

Г. Злобин

НА СЦЕНЕ И ЗА СЦЕНОЙ

(Пьесы Тенесси Уильямса)

В этом номере «Иностранной литературы» опубликована пьеса «Орфей спускается в ад». Среди прочитавших ее вряд ли сыщется человек, который упрекнул бы автора, известного американского драматурга Тенесси Уильямса, в схематизме. И тем не менее как раз за схематизм подверглась пьеса критике на родине писателя.

«По воле драматурга люди поделены на совершенно чистых и совершенно нечистых... а мир объявляется не пригодным для чистых.

С одной стороны перед нами ангелы, девственницы, какие-то птахи, с другой — грубые животные. Середины, то есть обычных людей, ступающих по нашей грешной земле, в пьесе нет».*

Автор этих язвительных строк, театральный критик Уолтер Керр, словно запамятовал, что в той же самой книге несколькими страницами выше он утверждал: «Мистер Уильямс представляется мне самым тонким драматургом из работающих в американском театре».

Чем же объясняется такая разноречивость? Каким образом «самый тонкий драматург» оказывается схематиком со склонностью к «олимпийскому спокойствию»? Почему буржуазные критики, столь усиленно превозносящие Т. Уильямса «вообще», растерянно умолкают, как только дело доходит до конкретного анализа конкретных пьес? Чтобы ответить на эти вопросы, вернемся на несколько лет назад, к началу драматургической деятельности Тенесси Уильямса.

Т. Уильямс — выходец из южных штатов. После окончания университета в Айове он стал, пользуясь его собственным выражением, «типичным американским явлением» — кочующим писателем, перебивающимся случайными заработками официанта, клерка, лифтера, рабочего на ферме. В Нью-Йорке ему улыбнулась удача: сто-долларовый приз «Групп-театра» за несколько одноактных пьесок. Вскоре на Бродвее была поставлена его драма «Битва ангелов». Таким образом, к началу второй мировой войны двадцатишестилетний писатель имел уже кое-какое литературное имя.

В основном же творчество Т. Уильямса приходится на послевоенные годы. К концу сороковых годов он, по единодушному почти мнению американских театроведов становится драматургом национального масштаба, известным далеко за пределами страны. Нет особо веских оснований ставить Т. Уильямса вровень с виднейшим драматическим писателем США послевоенного периода Артуром Миллером — ни по широте художественного видения, ни по общественной значимости драматургии. И тем не менее пьесы Уильямса — заметное и симптоматичное явление в новейшем театре США, причудливо вобравшее в себя его различные, нередко противоположные тенденции и направления.

Известность пришла к Уильямсу с постановкой в 1945 году пьесы «Стекланный зверинец».

Т. Уильямс назвал свою драму «пьесой воспоминаний»: действие ее разворачивается в виде иллюстрации к рассказу Ведущего, Тома Уингфилда, о жизни его семьи в юж-

* Walter Kerr. *Pieces at Eight*. New York, 1957, p. 134.

ном городке в тридцатые годы. Каждый акт открывается монологом-комментарием рассказчика, за которым следуют сцены из прошлого, где действуют сам Том, его мать, Аманда Уингфилд, и сестра Лаура.

Сюжетный остов пьесы составляет судьба девушки-инвалида Лауры Уингфилд, хрупкой, застенчивой, замкнутой. Бесконечный тренаж по машинописи и стенографии в коммерческом колледже, где она учится, и равнодушные окружающих заставляют ее замкнуться дома, в своем игрушечном мире. Она часами переставляет разноцветных стеклянных зверушек, любясь игрой света и что-то напевая про себя. У нее, одинокой, есть и воображаемый возлюбленный — веселый, с веснушками.

В доме гость Джим О'Коннор, кажущийся Аманде подходящей партией для дочери: он прост в обращении, практичен, прилично зарабатывает. Лаура показывает ему свой игрушечный зверинец. Джим тронут, в порыве сочувствия и нежности он почти нечаянно целует девушку. Падают на пол и разбивается стеклянный носорог. Приходит конец созерцательному существованию Лауры. Но тут же волшебство прерывается: Джиму пора бежать на свидание с невестой. Рушится еще одна надежда. Драматическая ситуация возвращается к исходному состоянию.

У Аманды есть свой «зверинец» — воспоминания о безоблачной поре молодости, которые постепенно превращаются в манию.

Третий член семьи, Том, тоже пытается скрасить свои дни, забыть о нудной работе на складе. Карточка покойного отца, моряка, словно зовет его навстречу приключениям. Но Том — кормилец семьи. Ему остается только кинематограф.

Таковы люди, действующие на подмостках. А что же происходит вне дома Уингфилдов, за сценой? Во вступительном монологе Ведущего, Тома Уингфилда, явственно слышится голос драматурга: «Я обращаю свой взор к тому странному периоду — к тридцатым годам, когда огромный средний класс Америки словно поступил в школу для слепых. Зрение изменило людям или они изменили своей способности видеть — они отчаянно пытались нащупать точки по брейлевой азбуке распадающейся экономики...

В Испании пылала Герника. У нас были волнения среди рабочих, иногда очень бур-

ные, в таких обычно мирных городах, как Чикаго, Кливленд, Сент-Луис...

Таков социальный фон пьесы».

В других монологах этот социальный фон расширяется, уточняется, охватывает иные стороны американской действительности. Он, правда, не включается в драматическую коллизию, но сообщает пьесе историческую конкретность.

Персонажи пьесы живут в молчаливом отчаянии, но бездумно, будто не ощущают бега времени, не замечают лихорадочного темпа событий. Герои драмы отворачиваются от действительности, тычутся, словно слепые котята, в поисках выхода — и не находят его. В этом их социальная трагедия, трагедия многих миллионов «средних» американцев, вскормленных на жиденьком настое американской мечты и растерявшихся, как только начали рушиться под ударами кризиса основы привычного существования.

Эти обстоятельства серьезно отличают «Стеклянный зверинец» от потока «поэтических», а по существу антиреалистических пьес, типичных для театра США тех лет наряду с драмой на военные темы. Ссылаясь на то, что действие драмы Т. Уильямса происходит будто бы в «памяти субъекта», и проходя мимо действительного ее содержания, театроведы утверждали, что драматург продолжает «революцию», совершенную Юджином О'Нилом, который первым в американской драме использовал тезисы Фрейда и Юнга о подсознательном как источнике человеческих поступков.

Таким утверждениям способствовали в первую очередь предпосланные пьесе авторские «Заметки к постановке», где Т. Уильямс претенциозно выдвинул концепцию «нового пластического театра», который должен прийти на смену якобы исчерпавшему себя театру реалистическому. Основным признаком реалистической драмы Уильямс считает «фотографическое сходство» с действительностью, впадая в свойственную приверженцам буржуазной эстетики ошибку и путая реализм с натурализмом. Стремясь избежать фотографизма в «Зверинце», он подробно обосновывает введение в драму символики и использование различных сценических эффектов: киноэкрана, музыкального сопровождения, вы-

борочного освещения сценической площадки.

Условные приемы, придавая драме романтическую окраску и театральность, остаются все же внешним орнаментом и, как это ни парадоксально, не заслоняют ее натуралистических черт. Эти черты сказываются в неподвижности характеров, в отсутствии драматического конфликта (пассивность персонажей не дает почвы для столкновения!), в авторском нежелании дать решение, дать оценку изображаемому. Отвергая фотографичность, Уильямс остается тем не менее в плену натуралистической традиции.

Эти противоречия в методе драматурга берут верх в нашумевшей в свое время пьесе Т. Уильямса «Трамвай — Желание» (1947). Именно после постановки «Трамвая» за Уильямсом на Западе установилась несколько скандальная репутация драматурга модного и «смелого». В советской критике неоднократно указывалось на ущербность этой пьесы и психопатологичность ее героев.

Желание, смешанное с ненавистью, сводит извращенную аристократку Бланш Дюбуа с человеком, находящимся на другом полюсе общества, рабочим Стэнли Ковальским. Ни воспоминания Бланш о фамильном поместье Бель Рев («Прекрасный сон»), ни ее претензии казаться сверхтонченной леди не могут противостоять «зову плоти», и, истерически проклиная своего партнера — «обезьяна!», «выходец из каменного века!», — она бросается в объятия Стэнли, мужа родной сестры, как раз в ту ночь, когда Стэллу увезли в больницу рожать.

Духовное и физическое вырождение землевладельческой аристократии Юга, цепляние за отжившие формы человеческих отношений, крушение «благородных» традиций — весь этот материал, заключенный в предыстории Бланш Дюбуа, мог бы стать содержанием реалистической драмы, как это стало, например, в «Лисичках» Л. Хеллман. Автор же разменивает его на декадентского толка картины, заметно поэтизируя тот отживший, «унесенный ветром» мир, как это делала М. Митчелл, чему отдал дань и «жестокий» Фолкнер в «Непобежденных» и «Аромате вербены».

Джон Гасснер в этюде, посвященном «Трамваю», подверг пьесу уничтожающей, хотя и завуалированной критике. Американ-

ский театровед строит свой анализ во многом формалистически, но нельзя не согласиться с ним, когда он говорит, что «клинические аспекты» характера героини «снижают» потенциальную трагедию до уровня психопатологии*. Называя Бланш «дочерью южного Вишневого сада» и сопоставляя пьесу Уильямса с шедевром Чехова, Гасснер указывает, что у русского драматурга все основано на «нормальной мотивировке», тогда как Уильямс вводит ненужные и случайные мотивы. «Реалист и эстет сталкиваются в этой пьесе», — заключает автор этюда. И правда, есть что-то от эстетской позы в таком любовании «сырой» жизнью.

Но Гасснер обходит важнейший момент — изображение в пьесе людей труда. Соседи и приятели Стэнли тем только и заняты, что пьют, картежничают, сквернословят, избивают своих жен. Драматург откровенно любит примитивность Ковальского, его, так сказать, «брутальностью». В том, что в облике Стэнли выпячиваются такие стороны, не следует искать принципиальную классовую позицию писателя. Стэнли в представлении автора — образец нормального земного человека, которого он противопоставляет сверхтонченной, а на деле развращенной декадентке Бланш. Кроме того, в пьесе есть персонажи из той же среды, выписанные с нескрываемой симпатией. Таков предельно чистый образ рабочего, паренька Минча, наивно дарящего букетик роз заезжей «даме».

И все-таки роль Стэнли, сыгранная популярным артистом Марлоном Брандо, надолго осталась примером искажения облика американского рабочего. Хотел или не хотел этого Т. Уильямс, он оказался в плену представлений, бытующих в американской буржуазной философии, о психологической и интеллектуальной якобы неполноценности людей из неимущих классов — представлений, особенно опасных в те годы, когда рабочее движение США стало подвергаться тяжелейшим ударам.

«Трамвай — Желание» мог остаться, возможно, более или менее случайным фактом творческой биографии талантливого драматурга. Но Уильямс тут же пишет «Лето и дым», где разрабатывает ложную проблему гармонии души и тела. Значит, неустой-

* J. Gassner. The Theatre in Our Times. New York, 1954, p. 357.

чив оказался он и чересчур подвержен моде — и не только театральной. В духе психоаналитической драмы в «Лете и дыме» происходит борение между «сознательным» и «глубинным» у героини пьесы, носящей аллегорическое имя Альма — «душа». Она пытается примирить свою одухотворенность и непорочность с плотским влечением к Джону Бьюкенену, человеку земных радостей и сиюминутной выгоды. Статуя ангела, на фоне которой разворачивается действие, должна, по всей видимости, означать, что конфликт между духом и плотью существовал от века.

«Лето и дым» воспринимается как статичная картина на заданную тему, а персонажи — как марионетки, излагающие тощую мораль. Любопытно, что, выходя за пределы главной темы, драматург создает очень выразительные фигуры местных интеллектуалов. Убожество провинциального мещанства ярко передано в эпизоде обсуждения поэзии Блейка — эпизоде, который по своей сатирической направленности напоминает некоторые сцены из «Главной улицы» С. Льюиса.

Но диалектичность художественного развития в том и состоит, что в самой слабой пьесе Уильямса обнаруживаются приметы нового, по сравнению даже со «Стекланным зверинцем», подхода к материалу.

...Шофер Альваро не уступил на шоссе дорогу Коммивояжеру. Тот осыпает его проклятиями. Альваро «едва сдерживает ярость: в массивной фигуре Коммивояжера сейчас воплощается мир разочарований», — читаем в ремарке. Альваро знает: посмей он одернуть зарвавшегося нахала — и работа потеряна. И все же он решает: «Пусть меня уволят — я буду драться!»

Этот эпизод из второго акта драмы «Розовая татуировка» — не проходной. За ним (за сценой!) бесконечная цепь лишений и унижений, выпадающих на долю «неполноценного» американца в США (Альваро — итальянец). Поразмыслим над тем, что рассказывает Альваро о себе: однажды хозяин решил «подшутить» над ним и на конверте с деньгами вместо его фамилии, Манджакавалли, написал оскорбительный английский перевод — «eat a horse», то есть «жрущий конину» или что-то в этом роде. «Но ведь и простой водитель грузовика тоже человек!» — горестно заключает Альваро. И писатель знает это. В том, что он на сто-

роне Альваро, на защите поправленного человеческого достоинства, несомненный гуманизм Тенесси Уильямса. А гуманизм несовместим с декадансом, с искусством упадка, к которому иные критики поспешили причислить целиком драматургию Уильямса.

Альваро решил драться. Но Коммивояжер ударом сбивает его с ног, и тот чуть не плачет от боли и сознания собственного бессилия. Писатель держится чересчур близко к своему герою, как бы принимает на себя его боль и его бессилие. Т. Уильямс не верит, что Альваро и ему подобные способны взять верх, что может быть иначе. Он хотел бы верить, но не может, ибо, говоря словами О. Генри, «видимый горизонт принимает за границы мира». Оттого и ломаются хрупкие, как стеклянная фигурка, мечтания Лауры Уингфилд, оттого спивается Брик, центральный персонаж «Кошки на раскаленной крыше», оттого гибнет Вэл — Орфей с Миссисипи, не сумев спасти из ада свою Эвридику.

Чем же унять душевную боль и обиду, залечить раны, нанесенные холодным высокомерием и грубым деспотизмом? Обитатели мрачного мира Юджина О'Нила поворачивались спиной к тягостным фактам, выдумывая себе иную жизнь. Сароян видит вокруг себя лишь милых простодушных людей, защищенных от всего своей неистребимой верой в вечность «доброе начала». У героев Т. Уильямса другое средство от болезней века — чувственная любовь. Согревающая искра сближает Альваро и Серафину, которая третий год живет в отшельничестве, наедине с урной, где прах ее мужа. Розарио, тоже шофер, погиб в перестрелке с полицией: в кузове его машины была припрятана контрабанда — предмет махинаций солидной фирмы. Серафина была полна радостного ожидания: последний рейс — последний взнос за 10-тонный грузовик. А после — Розарио «будет работать на себя. И тогда мы заживем в Америке, как приличные люди. Собственный грузовик! Собственный дом! В доме все электрическое. Плита, холодильник, tutto — все!»

Но выстрел за сценой убил мечту об электрическом рае. Остался прах Розарио и занятые только собою людишки с холодильником вместо сердца (манекены в портновской лавке Серафины — их сценическое воплощение).

Что могут дать два таких одиноких и отверженных существа друг другу, кроме взаимного участия, кроме тепла собственного тела? Серафина признается: «Широкая постель для меня прекрасна, как вера».

Иное дело — автор. Он, художник, мог бы подняться над мироощущением своих героев, увидеть то, чего не видят пока они, и силою своего таланта вывести к свету рампы людей, спаянных общностью устремлений более возвышенных. Но и драматург усматривает в физической близости чуть ли не единственное средство преодолеть «проклятую» одинокость личности в хаосе современной буржуазной цивилизации, разорвать узы равнодушия и бесчеловечности. Социальная общность людей, товарищеская солидарность, все многообразие человеческих связей у драматурга объективно подменяются связью между двумя. Так любовь и жизнь становятся синонимами в словаре Т. Уильямса, получая символическое выражение в образе розы, розового цвета, многократно до навязчивости повторяющемся в пьесе.

В этом отношении Уильямс мало отличается от своих коллег. Герои сегодняшней американской драмы ожидают внутреннего озарения, ищут забвения в любви, в семье, в себе. И старейший писатель А. Маклиш, попытавшийся в своей драме «Иов» уловить «вселенские» катаклизмы, и сравнительно молодой У. Индж, рисующий судьбы маленьких людей американского Запада, и многие другие авторы сходятся в «спасительной» идее Любви.

Культ земной, «естественной» любви — для писателя своеобразный способ протеста против неестественных человеческих отношений в обществе чистогана, утверждение романтических идеалов взаимопонимания, «несдерживаемого сочувствия к человеку», по словам Уильямса. Тем, кого шокируют эротические мотивы в пьесах драматурга, напомним, что говорили о своих соотечественниках публицисты супруги Ниринг: «Жизнь большинства американцев — это просто физическое существование; комфорт, развлечение, возбуждение, удовлетворение».*

* * *

Романтико-гуманистические черты в творчестве Т. Уильямса с наибольшей последо-

вательностью обнаруживаются в монументальной драме «Путь действительности» («Camino Real»), о которой автор писал: «...это моя концепция современности и мира, в котором я живу». Появлению такой драмы способствовали мощные объективные факты: растущий протест против широкой антидемократической кампании в США и моральной деградации известной части американского общества в то время, когда «холодная война» кое-где становилась «горячей».

«Путь действительности» — драма аллегорическая. В ней все условно: место действия, персонажи, среди которых есть и исторические личности и литературные герои, и сами сценические средства. Когда поднимается занавес, мы видим городскую площадь, обнесенную стенами, за ними — непроходимая пустыня, terra incognita. Из зрительного зала на авансцену поднимается Дон-Кихот в сопровождении верного своего оруженосца. Санчо Панса по карте определяет их местонахождение: «...обнесенный стенами город, где кончается Камино реаль и начинается Кэмино риэл, где истощился родник человечности».

Камино реаль (по-испански — царственный путь) — это путь мечты и надежд; Кэмино риэл — это путь жестокой действительности, точнее, тупик, куда будто бы зашла дряхлая цивилизация. Но горечь и пессимизм отнюдь не берут верх, не превращаются в усталый бездеятельный скепсис или злую усмешку индивидуалиста, стоящего по ту сторону добра и зла. Напротив, тональность и ситуации пьесы, вся художественная система ее исполнены гневным пафосом отрицания бездушия и жестокости, царящих на Кэмино риэл. Бесконечно далек тут Т. Уильямс от позиции безразличного регистратора событий. В пьесе призывно утверждаются идеалы благородства, братства и любви к человеку, и потому так остра романтическая критика капиталистического миропорядка.

Критики хором обрушились на Т. Уильямса за эту пьесу. Джордж Натан назвал ее «беспорядочным, сумасбродным и утомительным потешным действием», где автор «нахально пытается бессмыслицу выдать за смысл»*.

* Элен и Скотт Ниринг. США сегодня. Москва, ИЛ, 1956, стр. 42.

* George Jean Nathan. The Theatre in the Fifties. New York, 1953, p. 109.

Фредерик Ламли писал: «К сожалению, «Camino Real», пьесе, которая прежде всего претендует на оригинальность, приходится считать неудачей... В пьесе содержится волнующая идея, но Тенесси Уильямс предложил нам голый сценарий... сырую, незавершенную картину, написанную грубыми и резкими мазками»*.

При всей условности обстановки и действующих лиц, различные детали и авторские указания позволяют гипотетическим путем сконструировать, в основных очертаниях, общество, которое представлено писателем.

На одном полюсе этого общества люди высшего класса, обитатели фешенебельного отеля «Сиэте марес». Жизнь в отеле отмечена крайним упадком и вырождением, платят там «отчаянием — наличными без векселей». На другом полюсе находятся «люди с улицы». Они ютятся в трущобах, расположенных на противоположной отелю стороне площади-сцены.

На Кэмино риэл на широкую ногу поставлено промывание мозгов, чем занимается Цыганка. Официально запрещено слово «неттапо» — «брат», ибо оно, «волнует население».

Сюжетом пьесы является цепь злоключений американца Килроя, оказавшегося в городе и не отваживающегося пересечь тегга incognita. Одно звено в этой цепи особенно запоминается. Всесильный владетель «Сиэте марес» требует от Килроя, чтобы тот стал Пэтси, клоуном. Полицейские насильно обряжают Килроя в шутовскую одежду, но он вырывается. За Килроем гонятся.

Уильямс строит эпизод так, что преследователей не видно. Иллюзия погони достигается игрой актера и эффектами — звуковыми и световыми. Килрой спрыгивает в зал, мечется между рядами, ломится в двери с надписью «Выход», но двери заперты. Падая от усталости, обезумев от страха, Килрой уже не кричит, он молит, обращаясь к зрителям: «Где же выход? Ведь должен же быть где-то выход. Я не могу оставаться здесь... Я свободный человек со всеми правами. Помогите, помогите же найти выход, выход...». Невозможно отрицать реалистичность этого эпизода, передающего состояние рядового американца в эру маккартизма.

* Frederic Lumley. Trends in 20th Century Drama. London, 1956, p. 188-189.

На протяжении всех шестнадцати картин, или «блоков», как автору угодно было обозначить их, ведется большой философический спор. Спор между силами Зла, господствующими над Кэмино риэл, и силами Добра. Вот Дон-Кихот рассуждает о голубизне — цвете благородства и расстояний. Вот Байрон произносит патетически-скорбный монолог о теперешней развращенной дешевым успехом поэзии и покидает город, чтобы, как встарь, биться за свободу — слово это вызывает иронические смешки Гутмана и других персонажей, которые не в чести у автора. Вот слышится голос разuverившейся во всех и во всем Маргариты Готье: «Время предало нас, а мы предаем друг друга». И страстно возражает ей Казанова: «...Фиалки в горах могут сдвинуть скалы, если верить в это и дать фиалкам расти».

Романтическое начало одерживает победу в пьесе. К победе автор приобщает и погибшего Килроя с помощью раздвоения образа.

...Килрой погиб, и труп его используется в анатомических целях. Мы видим операционный стол, подле него студенты-медики. Одновременно луч прожектора выхватывает из затемненной части сцены любимицу народа Мадреситу, на коленях у нее умерший Килрой. Параллельные монологи — размеренно протокольная речь Инструктора и по контрасту к ней скорбные, как молитва, фразы Мадреситы — превосходно передают суть конфликта драмы:

Инструктор. Перед вами неопознанный труп какого-то бродяги.

Мадресита. Это был твой сын, Америк...

Инструктор. Он был найден на одной из улиц Кэмино риэл.

Мадресита. ...Вспомни время его величия, когда он не был запуган и развращен.

Инструктор. На трупе нет явных следов насилия... Ну а теперь начнем вскрытие. Прошу скальпель!

Мадресита. Вей, ветер!.. Плачьте по нем измученные, искаленные существа. Его бездомный призрак — это ваша собственная тень...

Инструктор извлекает сердце Килроя, «золотое сердце величиной с голову ребенка» — и одновременно Килрой № 2 оживает. «Это мое сердце, оно не принадлежит никому... Не принадлежит даже Соединенным Штатам Америки!» — восклицает он и

выхватывает сердце у Инструктора. За Килроем организована вторичная погоня.

Но на сей раз ему удается перебороть страх перед «охотниками за ведьмами». «Фиалки в горах сдвинули скалы», — провозглашает Дон-Кихот. Забил бездействовавший доселе фонтан посреди площади. И вот великий человеколюбец рука об руку с простым американцем поднимается на городские стены и покидает Кэмино риэл.

Такой оптимистической концовкой, пронизанной верой в то, что американский народ сумеет разорвать паутину мракобесия и лжи, и заключает Т. Уильямс свою драму. Этот оптимизм сближает «Путь действительности» с «Суровым испытанием» Артура Миллера, поставленным в том же 1953 году, и вводит пьесу в русло демократической драматургии тех лет. Джон Проктор и Килрой — явления одного порядка в новейшем театре США, хотя первый — характер реалистический, а второй остается фигурой условно-аллегорической. Оттого, верно, у Миллера народ — определенная социальная сила, а уильямсовские «люди с улицы» — это скорее живописный фон. Даже тогда, когда народ вовлекается в сценическое действие, ограждая Мадреситу и Мечтателя, заподозренных в крамоле, от стражников, — эпизод, продолжающий тему народного сопротивления, намеченную в стычке Альваро с Коммивояжером, — он остается страдающей и страждущей массой. Жертвы социальной несправедливости, «люди с улицы» поднимаются иной раз до стихийного протеста, но не способны к активной и сознательной борьбе с притеснителями.

Миллер-реалист и Уильямс-романтик обнаруживают поразительное сходство в идеализации прошлого США, в частности двадцатых годов. Ах, какое это было чудесное время! — вспоминает мнимый «золотой век» Америки Вилли Ломен из «Смерти Коммивояжера». Аманда Уингфилд и Бланш Дюбуа тоже живут былым. У Килроя через шею перекинута пара боксерских перчаток, на поясе инкрустация из дорогих камней, образующих слово «чемпион». Эти атрибуты напоминают о схватках, в которых он побеждал». Идеалистический взгляд на историческое развитие США как на плавный, без социальных потрясений, процесс присущ многим современным американским драматургам. Отсюда частая тема гибели

иллюзий и многочисленные образы «бывших» людей теперь, когда американская мечта обнаружила свою несостоятельность.

Общая идеалистическая основа мировоззрения Т. Уильямса и А. Миллера сказывается и в том, что в их пьесах нет, как говорится, конструктивных решений проблем современности, нет исторической перспективы. Миллер в своих драмах поет гимн мужеству и стойкости простых людей Америки («Им Надо Памятник Поставить», — говорится в пьесе «Воспоминание о двух понедельниках»). Он разрабатывает эстетическую теорию, утверждающую в качестве героя современной трагедии обыкновенного человека. Но что сделать, чтобы ломаны не кончали самоубийством, а кэрбоны не становились доносчиками, он не знает. Так же и Уильямс. Единственный раз он без обиняков высказал на сцене все, что хотел. Но что станет с его героем в послесценической жизни — не угадать. Он отправляет Килроя буквально в «неизвестную землю». Миллер тщится выработать концепцию, которая исключала бы идеологический конфликт между капитализмом и коммунизмом. Эмпирик по мировоззрению, Уильямс противопоставляет хищному, калечащему личность обществу сентиментальные банальности, романтически-отвлеченную веру в то, что «фиалки в горах могут сдвинуть скалы». Существенной разницы тут нет.

Философская беззаботность сказывается и в эстетике Тенесси Уильямса. В предисловии к «Пути действительности» драматург развивает свою концепцию «нового пластического театра»: «Цвет, изящество, легкость, структурный узор движений, быстрое взаимодействие живых людей... вот что составляет пьесу — а не слова на бумаге, не мысли и не суждения автора, не затасканные понятия, собираемые с полок общедоступных библиотек». Суммируя свои замечания, драматург делает вывод: «Символы — естественный язык драмы».

Надо отдать справедливость: Т. Уильямс последовательно проводит свои творческие принципы на практике. В его драме много красок, звуков, движения. Диалог, как всегда, лаконичен и точен, но главную смысловую функцию выполняет не текст, а физические действия, пантомима — словом, зрительные образы. При этом Уильямс достигает иногда высокой театральности, нарушающей, правда, подлинную психологич-

ность характеров. Примером может служить сцена в восьмом «блоке».

...Байрон размышляет вслух: что может сделать человек с сердцем другого человека?

Казанова (страстно). *Вот что он может сделать* (берет со стола буханку хлеба, опускается на террасу).

Он может смять сердце! (Мнет хлеб.)

Может сломать его! (Разламывает буханку пополам.)

Может топтать его! (Роняет хлеб, наступая на него ногой.)

И может выбросить его — вот так! (Ударом ноги сбрасывает хлеб с террасы.)

Но как бы ни были удачны те или иные находки Уильямса, его установка на зрительный образ как на ведущее художественное средство ведет к принижению роли слова, идейно-художественной основы театра — драматургии. («Текст — это формула существования спектакля, чертеж, по которому нужно строить здание», — говорил Уильямс.) Драматург увлекается «математикой образотворчества», а это отнюдь не способствует целостности спектакля. И не случайно, что формалистические тенденции драм Уильямса особенно ощутимы в «Пути действительности» — пьесе, претендующей на широту социального диапазона.

Почти все американские театроведы объясняют успех пьес Уильямса современной сценической техникой и работой режиссера И. Казана. Казан ставил большинство пьес Уильямса, и не без его, разумеется, влияния преувеличивается значение формальной стороны спектакля. Классическим примером произвольной трактовки Казаном пьес Уильямса в американской литературе принято считать постановку пьесы «Кошка на раскаленной крыше» (1955), где писатель возвращается к исследованию нравов Юга. Он вводит зрителя в дом богатого плантатора Поллита, умирающего от рака. Как стервятники, кружатся вокруг десяти тысяч акров плодороднейшей земли в районе Дельты его сын с женой. Приманка, на которую может клюнуть Большой папочка, размышляющий, кому бы отказать свое имущество, — их чада, числом пять... Другой, любимый, сын Брик — безнадежный алкоголик и не хочет подарить отцу наследника, и жена его Мэгги — кошечка беснуется, видя, как уплывают из рук денежки свекра.

Э. Бентли упрекал Казана за то, что он

явно «очистил» «грязный» будто бы текст пьесы. «Очищение» состояло в более благополучной развязке, сделанной Казаном. А «грязь» Бентли усматривает в том, что люди с действительно грязными мыслишками подозревают, что Брик питал низменную и ненормальную страсть к своему покойному товарищу. На деле то была вернейшая и беззаветная дружба, «единственная настоящая вещь» в жизни Брика и «слишком редкая, чтобы считаться нормальной».

Уильямса резко упрекали за мотивы сексуальной извращенности в его произведениях. Но в том-то и дело, что в этой пьесе почти не осталось того горького, и одновременно эстетского, любования патологией, которое наблюдалось, к примеру, в некоторых его рассказах военных лет («Однорукий», «Черный массажист»), в меньшей степени — в «Трамвае».

Бентли, да и другие критики пьесы игнорируют тот факт, что «авангардист» Уильямс обратился к классической теме литературы критического реализма — страшной власти денег. Ситуация даже тривиальна: любящие родственнички лихорадочно поджидают своей доли наследства. А пока — интригуют, грызутся, словно пауки в банке, из-за будущих долларов и акров. «Ложь — вот наш образ жизни» — эти слова Брика определяют смысл пьесы.

Неверное толкование названия пьесы дало буржуазным критикам повод ко всякого рода психоаналитическим домыслам. Но Мэгги — «кошка на раскаленной крыше» потому, что всю жизнь, по ее собственным словам, «была чертовски, до отвращения бедна» и теперь стремится к обеспеченной, устойчивой жизни.

* * *

«Кошка на раскаленной крыше» была подступом к «Орфею» — драме, вобравшей в себя темы и образы Т. Уильямса точно так же, как сильные и слабые стороны его дарования.

Снова Юг Америки, чья кровь «отравлена неонам». Снова холодный, точно тюрьма, дом («Боже, как тут холодно!», «Я вся продрогла», — говорят действующие лица) и холодные лицемерные существа — разные пивы, доги, бьюлы, доллары. Эти персонажи продолжают галерею обитателей фолкнеровской Йокнэипатафы, в первую очередь многочисленных Снопсов — хищ-

ников, дезертиров, убийц. Снова милые и очень несчастные люди, пытающиеся найти человечинку друг в друге. И снова — в который раз! — предчувствие беды, что порой страшнее самой беды: шепотки за спиной, косые взгляды, дождь за окном, зловеще торчащая из кадки искусственная пальма, постоянный лай овчарок откуда-то. А сверх того — пролог, из которого узнаешь об одной двадцатилетней давности истории, как слобились двое, словно «пламенем их охватило», и как сожгли заживо вместе с его заведением какого-то «итальяшку» за то, что пускал к себе за столики негров. Догадываешься тут, что пьеса покажет нечто подобное, что перекинется на нее с той истории пламя любви и пламя смерти.

Вэл Ксавье, центральный персонаж «Орфея», спрашивает жену шерифа, что у нее нарисовано на картине. Колокольня, отвечает Ви. «Разве колокольни бывают красного цвета?» Миссис Толбот объясняет, что внешний облик предметов будто бы обманчив, и потому она изображает не вещь, а свое ощущение вещей.

Тенесси Уильямс поступает как раз наоборот. Ви живописует свои видения. Драматург склоняется в сторону прямо противоположную. Он ограничивается воспроизведением внешнего облика людей, вещей, событий, предоставляя читателю домысливать, искать связи явлений, проникать в суть дела.

В самом деле, что происходит на сцене в первых двух актах «Орфея»? Мучительно трудное, наперекор всему, сближение Вэла с Леди да несколько второстепенных, иногда блистательных, эпизодов, как, например, встреча Джейба, возвращающегося после операции.

Как бы искусно ни была выписана линия трагической любви Вэла и Леди, без каких-то сопутствующих обстоятельств она не стала бы тем, чем она есть. За сугубо личными отношениями персонажей угадывается нечто большее — спертая атмосфера американской провинции, жестокая сила, убивающая любовь и красоту, ярая нетерпимость к пришлым, к людям иного склада, денежный расчет, преступления. Может стать предметом исследования то, каким образом преломляется в характерах Т. Уильямса социальная причинность, остающаяся в основном за пределами драматического действия его пьес.

Экспрессионистичность манеры Уильямса, вытекающая из концепции «пластического театра», плоскостное изображение действительности сказываются, между прочим, и на психологической обрисовке персонажей.

Драматург дает лишь контуры характера, типовые свойства его, нисколько не заботясь об индивидуализации. Действующие лица его пьес не живут, что называется, духовной жизнью, внутренний мир их заслонен чрезмерной эмоциональностью. Это натуры неподвижные. Даже внешний облик их лишен особенностей. Художник, взявшийся написать портрет Вэла, скажем, волей-неволей вынужден был бы работать широкой кистью, в броской, условной манере: тридцатилетний, дикой красоты мужчина в куртке змеиной кожи, перебирающий струны гитары-подруги. Но в том грубовато-чувственном портрете должны непременно быть теплые краски, неуловимая поэтичность, без которых нет уильямсовского героя.

Есть особый смысл в том, как меняются, старясь и становясь безобразнее со временем, характеры тех, в ком видит драматург виновников несчастий людей, кто «покупает других». В «Стеклянном зверинце» это молодой Джим О'Коннор, практичный американец, уповающий на «трех китов демократии»: знание, деньги, силу, — типичное воплощение поначалу «безобидной» философии пользы, против которой так восстает Уильямс в своих пьесах. Джон Бьюкенен из «Лета и дыма» — уже трезвый материалист, по мере сил старающийся накормить трех птиц, обозначенных на висящей в его кабинете анатомической карте человека (одна жаждет правды, другая — пищи, третья — любви), и оценивающий все на свете субъективной меркой удовлетворенности.

В том же ряду стоит наглый Коммивояжер, избивающий Альваро, и плантатор Поллит — деспот, грубиян и циник, в совершенстве овладевший искусством лжи и распоряжающийся судьбами своих родственников, как ему заблагорассудится. Но Большой папочка Поллит уже не всемогущ, он поражен раковой болезнью.

Приметы Джейба Торренса, самой зловещей фигуры у Т. Уильямса, известны: столп общества в Ту Ривер, торговец и законодатель нравов, расист и линчеватель. Как и Поллит, он смертельно болен. Джейб

почти не появляется на сцене, он не живет, а умирает у себя в комнате, на втором этаже. И спускается сверху он единственно затем, чтобы принести смерть.

Зрелость писателя определяется тем, кому он отдает больше от своего сердца, чьи симпатии и антипатии разделяет, кого избирает в *герои*. Впрочем, слово «герой» в изначальном своем значении почти неприложимо к драмам Т. Уильямса: самые активные из полюбившихся ему персонажей никаких особых дел не совершают.

В них начисто отсутствуют качества *гражданские*, как бы ни были привлекательны эти люди по-человечески. Им всем хочется быть «совсем-совсем свободными», как птичка, о которой рассказывает Вэл. Но так не бывает. Нельзя быть свободным от собственной совести, от ответственности перед своими ближними, перед своей страной. Иначе нетрудно оказаться пущенными в «торговый оборот». И не стоит уподобляться той сказочной птичке — она не сокол.

Бессмысленно и противно человеческой природе видеть свободу и в смерти. Что толку в том, что вольные, умирая, оставляют на земле свои зубы и белые кости «как символ того, что они свободны, что их не покорить», по выражению Кэрол. Впрочем, это вполне соответствует ее упадочническому мироощущению. Даже в самом призыве «Живи», что слышится ей в шептаниях мертвецов, какой-то могильный холод. Растратив устремления юности (Кэрол когда-то «боролась за справедливость», и то было настоящее), она теперь только и может что рисоваться, шокировать местное «общество» экстравагантными выходками. В образе Кэрол драматург уловил черты «битников» — молодых людей поверженного поколения.

Вэл и Леди — первые, пожалуй, люди в мире Т. Уильямса, которые начинают задумываться над механикой жизни. Робко, неуверенно, словно вслепую, нащупывают они ответы на мучительные вопросы своего бытия. Оба твердо знают уже, что «грязь — это не ответ». Оба соглашаются, что любовь, которая лечила прежде горести и неудачи беззащитных, это «обманный ответ». Оба готовы отстаивать свою мечту, пусть пока только о «новом саде». Они поняли «самое главное», по словам Леди, — «человек не должен сдаваться».

В образе Вэла и Леди писатель достигает исключительной художественной выразительности. Ему удается то, что редко удавалось прежде: сблизить обобщенность символа с конкретностью детали, равно отдалиться от романтической неясности и натуралистического правдоподобия. И все же истинно реалистических характеров не получается, потому мало в них, если можно так выразиться, «социальности» и психологичности.

Финал пьесы трагичен: Леди умирает от пули мужа, волокут линчевать Вэла. Явственно звучит главная, пожалуй, тема драматургии Уильямса: неизбежность гибели людей, воплощающих в его понимании человечность и красоту. «Это его, Уильямса, специальная поэтическая сфера — мучения тех, кто слишком мягок и чувствителен, чтобы выжить в нашем грубом и бесчувственном мире», — писал рецензент журнала «Мейнстрим». Можно, разумеется, сказать, что в наблюдаемом им мире чаще всего так и случается. Предвзятая идея обреченности тем не менее заслоняет от драматурга то, мимо чего не может пройти писатель-реалист. Случайно разве в картине американского Юга, что слагается из пьес Т. Уильямса, доминируют мрачные, гнетущие тона и совершенно не нашло отражения мощное послевоенное движение негров за равноправие? Фигуру полусумасшедшего негра-колдуна, дважды являющегося в драме, можно трактовать как угодно, но только не как символ негритянской освободительной борьбы. Она остается одним из тех ребусов, каких немало в пьесах Уильямса.

То, что в его драме нет большого, на уровне современности, содержания, нет особого гражданского пафоса, определяется в конечном счете индивидуализмом драматурга, его общественной апатией. А ведь после войны Уильямс был близок прогрессивной партии Уоллеса, выступал против расовой дискриминации, ратовал за создание национального театра. Впоследствии, однако, в нечастых своих выступлениях и интервью он почти не касался политики, ограничиваясь комментированием собственных пьес и суждениями о театре.

Т. Уильямс никогда не был первооткрывателем — даже в области узкотeatральной. Он шел по путям, проложенным другими писателями, обращался к темам, уже на-

меченным на театре, использовал уже бытующие стилевые манеры. Об этом свидетельствует, в частности, тот факт, что первоначальный вариант драмы «Путь действительности» относится к 1948 году — тогда были написаны им «Десять блоков на Кэмино ризл». Но пьеса осталась лежать под спудом и лишь пять лет спустя, после постановки «Сурового испытания» А. Миллера, увидела свет.

Вообще, творчество Уильямса не вышло заметно из русла развития послевоенного театра США и целиком зависело от политического климата в стране, от настроений художественной интеллигенции, от моды, наконец. Именно в конце сороковых годов, когда американская буржуазная драма сильнее всего была затронута декадансом, появляется «Трамвай — Желание». Напротив, «Кошка на раскаленной крыше» и «Орфей спускается в ад» относятся к середине пятидесятых годов, то есть к периоду укрепления позиций реалистического искусства в США.

Это отнюдь не означает, что после этих пьес развитие Уильямса как драматурга можно представить в виде некоей подымающейся кривой. Взлеты у него перемежаются с весьма глубокими падениями. Достаточно сказать, что после «Орфея» им была сочинена крайне ущербная пьеска «Внезапно прошлым летом».

Неровность эта объясняется не столько какими-нибудь серьезными причинами, сколько двойственностью субъективных намерений автора. В любой его работе ощущается стремление подладиться под вкусы бродвейской аудитории — не слишком взыскательные, к слову, — соединить тернии мученика с благами, что приносит популярность.

Отсвет личного успеха драматурга, по счастью, не падает на его пьесы. В них не найти раскрашенных картинок Америки, встающей с глянцевого страниц иллюстрированных журналов. Они не убажжат взор идиллическими псевдонародными сценками. Бесконечно далек Т. Уильямс от утешительства «униженных и оскорбленных», которое имеет давнюю — от О. Генри до Сарояна — традицию в литературе США.

У Т. Уильямса нет никаких предрассудков, характерных для деляческого сознания американского мещанина-интеллектуала со свойственной его мировоззрению

прагматической философией. Равно нет иллюзий насчет демократии, свободы личности и иных «вечных» ценностей в капиталистическом мире. Словом, он не пытается утолить жажду человечности из источника буржуазного гуманизма. Тут, кстати сказать, и заключены ответы на вопросы, поставленные в начале статьи, в связи с оценкой Уолтером Керром «Орфея».

Драматург пишет обнаженно, нередко грубо. Он безжалостно срывает покровы «святости» с человеческих отношений в буржуазном мире. Он выставляет напоказ духовное убожество и торгашеский дух своих соотечественников, судорожную растрату идеалов американской революции, моральную порчу и неуверенность в завтрашнем дне. Пьесы Тенесси Уильямса — раздирающий душу крик раненой совести Америки.

Надо ли говорить, что, не принимая официального гуманизма «свободного» мира, над приукрашиванием которого безуспешно трудится целая армия буржуазных философов и социологов, Уильямс не знает или не хочет знать, что рядом бьет освежающий, прозрачной чистоты родник гуманизма революционного. Человеколюбие его, отмеченное ущербностью и фатализмом, это далеко не тот высокий, требовательный гуманизм, которым исполнено творчество Горького, Брехта, Шона О'Кейси.

Неизбывная тоска по справедливости, чистоте — и неверие в их достижимость; почти сентиментальная нежность к обездоленным, беззащитным — и воспевание чувственности, примитивности; натуралистическая зоркость — и социальная слепота. Эти сложные, сплетающиеся в тугую узел противоречий черты в мироощущении Т. Уильямса и определяют эклектичность его художественного метода, драматургической формы его пьес, механическое смешение самых разных стилевых средств и приемов.

Дж. Натан усмотрел в «Пути действительности» влияние Г. Стайн, Кокто, Пруста, Ведекинда, Стриндберга, Кайзера, Сарояна... К его списку можно добавить еще десяток имен, но это ни на йоту не приблизит нас к пониманию драматургического метода писателя. Ни частные заимствования, неизбежные в искусстве, ни сходные образы, ни перекликающиеся идеи не опре-

деляют особенность художника. В высказываниях Натана заключена, однако, одна верная мысль — о соединении разнородных начал в философии и эстетике Т. Уильямса. Из этой мысли неотвратимо вытекает другая — об отходе от традиций национальной драматургии. Только косвенно соотносятся пьесы Уильямса с драматургией США тридцатых годов.

Когда Уильямс обращается к частным темам, рисует личные, семейные отношения, в его творчестве ясно сказывается натурализм. Когда же драматург берется за темы большого общественного звучания, он становится косноязычным, вылезает на свет символические обозначения, романтичность — в духе рецептов «нового пластического театра».

Такая раздвоенность обнаруживается и в композиции пьес Уильямса. Они построены как бы на двойном отражении действительности. Сперва это монологи Тома Уингфилда в «Стеклянном зверинце», предыстория Бланш в «Трамвае — Желании», пролог в «Орфее» и т. д. Потом эти события и обстоятельства проецируются на сцену, выливаются в непосредственное драматическое действие. По пути они теряют немалую долю значимости, но они же озаряют светом причинности конфликт в пьесах. Без комментариев Ведущего история Лауры превратилась бы в романтическую безделушку, а без экспозиции происходящее в «Орфее» приобрело бы значение единичности.

В лучших пьесах и эпизодах Т. Уильямсу удается все же прорваться к реализму, вплотную подойти к нему. Удастся потому, что драматурга занимают проблемы

своей страны, пусть не самые главные. Он, как и А. Миллер, при всей их непохожести друг на друга, почти не обращается к «надмировой» проблематике, свойственной модернистской драме. Пьесы Т. Уильямса качественно отличаются от туманных, перегруженных мистикой и иррационализмом сочинений Т. С. Элиота, Бекета, Ионеско.

Известное сходство драматургии Т. Уильямса и А. Миллера нехотя признают и буржуазные исследователи. Так, Ф. Ламли пишет, что оба автора «создают американские народные трагедии XX века» и «являются весьма чуткими выразителями настроений американцев».

Дж. Кратч, автор канонического, официально апробированного очерка по истории новейшего американского театра, делает Уильямсу и Миллеру недвусмысленный упрек в том, что их пьесы обладают излишней якобы конкретностью и достоверностью. Ни тот ни другой, пишет он, «не обнаруживают такого четкого, как у Ю. О'Нила, стремления найти во вселенной, вне человека что-то такое, к чему он мог бы обратиться за поддержкой, чем он мог бы жить»*.

Куда пойдет Т. Уильямс — сказать трудно. Он может выйти на дорогу реализма, ибо к тому есть данные. Равно может сделаться столпом модернизма. Или остаться тем, кто есть сейчас: очень неровным и противоречивым, не слишком глубоко думающим и воспринимающим мир эмоционально, подверженным всяким переменам погоды — и все же заметным драматургом.

* J. W. Krutch. The American Drama Since 1918. New York, p.p. 327—328.

