает: “К моему большому удовлетворению, большинство сыновей и дочерей, присутствующих в зале, подходили ко мне и говорили после спектакля, что это было в точности похоже на их мать” [13,77]. Дочь пытается освободиться от супер эго своей матери, которая очень авторитарна и категорична. В итоге эта борьба перерастает в открытую ненависть, и дочь заталкивает горящую сигарету в рот матери, а та в свою очередь душит дочь. Пьеса также написана в форме диалога. Причем обе женщины – мать и дочь - говорят о себе в прошедшем времени и в косвенной речи:”Я сказала... я спросила... я ответила...”, что подчеркивает существующее между ними отчуждение. Чтобы усилить сюрреалистический эффект происходящего на сцене, автор предлагает использовать реквизит и мебель из папье-маше огромных размеров, имитирующие реальные предметы. (out-sized papier-mâché imitations of real things) [13,89]. Таким образом все изображается как бы через увеличительное стекло, что придает метафорическое звучание происходящему на сцене. Мать – традиционная матрона, карикатура на архетип матери, которая знает, что правильно и что не правильно и хочет, чтобы дочь следовала ее жизненным принципам. Дочь говорит, что мать относится к ней как к своей собственности, “как если бы я была ее капиталовложением” [13,94].

Одна из немногих пьес женщин-драматургов, где взаимоотношения матери и дочери изображены позитивно, - "Траурные картины" Гоноры Мур (1975). Протагонист – 27-летняя Маргарет скорбит о приближающейся смерти своей матери и размышляет об их отношениях. Горячо любя свою мать, Маргарет чувствует свою зависимость от нее; ее утрата представляется героине утратой части самой себя: "Откуда мне знать, что я это не она? Я всегда принадлежала ей, и до сих пор не имело значения, кто есть кто" [13, 243]. Действие пьесы представляет собой стремление героини выразить свою любовь умирающей матери и в то же время найти способ выжить в новом качестве – уже не как дочь, но самостоятельная личность. В конце пьесы, в больнице Маргарет целует умершую мать и с изумлением восклицает, "Она не холодная!" [13,253], принимая, таким образом, факт ее смерти и в то же время осознавая, что часть материнского тепла всегда останется с ней.

Если матери в женских пьесах, как правило, представляют собой "традиционных женщин", натурализованных в патриархальном обществе, то мужчины – мужья, любовники, отцы – непосредственно представляют это общество как таковое, которое не готово принять новых «освобожденных женщин» (liberated females), желающих идти своим путем как в общественной, так и в семейной жизни. Так, борьба женщин за равноправие становится одной из характерных тем женской драматургии. Одна из тех, кто неоднократно обращается к этой теме в своих пьесах – Венди Вассерштайн. Как отмечает Джеральд Берковиц, "ее пьесы обращаются к тяжелому и сложному опыту женщин, которые стали совершеннолетними в 70-х годах и были первыми, кто испытал взлеты и падения феминистской эры" [9,195]. Это нашло свое отражение в ее известной пьесе "Нетипичные женщины и другие" (1974), а затем получило развитие в пьесе "Разве это не романтично?" (1983), где героиня борется за свою карьеру. В этом ей приходится преодолевать сопротивление любящих родителей, преданного друга и даже возлюбленного – богатого доктора, который хочет на ней жениться и сделать ее частью своей жизни. В "Хрониках Хайди" (1988) жизнь героини – успешного историка искусств Хайди

Холланд – показана ретроспективно, начиная с 1960х. Такая композиция предлагает проследить положение женщин на протяжении трех десятилетий и подводит зрителя к выводу о том, что женщины конца 80х сталкиваются практически с теми же проблемами, что и 20 лет назад.

В своей пьесе “Влюбленная Колет” Лавон Мюэллер не только показывает профессионально талантливую женщину, но и утверждает, что в обществе, где женские творческие способности остаются недооцененными, мужчины часто используют их в своих целях. Тридцатисемилетняя Колет разведена и работает в варьете, в то же время она талантливая писательница и долгое время была литературным негром своего бывшего мужа Вилли. По ходу действия пьесы она пытается начать писать самостоятельно, в то время как Вилли пытается вернуть ее не столько в качестве жены, сколько в качестве писательницы. Их диалоги и в особенности аргументы Вилли отражают типичное отношение к женщинам-писательницам и к женскому творчеству в целом:

*Вилли:* “Будь снова моим маленьким автором”

*Колет:* “ Я решила теперь работать сама на себя”

*Колет:* “Ты просишь меня вернуться домой?”

*Вилли:* “Я прошу тебя вернуться в наш маленький кружок писателей”[13,8]

.....  
*Вилли:* “Никто без меня не купит твоих книг”

*Колет:* “Но я их все-таки напишу”

*Вилли:* “Ты небольшая писательница, а я знаю, как управлять большими талантами.’

*Колет:* “Я намереваюсь вырасти’ [13,9]

Другой мужчина Колет – молодой, богатый любовник Макс предлагает все прелести семейной жизни. Он сам не работает и не имеет профессиональных амбиций. Как говорит подруга Колет Мисси, “он хочет по-матерински заботиться о ней”, но это также не устраивает Колет, которая хочет быть сво-



бодной. Отсюда ключевой образ пьесы – образ клетки. В конце Вилли приходит к Колет с новой клеткой для ее попугая и с пачкой писчей бумаги, но Колет возвращает ему и то, и другое, что знаменует ее окончательное решение начать новую жизнь.

Одним из способов выражения протеста женщин против навязанных им стереотипов является использование техники смены гендерных ролей, часто встречающейся в современной феминистской драматургии. Так, например, в пьесе Патриции Горан “Затмение в ресторане” мы видим мужчину и женщину в достаточно типичной ситуации – за ужином в ресторане. Женщина ведет себя так, как обычно себя ведет мужчина – подзывает официанта, зажигает его сигарету, платит за напитки. Все это вызывает возмущение мужчины, который, в конце концов, восклицает, что чувствует себя “купленным”, на что женщина отвечает: “Слушай, малыш, это идиотская заморочка! Почему бы нам не пойти ко мне и не поговорить об этом за стаканчиком вина?” [1,88].

Пьеса “Джонни Шоу”, написанная и поставленная Феминистским театром Род Айленда (РИФТ) в 1974г. была пародией на популярную передачу “Ночное шоу”. Двое мужчин-телеведущих заменены женщинами, которые ведут себя по отношению к гостям-мужчинам, выражаясь в терминах феминизма, “сексистски”, то есть так, как обычно в этих ситуациях поступают ведущие-мужчины по отношению к женщинам.

Аналогично техника смены гендерных ролей используется и во включенных сценах из жизни семьи Марка Хастинга. Марк – победитель конкурса “М-р Калифорния”. Он член мужского движения и принимал участие в этом конкурсе, чтобы разоблачить те унижения, которым подвергаются участники конкурсов красоты. Его отец – хранитель домашнего очага, а мать – добытчик.

Другая пьеса, в которой используется такой же прием, - “Семья, семья” Салли Ордуэй. Здесь мужчины исполняют женские роли. В какой-то момент актеры начинают протестовать, они говорят, что текст, который они должны произносить, лишен смысла и звучит неправдоподобно, в то время как это текст, типичный для семейных пьес, написанных мужчинами, обычно произ-

носимый женщинами. Так становится ясно, что актеры-мужчины не хотят, чтобы их воспринимали так, как обычно воспринимают женщин, и отказываются произносить текст, который, как правило, в этих случаях произносят женщины.

Наиболее шокирующий пример использования подобной техники мы находим в пьесе Мирны Лэмб “Что же ты со мной сделал”, в которой беременный мужчина приходит к доктору-женщине, чтобы попросить разрешение на аборт. Эти двое в прошлом были любовниками, и женщине пришлось прервать свою карьеру, чтобы родить ребенка, так как аборт тогда были запрещены, в то время как он успешно закончил свое обучение на юридическом факультете. Таким образом, вина мужчины удваивается – с одной стороны, он – отец ребенка героини, из-за которого ей пришлось прервать свою карьеру, с другой – он один из законодателей, которые лишают женщину свободы выбора. Когда же он попадает в аналогичную ситуацию, он, в конце концов, признает свою вину. Используя этот прием, женщины-драматурги предлагают зрителям посмотреть на ситуации, в которые обычно попадают женщины, с их стороны и таким образом разоблачают мужской шовинизм патриархального общества.

Своеобразный способ показать борьбу женщин за равноправие находит Синтия Купер в своей пьесе “Как она играла свою игру”. Она рассказывает, что ее внимание привлек тот факт, что в книгах, посвященных выдающимся женщинам, нет упоминания о женщинах-спортсменках. [14, viii]. Пьеса основывается на реальных историях жизни 6 знаменитых женщин-спортсменок, чемпионов мира в различных видах спорта. Зрителям предлагается 6 страстных монологов, в которых героини обращаются непосредственно к зрительской аудитории и рассказывают о тех трудностях, которые им пришлось преодолеть в своей спортивной карьере из-за распространенных предрассудков относительно женщин-спортсменок. Они ссылаются на факты и документы, которые производят шокирующее впечатление. Пьесу открывает Элеонора Рандолф Сеарс, которая начала свою спортивную карьеру в начале 20-го ве-

ка. Она вспоминает, что когда она решила стать первой женщиной в команде, на нее ополчился Клуб матерей, который вынес ей официальное порицание за то, что она – правнучка Томаса Джефферсона, Красавица Бостона, избранная самой элегантной женщиной 1910 года – “разгуливает по городу в странных брюках и мужской одежде, оказывая дурное влияние на наших юношей и девушек...”. “Мы протестуем против этих мужских обносок и призываем мисс Сеарс носить нормальную женскую одежду”[14,75]. В свою очередь Элеонора обращается к ним со страстным призывом, который звучит пророчески:

“Это будущее смотрит на вас, затянутых в корсет. Ваши дочери не позволят зашнуровать себя... И более того – женщины скоро покинут эти салонные сборища и выйдут играть на улицу! В поло! В теннис! Будут кататься на велосипедах, ходить в походы! В брюках! <...> Женщины добьются успехов, которые мужчинам и не снились. Не просто достигнут, но превзойдут! И я докажу это на собственном примере. Я предлагаю пари на 200\$, что я смогу пройти без остановки – быстрее и дальше, чем какой-либо мужчина до меня – 105 миль”[14,76]. И она это сделала. Правоту Элеоноры подтверждают истории других знаменитых спортсменок, которые также сталкивались с социальным шовинизмом, гендерными и расовыми и предрассудками.

Гертруда Эдерль – первая женщина, переплывшая в 1920-х Ла-Манш, побившая рекорд пятерых мужчин, делавших это до нее, вспоминает: “Она были так уверены, что я не смогу это сделать, что заранее напечатали передовицу: “В соревнованиях, требующих физической силы, скорости и выносливости, женщины навсегда останутся слабым полом” [14,81].

Ей вторит Бэйб Дидриксон, одна из наиболее разносторонних спортсменок, – она играла в гольф, теннис, бейсбол, баскетбол, участвовала в соревнованиях по легкой атлетике. Когда один журналист спросил ее, есть ли что-либо, во что она не играла, Бэйб ответила, что никогда не играла в куклы. [14,88]. Так, в этой пьесе спорт становится обобщающей метафорой, образом, символизирующим усилия героинь в их борьбе за равноправие, первен-

ство и их победу над стереотипным патриархальным отношением к женщине и ее месту в обществе.

Эта пьеса вплотную подводит нас к другой тенденции, отчетливо наметившейся в американской женской драматургии, – стремлению переписать историю с точки зрения женщины, познакомить аудиторию с фактами жизни великих женщин, их борьбой и испытаниями, которым они подверглись.

“Я всегда сомневалась, что Клеопатра или Жанна д’Арк вели себя в жизни так, как это представил Шекспир или Шоу... Они были людьми грандиозного воображения и пронизательности, но меня не покидало ощущение, что их героини это переодетые мальчики...Только тогда, когда женщина сможет увидеть самое себя в восприятии другой женщины, мы поймем, кто мы такие...» - заявляет Руфь Вулф, фактически цитируя Вирджинию Вулф [13, 341]. Она сама стала одной из тех авторов, кто попытался изменить ситуацию, написав несколько исторических пьес о великих женщинах, – “Элеонора Аквитанская”, “Жорж и Фредерик” (о Жорж Санд и Шопене), “Императрица Китая” (Цу Хсы, фаворитка, которая стала правительницей). Наиболее интересной в этом ряду является ее пьеса “Отречение”, основанная на реальном историческом факте. Кристина, семнадцатилетняя королева Швеции, оставляет трон и едет через всю Европу в Рим, где она надеется быть принятой Папой в лоно католической церкви. Пьеса написана в жанре драмы идей и основана на дискуссиях. Исповедь Кристины кардиналу Азолино превращается в спор между страстной, эмоциональной, мятежной женщиной и мужчиной, который выбрал участь священника. Ее монолог это мучительное путешествие в прошлое, позволяющее кардиналу понять ее проблему. Для того, чтобы передать внутренний конфликт героини, драматург вновь прибегает к технике раздвоения личности – Кристину в прошлом играют две актрисы, представляющие две стороны ее “я”: одна – застенчивая и нежная Тина, другая – дерзкая, отчаянная, переодетая мальчиком Крис. Выясняется, что главная причина ее отречения это желание любить и быть любимой. Но когда она, наконец,

встречает мужчину, которого искала, он вынужден пожертвовать ею ради церкви.

Сама Руфь Вулф так писала об этом образе: “Кристина, более всех других женщин, о которых я писала, озабочена своей женской участью” [13, 341]. В конечном счете, ее женская сущность является главным препятствием на ее пути к власти. Чтобы стать правительницей в патриархальном обществе, ей необходимо отказаться от своего женского “я”, что она попыталась сделать в детстве, но безуспешно. Она сама формулирует эту мысль в споре с премьер министром Оксенстьерной, который взывает к ее разуму и чувству долга: “Я чувствую, что природа ставит мне ловушки, из которых мне не вырваться! Иногда я молилась о том, чтобы стать мужчиной...и тогда на мгновение я чувствовала себя сильной...Посмотри на меня! Я смешна! Нелепа! Посмотри на мое сердце женщины-мужчины, тело женщины-мужчины! Посмотри на меня! Посмотри на меня! Я двуполоая! Два пола вместе и ни одного! Я разрываюсь между ними! Я должна отказаться от короны...” [13,437]. Кристина стремится обрести цельность и в то же время понимает, что ее цельность как женщины не желанна. Чтобы стать королевой, ей необходимо отречься от своей природы, но она предпочитает отречься от короны. Как пишет Гонора Мур в предисловии, “Величественная и очень современная героиня Руфи Вулф безоговорочно принимает патриархальное общество, но не может ему подчиниться: ее горькое “Почему?!” в конце пьесы – это тот вопрос, которым задавались многие из нас” [13, xxxi]. В целом пьеса представляет собой прекрасный образец современной интеллектуальной драмы, напоминающей в то же время знаменитую драму Шиллера “Мария Стюарт”, где аналогичный конфликт был представлен двумя героинями – Елизаветой, отрешившейся от своей женской сущности, когда она стала помехой ее правлению, и Марией, которая до конца остается прежде всего женщиной. На наш взгляд, характер героини Вулф более интересен и сложен, прежде всего, именно потому, что в отличие от Шиллера, драматург показывает внутренние противоречия героини, используя технику раздвоения личности.

Сходная проблема показана в пьесе Розалин Дрекслер “Она, которая была им”, где историческая героиня королева Хатшепсут вступает в борьбу с патриархальной системой власти и с искушениями, которым она ее подвергает.

Среди пьес на исторические сюжеты немало таких, которые обращаются к теме войны как неотъемлемой составляющей мужского мира. Характерным примером является пьеса “Конец войны” Карен Малпид (1977). Пьеса основана на событиях Гражданской войны в России. Не будучи исторически достоверной, эта пьеса, однако, демонстрирует общую тенденцию феминистских пьес на военную тему. Как замечает Элизабет Наталь, “в целом эту пьесу можно рассматривать как спор между мужчинами и женщинами о правомерности войн. Пьеса представляет собой развернутую аргументацию, направленную на то, чтобы убедить мужчин – инициаторов войн – отказаться от разрушения” [2,41]. Основным аргументом в этом споре, который вызывает справедливое негодование аудитории, это демонстрация насилия над женщиной как отвратительного неизбежного следствия войны. Тема насилия, проходящая через всю пьесу, служит метафорой непосредственного подавления женщин мужчинами. Самый шокирующий эпизод пьесы – это рассказ изнасилованной женщины о своем страшном опыте и том, чему она была свидетельницей. Следует отметить, что эта тема очень часто используется в феминистском театре как наиболее эффективное средство вызвать непосредственное возмущение аудитории против мужского произвола в отношении женщин. Насилие становится также метафорой социальных действий в отношении женщин в пьесе Марии Ирен Форнез “Ход жизни”. Очень похожую ситуацию мы видим и в музыкальном ревю “Сексуальные проделки” (*Sexpot Follies*), поставленном группой *Кружок ведьм*: сексуальные маньяки набрасываются на свои жертвы, дается статистика по случаям изнасилования; насильники входят на авансцену и заявляют, что они представляют институты, насилюющие женщин более изощренными способами – государство, средства массовой информации, учебные заведения, семья, религия. Таким образом,

как в исторических, так и современных пьесах, насилие изображается как символ положения женщины в патриархальном обществе.

Часто в исторических пьесах можно встретить женщин, участвующих в политических движениях. Так, внимание женщин-драматургов неоднократно привлекала знаменитая анархистка Эмма Голдман. Пьеса Рокель Оуэнз “Одержимая” (1975) написана в манере Пиранделло, где Эмма ведет дискуссию с автором о том, какой должна быть пьеса о ней, что помогает раскрыть внутреннюю сущность героини. “Оуэнз создала противоречивый портрет женщины, поглощенной собой, способной, однако, испытывать сострадание к другим; догматичной женщины, которая, тем не менее, борется за свободу; нимфоманки по натуре, и в то же время страстной феминистки” - комментирует Руби Кон. [5,51].

Эмма Голдман также становится протагонистом монопьесы Джессики Литвак “Эмма Голдман: любовь, анархия и другие дела”. Действие происходит в Чикаго в 1901 году. Пьеса представляет собой монолог Эммы, когда она прячется от преследования в квартире друга. Она размышляет о своей жизни, борьбе, преданности своему делу. Она – воплощение страсти и целеустремленности. Для нее анархизм это символ свободы и раскрепощения: “Я верю в анархию”, - заявляет она. “Философия нового социального порядка основывается на свободе, не связанной законами, изобретенными мужчинами. Я верю в радость жизни. Бегать, визжать, танцевать, скакать, смеяться, желать <...> Я верю в любовь. Снова и снова...! Я верю в сегодняшний день. Сильный. Светлый. Веселый.”(11, 55)

Другая политическая активистка становится героиней пьесы Меган Терри “Бродячий цирк Молли Бейли представляет сцены из жизни мамы Джоунз”(1983). Терри переплетает биографические факты из жизни активистки лейбористского движения мамы Джоунз с историей ее вымышленной современницы Молли Бейли. Перемежая сцены из жизни семейного цирка Бейли с эпизодами политической деятельности мамы Джоунз, драматург утверждает значимость обеих сфер в жизни женщины. В другой своей пьесе “Приближа-

ясь к Симоне” (1970), получившей премию Обби, Терри создает выразительный образ Симоны Вейль, французской писательницы, мученицы, участницы французского Сопротивления, погибшей в 1943 году в возрасте 34 лет. Драматург прослеживает ее жизнь с детства и до самой смерти, показывая ее профсоюзной активисткой на фабрике, добровольцем в армии испанских республиканцев, еврейской беженкой в Марселе, участницей службы в Гарлеме и, наконец, волонтером во Франции в годы Второй мировой войны. Терри говорила, что ее целью было показать другим женщинам героический дух Симоны, “тогда люди скажут, “Боже мой! Это возможно, и каждая женщина способна на это” [цит. по: 12,70]. Как пишет Руби Кон, “Мэган Терри пересматривает историю, прославляя женщину”[5, 77]. Также поступают и многие другие драматурги-феминисты.

Пересмотр истории с феминистской точки зрения является частью общего подхода феминистских авторов к так называемому патриархальному культурному канону. Это находит свое яркое воплощение в драмах, основанных на мифах. Женщины-драматурги выбирают мифологические сюжеты, в центре которых стоят женские образы, и дают свои интерпретации античных мифов. Такова пьеса “Возвращение Персефоны”, поставленная и написанная театральной труппой РИФТ в 1974 году. В этой пьесе события мифа о Деметре и Персефоне перемежаются сценами из современной жизни. Авторы пьесы писали: “Мы воспринимаем этот миф как переходный – изображающий упадок матриархата и установление патриархата”[2,39]. Зевс и Гадес планируют похищение Персефоны, потому что Гадесу одиноко и Зевс соглашается ему помочь, так как он знает, что Персефона владеет “тайной лона”. Если Зевс узнает секрет Матери-Земли, он усилит свое могущество. Так оно и происходит, и начинается эра патриархата. Как ранее пророчествует Деметра, “Он (мужчина – В.Ш.) будет сеять свое семя без нашего согласия и вносить раздор между женщинами, дабы властвовать единолично”[2,40]. Основная идея этой интерпретации вполне прозрачна и откровенно декларативна: похищение и последующее насилие над Персефой символизирует подавление



ние и унижение женщин в патриархальном обществе. Здесь, как и в пьесах, речь о которых шла выше, насилие становится ключевой метафорой мужской власти над женщиной. Эта мысль развивается в сценах из современной жизни, в которых демонстрируются различные виды сексуального домогательства: молодой человек, делающий непристойные предложения своей девушке; пожилой мужчина, преследующий школьницу; насильник, атакующий свою жертву; муж, настаивающий на исполнении женой супружеских обязательств против ее воли и т. д. В финале все участники исполняют “танец будущего”, который символизирует андрогинное общество будущего.

Похожую интерпретацию античного мифа мы находим в пьесе “Электра говорит”, это третья пьеса трилогии Марты Бэсинг под названием “Дочерний круг”, в которой исследуется роль женщины в семье. В первой изображаются отношения матери и дочери, во второй – отношения сестер и в третьей - семейные отношения рассматриваются через призму античного мифа. Так же, как и в пьесе о Персефоне, это пересмотр мифа с феминистской точки зрения. Цель автора дать женский взгляд на события. Аудитория слышит рассказы Клитемнестры, Ифигении, Кассандры, Афины и Электры о тех событиях, которые раньше были известны только в мужском изложении. В своих монологах они оспаривают то, какими они предстают в мужских рассказах. Так, Ифигения не принесла себя добровольно в жертву, но пыталась сопротивляться. По мере развития пьесы женщины дома Атреев раскрывают то, как мужчины использовали их как объекты для достижения своих целей, ни в коей мере не считаясь с их собственными интересами или намерениями. В этой пьесе женщинам предоставляется право голоса, и когда Электра говорит, непосредственно обращаясь к аудитории, публика видит образ женщины, созданный женщиной (a woman identified woman), которая обвиняет мужчин в несправедливости, моральной слабости и эгоизме.

Более тонкую и выразительную интерпретацию мифа дает Джоанна Русс в своей пьесе “Украшение витрины”, где она использует миф о Пигмалионе и Галатее. Марсия – прекрасный манекен, украшающий витрину модного мага-

зина. Она воплощает образ идеальной женщины. Она наслаждается своими нарядами и своей выдуманной жизнью. Она мечтает о вечеринках с коктейлями, скачках и аристократических развлечениях. Молодой человек по имени Ирвинг влюбляется в Марсию, похищает ее и приносит в свою бедную квартиру. “Ты – настоящая леди!” - говорит он ей [13,68]. Его любовь вдыхает в нее жизнь, его поцелуй превращает ее в живую женщину (“Спящая красавица”). Но когда Марсия оживает, она обнаруживает, что реальность груба и неромантична. Она видит дешевую мебелирашку, а Ирвинг не выпускник Принстона или Гарварда, вообще не выпускник чего-либо. Кроме того, она понимает, что быть человеком означает чувствовать боль. “Что я здесь делаю? Кто я? Как я сюда попала?” [13,72] – Марсия задается теми же вопросами, которые многие реальные женщины не перестают задавать самим себе. Она осознает, что, быть женщиной так больно и сложно, что в отчаянии выбрасывается из окна. Как и во многих других из выше приведенных пьес, автор предлагает зрителю ситуацию, символизирующую отношения мужчины и женщины: мужчина может обожать и даже обожествлять женщину, но ему дела нет до ее реальной сущности, поэтому он чувствует себя гораздо комфортнее, имея дело с мифом и статуями. Спящей красавице не стоит просыпаться, а Галатее не следует оживать. Реальные женщины менее совершенны, а, следовательно, менее желанны. “Если хочешь понравиться мужчине – оставайся красивым манекеном” - как бы хочет сказать автор.

Примерно такая же мысль выражена в пьесе Бобби Ансьюбел “Как сделать женщину” (1970.) Здесь мы видим двух женщин – Эйли и Мэри, покупающих платья в модном магазине, владельцами которого являются два стереотипно мыслящих мужчины, а их помощницей – манекен, воплощающий образ механизированной обществом женщины. Различные платья, которые предлагают покупательницам, символизируют различные архетипные роли, которые женщины призваны играть за свою жизнь – милый ребенок, покорная жена, любовница, мать. В конце концов Мэри становится еще одним манекеном, но Эйли отказывается от тех ролей, которые предлагает ей общество.

Она решительно заявляет, что хочет “другое платье”, сшитое по ее собственному дизайну, а не те, которые ей предлагает патриархальное общество.

Итак, мы видим, что все выше приведенные пьесы на мифологические сюжеты воплощают крайне негативное отношение к мужчинам, которые обвиняются в эгоизме и тирании. Одним из немногих счастливых исключений является пьеса Корин Джэкер “Куски и кусочки” (1975). В своей пьесе Джэкер обращается к мифу об Озирисе, расчлененном своим братом-злодеем Сетом, который затем разбросал куски его тела по всему свету, а его жена Изис отправляется на их поиски и совершает их захоронение там, где находит. Главная героиня пьесы - молодая женщина Ирис (Ирис = Озирис + Изис), чей любимый муж умирает и оставляет свое тело медицине. Она пускается в путешествие, чтобы найти органы своего мужа, пересаженные другим людям в разных странах мира. Для нее это также путешествие в прошлое, которое она предпринимает для того, чтобы осмыслить свое новое положение и примириться с ним. Так, ее путешествие прерывается сценами из прошлой счастливой семейной жизни с мужем, ее спорами с сестрой Эллен, которая, в отличие от Ирис, не имеет семьи и ставит превыше всего свою работу. Эллен становится оппонентом Ирис. Когда та заявляет, что Филипп был всей ее жизнью, она протестует: “ Я бы не хотела, чтобы кто-то был *всей моей жизнью*, “Я действительно не хочу этого!”[13,35].

Она убеждает Ирис принять смерть мужа как неизбежность, и продолжать жить. Путешествие Ирис символизирует путь женщины в поисках своего “я” и обретении личностной автономии. Для Ирис найти все органы Филиппа необходимо для того, чтобы осознать факт его смерти и в конечном итоге заново обрести себя как самодостаточную личность. Античный миф об Озирисе содержит идею смерти-возрождения, которая очень важна для современной пьесы. Героиня проходит через смерть своего мужа, чтобы обрести новую жизнь.

В результате беглого обзора некоторых тенденций, характерных для драматургии белых американок, можно сделать следующие выводы.

Будучи разнообразными по своей форме и театральной технике, все эти пьесы достаточно однообразны по своей риторике. Драматурги в своих пьесах показывают борьбу женщин за равноправие во всех сферах – социальной, профессиональной, семейной и сексуальной. Их оппонентами становятся мужчины – любовники, мужья, отцы, боссы, которые в свою очередь борются за сохранение своей власти и контроля над женщинами, пытаясь ограничить их свободу. В некоторых случаях оппонентами героинь становятся “традиционные женщины”, которые не имеют ничего против устоявшегося в обществе распределения гендерных ролей, чаще всего это матери. Иногда “традиционная женщина” живет внутри самой героини, и внешний конфликт становится отражением внутреннего. Такая техника позволяет авторам создать достаточно интересные и сложные характеры. С этой же целью часто используется прием раздвоения личности, когда разные актрисы воплощают на сцене различные стороны личности героини. Однако нередко женские образы в этих пьесах плоские и однозначные, и во многих случаях характеры, созданные талантливыми мужчинами-драматургами намного глубже и психологически убедительнее, чем в некоторых феминистских пьесах. Что касается мужских образов, то в большинстве своем они лишены убедительности даже в пьесах талантливых женщин-драматургов и, как правило, представляют собой маски, воплощающие различные ипостаси патриархального общества. Чаще всего это ограниченные сексисты, достойные презрения и уничтожения. Даже при беглом взгляде на пьесы с откровенно выраженной феминистской риторикой нетрудно заметить, что образы мужчин в этих произведениях не отличаются особой глубиной и полнокровностью. В среднем они сводятся к нескольким типам: мужчина, проповедующий традиционный до примитивизма взгляд на женщину и ее роль в семье и обществе (чаще всего муж или босс); насильник (тема сексуального насилия или домогательства здесь одна из ключевых) и мужчина-маргинал, который вследствие этого вызывает наибольшую симпатию героини. Первые два типа воплощают ненавистную феминисткам систему, а потому достойны самого безжалостного отношения. В

этой связи можно отметить, что мужчины во многих феминистских пьесах становятся чем-то вроде искупительной жертвы во имя “новой женщины”, которая довольно жестоко утверждает свое “я”, зачастую попросту убивая его, как в пьесах “Грань” Сьюзан Гласпелл, “Машиналь” Софии Трэдуэлл, “Независимая женщина” и некоторых других. Основной задачей большинства феминистских пьес становится провокация женской аудитории с целью вызвать враждебность по отношению к мужчинам. Так один вид шовинизма подменяется другим. Разумеется, это касается далеко не всех представительниц современного “женского” театра, таких, как Марша Норман, Тина Хау, Мария Ирен Форнез и некоторые другие. Один из старейших американских театральных критиков Роберт Брустайн так сказал о творчестве Марши Норман: “поистине универсальный драматург – не женщина-драматург, не этнический драматург, но драматург, который говорит от лица человечества” [15,324]. Эти слова можно отнести ко всем значительным американским драматургам-женщинам, чье творчество значительно шире зачастую навязанных им критикой рамок феминизма. Хотя эти драматурги тоже чаще всего сосредотачивают внимание на женских судьбах, варьируя различные театральные стили и яркие выразительные средства, они добиваются глубокой психологической достоверности и рассматривают проблемы, с которыми сталкиваются женщины как отражение общечеловеческих проблем в целом. Так, не противопоставляя себя “мужской” драме, пьесы этих драматургов становятся органичной частью современного театрального процесса. Все это свидетельствует о том, что подлинный художник не зависит напрямую от своей родовой принадлежности, и в то же время взгляд мужчины или женщины на самих себя может быть не менее односторонен, чем взгляд на противоположный пол со стороны. По этому, на наш взгляд, вместо того чтобы противопоставлять женскую драматургию мейнстриму, гораздо более продуктивно искать точки соприкосновения, рассматривая процесс развития драматургии и театра как в США, так и в других странах, как единый и многообразный. Недаром боль-

шинство наиболее известных американских драматургов-женщин отказывается причислять себя к представителям феминистской драмы.

### 4.3. ДРАМАТУРГИЯ АФРО-АМЕРИКАНОК

Во второй половине XX века драматургия афро-американок заняла заметное место не только в феминистском театре, но и в театральном процессе США в целом. И все же, хотя ее истоки можно проследить с конца XIX века, черные женщины-драматурги до сих пор остаются на обочине театрального мейнстрима, гораздо в большей степени, чем их коллеги - мужчины.<sup>1</sup> Таким образом, мы сталкиваемся с двойной проблемой – негритянская культура как таковая, которая борется за признание в современном американском обществе, одной стороны, и феминистское движение – с другой. Как пишет Сидни Махоум в своем предисловии к собранию пьес афро-американских женщин, “Так исторически сложилось, что мужчины, как белые, так и черные, свели образ негритянской женщины к нескольким стереотипам – мамушек, проституток и неврастеничек” [16,vii-viii]. Отсюда основные темы и проблемы драматургии афро-американок. Это, прежде всего, проблема личностной идентичности и преодоления укоренившихся стереотипов как расового, так и гендерного свойства.

Проблема личностной идентичности прямо или косвенно присутствует во всех пьесах афро-американок. Очень часто авторы сами формулируют ее в своих предисловиях. Как, например, Сюзан Лори Паркс, которая считает ее одинаково актуальной как для женщин, так и для мужчин: “Он существует и старается понять, что с ним происходит; она существует и старается понять, что с ним происходит и что с ней происходит” [16, 242-243]. Нтожак Шанг определяет основную проблему своей пьесы “Воскрешение дочери” как борьбу героини за то, чтобы “вычленив свою личную историю из контекста расизма и сексизма”[16,xxv]. Поиск личностной идентичности или “принадлежности”

---

<sup>1</sup> Следует отметить, что в отличие от афро-американской «женской драмы» пьесы мужчин получили достаточно полное освящение в нашей стране, смотри, например, работы Н.Высоцкой.

становится ключевой темой пьес Эдриенн Кеннеди “Комната смеха одной негритянки” и “Ответ совы”, которые связаны между собой по форме и содержанию. Согласно Руби Кон, эти пьесы являются “драматическим воплощением опыта черной женщины в подавляющем социуме белой мужской культуры” [5, 123].

Будучи очень сложным и интересным художником, Кеннеди находит особые поэтические средства выражения для тем, характерных для афроамериканской женской драмы в целом. По форме ее пьесы напоминают сновидения или, даже, ночные кошмары, в которых прошлое и настоящее, сознательное и бессознательное сливаются воедино. Образная система ее пьес включает в себя архетипные персоналии из истории и литературы наряду с идолами массовой культуры, каждый из которых воплощает одну из сторон личности героини, становясь выражением ее подсознательных импульсов. Личность ее героини разрывается между прошлым и настоящим, черным и белым, африканской и западной культурой. Савас Патсалидис замечает по этому поводу: “Зажатые между эпохами, идеологиями, цветами кожи и “историческими нарративами”, ее главные героини представляют собой клубок противоречий и вынуждены играть различные роли. Они несут на себе груз межкультурных наследий – местных и интернациональных, традиционных и современных – все это и составляет экономический и идеологический код пьес” [17,301].

Главная героиня “Комнаты смеха одной негритянки” Сара - выпускница университета, специалист по английскому языку и литературе. Она время от времени работает в библиотеке и пишет стихи. Как она сама говорит о себе, она очень бледная негритянка, рожденная от очень светлокожей матери и очень темного отца. Результатом этого становится ее внутренняя раздвоенность, которую она не в состоянии преодолеть. Действие пьесы разворачивается в комнате Сары и, как комментирует автор, “все сцены являются сегментами ее мыслительного процесса в то время, как она сидит в своей комнате в Нью-Йорке, мыслительного процесса, который приводит ее к самоубийству”

[18,129]. Комната Сары завалена старыми томами и картинками с изображениями старинных замков и английских монархов. Две белых героини – королева Виктория и герцогиня Габсбургская, одетые во все белое, воплощают “белую” половину “я” героини и ее тягу к “белой” культуре. Будучи внешне идентичными, королева Виктория и герцогиня Габсбургская обладают общей отличительной чертой, присущей и самой Саре, – непослушные курчавые волосы – несомненный признак африканской крови. Мотив волос становится очень важным в пьесе, так как превращается в наглядное воплощение ее внутреннего разлада. Ее преследует образ черного отца, который покончил собой в отеле в тот день, когда был убит Патрис Лумумба. Патрис Лумумба также появляется на сцене как воплощение ее “черного” “я”. Самоубийство отца порождает у Сары чувство вины в том, что она отвергала свое африканское наследие. Это чувство настолько остро, что у нее начинают выпадать волосы до тех пор, пока она не становится лысой. То же самое происходит с королевой Викторией и герцогиней. Выпадение волос (под конец пьесы все персонажи становятся лысыми), что символизирует утрату собственного “я”, которое тщетно стремится обрести героиня. Не будучи в состоянии примирить две половинки своей сущности, измученная чувством вины перед отцом и состраданием к своей матери, которая разлюбила отца, захотела уйти от него, была им изнасилована, в результате чего родила “желтого” ребенка и попала в сумасшедший дом, Сара совершает самоубийство.

Как Сара в “Комнате смеха”, Клара Пассмор, главная героиня пьесы “Ответ совы”, имеет несколько альтер эго, и ее разрывают внутренние противоречия между британской культурой и африканским наследием. Она образованный человек, преподаватель, увлекающийся английской литературой и историей. Здесь ситуация противоположна той, которая была в “Комнате смеха”: Клара незаконнорожденная дочь богатого белого человека и черной кухарки, позднее удочеренная священником и его женой. Героиня отчаянно борется за свое место в мире, где правят белые мужчины. Когда умирает ее отец, Клара не пускают на его похороны. Она едет в Англию, чтобы обрести



свои “белые” корни, но результатом становится еще больший внутренний разлад. В своем смятенном сознании она представляет себя заключенной в Тауэр вместе с Анной Болейн и Чосером с Шекспиром в качестве стражей. Она в равной степени носительница как “белого” так и “черного” наследия, вот почему она предстает одновременно как Клара Пассмор, Дева Мария, “Ублюдок” и, в конце концов, Сова. Клара отчаянно стремится найти свое место, но, зажатая между “великими нарративами” (grand narratives), она чувствует себя “ублюдком” как старого, так и нового мира. В своей статье “Развитие образов” Эдриенн Кеннеди писала: “Очевидно, я сама никогда не была уверена, где мое место, если таковое вообще есть <...> и я стремилась писать пьесы, <...> в которых человек вступает в конфликт с внутренними силами, с противоречивыми сторонами собственного “я”, что, как я поняла, было моим собственным серьезным конфликтом”. [цит.по: 17,307] Не будучи в состоянии, как и Сара, обрести личностную цельность, примирить противоположные стороны своей натуры, Клара претерпевает полное перевоплощение – она обретает новую личность, превращаясь в сову – птицу мудрости, которая может знать ответ, но этот ответ остается нечленораздельным. В финале пьесы мы читаем: “Она, которая была Кларой, ублюдком и Девой Марией, сейчас выглядит как сова, она подымает склоненную голову, устремляет взгляд в пространство и произносит: “Ау...аууу”[18,45]. Сидни Махоум, комментируя драматургию Эдриенн Кеннеди, подчеркивает, что в ее пьесах “многослойные и часто разорванные пространственно-временные отношения воплощают постоянно повторяющуюся тему темнокожей женщины, борющейся за преодоление своего личностного кризиса (the crisis of identity)”[16, xxiv].

Еще одной ключевой темой драматургии афро-американок, как уже упоминалось выше, является тема борьбы чернокожей женщины против навязанных ей стереотипных ролей. “Одним из хорошо известных табу было изображение романтических отношений в негритянской пьесе <...>”- пишет М.Б. Уилкерсон. “Это табу основывалось на шовинистском стереотипе, что между неграми не может быть романтических отношений.” [19, xv] Алис Чилдлес так

объясняет эту ситуацию устами своей героини пьесы “Проблема сознания”: “Американская публика не готова увидеть тебя такой, как ты есть, потому что, во-первых, они этому не верят, во-вторых – не хотят верить и в третьих, они уверены в своем превосходстве.”[19,342]

Это подтверждается ситуацией пьесы “Бумажные куклы” - сатирической пьесы Элейн Джексон. Стареющая чернокожая королева красоты 1930х Маргарет-Элизабет вспоминает свои попытки сделать карьеру в кино, когда режиссер предложил ей сменить имя на Джета Джет (Jet – агат) и научиться отбивать чечетку. А женщина-художник, которая хотела написать “собираемый образ” черной женщины, заявляет ей, что она “слишком хорошенькая” [19, 408]. Как справедливо замечает М.Б. Уилкерсон, “На протяжении всей пьесы красота черной женщины попирается, топчется и унижается, в попытке подогнать ее под расхожие стереотипы индустрии развлечений”[там же].

Проблема стереотипов является основной в пьесе Нтожак Шанг “Волшебство №7”. Ключевым символом становится гигантская маска менестреля, висящая над сценой, на которой черные артисты, чтобы удовлетворить вкусы публики, исполняют свои номера в аналогичных масках. Когда актеры собираются в баре после представления, они снимают свои маски и демонстрируют резкое расхождение между ролями, которые они вынуждены играть, и своей подлинной сущностью. Театр здесь символизирует все американское общество, которое строго определило как этнические, так и гендерные роли.

*Лили:* “Хоть бы получить хот одну приличную роль”

*Лу:* “Скажи еще, леди Макбет или матушку Кураж”

*Эли:* “Как, черт побери, она сыграет леди Макбет, если та белая баба” [19, 254].

*Бетина:* “<...> если режиссер опять попросит меня играть “почернее”, я одену платье мамушки” [там же, 255].

*Мэксин:* “А мне предложили очередную роль шлюхи” [там же, 283].

Им вторит актер Алек, который говорит: “Я актер, а не стереотип, у меня образование, я актер классической школы” [там же].

Хотя проблема этнических стереотипов, безусловно, в равной степени касается как черных женщин, так и мужчин, в “ее” случае ситуация осложняется мужским сексизмом. Так, предыдущая пьеса Шанг – хореографическая поэма “Для цветных девушек...” была двойственно встречена в афро-американской среде, так как в ней негативно изображались некоторые черные мужчины. Действительно, в пьесах афро-американок расистские предрассудки неотделимы от мужского шовинизма, как “белого”, так и “черного”. Лори Карлос заявляет в своем интервью: “Я вижу чудовищную разницу в том, как даже черные мужчины пишут о нас. Их понятия – это патриархальные понятия белых мужчин о том, что имеет ценность, что такое боль, что такое любовь, что такое мужественность, что хорошо и что плохо, что нужно для достижения успеха и что приводит к поражению”[16,5]. Приведенная выше ситуация из пьесы “Бумажные куклы” повторяется в пьесе Алис Чилдлес “Лоза в пустыне” в мужском варианте, где вместо женщины-художницы выступает черный мужчина-художник Билл, который заявляет: “наши женщины не имеют никакого представления о женственности. Надо иногда быть уступчивее..” По его мнению, идеальная черная женщина должна “делать мужа счастливым, растить детей” [20, 173]. Его оппонентом становится Томми, черная девушка, которая борется с социальными и гендерными предрассудками белого патриархального общества, которые во многом поддерживаются образованными афро-американцами.

Подобный патриархальный взгляд на гендерные отношения в этих пьесах часто становится предметом ожесточенного спора между черными мужчинами и женщинами. Афро-американки выступают не столько против белого общества, сколько против патриархального уклада, который поддерживается как черными, так и белыми мужчинами. Так, в основе пьесы “Утробные войны” Джудит Алексии Джексон лежит дело 1991 года - Анита Хилл против Кларенса Томаса (оба черные), обвиненного ею в сексуальных домогательствах. Судебное разбирательство транслируется по телевидению и, следя за ним, муж выражает безоговорочную солидарность с обвиняемым. Он заявляет: “И

каждый раз, когда черный мужчина хочет добиться успеха, ему мешает черная женщина. Черный мужчина делает два шага вперед... кто оттаскивает его на три шага назад? Черная женщина. Черный мужчина пытается достать до звезд. Кто спускает его с небес на землю? Черная женщина! Черный мужчина мечтает. Кто пробуждает его? Черная женщина"[16, 147]

Возможно потому, что афро-американки хотят быть услышанными, обрести свой голос, многие из их пьес – монопьесы, это “Костры в зеркалах” Анны Девере Смит, “Черная женщина говорит” Беа Ричард ( в обоих случаях драматурги сами исполняли свои пьесы). “Сестра Сон/джи” Сони Санчес; В “Утробных войнах” Джудит Алексиа Джэксон также предлагает, чтобы все роли играла одна актриса. Другие пьесы написаны в форме диалогов, в которых черная героиня отстаивает свою правоту в жаркой дискуссии с оппонентом, как это происходит в пьесе “Изнасилование Салли” Робби МакКоли, где черная героиня пытается объяснить белой девушке, какова в прошлом была жизнь негритянки, или в пьесе Нтожак Шанг “Воскресение дочери”, где Лилиан вовлекает своего белого психиатра в мучительное путешествие сквозь лабиринт расизма и сексизма, что и составляло историю черной женщины. Такая форма позволяет драматургам непосредственно обращаться к зрительской аудитории и открыто декларировать свои идеи.

В то же время многие пьесы афро-американок отличаются очень изощренной формой. Все критики, которые пишут об этой драме, отмечают ее “ритуальный характер”, развивающий новую эстетику, основанную на “воплощении черного подсознания”; эта эстетика “диалектически переходит от квази-натурализма и откровенной озлобленности против большого количества евро-американских институтов к формированию специфической афро-американской мифологии и символизма, гибкой драматической формы и интерактивного театра внутри черной общины”. [21]. Это то, что Амири Барака назвал “пост-американским театром”, имея в виду радикальный разрыв с традицией американского мейнстрима.

Прежде всего это находит свое отражение в структуре этих пьес. Многие из названных драматургов, отвергли линейную композицию. Во многих пьесах сюжет в традиционном смысле отсутствует, и содержание составляет мозаика из эпизодов, представляющих различные стадии внутреннего состояния героини. Эта фрагментарная структура непосредственно связана с пространственно-временными отношениями. Прошлое и настоящее становятся неразделимыми, и герои легко перемещаются во времени и пространстве, с ними или через их подсознание говорят умершие предки. Джудит Джексон пишет по этому поводу следующее: “Я рассказываю свои истории так, как это принято в западноафриканской традиции – по кругу, давая отдельные кусочки, но не в хронологической последовательности. <...> Что мне нравится в западноафриканской традиции, так это то, что тебе не говорят, где начало и где конец, но когда история заканчивается, у тебя в сознании выстраивается целостная картина”[16,147]. И в своей пьесе “Утробные войны”, перемежая танец, пантомиму, маски, видео и кино, живую и записанную музыку с реалистическими сценами из семейной жизни, Джексон с легкостью перемещается из сферы реализма в сферу воображения.

Описывая сложные переплетения пространства и времени в пьесах Эдриенн Кеннеди, Савас Патсалидис использует термин Мишеля Фуко “гетеротопия”, который обозначает реальное место, способное вместить в себя различные культурные пространства, также реальные, но в реальности несовместимые. Фуко уподобляет эти пространства эпистемологическому зеркалу, в котором “я вижу себя там, где меня нет, в нереальном, виртуальном пространстве, которое открывается за поверхностью; я там, где меня нет, это своего рода тень, которая позволяет мне видеть себя со стороны, видеть себя там, где меня нет. (I see myself there where I am not, in an unreal virtual space that opens up behind the surface; I am over there where I am not, a sort of shadow that gives my own visibility to myself, that enables me to see myself there where I am absent...)” [цит.по: 17,301]. Так, в пьесе Кеннеди “Ответ совы” действие происходит в вагоне метро, который превращается в комнату в Гарле-

ме, затем часовню в соборе Святого Павла и Лондонский Тауэр. Примерно то же самое происходит и во многих других пьесах афро-американок, так как основной проблемой их пьес становится проблема поиска своей “принадлежности”, и это “эпистемологическое зеркало” помогает им осознать свое место в мире. Так, Робби, героиня пьесы МакКоли “Изнасилование Салли”, легко перемещается с плантации на аукцион рабов, представляя свою прабабушку, которая, как она говорит, живет в ней, разговаривает с аудиторией, со своей белой собеседницей, преподавая им урок по негритянской истории; она вспоминает свой разговор в библиотеке с профессором по американской истории. История изнасилования ее прабабушки проектируется на современный “Центр помощи изнасилованным женщинам” - настоящее становится логическим продолжением прошлого.

Аналогичную ситуацию мы видим в пьесе Лори Карлос “Белый шоколад для моего отца”. Это история о жизни трех сестер в 1950х. У них есть два путеводных огонька, которые направляют сестер в их понимании жизни, истории, социологии – это Дух Белого Света, представляющий их предков, и Дух Красного Света, воплощенный в радио, которое играет старые музыкальные пьесы Африки и старого Юга. По мере развития пьесы девочки то дети, то молодые женщины; они то в прошлом, то в настоящем. Они разговаривают с призраками своей умершей бабушки и прабабушки - Эмилин – рабыни, рожденной от белого отца, “последней перед освобождением”, и призраком Деолы – прабабушки Эмилин – “последней, перед рабством”, той, которая никогда не покидала африканского берега. Деола обращается к старшей сестре Лор, которая является протагонистом пьесы. Временами она выполняет функции рассказчика, пересказывая некоторые эпизоды, иногда она говорит о себе в третьем лице, как бы глядя на самое себя со стороны. До самого конца остается неясным, что произошло между Лор и ее матерью, пока в последней сцене она не рассказывает о том, как ее изнасиловал любовник матери, а та обвинила во всем Лор. Круг замыкается, и история женщин семьи предстает как история насилия и подавления. Драматург сама объясняет это: “Я хотела

показать, что насилие, которому подверглась моя мать, было продолжением того насилия, которому подверглась моя бабушка, и которое, в свою очередь, явилось результатом рабства.”[16,3]

Само название пьесы Алексис ДеВо “Гобелен” уже предполагает фрагментарную структуру. Главная героиня – молодая негритянка Джет, которая попадает в тяжелую ситуацию, связанную с ее личной и социальной жизнью. Ее преследуют гротескные воспоминания детства, которые представлены на сцене: мамуля и папуля купают куклу; ее религиозного воспитания – на сцене появляется эксцентричный негритянский хор, поющий спиричуэлз и исполняющий пантомимы; образования – ее университетский профессор предстает в образе дьявола. Действие балансирует на грани реальности и бреда, а использование различных сценических площадок помогает автору передать психологический кризис героини. Как иллюстрация приведенной выше цитаты из Фуко, на сцене стоит огромное зеркало, из которого появляются образы ее кошмара. И снова прошлое накладывается на настоящее, когда Джет пытается понять, что из прошлого ей следует взять с собой, а что является бесполезным грузом, угрожающим ее будущему.

В пьесе Элэйн Джексон “Бумажные куклы” две стареющие победительницы конкурса красоты 1930 50 лет спустя приглашены в качестве членов жюри на очередной конкурс. Ожидая его начало, они проигрывают эпизоды своего прошлого, перемещаясь из прошлого в настоящее, из сферы реального в сферу воображаемого. В конце концов одна из них – Маргарет-Элизабет решает написать новую концовку истории своей карьеры как модели и актрисы в надежде, что новое поколение изменит свое отношение к красоте черной женщины.

Мучительное путешествие в прошлое становится средством самоанализа для Лены, героини пьесы П.Дж Гибсон “Коричневый шелк и пурпурный закат”. В настоящее время одинокая вдова Лена делает отчаянную попытку разобраться в причинах, разрушивших ее отношения с теми, кого она любила и,

в конечном счете, ее самое. Портреты, с которыми она разговаривает, оживают и переносят ее в прошлое.

Переоценка прошлого становится основной темой монопьесы Сони Санчес “Сестра Сон/Джи”. Героиня, которой в начале 50 лет, возвращается в свою юность, чтобы заново прожить свою жизнь

Такая структурная модель, на наш взгляд, напоминает принцип джазовой композиции, которая в свою очередь отошла от традиционной линейной музыкальной композиции. Многие афро-американские женщины-драматурги сами говорят о том влиянии, которое на них оказала эстетика джаза. Так, Робби МакКоли пишет: “Я подверглась влиянию черной классической музыки или джаза в том, что у него есть ярко выраженная тема и повествование, но в то же время он отрывист и импульсивен”. [16,214]. В своей пьесе “Изнасилование Салли” кроме использования танцев и песен как важных элементов действия, что мы часто встречаем в афро-американской женской драме, она предлагает целый ряд импровизаций на тему насилия как средства унижения и подавления как в прошлом, так и в настоящем. Так, только в самом конце мы можем полностью воссоздать хронологическую цепь событий – историю женских предков Робби, которая была историей насилия и унижения. Все это живет в ее подсознании, и она импровизирует на эту тему в джазовой манере:

“In the dream I am Sally being (an involuntary sound of pain) b’ah...I... I being bound down I didn’t I didn’t wanna be in the dream, bound down in the dream I am Sally being done it to I am down on the ground being done it to bound down didn’t wanna be bound down on the ground. In the dream I am Sally down on the ground being done it to being down on the ground’ [16,231] – использование аллитераций и синкоп, которые достигаются с помощью сокращенных форм, имитируют звуки ударных инструментов; повторы, подхваты и повторяемая как припев фраза “wasn’t nothing to it” создают законченный музыкальный эффект.

Аналогично в пьесе “Комната смеха одной негритянки” мотив выпавших волос становится темой импровизации различных персонажей – Сары, герцогини Габсбургской, королевы Виктории, “огромного безликого человека”, Пат-



риса Лумубы и даже Иисуса Христа - которые подхватывают ее, вступая друг за другом, как в джазовом ансамбле:

*Сара*: “Моя мать любила моего отца до тех пор, пока не выпали ее волосы” [18, 134].

*Герцогиня* (открывая красный пакет и вынимая из него выпавшие волосы. Это огромная масса курчавых черных волос): “Когда я проснулась сегодня утром, они выпали, не все, но большая часть с макушки, они лежат посередине подушки. Я встала и в сероватом свете зимнего утра стала смотреть на свои волосы, еще не пришедшая в себя ото сна, еще потрясенная ночным кошмаром, в котором я видела свою мать. Неужели это правда? Да, это были мои волосы.”[18,136] <...>

Огромный негр без лица с маской в руке: “Все началось с волос. Я проснулся. Мои волосы выпали, не все, но большая часть с макушки, они лежат посередине моей белой подушки.” [18, 137]

Королева Виктория проигрывает сцену без слов: она просыпается и видит, что у нее выпали волосы. Они лежат на ее подушке.

*Патрис Лумумба*: “<...>если бы я не презирал свои волосы, они бы не выпали...”[18,139]

*Иисус* (желтолицый карлик, который вынимает волосы из красного пакета, показывая их герцогине): “Мои волосы! <...> Я старался не быть черным! <...> Всю мою жизнь я считал, что мой святой отец это Бог, а теперь я знаю, что мой отец черный!” [18, 141]

Персонажи говорят по очереди и одновременно, их слова переплетаются и повторяют друг друга, подобно тому, как мелодия подхватывается разными инструментами.

Особенности языка афро-американской женской драмы и ее соотнесенность с джазовой эстетикой, безусловно, является проблемой, требующей отдельного исследования. В данном случае ограничимся только еще одним примером. Сьюзан Лори Паркс в своем предисловии к пьесе «Последний черный во всем огромном мире» писала: “В пьесе “Последний черный” я по-

зволила себе следовать звуку в ущерб логическому смыслу. Музыканты все время так поступают; Они не всегда следуют традиционной мелодической линии. <...> Истина имеет звучание и форму, которая не обязательно объясняет или обнаруживает себя логически, но воздействует на другие органы наших чувств” [16, 242]

Кроме приведенных выше примеров нереалистического использования пространственно-временных отношений, которое выражается во фрагментации сюжетной структуры, в афро-американской женской драме мы встречаем все виды волшебных превращений, связанных с афро-американской мифологией. Так, в “Утробных войнах” реалистические сцены из семейной жизни перемежаются эпизодами, в которых появляется странное существо Ани-ма/Анимус, являющееся зародышем, сочетающим мужские и женские черты. Это придает пьесе философско-символическое звучание. С помощью этого персонажа драматург исследует “войны, которые происходят внутри женщин. Наши войны начинаются в нашей утробе. “Утробные войны” это войны, которые женщины ведут с самими собой, чтобы обрести цельность в этом мире” - пишет автор [16, 146].

Самое название пьесы Нтожак Шанг “Волшебство №7” предполагает использование волшебства. Действительно, в этой пьесе в труппе черных актеров, исполняющих шоу менестрелей появляется волшебник, который обещает исполнить три желания: “алую ленту для твоих волос/ ферму в Миссисипи/ сумасшедшую любовь/ все возможно, но ни один черный волшебник не сможет сделать вас белыми.” [19, 249] Но в то же время он заявляет: “я сделаю так, что вы будете счастливы, оставаясь цветными всю свою жизнь, и вам будет это нравиться/ быть цветными/ всю свою жизнь/ и вам будет это нравиться/ быть цветными.” [там же] И когда волшебство начинает действовать, актеры снимают свои маски менестрелей и раскрывают свое истинное “я”, которое оказывается намного сложнее, чем те стереотипные роли, которые они вынуждены играть как на сцене, так и в жизни.

Волшебство также присутствует в самом названии пьесы Айши Рахман “Моджо и Сэйсо”. У каждого героя есть свое “моджо” - волшебный механизм, с помощью которого можно получить “сэйсо” - силу, помогающую пережить моменты отчаяния. В семье Бенджамин несчастье - их сын был по ошибке застрелен полицейским, и семья пытается справиться с горем. Мать ищет утешение в религии и становится жертвой пастора – псевдо служителя церкви, чья цель заполучить чек, который семье выдали в качестве компенсации. Старший брат вступил в экстремистскую организацию, чтобы добиться справедливости. И только Актс – отец – надеется найти “моджо”, которое объединит семью и позволит ей выжить. Он пытается объяснить своему сыну: “В этом мире, чтобы выжить, необходимо иметь талисман. Это может быть все, что угодно. Молитва, поговорка, лапка кролика, подкова, песня. Это то, как ты смотришь на жизнь, действуешь, это то, как ты понимаешь мир, ощущаешь себя в нем. Иногда он помогает тебе пережить тяжелые времена. Я вижу, что у тебя его нет, так я хочу тебе дать кусочек моджо прямо сейчас”. [16, 307] И отец начинает рассказывать сыну о машине, которую он делает сам, чтобы увести свою семью. Мальчик не понимает, что его отец говорит о любви и понимании, о необходимости иметь мечту, которая помогает жить. В конце концов, после того, как вся семья проходит через очищение страданием, на машине включаются фары, заводится мотор, гудит рожок и начинает звучать музыка. Актс называет свою машину “Моджо 9”: “Это даже не машина”, - говорит он. “Это сила природы, вот, что это такое. Моджо 9. Она построена человеком, который прошел через тяжелые времена и выжил. <...> Моджо может увезти нас куда угодно, с моджо мы прорвемся”. [16, 320]

Реальное и нереальное тесно переплетено в пьесе. Драматург писала по этому поводу: “Я стремилась дать драматическое выражение подсознательному и эмоциональному в характерах героев. <...> Моя пьеса следует принципам того, что я называю “джазовой эстетикой”, которая обращается к различным уровням существования образа. Мои герои имеют три уровня сознания – сознание нерожденных, живущих и умерших.” [16, 283] В пьесе есть уди-

вительная сцена, когда семья разоблачает истинные намерения пастора, который стремился завладеть их деньгами. Сын приказывает ему снять одежду, и когда он это делает, то в буквальном смысле обнажает свою истинную сущность слой за слоем. Под его одеянием священника сначала обнаруживается дорогой костюм денди, сняв который, он превращается в хищную птицу. По мере того, как он скидывает одежду, он начинает делать птичьи движения, обнажая покрытое перьями тело, белые перчатки скрывают унизанные кольцами когти, туфли – когтистые лапы, и пастор, издавая гортанные звуки, начинает кружить по сцене в поисках жертвы.

Подобные превращения нередки в афро-американской женской драме. Так, например, в “Утробных войнах” судья изображен как огромная горилла; в образах животных часто предстают персонажи Эдриенн Кеннеди – учитель в “Уроке мертвых языков” - большая белая собака, главные герои в “Крысиной мессе” - брат и сестра крысы; главная героиня пьесы “Ответ совы” в конце превращается в сову.

В заключении можно сказать, что хотя современная афро-американская драма достаточно однообразна по своей риторике, она чрезвычайно интересна и сложна по своей поэтике. В отличие от многих драм белых феминисток, большинство из которых носит откровенно декларативный характер, пьесы афро-американок представляют собой причудливое сочетание откровенной пропаганды с выразительной символикой, которая переводит затронутые проблемы на более высокий эстетический уровень. Здесь мы находим не просто целый ряд выразительных театральных инноваций, но художественный способ, наиболее адекватный для воплощения тех целей, которые ставят перед собой афро-американские женщины-драматурги. Эти пьесы во многом отличаются от чисто формальных экспериментов, характерных для современного театра, так как художественная техника, используемая драматургами, органически вытекает из поставленных задач, давая им наиболее выразительное воплощение.

И все же, хотя афро-американские женщины-драматурги всячески “открещиваются” от белой феминистской драмы, нетрудно заметить, что у них есть немало общего. Их объединяет, прежде всего, протест против патриархального общества с навязанными женщине стереотипными ролями. И те, и другие тяготеют к форме моноспектакля, видимо, для того, чтобы ярче заявить женскую позицию. Другой типичной для обоих театров формой становится использование техники раздвоения личности, когда разные актрисы представляют на сцене разные альтер эго героини. Для пьес как белых, так и черных женщин-драматургов характерно непосредственное обращение к аудитории, использование дискуссии как средства заострить проблему, обращение к истории с целью ее переоценки. Кроме того, их объединяет общий женский взгляд на мир: в пьесах женщин драматургов можно выделить несколько сквозных мотивов, которые мы реже встречаем в драматургии мужчин. Так, даже при беглом обзоре пьес бросается в глаза частотность использования мотива волос героини, их изменения. Другим часто встречающимся образом является образ цветущего растения. Эти образы, не являясь специфически феминистскими сами по себе, в совокупности создают особую поэтику женской драмы. Также одним из важных смысловых мотивов во многих пьесах становится мотив еды – приготовления и принятия пищи. Часто возникает образ кухни, который приобретает символический смысл. Большую роль играют мелкие бытовые детали, “пустяки”, как в одноименной пьесе Сьюзен Гласпелл. Это всего лишь несколько достаточно заметных примет, в то время как при более углубленном анализе их спектр может быть значительно расширен.

Тем не менее, нельзя не согласиться, что афро-американская женская драма является глубоко самобытным явлением, большое влияние на которое оказала национальная мифология, музыка, народное творчество. Отсюда и изощренность художественной формы, причудливо сочетающей как африканские, так и американские и даже европейские традиции.

### **Примечания**

1. Brown J. Feminist Drama. Definition and Critical Analysis / J. Brown - The Scarecrow Press INC. Methuen, New York @ London, 1979.
2. Natalie E. Feminist Theatre. A Study in Persuasion/ E. Natalie - The Scarecrow Press INC. Methuen, New York @ London, 1985.
3. Keissar H. Feminist Theatre / H. Keissar - Macmillan Publ. LTD, 1985.
4. Feminist Focus. Ed by Enoch Brater - New York, Oxford. Oxford Univ. Press, 1989.
5. Cohn R. New American Drama. 1960-1990 / R. Cohn - Macmillan Education LTD, 1991.
6. Lerner G. The Female Experience / G. Lerner - Indianapolis: Bobbs-Meril Company INC., 1977.
7. Hope D. A Rhetorical Definition of Movements / D. Hope - State Univ. Of New York at Buffalo, 1975.
8. Bloom C. American Drama / C. Bloom - Macmillan Press LTD, 1995
9. Berkowitz G.M. American Drama of the Twentieth Century / G.M. Berkowitz - Longman Group UK Limited, 1992.
10. Bittman C. Women and the Family in American Drama / C. Bittman // The Arizona Quarterly - 1980. - №36.
11. The Female Body in Western culture. Ed. by Susan Rubin Suleiman. - Cambridge, Massachusetts: Harvard Univ. Press, 1986.
12. Keyssar H. Feminist Theatre / H. Keyssar - Macmillan Publishers LTD, 1985.
13. The New Women's Theatre. Ten Plays by Contemporary American Women. Ed. by Honor Moore - Vintage Books, New York, 1977.
14. Women Heroes. Six Short Plays from Women's Project. Ed. by Julia Miles. - Applause Theatre Book Publishers, N.Y., 1988.
15. Shafer I. American Women playwrights? 1900-1950./ I. Shaffer - New York: Peter Lang Publishing Inc., 1975.
16. Moon Marked and Touched by Sun. Plays by Afro-American Women. Ed. Sydne Mahome - Theatre Communication Group, 1994.
17. Patsalidis, S. Adrienne Kennedy's Heterotopias and the (Im)possibility of the (Black) Female Self / S. Patsalidis // Staging Difference - Peter Lang Publishing Inc. New York, 1995.
18. Kennedy, A. Funnyhouse of a Negro A. Kennedy // The Best Short Plays, 1970 – Philadelphia /New York/ London, 1970.
19. 9 Plays by Black Women. Ed. Margaret. B. Wilkerson. - A Mentor Books, 1986.
20. Childless, A. Wine in the Wilderness / A. Childless // Plays by and about Women. Ed. Victoria Sullivan. - Vintage Books, New York, 1974.
21. Theatre of Black Americans. Ed. Erol Hill - Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N.J. - Vol.1.

## ГЛАВА V. РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИЙ

### 5.1. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЕ ТРАДИЦИИ В АМЕРИКАНСКОЙ ДРАМЕ

Американская драма как национальное явление начала свое развитие с периода Войны за независимость. На рубеже XVIII – XIX веков в Соединенных Штатах были заложены основы национального театра, который, активно используя и развивая западноевропейские жанры, насыщал их качественно новым содержанием. Несмотря на то, что пьесы эти возникли на сугубо национальной почве и обращались к злободневному материалу, по своей форме они повторяли многое из того, что уже существовало в европейском театре. Так, некоторые из них были написаны в форме диалогов-дискуссий, драматизм которых вырастал из столкновения противоположных идей и позиций, а также из самого предмета обсуждения – ведь речь в них шла о ходе военных действий и судьбе американской нации (“Падение британской тирании” Джона Ликока, “Битва при Банкерхилле” и некоторые другие). Диалогическое построение этих пьес заставляет вспомнить об одном из самых ранних жанров американской драмы – так называемых “коллежских диалогах”, которые, по свидетельству исследователя американской драмы этого периода Ричарда Муди, в свою очередь представляли разновидность европейской драмы школяров.[1, 1-2]

Еще более явно европейские традиции прослеживаются в пьесе Д. Берка “Банкерхилл, или Смерть генерала Уоррена” (1797). Сам автор определяет ее жанр как историческую трагедию. Следуя классическим канонам, он предпосылает ей пролог, написанный в “елизаветинском” стиле. Однако возвышенный слог и античные реминисценции сочетаются здесь с именами исторических личностей – вождей американской революции – Вашингтона и Уоррена, которые уподобляются героям Древнего Рима. Исторические реалии не только упоминаются в прологе, но уже более конкретно и обширно вводятся в саму пьесу. Ее действие разворачивается на фоне военных дей-

ствий, а именно, в разгар битвы при Банкерхилле – одного из решающих сражений Войны за независимость. Сюжетную основу пьесы составляет история двух влюбленных – английского офицера Амберкромби и американской девушки Эльвиры, которые не могут соединиться, так как принадлежат к враждующим лагерям. При этом Амберкромби не только не верит в победу британских войск, но и вообще не считает эту войну справедливой. В то же время Амберкромби считает своим долгом оставаться до конца верным воинской присяге – “к оружию прикован клятвой чести”. Эльвира пытается внушить своему возлюбленному, что он неверно понимает свой долг, что не может быть бесчестным переход на сторону правых и сражение против тирании, но Амберкромби, несмотря на раздирающие его противоречия, остается верен присяге и в конечном итоге трагически погибает, а Эльвира сходит с ума. Таким образом, художественный конфликт пьесы – это конфликт долга и чувства, причем главный герой понимает долг именно в духе западноевропейской традиции XVII – XVIII веков – как верность присяге, в то время как сам автор устами своей героини отстаивает новое понимание долга и чести – как служение правому делу. Трагическая коллизия пьесы и рождается из столкновения этих понятий и их неразрешимости для Амберкромби. Бесславная гибель героя и безумие Эльвиры в художественном плане как бы еще раз подтверждают ложность позиций Амберкромби.

Конфликт долга и чувства также во многом определяет разработку характера Джорджа Вашингтона в пьесе “Андре, или Слава Колумбии” Уильяма Данлопа, которого Ричард Муди назвал “отцом американской драмы” [1,93]. Как и в “Банкерхилле”, исторический сюжет “Андре” отягощен мелодрамой: молодой английский офицер Андре, переодетый в американскую форму, пробираясь через тылы республиканских войск, попадает в руки американских фермеров, которые арестовывают его и приводят в лагерь Вашингтона. Андре пытаются спасти его друг — молодой американец Бланд – и его мать, муж которой находится в английском плену в качестве заложника, а также возлюбленная Андре Гонора. Однако Вашингтон отвергает все просьбы, и Андре



казнят. Но Вашингтон не сразу решается отдать приказ о казни Андре. К нему обращаются английские парламентарии, предлагая в обмен на Андре генерала Бланда, личного друга Вашингтона; к нему обращаются с просьбой о помиловании Андре молодой Бланд и его мать, а также возлюбленная Андре Гонора. Кроме того, и сам Вашингтон отдает должное достоинствам молодого англичанина, но долг для него превышает всех личных симпатий и антипатий. Однако в этой пьесе драматург также разрабатывает новое, более прогрессивное понимание долга. Если Амберкромби и Андре превыше всего ставят свою личную честь, то Вашингтон думает прежде всего об интересах своей страны: “в ее я интересах рассужу”. Но решение дается великому человеку нелегко, его мучают сомнения, он колеблется. Этим драматург подчеркивает не только его несгибаемую волю, но и душевную мягкость: “Какую бурю чувств я должен превозмочь! О, как ужасно власть помиловать иметь!” [там же, с. 111]. И все же Вашингтон отдает приказ о казни Андре, так как видит в этом свой долг: “Ценю и чту я доблести его, но судьбы миллионов, еще не появившихся на свет, зависят от того, смогу ли я быть твердым..” [1, с.104]. Этот гражданский пафос невольно заставляет вспомнить классицистские трагедии.

В этой же пьесе мы видим еще один характерный прием европейского театра, широко использованный Шекспиром и испанскими драматургами XVII века – это переодевание девушки в мужской костюм. Дочь фермера Салли, переодевшись мужчиной, пробирается в лагерь республиканцев. Аналогичную ситуацию мы встречаем и в пьесе Модерхайя Нойа “Она могла бы стать солдатом”. Здесь также используются такие традиционные для западноевропейской драмы приемы, как недоразумение, в результате которого происходит размолвка между влюбленными, потеря предмета-талисмана и т.д. Характерный для европейской традиции прием плутовского переодевания влюбленного используется также в комедии “Путешествие к Ниагаре” У. Данлопа. В то же время в исторических пьесах этого периода мы видим то, что полностью отсутствовало в европейских героических драмах – сочетание до-

кументально-исторической, мелодраматической и откровенно фарсовой линий. И, хотя каждая из них в чем-то повторяет европейские аналоги, в результате эти пьесы при всем своем несовершенстве представляют собой достаточно самобытное художественное целое, предвосхитившее синтетичность американской драмы XX века. В этом отношении нам трудно согласиться с Дэвидом Гримстедом, который писал: “Патриотическая “начинка”, вложенная в большинство из этих пьес, постоянное использование мотива свобода – тирания, введение нескольких специфически американских политических проблем – вот те немногие черты, которые определяли национальную специфику этой драмы” [2,165].

Влияние европейских традиций нетрудно проследить и в комедиях этого периода. Показательна в этом отношении пьеса Рояла Тайлера “Контраст” (1787). Она являет собой яркий пример того, как американские авторы, используя известные в западноевропейском театре сюжетные положения и приемы, приспособляли их для выражения новой, сугубо национальной проблематики. В основе пьесы лежит ситуация, очень напоминающая “Школу злословия” Шеридана, причем Тайлер и не пытается замаскировать это сходство, а один из героев пьесы – Джонатан – даже смотрит постановку “Школы злословия” в театре. Собственно и само название пьесы представляет собой основной мотив и принцип построения обеих пьес: обе построены на противопоставлениях – это контрастные пары персонажей, противопоставление элегантной наружности и безнравственной сущности, слов и поступков. В обеих пьесах для разоблачения негодяя используется традиционный прием европейского театра – невольное подслушивание. Однако основной пафос пьесы Тайлера составляет контраст между двумя мирами – Старым и Новым светом, их нравами, моралью, психологией. Так же, как Шеридан считал распущенность и лицемерие атрибутами светской, городской жизни, так Тайлер видит в них характерные черты европейского общества.

Западноевропейские традиции дают о себе знать и в другой популярной комедии этого периода – “Лесная Роза” С. Вудворта. Здесь англичанин Бел-

лами, придя на тайное свидание, выясняет, что вместо фермерской дочери – красавицы Гарриет, которую он пытался уговорить бежать с ним в Нью-Йорк, под вуалью оказывается служанка – негритянка Роза. Подобный комический прием – подмена девушки – также, как известно, неоднократно использовался в западноевропейской комедии, достаточно вспомнить Шекспира (“Виндзорские насмешницы”) или того же Шеридана (“Дуэнья”).

К середине XIX века в США, как и в Европе, самым популярным драматургическим жанром становится мелодрама. Хотя многие пьесы этого жанра являлись откровенными копиями или даже переделками европейских аналогов (например, “Бедняки Нью-Йорка” Д. Бусико была адаптацией французской пьесы), многие исследователи считают, что американская мелодрама значительно превосходила английскую. Майкл Бут объясняет это тем, что сама история Америки XIX века была гораздо более эпичной и красочной, нежели английская: “продвижение пионеров на Запад, столкновение с индейцами, золотая лихорадка, ужасы рабства, жестокость Гражданской войны – все эти темы представляли собой благодатную почву для мелодрамы” [3,36].

Итак, в силу своей относительной неразвитости по сравнению с европейской, американская драматургия шла во многом проторенными путями, используя популярные в Западной Европе жанры и формы, но при этом насыщая их сугубо национальным содержанием. Это позволяет сказать, что несмотря на свою несомненную вторичность, американская драма XIX века была, все же, достаточно самобытным национальным явлением, если не по форме, то, по крайней мере, по содержанию и подготовила тот грандиозный переворот, который произошел в американском театре с появлением Юджина О’Нила.

Говоря о дальнейшем освоении европейских традиций в театре США, можно назвать много имен и стилей, однако, на наш взгляд, наиболее ощутимо и явственно здесь прослеживается влияние Генрика Ибсена, Бернарда Шоу и Бертольда Брехта.

Влияние Ибсена находит свое отражение прежде всего в так называемых “семейных” пьесах, большинство из которых имеют аналитическую композицию, введенную в драматургию Генриком Ибсеном. При композиции такого рода действие движется по принципу “шаг вперед – два шага назад” и представляет собой своеобразную спираль, с каждым витком все глубже уходящую в прошлое. Обнаружение “сюжетных тайн” составляет основу драматизма и способствует постепенному раскрытию внутреннего неблагополучия, трагизма, скрывающегося за вполне благополучной внешней оболочкой. Даже в тех случаях, когда неблагополучие семьи очевидно с самого начала, истоки его находятся за пределами непосредственного сценического действия. Сценическая завязка, таким образом, не совпадает с зарождением конфликта, который возник гораздо раньше, в прошлом. Она лишь обнажает, но не создает его. Драматурги, как правило, не только обнаруживают обманчивость видимости, но и стремятся докопаться до истоков зла, определить природу тех сил, которые обусловили трагизм существования героев. И первым, кто пошел по этому пути, был Юджин О’Нил.

Уходит в ночь мучительно долгий день по мере того, как мутнеет сознание Мэри Тайрон (О’Нил “Долгий день уходит в ночь”), и все более отчетливо встает прошлое, в котором тесно переплелись социальные, психологические и интимные мотивы: скарденность Тайрона-отца, порожденная лишениями юности; отсутствие настоящего дома, предательство Тайроном своего таланта в погоне за коммерческим успехом, и как результат всего этого – разбитая жизнь Джейми, болезнь Эдмунда и, наконец, неизлечимая наркомания матери. Прошлое окончательно замыкается в настоящем, когда в финале Мэри в состоянии наркотического транса представляет себя юной девушкой в момент первой встречи со своим будущим мужем. Прошлым живет Корнелиус Мелоди – незадачливый ирландский трактирщик, некогда бравый офицер, любивший свою жену, но так и не простивший ей ее простого происхождения. Чем больше действие переносится в прошлое, тем яснее становится настоя-

щее – граничащие с абсурдом амбиции Мелоди, его позерство, отношения с женой и дочерью (О’Нил “Душа поэта”).

Конфликт пьесы “Страсти под вязами” также уходит в прошлое, когда в яростной схватке с суровой природой, соперничестве за обладание фермой ожесточилось, окаменело сердце старого Кэбота, умерла, изнуренная непосильной работой, его жена, а сына Эбина навсегда искалечила маниакальная страсть завладеть фермой и отомстить за мать.

Все действие пьесы А. Миллера “Все мои сыновья” – это мучительное расследование, в результате которого выясняется вина главы семейства Джо Келлера не только в гибели 52 летчиков (во время войны он поставил на фронт партию бракованных моторов), но и собственного сына Ларри. Герой другой пьесы Миллера – “Смерть коммивояжера” – Вилли Лоумен как бы ведет постоянный диалог со своим прошлым, которое материализуется на сцене контрапунктом к настоящему, и каждый очередной экскурс в прошлое – это еще один ключ к разгадке настоящего. А пьеса Миллера “После грехопадения” вся построена на ретроспективном анализе.

Путешествие в прошлое предпринимают и герои Т.Уильямса. Том Уингфилд, пытается найти в нем ответы на мучающие его до сих пор вопросы.

Только раскрыв прошлое – подлинную сущность взаимоотношений Брика и Сkipера и трагическую гибель последнего, можно понять сложные, странные отношения героев драмы “Кошка на раскаленной крыше”. Бланш Дюбуа – героиня “Трамвая “Желание” – живет только прошлым, в котором воспоминание об идиллии усадебного быта уступает место истории разорения, утраты близких, утраты собственного “я” и чудовищного опустошения в результате осознания своей вины и ответственности за гибель любимого человека. Именно эти обстоятельства и мотивируют в первую очередь поведение Бланш в пьесе. Для Серафины делле Роза (“Татуированная роза”) настоящее перестало существовать со смертью ее мужа. И только раскрытие подлинного прошлого в противовес тому иллюзорному, которым жила Серафина, – об-

наружение истинного облика ее мужа, занимавшегося контрабандой и неверного в любви, – дает ей возможность возродиться к жизни.

Раскрытие прошлого многое объясняет в судьбах героев У.Инджа: умерший внебрачный ребенок, алкоголизм Дока – в пьесе “Вернись, маленькая Шеба”; неожиданно раскрывшаяся тайна взаимоотношений Лотти и Мориса Лэйси камня на камне не оставляет от благополучного фасада их “идеального” брака – “Темнота на верхней площадке лестницы”.

Элементы аналитической композиции очень продуктивны во всех пьесах Л.Хеллман: в “Лисичках” – это предыстория замужества Реджины Хаббард и история обогащения семьи, и еще в большей степени в “Другой части леса”, где тайна предательства Маркуса Хаббарда в конечном счете обуславливает судьбы всех членов семьи.

Пьесы Э.Олби “Кто боится Вирджинии Вулф?” и “Все кончено” – это мучительный душевный стриптиз, где действие вообще почти не имеет поступательного движения и развивается в основном за счет обнажения прошлого. Слоями снимаются оболочки благопристойности с респектабельного брака Джорджа и Марты, обнажая все новые и новые подробности их прошлой жизни, за которые они расплачиваются настоящим: это и история женитьбы на профессорской дочке, в результате которой талантливый молодой человек навсегда попал в зависимость от своего маститого тестя и заслужил презрение жены, это и напоминание о прошлых слабостях и проступках, и, наконец, самое болезненное – то, в чем супруги долго не хотели признаваться даже самим себе, – у них не могло быть детей. Только в результате такого безжалостного препарирования прошлого обретает смысл происходящее на сцене настоящее, которое поначалу кажется квинтэссенцией абсурда. Что же касается пьесы «Все кончено», то в ней настоящее и вовсе не существует, так как члены семьи, друг и любовница, собравшиеся у одра умирающего Великого человека, живут только прошлым, и сюжетное движение осуществляется только за счет воспоминаний, каждый виток которых что-то прибавляет к ха-

рактистике умирающего, а также раскрывает истинную подоплеку взаимоотношений присутствующих.

Не менее активно прошлое выступает и в драматургии Сэма Шепарда: тайна совершенного в прошлом убийства довлеет над героями пьесы “Погребенное дитя”, мотивируя их поступки. А все происходящее в пьесе “Помутнение разума” является лишь следствием того конфликта, который произошел в недавнем прошлом между героями Бэт и Джейком, – отчуждения, непонимания, ревности и, наконец, чудовищного избиения Бэт, едва не приведшего к убийству. При этом в семьях Бэт и Джейка тоже есть свои тайны в прошлом, которые раскрываются в ходе развития сценического действия.

По принципу аналитической композиции строится и пьеса Джеймса Болдуина “Блюз для мистера Чарли”, что отражает стремление автора выявить корни расового конфликта. Элементы аналитической композиции присутствуют и в пьесе других афро-американских драматургов – Д. Гоу и А. д’Юссо “Глубокие корни”, само название которой уже предполагает анализ прошлого, который предпринимает главный герой Бретт Чарльз для того, чтобы осознать настоящее.

Как и в драмах Ибсена, истоки конфликта чаще всего находятся за рамками пьесы и в большинстве случаев за пределами дома, семьи. Болезненная привязанность к прошлому, своего рода некрофилия, присутствующая почти во всех семейных драмах, вновь заставляет вспомнить Ибсена с его привидениями – мертвыми, хватающими живых, мешающими им жить настоящим. Время при этом осмысливается не как категория продуктивная – это не время роста, развития, а время старения и увядания.

Традиции интеллектуальной драмы Шоу и Брехта, основы которой, как известно, тоже были заложены в творчестве Генрика Ибсена, можно проследить в первую очередь в исторических драмах 20 века. Это, прежде всего, активное использование эпических элементов в виде обширных предисловий, прологов, развернутых ремарок, представляющих собой исторические комментарии, включение документов, отрывков из речей политических деятелей

и т.д. (Р.Шервуд “Авраам Линкольн в Иллинойсе”, М. Блэнкфорд и М.Голд “Боевой гимн”, Б.Стейвис “Харперс Ферри”, “Человек, который никогда не умрет», М. “Суровое испытание”, С. Левит “Андерсонвильский процесс”).

Другой ярко выраженной чертой этих пьес является дискуссионность. Большинство из современных американских драматургов рассматривают историю прежде всего как столкновение и борьбу идей, поэтому неотъемлемой и даже важнейшей частью действия становится дискуссия, в которой авторы, вслед за Б. Шоу заменяют внешний драматизм внутренним, сопереживание – соразмышлением. Показательным в этом отношении является творчество Барри Стейвиса, который вслед за Шоу и Брехтом писал, что хочет создавать пьесы, “в которых движущей силой характеров было бы столкновение идей, а не одних лишь эмоций” [5,62] Однако, как и его великие предшественники, он не отвергает и эмоциональное воздействие драматургии. “Я – за драму, – пишет он, - которая проникает в суть идей с такой силой и ясностью, что поднимает их до уровня страстей” [5,63]. Для Стейвиса история – это прежде всего столкновение идейных позиций, поэтому в каждой эпохе он стремится выявить наиболее прогрессивные тенденции и показать их противоборство с реакцией. Все это нашло отражение в его лучшей пьесе “Светильник, зажженный в полночь”, посвященной Галилею.

Как и у Шоу, герои исторических пьес Стейвиса являются, прежде всего, носителями определенного комплекса идей, опережающих свое время и поэтому чреватых конфликтом. Поэтому драматург и не стремится к полнокровной реалистической обрисовке характера Галилея. В соответствии с принципами интеллектуального театра он предельно заостряет определяющую черту этого образа – безудержную страсть к познанию и утверждению истины. Дискуссионность пронизывает всю пьесу и становится основной формой развития действия. Причем это не только и не столько научные споры о соответствии истине научных открытий Галилея, сколько дискуссии о возможности, о самом праве на существование истины, опровергающей церковные



догмы. Все вопросы автора адресованы непосредственно сегодняшнему дню, что заставляет вспомнить параболичность исторических пьес Брехта.

Аналогично строится и пьеса Максвелла Андерсона “Босоногий в Афинах”. В отличие от пьес американского и западноевропейского циклов она написана в форме интеллектуальной драмы, и вся построена на диалогах. Дорогие сердцу драматурга идеи о противостоянии тоталитарной государственной власти и гуманизма, свободной человеческой мысли декларируются здесь в открытую и лишаются свойственной драматургу в других пьесах эмоциональной окраски.

Как и в пьесе Стейвиса, здесь сталкиваются прямо противоположные идейные позиции: люди, отстаивающие свободу личности, её право на познание, и те, кто считает, что народ никогда не дорастет до правды, а истина важна только в той мере, в какой она укрепляет государственную власть. Не случайно в обеих пьесах кульминацией становится суд. По сути дела это не столько суд над Галилеем или Сократом, сколько суд над свободной мыслью, над правом человека отстаивать объективную истину. Следует отметить, что авторы исторических пьес часто пользуются этим приемом: суд как элемент сценического действия как нельзя лучше помогает заострить конфликт, подчеркнуть его идейный характер. В этой связи можно опять же вспомнить как Шоу (“Святая Иоанна”), так и Брехта (“Галилей”). Стейвис использует этот прием во всех своих исторических пьесах – “Харперс Ферри”, “Человек, который никогда не умрет”, “Светильник, зажженный в полночь”; суд фигурирует в пьесе М. Блэнкфорта и М. Голда о Джоне Брауне “Боевой гимн”, в пьесе А. Миллера “Суровое испытание”, посвященной печально известному Салемскому процессу 1692 года, где он становится кульминацией нравственного выбора главного героя перед лицом смерти.

В драме Сола Левита “Андерсонвильский процесс” все действие разворачивается в зале суда. И, несмотря на то, что все персонажи пьесы, как и обстоятельства, в которых они действуют, исторически достоверны, история здесь становится только поводом для постановки и исследования морально-

этических проблем, в частности, вопроса о том, до какой степени должен военный повиноваться приказу и вправе ли он его нарушить, если этот приказ идет вразрез с его представлениями о человеческом долге. Драма превращается в дискуссию о самом понятии “долг”, в интеллектуальный поединок между обвинителем Чипманом и защитником Бэйкером, чьи позиции определяются не принадлежностью к различным политическим силам, но различным пониманием долга.

*Бейкер:* “Не хочет ли обвинитель признать, что, по его мнению, капитан Уирз должен был выполнять не военный, а моральный долг?”

*Чипман:* “Человеческий долг”[6,347].

Вместе с тем Чипман в конечном счете противостоит не только Уирзу и его адвокату, но и всему суду, который отказывается рассматривать “моральный аспект поведения солдата”[6,372] – так заявляет председательствующий Уоллес, который воплощает идею государственной необходимости.

*Уоллес:* “Если принципы государства и индивида не совпадают, разве не должен он защищать принципы государства даже вопреки своим собственным?... Неужели он должен руководствоваться голосом собственной совести, даже если она будет побуждать его к борьбе против правительства США?”

*Чипман:* “Он должен следовать голосу своей совести”[6,379].

Этого никак не может понять осужденный Уирз, в сущности своей честный и мужественный человек, но не способный принять на себя всю полноту ответственности за собственные поступки. “Я не мог не выполнить приказ. Я выполнял свой долг так, как я его понимал!” – твердил он [там же]. И хотя пьеса заканчивается осуждением Уирза, что исчерпывает ее историческую линию, идейный конфликт пьесы остается неразрешенным. Адвокат Бейкер, комментируя решение суда, говорит Чипману: “... Это был политический приговор, что бы вы там ни говорили... Люди останутся такими же, какие они есть, в большинстве своем подверженные страхам, а, следовательно, подчиняющиеся властям и авторитетам”[6,382]. Так же, как Брехт, автор не дает го-

тового ответа, а оставляет его зрителю, предлагая каждому принять свое решение.

Помимо приемов эпизации драмы, которые, как мы показали, активно используют многие драматурги, влияние Б. Брехта в наибольшей степени ощутимо в драматургической технике. Зачастую авторы отказываются от линейной композиции, используя прием монтажа, вводят персонажей, непосредственно обращающихся к аудитории, задействуют одновременно несколько игровых площадок, вслед за Брехтом “разрушают” четвертую стену, отказываясь от натуралистического правдоподобия и создавая эффект остранения с целью предельного заострения мысли.

Проведенный анализ дает возможность сделать вывод о том, что с самого момента своего возникновения американская драма активно осваивает западноевропейские традиции. При этом, даже делая свои первые шаги, американские драматурги не просто использовали старые формы, вкладывая в них новое содержание, но и модифицировали известные жанры, создавая новые синтетические образования, в которых документальный материал мог уживаться с мелодрамой, фарсом и мюзиклом. Эта черта продолжает оставаться характерной приметой многих пьес современных американских драматургов. Родоначальник американской драмы XX века Юджин О’Нил назвал свой художественный метод “кипящим котлом” (boiling pot), в котором он смешал все известные стили и методы. На наш взгляд, это определение можно отнести и ко всей американской драме в целом. Вот почему, говоря о традициях, мы имеем в виду не столько их непосредственное влияние, сколько переплетение и взаимодействие.

## 5.2. НАСЛЕДИЕ РОМАНТИЗМА

Романтизму, как известно, принадлежит особая роль в развитии американской культуры. По сути дела, именно американские романтики явились создателями национальной литературы. В то время как европейский романтизм явился определенным итогом предшествующего развития националь-

ных литератур, американские романтики закладывали фундамент отечественной беллетристики, формировали национальные традиции. Начавшись, по крайней мере, на десятилетие раньше по сравнению с европейским, романтизм в США продолжает играть весьма значительную роль и в конце XIX - начале XX века.

Став, как и в Европе, благодатной почвой для возникновения критического реализма, романтизм в Америке не только подготовил развитие нового литературного направления, но и по сей день остается мощной национальной традицией, к которой снова и снова обращаются современные художники. Как справедливо отмечает в этой связи М. Н. Боброва, “нет ни одного большого (американского. - В. Ш.) писателя-реалиста, который не отдал бы дань романтической эстетике” [7,16].

Романтическое противопоставление буржуазной цивилизации патриархальной простоты, естественной жизни мы находим в произведениях Хемингуэя, Фолкнера и Стейнбека; мотив романтического бегства - в произведениях нового поколения американских реалистов - Керуака, Капоте, Сэлинджера, Роудса. В книгах этих писателей возникает противопоставление извращенного цивилизацией общества чистому и безыскусному миру ребенка, сохранившего в себе “естественного человека”.

Все это, однако, не значит, что можно говорить о слепом следовании современных американских писателей романтизму. Помня об историко-литературной преемственности, следует учитывать то сложное, причудливое взаимодействие, в которое вступает романтическая традиция с новыми философскими и эстетическими концепциями, художественным методом писателей, преломляясь в новых социально-исторических условиях. Именно в этом плане романтические тенденции в современной литературе США рассматриваются в работах А. Н. Николюкина, М. Мендельсона, А. Елистратовой, М. Н. Бобровой.

Развитие американской драматургии проходило еще более замедленно по сравнению с литературой. Если к началу XX века в США уже существова-

ла отечественная литература, ставшая не только национальным, но и мировым достоянием, то в области драматургии еще не было создано ничего столь же значительного, не говоря уже о существовании какой-либо определенной национальной драматической традиции. Становление и развитие национальной американской драмы, как это общепризнано, связаны с именем Юджина О'Нила.

### 5.2.1. Традиции романтизма в драматургии Юджина О'Нила

Ю. О'Нил создал новый национальный театр, глубоко осмыслив и переработав литературное наследие прошлого, в частности опыт романтиков. Прав А. Аникст, который в этой связи отмечает: “Духовный мир и художественные стремления О'Нила нельзя понять, если скинуть со счетов Эдгара По с его мрачными фантазиями, рисующего тайники зла в человеческих душах, Натаниэля Хоторна, остро поставившего перед соотечественниками нравственные проблемы, особенно тему вины и искупления, Германа Мелвилла, чье изображение человека, отдающего всю жизнь поиску фантома, не могло не быть близким великому американскому драматургу”[8,5].

Все это объективно привело к тому, что романтическая традиция отчетливо прослеживается в творчестве “отца реалистической американской драмы”. В определенной степени этому также способствовали и некоторые личные обстоятельства. О'Нил, как известно, был сыном знаменитого актера, прославившегося в США исполнением роли графа Монте-Кристо в романтической драме по одноименному роману А. Дюма. Личность и судьба отца, как отмечает большинство исследователей творчества О'Нила, имели большое влияние на драматурга. Это проявилось, с одной стороны, в стремлении начинающего драматурга порвать с миром романтической иллюзии, с другой стороны - в той дани, которую О'Нил отдал романтизму в своем творчестве.

Ю. О'Нил принадлежит к числу наиболее сложных и противоречивых художников не только в американской, но и в мировой драматургии. Не случайно практически ни один исследователь не дал окончательного определения

художественного метода драматурга. Как уже упоминалось выше, сам О'Нил сравнивал свою творческую лабораторию с кипящим котлом (boiling pot)[9,504], в котором он смешал и “прокипятил” все известные художественные методы, создав свой собственный сплав, сделавший театр О'Нила самобытным и непохожим на все то, что создавалась его современниками. “Я полностью не растворился ни в одном из этих методов”, - писал он в этой связи. - “В каждом из них я обнаруживал достоинства, которые я могу использовать для своих целей, переплавив в своем собственном методе”[10,28]. Немаловажным компонентом этого творческого синтеза, на наш взгляд, явился романтизм.

Можно выделить немало моментов, в которых прослеживается влияние романтической эстетики на творчество драматурга. Это, прежде всего, ярко выраженный антибуржуазный пафос, отрицание буржуазной цивилизации, которым проникнуто все творчество О'Нила. При этом так же, как и в творчестве писателей-романтиков, этот протест носит, прежде всего, морально-этический характер, а поиск идеала также приводит его, как правило, к идеализации патриархального прошлого, примитивных форм жизни.

Вслед за романтиками О'Нил вводит в арсенал своих художественных средств резко очерченный драматический конфликт с таинственной, роковой силой, которую человек не способен ни постичь, ни преодолеть. Зачастую это темные силы его собственной психики.

Герои О'Нила могут соперничать с романтическими персонажами в одержимости, силе чувств, способности бросить вызов судьбе.

Так же, как и творчество писателей-романтиков, драматургия О'Нила проникнута личными мотивами: эта и собственные мучительные воспоминания, поиски смысла жизни, поиски ответа на больные вопросы своего времени, воплощенные в исканиях его героев, это и многочисленные эпизоды из собственной биографии, перенесенные на страницы пьес, образы близких драматургу людей.

Однако в данном параграфе нам хотелось бы остановиться на одном из наиболее существенных принципов драматургии О'Нила, во многом, как нам кажется, определяющем поэтику его пьес, - принципе контраста, который, как известно, был наиболее полно воплощен в художественном творчестве именно писателями-романтиками. Весь мир в драматургии О'Нила построен на контрастах, противоречиях: это противопоставление различных географических сред, социальных слоев общества, представителей различных рас и различных полов, противопоставление дня и ночи, заката и рассвета, прошлого и настоящего, примитивного быта и цивилизации, мифа и современности, мечты и реальности, жизни и смерти.

Представляется возможным условно выделить три основных типа контраста, которые в то же время не существуют изолированно, а переплетаются и взаимодействуют между собой. Это пространственный контраст, контраст внутренний, или психологический, и философский, который во многом определяет осмысление О'Нилом человеческой судьбы, его концепцию трагического.

Остановимся вкратце на каждом из этих моментов.

Все пространство в пьесах О'Нила жестко разграничено на противопоставленные и часто противоборствующие сферы. Это город и деревня ("Любовь под вязами"), мир, ограниченный рамками дома, и широкий мир вокруг ("Траур - участь Электры", "Долгий день уходит в ночь", "Разносчик льда грядет"). В некоторых пьесах подобное пространственное противопоставление носит социальный характер: так, в пьесе "Крылья даны всем детям человеческим" улица, представленная на сцене, разделена чертой на две части - в одной живут белые, в другой - черные (позднее этот прием будет использован Д. Болдуином в его пьесе "Блюз для мистера Чарли"), в "Косматой обезьяне" противопоставлены верхняя палуба и трюм, символизирующие мир имущих и эксплуатируемых. Однако наиболее характерным пространственным контрастом в пьесах О'Нила является противопоставление суши и моря,

причем это противопоставление не однозначно в различных пьесах драматурга, его смысл постоянно меняется.

В ранних одноактных пьесах море - это воплощение враждебной человеку силы. Сам О'Нил, характеризуя эти пьесы, писал, что их главный герой - это "дух моря" (spirit of the sea) [11,43]. Море - это и место действия и многогранный символ – "that ole devil sea" называют его матросы "Гленкэрна", вина во всех бедах. Тревожный шум моря, надвигающийся туман, тоскливые гудки парохода - все это и реальная обстановка, в которой живут матросы, и средства создания трагического подтекста, настроения обреченности.

Тема моря как враждебной силы приобретает наиболее мощное звучание в первой многоактной пьесе "Анна Кристи", которая явилась своеобразным итогом более ранних одноактных морских пьес. Именно море винит старый швед Крис Кристоферсен в том, что не сложилась его жизнь: "Море - этот старый шерт, оно выкидывает с людьми подлые шутки, превращает их в полумных"[12,268]. Все мужчины в роду Криса были моряками, и все погибли на море,- "этот старый бес-море - раньше или позже пожрал их всех по одному"[12,276]. В то же время суша для матросов "Гленкэрна" - это земля обетованная, где они могли бы обрести покой ("К Востоку от Кардиффа", "Луна над Карибским морем", "В зоне", "Долгий путь домой"). Тем же самым суша является и для старого Криса, который оставляет свою дочку на берегу, чтобы она не попала в лапы "старого дьявола".

В то же время уже в этой пьесе противопоставление суши и моря приобретает и иной смысл: для Анны - дочери Криса - именно суша воплощает все самое ненавистное, сделавшее ее несчастной. Море, напротив, несет ей очищение, здесь она обновляется, обретает свободу. В аналогичной функции море выступает и во многих других более поздних пьесах: оно воплощает романтическую мечту, идеал, к которому стремится труженик земли. Земля же, орошаемая потом и кровью, забирает все силы, делает человека своим рабом. Так, уже в пьесе "За горизонтом", написанной вскоре после морских пьес, герой, всю жизнь мечтавший о морских путешествиях, остается рабо-



тать на ферме, где задыхается, как в клетке. В еще большей степени это характерно для пьесы “Любовь под вязами”, где земля, суша становится символом замкнутого, ограниченного пространства, чему немало способствуют образы окаменелости – “твердая земля”, “каменная почва”, “жесткий грунт”, которые неоднократно повторяются на протяжении пьесы. Таким образом, круг замыкается и авторский вывод вполне ясен: на море и на суше - везде действуют одни и те же враждебные человеку законы, которые он не может постичь или преодолеть. Так данный пространственный контраст помогает четче уяснить замысел драматурга.

Не менее важную роль в пьесах О'Нила играет также контраст внутренний, обуславливающий психологический мир человека.

Человек для О'Нила - это целый мир, живущий по своим собственным законам. В более ранних пьесах внутренний мир человека достаточно ясно опосредован внешним. Трансформация объективного в субъективное, социального в психологическое очень тонко показана в таких пьесах, как “Крылья даны всем детям человеческим”, “Любовь под вязами”, “Косматая обезьяна”. В более поздних пьесах психологический мир героев О'Нила становится все более ограниченным. Не умея разобраться в важных вопросах своего времени, не видя пути к дальнейшему преобразованию жизни, О'Нил замыкается на человеке. Силы, определяющие судьбы людей, извне переносятся вовнутрь. Этот перелом намечается уже в пьесе “Великий бог Браун”, хотя здесь еще остается место высшей объективной силе, приобщившись к которой, герой может найти выход из психологического тупика. Еще более замкнутым предстает внутренний мир человека в пьесе “Странная интерлюдия”, и, наконец, в пьесе “Траур - участь Электры” рок из категории объективной полностью переходит в субъективную. Сам человек становится для драматурга отправной и конечной точкой: он сам и преступник, и жертва, и судья. В этой связи представляется интересным высказывание Дж. Г. Лоусона, который пишет: “Его (О'Нила. - В. Ш.) интерес к характеру скорее метафизичен, нежели психологичен. Он стремится к полному уходу от реального мира, он старается по-

рвать с жизнью, создавая внутреннее «царство», духовно и эмоционально независимое»[13,181]. Это в то же время приводит к тому, что внутренний мир человека становится все более противоречивым, раздвоенным. Мысль о раздвоенности человеческой личности, борьбе противоположных начал в душе индивида занимала драматурга на протяжении всего творческого пути. Достаточно вспомнить его высказывание о «Фаусте»: - «...я бы сделал так, чтобы на Мефистофеле была бы мефистофелевская маска Фауста, так как почти все откровение Гете в том и состоит, что Мефистофель и Фауст - это одно и то же,- сам Фауст»[14,67]. И сам драматург в некоторых своих пьесах прибегает к маске, стремясь нагляднее выразить борьбу противоположных начал в душе героя. По этому поводу он писал: «...использование масок поможет современному драматургу лучше всего разрешить проблему, как показать действие скрытых противоречий духа, которые продолжают раскрывать нам психологи»[9,503]. Сам О'Нил в различных пьесах показывает сложные и далеко не однозначные отношения индивида и его маски.

В пьесе «Лазарь смеялся» маски носят почти все персонажи. Главные герои носят полумаски, при этом видимая часть лица и маска резко контрастируют. Так здесь в схематичной форме намечен психологический конфликт, который будет также с помощью масок детально разработан в пьесе «Великий бог Браун». Здесь маски становятся основным средством раскрытия замысла драматурга. Герои носят маски друг перед другом и не узнают друг друга без масок. Трагедия главного героя - Дайона Антони в том, что он всю жизнь был вынужден прятать под маской свое больное одинокое «я», оставаясь непонятым даже собственной женой. Маска помогла драматургу дать наглядное воплощение психологического конфликта: показать борьбу творческого начала с жизнеотрицающим духом христианства в душе героя. Прием маски помогает добиться эффекта раздвоенности личности персонажа.

В пьесе «Крылья даны всем детям человеческим» маски непосредственно не используются, но все же одна - ритуальная негритянская маска - висит на стене и как бы символизирует скрытую сущность человека. В то же время

функцию маски здесь в определенной степени выполняет цвет кожи, который как бы подавляет истинную сущность героев, обуславливая психологический конфликт.

Впоследствии О'Нил откажется от этого чисто условного приема. Однако идея раздвоенности человеческой личности, напротив, углубится. В “Странной интерлюдии” драматург использует реплики “в сторону”, в которых герои раскрывают свое истинное “я”.

В пьесе “Дни без конца”, с целью подчеркнуть борьбу противоречивых импульсов в душе героя, вводится его двойник, с которым тот ведет борьбу. Символическая смерть двойника в конце пьесы означает примирение героя с самим собой.

В пьесе “Траур - участь Электры” О'Нил также сначала предполагал использовать маски, дабы “подчеркнуть импульсы жизни и смерти, которые движут персонажами и обуславливают их судьбы”[9,535]. Однако позднее драматург отказывается от первоначального замысла, вместе с тем противоречивость, раздвоенность человеческой личности в этой пьесе достигает апогея. Это проявляется, прежде всего, в образе главной героини - Лавинии Мэннон. На протяжении всей пьесы она мучительно борется с самой собой, подавляя все то, что считается греховным по канонам пуританской морали - естественную чувственность, стремление любить, радоваться жизни.

В то же время в этой пьесе внутренний психологический конфликт получает также и внешнее воплощение. Лавинии противопоставляется образ ее матери Кристины. Кристина воплощает в себе все то, что стремится подавить в себе Лавиния. В ремарке, сопровождающей появление Лавинии, с одной стороны, отмечается ее разительное сходство с матерью, с другой - настойчиво подчеркивается стремление Лавинии сковать себя, подавить свою женственность, сделаться как можно более непохожей на Кристину. Отсюда ее простое черное платье, резкие движения, сухой голос, манера держаться, “напоминающая бравых военных”. По мере развития действия становится очевидным, что конфликт матери и дочери есть не что иное, как отражение

борьбы героини с самой собой, столкновение пуританского и естественного начал в ее собственной душе, результат раздвоенности ее личности. Это становится совершенно ясно в последней пьесе трилогии, когда после смерти матери Лавиния становится точной копией Кристины, выступает в ее роли. Такое, казалось бы, неожиданное перевоплощение еще раз подтверждает мысль о том, что Кристина воплощала все то, к чему неосознанно стремилась сама Лавиния.

Этот интересный художественный прием - воплощение внутреннего конфликта с помощью противопоставления контрастных персонажей - мы встречаем и в других пьесах О'Нила: братья Мэйо в пьесе "За горизонтом", Эдмунд и Джеймс ("Долгий день уходит в ночь"), отец и сын ("Любовь под вязами"), Антони и Браун ("Великий бог Браун") и т. д.

Использование внешних и внутренних контрастов создает особый ритм драматургии О'Нила, помогает понять его концепцию миропорядка: столкновение и противоборство, чередование контрастно-противоположных начал создает движение как внутренней жизни индивида, так и всей вселенной. Не случайно Рубен Лайт - герой пьесы О'Нила "Динамо" - в поисках божества, которое заменило в современном мире старого бога, обращается к динамо-машине, - электричеству, видя в нем животворную силу, источник жизни, ибо что, как не электричество, является наиболее полным воплощением противоборства и единства двух противоположных начал - отрицательного и положительного зарядов.

Представляется возможным условно определить подобное осмысление действительности в свете извечной борьбы противоположных начал как философский контраст. Этот тип контраста является обобщающим - он подчиняет и организует другие типы контрастов у О'Нила.

Юджин О'Нил так и не создал универсальной модели вселенной в своем творчестве, хотя и стремился к этому. В 1928 году он замыслил написать цикл пьес под общим названием "Бог умер! Да здравствует...?" Хотя цикл полностью никогда не был написан, это название можно была бы отнести ко

всем пьесам драматурга, ибо на всем протяжении своего творчества О'Нил мучительно искал ответ на вопрос, что же заменило в современном мире бога, что определяет и подчиняет человеческую судьбу. В поисках ответа О'Нил обращается к различным философским концепциям, среди которых наибольшую роль сыграла философия Ницше и теория психоанализа Фрейда и Юнга. В то же время это не означает, что О'Нил целиком и полностью принял эти концепции: в этих теориях он также заимствовал то, что наиболее созвучно его собственному мироощущению - столкновение и борьбу противоположных начал.

Под влиянием Ницше О'Нил находился в основном на более раннем этапе своего творчества. Его увлекла, прежде всего, идея вечного повторения, основанного на чередовании различных фаз, ритмов жизни. Наиболее полно она воплотилась в пьесах “Фонтан”, “Лазарь смеялся”, “Великий бог Браун”, написанных с 1922 по 1926 год.

Герой пьесы “Фонтан” - один из соратников Колумба Жуан Понс де Леон безуспешно пытается найти фонтан Юности, пока, наконец, не приходит к выводу, что Юность и Старость - эти противоположные фазы жизни человека - не что иное, как ритмы Вечной Жизни, противоборство и чередование которых и создает ее движение. “Старость и Юность - это одно и то же,- восклицает Жуан в прозрении,- это лишь ритмы Вечной Жизни. Нет больше смерти! Я понял: Жизнь - бесконечна!”[15,115]

Продолжением этой мысли звучат слова героини пьесы “Великий бог Браун” Сибел, завершающие последний акт и подводящие своеобразный итог всей пьесе: “Лето и осень, смерть и покой, но всегда Любовь и рождение, и боль, и снова Весна, несущая неизбывную чашу Жизни!”[15,109]

И, наконец, наиболее полное воплощение эта идея получает в пьесе “Лазарь смеялся”, которая по сути дела вся построена как иллюстрация данной концепции. Эту идею проповедует Лазарь - герой пьесы, освободившийся от страха смерти и познавший высший смысл существования: “Есть вечная

жизнь в отрицании и вечная жизнь в утверждении! Смерть - это страх между ними!" - учит он. [16,22]

Как видим, поначалу идея борьбы и смены противоположных начал во вселенском круговороте носит в целом оптимистический характер, является опорой веры драматурга в постоянное прогрессивное обновление человечества. Однако по мере углубления пессимизма драматурга, вызванного, прежде всего, неумением разобраться в объективно действующих законах общественного бытия и крайним разочарованием в буржуазной цивилизации, столкновение противоположных начал приобретает в его пьесах все более трагический, роковой характер. Все большую роль в его творчестве в этой связи начинает играть психоанализ.

Во взглядах психоаналитиков драматурга также больше всего привлекает столкновение, борьба противоположных начал - противоположных импульсов, противоборствующих инстинктов. Она трактуется О'Нилом как извечная, неразрешимая и потому трагически обрекающая человека на страдание и гибель.

В свете теории психоанализа, к которой все чаще обращается драматург, О'Нил трактует как внутренние, так и внешние конфликты многих своих пьес. Однако при этом он не остается слепым последователем Фрейда и Юнга, как это зачастую пытаются представить многие западные исследователи, а своеобразно перерабатывает их идеи соответственно собственному мироощущению, придавая им обобщенно-философское звучание. Так, большую роль в художественном мире его пьес начинает играть борьба женского и мужского начал. Этот конфликт, присутствовавший и в ранних пьесах О'Нила, в более поздний период приобретает философское звучание: в творчестве О'Нила создается концепция двух божеств - мужского и женского, которые находятся в состоянии постоянной вражды. Для того, чтобы уяснить суть этого конфликта, необходимо рассмотреть, какое место занимает образ матери в творчестве О'Нила.

Нетрудно заметить, что это сквозной образ многих пьес драматурга, что и позволило поборникам психоанализа объявить Эдипов комплекс наиболее важным мотивом в творчестве О'Нила. Д. Фальк, например, по этому поводу отмечает: “Эдипов комплекс в пьесах О'Нила является таким же важным приемом мотивации сюжета, как Дельфийский оракул в греческой трагедии...”[17,9] Она считает все творчество художника ничем иным, как выражением его собственного эдипова комплекса [там же]. Действительно, может показаться, что многие пьесы дают основание для подобных выводов. Трагическую судьбу матери, ее преждевременную смерть не может простить отцу герой его пьесы “Любовь под вязами”; матери, подобно божеству, поклоняется Рубен Лайт (“Динамо”); мать является предметом горячей любви и соперничества братьев в пьесе “Долгий день уходит в ночь”; чувство вины перед матерью не оставляет героя пьесы “Луна для пасынков судьбы”. И особенно благодатную почву для анализа всех вариантов Эдипова комплекса психоаналитики находят в пьесе “Траур - участь Электры”.

На первый взгляд, сюжет, казалось бы, дает нам право говорить о мотиве инцеста, как основной теме трагедии: Адам Брант в детстве был глубоко привязан к матери и ненавидел отца, в последствии он влюбляется в женщину, похожую на его мать. Лавиния – героиня пьесы, напротив, сильно любит отца и враждует с матерью, в то время как ее брат неприязненно относится к отцу, но нежно привязан к матери. Все это и позволяет отдельным западным исследователям представить “Траур - участь Электры” в качестве образцовой схемы психоанализа [18].

На наш взгляд, данные ученые скорее сами используют психоанализ как метод исследования, безоговорочно применяя его к анализу драматургии О'Нила, не стараясь при этом понять самого художника. Единение с матерью в творчестве О'Нила имеет прежде всего важный философский смысл, а не то фрейдистское значение которое ему настойчиво пытаются приписать.

Сам по себе символ Матери-Земли, Матери-Природы представляет непосредственное заимствование из античной мифологии. Он неоднократно

появляется в пьесах О'Нила. В "Великом боге Брауне" воплощением Матери-Земли была Сибел. Именно она несет успокоение и надежду героям пьесы, заменяя им мать. Нина Лидс героиня "Странной интерлюдии" - говорит о том, что божество должно быть женского рода, и сама в то же время как бы является в пьесе его воплощением. В пьесе "Динамо" материнское божество воплощается для героя в машине, производящей электричество, животворную силу, к которой Рубен возвращается в конце пьесы, не сумев найти себе пристанища в современном мире, что символизирует возвращение в материнское лоно. В пьесе "Любовь под вязами" мать и земля сливаются в неразделимый образ. И, наконец, в трилогии "Траур - участь Электры" этот образ-символ становится особо важным. Образ матери сливается здесь с темой благословенных островов, о которых мечтают все герои пьесы. Это мир первозданной гармонии, в котором человек составлял неразделимое целое с природой, утраченный рай, к которому стремится вернуться современный отчужденный человек в своих попытках найти свое место во вселенной. Таким образом, мотив инцеста приобретает символический смысл: единение с матерью, возвращение в материнское лоно - обретение покоя, гармонии, "своего места" (belonging).

Материнскому божеству противостоит суровый Бог Отец (hard God). Ему поклоняется старый Кэббот, его страшится Нина Лидс, это божество пуритан Мэннонов. Это бог Смерти - жестокий и неумолимый. Он сурово карает всех тех, кто принадлежит миру Матери.

Так, противоборство отцовского и материнского начал перерастает в драматургии О'Нила в противоборство Жизни и Смерти. Мать - это символ жизни, животворное начало, мир любви, дающий надежду, это символ той гармонии, которую навсегда утратил человек современного общества, Бог Отец - это бог современного отчужденного индивида. От этого божества не приходится ждать прощения, оно лишает человека всякой надежды на обновление и возрождение. Единственное утешение, которое он может дать, - это смерть. Именно такого рода утешение предлагает Хикки ("Разносчик льда



грядет”), ставший апостолом этого сурового божества. И если в более ранних пьесах драматурга вера в конечное обновление человечества в вечном круговороте жизни смягчала даже смерть, то в более поздних пьесах - это предел, черта, за которой больше ничего не следует (“Траур - участь Электры”, “Разносчик льда грядет”). И если раньше человек сопротивлялся ей, то теперь зачастую сам идет ей навстречу как единственному утешению (“Косматая обезьяна”, “Траур - участь Электры”, “Луна для пасынков судьбы”).

Противоборство отцовского и материнского начала проникает также и во внутренний мир человека, где оно не менее трагично. В конечном счете, у О'Нила торжествует Бог Отец, что является следствием глубочайшего философского и социального пессимизма драматурга: он не верит в возможность гармонии, как во внешнем, так и во внутреннем мире человека. Материнское божество ушло в прошлое, к нему тщетно стремится современный человек.

Мы попытались рассмотреть один из основных принципов драматургии О'Нила - принцип контраста, которым драматург во многом, как нам кажется, обязан влиянию романтической эстетики. В то же время это принцип по своему преломляется в творчестве художника, сочетаясь со многими новыми чертами современной американской литературы, с различными философскими теориями, получившими распространение в XX веке. Этот принцип во многом определяет художественный метод Юджина О'Нила и потому дает нам право говорить о значительной роли романтической традиции в его драматургии. В то же время это позволяет сделать вывод о том, что реалистическая американская драма, основателем которой явился О'Нил, сформировалась не без ощутимого влияния романтизма, что может также подтвердить исследование творчества других значительных американских драматургов XX века, в частности, творчество его младшего современника и последователя – Теннесси Уильямса.

### 5.2.2. Романтический театр Теннесси Уильямса

Теннесси Уильямс жил и работал в годы, изобилующие политическими и социальными потрясениями: "грозовые" тридцатые, когда он сформировался как художник, Вторая мировая война, период холодной войны и маккартизма. Но, будучи прежде всего поэтом по своему существу, он был гораздо более заинтересован в судьбе человека, нежели в судьбах человечества и вставал на защиту угнетенного индивида, а не угнетенного класса. Все его творчество отражает разрушающее влияние общества на чувствительную, нонконформистскую личность, что позволяет определить его позицию как романтическую

Начиная со "Стеклянного зверинца" - его первой успешной пьесы – он стремится, переплетая поэтические образы, порожденные собственным воображением, с определенными социальными, психологическими, религиозными и философскими концепциями, дать символическое воплощение бытия человека в современном мире. Его излюбленной темой становится тема столкновения тонких, чувствительных натур с жестоким миром. При этом место и время действия его пьес предельно конкретно – это современная Америка, на фоне которой развиваются судьбы маленьких людей, попавших в "ловушку обстоятельств". Пользуясь различными художественными средствами, автор доподлинно воссоздает атмосферу описываемого периода, неповторимый колорит того или иного уголка США: это зажатые громадами зданий, кварталы бедноты в Сент-Луисе 30-х гг.), американский Юг с его патриархально-изысканным культом прекрасной дамы, с одной стороны, и оголтелым расизмом – с другой, хмельные задворки Нового Орлеана, пуританский городок и итальянский квартал и т. д. Перед нами проходит целая вереница обитателей современной драматургу Америки: власть имущие "хозяева жизни" и представители богемы, обитатели дна и представители среднего сословия, иммигранты и те, кто считает себя стопроцентными американцами. Самобытна и речевая характеристика этих персонажей. Уильямс постоянно использует мелодии и ритмы, характерные для того или иного уголка Америки.

При этом драматург часто затрагивает животрепещущие социальные проблемы времени – судьба среднего класса в Америке во времена Великой депрессии, Гражданская война в Испании, проблемы иммигрантов и т. д. Его любимые героини – Аманда (“Стеклянный зверинец”), Бланш (“Трамвай “Желание”), Кэрол, (“Орфей спускается в ад”), – представительницы уходящей в прошлое южной аристократии, и их трагедия не отделима от истории американского Юга. Тема расизма и повседневной жестокости выходит на передний план в пьесах “Орфей спускается в ад” и “Сладкоголосая птица юности”. Уильямс пишет о расизме в Америке, разоблачает пресловутый миф успеха, показывает развращающую власть денег. Трудно не согласиться с исследовательницей Э.М. Джексон, которая пишет: “Я абсолютно уверена, что основные достижения Теннесси Уильямса связаны с тем, что его драма имеет прямое отношение к животрепещущим вопросам нашего времени”[19, xiv]. Продолжая в этом духе, нетрудно представить Уильямса как социального, исторического и в целом реалистического по методу художника. Но парадокс заключается в том, что, хотя живая, социально-историческая действительность составляет мощный реалистический пласт его драматургии, подлинный историзм в его творчестве отсутствует. Права М.М. Коренева, которая отмечает по этому поводу, что для Уильямса “<...> достижение человеческого счастья не связано с разрешением общественных проблем, а лежит вне их”[20,125], что вновь возвращает нас к романтическому противостоянию человека и общества как двух непримиримых сил. При чем это не столько какая-то конкретная социальная система, но все материальное бытие человека. Сам драматург писал, что хотел показать в своем творчестве “разрушительное влияние общества на чувствительную нонконформистскую личность”[21,252]. В каждом отдельном случае зло у Уильямса социально конкретно, но в целом оно предстает в метафизическом плане как образ неизменной в своей враждебности человеку жестокой и беспощадной материальной среды. Это порождает множество поэтических образов и символов, получивших воплощение в принципах *пластического театра*, разработанных драматургом в предисло-

вии к “Стеклянному зверинцу”, который включает в себя всю совокупность сценических средств – ритм, пластика движений актеров на сцене, интонация их речи, музыкальное и шумовое сопровождение, костюмы и декорации – все это имеет в пьесах Уильямса символический смысл и является, по сути, аудиовизуальным воплощением его поэтического мировосприятия. Так, зачастую вполне реальные предметы обстановки становятся символами враждебного человеку окружения; они словно живут своей внутренней жизнью, таят скрытую угрозу, предвещают недоброе. *Зловеще* выглядят решетчатые нагромождения лестниц в “Стеклянном зверинце”, *зловеще* неуместной кажется чистота халата сиделки, пришедшей забрать Бланш в сумасшедший дом (“Трамвай “Желание”); *зловеще* торчит из кадки искусственная пальма в магазине Торренсов (“Орфей...”); и даже в красоте розового куста есть что-то *зловещее* (“Несъедобный ужин”), - *sinister* - этот эпитет драматург особенно часто использует в ремарках к декорациям своих пьес. Бессмысленно и угрожающе торчат портновские манекены в квартире Серафины (“Татуированная роза”); подобно гигантским тенетам, в которых безвозвратно запутался человек, свисают москитные сетки на веранде отеля Коста Верде (“Ночь игуаны”). Страшные, словно порождение ночного кошмара, уродливые птицы кокалуни одолевают теряющую рассудок Гнедигес Фролайн из одноименной пьесы.

Также интенсивно использует драматург и звуковую символику: “покошачьи жалобно завывает ветер”, “скрипят ржавые петли” (“Несъедобный ужин”), символом надвигающейся беды становится грохот подъезжающего локомотива в пьесах “Трамвай “Желание”, “Орфей спускается в ад”. Примерно аналогичную функцию выполняют резкие свистки морского баркаса в “Гнедигес Фролайн”. Так социально-конкретное растворяется в обобщенном образе враждебного окружения, которое, в конечном счете, разрушает индивида. Образы зла во многих произведениях Уильямса статичны, также как и отрицательные персонажи. Это подтверждает мысль о неизменной природе мира, где все лучшее обречено на гибель, и обуславливает повторяющийся в

разных вариациях конфликт между духовной личностью и жестоким, бездуховным миром.

Мир добра в пьесах Уильямса также получает свое наглядно-символическое воплощение. В платья пастельных тонов одеты Лора, Аманда, Бланш, Альма, Ханна; в куртку из змеиной кожи, символизирующей его непокорный дух, одет Вэл. Лирические сцены идут при приглушенном освещении, под музыкальное сопровождение. Главным героям сопутствуют образы возвышенного, чистого, прекрасного. Прозрачные стеклянные зверушки, мифический единорог, голубая роза - атрибуты Лоры; Бланш родом из "Мечты" - так называлось ее родовое поместье; в Новый Орлеан она приехала за своей звездой - Стеллой, так зовут ее сестру; ее привозит трамвай "Желание". Альме сопутствуют образы готики - собор, белая статуя ангела, олицетворяющая Вечность, церковное пение.

Кроме того, в наиболее эмоционально насыщенные моменты герои пьес Уильямса начинают говорить возвышенным слогом, напоминаям белый стих. Достаточно вспомнить монолог Вэла о голубой птице, монолог Альмы о готическом соборе.

Носителем духовности, как и у романтиков, становится поэт, художник, тонко чувствующий, поэтому, по мнению Уильямса, "наиболее уязвимый элемент нашего общества". Поэтичность является определяющим качеством в характеристике героев. Все они - поэты, музыканты, художники. Том Уингфилд ("Стеклянный зверинец") - поэт, как и дедушка Ханна ("Ночь игуаны") - "старейший из ныне живущих поэтов"; Бланш ("Трамвай "Желание") - прекрасная музыкантша, преподавательница литературы; Ханна ("Ночь игуаны") и Ви Толбот ("Орфей спускается в ад") - художницы; Альма ("Лето и дым") - певица; Вэл ("Орфей спускается в ад") - поэт и музыкант, Себастьян Винэбл ("Внезапно прошлым летом") - поэт; Лора, Аманда, Кэрол, не имея непосредственного отношения к искусству, обладают художественным восприятием мира. И все эти герои бессильны перед миром зла, из которого тщетно стремятся вырваться. Поэтому одним из ключевых мотивов творчества Уильямса

становится мотив романтического бегства. В своем стихотворении “Пульс” Уильямс пишет:

*and I and you  
and all fox like men,  
and all hunted men [22,29]  
мы все подобны лисам:  
и на меня, и на тебя –  
на всех идет охота*

Впоследствии художник нашел очень точное определение своим героям – *fugitive kind* – “беглецы” - которое неоднократно встречается как в стихах, так и в прозе Уильямса. Тема бегства и преследования становится основной в стихотворении “Лис”.

*“I run”, - cried the fox, in circles,  
Narrower, narrower still  
Across the desperate hollow  
Skirting the frantic hill.  
“And shall till my brush hangs  
burning  
Flame at hunter's door  
Continue this fatal returning  
  
To places that failed me before”  
Then with his heart breaking  
ready,  
The lonely passionate bark  
Of the fugitive fox rang out clearly  
As bell in the frosty dark -  
Across the desperate hollow,  
Skirting the frantic hill,*

*Calling the pack to follow  
A pray that escaped them still.[22,16]  
“Я бегу”, - крикнул лис, - кругами,  
Все сужая их, сужая,  
Через отчаянья лощину,  
Неустовый минуя холм;  
“И буду так бежать, пока, огнем  
пылая,  
Мой хвост не ляжет у дверей ловца,  
Возврат фатальный продолжать к  
местам,  
Что не однажды предали меня!”  
С надрывом бьется сердце беглеца,*

*Лай одиночества и страсти  
Окрест так ясно раздаётся,  
Как колокола звон в морозной мгле –  
Через отчаянья лощину,  
Неустовый минуя холм,  
Лис за собой зовет всю свору,  
Чьей жертвой скоро станет он*

В драматургии эта тема звучит практически в каждой пьесе. Жажда романтики и нежелание смириться с обывательским существованием гонят из дома Тома Уингфилда (“Стеклянный зверинец”), но в своих воспоминаниях он снова и снова повторяет этот “возврат фатальный к местам, что не однажды предали” его. Бегством в мир иллюзий пытаются спастись от безжалостной действительности его мать Аманда, сестра Лора и Бланш Дюбуа. Бегут из царства тьмы в terra incognita герои “Камино Риал”. Пытаются спастись из ада американского Юга Лейди и Вэл (“Орфей спускается в ад”). Вэл, подобно ли-

су из одноименного стихотворения, стремится любой ценой сохранить свободу, но становится жертвой преследования шерифа и его своры. Поэтическая метафора получает здесь буквальное воплощение - их выход на сцену предваряется собачьим лаем, а одного из помощников шерифа зовут Дог.

Подобен загнанному лису и Чанс Уэйн из "Сладкоголосой птицы юности". После долгих скитаний он возвращается к местам, где когда-то был счастлив. Но этот возврат становится для него фатальным: здесь его также ждет свора преследователей, готовая растерзать беглеца. В аналогичном положении оказываются и герой пьесы "Ночь игуаны" Шеннон, пытающийся укрыться от преследующих его разъяренных старых дев-учительниц, и Себастьян Винэбл ("Внезапно прошлым летом"), которого сначала преследуют, а потом буквально растерзывают в клочья голодные подростки. Таким образом, большинство героев Уильямса уподобляются загнанным зверям, на которых идет охота и которых ждет неминуемая расправа.

Как и для романтиков, личный опыт был для Уильямса средством объективизации и универсализации субъективных переживаний. Из своего личного опыта, знакомого окружения он создает микрокосм, кристаллизующий человеческий опыт как таковой. Одним из фактов национальной истории, который он принимал очень близко к сердцу, был упадок старого Юга. Он оплакивает уход в прошлое аристократической культуры и ее замену грубыми материальными интересами. Аманда, Бланш, Кэрл, Альма - последние представители это умирающего мира – не в состоянии противостоять бездуховности и жестокости, а потому обречены на вымирание, подобно мотылькам, о которых Уильямс пишет в своем стихотворении "Плач по мотылькам" В "Плаче" художник создает образ мотылька как символ всего утонченного и прекрасного, обреченного на гибель в грубом мире:

*A Plague has stricken the moths  
The moths are dying,  
Their bodies are flakes of bronze*



*On the carpet lying.  
Enemies of the delicate everywhere  
Have breathed a pestilent mist  
into the air  
Give them, o, mother of moths and  
mother of men,  
Strength to enter this heavy world  
again,  
For delicate were the moths and badly  
wanted  
Here in a world by mammoth  
figures haunted [22,31]*

*Чума мотыльков поразила,  
Мотыльки умирают.  
Их тела – хлопья бронзы –  
На ковры опадают.  
Враги утонченного всюду  
Наполнили воздух своим смертоносным  
дыханьем.  
О, мать мотыльков и мать людей, дай им  
силу  
Вновь в этот мир тяжелый вернуться,  
  
Ибо мотыльки были нежны и так нужны  
  
В мире под властью мамонтоподобных*

Образ мотылька имплицитно присутствует во многих пьесах Уильямса. Все его любимые героини хрупки и изящны – *delicate*. Он пишет о Бланш: “в

ее хрупкой красоте, ее белом костюме с оборками на груди есть что-то, напоминающее мотылька”[23, 72]. Об Альме: “ В ней есть какое-то удивительное хрупкое изящество и духовность” [23,15]. Она одета в платье бледно желтого цвета. А в руке ее желтый зонтик. Худенькие плечики Лоры драматург сравнивает с крылышками. Хана выглядит воздушной (*ethereal*) и также одета в светлые тона.

Тема крушения идеала хрупкой, беззащитной красоты особенно явственно звучит в пьесах “Стеклянный зверинец”, “Трамвай “Желание”, “Лето и дым”, “Ночь игуаны”. Лейтмотивом этих произведений становится мысль об утрате в современном мире идеала красоты и человечности, о торжестве жестокости и насилия, об угрозе для всех духовных ценностей, которая заключена в грубой материальной силе. Наиболее яркое воплощение этого “мамонтоподобного” начала мы находим в Стенли Ковальском. Устойчивая ассоциация с этим образом возникает уже в характеристике, которую дает Стенли Бланш: “Он ведет себя, как животное, у него привычки животного!.. В нем есть даже что-то недочеловеческое – такое, что еще не достигло человеческого уровня!.. Миновали тысячи лет, и вот он Стенли Ковальски – живой осколок каменного века!”[24,571]. Вот откуда берет начало “чума, поразившая мотыльков”. Мамонтоподобные – те, кто уверен в своем праве сильного - Стенли Ковальски, шериф Джейб Торренс, папаша Гонзалес, босс Финли, миссис Винэбл – с методичной жестокостью уничтожают тех, кто отказывается принимать их нормы существования. В поэтическом восприятии Уильямса в современном обществе господствуют “мамонтоподобные”, которые своим смертоносным дыханием уничтожают, как чума, не только хрупких мотыльков, но угрожают всему богатству духовной культуры человечества.

Поэтическая аллегория этого страшного мира, где души людей погребены под тяжестью золота и драгоценных камней, дается художником в стихотворении “Орфей спускается в ад”:

*They say that the gold of  
the under kingdom weighs so*

*that heads cannot lift  
beneath the weight of their crowns,  
hands cannot lift under jewels,  
braceleted arms do not have  
the strength to beckon.*

*How could a girl with  
a wounded foot move through it?*

*They say  
that the atmosphere of that  
kingdom is suffocatingly  
weighed by dust of rubies,  
antiquity's dust that comes from  
the rubbing together of jewel and  
metal, gradual, endless  
weight that can never be lifted...*

*How could a shell with a quiver  
Of strings break through it?[22,17]*

*Говорят, что в царстве подземном  
золото так тяжело,  
что головы подняться не могут  
от веса корон,  
руки в браслетах  
бессильны дать знак.*

*Могла ли девушка с пораненной  
 ногой там пройти?*

*Говорят,  
что атмосфера этого царства  
тяжелую пылью рубинов полна,  
пылью столетий,*

*что исходит  
от трения камней драгоценных  
с металлом, тяжестью,  
от которой нет избавленья...  
Мог ли сосуд с трепещущими струнами  
Сквозь это пробиться?*

Во второй части стихотворения описывается сила искусства Орфея, творившая чудеса, “заставляющая ущелья и леса на звуки отзываться, спрямляя течения рек, как разгибают в локте согнутую руку”. Но мир гармонии безвозвратно утрачен Орфеем, спустившимся в подземное царство, и стихотворение заканчивается признанием неизбежности его поражения:

*For you must learn,  
even you  
what we have learned  
that some things  
are marked by their nature  
to be not completed  
but only longed for and  
sought for a while and abandoned*

*Now Orpheus, crawl,  
O shamefaced fugitive  
back under the crumbling  
broken wall of yourself,  
for you are not stars,  
sky-set in the shape of a lyre,  
but the dust of those who have been  
dismembered by Fugies! [22,28]*

*Потому что ты должен понять,  
даже ты,*

*то, что все мы уже постигли –  
есть вещи,  
которым по самой природе своей  
осуществленным быть не дано,  
к ним можно стремиться, желать,  
и, наконец, от них отказаться*

*Так что ползи, Орфей,  
о, несчастный беглец,  
ползи назад под обломками  
собственной сути,  
ибо ты не созвездие на небесах  
в форме лиры,  
а всего лишь прах тех,  
кого растерзали Менады*

Все стихотворение строится на резком противопоставлении образов тяжести, в качестве которых здесь выступает золото и драгоценные камни, их гиперболическое нагромождение, которое становится зловещим, не дает человеку двигаться, дышать, и образов хрупкости – девушка с пораненной ногой, сосуд с трепещущими струнами. По мнению художника, гибель хрупкой красоты неизбежна, и все его пьесы подтверждают это.

Вполне очевидно, что самое непосредственное отношение это стихотворение имеет к одноименной пьесе, в которой заявленный поэтический образ конкретизируется, переносится на социально-конкретную почву. В то же время в этом стихотворении создается обобщенный образ зла, ада, различные ипостаси которого мы видим и в других пьесах драматурга.

Как романтики, Тенниси Уильямс не сумел найти свой идеал в реальной жизни, поэтому, как мы уже показали выше, и связал его с античными и библейскими образами. Его излюбленные мотивы это распятие Христа, евхаристия, самопожертвование, битва ангелов; любимые образы-архетипы – Хри-

стос, Святой Себастьян, Дева Мария, Орфей, Эвридика. Иногда он обращается к литературным архетипам – Дон Кихот, Лорд Байрон, Казанова, Маргарита Готье, однако все они олицетворяют гуманизм и любовь.

Так выстраивается романтическая концепция мира Теннесси Уильямса: в нем идет постоянное столкновение добра и Зла, Любви и Смерти, причем эти категории получают универсальное звучание – это извечная “битва ангелов” над головами людей. Этот образ, давший название одной из пьес (первому варианту “Орфея”), впервые встречается в поэзии в стихотворении “Легенда”. Оно начинается описанием встречи возлюбленных, которая явно вызывает ассоциации с Адамом и Евой в раю, и заканчивается такими строчками:

*The crossed blades shifted,  
the wind blew south, and forever  
the birds, like ashes, lifted  
away from that hot center.*

*But they, being lost,  
Could not observe an omen –  
They knew only  
The hot, quick arrow of love  
While metals clashed,  
A battle of angels above them,  
And thunder and storm[22,83].*

*Скрещенные клинки сместились,  
ветер дует к югу, и птицы навсегда,  
подобно пеплу, поднялись,  
прочь устремясь от пышущего жаром средоточья.  
Но, обреченные,  
Они не могут увидеть знаменья –  
Они лишь чувствуют  
Горячую и быструю стрелу любви,*

*В то время, как мечи сомкнулись:  
Над ними битва ангелов,  
И гром и буря.*

В то же время здесь существует опасность впасть в другую крайность – представить Теннесси Уильямса законченным романтиком, что будет также неверно. Дело в том, что материальное начало, которому не в силах противостоять его герои, существует не только во внешнем мире, но и в них самих. Вот почему Бланш бессильно опускает руки и перестает сопротивляться Стенли, когда тот говорит ей: “Брось, Бланш, мы назначили друг другу это свидание с самого начала” [23, 121] – в этот момент она осознает, что борется не только со Стенли, но и с самой собой. Подобная внутренняя раздвоенность присутствует и во многих других героях Уильямса, которые подчас разрываются между императивом духа и зовом плоти. Это в свою очередь позволяет говорить о достаточно сильном влиянии натурализма на творчество драматурга.

Все вышесказанное дает возможность сделать вывод о том, что романтическое наследие сильно ощутимо в творчестве двух крупнейших представителей американской драмы XX века. Оно проявляется как в форме, так и в содержании их произведений, на уровне тематики, конфликтов, образной системы и общего мироощущения. В то же время романтизм далеко не исчерпывает их творческого метода; причудливо переплетаясь с другими эстетическими и философскими тенденциями и собственным видением художников, он способствует созданию самобытных художественных форм.

Разумеется, Юджин О’Нил и Теннесси Уильямс не единственные американские драматурги, кого коснулось влияние романтизма. Как мы уже отмечали, романтические тенденции отчетливо прослеживаются в исторических пьесах Андерсона и Шервуда, “бродвейским романтиком” назвал Уильяма Инджа Виталий Вульф; романтизм также присутствует в пьесах Сарояна и некоторых других современных американских авторов, однако, именно в дра-

матургии О'Нила и Уильямса он стал мощной составляющей поэтики их пьес на всем протяжении творчества.

### 5.3. ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ:

#### СЭМ ШЕПАРД И ДЭВИД МЭМЕТ

Бурный подъем театрального авангарда 60-х годов утратил свою силу к середине 70-х. Консерватизм американской действительности после Вьетнама и Уотергейта дал знать о себе и в американском театре. Как отмечают многие американские искусствоведы, к началу 80-х американский театр перестает быть той энергетической силой общества, которой был в середине 60-х. В конце 70-х - начале 80-х годов многие из тех драматургов, которые на протяжении многих лет властно владели аудиторией, постепенно утратили свое влияние. На задний план отошли фигуры таких корифеев американской сцены, как Т. Уильямс, и А. Миллер, не до конца оправдали возложенные на них надежды Д. Ричардсон, Д. Гелбер и даже Э. Олби.

Роберт Брустайн писал в этой связи, что наиболее характерной чертой театра этого периода становится репродукция - то есть использование уже известных ситуаций, образов, перелицовка популярных сюжетов. "Нация, которая всегда смотрела только вперед, <....> сейчас занята тем, что оглядывается назад с чувством ностальгии по прошлому"[25,96].

По мнению Кристофера Бигсби, в американской драме 70-х - 80-х еще более усиливается чувство апокалиптичности, характерное для драмы 60-х и превалирующими образами становятся образы отчуждения и деперсонализации [26,7]. Однако в отличие от драмы 60-х, как отмечает исследователь, театр утрачивает интерес к политической и эстетической борьбе и сосредотачивает свое основное внимание на природе восприятия и сознания. В отходе от авангардистской образности 60-х Ричард Шехнер увидел предательство, конформизм - "фронтальная сценография, пассивная аудитория, неэтичные тексты"[26,35].



И все же, несмотря на разногласия мнений, все критики сходятся в том, что наиболее интересными представителями американского театра этого периода стали Сэм Шепард и Дэвид Мэмет – сейчас уже признанные корифеи, сочетающие смелое экспериментаторство с продолжением традиций, заложенных их предшественниками. Именно вопрос о традиции, ее истоках и степени преемственности и является основным предметом нашего интереса.

Что касается Сэма Шепарда, то критики далеки от единства во мнениях по поводу того, чье влияние наиболее ощутимо в его творчестве. В этой связи В. Бернацкая пишет: “Его яркая индивидуальность способствовала тому, что первые критики, пытавшиеся определить его место в литературном процессе, испытывали явные затруднения. Что он взял у своих предшественников? И взял ли? Некоторые даже решались назвать его “художником без корней” [27,185]. Это мнение в целом разделяет Ричард Гилман, который в своем предисловии к пьесам Шепарда пишет: “Такое впечатление, что Шепард вышел не из какой-либо литературной или театральной традиции, а скорее, из кризиса или отсутствия <...> таковых традиций в Америке”[28,xi]. Несмотря на то, что Шепард, действительно, является одним из самых самобытных современных американских драматургов, нам трудно с этим согласиться. Во многих других статьях, посвященных творчеству Шепарда, то и дело мелькают имена Беккета, Пинтера, Брехта и практически всех предшествующих американских драматургов. Так, Бигсби, например, чаще всего сравнивает Шепарда с Теннесси Уильямсом. Он пишет: “Его герои, как и герои Теннесси Уильямса бродяги, искатели правды, в которую они не могут больше верить”[29,165]. Или ниже: “ В Сэме Шепарде есть что-то от Теннесси Уильямса. Его герои тоже живут в разломанном мире. <...> Они оба романтики, наблюдающие упадок формы и красоты. <...> Оба признают силу сексуального влечения...”[29,192-193]. К сожалению, автор не подтверждает ни одно из этих сопоставлений конкретным анализом. Вышеупомянутая В. Бернацкая считает более плодотворным искать истоки творчества Шепарда в творчестве американских романтиков и трансценденталистов, как это делает Майкл Эрли, ко-

торый пишет: “Символические абстракции, вроде леса Готорна, белого кита Мелвилла или готических замков По отозвались эхом в пустыне Шепарда и в его фермерских домах, скрывающих мрачные тайны”[цит.по:27,168].Ни в коей мере не оспаривая мнения глубокоуважаемых коллег, мы все же считаем необходимым проследить именно театральные истоки творчества Шепарда, которые мы видим прежде всего в творчестве "отца американской драмы" Юджина О'Нила, в свою очередь испытавшего сильнейшее влияние американского романтизма. Бигсби также вскользь упоминает имя О'Нила [29, 175,183], но оставляет это замечание без комментариев. На наш взгляд, влияние О'Нила можно проследить, как в плане общей тенденции - в стремлении придать конкретной жизненной ситуации общечеловеческий смысл, так и в конкретных приемах, мотивах и образах. Следует сразу оговориться, что пьесы Шепарда можно условно разделить на две группы: авангардно-экспериментальные, в которых акцент делается не столько на текст, сколько на *перформанс* – использование музыки, пластики, элементов поп культуры (такие, как “Ковбой”, “Сад на камнях”, “Ля туриста”, “Красный крест”, “Чикаго”, “Мать Икара”, “Языки”, “Дикарь/Любовь”, “Блюз бешеного пса” и некоторые другие), и “полнометражные”, которые в целом вписываются в мейнстрим, то есть, имеют связное содержание, конкретное место и время действия, литературно оформленный текст (“Проклятие голодающего класса”, “Погребенное дитя”, “Настоящий Запад”, “Дурак в любви”, “Помутнение разума”)<sup>2</sup>. Именно об этих пьесах и пойдет речь в данном случае, и именно они, как нам кажется, несмотря на весь шарм его экспериментальных композиций, останутся в истории драматургии.

Так же, как и у О' Нила, в основе многих лучших пьес Шепарда лежит семейная ситуация. В ней, как в капле, отражаются проблемы, характерные в целом для американского общества. Герои Шепарда, как и герои О'Нила, стремятся к обретению дома, своих корней, своей "принадлежности", но ре-

---

<sup>2</sup> В этой связи следует отметить, что ряд пьес Шепарда занимают как бы промежуточное положение, как, например, “Зуб преступления” или “География человека, мечтавшего о лошадах”.

альная семья в их пьесах зачастую становится ловушкой, полем битвы, где сталкиваются амбиции и окончательно разбиваются иллюзии. Это микрокосм Америки с ее прошлым, настоящим, ее иллюзиями и разочарованиями. В пьесах обоих драматургов достаточно ощутимо наследие мелодрамы: оба зачастую используют ситуации, выходящие за рамки обыденного – сумасшествие, детоубийства, самоубийства, наркомания, пьянство, увечья и т.д. Обращаясь к проблемам семьи, О'Нил и Шепард изображают кризис самих основ человеческого бытия: все неспокойно, все рушится, идет война всех против всех – война полов, война поколений, война с враждебными силами вокруг и внутри индивида. Как мы показали в главе “Семейная драма”, оба драматурга идут по пути предельного сжатия пространства: это, как правило, дом, а еще чаще одна комната, за пределы которой не выходит сценическое действие. Пьесы обоих строятся по принципу аналитической композиции, в них, как правило, важную роль играют внесценические персонажи, помогающие понять тайны прошлого

Если О'Нила прежде всего интересуют отношения сына с матерью, то Шепарда – сына с отцом. Оба драматурга как бы исследуют эдипов комплекс с разных сторон. В то же время конфликт сына с отцом также играет значительную роль в пьесах О'Нила. У обоих драматургов он обусловлен не столько пресловутым эдиповым комплексом, сколько личными обстоятельствами. Что касается О'Нила, то он не только отразил этот конфликт во многих своих пьесах (“Любовь под вязами”, “Траур – участь Электры”), но и непосредственно вывел своего отца в автобиографической пьесе “Долгий день уходит в ночь”. Шепард наделил чертами своего отца многих героев: “Его отец неоднократно появляется в различных обликах – алкоголик, оставивший семью, человек, влюбленный в расстояния...” [29, 167]. Подобные отцы вновь и вновь появляются в его пьесах: это и вечно пьяный отец в “Погребенном дитя” (его прототипом стал также и дед драматурга); безответственный Вестон в “Проклятии голодающего класса”; вольный бродяга из “Настоящего Запада”;

человек, не способный сохранять верность одной женщине – “Дурак в любви”; “Помутнение разума”.

Не меньше, чем его великого предшественника, Шепарда волновала проблема внутренней раздвоенности человеческой личности, которую он, как и О’Нил, зачастую проецирует на внешний конфликт. Так, братья Ли и Остин (“Настоящий Запад”), находящиеся в жестоком, непримиримом конфликте и кажущиеся абсолютными антиподами, как и братья Мэйо в пьесе О’Нила “За горизонтом”, и герои пьесы О’Нила “Великий бог Браун”, в конечном счете меняются местами. Дети в пьесе “Проклятии голодающего класса” становятся точными копиями их родителей, что заложено уже в их именах: родители – Эмма и Вестон, дети – Элла и Весли, также и Винс в пьесе “Погребенное дитя” становится копией своего отца. То же самое происходит и в пьесе “Траур – участь Электры”, где героиня становится точной копией матери, а ее брат – отца. Как героиня этой пьесы Лавиния, фактически повторяет путь своего отца герой пьесы “Дурак в любви”. Все это наводит на мысль, что герои конфликтуют не столько друг с другом, сколько с самими собой, а внешний конфликт является экстраполяцией внутреннего. В названии пьесы “Проклятие голодающего класса” заложена идея, которую в трилогии “Траур – участь Электры” воплощала мифологическая структура – идея фатальной повторяемости, которая вновь и вновь звучит в пьесах обоих драматургов, а семья становится ее наиболее ярким воплощением: “с ней никогда нельзя порвать окончательно, сколько бы ты ни старался”[30,78] – пишет Шепард.

В то же время ряд характерных о’ниловских мотивов кардинально переосмысливается. Это особенно заметно при сопоставлении образов матерей. Если у О’Нила образ матери, окрашенный инцестуальным влечением, становится воплощением первозданной естественной гармонии, утраченной и недостижимой в современном мире, то у Шепарда он теряет эту функцию. Мотив инцеста, однако, также присутствует в его пьесе “Дурак в любви”, где главные герои сводные брат и сестра, тщетно пытаются побороть свое влечение к друг другу, что заставляет вспомнить отношения Орина и Лавинии в

пьесе “Траур – участь Электры”. Оба драматурга отображают в своих пьесах крушение американской мечты, но каждый делает это, исходя из своих исторических корней. Если О’Нил видит причины ее разрушения в самой идеологии и риторике отцов-основателей - пуритан новой Англии, то дитя *настоящего запада* Сэм Шепард исследует ее истоки в прошлом фронта, мифологии массового сознания.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что Сэм Шепард при всем новаторстве его драматургии не только не разрушает традицию, заложенную О’Нилом, но, напротив, активно ее развивает, насыщая содержанием своего времени, по-своему возвращаясь к истокам, корням американского театра, еще раз подтверждая их жизнеспособность.

К началу 80-х Дэвид Мэмет уже вполне сложившийся драматург, обладатель Пулицеровской премии, признанный мастер, чье имя нередко ставится в один ряд с именами крупнейших американских драматургов XX века. Творчество Мэмета, действительно, симптоматично, так как отражает многие характерные черты американского театра 70- 80. Так же, как и в случае с Шепардом, в связи с творчеством Мэмета настойчиво упоминаются имена того же О’Нила, Миллера, Уильямса, Олби, и этот список можно продолжить и дальше, без труда обнаружив переклички с творчеством других корифеев не только американского, но и европейского театра. И все же самой близкой Мэмету фигурой американского театра, на наш взгляд, является Эдвард Олби. Дело тут не только и не столько в схожести тем, персонажей, сколько в общей тенденции творчества, его направленности.

Для того, чтобы раскрыть природу театра Мэмета, обратимся к его собственным высказываниям и размышлениям, опубликованным под названием “Заметки в ресторане” в 1986г. Основной целью театра, считает Мэмет, является изображение на сцене жизни человеческой души: “Жизнь пьесы - это жизнь подсознания, протагонист представляет нас самих, основное действие пьесы составляет содержание сна или мифа. Мы реагируем не на тему пьесы, но на внутреннее действие...”;[31, 30] “художник - углубленный исследо-

ватель общественного сознания”[31,33]; “в театре мы должны стремиться к тому, чтобы обнаружить и подтвердить универсальность наших стремлений и опасений как общечеловеческих” [там же]. “Я всегда чувствовал себя аутсайдером, и я уверен, что то беспокойство, которое я ощущаю, является результатом моего жгучего желания найти свое место”[31,35]. И вновь возвращаясь к предназначению театра, отмечает, что целью театра всегда было стремление поставить волнующий все вопрос: “Как жить в мире, в котором ты обречен умереть?”[31,36].

Таким образом, как и Олби, Мэмет видит основную задачу драматурга в том, чтобы раскрыть внутренние движения человеческой души, уделяет большое внимание подсознательным импульсам в противовес событийному ряду. Как Олби, Мэмет далек от оптимизма в своем взгляде на общество и человека. Основное ощущение, пронизывающее пьесы Мэмета, - ощущение зыбкости человеческого существования. Так же, как и для Олби, процесс человеческого общения представляется ему чрезвычайно сложным, даже мучительным: люди разучились общаться, отсюда их косноязычие, клишированность речи, так мастерски переданные в языке его персонажей. Оба драматурга в своих размышлениях о проблемах человеческого бытия как такового отталкиваются от реалий современной Америки, драму общества они раскрывают через драму характеров и в этом смысле являются социальными критиками.

Общность философско-эстетических позиций порождает и определенное сходство отдельных приемов и драматургических принципов. Оба драматурга тяготеют к диалогической драме, в которой даже при большом количестве персонажей обособляются, как правило, двое. Это позволяет детально разработать диалогическую речь, показав все нюансы человеческого общения, когда интонация, ритм, пауза содержат гораздо больше смысла, чем словесный ряд.

Пьесы Мэмета, как и пьесы Олби, в большинстве своем жестко ограничены пространственно-временными рамками, что позволяет создать наиболь-

шую концентрацию внутреннего напряжения. Основное содержание пьес обоих драматургов при всем их разнообразии сводится к демонстрации отчуждения человека в современном обществе и попытках его преодолеть. Социальная действительность при этом в большинстве случаев имеет крайне расплывчатые очертания и проявляется, прежде всего, через психологию персонажей.

Своеобразно выступает в произведениях этих авторов соотношение формы и содержания. С одной стороны, у обоих драматургов событийный ряд не является носителем основного смысла, однако у Олби развитие событий пьесы, как правило, прямо противоположно развитию его внутреннего действия, выражающего основное содержание. Что же касается Мэмета, то у него мы не встретим такого противоречия. Событийный ряд в его пьесах предельно скуп и чаще всего мало тяготеет к действительности, его основное назначение - создание ситуации для наибольшего самораскрытия персонажей. И, тем не менее, оба драматурга в своих пьесах создают символический образ своего времени и своего поколения. Олби - за счет предельной содержательности художественной формы, взрывчатой образности, перегруженной символикой, основной задачей которой становится создание авторской модели действительности. Мэмет - за счет обнажения в своих героях чувств, стремлений и сомнений, свойственных людям своего времени.

Теперь остановимся конкретно на некоторых пьесах Мэмета и постараемся показать те художественные принципы, о которых шла речь выше.

Одна из первых пьес драматурга “Утиные вариации” неизбежно вызывает в памяти “Случай в зоопарке” Э. Олби, что неоднократно отмечали критики. Действительно, перед нами то же место действия – скамейка в парке, то же количество действующих лиц – два старика, и та же тема - отчуждение, бессмысленность существования, трудность установления контактов между людьми. Впоследствии эти мотивы найдут свое воплощение в других пьесах драматурга в частности, в пьесе “Воссоединение”, которая во многом симптоматична для творчества Мэмета. Это также одноактная пьеса для двоих, в

которой звучит характерная для драматурга тема одиночества людей и жгучая потребность в общении, так как это единственное средство обрести точку опоры в разорванном, хаотичном мире. Вся пьеса построена в виде диалога дочери и отца, не видевших друг друга 20 лет. Основное содержание этой пьесы скрыто в подтексте. За ничего, на первый взгляд, не значащими фразами, обычными вежливыми клише, вопросами о здоровье, о делах и т.д. постепенно встают образы двух очень несчастливых, одиноких людей. Поначалу каждый старается соответствовать тому имиджу удачливого человека, который считается нормой в обществе всеобщего благоденствия. 24-летняя Кэрол пытается создать видимость полного благополучия своей новой семьи, "настоящего дома", как она говорит; ее отец Берни пытается убедить свою дочь, а главное, самого себя, что его - бывшего летчика - полностью устраивает работа в баре. Но по мере того, как между ними устанавливается все более тесный контакт и молчаливое взаимопонимание, у отца и дочери возникает потребность поделиться самым сокровенным - своими неосуществленными, неудовлетворенными желаниями. Истоки своей исковерканной жизни Берни видит еще в том времени, когда он служил в армии в Корее, Кэрол-- в своей собственной разрушенной семье: "Когда я была маленькой, я слышала разговоры о разбитых семьях ...сейчас все разводятся, у каждого ребенка по три пары родителей... Мне кажется, это повлияло и на мой собственный брак: я - из разрушенного дома, самого типичного явления для Америки"[32,26].

Кульминационным моментом их встречи становится вопрос Берни, почему именно сейчас его дочь захотела встретиться с ним. Ответ Кэрол подготовлен всем настроением предшествующего диалога: "Я почувствовала себя одинокой"[там же]. Поиски отца, возвращение к нему - это своего рода поиски своего места, пристанища, точки опоры. И ответ Берни звучит как вывод самого автора: "Ты знаешь, что самое главное - быть вместе!"[32,27]. Это простое и наивное решение, однако, единственное, что автор может предложить одинокому, ищущему убежища во враждебном, хаотичном мире человеку. К



этому, в конечном счете, приходят и Джордж с Мартой (“Кто боится Вирджинии Вулф?”), которые, пройдя мучительный путь освобождения от иллюзий, остаются один на один друг с другом в надежде, что теперь смогут построить свои отношения на качественно иной основе.

Хотя тема развенчания американской мечты является ключевой в творчестве практически всех серьезных драматургов XX века, Мэмет и в этом идет именно за Олби, используя гротескно-сатирическое иносказание. Это нашло свое яркое воплощение в пьесе “Американский бизон”, которую Бигсби называл “дикой сатирой на крушение американских идеалов”[26,262].

Действие происходит в лавке старьевщика среди “шлака” американской истории: ковбойское и индейское снаряжение, старое оружие, старинные монеты. Хозяин лавки вместе со своими приятелями планируют ограбление, которому так и не суждено состояться, и вся пьеса представляет собой диалог Дона и Тича, обсуждающих ситуацию. Несмотря на обилие реалистических деталей, реализм этой пьесы граничит с абсурдом. В ней опять же почти что нет действия, и ее основное содержание составляет самораскрытие персонажей, воплощающих устойчивые стереотипы общественного сознания. Эти неудавшиеся грабители предлагают свой вариант исконных американских ценностей, которые они успешно приспособливают для оправдания своих намерений: так воровство становится бизнесом, а бизнес требует таких высоко почитаемых в Америке качеств, как уверенность в себе, определенность цели, надежность. Кража в интерпретации Дона и Тича воплощает свободу индивида, и, в конечном счете, их мораль становится карикатурным отражением общественной морали в целом.

О пресловутых американских ценностях Мэмет размышляет также и в пьесе “Водяной мотор”. Ее действие разворачивается в 30-е гг. в Чикаго, где проходит выставка “Век прогресса”. Драматург использует здесь прием пьесы в пьесе - актеры разыгрывают пьесу о 30-х годах в радиостудии в наши дни, что помогает преподнести основное действие как бы остраненно и тем самым придать ему более обобщенный характер. Сам автор назвал свою пьесу аме-

риканской притчей об обыкновенном человеке и системе. Это одна из наиболее сюжетных пьес Мэмета. Ее герой - молодой изобретатель Ланг создает двигатель, который может работать на воде. Он обращается в бюро изобретений, желая запатентовать свое открытие, но попадает в руки беспринципных дельцов, которые предлагают ему продать открытие, а когда тот не соглашается, прибегают к угрозам, шантажу и, в конечном счете, убивают Ланга и его сестру. Борьба Ланга с Гроссом и Оберманом - дельцами, чьей жертвой он становится, приобретает в пьесе Мэмета характер столкновения с мощной безликой силой, безжалостно перемалывающей маленького человека. В отличие от многих других своих пьес, Мэмет вводит здесь широкий социальный фон: Ланг попадает в редакцию Дэйли Ньюз, в Дом Науки, на площадь, где выступают уличные ораторы. Звучат рассуждения об американской нации: редактор "Дейли Ньюз" диктует своей секретарше: "Принципы, на которых основана эта страна, сделали ее великой, каковой она есть сейчас и будет впредь!" ..., а контрапунктом звучит голос уличного оратора на площади: "Что случилось с этой нацией? И существовала ли она вообще когда-либо? Существовала ли она со своей свободой и лозунгами, флагами и позолоченными стандартами, песнями? Со своим равенством и братством ... Где ты, Америка? Я утверждаю, что она не существует и никогда не существовала. Это был всего лишь миф. Великая мечта скупости. Мечта джентльмена-фермера!"[33,65]. Так здесь, в единственной из пьес Мэмета, проблема утраты национальных ценностей, крушение американской мечты подается не только через характеры, их судьбы - опосредованно, но и непосредственно, декларативно-публицистически. Судьба главного героя и его открытия - символичны. На первый взгляд, он олицетворяет собой пресловутую мечту о том, что человек благодаря своим способностям может достичь успеха, и твердо верит в это. Его открытие как нельзя более соответствует золотому веку прогресса, о котором все время говорится в пьесе. И в результате полной несвободы маленького человека в свободном обществе, его полной незащищенности и отчужденности гибнет и открытие, и сам изобретатель. Американское

общество в этой пьесе показано как общество жесточайшей конкуренции, беспринципности, фальшивых ценностей. Возможно, не случайно автор отнес ее действие к 30-м гг., так как ее социальный пафос заставляет вспомнить драматургию тех лет.

Тема американских ценностей, начатая в “Американском бизоне” и “Водяном моторе”, развивается в более поздней пьесе “Гленгари, Глен Росс”, которая, на первый взгляд, кажется слепком с натуры, эпизодом, в котором и герои, и ситуация предельно узнаваемы и реалистичны. То, что было заявлено в “Американском бизоне”, доводится здесь до логического конца. Группа агентов по продаже недвижимости вовлекаются в конкурентную борьбу. Те, кто преуспеет, будут награждены, кто потерпит неудачу - уволены. Мэмет предлагает зрителю микрокосм капиталистической системы. Причем драматурга волнует не столько сама драма их конкуренции, сколько то воздействие, которое она оказывает на их характеры. Эксплуатируемые, они сами становятся эксплуататорами, когда речь идет об их выгоде. Клиент становится той добычей, за которой они охотятся, и все способы здесь оказываются хороши. Принципы бизнеса переносятся на личные взаимоотношения. И если в “Американском бизоне” предполагалось, что бизнес и преступление взаимосвязанные вещи, то здесь преступление непосредственно совершается, когда два агента замышляют выкрасть лист потенциальных клиентов - так в пьесе связь моральной нечистоплотности с жизнью деловых сфер изображается как конкретный факт. И вновь сила пьесы проистекает не столько из размышлений Мэмета о капиталистической системе, сколько из его удивительной способности дать зрителю почувствовать то, что лежит под поверхностью словесного и сценического выражения - человеческую тоску, особую поэзию несостоявшейся личности, те стремления и мотивы, которые косноязычные герои Мэмета зачастую и неспособны выразить словами.

В своей пьесе “Жизнь в театре” Мэмет обыгрывает столь близкую ему и Олби мысль о том, что иллюзия и реальность, жизнь и сцена - это одно и то же, и там, и там меняются маски, роли и трудно сказать, что более реально. В

этой пьесе Мэмет вновь возвращается к своей излюбленной диалогической форме - в ней всего два персонажа - старый актер Роберт и молодой - Джон. Вся пьеса представляет собой их диалоги за кулисами, на сцене, в грим уборной, в гардеробе театра и т.д. Общение двух актеров с одной стороны, очень тонко передает все нюансы актерской психологии: честолюбие, ранимость, эгоизм, равнодушие к успеху, а с другой - сложности человеческого общения как такового. Роберт говорит по этому поводу: "Наша история такая же древняя, как и история человечества. Наши стремления здесь, в театре во многом такие же, как стремления человека вообще.... Мы - общество, мы - исследователи человеческих душ", и дальше: "То что происходит на сцене - это жизнь своего рода, это часть твоей собственной жизни" [34,19].

В этой пьесе Мэмет снова возвращается к теме человеческого одиночества, которая с новой силой звучит в образе Роберта. Она получает здесь новое звучание в связи с тем, что Роберт - актер, вся его жизнь прошла в театре, это его дом, за пределами которого - пустота. Поэтому так долго задерживается он на сцене, как тень, бродит за кулисами до тех пор, пока гардеробщик не закрывает театр. Чувство одиночества усугубляется еще и тем, что он - некогда знаменитый актер - утрачивает былую популярность, теряет квалификацию - он путает реплики, забывает слова. Его мучает чувство зависти к другу и партнеру Джону, чьим наставником он поначалу был. Джон молод, талантлив, отмечен критикой. И Роберт не может сдержаться от слез, когда украдкой наблюдает за его репетицией. В отличие от Джона, у которого есть какая-то иная жизнь за пределами театра, у Роберта нет ничего, это его дом, который он теряет: "...жизнь, проведенная в театре... Кулисы, бары, зал, холодные фойе, исчерканные сценарии... Истории...истории, которые ты слышишь. И все это так быстро проходит, так быстро проходит..."[34,51]. Опускается занавес на сцене, опускается занавес жизни... Роберт выходит на сцену в пустом зале и, прерывая воображаемые аплодисменты, обращается к воображаемой публике: "Я говорю не только от своего имени, но от имени нас всех, когда заявляю, что только ради таких моментов и стоит жить!"[34,69]

Все основные темы и мотивы драматургии Дэвида Мэмета в наиболее концентрированном виде представлены в пьесе "Эдмонд", которая, на мой взгляд, является наиболее важной для понимания творчества драматурга в целом. Главный герой - сравнительно молодой человек по имени Эдмонд - оставляет свою жену, к которой давно не испытывает никаких чувств, и пускается в своеобразную одиссею в поисках своего места, подлинных человеческих отношений и смысла жизни вообще. В результате Эдмонд проходит через различные испытания, не найдя ответа ни на один из своих вопросов. Поначалу все происходящее носит скорее фарсовый характер: герой все никак не может удовлетворить свои сексуальные потребности, так как у него не хватает денег. Однако постепенно окраска происходящего заметно меняется, действие набирает темп: Эдмонда обманывают, а затем избивают карточные шулера; он не может устроиться в отель; женщина в метро, с которой он пытается просто заговорить, зовет на помощь полицию; на него нападает сутенер, которого Эдмонд избивает с внезапно проснувшейся в нем злобой. Познакомившись с официанткой в баре, Эдмонд идет к ней домой; они проводят вместе ночь, и Эдмонд старается ей объяснить, что его волнует. Он стремится найти в ней нечто большее, чем сексуальное общение, но его истерия пугает девушку, и она зовет на помощь. Эдмонд пытается ее остановить, хватается за нож и в результате, не желая того, убивает ее. Так попытка установить простой человеческий контакт, добиться понимания, заставить себя слушать оборачивается насилием, убийством:

*Эдмонд:* "Этот мир - кусок дерьма. Это отхожее место. Здесь нет Закона, нет истории... есть только сейчас... и если есть бог, то может, он и любит слабых, но уважает сильных. Я хочу, чтобы ты изменила свою жизнь вместе со мной!"

.....

*Глена:* "Хватит, уходи!"

*Эдмонд:* "Послушай меня: ты знаешь, что такое безумие?"

*Глена:* "Я сказала тебе, уходи!"

Эдмонд: “Я тоже одинок, я тоже знаю, что это такое, поверь мне. Ты знаешь, что такое безумие?”

.....

(Глена звонит подруге и просит ее срочно прийти, Эдмунд выбивает из рук телефон)

Эдмонд: “Что ты делаешь, я же разговариваю с тобой?”

( Глена зовет на помощь, Эдмонд ударяет ее ножом)

Эдмонд: “Ты что, с ума сошла? С ума сошла, ты, чертова идиотка? Ты, глупая сучка... Ну вот, посмотри, что ты наделала?!”[35,266-273]

Эта сцена по своему эмоциональному напряжению, по страстному желанию героя любыми средствами преодолеть отчуждение и даже в какой-то мере по своей кровавой развязке напоминает пьесу Олби “Случай в зоопарке”. И так же, как у Олби, образ зоопарка символизировал отчуждение и разобщенность людей, тюрьма, в которую в конечном счете попадает Эдмонд, становится наглядным, материальным, буквальным воплощением той внутренней несвободы, которую так остро ощущал герой. В пьесе возникает картина безумного, свихнувшегося мира - это впечатление усиливается благодаря калейдоскопичной смене сцен, в каждой из которых грязь, жестокость, насилие, равнодушие. Это мир, в котором все люди агрессивны и враждебны по отношению друг к другу, в котором секс и насилие становятся единственными формами контакта. В тюрьме Эдмонд подвергается насилию со стороны соседа по камере. Однако именно здесь, в тюрьме он, в конце концов, испытывает странное облегчение, как будто за ее стенами, отгороженный от большого мира, он, наконец, находит свое место. Здесь, в камере он вновь пытается решить для себя вопрос о смысле человеческого существования и размышляет о боге:

“Если для бога нет ничего невозможного, то пусть будет новый день в прекрасной стране, полной жизни и света, где люди добры друг к другу и есть работа, где мы можем расти в любви и безопасности, где мы нужны”[35,289] - в этих словах как бы суммируется все то, к чему стремится не только Эдмонд,

но и все другие герои Мэмета, живущие в разорванном, жестоком мире и страдающие от дефицита доброты и простого человеческого общения. Эдмонд понимает, что на земле ему этого обрести уже не удастся, но, быть может, “мы куда-нибудь попадем после смерти?” - размышляет он... “Быть может, есть Небеса?”[35,298]

В этой пьесе особенно явно проступает способность Мэмета создавать едва уловимое ощущение скрытой реальности, лежащей за обыденной оболочкой вещей, слов и отношений. Как и Олби, он обладает музыкальным чувством ритмического рисунка речи. Его герои, как и герои Олби, притягиваются друг к другу потребностью в общении, но остаются на расстоянии, будучи не в силах преодолеть барьеры страха и отчуждения. Как и в пьесах Олби, они испытывают страх перед жизнью.

Тем не менее, при несомненной типологической общности пьес этих двух драматургов каждый из них глубоко самобытен. Мы не найдем в пьесах Мэмета той взрывчатой образности, перегруженности символами, изощренной игры языка. В отличие от Олби, который моделирует свою концепцию на всех уровнях - лингвистическом, грамматическом, тематическом и сценографическом, Мэмет мало использует символы, но символичность происходит из самих ситуаций его пьес.

Проведенное сопоставление свидетельствует о том, что в американской драматургии сложились устойчивые традиции, которые плодотворно развивают драматурги конца XX века. Такое сопоставление позволяет выявить не только ключевые темы и проблемы, вновь и вновь поднимаемые американскими драматургами, но и целый ряд сквозных образов, мотивов и художественных приемов, которые сформировали своеобразную и узнаваемую поэтику американской драмы. На наш взгляд, самое главное, что переняли Сэм Шепард и Дэвид Мэмет у своих предшественников, это умение придать конкретной житейской ситуации глубокий обобщающий смысл. Именно эта метафоричность и составляет основополагающую традицию, заложенную лучшими представителями американского театра. Так, самая банальная, на пер-

вый взгляд, житейская ситуация перерастает в размышление об обществе, судьбе нации и человеческой жизни как таковой. В то же время настойчивая повторяемость тематики, проблематики и их художественного воплощения невольно наводит на мысль о вторичности американской драматургии конца XX века. В то время, как театральная форма постоянно обновляется все новыми и новыми приемами, вырабатывая качественно новый сценический язык, чему в немалой степени способствовали, в частности, Сэм Шепард и Дэвид Мэмет, драматургия второй половины двадцатого века в лучшем случае сумела приблизиться к уровню великих предшественников, но никак его не превзойти.

### Примечания

1. Dramas from the American Theatre. 1762-1869. – Cleveland & New-York, 1966.
2. Grimstead D. Melodrama Unveiled. American Theatre and Culture. 1800-1850./ D. Grimstead – Chicago, London, 1968.
3. Hiss the Villain. – London, 1964.
4. American Melodrama. – New York, 1983.
5. Стейвис Б. “Светильник, зажженный в полночь” и другие пьесы. – М., 1980.
6. Four Contemporary American Plays. – New York, 1961.
7. Боброва М. Н. Романтизм в американской литературе XIX века / М.Н.Боброва - М., - 1972.
8. Аникст А. Юджин О'Нил / А. Аникст // Юджин О'Нил. Пьесы в 2-х томах - М., 1970. – Т. 1.
9. Clark B. H. European Theories of the Drama / B. H. Clark - New York, 1966.
10. Tornquist E. A Drama of Souls / E.A. Tornquist - New Heaven & London, 1969.
11. Clark B. Eugene O'Neill. The Man & His Plays / B. Clark - New York, 1933.
12. О'Нил Ю. Пьесы в двух томах / Ю. О'Нил – М., 1970. -Т.1.
13. Лоусон Дж. Г. Теория и практика создания пьесы и киносценария / Дж. Г. Лоусон - М, 1960.
14. Playwrights on Playwriting. - New York, 1960
15. O'Neill E. The Fountain / E. O'Neill //The Great God Brown and Lazarus Laughed - London, 1960.
16. O'Neill E. Lazarus Laughed / E. O'Neill - New York, 1927.
17. Falk D. Eugene O'Neill and the Tragic Tension / D. Falk - New Brunswick, 1958.
18. Именно так рассматривают пьесу такие исследователи, как А. Белли (Ancient Greek Myth and Modern Drama. N. Y., 1969), Т. Портер (Myth and Modern American Drama, op. cit.), Д. Фальк (Falk D., op. cit.) , Л. Шиффер (O'Neill: Son and Playwright. Boston - Toronto, 1965) и др.
19. Jackson, E.M. The Broken World of Tennessee Williams / E.M. Jackson - Madison, Milwaukee and London, 1966.



20. Коренева М.М. Страсти по Теннесси Уильямсу / М.М. Коренева // Проблемы литературы США XX века. – М., 1970.
21. Nelson B. Tennessee Williams. His Life and Work / B. Nelson – London, 1961.
22. Williams T. In the Winter of Cities / T. Williams - A New Directions. Paperbacks, 1964.
23. Williams T. Four Plays / T. Williams - A Signet Modern Classic new American Library, 1976.
24. О'Нил Ю. Уильямс Т. Пьесы: Сборник / Ю. О'Нил, Т. Уильямс – М.: Радуга, 1985.
25. Brustein R. Critical Moments. Reflection on Theatre and Society 1973-1979. / R. Brustein - Random House. N. Y. 1980.
26. Bigsby C.W.E. A Critical Introduction to XX Century American Drama. Vol. III Beyond Broadway / C.W.E. Bigsby - Cambridge Univ. Press. 1985.
27. Бернацкая В. Четыре десятилетия американской драмы. 1950-1980гг / В. Бернацкая - Москва: Рудомино, 1993.
28. Gilman R. Introduction / R. Gilman // Sam Shepard: Seven Plays - A Bantam Book, 1981.
29. Bigsby C.W.E. Modern American Drama, 1945- 1990 / C.W.E. Bigsby - Cambridge Univ. Press, 1994.
30. Sessums K. Sam Shepard, 'Geography of a Horse Dreamer.' / K. Sessums - Interview Magazine, Sept. 1988.
31. Mamet D. Writing in Restaurants / D. Mamet - London, 1988.
32. Mamet D. Reunion. Dark Pony / D. Mamet - New York, 1977.
33. Mamet D. The Water Engine / D. Mamet – New York, 1978.
34. Mamet D. Life in the Theatre / D. Mamet – New York, 1977.
35. Mamet D. The Woods, Lakeboat. Edmond / D. Mamet - New York, 1983.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Выделение некоторых типологических аспектов американской драмы позволяет, на наш взгляд, осмыслить ее как целостное эстетическое явление, отражающее некоторые особенности национального сознания. С момента своего возникновения драматургия США самым активным образом включилась в пропаганду идей молодой республики, способствуя тем самым созданию популярных мифов и стереотипов. В этом отношении ее роль была намного значительнее, чем роль других родов американской литературы. Впоследствии, когда несостоятельность социальных иллюзий стала очевидной, американская драма сделала основной своей темой тему крушения Великой Мечты, решая ее на историческом, социальном, психологическом и философском уровнях.

Несмотря на все свое тематическое и стилевое многообразие, американская драма сформировала ряд устойчивых жанровых разновидностей, наиболее распространенными из которых являются историческая, семейная и мифологическая драмы. Каждый из этих видов характеризуется наличием целого ряда специфических структурообразующих признаков, которые, наполняясь конкретным содержанием, однако, очень незначительно модифицируются со временем. Вот почему в исторической или семейной пьесе 60 – 70-х годов мы находим целый ряд черт, присущих пьесам этого рода 30 – 50 -х. Типологические признаки пьес, речь о которых шла в работе, позволяют сделать некоторые выводы о характерных особенностях американской драмы в целом.

Большой заслугой американского театра явилось то, что он запечатлел американскую действительность “в формах самой жизни” – в характерных и легко узнаваемых семейно-бытовых, нравственных и общественных коллизиях. Для большинства американских драматургов характерна постановка важных философских, общечеловеческих проблем – таких, как поиск человеком своего места во Вселенной, вопрос о смысле существования; им присущ гуманистический пафос утверждения личности: больной, сломленный, слабый,

порочный человек в их пьесах всегда достоин сострадания. Героями их пьес становятся представители практически всех сословий – наиболее характерные социальные типы современной Америки. Вместе с тем в решении такой важной проблемы, как человек и общество, звучащей с большей или меньшей силой во всех пьесах, большинство драматургов отдают пальму первенства антропологическому подходу к характеру. Повышенный интерес к метафизическому, всеобщему приводит в ряде случаев к снижению роли социально-исторических факторов в мотивации поступков героев, что позволяет говорить об отсутствии подлинного историзма во многих пьесах на исторические сюжеты.

Все крупнейшие драматурги США в той или иной степени испытали на себе влияние таких популярных на Западе философских концепций, как экзистенциализм, релятивизм, ницшеанство, теория психоанализа. В их художественной практике это проявилось в том, что целый ряд негативных черт современного общества зачастую предстает в качестве неизменных атрибутов человеческого существования, а социальные проблемы решаются прежде всего в психологическом и обобщенно-философском плане. Такая тяга к универсализации, на наш взгляд, является существенной чертой всего американского театра. Более того, в этом, как нам кажется, заключается одна из интересных особенностей американской эстетической мысли в целом: она скорее мифологична, чем исторична. Как было показано в работе, в исторических сюжетах художников больше волнуют универсалии, константы, а не историческая конкретность; в пьесах на темы национальной истории исторические личности часто функционируют как архетипы, в семейных драмах драматурги, развенчивая миф американской мечты, как бы создают новый, запечатлевая семейные отношения в устойчивых парадигмах. И, наконец, мифологическая драма, к которой так тяготеет в XX веке американский театр, придает вопросам социально-исторического и семейно-бытового характера глобальное, общечеловеческое звучание.

Хотя феминистская критика настаивает на том, что “женская” драма идет своим путем, отличным от мейнстрима, как следует из анализа этих пьес, они также укладываются в предложенную нами типологию и, вольно или невольно, по-своему развивают традиции, заложенные основоположниками американского театра. Несколько особняком здесь стоят афро-американские женщины-драматурги, которые, помимо тематики и проблематики, характерной для феминистского театра в целом, насыщают свои произведения фольклорными мотивами, используют принципы джазовой композиции, что делает поэтику их пьес более причудливой.

Несмотря на то, что американская драма с самых первых шагов своего существования была связана с западноевропейскими традициями, которые и сейчас отчетливо дают себя знать как в художественной структуре пьес, так и в способе сценической подачи материала, она сформировала свои устойчивые национальные традиции, которые проявляются в творчестве современных драматургов.

В художественном плане одной из наиболее характерных черт, во многом определяющей специфику американской драмы, является предельная содержательность и активность художественной формы. Американские драматурги всегда тяготели к наглядной метафоричности, обильной театральной символике, подключению всех сценических средств для наиболее полного, комплексного воздействия на зрителя. Кроме того, для американской драмы характерна синтетичность в жанровом и стилевом отношении, что, видимо, вызвано активным творческим освоением западноевропейского эстетического и философского наследия, сочетающимся с разработкой сугубо национальных проблем. В этом отношении можно сказать, что, если европейская драма в целом больше тяготеет к космополитичности, то американская драма продолжает сохранять свою национальную специфику, проявляющуюся в настойчивом обращении к национальным мифам, истории, этнической проблематике, которые в то же время предстают в общечеловеческом ракурсе.

Таким образом, путь развития американской драмы, начиная с момента возникновения национального театра и до наших дней, – это путь от сте-

реотипов к архетипам, от схематичного, поверхностного изображения действительности – к постижению сущностных основ человеческого бытия.

В данной работе мы наметили фокусные направления и фокусные фигуры развития драматургии США. Перспективой данного исследования может стать анализ явлений, характерных для рубежа XX-XXI веков, который можно рассматривать как самостоятельный этап, породивший большое количество маргинальных направлений, подвергнувших переоценке многие устоявшиеся ценности и традиции. Кроме того, назрела необходимость комплексного анализа этнического театра в совокупности его основных составляющих – афроамериканской, азиатской и драматургии чиканос, что, возможно, расширит предложенную типологию.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ОТ АВТОРА</b> .....	3
<b>ГЛАВА I. ИСТОРИЧЕСКАЯ ДРАМА</b> .....	6
<b>ГЛАВА II. СЕМЕЙНАЯ ДРАМА</b> .....	50
<b>ГЛАВА III. МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ДРАМА</b> .....	71
3.1. ОБРАЩЕНИЕ К АНТИЧНОЙ МИФОЛОГИИ.....	72
3.2. ОБРАЩЕНИЕ К БИБЛЕЙСКИМ СЮЖЕТАМ.....	93
3.3. МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ БЕЗ МИФОЛОГИЧЕСКОГО СЮЖЕТА.....	99
<b>ГЛАВА IV. ЖЕНСКАЯ ДРАМА</b> .....	121
4.1. АМЕРИКАНСКАЯ ФЕМИНИСТСКАЯ ДРАМА И ЕЕ КРИТИКИ.....	121
4.2. ДРАМА БЕЛЫХ АМЕРИКАНОК.....	126
4.3. ДРАМАТУРГИЯ АФРО-АМЕРИКАНОК.....	151
<b>ГЛАВА V. РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИЙ</b> .....	168
5.1. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЕ ТРАДИЦИИ В АМЕРИКАНСКОЙ ДРАМЕ.....	169
5.2. НАСЛЕДИЕ РОМАНТИЗМА.....	181
5.2.1. Традиции романтизма в драматургии Юджина О’Нила.....	183
5.2.2. Романтический театр Теннесси Уильямса.....	196
5.3. ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ: СЭМ ШЕПАРД И ДЭВИД МЭМЕТ.....	210
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	226