

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ**
**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования**
**«ЧЕЛЯБИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ»**
(ФГБОУ ВО «ЧГПУ»)

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

КАРТИНА МИРА В ПРОЗЕ Т. УИЛЬЯМСА
Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.04.01 Педагогическое образование
Направленность программы магистратуры
«Литературное образование»

Выполнил(а): студент(ка)
группы ОФ-215/122-2-1
Андрушко
Юлия Петровна

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор Сейбель
Наталья Эдуардовна

Работа рекомендована к защите
«__» _____ 2016 г.
Зав. кафедрой литературы и МОЛ
Д.ф.н., профессор Маркова Т.Н. _____

Челябинск
2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. Онтологический анализ в применении к прозаическому творчеству Т. Уильямса	26
1.1. Онтология как метод целостного изучения творчества автора	26
1.2. Биографическо-эстетические основания уильямсовской онтологии	39
1.3. Возможности онтологического анализа на материале рассказа Т. Уильямса «Мисс Койнт из Грина»	56
ГЛАВА II. Константы, связи и оппозиции в картине мира Т. Уильямса	65
2.1. Структура художественного мира Т. Уильямса	65
2.2. Визуально-пространственное в новеллистике Т. Уильямса	82
2.3. Эстетические контексты аудиальных образов в картине мира Т. Уильямса	93
2.4. Гендерно-витальное в новеллистике Т. Уильямса	109
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	119
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	126
Приложение 1. Проза Т. Уильямса в контексте художественных поисков американского искусства 1920-х – 1960-х гг.	139
Приложение 2. Художественный мир рассказа Т. Уильямса «Проклятье»	166

ВВЕДЕНИЕ

«Создание собственной картины бытия является для каждого художника либо осознанной, либо интуитивной сверхзадачей глобального характера» [21, с. 32]. Творчество в этой связи представляется единым универсальным текстом, в котором отражаются аксиологические и онтологические представления автора. Выявляя «вещественный» и «энергетический» план текста (преобладающие цвета и материалы, «ведущие» органы восприятия и т. п.¹), онтологический подход в тоже время дает возможность широкого исследования авторской философии, мифологического, культурного, национального, биографического контекста, эстетических предпочтений писателя, влияния на его творчество произведений других авторов и других видов искусств. Затрагивает он и аксиологический аспект, поскольку картина мира писателя рассматривается, в том числе, и через универсальные аксиологические категории Добра и Зла, Истины, Красоты, Блага и т. п. Как следствие, онтологический подход, в рамках которого изучается понятие картины мира писателя, можно считать одним из наиболее универсальных и перспективных направлений литературоведческого анализа.

Т. Уильямс – один из ведущих американских авторов XX в., творчество которого впитало в себя огромное количество различных традиций. Само детство писателя проходит в обстановке взаимодействия и конфронтации нескольких национально-религиозных культур: предки его отца были французами-гугенотами, семья матери – потомками английских переселенцев, причем дед писателя по материнской линии был священником епископальной церкви. В раннем детстве воспитанием будущего писателя занималась темнокожая нянька Оззи, существовавшая, по выражению Уильямса, наравне с его сестрой Роуз, «в самобытном и

¹ Более подробно в книге Л. В. Карасева Флейта Гамлета: Очерк онтологической поэтики.

чудном, наполовину воображаемом миру» [4, с. 28]. В более зрелом возрасте Уильямс принимает католицизм, хотя ведет образ жизни «свободного художника». Среди авторов, повлиявших на его творческую манеру, классики американской, европейской и русской литературы: Б. Брехт, Х. Крейн, Д. Г. Лоуренс, Ю. О'Нил, А. Теннисон, А. Рембо, Э. Хемингуэй, А. П. Чехов. Многие его тексты отражают интерес писателя к афроамериканской музыкальной культуре, классической и современной живописи, например, к религиозным полотнам Эль Греко и абстракциям Х. Хофманна. Не последнюю роль в его литературной деятельности сыграло увлечение кинематографом и театром, а также лекции преподавателей Нью-Йоркской Новой школы гуманитарных наук, в частности, режиссера-новатора Э. Пискатора. Будучи ассистентом Пискатора, руководившего студенческим спектаклем-инсценировкой романа Л. Н. Толстого «Война и мир», Уильямс получил превосходный постановочный опыт. Многие из приемов, использованных авторами спектакля, впоследствии станут своеобразной «визитной карточкой» Уильямса-драматурга: вольное обращение со временем, внимание к световым эффектам, введение героя-рассказчика, смысловая роль экрана и др. [98, р. 188].

Перечисленные традиции, творчески переосмысленные писателем, слагаются в единую художественную систему, значимыми константами которой становятся универсальные онтологические понятия Света и Тьмы, Открытого и Замкнутого пространства, Жизни и Смерти и т. п. Важную роль в художественном мире Уильямса играют также Музыка, Звук и Цвет, а значит – органы слуха и зрения, ответственные за восприятие звучащего и зримого предмета. Как художник, Уильямс ставит перед собой задачу «извлечь вечное из безнадежно ускользающего, преходящего...» [6, с. 241], приостановить время, чтобы раскрыть в тривиальной будничной драме человеческого существования величие античной трагедии. Оппозиции Света и Тьмы, Жизни и Смерти и т. п. позволяют автору найти ее

художественное решение. Как следствие, применение онтологического анализа к текстам исследуемого автора предоставляет широкие возможности для интерпретации и выделения общей идейно-эстетической основы творчества Уильямса.

Отметим, что творчество Т. Уильямса неоднократно привлекало внимание как отечественных, так и зарубежных литературоведов, искусствоведов, философов, критиков, режиссеров еще при жизни писателя. На сегодняшний день существует ряд работ, в которых рассмотрены различные стороны уильямсовского творчества: биография, эстетические взгляды, художественная эволюция Уильямса (Г. П. Злобин, М. М. Коренева, С. М. Пинаев), его роль в истории американской драматургии (В. И. Бернацкая, В. М. Паверман), поэтика (Д. С. Лапенков, А. А. Пронина) и мифопоэтика (Е. В. Гнездилова) его драматических и поэтических произведений и др. Рассмотренные нами труды в основном касаются вопроса о творчестве Т. Уильямса в контексте анализа современной американской драмы (В. И. Бернацкая, К. А. Гладышева, Б. А. Смирнов, В. М. Паверман) либо представляют собой обзорную характеристику творчества писателя (статьи Г. П. Злобина, В. Я. Вульфа, В. В. Котляровой, О. Половинкиной). Монография М. М. Кореновой «Страсти по Тенниссону Уильямсу», диссертации Д. С. Лапенкова, А. А. Прониной ограничиваются анализом драматургии писателя, не затрагивая других жанровых форм либо привлекая их в качестве сопоставительного материала при анализе драматических текстов. Прозаическое творчество американского автора в литературоведении освещено менее ярко (статьи В. Я. Вульфа, Г. П. Злобина, А. Мусиной). Что же касается лирики, то она становится объектом пристального внимания в кандидатской диссертации А. В. Арсеевой «Поэтическая правда Теннесси Уильямса: от лирики к лирико-психологической драме», а также в статье В. Б. Шаминой «поэтический театр Теннесси Уильямса».

Исследованные нами работы рассматривают проблему эстетических влияний и художественного метода писателя, выделяют основные темы творчества и характерные черты персонажей, раскрывают понятие «пластический театр» на примере анализа пьес «Стеклянный зверинец», «Трамвай „Желание“» и др., анализируют роль символики как составляющей новой драматургии, выделяют некоторые особенности стилевой манеры Уильямса.

В целом можно говорить об общей картине восприятия творчества американского драматурга в отечественной науке, сложившейся (при всей спорности исторических литературоведческих оценок) еще в 1960–70-е гг. Исследования 1990–2015 гг. принципиально нового подхода не предлагают, нейтрализуя лишь некоторый негатив, резкость критических суждений и занимаясь разработкой малоизученных проблем, связанных с творчеством писателя.

Единодушие исследователей проявляется, прежде всего, при определении идеологических и эстетических концепций, повлиявших на творчество Уильямса. Так, чеховская традиция, по мнению критиков, обуславливает «лиризм» уильямсовских произведений (Бернацкая) и частое обращение писателя к приему «подводного течения», в то время как экспериментальность его драматургии связывается, как правило, с влиянием Б. Брехта.

Трагизм и разработка темы крушения человеческих иллюзий, в частности, крушение мифа об «американской мечте», изображение Америки XX в., ее проблем и общественных настроений, по мысли Г. П. Злобина и М. М. Кореновой, позволяет сопоставить драматургию Т. Уильямса и Ю. О’Нила. Традиции Д. Г. Лоуренса обнаруживаются В. И. Бернацкой в стремлении некоторых героев Уильямса найти спасение от враждебности мира в плотской любви; при этом отмечается, что «сексуальная социология» накладывается на теорию психоанализа, воспринятую писателем «не столько из первоисточника, сколько из

деятельности широко практикующих в США психоаналитиков» [18, с. 27]. Двойное влияние, как считает исследователь, приводит к вкраплению в авторский текст «весьма кустарных попыток психоанализа» [18, с. 27] и замещению психологического аспекта темы любви физиологическим.

Фрейдистская традиция в текстах Уильямса отмечается и другими исследователями. Если советская критика этого влияния явно не принимает, отмечая «примитивизм» героев, увлеченность и любование автора «извращенной стороной жизни», современные исследования оценивают фрейдистские мотивы мягче, иначе характеризуя творческие пристрастия писателя. Так, по мысли В. Я. Вульфа, фрейдистское влияние в прозе Уильямса проявляется в синтезе с влиянием библейского мировоззрения и концепции Лоуренса и связано с проблематикой и конфликтом произведений: одиночество человека в мире, бунт против устоявшихся в обществе рамок: «Исповедуя библейское представление о врожденной греховности человека и испытывая на себе влияние фрейдизма и „сексуальной социологии“ Дэвида Герберта Лоуренса ... Уильямс писал рассказы, пронизанные мыслью о неблагополучии и остром разладе, который испытывают люди в современном мире» [24, с. 5].

Вопрос о влиянии на уильямсовское творчество американского поэта Х. Крейна подробно рассмотрен в кандидатской диссертации Д. С. Лапенкова «Драматургия Т. Уильямса 30-х – 80-х гг.». Как отмечает исследователь, факты биографии Крейна нередко отражаются в судьбе уильямсовских персонажей, сам же драматург, согласно интервью и воспоминаниям друзей, нередко идентифицировал себя с поэтом-предшественником. Анализируя стоки из стихотворений Крейна, «традиционно» [53, с. 50] использующиеся Уильямсом в качестве эпиграфа к пьесам, Лапенков обнаруживает общий для писателей мотив разрушительной силы времени, мотив потери, который становится «фундаментальной концепцией взглядов Уильямса на окружающий мир» [53, с. 56].

С традицией южно-американской литературы Н. В. Тишунина связывает особую роль категории Времени в уильямсовских текстах. Утверждая, что любая реальность представляется Уильямсу пространством внешних, внутренних, социальных, психофизиологических и т. п. конфликтов [77, с. 27], исследователь отмечает сложную диалектику прошлого и настоящего, многослойность и неразрывность временных пластов, изначальную конфликтность отношений человека со временем, подобная трактовка времени, по мысли Тишуниной, придает уильямсовским произведениям универсальный характер и актуальность.

В статье «Музыкальная традиция американского юга и городская песенная культура» исследователь И. И. Ильин рассматривает своеобразие афро-американской песенно-музыкальной культуры, отразившейся в творчестве Уильямса. К сожалению, формат статьи не позволяет представить данный вопрос детально, автор работы ограничивается перечислением песенно-музыкальных традиций, не подкрепляя материал анализом литературных произведений.

В отдельных исследованиях обозначена связь произведений Уильямса с американским фольклором (В. А. Арсеева), театром Л. Пиранделло (В. И. Бернацкая), творчеством Ш. Андерсона (О. Половинкина), поэтическим театром символистов (А. А. Пронина). Более детально разработан вопрос о влиянии театра абсурда на поздние произведения американского писателя. Довольно категорично осуждалось влияние абсурдистского театра в советской критике: абсурдистские мотивы были названы «модернистским заблуждением» драматурга и воспринимались как «художественный недостаток» [35, с. 272]. Литературоведение 1990–2015 гг. подобных категорических оценок не предлагает: абсурдистские мотивы рассматриваются как следствие стремления автора «идти в глубь реальности»: «Театр Уильямса основан на интуитивном проникновении в иррациональное, так же, как и

послевоенный театр абсурда. Его пьесы не претендуют на жизнеподобие, автор идет дальше, в глубь реальности» [70, с. 327].

Еще одним значимым вопросом, рассматриваемым в отечественной науке, является вопрос о художественном своеобразии творчества анализируемого писателя. В качестве особенностей уильямсовского письма принято выделять психологизм, разработку темы крушения человеческих иллюзий и хрупкости красоты в мире бездуховности и прагматизма, обращение к мечтательным, романтическим персонажам, не принимающим современной действительности, героям-эскапистам и бунтарям, обращение к теме «маленького человека» (неудачника), а также символичность, дух экспериментаторства и поэтический стиль. Общие, на первый взгляд, характеристики наполняются в литературоведческих работах различным содержанием и связываются с определением творческого метода писателя. Данная проблема, при всей ее основательной литературоведческой разработке, на наш взгляд, по-прежнему является спорной. Несмотря на то, что в целом Уильямса принято определять как художника, не чуждого реализму, но сочетающего реализм с экспериментаторскими чертами и поэтичностью (романтичностью) стиля, соотношение и исследовательская оценка выделяемых характеристик различна и в некоторых случаях выглядит достаточно резкой.

В статье «Страсти по Теннесси Уильямсу» исследователь М. М. Коренева, анализируя раннее творчество драматурга, в частности, произведение «Стеклянный зверинец», настаивает на реалистической характеристике пьесы, выделяя исторический, социальный конфликт в качестве основного: «В пьесе отразилась трагедия американского так называемого „среднего класса“, то состояние растерянности, в котором он оказался в годы кризиса» [44, с. 109]. Реализм в творчестве писателя проявляется, согласно М. М. Кореневой, в совмещении индивидуального и социального пластов (вершина в образе Бланш); в то же время исследователь отмечает, что Уильямс отнюдь не всегда выделяет

социальные мотивы в качестве равноправных. В «Стеклянном зверинце» писатель отказался от «лобовой постановки социальной темы» [44, с. 109], предоставив зрителю самостоятельно выявлять общественные закономерности, выводя на первый план личные судьбы героев. Таким образом, «общественно важные вопросы решаются в пьесе камерными средствами» [44, с. 109].

Однако в позднем творчестве писателя исследователь обнаруживает влияние других художественных систем: натурализма, экзистенциализма. Согласно М. М. Кореневой, в поздних пьесах социальные мотивы уступают место мотивам биологическим и стремлению украсить, «принарядить грязную действительность» [44, с. 133]. Эволюцию авторского сознания литературовед объясняет «серьезным противоречием во взглядах» [44, с. 121] писателя, невозможностью изменить социальную обстановку в стране: «Не видя сил, способных изменить обстановку, Уильямс как бы сдался, и это во многом определило модернизм его произведений, они стали «воплем отчаянья припертого к стенке человека» [44, с. 132].

По мнению Б. А. Смирнова, главной особенностью пьес Уильямса является склонность к «углубленному психологизму», за которым скрывается «остросоциальный подтекст» [75, с. 5]. Благодаря подтексту, в «Стеклянном зверинце» «возникла жестокая реальность американского Юга, осмысленная и оцененная с исторических позиций» [75, с. 5]. Драматург показывает на сцене «оскудение и крушение „вишневых садов“, разочарование их обитателей и формирование на современной исторической почве нового типа личности: «напористых авантюристов, склонных к фашистской идеологии ... и предпринимателей–толстосумов с их неприкрытой жадностью к чистогану» [75, с. 5]. Ранняя драматургия Уильямса трактуется литературоведом как реалистическая, однако сама природа «тупикового американского бытия» предопределяет «тупики» художественного сознания писателя и приводит его «в лоно концепции

экзистенциальной свободы» (пьеса «Ночь игуаны»), а затем «к полнейшему абсурдизму» [75, с. 5].

В реалистическом ключе, но на прозаическом материале, решает проблему творческого метода писателя Г. П. Злобин в статье «Проза Т. Уильямса»: «Он (Уильямс) достаточно реалистичен по восприятию» [31, с. 12]; в своих произведениях писатель рассматривает традиционные реалистические темы (тема «американской трагедии», крушения надежд), судьба его героев выходит за рамки частного случая. Однако новеллистика и драматургия Уильямса «осложнена мотивами и образами, свойственными скорее искусству модернизма» [31, с. 10]. Данный факт оценивается исследователем как «серьезные творческие издержки», в то же время в качестве главного достоинства писателя Злобин отмечает тот факт, что Уильямс «нигде не преступает грани гуманности», всегда сочувствует своим героям [31, с. 15].

Гуманизм как основную черту произведений Уильямса выделяет К. А. Гладышева. В образах драматурга неизменно воплощается «идея поисков добра и человечности» [27, с. 405]. Метод писателя исследователь называет «психологическим по преимуществу» [27, с. 401], тем не менее, в уильямсовских пьесах предстает диалектика психологических и социальных причин. Творчество драматурга характеризуется «переменной манеры»: его все более привлекают новые формы эксперимента, эволюция художественного сознания определяется появлением натуралистических тенденций, которые позже сменяются более импрессионистической формой – «время и память становятся главными мотивами, а прошлое и настоящее смешаны» [27, с. 404].

О синтезе реализма и романтизма в творчестве Уильямса говорит исследователь В. И. Бернацкая. Романтизм Уильямса проявляется в первую очередь в общем лирическом пафосе произведений, специфике героя (герой-романтик, изгой) и основном конфликте произведений (гибель красоты в бездуховном и жестоком мире, поиски идеала в сфере

человеческих чувств и искусстве), а также изначальной обреченности героя: «Показывая бесконечное одиночество, полную изоляцию своих героев, ... трогательные их попытки обрести понимание и сочувствие, Уильямс подчас достигает высот поэзии» [18, с. 26]. Выведенные им герои «всегда внутренне независимы» [18, с. 27], не принимают стандартов «нормальной» жизни, но не способны на противостояние и предпочитают искать спасение в сфере искусства и межсубъектных отношений. Писатель далек от политической и социальной борьбы, однако реалистичность, по мысли В. И. Бернацкой, проявляется в понимании недостижимости идеала в современных социальных условиях.

О романтических основах художественного метода Т. Уильямса говорит В. Л. Денисов, считая, что суть уильямсовских произведений в столкновении реального мира с романтическим. Как следствие, все составляющие художественного мира писателя: своеобразие героев и тем, изображение идеала красоты и свободы, обращение к синтетической (особенно музыкальной) символической, вера писателя в универсальные человеческие ценности и т. п. – рассматриваются исследователем как свидетельство романтической манеры письма.

С. М. Пинаев в монографии «Искусство ускользающей мечты: Американская драматургия на современном этапе» обозначает художественную манеру Уильямса как «поэтико-романтическую», выделяя романтическое «двоемирие» [69, с. 17], т. е. столкновение натуралистического (конкретно-бытового) и поэтического (сокровенного) планов в качестве одного из важнейших принципов уильямсовской драматургии.

«Романтиком» называет Уильямса В. Б. Шамина в монографии «Американская драма XX в.: основные тенденции развития», считая, что все творчество писателя отражает влияние общества на чувствительную, нонконформистскую натуру. В романтическом мире писателя, по мнению Шаминой, происходит «постоянное столкновение Добра и Зла, Любви и

Смерти, причем эти категории получают универсальное звучание – это извечная “битва ангелов” над головами людей» [92, с. 206]. В то же время в образах уильямсовских персонажей обнаруживается сильное влияние натурализма: драматург не ограничивается изображением столкновения героя и общества, показывая также внутреннюю раздвоенность персонажа, его балансирование между духовным и плотским началом.

Несколько иной взгляд на проблему художественного метода представлен в книге «История американской литературы», опубликованной под редакцией профессора Н. И. Самохвалова (раздел «Драма» написан Г. П. Злобиным). В качестве основной черты уильямсовского творчества исследователь выделяет «эклектичность» художественного метода, вбирающего в себя реалистические, романтические, экзистенциальные и «в некотором роде абсурдистские» черты. Согласно Г. П. Злобину, в творчестве писателя наблюдается постоянное противоборство разнородных тенденций; метод писателя не меняется со временем, в каждой конкретной пьесе доминирует то или иное начало: «в одних пьесах доминирует романтическое, ... натуралистическое, очевидно, берет верх в других» [35, с. 272]. Эволюция творчества Уильямса оказывается связанной с изменением (регрессом) современного общества, меняется не авторская манера, а герой; к 60-м годам в пьесах появляется дидактичность: «драмы постепенно утрачивают черты игровой пьесы и превращаются в современное моралите» [35, с. 278].

К «эклектической» оценке писательского метода приближаются исследования В. Я. Вульфа, Д. С. Лапенкова, О. Половинкиной. Литературоведы отмечают экспериментальность авторского письма: Уильямс пробовал себя в «разных стилях и манерах» [70, 326]; в его произведениях выделяется как импрессионистическая, так и экспрессионистическая манера письма, сочетаются натуралистичность описаний и высокая степень символической обобщенности [70, с. 327]. Интересно, что именно в тех пьесах, где советские исследователи

выявляли социальные мотивы, современные авторы подчеркивают индивидуальные и общечеловеческие черты: мотив «потерянного рая» в «Стеклянном зверинце» связан с «индивидуальным прошлым героев, с чувством вины, обусловленным изначальной греховностью человека, его несовершенством» [70, с. 326].

Нехарактерна для современных исследователей и резкая оценка позднего творчества писателя. Атмосфера жестокости и истеричности некоторых произведений объясняется «безумием современного мира» [24, с. 10], тяготением писателя к «анализу человеческой неврастении, экзальтированного саморазрушения» [24, с. 9]; «сексуальность» рассматривается как «метафора человеческого стремления друг к другу, тепла, даруемого одним человеком другому» [24, с. 327].

Исследования 1990-х – 2015-х гг. обращаются также к актуальным для современной науки проблемам. Так, например, в уже упоминаемой нами диссертации Д. С. Лапенкова рассматривается вопрос о смещении в поздних текстах Уильямса традиционных гендерных ролей: пьесы Уильямса – это «мир сильных женщин и сексуально неоднозначных мужчин» [53, с. 135]. Кроме того, автор диссертации указывает на трансформацию традиционного для драматургии образа героя-любownika, который становится носителем «порочных и ущербных черт», отражая веру писателя «в хрупкость и незащищенность человека XX в.» [53, с. 180].

Исследователь С. Т. Махлина, анализируя уильямсовские «Мемуары», использует применительно к творчеству американского драматурга понятие «семиотика повседневности». Размышляя о сложности восприятия русским читателем текстов, принадлежащих к американской культуре, исследователь отмечает, что в ткань уильямсовских произведений органично вплетаются реалии и знаки, не требующие расшифровки для американцев, но «для иностранцев часто оказывающиеся незамеченными» [77, с. 82]. Изучение знаковости вещей, жилища, одежды

и т. п., по мнению исследователя, призвано преодолеть культурные и исторические барьеры.

Отражение судеб и философских идей XX в. обнаруживает в уильямсовской драматургии исследователь Н. В. Голик. По ее мнению, судьба Лауры Уингфрид – «метафора существования практически каждого жителя современной цивилизации» [77, с. 47]. Театр Уильямса в этом смысле наделяется терапевтическим смыслом: обнажая перед зрителем болезни современного мира (агрессивность, жестокость, насилие), он направлен на поиски новой морали, на возрождение человека в человеке.

Похожую мысль высказывает А. М. Воронов, сопоставляя произведения Уильямса с пьесами А. Володина. Основой для сопоставления становится бытовая неустроенность, ощущение «потерянности» во времени, поиски смысла жизни, характерные для персонажей обоих авторов. Оба писателя демонстрируют один из трагических парадоксов своей эпохи: равнодушие современного человека к людям и одновременно его потребность быть услышанным ими. В то же время, принадлежность к разным культурно-историческим типам обуславливает различную модель поведения героев: герои Володина, принося свои интересы в жертву другим, обретают гармонию и цельность, что же касается героев Уильямса, то жертвуя интересами близких людей ради собственных целей, они остаются одинокими и неприкаянными.

Еще одним предметом исследования в отечественной науке становится своеобразие «пластического театра», в частности, роль символа в уильямсовских пьесах. Этот вопрос подробно освещен в исследованиях М. М. Кореневой, которая выделяет три основные функции данного приема: во-первых, символ служит «наиболее выразительным и лаконичным средством обрисовки внутреннего мира героя» (Лаура – голубая роза); во-вторых, позволяет высветить смысл центрального конфликта пьесы (привязанность Лауры к стеклянным зверькам позволяет раскрыть сущность воплощенного в ней идеала беззащитной красоты); в-

третьих, использование символов помогает создать особое настроение спектакля. Символика приводит к возникновению двухплановой композиции произведений, при этом анализ второго плана помогает раскрыть «сокровенный, поэтический смысл событий» [44, с. 123]. Однако в поздних произведениях писателя, по мнению Кореневой, излишнее увлечение символами и обращение к мифу приводит к надуманности, нарастанию «болезненных тенденций», «вытеснению человеческих страстей страстями мифологическими», т. к. связь мифа с реальными событиями пьесы слаба и «выглядит произвольной» [44, с. 133].

Похожую оценку символично-мифологическим образам поздних пьес Уильямса дает и исследователь В. И. Бернацкая, по мнению которой христианская символика в пьесах «Ночь игуаны», «Милостыню здесь больше не подают» «не вплетается в пьесу органично, а остается, скорее, декоративным элементом, привнося налет искусственности» [18, с. 49].

По мнению В. М. Павермана, символика уильямсовских пьес демонстрирует неприятие «серости буржуазной жизни», приемы «пластического театра» позволяют писателю «отказаться от обыденного взгляда на мир и посмотреть на него новым взором» [66, с. 109]. Сочетание символики и бытовизма, условности и психологизма, как утверждает исследователь, приводит к возникновению эффекта очуждения, заставляя зрителя пристальнее вглядываться в человеческий опыт. Уильямс, таким образом, никогда не порывает с социальной действительностью, но создает не буквальное, а метафорическое (более наглядное, поэтическое, преувеличенное) ее изображение.

Исследования последних лет иначе оценивают роль мифологических образов и образов-символов в драматургии писателя. Пристальное внимание данному вопросу уделяется в кандидатской диссертации А. А. Прониной «Поэтический театр Теннесси Уильямса». Отмечая поэтичность и эмоциональность как отличительную черту уильямсовских произведений, исследователь рассматривает символ и миф как наиболее

значимые приемы «пластического театра». Пронина выделяет два основных типа символов в пьесах Уильямса: конкретные, т. е. связанные с изображением психологии и внутреннего мира того или иного персонажа, и трансцендентные, т. е. мифологические, религиозные, литературные, образы-архетипы, позволяющие создать дополнительную семантическую нагрузку. Также автор диссертации называет четыре мифологических традиции, повлиявшие на тексты американского драматурга: библейскую и античную мифологии, миф о старом Юге и об «американской мечте». В ряде пьес данные традиции переплетаются, легенда соотносится с жизнью персонажей, реалистическими и натуралистическими подробностями, порождая, с одной стороны, трагический конфликт мечты и действительности, с другой – иронически «заземляя» миф. Таким образом, писателю удается сохранить баланс между условностью и правдоподобием. Понимая, что миф принадлежит прошлому и что невозможно строить жизнь на его основе, Уильямс в то же время создает с помощью мифологических образов «моральную базу для современной жизни» [71, с. 86].

По мнению Д. С. Лапенкова, многие произведения Уильямса символически обыгрывают христианские образы Распятия и Воскресения. Как следствие, значимым мотивом становится мотив мученичества, который в то же время имеет не только библейские, но и фрейдистские корни, поскольку религиозные, мифологические и психологические символы, по мнению исследователя, в творчестве Уильямса часто имеют целью раскрытие внутренних сексуальных мотивов поведения героя [53, с. 115]. С подобным персонажем связываются христианские мотивы Искупления и Вины, а также мотив капитуляции личности перед жестокостью мира или, напротив, экзистенциальный бунт персонажа. Нередко герой-мученик становится трагической фигурой, т. к. представляет собой угрозу патриархальным устоям мира, в котором обитают другие персонажи.

Как утверждает О. Половинкина, «"пластический стиль" сохраняет свое значение и в прозе Уильямса» [70, 326]. К сожалению, обзорный характер работы (статья в биобиблиографическом справочнике) не позволяет исследователю подробно раскрыть данный тезис. «Пластические элементы» уильямсовской прозы на сегодняшний момент еще не становились предметом пристального внимания отечественной науки, однако ряд литературоведов рассматривает символический план прозаических текстов Уильямса. Так, исследователи Г. П. Злобин и А. Мусина, анализируя роман «Римская весна миссис Стоун», выделяют несколько центральных образов-символов, которые являются «важным комплексным образом, обозначающим психологическое и физиологическое состояние героини» [63], сопрягают ее с образом Вечного города [63].

Определяя особенности уильямсовского стиля, литературоведы, как правило, указывают на поэтичность и лиризм уильямсовских произведений. Так, сопоставляя поэзию и драматургию Уильямса, В. Б. Шамина утверждает, что поэтичность уильямсовского театра проявляется в особом поэтическом языке его драм: предельной насыщенности символами, образной ассоциативностью, обильном использовании света, звука и декораций, создающих нужную автору атмосферу [92, с. 35].

Лиризм и поэтичность воспринимаются в непосредственной связи с романтическим мировоззрением и поэтическим характером дарования писателя: «все, что он делал, было пронизано ...внутренней поэзией» [24, с. 13].

Одним из предметов исследовательского интереса В. А. Арсеевой становятся экспрессивные формы поэтического языка (интонационный строй, тембр, паузы и т. п.), а также поэтические тропы и синтаксис произведений Уильямса. Считая поэзию своеобразным «ключом» к пониманию уильямсовского театра, исследователь выделяет принцип

контрапункта как основной принцип выражения конфликтного мышления писателя [13, с. 23].

Кроме того, исследователи указывают на присутствие в целом ряде уильямсовских произведениях таких приемов, как ирония, черный юмор, сатира и даже гротеск. Подобные черты выделяются при анализе конкретных пьес и трактуются в зависимости от художественного своеобразия произведения.

Для нашего исследования особой интерес представляет утверждение исследователя Д. С. Лапенкова, который указывает на частое использование Уильямсом бинарных оппозиций: Вечность – Время, Душа – Тело, Религия – Наука и т. п. К сожалению, Лапенков не рассматривает данный вопрос детально, ограничиваясь утверждением, что «бинарные оппозиции, установленные Уильямсом... далеки от установления какой-либо иерархии. Для Уильямса здесь главное показать, как разобщение ведет к полному отчуждению, в ущерб здоровому взаимодействию» [53, с. 144].

Анализ рассмотренных нами работ позволяет судить об общих тенденциях восприятия творчества писателя в отечественной критике. В литературоведении представлена общая картина творчества Уильямса, обозначены основные, «излюбленные» темы писателя, представлены характеристики персонажей, рассмотрены некоторые особенности «пластического театра», уделено внимание символу как основному носителю пластической выразительности. В то же время в отечественной традиции нет единой точки зрения, касающейся специфики творчества Т. Уильямса. Он представляется автором, воплотившим идею «ускользающей мечты» (С. М. Пинаев), «романтиком» (С. М. Пинаев, В. Б. Шамина), экспериментатором, никогда не порывавшим связь с реалистической традицией (В. И. Бернацкая, В. М. Паверман), «эклектиком» (Д. С. Лапенков), в произведениях которого сочетаются порой взаимоисключающие черты. «Мир Уильямса, – пишет В. Я. Вульф,

– это мир хрупкой красоты и ледящего ужаса, утраченных надежд и поэтических видений, животной сексуальности и утонченной извращенности» [23, с.7]. Несмотря на видимую противоречивость оценок, исследователи единогласно признают Т. Уильямса одним из наиболее значимых американских драматургов XX в.: «Творчество Т. Уильямса – узел, стягивающий на себя все нити довоенной и послевоенной драматургии США» (С. М. Пинаев).

Таким образом, отечественная наука воспринимает Уильямса в первую очередь как драматурга. Большинство отечественных (и западных) исследований посвящено анализу драматических текстов писателя, которые имеют значение для истории становления драмы, ставятся и переводятся по всему миру: в США, Европе, России, Японии («Стеклянный зверинец», «Трамвай „Желание“», «Орфей спускается в ад», «Кошка на раскаленной крыше» и т. п.). При этом поэтическое и новеллистическое наследие автора, как правило, рассматривается в качестве сопутствующего материала либо приводится для построения параллелей с драматическими текстами (исключая работы А. Митиной; Э. Пиддингтона, Ф. К. Коллина и некоторых других). Однако, несмотря на то, что Уильямс никогда не рассуждал о новеллистическом жанре, новеллика занимает важное место в его творчестве: рассказы он создавал в течение всей своей жизни, неоднократно возвращаясь к уже написанным текстам, переделывая их, вновь публикуя, включая в состав новых новеллистических сборников. Многие знаменитые уильямсовские пьесы («Стеклянный зверинец», «Кошка на раскаленной крыше», «Ночь игуаны» и др.) рождались в виде новеллистических текстов и лишь потом, после тщательной проработки автора, приобретали драматургический статус. Кроме того, новеллика Уильямса затрагивает проблематику, сходную с проблематикой его пьес: она изображает столкновение мечты и действительности, затрагивает тему хрупкости и незащитности красоты в жестоком и прагматичном мире, рассказывает истории неудачников и

бунтарей, отшельников и изгоев, художников, невротиков, гомосексуалистов и немолодых дам с бурным сексуальным темпераментом, отчаянно отрицающих даже мысль о власти времени над людьми. Драматургическое мышление автора диктует особые законы построения новеллистических текстов: значительная роль диалогов персонажей, тяготение к символическим (символ, по Уильямсу, – «естественный язык драмы»), внимание к художественной детали, распределению света и цвета, звуковым и музыкальным эффектам. Мастерство драматурга вмещается в структуру повествовательного жанра, подчиняя его иной, неновеллистической цели: стать своеобразным экспериментальным полем для творческих поисков Уильямса-драматурга. При этом новеллика остается органичной частью художественного мира писателя, демонстрируя общие черты художественной манеры автора, авторской концепции человека и мира.

В связи со сказанным выше **актуальность** нашего исследования обусловлена следующими факторами.

Во-первых, выбором материала, в качестве которого выступает малая проза Т. Уильямса, практически не изученная отечественным литературоведением. В работе рассматриваются тексты, раннего, зрелого, и позднего периода творчества писателя, уточняется роль текстов последнего периода в художественной системе писателя. Необходимо обратить внимание на тот факт, что традиционно в творчестве Т. Уильямса выделяются три периода: ранний (1930-е – начало 1940-х гг.); зрелый (вторая половина 1940-х – 1950-е гг.); поздний, или экспериментальный (1960-е – 1980-е гг.). При этом применительно к последнему периоду часто используются такие формулировки, как «упаднические черты», «нервное и нервное творчество» (Г. П. Злобин) или «последние его произведения уже не достигали былого уровня» (В. Бернацкая). Данная точка зрения сложилась еще в советском литературоведении и, на наш взгляд, нуждается в уточнении.

Во-вторых, актуальность нашей работы связана с неразработанностью понятия «картина мира» применительно как к малой прозе, так и к драматическим текстам Т. Уильямса. Отметим, что среди представленных нами литературоведческих работ нет специальных исследований, рассматривающих уильямсовское творчество с точки зрения онтологического анализа, в то время как именно онтологический подход дает широкие возможности для интерпретации и выделения общей идейно-эстетической основы творчества анализируемого писателя.

Актуальность напрямую связана с **новизной** исследования, где впервые в отечественной науке проводится целостный анализ новеллистического творчества Т. Уильямса через призму онтологической поэтики.

Гипотеза нашего исследования базируется на том, что новеллистика Т. Уильямса является органичной частью художественного мира писателя, отражая основные черты, характерные для авторской картины мира. Картина мира Т. Уильямса представляет собой целостную систему, отражающуюся в его произведениях посредством бинарных оппозиций (Верх – Низ, Свет – Тьма, Жизнь – Смерть, Белое – Черное, Мужское – Женское, Открытое – Закрытое (пространство) и т. д.), связанных с характеристикой пространства, восприятием времени, авторской концепцией личности.

Цель исследования: описание картины мира, представленной в прозе Т. Уильямса, как единой системы, обладающей повторяющимися параметрами во всем творчестве писателя.

Задачи исследования:

1. Обозначить составляющие авторской картины мира, представленной в прозе Уильямса, и выявить их истоки (биографические, социальные, философские и эстетические).

2. Проанализировать центральные оппозиции: Верх – Низ, Свет – Тьма, Жизнь – Смерть, Белое – Черное, Мужское – Женское, Открытое –

Закрытое (пространство) – выявить авторскую позицию по отношению к каждому из обозначенных элементов.

3. Наметить динамику авторской картины мира в прозе писателя 1920-х – 1980-х гг.

Объектом исследования является картина мира, представленная в прозе Т. Уильямса.

Предмет исследования – центральные смысловые оппозиции (Верх – Низ, Свет – Тьма, Жизнь – Смерть, Белое – Черное, Мужское – Женское, Открытое – Закрытое (пространство) и т. п.), музыкальные, культурные и религиозные традиции, отразившиеся в новеллистических сборниках писателя.

Материалом для исследования послужили новеллистические сборники «Однорукий и другие рассказы», «Карамель», «Трое игроков в летнюю игру», «Рыцарь в поисках приключений», «Восемь смертных дам в состоянии одержимости».

Теоретико-методологические основы исследования составляют:

- Работы по онтологической поэтике (Л. В. Карасев, Н. Р. Саенко, Н. А. Шогенцукова, А. Л. Цуканов);
- Исследования по мифопоэтике (Г. Башляр, Е. М. Мелетинский, В. Н. Топоров, М. Элиаде);
- Работы, посвященные вопросам поэтики, внутренней структуры текста (М. М. Бахтин, Д. С. Лихачев, Ю. М. Лотман, В. Н. Топоров), авторской концепции мира и человека (С. Г. Бочаров, Т. М. Вахитова, Л. В. Миллер, В. С. Непомнящий, Т. В. Цивьян);
- Труды по истории и поэтике американской литературы, американской драмы (В. Бернацкая, Б. А. Гиленсон, А. С. Мулярчик, В. М. Паверман);
- Работы, посвященные изучению биографии, поэтики, эволюции творчества Т. Уильямса (Г. П. Злобин, М. М. Коренева,

В. В. Котлярова; Дж. У. Крендел, Ч. Е. Мэй, Б. Нельсон, Н. Д. Феддер и др.).

Базовым понятием в рамках исследования является понятие **картины мира**, которое понимается как универсальное понятие, использующееся в ряде дисциплин гуманитарного и естественно научного цикла; **картина мира – это система интуитивных или осознанных представлений о мире (пространстве, времени, жизненных закономерностях и т.п.) и человеке (его роли в обществе, отношениях с миром, природой), обусловленная влиянием целого ряда факторов: языковыми, национальными, культурными традициями, исторической эпохой, биографическими фактами, особенностями характера и темперамента личности.**

Также в работе используется понятие смежное понятие **художественного мира**, которое рассматривается как понятие, отражающее текстовое воплощение авторской картины мира.

В работе используется **комплекс методов исследования**: анализ культурологических, филологических, искусствоведческих источников, сравнение существующих оценок творчества Т. Уильямса, обобщение и систематизация полученных материалов. В основе исследования **метод онтологической поэтики**, элементы мифопоэтики, интегративного анализа и статистического анализа данных.

Практическая значимость. Данные исследования могут быть использованы при чтении курсов «Зарубежная литература XX в.», «История американской литературы», спецкурса по американской новеллистике, а также спецкурсов по искусствоведению и теории литературы (онтологической поэтике).

Апробация исследования. Основные положения работы были озвучены в докладах при кафедре литературы и методики преподавания литературы ЧГПУ, международных и всероссийских научно-практических конференциях «Мировая литература в контексте культуры»,

«Пограничные процессы в литературе и культуре», «Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр», «Взаимодействие литературы с другими видами искусств». По теме диссертационного исследования опубликовано 18 статей, в том числе 2 статьи в журнале, рекомендованном ВАК.

Структура исследования. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и методического приложения.

ГЛАВА I. Онтологический анализ в применении к прозаическому творчеству Т. Уильямса

1.1. Онтология как метод целостного изучения творчества автора

Понятие «онтологии» (от древнегреческого *óntos* – «сущий», *lógos* – «учение») как науки о бытии, возникшее в трудах еще античных авторов, является одним из фундаментальных в классической европейской философии. Онтология как специфический метод литературоведческого анализа текста возникла значительно позже в рамках эстетики и философии культуры. Подготовленная трудами Р. Барта, Г. Башляра, Э. Гуссерля, Д. С. Лихачева, М. Ю. Лотмана, М. Мерло-Понти, М. Хайдеггера и др. онтология текста принимает форму целостной концепции в работах философов, лингвистов, литературоведов: Л. В. Карасева, Н. Р. Саенко, Н. А. Шогенцуковой и др. Данный факт позволяет говорить об онтологической поэтике как о гуманитарной дисциплине, находящейся на стыке филологии и философии культуры. Впервые термин «онтологическая поэтика» использован в статье Л. В. Карасева «Гоголь и онтологический вопрос» (1993 г.). Автор термина предлагает следующее определение: «В литературе онтологические интуиции сказываются и в самой потребности автора в создании “второй реальности”, и в особенностях устройства текста, в сюжетных ходах, мотивах поступков персонажей и в различных деталях. Исследование этого особого смыслового слоя (обычно закрытого для автора текста) я назвал онтологической поэтикой или онтологическим подходом к литературе» [по 93, с. 22].

По мысли исследователя, онтологическая поэтика должна сместить традиционные в литературоведении и герменевтике текста акценты, поскольку она имеет дело с вещественно-пространственной определенностью мира, его феноменальной представленностью:

конфигурациями, веществами, уплотнениями, пустотами, подъемами, спусками, фактурами, цветами, запахами и т. д. Как пишет Л. В. Карасев: «Можно заниматься символами или идеями, а можно обратить внимание на ту *основу*, благодаря которой эти символы и идеи существуют. Золото – символ света, богатства; череп напоминает о смерти, тлении, конечности бытия. Но ведь и золото, и череп “сделаны” из определенного вещества, имеют свою фактуру, цвет. Обратившись к этой стороне дела – “изнанке” знака, к его подоснове, к его онтологической укорененности, можно вновь вернуться к проблеме значения, но подойти к ней уже совсем с другой стороны» [39, с. 14–15].

Очевидно, что самым близким к онтологической поэтике подходом является мифопоэтика (отметим, что сам Л. В. Карасев считал образцами онтологической поэтики работы В. Н. Топорова). Оба подхода объединяет общий предмет анализа – индивидуально-авторская картина мира, однако если в мифопоэтике это только одно из направлений исследовательского интереса, то в онтологии текста оно является центральным. Существенное различие между данными литературоведческими подходами связано и с тем фактом, что мифопоэтика сосредотачивает свое внимание на трансформации и функционировании мифологических сюжетов, мотивов, образов в художественном тексте, тогда как онтологическую поэтику мифологический подтекст интересует в его отношении к феноменологической стороне произведения. Отличает их и используемый терминологический аппарат: если центральными понятиями мифопоэтики являются миф, архетип, мифологема и т. п., то основные понятия онтологии текста – вещество литературы, онтологический порог, эмблема, иноформа – были рассмотрены нами выше.

Осуществляя демифологизацию и десимволизацию текста, исследователь, тем не менее, не отрицает миф и символ как таковые, подчеркивая, что его интересует не поиск уже готовых, заложенных традицией символов, аллюзий или цитат, а индивидуально-авторская

трактовка образа, с одной стороны, и материал, вещество, из которого сделан рассматриваемый предмет, – с другой. Задача онтологической поэтики – поиск и интерпретация смыслов литературных произведений с целью выявления тех аспектов «персональной мифологии» автора, которые могут служить «моделью, образцом, эмблемой для обозначения целого типа онтологического смыслостроительства, имеющего отношение к очень многим людям» [38, с. 7].

Литературовед Н. А. Шогенцукова уточняет данное положение, включая понятия мифа, символа и метафоры в основной инструментарий онтологического анализа: «Наше внимание концентрируется при анализе на мифе, символе, гротеске, аллегории, времени/пространстве, сюжете, композиции, стиле, точке зрения, интертекстуальности, номинологии, цвете, нумерологии, пейзаже, ритме, метафоризме. Мы говорили о том, что онтологические откровения, формулирование законов бытия не дается в литературе открытым текстом. Названная система поэтологических средств выполняет для писателя ту роль, что и различные величины, с помощью которых ученый выводит формулы движения и развития материи» [93, с. 22].

Специализируясь на американской литературе, Н. А. Шогенцукова утверждает, что в рамках данной национальной литературной традиции миф и символ напрямую связаны с конкретным предметом, действием или веществом, что является одной из фундаментальных особенностей пуританского сознания: «Пуритане самые обыденные, повседневные действия и события понимали как знаки высшего и делали выводы о нем через наблюдения за будничным... Это повлияло на формирование ведущей идеологии США» [93, с. 35]. Отметим, однако, что подобная черта характерна для любого религиозного сознания, что доказывается примерами из культуры средневековья и барокко, отмеченными в книге самого исследователя. Что же касается литературы XX в., то миф, символ и

метафора выступают здесь в качестве универсального поэтологического средства, позволяющего «кратко сказать о многом» [93, с. 28].

Возникающее противоречие между утверждением демифологизации и десимволизации и постулатом о мифе и символе как необходимых инструментов онтологического анализа обусловлено не только разницей во взглядах философа и литературоведа, но также самой природой художественного текста, органично сочетающего индивидуальное и общечеловеческое начало: «С одной стороны, поэт не удаляется от мира, но, напротив, прорывается к некой общей первооснове всех вещей, первофеномену. С другой – имеет место умышленное окультуривание мира в поэзии, превращение вещей в мифологемы, слов – в символы» [73, с. 8]. Диалектическая природа литературного текста, как и сознания читателя, критика, обуславливает тот факт, что «полностью избавиться от социальных, идеологических, стилистических коннотаций невозможно» [39, с. 32–33]. Разрешить противоречие позволяют расставленные исследователями акценты: «важно то, какое им < социальным и т. п. коннотациям> будет уделено место – станут ли они целью исследования, или лишь привлекаемым при необходимости средством» [39, с. 32–33].

Онтологическая поэтика как специфический метод анализа литературного текста имеет дело с вполне определенными текстовыми категориями, часть из которых уже звучала в приведенных выше цитатах. В первую очередь ее интересуют такие базовые категории литературы, как пространство и время: «Время и пространство – универсальный язык для формирования онтологических выводов» [93, с. 30]. В след за Ю. М. Лотманом авторы, придерживающиеся онтологического подхода, считают пространственно-временную организацию текста своеобразным ключом к пониманию индивидуально-авторской картины мира. Содержательная наполняемость пространственно-временных характеристик может обуславливаться целым рядом причин, среди которых Н. Р. Саенко и Н. А. Шогенцукову интересуют национальная

традиция и картина мира, характерная для определенной эпохи. Что же касается работ Л. В. Карасева, то в них акцент сделан на индивидуальных предпочтениях и «телесности» (биографической основе творчества, психофизическом типе) самого писателя: «...меня интересовал *модус перехода* телесности авторской в телесность повествовательную: так, собственно, и появились соображения о “головном” характере сочинений Достоевского, о “перистальтике” сюжета у Гоголя и “легочной” прозе Чехова» [37, с. 13].

Внимание уделяется также геометрической форме, цвету, звуку, запаху, веществу и т. п. Интересно, что в рамках изучаемого подхода человеческий организм, тело воспринимается как один из материалов, равный по своему значению другим материалам или телам (камню, воде, металлу и т. п.), а не возвышающийся над ними, таким образом, происходит отказ от традиционного антропоцентризма, характерного для классических методик текстового анализа. Кроме того, значимым в рамках подхода оказываются не только категория вещественности, но и обратная ей категория пустоты, понимаемая как вещество со знаком минус, содержательно отсутствие вещества. Как следствие, значимыми оказываются оппозиции тишины и звука, бесформенности и формы, бесцветности и цвета и т. п.

Особая роль отводится и органам восприятия, доминирующим в конкретном тексте. Так, в трагедии «Гамлет» Л. В. Карасевым обнаруживается противоречие между обманчивостью слуха и правдивостью взгляда: «“Гамлет”, ...прочитанный с онтологическим настроением, становится историей о споре зрения и слуха и шире – об истинности и ложности того, что мы слышим и видим» [39, с. 50]. Подобная интерпретация позволяет исследователю объяснить необычный способ убийства, к которому прибегает Клавдий, устраняя прежнего короля. Ложь, звучащая от людей, окружающих датского принца,

рассматривается при этом как своеобразный инвариант того яда, которым был убит его отец.

Специфический объект наблюдения и ориентированность на десимволизацию и деантропоморфизацию исследуемого текста требуют от исследователей разработки нового терминологического аппарата. Значительная часть понятий онтологической поэтики вводится в трудах Л. В. Карасева. Так, исследователь формулирует понятие «*вещество литературы*», которое служит для обозначения феноменологической природы литературного текста. Рассматривая произведение как своеобразное «живое существо», обладающее по аналогии с человеком жизненной энергией и «телесностью», автор подхода утверждает неразделимое единство указанных свойств произведения: «Мне ближе позиция, согласно которой жизнь берется как исходная и конечная (вернее, бесконечная) ценность. Когда “тело” не противопоставляется “душе”, а речь идет об их сочинении, сотрудничестве. Так же и при анализе текста...» [37, с. 11].

Поскольку в каждом из текстов обнаруживается огромное количество предметов, материалов, веществ, запахов и т. п., автор подхода предлагает сосредотачиваться на анализе образов, сконцентрированных в эпизодах, которые в терминологии исследователя получают название «*онтологических порогов*» произведения. «Онтологический порог» – напряженная точка повествования, «миг неверного равновесия, смыслового колебания, из которого возможно движение в прямо противоположные стороны» [39, с. 26–27]. Подобных эпизодов в тексте может быть несколько, однако всякий раз порог подразумевает важное событие, выбор, от которого будет зависеть дальнейший ход повествования. Онтологический порог воспринимается как один из «”ключей” к онтологической подоснове повествования» [39, с. 27]. Как следствие, в подобных эпизодах концентрируются те образы, внимание к

которым позволит иначе взглянуть на текст, наметить «первый приблизительный эскиз онтологической схемы текста» [39, с. 28].

Еще одним ключом к онтологии текста является *эмблема* произведения. Как и онтологический порог, эмблема представляет собой онтологически напряженную точку, однако это не эпизод, а образ, деталь или цитата, являющаяся своеобразной «визитной карточкой текста» [39, с. 29]. Эмблема – эта информация о произведении, которая представляет его в сжатом, концентрированном виде; именно эмблема, а не сам текст, бытует в массовом читательском сознании, в истории культуры (мельницы Дон Кихота, платок Отелло, топор Раскольникова). Отметим, что речь идет в первую очередь о хрестоматийно известных текстах, т. к. само понятие эмблемы предполагает узнаваемость подобного образа либо цитаты. В то же время наличие эмблем подтверждает жизнеспособность произведения, его актуальность для последующих эпох.

Эмблема напрямую связана с *исходным смыслом* произведения, так Л. В. Карасев называет тот «энергетический импульс» (чувство, мысль, идею), который привел писателя к созданию текста. Это не главная идея произведения, а та мысль, которая будоражила писательское сознание в процессе творчества (отделение головы от тела в произведениях Ф. М. Достоевского) либо, что называется, «витала в воздухе» и была интуитивно воспринята автором (ожидание надвигающейся силы в романах Л. Н. Толстого). Она существует в тексте параллельно с теми идеями, на которых сосредотачивается традиционное литературоведение. Исходный смысл проявляет себя в эмблемах и онтологических порогах, это неделимая составляющая, которую невозможно без ущерба изъять из текста. Обнаружение исходного смысла позволяет по-новому взглянуть на литературное произведение, прикоснуться к онтологической тайне текста [37, с. 33]. Данное свойство позволяет разграничить понятия «исходного смысла» и «мотива», последний из которых имеет отношение не к тайне

бытия произведения, а «к операциям классификации и сравнения» [37, с. 33].

С исходным смыслом Л. В. Карасев связывает и понятие «иноформы» – какого-либо предмета, принимающего на себя «витальные смыслы» [39, с. 39] персонажа. Иноформа – это предмет, который сливается с героем, действует за него в определенных ситуациях; с данным предметом напрямую связано благополучие персонажа, его спасение или смерть (люлька Тараса Бульбы, шинель Акакия Акакиевича, дуб Андрея Болконского). Иноформа может нести и мифологическую традицию, так образ солнца, красного круга и одноглазого существа выстраиваются исследователем в один культурно-мифологический ряд – все три образа могут рассматриваться как иноформы смеха. Подобное утверждение, в частности, позволяет объяснить связь между названием романа У. Эко «Имя розы» и содержанием той легендарной книги, поисками которой заняты Вильгельм Баскервильский и его ученик.

В работе «Опыт онтологической поэтики» Н. А. Шогенцуковой актуализируется введенное С. Лэнгер понятие «*метафорического символа*», в рамках указанного исследования противопоставляемое «мифосимволу». Если благодаря первому «возможно первичное образное постижение и поэтическое выражение трансцендентального опыта» [56, стб. 695], то второй рассматривается как «символическое ядро культуры» [Шогенцукова, с. 28]. Как считает исследователь, их соотношение позволяет «увидеть и вычленить особенности тех или иных аспектов личностной онтологической системы конкретного автора» [56, стб. 695].

Как видно из приведенных примеров, онтологический подход позволяет по-новому взглянуть на произведение, открыть в нем те смыслы, которые остались за рамками интереса других литературоведческих школ. В таком варианте текст рассматривается как динамический объект, развитие которого начинается с исходного смысла, формирующего

замысел, далее от одного онтологического порога – к другому. Сформировавшийся (написанный и изданный текст) не перестает двигаться уже в читательском восприятии через бытование иноформы и становление «метафорического символа». Если попытаться интерпретировать в подобном ключе знаменитую пьесу Т. Уильямса «Стеклянный зверинец», то в первую очередь исследователь должен обратить внимание на исходный смысл данного произведения. Ключевыми понятиями в контексте пьесы становятся память, сожаление о прошлом, чувство вины, ощущение хрупкости всего прекрасного и поэтичного. Как следствие, рождается новое жанровое обозначение – пьеса-воспоминание – и особая стилистика драмы, в которой каждый элемент нацелен на создание иного образа времени (прошлое, юность) и усиленного, романтизированного восприятия красоты (особая мелодия, свет, символика голубой розы и цветного стекла, связанного с образом Лауры Уингфилд). Если проследить за судьбой главной героини пьесы, то в тексте можно выделить четыре онтологических порога. Первый – это эпизод, в котором Аманда узнает, что девушка бросила колледж. В диалоге с матерью Лаура признается, что проводила большую часть времени в большом стеклянном доме, где «выращивают тропические цветы» [5, с. 20]. Кроме того, в данном эпизоде впервые звучит имя Джима О'Коннора, одноклассника, который когда-то нравился героине, и ее школьное прозвище – голубая роза. Образ стекла будет задействован и в сцене скандала Тома и матери (второй онтологический порог), после которого будет решено, что Том должен познакомить сестру с кем-то из приятелей. Во время скандала юноша бросает пальто на этажерку, на которой расставлены стеклянные зверюшки, роняя при этом несколько фигурок. Третий онтологический порог связан с приходом Джима, в данном эпизоде вновь звучит тема стекла: «Я не стеклянный» [5, с. 77], – заявляет Джим Лауре, приглашая ее на танец, во время которого молодые люди случайно ломают одну из стеклянных фигурок. Эту фигурку Джим заберет с собой, на память о

необыкновенной девушке. После его ухода в семье Уингфилдов вновь разгорится скандал, во время которого Лаура порежется о стеклянный стакан, разбитый ее братом. Таким образом, развитие темы стекла позволяет автору заострить наше внимание на чувстве вины, которое испытывает Том, бросив Лауру (он едва не сломал фигурки, из-за него она порезалась, он в итоге ушел из семьи). Кроме того, пристальное внимание уделяется необычному характеру самой героини, ее хрупкости, неспособности встроиться в социум. В тексте несколько раз повторяется мысль о том, что Лаура не от мира сего. С этим связан и образ голубой розы, также активно используемый в ситуациях онтологического порога (диалог, в котором Лаура и Джим вспоминают школьные годы, фраза самой Лауры: «Но голубых роз не бывает» [5, с. 80]), и фигурка сломанного единорога («Теперь он совсем не будет выделяться среди остальных» [5, с. 79]), и слова Тома, что Лаура «из тех, кого зовут комнатными созданиями» [5, с. 36], отчасти объясняющие, почему Лаура с удовольствием посещала оранжерею (она п охожа на необыкновенный цветок, так же, как цветы, предпочитает движению статику, нуждается в закрытом, защищенном пространстве). Таким образом, голубая роза и стеклянный единорог становятся иноформами героини: сломанная стеклянная фигурка – это сломанная жизнь Лауры, которая никогда не сможет выйти из своего замкнутого мирка. «Стеклянная», застывшая жизнь Лауры противопоставлена стремлению ее брата к динамике, выходу из маленького мирка Уингфилдов, однако выход возможен лишь при одном условии: Тому необходимо сломать этот мир, как Джим ломает стеклянную фигурку. Несмотря на то, что указанные смыслы пьесы (тема вины, памяти, символика стекла, голубой розы) отмечались целым рядом исследователей (В. И. Бернацкая, Г. П. Злобин, Д. С. Лапенков), онтологический подход указывает на удивительную цельность драмы, в котором каждый элемент напрямую связан с исходным смыслом произведения. Кроме того, акцент на дихотомии статики (Лаура) и

движения (Том) – во время скандалов Том, в отличие от сестры, ведет себя беспокойно (кричит, бросает вещи, стремится уйти из дома), с его образами в пьесе связана символика крыши (вершина), корабля (движение), – позволяет выйти на разговор об авторской концепции жизни, непременным условием которой, согласно, Т. Уильямсу, является движение, борьба.

Отдельное внимание следует уделить понятию картины мира, вынесенному в заглавие нашей работы. Данное понятие возникло в XIX в. в трудах ученых, занимавшихся естественными науками (Г. Герц, М. Планк). Позже оно активно включается в словарь гуманитарных исследований, в первую очередь, философских. Отечественное литературоведение заинтересовалось вопросами изучения картины мира отдельных писателей и национальных литератур в 1990-е гг. Данный факт традиционно связывается с антропоцентричностью гуманитарного знания, характерной для современного состояния науки.

В литературоведении сложились различные подходы к понятию и методике анализа картины мира писателя. Как отмечает А. Д. Хуторянская, «картина мира в литературоведении чаще всего рассматривается как метафорическое понятие» [41, с. 3], как следствие, отсутствуют однозначное понимание термина и единый подход к анализу картины мира писателя. Рассматриваемое нами понятие закреплено в таких терминах, как картина мира (Т. М. Вахитова, Б. М. Гаспаров, В. С. Непомнящий), художественная картина мира (Е. Г. Белоусова, Л. В. Миллер), образ мира (М. М. Бахтин), модель мира (В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян), поэтический мир (А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов), внутренний мир литературного произведения (Д. С. Лихачев), авторская концепция мира (Н. К. Гей, М. Б. Храпченко), художественный мир автора или произведения (С. Г. Бочаров, В. С. Непомнящий, В. Е. Хализев, С. Е. Шаталов). Нередко данные понятия используются исследователями как синонимичные или смежные. Так, М. М. Бахтин, используя в качестве синонимов понятия

«картина мира» и «образ мира», определяет их как «эстетическое видение мира» [15, с. 98]. Согласно ученому, «мир художественного видения есть мир организованный, упорядоченный и завершенный помимо заданности и смысла вокруг данного человека как его ценностное окружение» [15, с. 162]. Употребляя понятие модели мира как более широкое в сравнении с понятием образа мира, М. М. Бахтин вкладывает в него значение целостного представления о реальности людей какой-либо эпохи.

Д. С. Лихачев предлагает термин «внутренний мир литературного произведения», включающий пространство и время, предметный мир, действующих лиц, и в их числе повествователя, а также некие общие принципы объединения этих составляющих в художественное целое. Через подобные универсалии предлагает исследовать картину мира Б. М. Гаспаров.

Ю. М. Лотман связывает понятие модели мира с «формами пространственного конструирования мира в сознании человека» [57, с. 239], поскольку «язык пространственных отношений оказывается одним из основных средств осмысления действительности» [58, с. 138]. Контуры мира, воплощенного в пространственных формах произведения искусства, находятся в зависимости от характера модели (некоей схемы мира, существующей в сознании автора). Эти контуры мира, запечатленные в словесной форме, и понимаются Ю. М. Лотманом как картина мира литературного произведения.

Понятие модели мира предпочитает В. Н. Топоров, определяя его как «сокращенное и упрощенное отображение всей суммы представлений внутри данной традиции, взятых в их системном и операционном аспектах» [81, с. 161]. Т. В. Цивьян, предлагая похожее определение модели мира, исследует ее посредством анализа бинарных оппозиций, связанных со структурой пространства, времени, различными социальными категориями.

В. С. Непомнящий в книге «Пушкин. Русская картина мира» использует понятие «картина мира» для характеристики национальной литературы и культуры и понятие «художественный мир» для описания творчества отдельного автора. С национальной и языковой традицией связывает понятие художественной картины мира Л. В. Миллер: «Художественная картина мира представляет собой систему смысловых, эстетических и эмоционально-оценочных комплексов, представленных в сознании на языковом и дознаковом уровне» [61, с. 6]. Причем анализ картины мира в работе исследователя напрямую связывается с изучением концептосферы художественных произведений (подобный подход широко представлен в лингвистике).

Несмотря на многообразие существующих терминов и разницу в методиках анализа, можно говорить о том, что понятие картины мира представлено в отечественной науке как универсальное, напрямую связанное с целым рядом традиций: религиозной, культурной, национальной, языковой. Исследователи различают индивидуальную картину мира (писателя, личности) и картину мира определенной эпохи, этноса, общества, при этом утверждая, что индивидуальная картина мира складывается под влиянием целого ряда факторов: биографических, исторических, национальных, языковых и т. п. Важную роль в становлении индивидуальной картины мира играют и психофизиологические особенности личности (характер, темперамент), ее индивидуальные вкусы и предпочтения [72].

В рамках нашего исследования значимо, что понятие картины мира напрямую связывается с авторской онтологией: «Труд писателя отливается в <...> философию жизни, которую мы можем назвать его художественной картиной мира, или онтологией» [по 41, с. 4]. В качестве еще одного аргумента в пользу данного понятия выступает и тот факт, что, будучи достаточно широким понятием, используемым целым комплексом гуманитарных наук (философией, культурологией, литературоведением,

лингвистикой и др.) картина мира может оказаться связующим звеном для исследования междисциплинарного характера, а также для изучения творчества целого ряда писателей, объединенных общей национальной традицией или школой. Так, исследование картины мира, представленной в творчестве Т. Уильямса, дает широкие возможности для изучения картины мира авторов «южной школы» или писателей американской литературы в целом.

На основе существующих подходов, нами было сформулировано рабочее определение **картины мира**, которая рассматривается нами как **система интуитивных или осознанных представлений о мире (пространстве, времени, жизненных закономерностях и т.п.) и человеке (его роли в обществе, отношениях с миром, природой), обусловленная влиянием целого ряда факторов: языковыми, национальными, культурными традициями, исторической эпохой, биографическими фактами, особенностями характера и темперамента личности.**

Поскольку картина мира представляется понятием ментального характера, ее текстовое воплощение может быть обозначено через смежное понятие **художественного мира**. Именно в таком соотношении данные термины использованы в нашей работе.

1.2. Биографическо-эстетические основания уильямсовской онтологии

Картина мира, отразившаяся в творчестве Т. Уильямса, сложилась под влиянием различного рода жизненных обстоятельств, художественных увлечений, столкновения автора с философскими и религиозными традициями. Одним из важных факторов формирования личности будущего писателя стала сложная обстановка в его семье. Как известно, родители Т. Уильямса относились друг к другу неприязненно, долгое время работавший коммивояжером отец, Корнелиус Уильямс, большей

частью отсутствовал, редкие моменты его появления в доме сопровождались ссорами. Из-за того, что в раннем детстве Т. Уильямс пережил долгую и тяжелую болезнь (дифтерию), мать и бабушка усиленно опекали Тома, он вырос ранимым, чувствительным, мечтательным мальчиком. Это стало серьезной причиной для конфликта как с отцом, презрительно называвшим Уильямса «мисс Нэнси», так и со сверстниками, которые не принимали ребенка в свою компанию. Как следствие, у будущего писателя практически не было друзей, кроме старшей сестры Розы и молодой чернокожей няни Оззи, богатая фантазия которых погружала мальчика в «самобытный и чудный наполовину воображаемый мир» [4, с. 28]. Однако Оззи пришлось покинуть дом Уильямсов и вернуться к родственникам на хлопковые поля. Мальчик драматично воспринял отъезд няни, как затем тяжело переживал отдаление сестры, которая раньше него встала на путь взросления. Чувство одиночества и обиды приводят к тому, что Уильямс начинает писать, что вызвало очередной взрыв недовольствия со стороны отца, уверенного в том, что творчество не может быть серьезной мужской профессией. Развернувшаяся позже трагедия – из-за постоянных нервных срывов психологи посоветовали отправить Розу Уильямс на лоботомию, после которой она уже никогда не покидала больницы для душевнобольных, – заставила Уильямса испытывать глубокое чувство вины. Испугавшись перспективы разделить участь сестры, он окончательно решил, что будет искать свой жизненный путь, отличный от того, что предлагали ему родители.

В необходимости найти собственный путь убедила Уильямса и работа в обувной компании отца. Уволившись по состоянию здоровья (на фоне постоянного стресса и тяжелых нагрузок – днем работа в компании, ночью создание стихов и рассказов – у писателя появились проблемы с сердечно-сосудистой системой, был обнаружен порок сердца), романтически настроенный юноша отправился странствовать по городам

США и Мексики. Опыт самостоятельной, полуголодной жизни, по мнению Уильямса, оказался существенным для его писательской деятельности. Став знаменитым, он с грустью вспоминал эти годы, считая, что тяжелая борьба за существование является неотъемлемым условием творчества: «жизнь должна требовать от художника некоторых – пусть самых небольших – усилий» [9, с. 180].

Еще один травматичный для писателя опыт – переезд семьи из Коламбуса (Миссисипи), где он родился, в Сент-Луис – место новой работы отца. На момент переезда мальчику исполнилось 8 лет. Нравы Сент-Луиса казались ему более суровыми, соседские дети и люди в целом – более жесткими, зацикленными на общепринятых условностях, социальной иерархии, он никак не мог вписаться в новую обстановку. Это усилило чувство одиночества и привязанность к старшей сестре.

Не менее важным впечатлением стала для Уильямса и поездка в Новый Орлеан – мир бесконечного карнавала, абсолютной сексуальной свободы и джаза. Нравы, царящие в городе, открыли юноше ту сторону его природы, публично признать которую стало возможным только в 1970-х гг. Тем не менее, тема запретной любви и скандальных сексуальных отношений то и дело возникает в его произведениях – «Трамвае “Желание”», «Кошке на раскаленной крыше», «Французском квартале» и др. Новый Орлеан навсегда останется для Уильямса своеобразной духовной родиной, городом, который, в отличие от ненавистного Сент-Луиса, давал ощущение надежности и покоя: «Лунная атмосфера этого города возвращала мне силы всякий раз, когда энергия, с которой я скитался по более шумным городам, иссякала и появлялась потребность в отдыхе и уединении. Понеся потерю, потерпев неудачу, я возвращался в этот город. В такие дни мне казалось, что я принадлежу только ему и никому больше в этой стране» [20, с. 460].

Схожее чувство Уильямс испытывал в доме почтенной четы Розины и Уолтера Дейкинов – бабушки и дедушки стороны матери. Именно к ним

молодой писатель стремился как за советом, так и в поисках душевного равновесия. Дейкины были не только родственниками, но близкими друзьями Уильямса. Вот почему глубокой грустью проникнуты страницы автобиографического рассказа «Экстра», посвященного последним дням жизни Розины Дейкин. Нужно также отметить, что дедушка писателя много лет служил пастором епископальной церкви; однажды он сопровождал группу туристов, среди которых был семнадцатилетний Уильямс, в путешествии по Европе. Будущего писателя поразила красота европейской живописи и архитектуры и особенно Кёльнский собор, где произошел эпизод, окончательно утвердивший Уильямса в намерении стать писателем. Вот как описан данный эпизод в его «Мемуарах»: «Позвольте мне сказать, что я не предрасположен верить в чудеса и приметы. Но то, что случилось, было чудом, причем религиозной природы, и уверяю вас, что я не претендую на святость, рассказывая вам о нем. Мне показалось, что невесомая рука коснулась моей головы и в тоже мгновение фобия отлетела легко, как снежинка, хотя давила она мою голову с огромной тяжестью чугуновой плиты.

В семнадцать лет у меня не было сомнений, что моей головы коснулась и изгнала из нее фобию, чуть не доведшую меня до сумасшествия, рука Господа нашего Иисуса Христа» [4, с. 41].

Говоря о фобии, писатель имеет в виду преследовавшую его в то время идею о том, что «процесс мышления является ужасно сложной тайной человеческой жизни» [4, с. 40]. Религиозное чувство накладывается в его сознании на экзистенциальные увлечения. Спустя неделю он напишет стихотворение, в котором отразится «осознание того, что ты член многочисленного человечества с его многообразными нуждами, проблемами и чувствами...» [4, с. 43]. Ощущение единения с другими людьми, по словам самого Уильямса, спасло его от безумия; подобной же спасительной силой обладала для него и писательская деятельность, или, как он ее называл, «терапия трудом». Писательская профессия с ранних

лет становится его главным, осознанным и, как он считал, единственно возможным жизненным выбором: «В четырнадцать лет я обнаружил, что писательство – способ бегства от действительности, в которой я чувствовал себя весьма неуютно. Оно немедленно стало моим укрытием, норой, убежищем» [6, с. 245].

Вместе с писательством Уильямс вполне осознанно избирает для себя полумаргинальный образ жизни. Однако ни любовные приключения, ни отказ от традиционных американских ценностей (семьи, благосостояния, стремления к успеху, принципа *self-made man*) не мешают Уильямсу рассматривать творчество как главное дело своей жизни. В творческих вопросах он бескомпромиссен настолько, например, что ни близость к миру кино, ни достойное жалование, не удержали Уильямса на должности сценариста в кинокомпании *Metro-Goldwyn-Mayer*, стоило дирекции заявить, что он должен серьезно упростить сценарий. Упорно возвращаясь к одним и тем же произведениям, переделывая и совершенствуя текст, Уильямс болезненно относился к своему творчеству, заранее предполагая неудачи. Неожиданный успех бродвеевской постановки «Стеклянного зверинца» (1944 г.) резко изменил его статус как писателя, однако не повлиял на жизненные принципы автора и его отношение к творчеству.

В то же время Уильямс все больше начинает интересоваться театром, сотрудничает с ведущими театральными агентами, актерами, режиссерами своего времени. Среди его ближайших друзей оказываются такие звезды, как М. Брандо, Л. Висконти, Э. Казан, А. Маньяни и др. Время от времени он сам исполняет небольшие роли в постановках по собственным произведениям. Уильямс говорил о том, что игра на сцене требовала невероятных усилий с его стороны: будучи застенчивым от природы, он очень стеснялся сцены, с трудом заставлял себя произнести порученные ему две-три фразы. Однако даже неудачный опыт воспринимается им как необходимое условие творческой деятельности. Работа в театре, как и

сотрудничество с кинорежиссерами (Э. Пискатором, Э. Казаном, Л. Висконти) позволяют писателю не только узнать мир кино и театра «изнутри», но также разработать собственную теорию драмы, в которой заметна традиция синтетических искусств.

Помимо биографических фактов, на становление уильямсовской картины мира повлиял значительный ряд культурных и эстетических традиций. С раннего детства Уильямс достаточно много читал; среди его любимых писателей Б. Брехт, Х. Крейн, Ф. Г. Лорка, Д. Г. Лоуренс, А. Рембо, А. Теннисон, Э. Хемингуэй, А. П. Чехов. Переосмысление их традиций определяет многие существенные черты уильямсовских произведений и уильямсовского мировоззрения. Так, традиция Х. Крейна и А. Теннисона заметна в романтической атмосфере, особенно характерной для ранних текстов Уильямса. Влияние эстетики Д. Г. Лоуренса обнаруживается в уильямсовском отношении к вопросам сексуальности и физиологии, сопряжения сексуальной и витальной энергий. В текстах Уильямса романтическое и натуралистическое начала сосуществуют, рождая новые невероятно сильные и обостренные конфликты (например, противостояние Стенли Ковальски и Бланш Дюбуа в «Трамвае “Желание”»). В то же время наиболее сильное влияние, по словам писателя, на него оказало творчество А. П. Чехова: «Какие авторы повлияли на меня в юности? Чехов! Как на драматурга? Чехов! Как на создателя сюжетов? Чехов!» [10, р. 331]. Говоря о чеховской традиции, необходимо отметить общую атмосферу уильямсовских произведений, созвучную текстам русского писателя, характеры уильямсовских персонажей, внимание к звуковой партитуре текста. Нина Заречная и Тригорин – любимые литературные герои американского писателя. Если в первой ему импонировало стремление бороться за жизнь вопреки пережитым неудачам, то второй воспринимается Уильямсом как своеобразное альтер эго. Неслучайно в 1982 г. он решится написать собственную версию чеховской «Чайки», дополненную характерными

элементами уильямсовского мира (образ стареющей актрисы, находящейся на грани нервного срыва, писателя-неудачника, гомосексуалиста и т. п.). Помимо «Чайки», Уильямса интересовала чеховская повесть «Моя жизнь». Сам тип сломленного жизнью интеллигента, пытающегося начать все с начала, изображенного в данном произведении, оказался невероятно близок Уильямсу.

Трудно переоценить и важность национальной традиции, которая не просто формирует писателя, – он прямо примыкает к «южной готике» или «южной школе» – американским писателям, родившимся на юге страны и обратившимся к изображению упадка американского Юга. Данная традиция в уильямсовских текстах неоднократно становилась объектом пристального внимания со стороны литературоведов (Э. М. Джексон, Д. С. Лапенков, Н. В. Тишунина и др.). Традиционные для писателей «южной школы» мотивы памяти, тоска по уходящему прошлому, образ южанина, трагическое столкновение южного мировоззрения с новой действительностью неустанно звучат в таких произведениях, как «Лицо сестры в сиянии стекла», «Стеклянный зверинец», «Трамвай “Желание”», позволяя с полным правом причислить Уильямса к разряду писателей данного направления.

Немаловажное значение в уильямсовской картине мира занимает кинематограф. Он соприкасался с кино неоднократно: в детстве, когда вместе с пересмотрел все популярные немые фильмы, в 1943 г., когда работал билетером в одном из кинотеатров на Бродвее, наконец, будучи сценаристом *Metro-Goldwyn-Mayer*. Несмотря на разрыв с ведущей кинокомпанией, спустя много лет, он вновь окажется на съемочной площадке – уже при съемках экранизаций собственных произведений. Опыт работы на киностудии, сотрудничество с великими кинорежиссерами-современниками позволят писателю активно не только узнать мир кинематографа «изнутри», но и использовать

кинематографические приемы как в драматических, так и новеллистических текстах.

Среди кинорежиссеров, повлиявших на уильямсовскую эстетику и мировоззрение необходимо отметить немецкого кино- и театрального деятеля Э. Пискатора, ставшего непосредственным учителем американского писателя. Ближайший друг и соратник Б. Брехта, Э. Пискатор был увлечен идеей создания нового пролетарского театра, стремился охватить в спектакле широкий круг социально-исторических явлений, показать размах рабочего движения, активизировать мысль зрителя. Пискатор считал, что театр в своем творческом поиске должен «перерасти», «перегнать» достижения кинематографа; эта идея во многом определила новаторство театральной техники режиссера. Он вводит в спектакль кинохронику и фотомонтаж, чередует сценическое действие с киноизображением на экране, разворачивает несколько одновременных действий, деля сцену на 3-4 площадки, используя новые сценические конструкции (движущиеся дорожки, сегментную сцену и др.). В 1937–1938 гг. Т. Уильямс становится одним из слушателей курса театральной мастерской Пискатора при Новой школе гуманитарных наук, Университета Айовы (*the New School for Social Research, the University of Iowa*). Хотя ведущая роль в театре Пискатора принадлежала режиссеру-постановщику (драматург воспринимался лишь как один из многочисленных помощников автора), Уильямс получил превосходный постановочный опыт в их совместной работе над инсценировкой романа Л. Н. Толстого «Война и мир», где писатель выступил ассистентом режиссера. Многие из того, что было использовано постановщиками спектакля, впоследствии станет своеобразной «визитной карточкой» Уильямса-драматурга (например, герой-рассказчик в «Стеклянном зверинце») [107]. При всей разнице художественных позиций влияние Пискатора во многом сказалось в своеобразной кинематографичности произведений Уильямса (вольное обращение со временем, внимание к

световым эффектам, визуализация, монтаж, смысловая задача экрана и др.) [98, p. 163–188].

В ряду искусств, повлиявших на становление Уильямса как писателя, особое место принадлежит также живописи и музыке. Обращение к образам героев-художников («Ночь игуаны», «Мойзи и мир рассудка»), внимание к вопросам теории живописи («Мойзи и мир рассудка»), многочисленные упоминания классических и современных авторов (Эль Греко – «Стеклянный зверинец», итальянские мастера Возрождения – «Лето и дым», Х. Хофманн – «Мойзи и мир рассудка» и т. п.) позволяет предположить, что Уильям был знатоком и поклонником пластического искусства.

Симптоматично, что, создавая собственную эстетическую концепцию, Уильямс использует понятие «скульптурная драма» (*sculptural drama*), а затем заменяет его термином «пластический театр» (*plastic theater*). Как указывает американский исследователь Р. Крамер, оба понятия прежде были использованы в эстетическом учении «скульптурной» или «пластической» живописи немецко-американского художника Х. Хофманна, сформулированном в статьях «Пластическое искусство», «Поиск реальности в изобразительном искусстве» и др. Основные идеи Хофманна были связаны с динамической и пространственной ролью света и цвета, психологическим воздействием цвета и смысловым значением так называемого «минус-пространства» (*the vacance, the unfulfilled space*), которое необходимо художнику для создания эффекта трехмерности: «“Пустое пространство” – это тоже конкретная форма, которая расширяет границы объективного мира и привлекает наше внимание как пространство со знаком «минус». Пустое пространство как пространство со знаком минус необходимо, чтобы дополнить заполненное пространство, и, следовательно, тоже является предметом. Незаполненное и заполненное пространства вместе создают пространственное единство. Незаполненное пространство создает трехмерное восприятие так же, как

заполненное пространство» [103, р. 37]. В картинах самого Хофманна графика кубизма соединяется с энергичностью и смелостью фовизма, а основная тема осуществляется множеством ярких разлетающихся мазков [113, р. 12]. В 1930 г. эмигрировав в США, он становится преподавателем живописи в Калифорнийском университете в Беркли, а затем открывает собственные школы живописи в Нью-Йорке и Провинстауне (шт. Массачусетс). Его учение активно обсуждается в богемных кругах, где в то же время происходит творческое становление Уильямса. Хофманновское влияние ощутимо не только в терминологии, которую избирает Уильямс для своей эстетической концепции: идеи Хофманна становятся объектом художественной рефлексии Уильямса в пьесе «Вернется ли мистер Мэрриуэзер из Мемфиса?» (рассуждения Луизы о «пластическом пространстве» накрытого стола), романе «Мойзи и мир рассудка» (рассуждения Мойзи, которая в романе дана как ученица Хофманна, о динамической роли цвета и смысловом значении пустого пространства, идея смысловой недосказанности героя-писателя и т.д.). Так же, как Хофманн, Уильямс придает огромное значение роли цвета, считая его значимым приемом художника слова: «Как драматург, я исповедую примерно ту же веру, что и художник из комедии Бернарда Шоу “Врач на распутье”: “Верую в Микеланджело, Веласкеса и Рембрандта, в могучую силу композиции и тайну цвета, в искупление всего сущего вечной красотой, в назначение искусства, осенившего их своею благодатью. Аминь”» [6, с. 250].

Помимо цвета, носителями смысловой нагрузки в «пластическом театре» становятся, как называет их сам Уильямс, «внелитературные» акцентологические средства: музыка, свет, экран.

Джаз – музыкальное направление, возникшее на основе синтеза разнообразных музыкальных культур: африканского и европейского музыкально-певческого фольклора, христианских песнопений, классической европейской традиции, местной традиции театра

менестрелей. Согласно легенде, джаз родился в Новом Орлеане, его создателями считаются чернокожие музыканты. Уильямс, влюбленный в Новый Орлеан и воспитанный в городе, уже в 1930-е гг. считавшемся одной из джазовых столиц США, не мог не увлечься ею.

Уже в 1920-е гг. джаз захватил Америку, породив множество направлений и стилей (свинг, бибоп, хардбоп и др.). Обычно джаз воспринимается как музыка с ярко выраженным импровизационным характером; нередко джазовая композиция строится по принципу своеобразной «переклички» музыкальных голосов, исполняющих индивидуальную тему (наследие вопросно-ответной формы африканского фольклора). Музыкальной основой для ранних джазовых композиций становятся блюзовые песни, отличавшиеся знаменитым «унылым» настроением и заданной тематикой (несчастливая любовь, несправедливость, нищета, стихийные бедствия и т.п.), и четкой музыкальной структурой: три четырехтактные фразы – размер, в который должен был уложиться как музыкант, так и создатель песенного текста. Четкий ритмический рисунок («four beat» – четыре равнозначных удара в такте) характерен также для свинга (от английского «качание») – танцевального джазового стиля, распространившегося в 1930-е гг.

По словам американского музыковеда М. Стернса, джаз «всегда гораздо легче узнать, чем описать словами» [50]. Сложность определения связана не только с многообразием и яркой индивидуальностью джазовых стилей: рассуждая о джазе, исследователи и исполнители вкладывают в само понятие не только музыкальное, но и концептуальное, аксиологическое значение. Джаз – это специфическое восприятие жизни, получившее музыкальное выражение: «Трудности в определении джаза заключаются также и в том, что эту проблему всегда пытаются разрешить прямо в лоб и говорят о джазе много слов с малым результатом. Очевидно, ее можно было бы решить косвенно, определив все те характеристики,

которые окружают этот музыкальный мир в обществе и тогда легче будет понять, что же находится в центре» [50].

Заметим, что понятие «джаз» в американском сленге прошлого века наполнялось сексуальной семантикой. «Слово “джаз”, которое теперь никто не считает неприличным, означало сперва секс, затем стиль танца и, наконец, музыку» [85, с. 65], – афористически пишет Ф. С. Фицджеральд в эссе «Отзвуки века джаза». Джаз стал знаковой составляющей культуры нескольких поколений, противопоставивших традиционным пуританским ценностям сексуально раскованный, гедонистический, божественный образ существования: «Всю страну охватила жажда наслаждений и погоня за удовольствиями». Подобному «джазовому» образу жизни в немалой степени способствовал тропический климат американского юга, ситуация смешения рас (южане – потомки французских и испанских переселенцев), распространявшийся интерес к философии З. Фрейда и Д. Г. Лоуренса. Значимым фактором оказалась и «взвинченная» политическая атмосфера в стране: парадоксальным образом пики популярности джаза приходятся на довольно непростые для Америки годы – послевоенные 1920-е («век джаза» в терминологии Ф. С. Фицджеральда), послекризисные 1930-е (эра свинга), холодная война и маккартизм 1950-х.

Как указывают Н. Мошовакис и П. Вайль, оказавшись в Новом Орлеане в конце 30-х, Уильямс застал самую пору расцвета свинга. Хотя джаз, несомненно, был знаком писателю раньше (Сент-Луис, где прошло детство писателя, также считается одной из ведущих джазовых столиц США. Однако в самом Сент-Луисе в те времена существовала жесткая социальная дифференциация, согласно которой афроамериканская культура, в том числе, джазовая, для белого человека была под запретом) именно в Новом Орлеане Уильямс с головой погружается в чувственную атмосферу джаза.

Именно здесь проводится знаменитый карнавал *Mardi Gras*, здесь же сложилась уникальная традиция, согласно которой любая похоронная

процессия непременно сопровождается джазовым оркестром, исполняющим веселые, жизнеутверждающие мелодии: «Лихая и разухабистая нью-орлеанская джазовая классика часто происходит из похоронных мелодий, когда ритм нарастает по мере приближения к конечному пункту, точке нормального завершения жизненного пути. А раз нормального – значит, радость уместна и необходима» [20, с. 365].

Заметим, что в джазовом существовании города было много сходного с образом жизни писателя, провозгласившего свободу неизбежной потребностью творческой личности: «Что значит быть писателем? Я бы сказал – это значит быть свободным» [4, с. 309]. «Музыка чувственности» становится знаковой приметой многих его произведений (название первого сборника пьес – «Американские блюзы», мелодия «голубого пианино» в «Трамвае “Желание”», гитара – музыкальный инструмент американских блюзменов – в пьесе «Орфей спускается в ад»). Интерес к джазу подкреплялся и отношением писателя к многонациональности американской культуры. Эра свинга считалась временем, обещающим расовую терпимость. Уильямс, до конца жизни хранивший светлую память о чернокожей няньке Оззи, в рассказе «Мисс Койнт из Грина» создает утопический проект новой Америки, основанной на смешении рас: «– Когда-нибудь в будущем... в Америке появится новая великая раса – результат полного смешения черной и белой крови, которая, как мы знаем, на самом деле красная, несмотря на цвет кожи» [3, с. 555].

Немаловажную роль в становлении уильямсовской картины мира сыграла популярная в XX в. теория психоанализа З. Фрейда. Несмотря на то, что, по словам В. И. Бернацкой, Уильямс знакомится с идеями психоанализа «не столько из первоисточника, сколько из деятельности широко практикующих в США психоаналитиков» [18, с. 27], писателю оказалось близко фрейдовское «представление об извечной тайной войне между скрытыми в глубинах индивида бессознательными психическими силами (главной из которых является сексуальное влечение – либидо) и

необходимостью выжить во враждебной этому индивиду социальной среде» [51, с. 379]. Конфликт подобного рода становится движущей силой характеров и сюжетов в таких произведениях, как «Трамвай “Желание”», «Кошка на раскаленной крыше», «Лето и дым». Однако в интерпретации Т. Уильямса фрейдовская концепция сопрягается с литературной традицией Д. Г. Лоуренса и собственными представлениями писателя о том, что человек «следует зову своего ... испуганного сердца» [1, с. 34].

Не менее близкой писателю становится и философия экзистенциализма, в частности концепция Ж.-П. Сартра, чья личность и творчество особенно интересовали Уильямса (сартровская пьеса «За закрытыми дверями» – одно из любимых его произведений). По словам В. В. Котляровой, «экзистенциалистские мотивы пронизывают почти все пьесы Теннесси Уильямса конца 1940-х – 1960-х годов» [49, с. 187]. Следует отметить, что проблема свободы, выбора, бунт против традиционных устоев, поиски смысла жизни, изображение человека в «пограничной ситуации» и другие экзистенциальные мотивы уильямсовских произведений, обозначенные исследователем, характерны не только для драматических, но и новеллистических текстов автора. Так, например, проблема выбора ставится в рассказах «Рубио и Морена», «Желтая птица», «Отшельник и его гостя» и др. Сам Уильямс отмечал, что одиночество – один из центральных мотивов его творчества [1, с. 25]; по-экзистенциальному одиноки оказываются персонажи его рассказов «Проклятье», «Рубио и Морена», «Отшельник и его гостя» и др.

Особые отношения связывают Уильямса и с религиозной традицией. Как уже говорилось выше, дед Уильяма был священником епископальной церкви, его мать придерживалась достаточно строгих пуританских взглядов. В конце 1960-х гг., испытав тяжелый личностный и творческий кризис, Уильямс под давлением младшего брата Дейкина примет католицизм. Позже он будет говорить о том, что в данном решении не было его свободной воли (Уильямс находился в состоянии, близком к

сумасшествию или смерти). Он не жалел о случившемся, однако утверждал, что вполне комфортно чувствовал себя в лоне епископальной церкви и, приняв католицизм, нисколько не изменился.

Сам писатель называл себя пуританином, однако для него данное понятие скорее синоним внутренней борьбы между внушенными с детства нормами морали и темпераментом, синоним застенчивости, преодолеть которую ему удалось, лишь попав в атмосферу города свободы Нового-Орлеана. Писатель утверждал, что часто испытывает религиозное чувство, под которым он понимал мистическое ощущение, охватывавшее его в определенные жизненные моменты, связанные с молитвой, творчеством, экзистенциальными поисками. Впервые он испытал это чувство в возрасте 8 лет, в период затяжной болезни, полностью изменившей характер будущего писателя. В то же время религиозные представления Уильямса значительно отличаются от традиционных взглядов представителей епископальной церкви. Будучи одним из направлений англиканской ветви протестантизма, епископальная церковь придерживается 39 догматов, в том числе догматов о первородном грехе и свободной воле. Вера и причастность к церкви рассматриваются как необходимые условия для спасения немощного и изначально склонного к греху человека. Для Уильямса необходимым условием спасения личности становится духовная и физическая близость с людьми. «Пока ты можешь общаться с кем-нибудь, кто симпатизирует тебе, у тебя остается шанс на спасение» [4, с. 275], – синтезирует религиозные догматы и экзистенциальные взгляды Т. Уильямс. Для него каждый человек – одинокий узник, заточенный в собственном теле, отчаянно пытающийся «докричаться» до другого, точно такого же узника [6, с. 234]. Любовь, единение людей не только в христианском, но и вполне мирском значении данного слова рассматривается им единственное средство, позволяющее преодолеть тотальное одиночество личности. Исключение, по его мнению, составляют писатели, для которых одиночество является необходимым условием

творческой деятельности: «Моя истинная религия – мое письмо» [10, р. 150]. Утверждение, в котором также можно обнаружить отголосок протестантского отношения к жизни. Известно, что протестантская система ценностей предполагает и серьезное, ответственное отношение к труду. В этой связи важно отметить, что, говоря о писательской деятельности, Уильямс предпочитает использовать термины «работа», «труд», «религиозное чувство», а не «вдохновение» или «творчество» (вспомним событие в Кёльнском соборе, утвердившее Уильямса в намерении стать писателем).

В одном из интервью, отвечая на вопрос, каким он представляет себе Бога, Уильямс говорит о том, что «Бог – тот, кто несет ответственность за Вселенную, и всех нас в том числе», причем часть этой ответственности по отношению к животным и людям должна нести на себе личность [10, р. 140–141]. Писатель испытывал пристальный интерес к проблеме Добра и Зла, утверждая, что современное общество остро нуждается в «Новой Морали» [4, с. 310], основанной на принципах гуманизма, толерантности, взаимоуважения. Достаточно терпимо относясь к различным слабостям человеческой натуры, Уильямс не приемлет жестокости и насилия, утверждая, что это единственные пороки, природу которых он никогда не сможет понять. В этой связи интересна гражданская позиция писателя, называвшего себя истинным патриотом, не принимающим жесткой официальной политики США по отношению к ряду вопросов (права афроамериканцев, конфликт во Вьетнаме и т. п.), восхищающимся поколением 1960-х гг., которое открыто заявило о своем несогласии с правительством: «Шестидесятые были потрясающе жизнеспособным десятилетием» [10, р. 355]. Свою художественную задачу Уильямс формулирует как попытку уловить «существенные черты реальности» [8, с. 7], «поймать живую правду человеческой жизни» [2, с. 209], а одним из наиболее значимых качеств серьезного писателя считает «всепоглощающий интерес к людям и их делам» [9, с. 182]. В

результате в его произведения объективно проникают некоторые политические мотивы (расовая нетерпимость, вторая мировая война, политика сенатора Маккарти). Как художник, он протестует не столько против изображения действительности, сколько против «фотографического» с ней сходства. Писатель предпочитает работать при помощи символа, намека, а не детального изображения социальной реальности. Подобный подход к искусству он считал тривиальным. Считая, что бесконечные будни и «всеразрушающий натиск времени» принижают достоинство и значение человеческих поступков и чувств («время, погубитель нашей жизни, принижает нас [6, с. 242]»), он стремится создать новый экспериментальный язык искусства, способного приостановить время, чтобы раскрыть в тривиальной будничной драме человеческого существования величие античной трагедии, «извлечь вечное из безнадежно ускользающего, преходящего...» [6, с. 241].

Христианская образность в произведениях Уильямса, – один из способов «остановить время», освободиться от быта, поместить историю персонажа в контекст вечности. Нередко христианские мотивы соединяются с биографическими фактами и впечатлениями, подтверждая мысль писателя о том, что «любой настоящий труд художника должен быть личностным» [4, с. 253]².

Подобную же роль в его текстах играют античные образы и мотивы, символы (Уильямс считал символ «естественным языком драмы» [1, с. 34]), гротеск, а также элементы нового «пластического театра». Стремясь «пробудить» читателя/зрителя, раскрыть перед ним трагедию человеческого существования, Уильямс использует именно те средства художественной выразительности, которые способны воплотить поэтическое мироощущение самого писателя и одновременно произвести

² Так, в имени главного персонажа – *Val Xavier* – в пьесе «Орфей спускается в ад» соединяются созвучия с английским словом *savior* – «спаситель» (он действительно выполняет данную функцию по отношению к женским персонажам произведения) и *Xavier* – фамилия предков писателя со стороны отца, участвовавших во французских религиозных войнах католиков и гугенотов.

наиболее сильный эмоциональный эффект, шокировать, взволновать. Искусство становится для писателя формой борьбы против «всеразрушающего натиска времени» [6, с. 241], против самой бессмысленности человеческого существования, попыткой тотально одинокой личности вступить во взаимодействие с другими людьми.

Таким образом, становление уильямсовской картины мира и его эстетической концепции напрямую связано с рядом биографических фактов, влиянием различных философских, культурных и эстетических традиций. Особую роль в формировании авторской картины мира сыграло влияние таких писателей как Б. Брехт, Х. Крейн, Д. Г. Лоуренс, А. П. Чехов, художников – Х. Хофманн, кино- и театральные деятели – Б. Брехт, Э. Пискатор, джазовой культуры. Кроме того, в авторской картине мира творчески синтезируется и переосмысливается влияние епископальной христианской церкви, философии экзистенциализма, научной теории З. Фрейда.

1.3. Возможности онтологического анализа

на материале рассказа Т. Уильямса «Мисс Койнт из Грина»

Данный параграф посвящен онтологическому анализу рассказа «Мисс Койнт из Грина». Произведение написано в 1972 г. и входит в состав последнего уильямсовского сборника «Восемь смертных дам в состоянии одержимости». Выбор анализируемого текста обусловлен тем фактом, что, во-первых, в нем соединяются несколько ключевых для уильямсовской картины мира параметров (противопоставление и взаимодействие Жизни и Смерти, Мужского и Женского, Земли и Неба, Американского и Афроамериканского и т. п.); во-вторых, в нем представлено движение к идеальной, по Уильямсу, социальной модели

мира; в-третьих, будучи поздним произведением, данный текст наглядно демонстрирует динамику авторской картины мира. Кроме того, в рассказе прослеживается развитие значимых для автора философско-эстетических традиций: фрейдизма, эстетики Д. Г. Лоуренса, христианства.

В центре рассказа история тридцатилетней женщины Валери Койнт, которая долгое время выполняла роль «попугая и безответной» [3, с. 357] сиделки при пожилой родственнице, отнюдь не отличавшейся кротким нравом. Внезапный протест героини, последовавшая за ним смерть родственницы, знакомство с юношей-полукровкой открывают для мисс Койнт возможность освободиться, познать себя, найти выход мощной сексуальной и витальной энергии, которой она, обладает.

В данном рассказе можно выделить четыре онтологических порога: эпизод бунта мисс Койнт и смерти Мèге, встреча героини с юношей Джонсом, явление ангела, принесшего мисс Койнт весть о ребенке, и финальный эпизод – посещение кладбища и смерть самой героини.

В первом из эпизодов пристальное внимание уделяется дихотомии Жизни и Смерти. Тема смерти или безумия (отделение головы от тела) косвенно звучит в диалоге мисс Валери и доктора: « – Должно быть, я оставил ее [шляпу] в кабинете. // – Похоже, вместе с головой» [3, с. 538]. Далее ее продолжает рассказ Мèге, злорадствующей по поводу нелепой кончины Дотти Риган, затем – смерть самой Мèге. Тема смерти сопровождается физиологическими деталями: мотив отделения головы от тела, грязные пеленки Мèге, прозвище, данное ей главной героиней рассказа (*merde* – «дерьмо»), указание на вес Дотти Риган, ставший причиной ее смерти («самая толстая женщина в Грине, она весит почти сто двадцать килограммов» [3, с. 538]), мотив еды, эротические фантазии мисс Валери («По мере приближения они [воображаемые молодые люди] обнажались, но так как мисс Койнт никогда не видела мужских половых органов, ни у кого, кроме как у годовалого сынишки своей кузины, то

были эти символы мужского достоинства значительно меньше обычной величины» [3, с. 540]).

Смерть Мère подчеркнута снижена, телесна, она становится первым шагом на пути к сексуальному освобождению Валери. Синонимом смерти становится [3, с. 547] неподвижность, добровольная в случае самой героини («старухе просто лень двигаться» [3, с. 537]) и вынужденная в случае мисс Койнт (в течение 10 лет женщина безропотно прислуживает родственнице). С темой смерти напрямую связана тема падения: Дотти Риган скончалась, упав на асфальт, едва не задавив сорокакилограммового приятеля. Позже эта тема будет затронута в эпизоде сексуального раскрепощения Валери Койнт: « – Я сейчас испытываю то же самое, что и Крошка Цыпленок, на которого свалился желудь, а он сказал: “Ой, на меня упало небо”» [3, с. 547].

Таким образом, метафорическая потеря головы в первом эпизоде реализуется затем в метафору безумия, напрямую связанного с эротической линией рассказа.

Еще один значимый образ в эпизоде первого онтологического порога – телефонные разговоры. Мère проводит много времени, болтая по телефону с теми, кто остался жив и кого она считает достойным внимания. Сплетни и злорадство замещают героине тепло человеческого общения, заметим, что с внучкой она общается при помощи «невероятно звонкого колокольчика» [3, с. 540], используя мисс Валери в качестве своеобразной прислуги. Смерть старухи вызвана внезапным протестом внучки и сопровождается «истошным» воплем и «ужасным» хрипом Мère. Аудиальные образы в данном эпизоде подчеркивают опустошенность, фальшь, отсутствие диалога между ближайшими родственниками – бабушкой и внучкой, причем инициатором подобного рода отношений является бабушка, не желающая признавать чужих интересов и чувств. В этом смысле французское слово *mère* («мать»), которым мисс Койнт называет бабушку, звучит саркастично.

Следующий онтологический порог связан с сексуальной инициацией Валери. Тема смерти косвенно звучит в пословице про цыпленка, на голову которого упало небо, в рассказе о жене сенатора, едва не покончившей с собой из-за любовной связи мужа с мистером Джонсом, в упоминаниях о смерти Mère. Мотив смерти, отсекования головы от тела и эротическая символика дополняют друг друга: жизнь, смерть, сексуальность оказываются тесно связанными друг с другом (вспомним старинное французское выражение «маленькая смерть»). В данном фрагменте получает развитие и тема телесности: недомогание мисс Койнт, вызванное волнующей близостью красивого юноши, «упругие ягодицы» мистера Джонса, собственно описание сексуального акта. В то же время эпизод связан с обретением цели существования, самоидентификацией героини. Впервые в рассказе появляется мотив красоты – описание Джонса («Его лицо, глаза, скулы – все как у великого танцовщика Варцлава Нижинского» [3, с. 544]) и утреннего пейзажа: «Уже почти расцвело... и в нее [дверь] льется молочно-белый свет фонарей и летят сорванные ветром багровые листья» [3, с. 549].

Ощущение чувственной красоты мира усиливается цветописью: бледные цвета и оттенки постепенно сменяются яркими цветами и контрастами (белый – цвет кожи мисс Койнт и форменная куртка Джонса; смуглый – рука Джонса; молочно-белый – свет фонарей – в сочетании с багровым – цвет листьев; сочетание светло-синего с серебряным – форма Сонни Баулза; желтый – цвет «паккарда», на котором мисс Койнт переправляется в негритянский поселок и т. п.), отражая эволюцию Валери, постепенное приобщение к жизнерадостной афроамериканской культуре: «Сами знаете, какие негры замечательные танцоры, но через неделю-другую все уже расступались, когда мисс Койнт в объятиях Майка или Муна выполняла умопомрачительные пируэты на танцевальной площадке “Красного огонька”» [3, с. 553]. Сцена, в которой мисс Койнт исполняет афроамериканский танец в компании братьев-близнецов Майка

и Муна, становится апофеозом ее свободы и отражением ее витальной энергии. Кругообразные движения танцующей фигуры соотносятся автором с движением планет (героиня выписывает «такие причудливые орбиты, что не под силу воспроизвести никаким небесным телам» [3, с. 553]). В то же время их можно считать олицетворением циклического движения времени – мотив, часто звучащий в произведениях Т. Уильямса («Мелодия карусели», «Матрац у помидорных грядок» и др.).

Впервые в анализируемом тексте возникает и противостояние двух миров – Америки белых и афроамериканцев: « – Мисс Койнт, никто в Грине, кроме вас, не называл меня негром» [3, с. 547]. Позже это противостояние оформится в развернутую метафору городского пространства, разделенного на две части одновременно по расовому, сексуальному и цветовому признаку. Так, название города – Грин (Greene) – не только имеет конкретно-географическую отсылку (один из южных американских городов на берегу Миссисипи), но также оно созвучно с прилагательным green – «зеленый». В рассказе это единственное цветное определение, кроме обозначения цвета кожи, связанное с пространством белых американцев. Афроамериканский поселок, куда время от времени наведывается мисс Койнт, замаскированная под негрятянку, носит название Тайгер-таун (Tiger Town – «тигровый город»), в котором подчеркивается не только жизненная и сексуальная сила жителей поселения, но также внутренняя сила и решительность героини (одно из значений английского слова *tiger* – «сильный, решительный человек»). Кроме того, в названии поселения акцентируется и специфическая двухцветная окраска тигра: в том небольшом эпизоде, где рассказывается о посещении Валери Тайгер-тауна, сконцентрированы основные яркие цветовые образы (желтый, красный, черный, «арбузно-розовый»). Таким образом, мы видим однообразный, скучный, теряющий жизненную энергию, одноцветный американский город, населенный старухами, священниками и старыми девами, и жизнерадостное, отличающееся

буйством красок и буйством страстей пространство афроамериканцев. Разделенные рекой, образ которой может быть воспринят в его древнем мифологическом значении (граница между мирами), они практически не взаимодействуют, пока бунтующая мисс Валери не осмеливается нарушить установленный традицией порядок вещей.

Таким образом, пространство рассказа постепенно меняется, расширяясь, наполняясь красками, акцентируя внимание на разности двух миров: мира респектабельных белых американцев и мира чернокожих, к которому символически приобщается героиня.

Третий эпизод – своеобразная интерпретация евангельского сюжета о Благовещении. Видение ангела помогает героине осознать, что она ждет ребенка. В контексте рассказа жизненная стратегия мисс Койнт наделяется сакральным смыслом, воспринимаясь как своего рода Миссия по объединению рас. В данном эпизоде вновь актуализируются темы жизни и смерти: узнав про ребенка героиня спит в той же кровати, в которой скончалась Мère. Жизнь торжествует над смертью так же, как идея расового слияния торжествует над разобщенностью двух миров. Эпизод приобретает характер утопии, в которой витальное, телесное наделяется религиозно-сакральным смыслом, а героиня становится воплощением новой Марии, призванной спасти современный мир (вспомним рассуждения автора о необходимости новой морали): « – Когда-нибудь в будущем, – проговорила та торжественно, словно ритуальное заклинание, – в Америке появится новая великая раса – результат полного смешения черной и белой крови, которая, как мы знаем, на самом деле красная, несмотря на цвет кожи» [3, с. 555].

Резкий поворот в развитии мотива жизни и смерти сопровождается и усиливается изменением «вещества» литературы: акцент со звука переносится на визуальный ряд (яркая цветопись, описание танца); мир вокруг героини начинает играть красками, отражая внутреннее изменение Валери, ее готовность бороться, стремление «жить полной жизнью».

Кровь как субстанция жизни, красный цвет как воплощение витальной энергии, черный как цвет кожи народа, для которого характерен избыток жизненной силы и сексуальности (героиня берет в любовники только афроамериканцев). Уильямс обыгрывает культурные мифы, на основе которых создает собственную мифологию, в которой превалирует демократическое начало: равные права представителей разных рас, терпимость по отношению к нестандартному сексуальному поведению, женщина как борец против системы и как прародительница новой расы.

Последний эпизод – это сцена на кладбище, куда постаревшая героиня приходит, чтобы отдать долг памяти всем, кого когда-то любила. Тема жизни и смерти развивается в финале как на уровне сюжета (смерть героини, дочь, продолжающая дело ее жизни), так и в рассуждениях автора: «Родившись, мы спешим к смерти, и на этом пути не встречаем препятствий, если только сами их не создаем» [3, с. 556]. Жизнь и смерть сменяют друг друга; это движение по кругу, с точки зрения смены поколений, и в то же время это движение в одном направлении, если говорить о судьбе конкретного человека. И то и другое неизбежно. Мудрость главной героини рассказа в способности принять данный факт, в стремлении продолжать жить и наслаждаться жизнью вопреки ее неизбежной конечности. Витальная энергия мисс Валери настолько сильна, что героиня сумела пережить всех своих возлюбленных и врагов, буквально впитав в себя их жизненные соки. Она хищник, но ее позиция оказывается естественным и единственным способом самозащиты от омертвело-белого мира. Человеческое существование воспринимается автором как игра, победа в которой принадлежит более цепким: «...ведь суть всех человеческих игр заключается в том, что один выигрывает, а другой проигрывает, хотя часто слова “победа” и “поражение” не произносятся» [3, с. 556]. Поведение героини вызвано ее природным жизнелюбием («... мисс Койнт любила жизнь и прожила ее насыщенно и полноценно» [3, с. 556]), а не агрессивностью или равнодушием (героиня

помнит каждого из своих мужчин, практически спасает Сонни Баулза, отстраняя его от должности). Природа жестока, хищничество мисс Койнт является непреднамеренным, но неизбежным следствием ее позиции лидера, борца, и потому не противоречит спасительной силе, которую она олицетворяет. Результат ее усилий – это процесс продолжения жизни, воплощенный в образе беременной Мишель Мун, дочери мисс Койнт, полукровки, заигрывающей с темнокожим кладбищенским сторожем.

В финале рассказа актуализируется и тема витальности и красоты природы. Буйство природных красок, шелест цветов на ветру, нежные розы, принесенные мисс Койнт на могилы любовников. Образ Валери гармонично вписан в контекст природы, страстный темперамент героини становится выражением бессмертной энергии матери-земли, носительницей которой является мисс Койнт. Замкнутое пространство дома, показанное в начале рассказа, сменяется широтой пейзажа, а затем – выходом за рамки человеческого, земного существования. Своеобразно преломляется в финале и мотив падения, заданный первым онтологическим порогом рассказа: в анализируемом эпизоде вектор движения меняется, душа героини поднимается над землей, подобно тому как воспарил ангел, принесший ей весть о ребенке. Таким образом, в контексте рассказа значимыми оказываются образ круга (круговое движение планет, кружение танца, образ беременной женщины) и одновременно сочетание двух типов движений: движение по кругу, отражающее цикличность времени и смену поколений, и движение вниз и вверх, связанное с идеей побед и поражений, конечности человеческой жизни, будущим человечества. Циклическое, мифологическое время и время линейное, христианское сочетаются в единый комплекс, дополняя друг друга, отражая многомерность жизненных законов.

Актуализировано в рассказе и взаимоотношение мужского и женского начал. Отметим, что в финале героиня приносит на могилы любовников нежно-розовые цветы – символ нежности и невинности,

предназначенный для невест. Мужское и женское меняются местами, подчеркивая условность традиционных социальных ролей: любовники выполняют функцию слуг, отцовское начало остается на заднем плане, продолжателем рода является девочка.

Как следует из приведенного анализа, в рассказе создается картина мира, в которой смещаются традиционные для американской культуры 1950-х – 1960-х гг. модели: женское представлено сильным, доминирующим, мужское – податливым, подчиняющимся; два типа времени, линейное и циклическое, дополняют друг друга; пространство оказывается разделенным по расовому и цветовому признаку, причем мир афроамериканцев показан ярким, жизнерадостным, тогда как мир белых выглядит тусклым, лишенным движения, омертвелым. Центральным противопоставлением в рассказе является противопоставление жизни и смерти; витальное напрямую связано с природным, естественным, сексуальным. Несмотря на идею конечности человеческого существования, жизнь, реализованная в образах движения (произведение заканчивается фразой «Полный вперед!» [3, с. 559]), сексуальности, продолжения рода, торжествует над смертью. Несмотря на обращение к христианским мотивам, автор сосредотачивается на изображении земного существования, хотя в рассказе намечается взаимодействие мира земного и небесного (видение ангела). Также в произведении решается вопрос о расовом противостоянии. Уильямс предлагает утопическую модель будущего США, в котором проблема расовых различий будет решена посредством слияния рас.

ГЛАВА II. Константы, связи и оппозиции в картине мира Т. Уильямса

2.1. Структура художественного мира Т. Уильямса

Структура художественного мира Т. Уильямса является прямым отражением индивидуально-авторской картины мира, сложившейся под влиянием целого ряда факторов, рассмотренных нами во втором параграфе предыдущей главы. Текущая глава посвящена анализу целостной системы художественного мира, представленного в новеллистических текстах писателя. Согласно сложившейся традиции, система художественного мира рассматривается в литературоведении через универсальные категории времени и пространства, систему персонажей, анализ ключевых образов и стилевых доминант, характерных для творчества конкретного писателя. По словам Т. В. Цивьян, «для представления этого комплекса, столь же обширного, сколь и сложного, выработан способ описания, остроумный своей простотой: система бинарных оппозиций» [89, с. 6]. Бинарные оппозиции предполагают связь с категориями пространства (Верх – Низ, Небо – Земля, Правый – Левый), времени (День – Ночь, Лето – Зима, Молодой – Старый), противопоставлением природы и культуры, социальными категориями (Мужской – Женский, Свой – Чужой, Старший – Младший), цветом (Черный – Белый, Красный – Черный) и т. п. Ряд основных оппозиций, значимых в системе художественного мира Т. Уильямса, будет рассмотрен в рамках данного параграфа.

Художественный мир уильямсовских новелл является органичной частью уильямсовского художественного мира в целом. В рассказах автор обращается к одним и тем же темам, мотивам, изображает те же ситуации и тех же персонажей, что в драмах и лирических текстах (мотив хрупкости красоты, жестокости, бегства от реальности, борьбы с обстоятельствами и т. п.). Новеллистические произведения служат основой для уильямсовских пьес таких, как «Стеклянный зверинец», «Лето и дым», «Кошка на

раскаленной крыше», «Французский квартал» и др. Если же говорить о самой специфике авторского художественного мира, то мир уильямсовских новелл представлен следующим образом.

Исходный смысл

В основе практически всех новеллистических текстов Уильямса обнаруживается общий исходный смысл (терминология Л. В. Карасева). Автор рассматривает жизнь как борьбу с обстоятельствами, борьбу за право быть собой, борьбу со временем, смертью, череду взлетов и падений, удач и неудач, побед и поражений: «... ведь суть всех человеческих игр заключается в том, что один выигрывает, а другой проигрывает, хотя часто слова “победа” и “поражение” не произносятся» [3, с. 556]. Как следствие, писатель уделяет пристальное внимание данной тематике, о чем свидетельствуют названия произведений («Вверх и вниз» или дословно с английского «Мужчина осилит эту дорогу вверх»), часто повторяющиеся образы-символы (загнанная в тупик кошка, пойманная игуана, сломленное дерево), сюжеты (жизненные победы и поражения героев), цитаты («Все это в точности напоминало какого-нибудь древнего завоевателя ..., который вез в цепях через свою столицу принца только что побежденной страны») и т. п.

Герои Уильямса – маргиналы, иные; часто, будучи ранимыми и чувствительными людьми, они остро переживают из-за своей инаковости, не могут понять, почему мир, социум оказывается по отношению к ним жестоким и нетерпимым. Даже сильным и уверенным персонажам приходится с огромным трудом пробиваться сквозь общественные стереотипы. При этом поражений в мире Уильямса значительно больше: человек изначально обречен, потому что смертен, другое дело, как он сам реагирует на данное обстоятельство. Характерно, что автор считал себя неудачником; воспринимая писательство, как главную цель своего существования, Уильямс болезненно реагировал на критику и провалы своих произведений, несмотря на это, он упорно продолжал следовать

выбранному однажды пути. В эссе «Трамвай “Успех”», написанном по поводу неожиданного триумфа знаменитой пьесы «Трамвай “Желание”», Уильямс замечает, что богатство и роскошь могут оказаться роковыми для личности: каждому человеку от рождения предназначено с огромным трудом преодолевать трудности, это естественно, это закаляет, позволяет человеку стать «настоящим»: «... жизнь без борьбы пуста», «... сердце человека, тело его и мозг, прошли через добела раскаленное горнило именно в расчете на битвы и конфликты (борьбу созидания)...» [9, с. 181].

Концепция героя

С концепцией жизни как напряженной беспрестанной борьбы напрямую связана и концепция героя. Так же, как в драматургии, в новеллистике писателя можно выделить три типа персонажей в зависимости от их отношения к жизни и роли в этой борьбе.

1) жертвы – герои произведений 1930-х – 1940-х гг. Это мягкие, робкие, романтические молодые мужчины и женщины, для них характерны слабая сопротивляемость обстоятельствам, страх перед сексуальностью и жизненным выбором, обреченность на неудачу. Нередко они добровольно отказываются от борьбы за свои интересы, прячутся в иллюзорном мире, запираются в маленьких тесных комнатках, впадая в состояние «смерть при жизни» («Звук приближающихся шагов», «Темная комната», «Лицо сестры в сиянии стекла»).

2) беглецы – персонажи конца 1940-х – 1950-х гг. Это мужчины и женщины, которые бросают вызов традиционному обществу, их жизненный опыт – это череда взлетов и падений, отчаянные попытки отстоять самоидентичность, обрести счастье. Большинство из них наделено мощной сексуальной энергией, но боится ответственности, серьезных отношений, старается превратить жизнь в бесконечный праздник, однако за подобной стратегией скрывается страх перед неумолимостью хода времени («Двое из одной команды», «Ночь игуаны»). В то же время некоторые женские персонажи подобного типа («Самое

важное», «Отшельник и его гостя») антрогинны (бесполо) либо несут в себе черты, традиционно ассоциируемые с мужским началом (например, крупный рост и мускулистые руки – «Рубио и Морена», сексуальная активность, лидерство – «Мисс Койнт из Грина»).

3) победители – центральные герои 1960-х – 1980-х гг. Преимущественно женщины, невозмутимы, ведут сексуально раскованный образ жизни, организуют свою жизнь и жизнь окружающих («Матрац у помидорных грядок», «Опись имущества в Фонтана-Белла», «Мисс Койнт из Грина»). В поздних произведениях именно женское начало соотносится с силой, витальной и сексуальной энергией, лидерством, готовностью бороться со смертью.

В целом для рассказов Уильямса характерно смещение традиционных гендерных ролей и характеристик, идеальными отношениями между мужчиной и женщиной становятся отношения брата и сестры, объединенных «целомудренным касанием рук» [3, с. 266] («Лицо сестры в сиянии стекла», «Три игрока в летнюю игру»). Также концепция героя напрямую связана с понятиями витальности и сексуальной энергетикой. Более подробно данный вопрос рассмотрен в четвертом параграфе данной главы.

Пространственные характеристики

Концепция героя напрямую связана и с характеристиками пространства. Пространство в уильямсовских рассказах двумерно. Это касается как вертикального (Верх – Низ, Небо – Земля), так и горизонтального мира (Свой – Чужой, Мир белых – Мир афроамериканцев, иммигрантов, маргиналов, представителей сексуальных меньшинств). Взгляд писателя сосредоточен на изображении земного существования, мира людей. То, что находится за гранью посюстороннего существования, в основном остается за рамками произведений, финалом которых нередко становится смерть героя, выход в небесное, в том числе космическое пространство, вынужденный или добровольный отказ

персонажа от движения, самореализации, борьбы (остановка в развитии, ассоциируемая с духовной смертью). В то же время между миром небесным и земным существуют посредники. Так, герои могут сталкиваться с ангелами («Ангел в алькове», «Мисс Койнт из Грина»), языческими богами («Желтая птица»), инопланетянами, изображение которых уподоблено ангелам либо древнегреческим божествам («Явление вдове Холли», «Рыцарь в поисках приключений»). Посредники, молча и сочувственно, наблюдают за бедами персонажа, как это делает ожившая статуя то ли ангела, то ли мадонны («Ангел в алькове»), приносят добрые вести («Мисс Койнт из Грина»), уводят героя в иной – космический – мир («Явление вдове Холли»). Только в двух произведениях («Проклятье», «Мисс Койнт из Грина») возникает третья составляющая традиционного христианского или мифологического мира – мир мертвых. Однако в уильямсовских текстах он реализуется не в виде изображения загробного существования, ада или подземного мира, а в виде кладбища, находящегося на поверхности земли, т. е. принадлежащего миру людей. Причем в первом произведении кладбище становится аналогом земного существования персонажей (смерть при жизни, жизнь – ад, смерть – освобождение). В последнем тексте сцена на кладбище (героиня приносит цветы бывшим возлюбленным) скорее является символическим актом примирения персонажа с фактом конечности человеческого существования.

Дихотомия верха и низа (неба и земли) по-разному представлена в произведениях разных лет. Так, движение верх–вниз ассоциируется с взлетами и падениями, с которыми человек сталкивается на своем жизненном пути. Движение вверх в целом ассоциируется с понятиями: свет, свобода, бунт, самореализация, влюбленность, вдохновение. Однако в текстах 1940-х годов настойчиво звучит мысль о мире, погруженном в полумрак. Причем данная характеристика распространяется на обе стороны вертикальной оппозиции: небо над миром людей затянуто дымом,

сами люди ютятся в тесных, замкнутых, затемненных комнатках и подвалах. К 1950-м гг. данная картина меняется, как меняется и тип персонажа. На смену запуганным героям-жертвам, приходят персонажи-беглецы, для которых характерно стремление к свободе, поиску романтических приключений, бегство от реальности. Как следствие, горизонтальное пространство размыкается, мир начинает играть красками, звуками, однако за красочной картиной нередко скрывается страх персонажа перед неотвратимостью времени. В таких произведениях, как «Рыцарь в поисках приключений» и «Явление вдове Холли» попытки обрести гармонию уводят героя в просторы космического пространства. В рассказах 1960-х – 1980-х гг. появляется тип героя-победителя, для которого характерна бурная деятельность («Опись имущества в Фонтанна-Белла») либо спокойное уверенное существование («Матрац у помидорных грядок»), уверенный шаг по жизни («Царство земное»). Возникает мотив веры в то, что человек способен преодолевать любые трудности и препятствия, добиваться счастья («Вверх и вниз», «Мисс Койнт из Грина»). Мир, окружающий данных героев, также наполнен красками и звуками, мотив страдания сменяется мотивом утешения, радости и красоты жизни, несмотря на конечность человеческого существования: «Он вел машину ловко и быстро, а когда подъехали к дому, Бринда увидела, что на первом этаже горит слабый свет, он горел в нижнем холле и как будто говорил то, что ни один человек не сказал за весь этот длинный день: у Бога, как и у людей две руки – одной – Он карает, а другой – утешает и лечит» [3, с. 478].

Горизонтальное пространство также разделено на две части по принципу Свой – Чужой, Мир белых респектабельных американцев – Мир маргиналов (афроамериканцев, иммигрантов, поэтов, представителей сексуальных меньшинств и т. п.). Традиционные для официальной американской культуры 1920-х – 1980-х гг. представления смещаются, «своими» в мире уильямсовских новелл становятся представители

маргинального мира. Нередко это персонажи, стремящиеся вырваться из душастой их атмосферы провинциального американского города («Лицо сестры в сиянии стекла», «Самое важное»), либо герои, появляющиеся извне («Проклятье», «Отшельник и его гостя»), причем столкновение с представителями белого мира становится для них роковым. В ряде текстов данные стратегии совмещаются, т. к. во взаимодействие вступают персонажи разного типа, например, персонажи рассказа «Три игрока в летнюю игру»: спивающийся Брик Поллит, который с трудом пытается обрести потерянное им после женитьбы самоуважение, и семья Греев, которая «успела появиться и исчезнуть в один короткий сезон» [3, с. 284] (доктор умер от внезапной болезни, нежная, романтичная вдова, ставшая подругой и любовницей Поллита, вынуждена уехать после возвращения его жены).

Характеристики горизонтальных миров противопоставлены. Мир белых тускл, бесцветен, наполнен фальшивыми радостями, ложью, страхом, общественным давлением. Мир маргиналов наполнен движением, красками и звуками, карнавальным мироощущением, естественностью, чувством радости жизни. Особенно эта черта характерна для мира афроамериканцев, жизнелюбием которых восхищался писатель («Биг Блэк: Идиллия на берегах Миссисипи», «Мисс Койнт из Грина»). Пространство в уильямсовском мире представлено посредством визуальных характеристик, в том числе оппозиций Свет – Тени (Полумрак), Красочность – Тусклость, Белый – Черный (Цветной). Данные характеристики многозначны, выполняют роль метафоры, изображающей онтологическое состояние мира, психологию героев, отражают социальные отношения: цвет кожи, происхождение, социальное положение персонажа (более подробно данный вопрос рассматривается в следующем параграфе).

В качестве границы между мирами в уильямсовских текстах, как это часто бывает в традиционных фольклорных и мифологических произведениях, нередко выступают различные носители водной стихии:

фонтан, река, море. При этом сам образ воды ассоциируется с течением жизни, но может нести и опасность, смерть, которая в свою очередь может восприниматься как освобождение от земного ада. Так, например, Анна Кимбол – героиня рассказа «Красное полотнище флага» умирает от внезапно открывшегося кровотечения, в тот момент, когда она столкнулась со статуей Людовика Святого и фонтаном, находящимся на границе города. И фонтан, и статуя описаны в зеленых тонах. Зеленый в контексте рассказа – цвет воды, цвет земного существования, он таит в себе опасность, подобно морской воде: «Зеленому цвету нельзя доверять, он подавляет. Утлая лодочка, которую в сумерках мальчишка спускает на воду, в большей безопасности, чем я, попав в эту зелень, превращающуюся в тлен» [1, с. 265]. В рассказе «Проклятье» символическое самоубийство главного героя, погружающегося в расположенную на городской границе реку, становится своеобразным ответом жестокости и равнодушию современного буржуазного мира.

В таких произведениях, как «Лицо сестры в сиянии стекла», «Самое важное», «Поэт», «Вверх и вниз» и др. воспроизводится мотив полета, восхождения на вершину. С высоты птичьего полета персонажам открывается истинное положение вещей («Когда поэт вскарабкался, чуть дыша, на самую высокую дюну ... он вдруг понял, что растратил все свое золото и у него ничего нет, кроме жалкого медяка» [3, с. 178–179]), полет ассоциируется с поэтическим вдохновением, влюбленностью, свободой («А потому сделай свой взлет невидимым. Увидят – ухватят, заставят спуститься и оставаться внизу – на их уровне. Не хочешь этого – взлетай сразу выше» [Желание и..., с. 259]). В рассказе «Вверх и вниз», главный герой которого скитается по бывшим знакомым в поисках материальной помощи, спуск и подъем на холмы, где располагаются виллы богачей, становится метафорой жизненного пути.

Темпоральные характеристики

Время в рассказах Уильямса одновременно линейно, необратимо («Родившись, мы спешим к смерти, и на этом пути не встречаем препятствий, если только сами их не создаем» [3, с. 556]) и циклично, замкнуто («Наш великолепный и непредстаказуемый калифорнийский климат, этот флюгер, крутится над нашими головами... Он равно вращает и нашими победами и нашими поражениями и не делает различия между ними» [3, с. 349]). Оно выступает как «самый ужасный враг» [3, с. 298] рода человеческого. Для персонажей ранних рассказов страх перед временем фатален, сковывает их, заставляет добровольно отказаться от борьбы за свое существование, замкнуться в рамках иллюзорного тесного мира. В текстах 1950-х гг. страх пред временем заставляет персонажей бросаться в поиски приключений, стремиться превратить жизнь в бесконечный праздник, карнавал, в то же время герои данного периода стремятся найти и реализовать себя. В текстах 1960-х – 1980-х гг. герои воспринимают мысль о конечности человеческого существования спокойно, уверенно добиваются своего.

Если образ пространства представлен оппозициями визуального плана, то образ времени в уильямсовском мире создается посредством аудиальных характеристик. Время звучит монотонно, утомляюще. Его шаг уподобляется монотонному тиканью часов, звучанию строительных инструментов, печальному крику-песне рабочего, биению человеческого сердца. Обостренное слуховое восприятие (как и зрительное) характерно для поэтов и молодых, в то время как глухота героя становится своеобразной защитой от окружающего мира. Автор тяготеет к изображению пороговых этапов в жизни героя: взросление, решающий жизненный выбор, кризис тридцати лет, старость. При этом прошлое, воспоминания юности, сопровождаются яркими красками, обостренным слуховым и зрительным восприятием мира: «Дверь в прошлое распаивается, бесшумно, но неодолимо. Я слышу усталые звуки

грамофона... Вижу слабое и печальное сияние стекла – сотен прозрачных фигурок нежных-нежных тонов» [3, с. 197–198].

Посредством аудиальных образов автор также изображает драму человеческих отношений. Наиболее актуальна данная проблема для персонажей, переживающих кризис тридцати лет. Противостояние полов, сближение – отталкивание близких по духу героев, социальная и психологическая незрелость персонажа, напряженный конфликт героя и общества, фальшь пуританской морали, страх смерти и многое другое передается нервным хихиканьем, фальшивым пением, криками, стонами, всхлипыванием, перешептыванием героев. Персонажи практически обречены на одиночество и непонимание. Как утверждал сам писатель, «самовыражение художника – вопль узника, который хочет докричаться до другого узника, приговоренного, как и он, к пожизненному заключению в одиночке» [6, с. 234]. Подобным же стремлением обладает большинство центральных персонажей уильямсовских рассказов. Для многих из них (28 текстов из 36 проанализированных) эта попытка оказывается временной либо неудачной (более подробно вопрос о взаимодействии темпорального и аудиального в новеллистике Т. Уильямса рассмотрен в третьем параграфе данной главы).

Вещество текста

Центральными органами восприятия в уильямсовском мире выступают зрение и слух. Интересно, что нередко аудиальные по природе образы передаются писателем посредством визуальных описаний, как, например, в рассказе «Сходство между футляром для скрипки и гробом»: «Когда стало очевидно, что она полностью теряет контроль над ситуацией, я увидел, как он подошел ближе к роялю, так, что его излучающая уверенность победоносная фигура частично скрыла сестру от взоров собравшихся, а в один критический момент, когда у нас почти не оставалось сомнений, что все погибло, он резко взмахнул смычком, одновременно с силой выдохнув: ха! – впоследствии я не раз слышал, что

такой звук издают тореадоры перед решающей схваткой с быком, – и красивым отточенным жестом опустил смычок на струны, тем самым взяв инициативу в свои руки и полностью переключив внимание на себя, – этим он дал возможность сестре сосредоточиться и вспомнить тот кусок, который она, поддавшись панике, полностью забыла» [3, с. 354–325]. На пять визуальных образов (движение к роялю, «победоносная» фигура героя, фигура девушки, скрытая от глаз зрителей, резкий взмах смычком, «красивый отточенный жест») в данном отрывке приходится два аудиальных (звук, издаваемый героем и тореадором). Подобное соотношение в целом сохраняется в остальных произведениях. Тем не менее, для автора важны слуховые способности персонажа: именно глухота, а не слепота героя становятся средством защиты от окружающего мира, ставят его в положение уязвимости: «Из-за этой глуховатости, к тому же прогрессирующей, Билли приходилось наклоняться и приближать ухо к собеседнику в баре, чтобы иметь возможность понять, о чем тот говорит и поддержать разговор. В баре опасно не слышать собеседника...» [3, с. 288]. В качестве сравнения можно привести образ потерявшей зрение Лизабетты Гогенцальт-Казалинги из рассказа «Опись имущества в Фонтана-Белла»: слепота мешает ей адекватно воспринимать мир, однако сама героиня полна сил и энергии, превосходно помнит расположение предметов и комнат, жаждет деятельности и распоряжается другими. Умение слышать и видеть красоту окружающего мира наделены поэты, влюбленные, романтики, молодые люди («Звук приближающихся шагов», «Поле голубых детей»). Важными для подобного типа героев оказываются и тактильные ощущения. Обладая такой характеристикой, как нежная, чувствительная кожа, они обостренно воспринимают телесный контакт с другим человеком. Прикосновение, жест могут глубоко затронуть или ранить персонажа, значительно повлиять на его поведение, жизненный выбор: «Двигало им нечто, связанное с тем целомудренным касанием рук в день, когда они впервые остались вдвоем после укола» [3, с. 266].

Кожа становится не только органом, но и объектом восприятия, значимой деталью портрета: яркая, излучающая сияние кожа в мире Уильямса – одно из слагаемых человеческой красоты, преимущественно юношеской или мужской: «... свет, излучаемый открытой грудью крепко спящего в ее спальне молодого Командора, мог поспорить с естественным» [3, с. 360]. Человеческая телесность напрямую связана вопросами пола и сексуальности, но, кроме того, тело – один из доминирующих материалов, внимание которому уделяется в целом ряде произведений: «Двадцать семь тележек с хлопком», «Поэт», «Карамель». Отметим, что и остальные доминирующие материалы так или иначе ориентированы на человека: камень – дома («Мамин дом с лепным фасадом»), статуя, принятая за человека («Карамель»), нетленное мертвое тело, будто превращенное в статую («Однорукий», «Поэт»); дерево – лестницы, двери, звучание которых порой наделено собственным голосом («Звук приближающихся шагов»); бумага – письма, являющиеся тонкой связующей нитью между людьми («Однорукий»), человеческое сердце, расслоившееся на тонкие куски бумаги («Хроника смерти»). Тело становится камнем, камень оживает, дома и лестницы одушевляются, сердце становится бумагой – материалы природные меняются с человеком местами, человек занимает место природного материала. Мир уильямсовской новеллистики антропоморфен, сосредоточен на человеке, как следствие, антропоморфными признаками наделяются и иноформы героев.

Иноформы героев

Если Л. В. Карасев выделяет в качестве иноформы Акакия Башмачкина и Тараса Бульбы неодушевленные предметы (шинель и люльку соответственно), то в мире Т. Уильямса персонажей сопровождают и разделяют их участь живые существа либо предметы, традиционно наделяемые душой. Так, судьба главного героя рассказа «Проклятье» напрямую связана с судьбой подобранной им кошки. Интересно, что в

данном произведении своеобразным партнером героев становится и третий персонаж – бездомный пьяница, именуемый себя Богом. В глазах кошки Лючио – бог, но вместе с тем кошка – альтер эго главного героя, с кошкой же сравнивается Сильва – брат Лючио, погибший из-за своего беспокойного нрава. Лючио и кошка страдают, как страдает напившийся Бог, все они становятся жертвами отчуждения, характерного для той модели современного буржуазного мира, которая изображена в рассказе. В результате Лючио добровольно уходит из жизни, его подруга разделяет его судьбу.

Следует отметить, что образ страдающей, затравленной кошки неоднократно возникает в текстах писателя: загнанное в тупик, ожидающее смерти животное становится образом, символизирующим взаимоотношения человека и жизни в рассказе «Лицо сестры в сиянии стекла», подобный образ возникает и в знаменитой пьесе «Кошка на раскаленной крыше». Похожей символикой наделяется и образ привязанной игуаны, отчаянно стремящейся вырваться на свободу (рассказ и пьеса с одноименным названием «Ночь игуаны»).

Еще одной живой иноформой героев становится птица. Персонажи неоднократно сравниваются с различными представителями мира пернатых: журавлем (Лора в рассказе «Лицо сестры в сиянии стекла», бабушка в рассказе «Экстра»), бойцовским петухом (Дональд в рассказе «Плющ»), воробьем («Однорукий») и др. Особенно ярко данная иноформа проявляется в рассказе «Желтая птица». Желтая птица Бобо – мистический персонаж, согласно городской легенде, сопровождавший ведьму Гуди Татвайлер, далекого предка главной героини Альмы. После смерти хозяйки птица продолжила смущать покой добропорядочных пуритан в различных уголках США. Спустя много лет эта история в корне меняет жизнь дочери приходского священника Альмы Татвайлер. Скромная, робкая девушка пускается во все тяжкие: восстает против родителей, заводит любовников, уезжает в Новый Орлеан, где ведет разгульную

жизнь: «... словно кто-то еще был с ней, кто-то бесплотный, возможно, давний и свободолюбивый предок, какая-нибудь прапрапрабабка, недовольная тем, как вела себя ее кровь, пока не пришло время Альмы, которая взбунтовалась и напомнила ей о кавалерах в шляпах с перьями» [3, с. 257]. Внутренняя перемена сопровождается изменением внешности: Альма обесцветила волосы, тем самым подчеркнув связь с мистической птицей Бобо. Несмотря на то, что птица существует в рассказе как своеобразная дань легенде, а не как самостоятельный персонаж, ее имя вновь возникает в финале произведения: оно высечено на памятнике, который установил сын Альмы после ее смерти.

Иноформой одного из персонажей рассказа «Сходство между футляром для скрипки и гробом» становится музыкальный инструмент. Ричард Майлз – талантливый, подающий надежды юноша, виртуозно играющий на скрипке и восхищающий своей красотой. Однако прекрасное обречено на раннюю смерть – эта мысль настойчиво повторяется в рассказе: герой сравнивается с рано погибшим философом Пико делла Мирандолой, а футляр для скрипки – с маленьким гробом. Спустя много лет после истории, рассказанной в произведении, рассказчик узнает о скоропостыжной смерти Ричарда: «И тогда мне вспомнился футляр его скрипки, и я еще раз подумал, как поразительно напоминал он черный гробик для ребенка или куклы» [3, с. 325].

В рассказе «Рубио и Морене» иноформой героини становится кукла, волосы которой напоминают волосы Морены. С учетом, что героиня рассказа наполовину индианка, то образ куклы приобретает магическое звучание, он появляется в произведении уже после смерти Морены, однако для ее любовника становится важным завладеть куклой, обретя которую, он обретает и внутреннюю свободу (получив куклу, он впервые выходит из темного пространства на открытую, залитую солнцем дорогу).

Отметим, что традиционно в искусстве скрипка воспринимается как нежный, ранимый инструмент, наделенный собственной душой или

отражающий внутренний мир музыканта (вспомним такие произведения, как «Советник Креспель» Э. Т. А. Гофмана, «Флорентийские ночи» Г. Гейне, «Скрипка Ротшильда» А. П. Чехова, «Смычок и струны» И. Ф. Анненского и др.). Что же касается куклы, то еще в древние времена кукла играла центральную роль в магических и религиозных обрядах, использовалась в качестве изображения божества, наделялась сверхъестественной силой. В европейской народной магии, в магии афро-американских племен кукла использовалась как предмет, позволяющий манипулировать человеком. Фольклорное, мифологическое сознание анимизированно воспринимало куклу. Как следствие, истории о живых куклах, приносящих благо или вред главному герою стали традиционными и в литературе (сказки Л. Ф. Баума, Э. Т. А. Гофмана, Дж. Родари и др.). Таким образом, иноформой героя в уильямсовском мире нередко выступают животные либо предметы, которые в фольклорном или художественном сознании наделяются духовной составляющей.

Эмблемы текстов

Говорить об эмблемах уильямсовских рассказов достаточно затруднительно, поскольку само понятие эмблемы в концепции Л. В. Карасева предполагает хрестоматийную известность произведения, которое в массовом сознании может быть средуцировано до ключевого образа (топор в «Преступлении и наказании»). К сожалению, уильямсовские рассказы, в отличие от драм, нельзя отнести к хрестоматийно известным произведениям. В этой связи более уместно говорить об эмблемах драматических произведений писателя, которые, предположительно, могут восприниматься в качестве эмблем тех рассказов, на основе которых были написаны соответствующие драмы. Так стеклянные фигурки могут выступать одновременно эмблемами пьесы «Стеклянный зверинец» и рассказа «Лицо сестры в сиянии стекла». Достаточно условно можно говорить об общей эмблеме художественного мира писателя, в качестве которой можно выделить джаз. Джазовая стихия

пронизывает различные уровни текста в целом ряде произведений: содержание (джаз как оппозиция традиционному образу жизни, сексуальная свобода – «Двое из одной команды»), структуру (в основе композиции переключки звуковых лейтмотивов – «Звук приближающихся шагов»), ключевые образы (скрипка, банджо, пианино, танец – «Сходство между футляром для скрипки и гробом», «Биг Блэк: Идиллия на берегах Миссисипи»), стиль произведений (музыкальное, поэтическое звучание фразы – «Звук приближающихся шагов», «Поле голубых детей»). Она напрямую связана с психологией героя, его восприятием жизни и времени (влюбленные герои и герои поэты чувствуют музыкальное звучание природы, герои-беглецы стремятся превратить свою жизнь в джазовый карнавал и т. п.).

Динамика художественного мира

В виду того, что Т. Уильямс трепетно относился к писательской деятельности, постоянно обращался к одним и тем же уже опубликованным произведениям, дорабатывая и совершенствуя их, многие элементы его художественного мира остаются неизменными. Так, рассказ «Красное полотнище флага» (1937) в 1944 г. был переделан автором в произведение «Орифламма», которое в свою очередь было включено в сборник 1974 г. «Восемь смертных дам в состоянии одержимости». Несмотря на изменения, вводимые в текст, общие черты (сюжет, проблематика, ключевые образы-символы) остались нетронутыми. Следует отметить, что, несмотря на явную динамику авторского художественного мира, и в ранних, и в более поздних текстах обнаруживаются сходные элементы: концепция жизни как неизбежной трагической борьбы человека с обстоятельствами, со смертью, мотивы хрупкости красоты, противостояния героя и общества, изображение маргинальных персонажей, внимание к визуальной и аудиальной стороне мира. Тем не менее, на основе проведенного анализа была выявлена следующая динамика уильямсовской картины мира и творчества автора.

Так же, как и в драматургии Т. Уильямса, в его новеллистике логично выделить несколько периодов творчества: раннее (рассказы 1920х – 1940-х гг.), зрелое (произведения второй половины 1940-х – 1950-х гг.) и позднее (тексты 1960-х – 1980-х гг.). Разграничение связано с динамикой мироощущения автора и его персонажей от экзистенциального ужаса и стремлению спрятаться от жизни/общества к попытке принять жизненные закономерности и продолжать бороться за счастье вопреки им. Ярче всего указанная особенность художественного мира писателя проявляется в эволюции протагонистов: герои-победители приходят на смену жертвам и беглецам. Концепция героя напрямую связана с изображением времени и пространства. Если в рассказах 1940-х гг. пространство изображается замкнутым и погруженным в полумрак, то в текстах более раннего и позднего времени мир показан открытым и ярким, наполненным красками и звуками (в ранних текстах в связи с изображением героев, наделенных романтическим восприятием мира, в поздних – в связи с попыткой персонажа «жить полной жизнью»). Новеллы последнего периода творчества Т. Уильямса являются органической частью художественного мира писателя, синтезируют в себе черты различных национальных культур и конфессиональных традиций, отражают динамику авторского мировосприятия, однако при этом в них обнаруживаются элементы, сформировавшиеся на более ранних этапах творчества писателя.

Таким образом, художественный мир малой прозы Т. Уильямса представляет собой целостную авторскую вселенную, которую можно представить посредством ключевых констант, вступающих в оппозиционные отношения: Жизнь – Смерть, Свет – Тьма, Бесцветное – Красочное (Цветное), Верх – Низ, Мир уважаемых белых американцев – Мир маргиналов, Открытое – Замкнутое (пространство), Мужское – Женское и т. п. Несмотря на то, что указанные оппозиции актуальны для уильямсовского творчества в целом, в художественном мире писателя проявляется и определенная динамика, связанная с

концепцией героя, его мировосприятием, характеристиками пространства и времени.

2.2. Визуально-пространственное в новеллистике Т. Уильямса

По словам Н. А. Шогенцуковой, «время и пространство – универсальный язык для формирования онтологических выводов» [93, с. 30]. Мы не отрицаем неразрывную спаянность данных категорий в литературном тексте, однако в рамках текущего параграфа категория пространства будет представлена посредством анализа визуальных образов, поскольку визуальное и пространственное имеет тесную связь в новеллистике Т. Уильямса. Будучи преданным поклонником пластического искусства живописи и синтетических искусств – кинематографа и театра, в которых пластический элемент является значимой составляющей, – Т. Уильямс пристальное внимание уделяет образам света и тени, цветовым характеристикам, которые в его произведениях становятся средством раскрытия психологии героя, а также организации художественного пространства.

Так, концептуальным в уильямсовской картине мира является противостояние образов света и тьмы (полумрака, тени). Будучи древнейшими символическими образами в искусстве, соотносимыми с христианской традицией, понятиями добра и зла, жизни и смерти, свет и тьма в уильямсовских текстах приобретают как традиционную, так и оригинальную авторскую трактовку. В первую очередь данные образы связаны с организацией художественного пространства, что особенно актуально в уильямсовских рассказах 1940-х гг., где настойчиво повторяется мысль о мире, погруженном в полумрак. Герои произведений «Темная комната», «Тайны “Джой Рио”», «Лицо сестры в сиянии стекла» и др. проводят большую часть своей жизни в покрытых полумраком

маленьких комнатах и подвалах. Так, жизнь героев рассказа «Красное полотнище флага» проходит в мрачном подвале, где «раз за разом уносили в ящиках достоинства его <одного из персонажей> молодости и оставляли взамен лишь жалкие центы» [1, с. 264]. В подобном же подполье существуют незримые жители города: Сент-Луис – место, где нечем дышать (героиня чувствует приступ удушья при виде каменного всадника, олицетворяющего город). Сама жизнь главной героини произведения характеризуется как «... подпольное существование...» [1, с. 260].

Темнота напрямую связана с реализацией запретных или пугающих героя сексуальных желаний («Тайны “Джой Рио”», «Рубио и Морена»), потерей невинности («Красное полотнище флага»), состоянием, близким к смерти («Темная комната», «Рубио и Морена»). Запретные темные дела творятся «в стигийской темноте» маленьких лож [11, р. 108] старого кинотеатра («Тайны “Джой Рио”»), в полумраке тупика разворачивается ежедневная «кровавая драма» – убийство молодых неопытных кошек злющим псом китайской породы («Лицо сестры в сиянии стекла»). Кроме того, темнота выступает в роли своеобразной защиты перед многообразием и сложностью мира: она обволакивает слабых беззащитных героев, позволяя спрятаться от пугающей их реальности («Мечта и чернокожий массажист»). В ряде произведений («Темная комната», «Лицо сестры в сиянии стекла») пребывание персонажа в закрытом темном пространстве становится аналогом добровольного отказа от жизни: Она не делала никакого шага навстречу жизни – как говорится, стояла на бережку, боялась ноги замочить, заранее предчувствуя, что вода окажется чересчур холодной» [3, с. 186].

Темное пространство в рассказах 1940-х гг. напрямую связано с такими характеристиками, как закрытость и теснота, светлое – с характеристиками открытости и простора. Затемненное тесное пространство наполняется онтологическим смыслом: люди запуганы, боятся показать истинное лицо, проявить сильные эмоции или чувства,

жизнь большинства из них лишена смысла: «Когда ничего не меняется, то и однообразие становится достоянием. Потому-то общество наращивает жир. Заполняет им свободное пространство» [1, с. 264]. В произведениях 1940-х гг. тень, полумрак становятся тотальной характеристикой мира, в котором существуют герои. Небо над Сент-Луисом, где разворачивается действие целого ряда произведений, даже в рождественское утро затянуто густым дымом («Лицо сестры в сиянии стекла»), заводской дым «беспокойной и плотной грядой» висит над кладбищем, где каждое утро поднимается красное, «как глаз пьяного нищего», [3, с. 191] осуждающее людей солнце («Проклятье»).

В тоже время тотальному полумраку противопоставлен образ необыкновенно яркого, сияющего чистотой воздуха, ассоциирующегося с духовной свободой и обретением смысла («Проклятье»), протестом против серости человеческого существования («Красное полотнище флага»), любовью («Что-то в нем не то»), измененным сознанием («Поэт»), юностью («Самое важное») или поэтическим настроением персонажа («Поэт»). Состояние природы (светлое радостное утро) накладывается на ощущение полета, которое испытывает влюбленный или внутренне свободный герой: «Его прикосновение, эта мимолетная опора словно освободили ее тело от земного притяжения, и ей почудилось, что она чуть ли не парит в воздухе» [3, с. 136]. Однако в ряде произведений протест оказывается временным, заканчивается разлукой влюбленных («Что-то в нем не то»), взрослением («Поэт») или смертью персонажа («Красное полотнище флага»). Особенно символично данная нота звучит в рассказе «Проклятье», написанном Уильямсом в один из самых сложных периодов его жизни, совпавшем с внезапной смертью его тети Изабелл Браунлоу и роковой операцией Розы Уильямс.

Главный герой произведения Лючио, имя которого происходит от латинского *lux* – «свет», добровольно уходит из жизни, отказываясь от оскверненного людьми, равнодушного мира. Символична сама

характеристика пространства, изображенного в данном произведении. Город враждебно встречает героя-странника: «Теперь дома смотрят на него, а не он на них. Улицы замышляют что-то» [3, с. 157]. Действие концентрируется в нескольких негативных точках: кладбище, над которым восходит осуждающее людей солнце; завод, дирекция которого безжалостно сокращает обреченных на голодную смерть рабочих; тюрьма, где при попытке в бегству погибает брат главного героя свободолюбивый Сильва; дом белокурой женщины, где Лючио обретает призрачное ощущение покоя, но из которого его равнодушно выгоняют, как только он оказывается неплатежеспособным. Границей города являет грязная, оскверненная река, стремящаяся прочь от городского пространства, «стыдясь оглянуться по сторонам» [3, с. 167]. Природа, таким образом, протестует против уклада жизни, принятого людьми. В рассказе ярко проявляется мифопоэтика: один из персонажей – пьяный бездомный нищий, именующий себя Богом, проклинает жителей города: «Алчность и глупость, – закричал он. – Вот крест, на котором меня распяли» [3, с. 169]. В данном контексте мифопоэтическим становится и финал: свет добровольно уходит из мира людей, равнодушных, безжалостных, готовых на все ради собственной выгоды, мира, где «с горя запил Бог» [3, с. 167].

В рассказах более позднего периода соотношение Темного – Светлого и Закрытого – Открытого пространства перестает быть актуальным; акценты смещаются на изображение яркого цветного открытого мира. Меняется и психология персонажей: главные герои рассказов 1950-х – 1970-х гг. не прячутся от мира в маленьких тесных комнатках, а странствуют по дорогам Америки («Рубио и Морена», «Двое из одной команды»), пытаются найти выход в космическое пространство («Явление вдове Холли», «Рыцарь в поисках приключений»), уверенно идут по жизни своим путем, отличным от стереотипов, навязываемых обществом («Царство земное», «Матрац у помидорных грядок», «Мисс Койнт из Грина»). Исключение – рассказ «Карамель», являющейся

инвариантом текста 1941 г. «Тайны “Джой Рио”» (акцент перенесен на стереотипное восприятие старости), а также произведение «Рубио и Морена», в котором пространственная характеристика напрямую связана с внутренним миром и ценностями персонажей.

Название рассказа «Рубио и Морена» на первый взгляд отсылает нас к любовной истории (ср. «Тристан и Изольда», «Ромео и Джульетта»), однако в то же время оно символически обыгрывает психологические характеристики персонажей и ряд стереотипов, связанных с традиционным противопоставлением западной цивилизации и культуры диких народов, мужского и женского, асексуального и сексуального, творческого и обывательского. Морена – «темная», «брюнетка» – это прозвище главной героини, полуиндианки, которая на протяжении всего рассказа остается «темной лошадкой». Ее внутренний мир непонятен любовнику, ее прошлое покрыто тайной, она возникает и действует в темноте («В комнате было темным-темно, светился только огонек сигареты. ... Около трех часов утра в дверном проеме появился чей-то силуэт» [3, с. 454]), напоминает животное («Ногами она топала, точно конь копытами» [3, с. 455]), обладает почти магической силой («Простая девушка, полуиндианка сумела возродить... мужскую доминанту» [3, с. 457] героя). На ее фоне Рубио первоначально воспринимается как творческая личность, представитель западной цивилизации. Его прозвище также связано с цветом волос, но оно имеет двойное значение: «“рыжий” или, если хотите, “светлый”» [3, с. 456]. Эта двойственность и воплощается в рассказе. Стоило Морене пробудить в нем мужское начало, как Рубио постепенно начинает изменять любовнице и пренебрежительно к ней относиться. Позже им завладевает вдохновение, после чего он вовсе перестает замечать Морену, и, только когда она исчезает из его жизни, Рубио болезненно воспринимает потерю. Интересно, что главный герой рассказа неоднократно сравнивается с луной («лунатический блеск» в глазах, «лунный пейзаж души»), которая традиционно воспринимается как

воплощение женского начала. В контексте данного произведения образ луны приобретает скорее символику отраженного света: «Темные глаза Амады казались огромными. Весь свет, исходивший из красной стеклянной площадки, сосредоточился в них и превратился в луч, который ударил Камровски прямо в сердце и освободил этот сходный с луной орган от темных теней, изобличив его жестокое бесплодие точно так ж, как солнце превращает причудливый лунный ландшафт в твердый и плоский диск, сияющий заимствованным светом» [3, с. 464].

Таким образом, творчество Рубио, как и стиль его жизни, – «жестокое бесплодие» [3, с. 464], страх мешает ему выйти за пределы своего я, стать внутренне свободным, заботиться о другом человеке. Смерть Морены позволяет сломать эту защитную оболочку, становясь своеобразной инициацией для героя. В финале рассказа пространство, в котором существуют герои, оказывается «залитым» светом: «Занавески были опущены для защиты от ослепительного сияния плоской пустынной местности, но свет пробивался сквозь дырочки в изношенной ткани, и каждая занавеска напоминала квадратик зеленого неба, усыпанного звездами» [3, с. 465]. Хотя на поверхности оказывается невозможность героя принять открывшуюся истину, пространственная организация текста намекает на значительную перемену, произошедшую в сознании героя: в финале произведения Рубио выходит на «ослепительную в солнечном сиянии дорогу» [3, с. 466]. Путь героя – это движение от темноты к свету, необходимым условием которого становится способность проникнуться страданием близкого человека – эта гуманистическая и христианская по своей сути идея символически намечает выход из тупиковой ситуации предыдущих рассказов.

В отличие от большинства текстов 1940-х гг., произведения более раннего и позднего периодов творчества Т. Уильямса отражают цветное восприятие мира. В первом случае это обусловлено своеобразной психологией героя, наделенного романтическим сознанием, только

вступающего на порог взрослой жизни или обладающего поэтическим даром, даром художника. Так, яркая картина американского юга воспроизводится в рассказе «Биг Блэк: Идиллия на берегах Миссисипи» (1931–1932), главный герой которого обладает художественным восприятием жизни. Сочетание цветовых образов (желтая пыль, огненно-красная голова ирландца, коричневый кувшин со спиртным, черная грудь и голубая рубашка Биг Блэка, белый лунный свет, бурый поток реки, белое тело девушки, солнечный луч, радугой преломившийся в ее мокрых волосах и т.д.), температурных (жаркий ветер, раскаленная земля) и физиологических характеристик (мокрые от пота рубашки и руки мужчин) передают напряженную, жаркую, чувственную атмосферу, от которой изнывают герои. В произведении 1935 г. «Звук приближающихся шагов» романтическое сознание влюбленной героини воспринимает окружающие ее предметы быта, дома, природу как существа, наделенные собственным голосом, цветом, душой: «Казалось, он <дом> злобно морщит желтое лицо против юного зеленого движения возвращающейся весны» [11, р. 39]. В текстах более позднего периода персонажи пытаются принять существующее положение вещей, бороться против законов традиционного общества, стремятся навстречу счастью. Как следствие, мир вновь начинает играть красками: «Уже почти рассвело, когда мисс Койнт наконец пришла в себя и увидела, что входная дверь «Лучшей приманки» больше не заперта, а, напротив, широко распахнута, и в нее льется молочно-белый свет фонарей и летят сорванные ветром багровые листья» [3, с. 549].

Однако цвет в уильямсовских рассказах отражает не только мировосприятие персонажа, но и авторскую концепцию жизни. Так, в произведении «Красное полотнище флага» все цветовые образы можно разделить на две группы: яркие, блестящие, «священные» цвета, ассоциирующиеся в контексте рассказа с понятиями свободы, бунта, неба, полета (белый, голубой, красный), и темные цвета, напрямую связанные с

изображением земного существования людей – серый и желтый. Зеленый цвет, ставший причиной гибели героини (она умирает от внезапно начавшегося кровотечения, испытав экзистенциальный ужас, столкнувшись с зеленой статуей Святого Людовика и фонтаном, наполненным зеленой водой, в которой разлагаются листья) приобретает в тексте дополнительные смыслы. С одной стороны, это цвет опасности, смерти: «С зеленым надо быть поосторожнее» [1, с. 265]. С другой – он ассоциируется с морской стихией, которая в свою очередь выступает метафорой жизни: «Ну а если слишком быстро погрузиться в зеленую пучину? Все мужчины – и искатели приключений, и пилигримы – знают, что зеленая сбивает с ног и уносит под стол» [1, с. 265]. Пространство рассказа разделено по цветовому признаку: зеленое противопоставлено голубому, морское – небесному, существование – вечности. Сочетание цветов в финале рассказа – зелень фонтана и разлагающихся листьев, алый океан крови и бессмертное голубое небо – указывает на направление итогового пути героини от маленького (листья, бумажный кораблик на воде, с которым сравнивается существование человека) к большому (океан жизни) и дальше – великому («бессмертный» цвет неба). Таким образом, смерть героини воспринимается как восхождение, движение к вечности и одновременно как продолжение ее бунта, ее анархии. Маленький человек бунтует против жестокости и обыденности мира, и хотя этот бунт никто не в силах увидеть или понять, он доказывает, что помимо страха и бессмыслицы в мире существуют частицы искренности и стремления к свободе.

В уильямсовской картине мира актуализированы цвета, которым испокон веков придавалось символическое значение: белый (229 единиц), черный (143 единицы) и красный (84 единицы). Их роль в новеллистике писателя многозначна: это и символ человеческого существования (чередование дня и ночи, добра и зла), и психологическая характеристика героев (например, внутренняя раздвоенность Брика Поллита в рассказе

«Трое игроков в летнюю игру» передается посредством двухцветного описания его кожи: «Я... увидел Брика Поллита двухцветным... верхняя часть, освещенная солнцем, была почти малиновой, а нижняя – белая, как лист бумаги» [3, с. 267]), и выражение их телесности (цвет кожи героев, крови), отношения к сексуальной стороне жизни («цветные» герои и полукровки обладают бурным темпераментом, тогда как пуританская мораль белых американцев заставляет персонажей воспринимать секс как нечто запретное). В то же время внимание к цветовым контрастам позволяет автору создавать картину мифологизированного, сакрального пространства, как, например, в рассказе «Желание и чернокожий массажист».

Анализируемое произведение представляет собой аллегорическое повествование, насыщенное одновременно гомосексуальным и религиозным подтекстом³, связанное с проблемой расовых отношений. Контраст черного и белого цветов неоднократно используется в тексте: черные и белые тела, одежды, белые простыни, молочно-белая дверь, зима и т. д. Прилагательные со значением цвета преимущественно определяют существительные, связанные с семантикой человеческого тела или его частей (рука, живот), как следствие, возникает ощущение материальности, телесности образов, в каждом из которых важно не индивидуальное, а общечеловеческое, ритуальное, пластическое начало: «Время от времени в коридоре появлялись массажисты. Все они были неграми и на фоне белых призрачных занавесок казались нарочито черными и плотными» [1, с. 201]. Цветовые образы используются также для воссоздания атмосферы, царящей в банях: «Белые стены колыхались и вздыхали, выпуская очередную порцию пара, который устремлялся к голому Бернсу и обволакивал его, словно утаскивая в мокрый горячий рот великана, лишая его чувств и растворяя в обжигавшем белом паре, с шипением вылетавшем

³ Христианские аллюзии в рассказе подробно рассматриваются в диссертационном исследовании Д. С. Лапенкова в связи с анализом пьесы «Внезапно прошлым летом».

из невидимых стен» [1, с. 202]. Показанные глазами главного героя, увлеченного идеей искупления, небытия, турецкие бани воспринимаются как некое нереалистичное, ритуальное пространство, в котором персонаж становится участником древнего таинственного обряда. Сама символика черного и белого в контексте ритуальной атмосферы произведения ассоциируется не только с христианской, но также языческой традицией (финальный ритуал поедания жертвы, выбрасывание ее костей в озеро имеет языческую природу).

Кроме того, в уильямсовской новеллистике часто используется и обозначение синего или голубого цветов (100 единиц). Синий и голубой – цвет неба, мечты, поэтического отношения к миру. Так, в тексте «Поле голубых детей» поле цветов, вынесенное в заглавие рассказа, воспринимается как некое романтическое пространство, предназначенное для свидания персонажа-мечтателя с поэтически прекрасным и одухотворенным миром природы, с самой поэзией: «Он повел ее через поле, цветы голубыми волнами устремились к ней, и она ощутила обнаженными икрами их мягкие лепестки; стала на колени, раскинула меж цветов руки, приникла губами к их головкам, погрузилась в них целиком; цветы приняли ее в себя, раскрыли ей объятия, и она словно опьянела» [3, с. 230]. В рассказе «Матрац у помидорных грядок» голубой цвет используется для обозначения калифорнийского климата, который в контексте произведения приравнивается к образу неба, ветра, дождя, флюгера, но вместе с тем, его кружение над головами людей воспринимается как образ неизменного движения времени: «Он равно вращает и нашими победами и нашими поражениями и не делает различия между ними» [3, с. 349].

Обозначая цвет кожи героя, цветовые образы связаны и с социальным разделением, характерным для современной писателю Америки. Пространство американских городов разделено по принципу «Свой – Чужой»: белые и «цветные» живут в разных кварталах города,

куда чужаку закрыт доступ. В интерпретации Т. Уильямса «своими» становятся персонажи, отвергаемые традиционным американским обществом: афроамериканцы, полукровки, иммигранты, белые, ведущие маргинальный образ жизни (поэты, гомосексуалисты, бродяги). Их мир наполнен естественностью, движением, яркими красками, музыкой, сексуальностью, в то время как мир белых полон фальши, запретов, тускл и невыразителен. Данный контраст особенно ярко представлен в рассказе «Мисс Койнт из Грина», о котором речь шла в третьем параграфе предыдущей главы. Похожие мотивы встречаются в текстах «Биг Блэк: Идиллия на берегах Миссисипи», «Желтая птица», «Трое игроков в летнюю игру», «Мамин дом с лепным фасадом», «Матрац у помидорных грядок» и др.

Итак, образ пространства в новеллистике Т. Уильямса создается посредством традиционных оппозиций: Верх – Низ, Небо – Земля, Свет – Тьма (Полумрак), Открытое – Закрытое, Красочное (Цветное) – Тусклое (Бесцветное). Изображение пространства напрямую связано с особенностями психологии героя, его мировосприятием, социальной и расовой принадлежностью. Также образ пространства напрямую связан с визуальными характеристиками Цвета, Света и Тени (Полумрака), которые метафорически передают авторскую концепцию мира, а также концепцию мира уильямсовских персонажей. Обращаясь к разным типам героев в разные периоды творчества, писатель изображает мир, погруженный в полумрак (рассказы 1940-х гг.) либо мир, наполненный яркими красками (тексты более раннего и позднего периодов).

2.3. Эстетические контексты аудиальных образов

в картине мира Т. Уильямса

В предыдущем параграфе рассматривалась взаимосвязь визуальных и пространственных образов в новеллистике Т. Уильямса. Так же, как образы света, цвета и тени, музыкальное и звуковое занимает значимое место в уильямсовской картине мира, оказываясь напрямую связанным с темпоральными характеристиками, представленными в новеллистических текстах писателя. Время – «главный враг рода человеческого» [6, с. 238], «невидимый барабанщик» [3, с. 155], неизменно сопровождает уильямсовских персонажей, чья способность к аудиальному восприятию мира нередко зависит от возраста, времени года и суток, психологического состояния героя. Так, в целом ряде текстов писатель обращается к фиксации обостренного восприятия мира героем-подростком, молодым человеком, находящимся на пороге взрослой жизни, поэтом или влюбленным. Как правило, эти три характеристики (юношеский возраст, влюбленность, поэтический дар) дополняют друг друга. Именно таким персонажам: Кэтрин («Звук приближающихся шагов»), Тому («Сходство между футляром для скрипки и гробом»), Майре («Поле голубых детей») и др. – мир представляется во всей возможной полноте аудиальных, визуальных, тактильных ощущений. В сознании подобных героев отчетливо фиксируется каждое мгновение, им доступно восприятие звуков природы («шепот» цветов, шум дождя, стрекот цикад и т. п.), они с интересом внимают звучащему поэтическому слову. Что же касается музыки, то она оказывает на персонажей неоднозначное впечатление. С одной стороны, она гармонирует с их чувствами. Так, например, еле слышные ночные серенады сопрягаются с поэтическим напряжением и ожиданием чего-то необыкновенного и значительного, характерного для юношеского периода в жизни Майры («Поле голубых детей»).

С другой – происходит момент отталкивания, если эта музыка, которой увлекаются массы (джазовый оркестр в рассказе «Самое важное») или если герой, находясь в состоянии нервного возбуждения, не контролирует свои действия (сестра героя-рассказчика в «Сходстве между футляром для скрипки и гробом»).

Способность героев к обостренному восприятию мира нередко усиливается в особые, «пороговые» часы: ранним утром и ночью. Для Уильямса в целом характерен интерес к «пороговым», переходным периодам как в жизни человека, так и в состоянии природы. Если пик любовного и поэтического томления юности приходится на самый разгар весны, то драма отношений героев более старшего возраста, как правило, разворачивается на фоне раскаленной от зноя южной природы (конец августа или начало сентября, разгар лета, переход от лета к осени). И хотя автор не дает подробных описаний пейзажа, ограничиваясь некоторыми деталями, переходное состояние природы соответствует внутреннему смятению героя: невыносимая летняя жара провоцирует его на скандальные или опасные сексуальные связи («Биг Блэк: Идиллия на берегах Миссисипи», «Двадцать семь тележек с хлопком»), конец весны, совпадающий для молодого героя с окончанием школы или колледжа, требует профессионального и личного самоопределения («Самое важное», «Поле голубых детей»). И в том и в другом случае выбор, нередко совершаемый инстинктивно, под напором сильных эмоций, для самого персонажа оказывается практически экзистенциальным, поскольку от его необдуманных действий зависит его судьба и то, какое место – победителя или проигравшего, и если победителя, то какой ценой, – он займет в мире. Таким образом, изображение переходного состояния природы и переходного возраста, возрастного кризиса находит логическое завершение в эпизодах, являющихся онтологическими порогами произведений. Внимание к аудиальным образам в подобных отрывках

подтверждает значимость данного элемента в уильямсовской картине мира.

Аудиальные образы в уильямсовской новеллистике неоднородны. Их можно объединить в следующие группы.

Во-первых, это природные звуки, в том числе издаваемые различными животными или птицами («Ночь игуаны», «Вверх – Вниз», «Опись имущества в Фонтана-Белла»): шум дождя, шепот ветра, рев воды, хлопанье крыльев, возня ящерицы, пытающийся вырваться из ловушки. Они могут быть для героя как радостными («Мисс Койнт из Грина»), так и окрашенными легкой поэтической грустью («Звук приближающихся шагов»), нейтральными или пугающими («Ночь игуаны»), даже смертоносными («Месть Нитокрис»), могут вызывать раздражение или тревогу («Ночь игуаны»). Особое внимание в данной группе следует обратить на мурлыканье кошки Ничего из рассказа «Проклятье». Будучи единственным близким существом для главного героя, кошка выполняет для Лючио роль своеобразного собеседника, заместителя другого человека. Она не может ему ответить, но ее тихое, напоминающее легкие волны, мурлыканье успокаивает героя, позволяя забыть о тревогах и страданиях, которые готовит ему равнодушный, жестокий мир. В рамках рассказа человек уподобляется кошке, а кошка человеку: «Ему начинало казаться, будто кошка и он – одинакового роста. Они оба – кошки...» [3, с. 163]. Образ Ничего антропоморфируется, а потому ее «голос» нельзя однозначно идентифицировать как звук природы.

Вторая группа – это звуки, чье происхождение связано с биологической природой человека: человеческий голос, смех, молчание, звук шагов, кашель, биение сердца. Именно эти аудиальные образы наиболее часто встречаются на страницах уильямсовских произведений. Интересно, что для персонажей, переживающих кризис тридцатилетнего возраста, в отличие от молодежи и стариков, это основные доступные для восприятия звуки. Для них первостепенны межличностные отношения и

конфликты, поэтому природа и музыка для них словно не существует. Способность к восприятию мира природы в данной возрастной группе персонажей сохраняют только художники и некоторые инфантильные или эмоционально неуравновешенные персонажи такие, как мисс Джелкс из рассказа «Ночь игуаны». Концентрированное внимание к тембру и характеру голоса, интонациям, эмоциональной окраске речи собеседников позволяет Уильямсу посредством аудиальных образов изобразить драму человеческих отношений. Противостояние полов, сближение – отталкивание близких по духу героев, социальная и психологическая незрелость персонажа, напряженный конфликт героя и общества, фальшь пуританской морали, страх смерти и многое другое передается нервным хихиканьем, фальшивым пением, криками, стонами, всхлипыванием, перешептыванием героев. Эмоциональная характеристика подобных звуков так же многообразна, как характеристика звуков природного происхождения, однако в данном случае значительная часть образов вызывает негативные ассоциации (241 образ с негативной окраской – крики, плач, всхлипывания и т. п.; 126 положительных – смех, нежный голос, песня и т. п.; 94 нейтральных образа – тишина, молчание, иностранная речь, низкий голос и т. п.): герои не слышат друг друга, боятся выразить истинные мысли и чувства. Страх, ненависть, раздражение, непонимание и неприятие становятся основными эмоциями, которые герои испытывают по отношению друг к другу и самим себе. Даже в тех случаях, когда между персонажами рождается симпатия, их связь оказывается слишком хрупкой. Взаимопонимание возможно, но за редким исключением («Самое важное», «Поздравляю с 10 августа!»), внутреннее напряжение или внешние обстоятельства оказываются сильнее персонажа, вынужденного замкнуться в себе. Выходом становится речь, но уже письменная, а не звучащая, предполагающая пристальный интерес к письмам и писательской деятельности. Так, в рассказе «Однорукий», письма от бывших поклонников позволяют юноше обрести потерянный

смысл жизни и стремление к диалогу с другими людьми: «Письма завладели им целиком. Как камень забирает весь жар, когда лежит в окружении углей, так обреченному юноше становилось теплее и теплее от осознания его связи с другими людьми» [3, с. 149].

Образ записок и писем встречается и на страницах других произведений: «Проклятье», «Хроника смерти», «Рыцарь в поисках приключений». Письменное слово содержит информацию, которую опасно произносить вслух, воссоздает мечты и успокаивающие иллюзии персонажей. Что же касается героев-писателей или поэтов, то для них, как и для самого Уильямса, письменное слово становится средством защиты от жестокости окружающего мира: «Меня вынудили смотреть на мир глазами писателя» [3, с. 316], – говорит о себе герой-рассказчик в автобиографическом произведении «Сходство между футляром для скрипки и гробом».

Автор уделяет пристальное внимание не только способам оформления речи (речь письменная – речь звучащая), но также психофизиологической способности героя к воспроизведению звука. Вынужденное или осознанное молчание («Они почти никогда не обсуждали друг с другом своих дел...» [3, с. 162], «Мэри-Луиза онемела от потрясения...» [3, с. 274], «Он не задавал ей вопросов. Она его ни о чем не спрашивала» [3, с. 454.]) подчеркивают беззащитность героя, хрупкость человеческих взаимоотношений, неготовность героев к диалогу, поиск партнера, с которым взаимопонимание проявится гораздо глубже, чем только на уровне слов: «"Господи", – единственное слово, которое она могла вымолвить, но Брик Поллит как-то понимал, что она хотела этим сказать, словно говорила она на языке, который только они одни на всем свете знали и могли понимать» [3, с. 265–266]. Тембр и громкость голоса или смеха выдают психологическое состояние персонажей, влияют на отношение к ним других, подчеркивают единство героя с социумом или его положение изгоя. Так привычка громко говорить о тех вещах, о

которых принято молчать или перешептываться, и резкий неестественный смех вызывают негативное отношение школьников к Герте («Поле голубых детей»), а писклявый голос Сморчка становится одной из причин травли мальчика одноклассниками. В моменты высокого внутреннего напряжения, часто связанного с выяснением отношений, герои начинают говорить или смеяться в неестественной манере: мужчины – фальцетом, женщины – низким, близким к мужскому голосом. Нервный или истерический смех героев не только озвучивается, но и визуализируется в тексте («...дорогой, прости меня, ха-ха!» [3, с. 310]), что усиливает ощущение неестественности реакции героя, за которой скрываются его истинные чувства (страх будущего, боязнь показать свои чувства, желание переключить разговор на другую тему).

Отдельное внимание следует уделить описанию манеры пения некоторых персонажей. Пение возникает в ситуациях, когда герои напряжены и пытаются перевести разговор на другую тему («Что-то в нем не то»). они испытывают сильные эмоции – печаль («Лицо сестры в сиянии стекла») или боль («Биг Блэк: Идиллия на берегах Миссисипи»). Отметим, что профессиональных исполнителей среди главных уильямсовских героев нет, профессиональное пение звучит в рассказах лишь фоном. Как правило, герои исполняют или слушают джазовые или блюзовые песенки, популярные современные композиции, народные песни и спиричуэлс. Помимо психологического состояния персонажа, пение напрямую связано с творческим потенциалом и отношением героя к жизни. Так, ярким примером является песня-крик главного героя из произведения «Биг Блэк: Идиллия на берегах Миссисипи». В песне героя отражаются внутренняя боль, страдание персонажа, приобретающие экзистенциальный характер: «Он <крик> был элементарным, эпическим. Он был словно молитва или вызов, брошенный Жизни» [11, р. 27]. В то же время в песне выражается усталость и страдания его товарищей и самой природы (в рассказе неоднократно подчеркивается усталость утомленной зноем земли). Биг

Блэка отчасти можно считать художником: эго пение становится актом самовыражения, принося радость и облегчая страдание окружающих: «Боль в их спинах и руках, боль в их ступнях стала менее острой» [11, р. 27].

Значимыми в новеллистике Уильямса оказываются не только артикуляционные, но и слуховые способности персонажей. Постепенная потеря слуха, искаженное восприятие, невозможность или нежелание слышать чужую речь представлено в целом ряде рассказов: «Ночь игуаны», «Двое из одной команды», «Карамель», «Опись имущества в Фонтана-Белла» и др. Интересно, что проблемы со слухом – это черта не только стареющих, но и тридцатилетних героев. Если подростки и молодежь воспринимают мир в полноте звуков и красок, то тридцатилетние персонажи, за редким исключением, испытывают серьезные трудности, взаимодействуя с миром и другими героями. Избыток кальция в организме Билли («Двое из одной команды»), вызывает у героя проблемы со слухом; эта ситуация воспринимается персонажем как еще один из признаков приближающейся старости, усиливая драматические переживания Билли и его страх перед будущим: «Да, конечно, Время самый ужасный враг, и они понимали, что каждый день и каждая ночь приближают поспешающего им вслед посланца ада» [3, с. 298].

Тридцатилетняя художница мисс Джелкс («Ночь игуаны»), чувствуя признаки приближающейся депрессии, отчаянно ждет одобряющего слова, жаждет участия в диалоге, но в отеле, где она отдыхает, нет сочувствующих ей людей. Она глубоко переживает изоляцию, и в то же время испытывает пристальный интерес и досаду из-за того, что не может слышать, о чем беседуют ее соседи-писатели. Их тихий диалог заставляет ее чувствовать себя еще более одинокой и непонятой: «Она бросилась к двери по другую сторону от комнаты более молодого писателя в восторге

оттого, что наконец-то сможет подслушать их ночные разговоры, которые уже несколько недель не давали ей покоя» [3, с. 244–245].

Искаженное слуховое восприятие мира – вынужденное или сознательное – характерно и для стареющих персонажей. Если мистеру Крупперу («Карамель») проблемы со слухом позволяют не замечать негативное отношение со стороны знакомых, становясь своеобразным средством защиты от окружающего мира, то в случае с княгиней Лизабеттой фон Гогенцальт-Казалинги («Опись имущества в Фонтана-Белла») неадекватная интерпретация звуков вызвана не глухотой, а слепотой героини. Не видя того, что происходит на самом деле, она объясняет происхождение звуков, исходя из прошлого опыта и фантазий. Так, стоны молодой горничной, издаваемые той в порыве любовной страсти, княгиня принимает за крики чайки, а хлопанье птичьих крыльев – за шумное бегство воображаемых ей евреев, которых, как ей представляется, она изгоняет из своей виллы.

Третья группа аудиальных образов – это механические звуки: скрип двери, визжание дверного звонка, хруст бумаги, стук печатной машинки, рев автомобиля, жужжание электрического стула. Большая часть из них производится предметами интерьера и техникой. Первые (22 единицы) связаны с частной жизнью героев, их бытовым окружением, домом: лестницы, двери, дверные звонки. Вторые (30 единиц) имеют отношение как к частной, например, рев автомобиля («Три игрока в летнюю игру»), так и общественной жизни: ритм заводских станков («Проклятье»), шум города («Что-то в нем не то»). Бумага, дерево и металл – основные материалы, из которых созданы эти предметы. Окружающие героев предметы создают звуковой фон, соответствующий психологическому состоянию героя (рев автомобиля – ожидание событий, нервозность – «Поле голубых детей», «Три игрока в летнюю игру»; «усталые звуки граммофона» [3, с. 198] – печаль – «Лицо сестры в сиянии стекла») или состоянию мира (стук рабочих инструментов – монотонность, страдание –

«Биг Блэк: Идиллия на берегах Миссисипи», заводской шум – беспросветность, унылость, страдание – «Проклятье», «Рыцарь в поисках приключений»). Кроме того, они могут быть самостоятельными участниками диалога. Эта черта особенно ярко проявляется в произведениях 1930-х гг., например, в рассказе «Звук приближающихся шагов», где воспроизводится точка зрения юной романтической героини, влюбленной в поэта. Девушка приходит к нему после долгой разлуки, с волнением внимая каждому звуку: звону вишенки на собственной шляпке, шуму проезжающих за окном машин, дрожанию стен старого дома, где живет герой. Два центральных аудиальных образа в произведении – «голос» старого дома и «голос» весны – персонифицируются, вступают между собой в диалогические, конфликтные отношения: дом негодует, сопротивляется приходу весны («Казалось, он злобно морщит желтое лицо против юного зеленого движения возвращающейся весны» [11, р. 34]); весна бьется против старого дома: «Ей хотелось тяжело биться с ними, как снаружи это делал апрель, пока желтые стены не разобьются и не упадут...» [11, р. 38].

Отдельное внимание в этой группе следует обратить на образ радио (6 единиц). Будучи механическим предметом, радио в то же время воспроизводит человеческий голос, будучи предметом частного пользования, оно связывает человека с внешним миром, историческими событиями, проигрывает популярные передачи и песни. В уильямсовской прозе образ радио возникает неоднократно. Его функции, в зависимости от тематики рассказов, разнообразны: радио создает историко-социальный контекст (сообщения о военных действиях в рассказе «Матрац у помидорных грядок»), соотносится с богемным образом жизни персонажа («Ночь игуаны»), служит эмоциональным фоном любовных отношений («Проклятье»): «Белокурая хозяйка возникала из шума радио, одурманенная, налитая до краев сладкими как мед словами песенок – лунами, розами, голубыми небесами, радугами после ливней, ручейками,

закатами, апрельскими мечтами, любовью на всю жизнь» [с. 164]. Заметим, что в последнем примере звучание радио передается посредством не аудиальных, а визуальных образов, восходящих к песням, популярным в массовой культуре. Данные образы ассоциируются с приторностью и фальшью официальной культуры, неискренностью и иллюзорностью взаимоотношений героев.

Заслуживает внимание и образ часов («Тайны “Джой Рио”», «Хроника смерти»), ход которых соотносится с биением человеческого сердца. «Часы остановились» [3, с. 185] – так в «Хронике смерти» говорится об остановившемся сердце главной героини. Если в данном случае образ часов представлен в метафоре, то в рассказе «Тайны “Джой Рио”» часы становятся предметом, связанным с профессией главного героя Пабло Гонзалеса. Будучи часовщиком, он живет в окружении сотен часов разных размеров и форм, их монотонное звучание отвлекает его от грустных воспоминаний. При этом образ жизни героя представляет собой механистическое повторение одних и тех же действий, «ритуалов» (работа – тайные любовные приключения, которые рождают в душе героя чувство опустошенности). Безымянные жители бедного квартала, в котором живет герой, вынуждены приносить ему на ремонт старые будильники, без которых невозможно «нормальное» течение будней. Старые часы управляют жизнью людей: «...старый будильник, который нужно было держать в порядке, чтобы упорядочивать им жизнь» » [11, р. 100], их тиканье не останавливается ни на минуту, напоминая о разрушительной силе и об ограниченности времени, которое дано человеку. Даже герой-часовщик не способен управлять временем, он лишь бережно и добросовестно восстанавливает часовые механизмы, выполняя тем самым свою маленькую, хотя и необходимую роль в тусклом повседневном течении жизни.

Отметим, что тяжелую монотонную поступь времени напоминает и звук скрипящего о камни кайла в рассказе «Биг Блэк: Идиллия на берегах

Миссисипи»: «Их кирки лязгали по камням так же тяжело и монотонно, как Время» » [11, р. 26].

Четвертая группа – музыка и музыкальные инструменты (39 единиц): скрипка, пианино, банджо. Интерес к музыке в уильямсовском творчестве неслучаен: известно, что Т. Уильямс был страстным поклонником джаза и блюза: его первый сборник одноактных пьес назывался «Американские блюзы», также музыка провозглашается одним из наиболее важных «внелитературных акцентологических средств» в теории «пластического театра». Как уже говорилось выше, музыка в уильямсовских текстах создает эмоциональный фон, отражает психологическое состояние героев (грустные мелодии, которые слушает Лора в «Лице сестры в сиянии стекла»), либо является элементом популярной культуры: («Самое важное») Кроме того, музыка, а вместе с ней и танец, напрямую связаны с понятием чувственности, жизненной энергии: «Банджо звучало сочно – завтра – воскресенье – жизнь прощала грехи – крепко прижимались друг к другу горячие черные тела» » [11, р. 28]. Отметим, что слово «джаз» в американском сленге означало в первую очередь особый тип отношения к жизни. Как указывает Ф. С. Фитцджеральд в эссе «Отзвуки века джаза»: «Слово “джаз”, которое теперь никто не считает неприличным, означало сперва секс, затем стиль танца и, наконец, музыку» [85, с. 65]. Джаз стал знаковой составляющей культуры нескольких поколений, противопоставивших традиционным пуританским ценностям сексуально раскованный, гедонистический, богемный образ существования, близкий к тому, который показан в целом ряде рассказов Уильямса: «Желтая птица», «Двое из одной команды», «Мисс Койнт из Грина» и др. Вместе с тем подобный образ существования для поколения «века джаза» был своеобразным способом бегства от реальности (вспомним героев рассказа «Двое из одной команды», за фееричными похождениями которых скрывается страх необратимости времени).

Джаз как музыка и как специфический образ существования становится эмблемой многих уильямсовских текстов, обнаруживая себя не только на образно-семантическом, но также структурном уровне (ряд текстов построен по принципу переключки лейтмотивов, в том числе связанных с аудиальными образами, как например рассказ «Звук приближающихся шагов»).

Отметим, что основные музыкальные инструменты, образы которых возникают в рассказах Уильямса – это те инструменты, игру на которых преподавала его бабушка со стороны матери – скрипка и пианино. Характерно, что эти образы возникают в автобиографических текстах «Сходство между футляром для скрипки и гробом» и «Экстра», дополняя друг друга (речь идет о музыкальном дуэте). Первый рассказ – это драма несостоявшейся юношеской любви, пробуждения чувственности, произведение о хрупкости красоты. Скрипка в рассказе становится иноформой ее владельца. Звучание инструмента – это своего рода «голос» героя, блестящий, мощный, способный спасти абсолютно провальную на первый взгляд ситуацию. Так, например, Ричард пытается смягчить ошибки паникующей партнерши по дуэту: «...он резко взмахнул смычком, одновременно с силой выдохнув: ха! – впоследствии я не раз слышал, как такой звук издают тореадоры перед решающей схваткой с быком, – и красивым отточенным жестом опустил смычок на струны, тем самым взяв инициативу в свои руки и переключив внимание полностью на себя...» [3, с. 324].

Ричард и скрипка – единое целое, их взаимосвязь позволяет сопоставить понятия Красоты, Творчества и Смерти: это соотношение, подсказанное самим названием текста, оно же становится центральным лейтмотивом произведения. Во втором произведении музыкальные инструменты отходят на второй план, однако они неотъемлемая часть того маленького индивидуального мира, в котором существует главная героиня рассказа – отчаянно цепляющаяся за жизнь старая женщина.

Итак, можно утверждать, что аудиальные образы в новеллистике Т. Уильямса напрямую связаны с авторской концепцией времени как разрушительного и необратимого явления, страшного врага рода человеческого. Соотношение Звук – Время проявляет себя посредством сопряженности слуховых и артикуляционных способностей героев, степени интенсивности восприятия ими звучащей стороны мира, с одной стороны, и определенных переломных этапов жизни персонажей (возрастных кризисов) и природы (конец весны, конец лета) – с другой. Образ времени напрямую связан с монотонно звучащими предметами (часы, кайло), биением человеческого сердца. Аудиальные образы уильямсовской новеллистики можно разделить на четыре группы: природные звуки, звуки, связанные с жизнедеятельностью человека, механические звуки, звучание музыкальных инструментов. Несмотря на разнообразную эмоциональную окраску подобных образов, большинство из них ассоциируется с дисгармонией, печалью, драматическими отношениями человека и социума, человека и мира. Центральным аудиальным образом в рассказах Т. Уильямса является звук человеческого голоса, различный тембр и интонации которого скрывают за собой драму человеческих отношений. Таким образом, писатель создает картину мира, в котором люди обречены на одиночество и непонимание. Лишь единицы (поэты, мечтатели, влюбленные) способны воспринимать мир во всей полноте звуков и красок, обрести надежду на диалог с другим человеком.

2.4. Гендерно-витальное в новеллистике Т. Уильямса

Дихотомия мужского и женского присутствует в истории искусства, начиная с фольклорных произведений. Патриархальная традиция, поддерживаемая церковью и официальной политикой, приписывая мужчине и женщине разные роли в семье и обществе, превратила её в

оппозицию и закрепила в сознании многих поколений ряд стереотипов, активно воспроизводимых в том числе и культурой XX в. В то же время деятельность феминистского движения, различные исследования в области психологии, социологии, философии, культуры (работы Ш. Фурье, К. Маркса, Дж. С. Милля, С. де Бовуар, Б. Фридан и др.), сексуальная революция, да и сама реальность XX в. значительно изменили традиционные представления американцев. Нередко транслируемые массовой культурой и массовым сознанием образы сильного мужчины и слабой женщины расходились с реальностью (в одном из рассказов Т. Уильямс говорит о типичном для американских женщин «стремлении повелевать и командовать» [3, с. 293]). Однако патриархальные представления оставались достаточно устойчивыми, особенно на Юге страны. Т. Уильямс, черты характера которого отличались от традиционных представлений о мужественности, агрессивности, стремлению к лидерству и тому подобным «мужским качествам», в своих рассказах и пьесах смещает традиционные акценты. Его герои не только представители маргинального мира (гомосексуалисты, жиголо, иммигранты, бродяги, художники, бунтари), но и обладатели «нетрадиционных» гендерных качеств: мягкие, робкие, застенчивые мужчины («Что-то в нем не то», «Проклятье», «Мечта и чернокожий массажист»), сильные, уверенные в себе женщины-лидеры («Матрац у помидорных грядок», «Опись имущества в Фонтана-Белла», «Мисс Койнт из Грина»). Персонажи подобного типа сосуществуют в текстах писателя с более традиционными героями, «мужественность» или «женственность» которых доведены до крайностей, оборачиваясь насилием и жестокостью (Стенли Ковальски, Джейб Торренс), с одной стороны, и болезненным изяществом, хрупкостью, неспособностью противостоять обстоятельствам (Лаура Уингфилд, Бланш Дюбуа) – с другой.

В новеллистике Уильямса гендерное начало напрямую связано с оппозицией Жизни и Смерти, витальной и сексуальной энергией, которой

в разной степени обладают указанные персонажи. Рассмотрим данную проблему на примере конкретных произведений.

Если говорить о ранних текстах писателя (рассказы 1930-х –1940-х гг.), их протагонистами нередко оказываются мягкие, робкие, романтически настроенные герои и героини. Таковы персонажи рассказов «Звук приближающихся шагов», «Лицо сестры в сиянии стекла», «Что-то в нем не то» и другие. В паре взаимодействующих героев (мужчина и женщина) кто-то один неизменно оказывается более стойким и приспособленным к обстоятельствам. Однако оба они являются носителями похожих качеств, их связывают общие интересы, схожие взгляды на американское общество, они вызывают схожую реакцию со стороны окружающих. Несмотря на взаимный интерес, отношения персонажей обречены. Более слабый партнер не способен сопротивляться давлению общества («Что-то в нем не то»), боится предпринимать решительные шаги («Звук приближающихся шагов»), оказывается добровольным затворником в собственной комнате или доме («Звук приближающихся шагов», «Лицо сестры в сиянии стекла»), страдает от насилия со стороны партнера («Двадцать семь тележек с хлопком»). Причина – страх, сковывающий героя, нерешительность, инфантильность, давление со стороны общества. Будучи молодыми, подобные герои еще не имеют жизненного и сексуального опыта, поэтому состояние влюбленности ставит их в положение уязвимости. Боясь собственных эмоций и пробуждающейся сексуальности, они действуют инстинктивно, часто спасаясь бегством от двусмысленной ситуации: «Она залилась слезами и непременно убежала бы к себе в комнату, но Ричард успел перехватить ее у самой лестницы» [3, с. 323]. Эти герои несут на себе след **жертвы**, страдая от обстоятельств и окружающих их людей. Если применить к подобным персонажам классификацию, разработанную А. В. Арсеевой в исследовании «Поэтическая правда Теннесси Уильямса», их можно назвать «мотыльками» (ученый выделяет три типа конфликтов в

уильямсовских пьесах, связанных с тремя типами стратегии поведения героев, довольно удачно используя метафоры, отсылающие нас к лирике писателя). Согласно исследователю, мотыльки – это героини-романтики, которые прячутся от реальности в собственные иллюзии [13, с. 3]. Если говорить о рассказах, то для персонажей подобного типа характерны слабая сопротивляемость обстоятельствам, страх перед сексуальностью и жизненным выбором, обреченность на неудачу. В трактовке самого писателя подобные герои получают обозначение неудачников, «проигравших»: «... ведь суть всех человеческих игр заключается в том, что один выигрывает, а другой проигрывает, хотя часто слова “победа” и “поражение” не произносятся» [3, с. 556].

Будучи сам настроен на неудачу, писатель сочувственно относился к подобным героям. Что же касается «традиционного» американского общества, современного автору, настроенное на идеал успеха, брутальности и образа *self-made man*, оно достаточно презрительно относилось к мужчинам подобного типа. Как следствие, персонажи становятся изгоями, несмотря на талант («Звук приближающихся шагов»), добродушие и стремление помогать другим («Проклятье», «Что-то в нем не то»). Нередко как женские, так и мужские персонажи оказываются хрупкими, незащищенными перед людской жестокостью (Лючио – «Проклятье», миссис Мейэн – «Двадцать семь тележек с хлопком») или внезапной болезнью (Изабел и Роберт – «Сходство между футляром для скрипки и гробом»). Для многих из них добровольное затворничество и страх становится синонимом смерти (Энтони Бернс – «Мечта и чернокожий массажист», Лора – «Лицо сестры в сиянии стекла»).

Еще один тип героев, обреченных на поражение, но вступающих в открытый конфликт с обстоятельствами и обществом, может быть обозначен как «лисы» (А. В. Арсеева) или «беглецы». *The Fugitive Kind* («Из породы беглецов») – это название экранизации знаменитой уильямсовской пьесы «Орфей спускается в ад». Кроме того, в его лирике

возникает образ затравленной охотниками лисы, отчаянно стремящейся выжить. Данный образ можно соотнести с целым рядом уильямсовских рассказов: «Самое важное», «Двое из одной команды», «Ночь игуаны», «Красное полотнище флага» и т. п. Герои данных произведений чуть старше (большинству из них около 30), их жизненный опыт – это череда взлетов и падений, отчаянные попытки отстоять самоидентичность, обрести счастье, в том числе в любви. Отметим, что в уильямсовской картине мира гармоничные любовные отношения практически невозможны, несмотря на то, что персонажи второго типа нередко обладают привлекательностью и мощной сексуальной энергией. Относительной гармонии достигают искатели эротических приключений («Двое из одной команды», «Рыцарь в поисках приключений») либо персонажи, сумевшие сохранить симпатию, партнерство без намека на сексуальную близость («Самое важное», «Двое из одной команды»). Вместе с тем их хрупкое счастье постоянно подвергается опасности: каждое новое приключение может обернуться трагедией, а один из партнеров в любой момент выйти из игры: «Ведь в команде есть нечто от мчащегося вперед поезда... Поезд останавливается в том случае, когда происходит крушение – изнашивается сердце, лопаются кровеносные сосуды, отказывает печень или почки» [3, с. 299].

Причины невозможности счастья все те же: страх, инфантильность, бегство от реальности, неприятие патриархальной модели, давление со стороны общества: «Само их существование превратилось в непрерывную борьбу с обывателями, пылающими лютой злобой ко всему, что не вписывается в их представления о норме» [3, с. 297].

Идеальными отношениями в уильямсовской картине мира становятся не отношения влюбленных, друзей или любовников, а отношения, выстроенные по типу брата и сестры, отношения взаимного дополнения. Так, например, в «Мемуарах» писателя имеет место следующая мысль: «У меня с сестрой были тесные отношения, совершенно

незапятнанные никаким плотским знанием... И все же наша любовь была – и остается – самой глубокой любовью нашей жизни, что компенсировало, наверное, отказ от внесемейных привязанностей» [4, с. 168]. Уильямс указывает, что самой глубокой и болезненной для него была привязанность к сестре Розе, несмотря на то, что в его жизни было достаточно много влюбленностей и даже некое подобие семейных отношений (четырнадцатилетний союз с Френком Мерло). В уильямсовской новеллистике отношения между мужчиной и женщиной нередко строятся по той же модели. «Целомудренное касание рук» [3, с. 266], умение с полуслова понять друг друга, взаимное одиночество, сочувствие и готовность поддержать друг друга – вот что по-настоящему объединяет подобных героев: «...рукопожатие перед сном – все, что им по-настоящему нужно» [3, с. 342].

Кроме того, уильямсовских персонажей отличает определенная смещенность гендерных признаков, тяготение к иной гендерной модели, бесполости, образу **андрогена** (как правило, это женские персонажи, неписывающиеся в традиционную систему отношений мужчины и женщины, отказывающиеся от любви, семьи, секса). Это еще одна из причин, из-за которой герои не могут реализовать себя в традиционном американском обществе или обрести гармоничные отношения в паре: «И как он раньше не понял, что она – бесполоая?... Ей нет места в этом мире, нет у нее ни пола, ни дома, ни норы, ни пристанища, где она могла бы укрыться и обрести покой – беглянка, которой некуда бежать» [3, с. 221]. Так, эротические намерения героев-мужчин наталкиваются на яростное сопротивление женских персонажей: девушки-андрогена Флоры («Самое важное») и тридцатилетней девственницы мисс Джелкс («Ночь игуаны»). Жизненные взгляды и любовные предпочтения Кору и Билли («Двое из одной команды») позволяют им создать великолепный дуэт, однако зарождающееся чувство Кору безнадежно: во-первых, Билли гомосексуалист, а во-вторых, оба они предпочитают делать вид, что ничего

не случилось, т. к. герои пытаются бежать от реальности, создавая искусственное ощущение бесконечного карнавала: «Никогда еще за всю совместную жизнь не проводили они время так весело – цветные огни светофоров, проносясь мимо, казались фейерверком в честь Четвертого июля, а все вокруг – одним большим и ярким праздником» [3, с. 301].

Смешанность гендерных признаков проявляется не только в выборе партнера или проявлениях сексуальности. Нередко персонажи наделяются внешними признаками, традиционно соотносимыми с представителями другого пола. Так, в портрете Энтони Бернса («Мечта и чернокожий массажист») подчеркиваются «узкокостные женственные ножки» [3, с. 202] и мягкий белый живот, а в облике Морены («Рубио и Морена») – высокий рост и по-мужски крупные руки, из-за чего ее будущий любовник первоначально принимает ее за мужчину. Одним из характерных внешних признаков смещенного гендера в уильямсовских рассказах становится голос персонажей. Например, в произведении «Отшельник и его гостья» таинственная незнакомка, появляющаяся в городе, изначально воспринимается как «нескладное существо непонятного пола» [3, с. 518]. Пытаясь уговорить отшельника пустить ее в дом, она исполняет под его окном гимны; поет она «низким, с хрипотцой, голосом, который мог принадлежать как женщине, так и мужчине» [с. 519]. По мере того, как между ними рождается симпатия, голос героини постепенно меняется, становится более мягким и женственным, однако, когда Клаус решает ее прогнать, голос женщины вновь становится хриплым, «не то женским, не то мужским» [3, с. 526]. Трансформация голоса сопровождается внешними изменениями героини («Ее лицо сразу постарело» [3, с. 523]), трансформацией душевного состояния персонажей (в рассказе используются символические образы зимы, лета, льда, холода и тепла).

Третий тип героев, согласно авторской терминологии, может быть обозначен как **победители**. Если для мужчин и женщин жертв и беглецов характерны одинаковые стратегии поведения, то победители-мужчины и

победители-женщины в авторской трактовке принципиально различны. Первые из них, как правило, безжалостны, жестоки, склонны к насилию, которое помогает им утвердить свою власть над другими (например, Джейб Торренс в пьесе «Орфей спускается в ад»), в новеллистических текстах они остаются на втором плане. Исключение – рассказ 1954 г. «Царство земное». Это один из немногих текстов, главный герой которого полукровка: в его жилах течет кровь индейцев чероки, тогда как официально его считают негром. Сам Чикен воспринимает себя человеком примитивным, лишенным так называемых «врат души» [3, с. 500], о которых ему говорит священник. Действительно, во многом он проявляет себя как существо низшего порядка: руководствуется сексуальным желанием, вступает в любовные отношения с женой брата, спокойно воспринимает смерть последнего, во многом провоцирует кончину больного туберкулезом Лота. В то же время для главного героя характерна рефлексия («Каким должен быть Бог, чтобы отвечать на подобные молитвы, да еще идущие от таких, как я, продавших душу дьяволу...» [3, с. 504]), тяготение к книгам и попытка соотнести свою жизнь с христианским канонам. Отметим также, что статус незаконнорожденного, «негра» ставит его в положение изгоя, что для победителей-мужчин в уильямсовском мире нехарактерно (в пьесах подобные герои сами стоят у власти), отсутствует у Чикена и свойственная им агрессивность, стремление к власти любой ценой. Персонаж в большей степени плывет по течению, но как только ему выпадает шанс взять все в свои руки, невозмутимо пользуется моментом, при этом руководствуясь желанием обладать не властью или богатством, а конкретной женщиной.

Название рассказа относит нас к библейскому образу: Чикен обретает некое подобие рая на земле (любимая женщина, дом, будущий ребенок), однако финал произведения наводит на мысль о том, что представления среднестатистического американца о земном рае значительно отличаются от религиозных установок: «Меня волнует только

то, что произойдет со мной на Земле, и теперь я бросил притворяться, а принимаю себя таким, каков я есть, – похотливым животным, думающим только о том, чтобы побольше урвать от жизни» [3, с. 506]. Несмотря на неоднозначность образа, герой оказывается более жизнеспособным, в отличие от слабого законнорожденного брата Лота, его витальная энергия проявляется в умении воспользоваться выпавшим в жизни шансом, готовности переступить через общепринятые нормы морали, в развитой сексуальности. Таким образом, герой подобного типа ассоциируется с животным (именно так характеризует себя сам Чикен).

Что касается женских персонажей третьего типа, то их изображение в уильямсовской новеллистике более неоднозначно. Подобные героини встречаются в раннем творчестве писателя: «Мечь Нитокрис» (1928 г.) и «Желтая птица» (1947 г.); однако ведущая роль принадлежит им в рассказах 1950-х – 1970-х гг.: «Матрац у помидорных грядок», «Вверх и вниз», «Опись имущества в Фонтана-Белла», «Мисс Койнт из Грина» и др. Героини-победительницы невозмутимо идут своим путем, значительно отличающимся от патриархальной нормы. Дочь священника Альма («Желтая птица») бежит в Новый Орлеан, где ведет сексуально раскованный образ жизни. Герцогиня Гогенцальт-Казалинги («Опись имущества в Фонтана-Белла») в свои 102 года полна жизненной и сексуальной энергии и стремится всех вокруг подчинить своей воле. Валери Койнт («Мисс Койнт из Грина») вступает в бесконечные любовные связи с афроамериканцами, ничуть не смущаясь недовольства священника и соседей. Тем не менее, в разных произведениях стратегия поведения и характеристика «победительниц» несколько отличается. Так, прекрасная египетская царица Нитокрис в самом первом опубликованном рассказе писателя становится воплощением мести. Неся смерть тем, кто осмелился поднять руку на ее брата, она добровольно уходит из жизни, когда ее дело свершилось. В портрете героини подчеркиваются черный и золотой цвета как символы величия, власти и черного дела, которое она задумала,

акцентируются черты хищника: «Было что-то кошачье в изгибе ее полных красных губ» [3, с. 114]; «... она с легкостью тигрицы прыгнула на край дамбы» [3, с. 117]. В отличие от погибшего брата, бросившего жрецам открытый вызов, Нитокрис мстит тайно. Она безжалостна, однако ее образ полон величия и красоты: «Черни досталось только ее мертвое прекрасное тело» [3, с. 119].

Иначе показаны героини рассказов «Три игрока в летнюю игру» (1951 г.) и «Проклятье» (1941 г.). Так, Маргарет Поллит из первого произведения – роковая красавица, женитьба на которой лишила главного героя Брика самоуважения и внутренней силы: «Она словно прижалась ртом к невидимой его ране и высасывала оттуда всю жизненную силу и веру в себя, которыми до брака он обладал» [3, с. 264]. Постепенно Маргарет становится хозяйкой в доме, начинает распоряжаться имуществом, в то время как ее муж спивается и теряет уважение окружающих. Временный отъезд жены дает ему шанс начать все сначала, но в итоге герой не может справиться с алкоголизмом, а отношения с мягкой женственной вдовой доктора не могут ему помочь, т. к. герой терзается чувством вины перед супругой: «Прости меня, Маргарет... Прости, что я такой никудышный» [3, с. 276]. Возвращение к жене становится окончательным свидетельством краха героя, его отказа нести ответственность за свою судьбу, «быть мужчиной». Заметим, что в портрете Маргарет так же, как и в образе Нитокрис, подчеркиваются черты хищника, женщины-вампа (грязные, накрашенные ярко-красным лаком ногти, крепкие жили на шее, «белые зубы, крупноватые для таких тонких губ» [3, с. 264]), а также лидера, завоевателя: «Все это в точности напоминало какого-нибудь древнего завоевателя, вроде Цезаря, Александра Великого или Ганнибала, который вез в цепях через всю столицу принца только что побежденной страны» [3, с. 285]. Автор акцентирует «мускулистые голые руки» [3, с. 284] Маргарет, ее по-мужски уверенную манеру управлять автомобилем. Создается впечатление, будто

Брик и его жена поменялись традиционными гендерными ролями. В отличие от Маргарет из «Кошки на раскаленной крыше», героиня рассказа «Три игрока в летнюю игру» (пьеса написана по мотивам анализируемого текста) не вызывает авторского сочувствия, которое в данном произведении оказывается на стороне «побежденных»: Брика Поллита и его изящной, женственной любовницы.

Персонаж второго рассказа – белокурая хозяйка дома, у которой находит временное пристанище главный герой Лючио. Внешне женственная и мягкая, напоминающая «свежую булочку» [3, с. 158], на деле она оказывается равнодушной и прагматичной. Она использует жильцов в своих целях (ее муж получил травму, и ей нужен любовник), но как только Лючио теряет работу и перестает быть платежеспособным, невозмутимо отказывает ему в жилье и безжалостно выкидывает на улицу больную кошку – единственное близкое для Лючио существо: «Видно, лебеди, розы и лунный свет были забыты для более серьезного разговора. От ее пышного тела веяло враждебностью» [3, с. 170].

В рассказах 1950-х – 1970-х гг. образ женщины-победителя развивается. При этом ряд героинь к данному типу можно отнести весьма условно. Таковы Ольга Кедрова («Матрац у помидорных грядок») и героиня автобиографического рассказа «Экстра», посвященного бабушке писателя миссис Дейкин. Если первая невозмутимо идет по жизни, «лениво старясь, но жадно лакая свою жизнь языком буйволицы» [3, с. 349], то вторая ведет неустанную борьбу за существование. Ольга показана в самом расцвете сил, ее будущее – это долгие спокойные годы, занятые повседневной работой, уходом за смертельно больным мужем, чья болезнь давно не вызывает у нее эмоций, любовными приключениями на стороне, ленивым созерцанием жизни. Она полна сил, сексуальной энергии, ее образ становится олицетворением покоя и самой природы: «...Ольга почти так же огромна, как знойное небо, под которым она отдыхает в послеполуденные часы» [3, с. 348]. Своеобразная иноформа

героини – красные помидоры, выращенные на ее грядке, цвет которых ассоциируется у рассказчика с телесным и природным началом (они тугие, как пресс борца – любовника Ольги, ваза с помидорами «хранит в себе причины и оправдания всего сущего» [3, с. 350]).

Что же касается героини рассказа «Экстра», то ее жизненный путь труден. Недальновидный романтик-муж, постоянная борьба с бедностью, неустанные заботы о дочери и внуках. Тем не менее, героиня не опускает руки, она исполнена «величавой простоты королевы или крестьянки» [3, с. 509], ее присутствие наполняет дом музыкой. Несмотря на то, что героиня смертельно больна, она отчаянно борется за жизнь до самой последней минуты. Образ «Экстры» трагичен, ее нельзя назвать победителем в полном смысле этого слова, в то же время она мужественно принимает суровые условия жизни и свою болезнь.

Отметим, что героини-победительницы 1970-х гг., будучи носителями мощной витальной энергии, в то же время терпят поражение в решающей схватке со смертью (смертью персонажей заканчиваются рассказы «Опись имущества в Фонтана-Белла» и «Мисс Койнт из Грина», героиня рассказа «Вверх-вниз» обеспокоена смертью большинства друзей-сверстников). Их статус победителя связан с умением принимать жизнь такой, какая она есть, бороться с обстоятельствами, мощной сексуальной энергией, долгожительством. Они переживают многочисленных партнеров-мужчин, распоряжаются по собственному усмотрению своей и чужой жизнью, в некоторых случаях становятся прародительницами рода или оказываются готовы идти по головам (например, в рассказе «Мисс Койнт из Грина» содержится намек на то, что героиня могла поджечь дом соперницы»). При этом полукровки (Валери Койнт) и итальянки (Лизабетта Когенцальт-Казалинги) искреннее и эмоциональнее чистокровных американок («Вверх-вниз», «Саббаха и одиночество»). Именно такие героини приходят в позднем творчестве Т. Уильямса на смену робким персонажам-«мотылькам» или «беглянкам» – Лоре, мисс

Джелкс, Коре и др. При этом мужские персонажи, окружающие героинь-победительниц, остаются слабыми, зависимыми, сверхчувствительными, ранимыми (например, поэты-неудачники в рассказах «Вверх-вниз», «Саббаха и одиночество»). Таким образом, в позднем творчестве писателя намечается смена традиционных гендерных ролей, героини становятся сильными, независимыми, сексуально раскованными, принимающими жизнь во всем ее многообразии. Отметим, что сам писатель настойчиво повторял мысль о необходимости научиться принимать жизнь такой, какая она есть: «В конце концов высокий статус в жизни достигается благородством, позволяющим самый страшный опыт человеческой жизни переносить с благосклонностью» [4, с. 338]. Это умение он передоверяет женским персонажам (одна из возможных причин – восхищение писателя перед неумной жизненной энергией бабушки Розины Дейкин и близкой подруги Анны Маньяни, о чем он говорит в «Мемуарах»). В то же время в рассказах «Красное полотнище флага» (1937 г.) и «Вверх-вниз» (1953 г.) звучит мысль о том, что мужчина тоже способен преодолеть сложный жизненный путь (оригинальное название рассказа *Man Bring This up Road*, которое в русском переводе звучит как «Вверх-вниз», можно также перевести как «Мужчина осилит эту дорогу наверх»). Однако, если мужские персонажи (Том, Джимми Добайн, Рубио и др.) находятся в начале или процессе жизненного поиска, то героини поздних произведений приходят к достойному финалу.

Итак, в новеллистике Т. Уильямса можно выделить три типа мужских и женских персонажей: жертвы («мотыльки»), «беглецы» и «победители». Первые два могут быть также обозначены, как обреченные на поражение, поскольку вся человеческая жизнь воспринимается писателем как череда побед и поражений. Для первого типа героев характерны такие черты, как инфантильность, страх перед пробуждающейся сексуальностью, нервозность, неумение противостоять обстоятельствам, добровольное затворничество или стремление плыть по

течению. Второй тип героев обладает более яркой сексуальностью, стремится отстоять свою идентичность, бунтует против традиционного общества. Однако они также не способны на гармоничные отношения, поскольку боятся ответственности либо являются носителями смещенных гендерных характеристик, смещенной сексуальности. Героини третьего типа доминируют в позднем творчестве писателя, в то время как мужские персонажи-победители для уильямсовской новеллистики не характерны (в отличие от его пьес). Героини третьего типа – это женщины, умеющие принимать жизнь такой, какая она есть, уверенно и стойко следующие своему выбору, обладающие мощной сексуальностью, переживающие партнеров-мужчин. Некоторым из них свойственны черты хищников. Кроме того, для уильямсовских рассказов характерно смещение традиционных гендерных характеристик, гендерных ролей. В поздних произведениях именно женское начало соотносится с силой, витальной и сексуальной энергией, готовностью бороться со смертью. В отличие от традиции, которая соотносит женскую витальность с деторождением, в уильямсовской новеллистике она связывается с такими характеристиками, как сексуальное желание, лидерство, борьба. В то же время идеальными отношениями в уильямсовской картине мира являются отношения, выстроенные по типу брата и сестры.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Системный анализ прозы Теннесси Уильямса – актуальная и перспективная задача литературоведения. Новеллистика занимает важное место в его творчестве: рассказы он создавал в течение всей своей жизни, неоднократно возвращаясь к уже написанным текстам, переделывая их, вновь публикуя, включая в состав новых новеллистических сборников.

Будучи органичной частью художественного мира писателя, новеллистика Т. Уильямса отражает основные черты авторской картины мира, сложившейся под влиянием самого разного рода обстоятельств (биографических фактов, эстетических и религиозных традиций и т. п.). В рассказах Т. Уильямса ярко представлена авторская концепция личности, напрямую связанная с характеристикой изображаемого пространства и восприятием времени. Таким образом, анализ новеллистических текстов предоставляет широкие возможности для более детального изучения творчества указанного писателя.

Нами были проанализированы 36 рассказов, среди которых тексты, опубликованные в журналах, включенные в новеллистические сборники «Однорукий и другие рассказы», «Карамель», «Трое игроков в летнюю игру», «Рыцарь в поисках приключений», «Восемь смертных дам в состоянии одержимости», а также произведения, вошедшие в собрание рассказов, изданное после смерти писателя.

В I главе работы «Онтологический анализ в применении к прозаическому творчеству Т. Уильямса» были рассмотрены следующие вопросы: онтология как метод целостного изучения творчества автора, биографическо-эстетические основания уильямсовской онтологии, возможности онтологического анализа на материале рассказа Т. Уильямса «Мисс Койнт из Грина». В результате исследования были сделаны следующие выводы:

1. Онтологическая поэтика была разработана 1990-х гг. в трудах Л. В. Карасева, Н. Р. Саенко, Н. А. Шогенцуковой, А. Л. Цуканова и др. Данный метод анализа акцентирует внимание на вещественно-предметной стороне текста (материалах, запахах, цвете, вершинах, пустотах и т. п.), Терминологический аппарат онтологической поэтики включает такие понятия, как онтологический порог, вещество литературы, исходный смысл текста, эмблема, иноформа героя. Анализ текста в рамках данного направления осуществляется от одного онтологического порога к другому.

2. Новеллистика Т. Уильямса впитывает в себя различные религиозные, культурные, национальные и эстетические традиции. Особую роль в формировании авторской картины мира сыграло влияние таких писателей как Б. Брехт, Х. Крейн, Д. Г. Лоуренс, А. П. Чехов, художников – Х. Хофманн, кино- и театральные деятели – Б. Брехт, Э. Пискатор, джазовой культуры. Кроме того, в авторской картине мира творчески синтезируется и переосмысливается влияние епископальной христианской церкви, философии экзистенциализма, научной теории З. Фрейда. Значение имеет и ряд биографических фактов (сложные отношения между родителями, трагическая история сестры, путешествие в Новый Орлеан и т. п.).

3. Рассказ «Мисс Койнт из Грина» вбирает в себя основные черты художественного мира Т. Уильямса и может служить концентрированным её отражением. Центральным противопоставлением в рассказе является противопоставление жизни и смерти; витальное напрямую связано с природным, естественным, сексуальным. Несмотря на идею конечности человеческого существования, жизнь, реализованная в образах движения, сексуальности, продолжения рода, торжествует над смертью. В финале произведения Т. Уильямс предлагает утопическую модель будущего США, в котором проблема расовых различий будет решена посредством слияния рас. Основная антитеза соотносится со смещением традиционных гендерных ролей, разделенностью пространства по расовому и цветовому

признаку (яркий и жизнерадостный, полный энергии мир афроамериканцев и тусклый, лишенный движения, омертвелый мир белых).

Во II главе «Константы, связи и оппозиции в картине мира Т. Уильямса» рассматривались особенности структуры художественного мира Т. Уильямса, представленной через изоморфные связи визуально-пространственного, аудиально-темпорального и гендерно-витального. В результате анализа текстов мы пришли к следующим выводам:

1. Исходный смысл, объединяющий все новеллистические произведения изучаемого автора можно обозначить как противостояние жизни и смерти, ежедневную борьбу человека за собственное существование, самореализацию, счастье, принятие жизненных закономерностей.

2. Концепция героя в новеллистике Т. Уильямса напрямую связана с решением гендерного вопроса, понятиями витальности и сексуальной энергии. Выделяется 3 типа персонажей: жертвы (тексты 1930-х – 1940-х гг.), беглецы (рассказы конца 1940-х – 1950-х гг.), победители (центральные герои 1960-х – 1970-х гг.). В мире Уильямса характерно смещение традиционных гендерных ролей и характеристик, идеальными отношениями между мужчиной и женщиной становятся отношения брата и сестры, объединенных «целомудренным касанием рук» [3, с. 266]. В поздних произведениях именно женское начало соотносится с силой, витальной и сексуальной энергией, лидерством, готовностью бороться со смертью.

3. В новеллистике Т. Уильямса изображается двухмерная пространственная модель. В рассказах представлена дихотомия Верха и Низа (Неба – Земли). Движение верх–вниз ассоциируется жизненными взлетами и падениями. Движение вверх ассоциируется с понятиями: свет, свобода, бунт, самореализация, влюбленность, вдохновение. В текстах 1940-х гг. настойчиво звучит мысль о мире, погруженном в полумрак, к 1950-м гг. данная картина меняется, как меняется и тип персонажа. На

смену запуганным героям-жертвам, приходят персонажи-беглецы, для которых характерно стремление к свободе, поиску романтических приключений, бегство от реальности. Как следствие, горизонтальное пространство размыкается, мир вновь начинает играть красками, звуками, однако за красочной картиной нередко скрывается страх персонажа перед неотвратимостью времени. В рассказах 1960-х – 1970-х. появляется тип героя-победителя, для которого характерна бурная деятельность либо созерцательное отношение к жизни. Мир, окружающий данных героев, также наполнен красками и звуками, мотив страдания сменяется мотивом радости и красоты жизни.

Горизонтальное пространство также разделено на две части по принципу Свой – Чужой, Мир белых уважаемых американцев – Мир маргиналов (афроамериканцев, иммигрантов, поэтов, представителей сексуальных меньшинств и т. п.). Характеристики указанных горизонтальных миров противопоставлены. Мир белых тускл, бесцветен, наполнен фальшивыми радостями, ложью, страхом, общественным давлением. Мир маргиналов наполнен движением, красками и звуками, карнавальным мироощущением, естественностью, чувством радости жизни.

В качестве границы между мирами в уильямсовских текстах, нередко выступают различные водоемы: фонтан, река, море. При этом сам фольклорный образ воды ассоциируется с течением жизни, но может нести и смерть, которая может восприниматься как освобождение от земного ада.

4. Пространство представлено посредством визуальных характеристик: оппозиций Свет – Тень (Полумрак), Красочность – Тусклость, Белый – Черный (Цветной). Данные характеристики многозначны, выполняют роль метафоры, изображающей онтологическое состояние мира, психологию героев, отражают социальные отношения (цвет кожи, происхождение, социальное положение персонажа).

5. Время в рассказах Уильямса выступает как «главный враг рода человеческого» [6, с. 238]. Для персонажей ранних рассказов страх перед временем фатален, сковывает их, заставляет добровольно отказаться от борьбы за свое существование, замкнуться в рамках иллюзорного тесного мира. В текстах 1950-х гг. страх перед временем заставляет персонажей бросаться в поиски приключений, стремиться превратить жизнь в бесконечный праздник, карнавал, в то же время герои данного периода стремятся найти и реализовать себя. В текстах 1960-70-х гг. герои воспринимают мысль о конечности человеческого существования спокойно, уверенно добиваются своего.

6. Образ времени создается в новеллах Т. Уильямса посредством аудиальных характеристик. Время звучит монотонно, утомляюще. Его шаг уподобляется тиканью часов, звучанию строительных инструментов, печальному крику-песне рабочего, биению человеческого сердца. Обостренное слуховое восприятие характерно для поэтов и молодых, в то время как глухота – связана со старостью или своеобразной защитой от окружающего мира. Уильямс изображает пороговые этапы жизни героя: взросление, решающий жизненный выбор, кризис тридцати лет, старость. При этом прошлое, воспоминания юности, сопровождаются яркими красками, обостренным слуховым восприятием мира.

7. Кризис тридцати лет: противостояние полов, социальная и психологическая незрелость, конфликт с обществом, пуританская фальшь, страх смерти и многие другое – передается нервным хихиканьем, фальшивым пением, криками, стонами, всхлипыванием, перешептыванием героев. Как утверждал сам писатель, «самовыражение художника – вопль узника, который хочет докричаться до другого узника, приговоренного, как и он, к пожизненному заключению в одиночке» [4, с. 234]. Подобным же стремлением обладает большинство центральных уильямсовских персонажей. Для многих из них (28 текстов из 36 проанализированных) эта попытка оказывается временной либо неудачной.

8. В мире Уильямса главенствует визуальное восприятие, однако не менее важными оказываются тактильные и аудиальные впечатления. Характерна особая восприимчивость героев, нежная чувствительная кожа, внимание к слуховому восприятию мира (или его отсутствию). Доминирующими материалами становятся человеческое тело, камень (в том числе статуя), дерево, бумага. Все они, так или иначе, имеют отношение к человеку. Особое внимание уделяется образам кошки, птицы, куклы, музыкального инструмента выступающим в качестве иноформы персонажа.

9. Прделанный нами анализ позволяет выделить следующие периоды в новеллистическом творчестве писателя: ранний (рассказы 1920-х – 1940-х гг.), зрелый (произведения второй половины 1940-х – 1950-х гг.) и поздний (тексты 1960-х – 1980-х гг.).

10. Поздние рассказы Т. Уильямса являются органической частью художественного мира писателя, отражают авторское видение мира; в них обнаруживаются элементы, сформировавшиеся на более ранних этапах творчества писателя. В тоже время на примере анализа поздних произведений можно говорить о динамике авторской картины мира, которая может быть представлена как движение от растерянности и страха перед жизненными закономерностями к их принятию и утверждению красоты жизни, вопреки ее конечности. Ярче всего динамика авторской картины мира проявляется в эволюции уильямсовских персонажей.

В начале исследования мы выдвинули гипотезу о том, что новеллистика Т. Уильямса является органичной частью художественного мира писателя, отражая основные черты, характерные для авторской картины мира. Картина мира Т. Уильямса представляет собой целостную систему, отражающуюся в его произведениях посредством бинарных оппозиций (Верх – Низ, Свет – Тьма, Жизнь – Смерть, Белое – Черное, Мужское – Женское, Открытое – Закрытое (пространство) и т. д.), связанных с характеристикой пространства, восприятием времени,

авторской концепцией личности. Наше предположение оказалось обоснованным.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Художественные тексты, письма, дневники изучаемого автора

1. Уильямс, Т. Желание и чернокожий массажист [Текст] : пьесы и рассказы / Т. Уильямс ; вступ. ст. Р. Г. Виктюка. – М. : Изд. группа «Прогресс» – «Гамма», 1993. – 320 с.
2. Уильямс, Т. Кошка на раскаленной крыше [Текст] : пьесы, роман, рассказы / Т. Уильямс ; пер с англ. Г. Злобина, В. Неделина, В. Воронина и др. – М. : Эксмо, 2003. – 480 с.
3. Уильямс, Т. Лицо сестры в сиянии стекла [Текст] : повесть, рассказы / Т. Уильямс ; пер. с англ. ; сост. и коммент. Е. Осеневой ; предисл. В. Вульфа. – М. : Б. С. Г. – Пресс, НФ «Пушкинская библиотека», 2001. – 576 с.
4. Уильямс, Т. Мемуары [Текст] / Т. Уильямс ; пер. с англ. А. Чеботаря. – М. : Подкова, 2001. – 360 с.
5. Уильямс, Т. Орфей спускается в ад [Текст] : пьесы / Т. Уильямс ; пер. с англ. Я. Березницкого, Г. Злобина. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 352 с.
6. Уильямс, Т. Римская весна миссис Стоун [Текст] ; рассказы, эссе / Т. Уильямс. – М. : Художественная литература, 1978. – 251 с.
7. Уильямс, Т. Рыцарь ночного образа [Текст] : сб. прозы / Т. Уильямс ; пер. с англ. А. Чеботаря. – М. : Подкова, 2001. – 328 с.
8. Уильямс, Т. Стекланный зверинец и еще девять пьес [Текст] : перевод / Т. Уильямс ; сост., примеч. В. Неделина. – М. : Искусство, 1967. – 723 с.
9. Уильямс, Т. Трамвай «Успех» [Текст] / Т. Уильямс // Писатели США о литературе : в 2 т. Т. 2. – М. : Прогресс, 1982. – С. 178–182.

10. Conversations with Tennessee Williams [Text] / ed. A. J. Devlin. – Jackson : University Press of Mississippi, 1986. – 369 p.

11. Williams, T. Collected Stories [Text] / T. Williams. – New York : New Directions Books, 1985. – 574 p.

Научно-критическая литература

12. Арсеева, А. В. Поэзия Теннесси Уильямса : Кризис романтической веры [Текст] / А. В. Арсеева // К проблемам романтизма и реализма в зарубежной литературе к. XIX – н. XX веков : сб. тр. / под ред. В. Н. Богословского. – М. : Моск. обл. пед. ин-т им. Н. К. Крупской, 1978. – С. 3–17.

13. Арсеева, А. В. Поэтическая правда Теннесси Уильямса (от лирики к лирико-философской драме) [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Арсеева Алимпиада Викторовна – М., 1980. – 24 с.

14. Баландина, М. Б. Художественный мир Б. Зайцева [Текст] : поэтика хронотопа : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Баландина Марина Борисовна. – Магнитогорск : Изд-во Магнитогор. гос. ун-та, 2003. – 20 с.

15. Бахтин, М. М. Автор и герой в эстетической деятельности [Текст] // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М., 1979. – С. 7–180.

16. Башляр, Г. Избранное : Поэтика пространства [Текст] / Г. Башляр. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2004. – 376 с.

17. Белоусова, Е. Г. Основные характеристики художественной картины мира, репрезентируемой в произведениях жанра фэнтези [Текст] / Е. Г. Белоусова // Молодой ученый. – 2011. – № 4. – Т. 1. – С. 200–202.

18. Бернацкая, В. И. Четыре десятилетия американской драмы. 1950–1980 гг. [Текст] / В. И. Бернацкая. – М. : Рудомино, 1993. – 216 с.

19. Бочаров, С. Г. О художественных мирах [Текст] / С. Г. Бочаров. – М. : Советская Россия, 1985. – 296 с.
20. Вайль, П. Гений места [Текст] / П. Вайль ; послесл. Л. Лосева. – М. : КоЛибри, 2006. – 488 с.
21. Вахитова, Т. М. Картина мира в прозе Леонида Леонова [Текст] / Т. М. Вахитова // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 8 : Литературоведение. Журналистика. – 2006. – № 5. – С. 32–40.
22. Великович, Л. Н. Религия и церковь в США [Текст] / Л. Н. Великович. – М. : Наука, 1978. – 144 с.
23. Вульф, В. Я. Жестокая проза Теннесси Уильямса [Текст] / В. Я. Вульф // Уильямс, Т. Рыцарь ночного образа: сб. прозы / Т. Уильямс ; пер. с англ. А. Чеботаря. – М. : Подкова, 2001. – С. 7–10.
24. Вульф, В. Я. Предисловие [Текст] / В. Я. Вульф // Теннесси Уильямс. Лицо сестры в сиянии стекла. Избранная проза / Теннесси Уильямс ; пер. с англ. Л. Бернацкой [и др.] ; сост. и коммент. Е. Осеневой ; предисл. В. Вульфа. – М. : Б. С. Г. – Пресс, 2001. – С. 5–16.
25. Гаспаров, Б. М. Литературные лейтмотивы: очерки по русской литературе XX века [Текст] / Б. М. Гаспаров. – М., 1993. – С. 284.
26. Гиленсон, Б. А. История литературы США [Текст] : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Б. А. Гиленсон. – М. : Академия, 2003. – 704 с.
27. Гладышева, К. А. Театр Соединенных Штатов Америки [Текст] / К. А. Гладышева // История зарубежного театра : в 4 т. – М., 1986. – Т. 3. – С. 198–253.
28. Ермакова, Е. В. Художественный мир романов Бенджамина Дизраели [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Ермакова Евгения Витальевна – Екатеринбург : Типогр. Перм. ун-та, 2000. – 16 с.

29. Жолковский, А. К. Работы по поэтике выразительности : Инварианты – Тема – Приемы – Текст [Текст] / А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. – М., 1996. – С. 284.

30. Засурский, Я. Н. Американская литература XX века [Текст] / Я. Н. Засурский. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1984. – 504 с.

31. Злобин, Г. П. Проза Теннесси Уильямса [Текст] / Г. П. Злобин // Теннесси Уильямс. Римская весна миссис Стоун / Теннесси Уильямс ; пер. с англ. С. Митиной. – М. : Художественная литература, 1978. – С. 5–15.

32. Злобин, Г. П. Современная драматургия США : критические очерки послевоенного десятилетия [Текст] / Г. П. Злобин. – М. : Высшая школа, 1968. – 148 с.

33. Зотов, С. Н. Художественное пространство – мир Лермонтова [Текст] / С. Н. Зотов. – Таганрог : Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та, 2001. – 322 с.

34. Зырянов, О. В. Онтология поэтических систем (Пушкин – Тютчев – Лермонтов) и христианская картина мира [Текст] / О. В. Зырянов // Классическая литература и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики) : сб. науч. ст. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2007. – С. 119–150.

35. История американской литературы [Текст] : в 2 ч. Ч. 2 : [учеб. пособие для фак. ин. яз. пед. ин-тов] / Н. В. Банников и др. ; под ред. Н. И. Самохвалова. – М. : Просвещение, 1971. – 319 с.

36. Капоте, Т. Вспоминая Т. Уильямса [Электронный ресурс] / Т. Капоте ; пер. А. Белых // Сетевая словесность. – Режим доступа : http://www.netslova.ru/belyh/p_tennessee.html (дата обращения: 17.10.2014).

37. Карасев, Л. В. Вещество литературы [Текст] / Л. В. Карасев. – М. : Языки славянской культуры, 2001. – 400 с.

38. Карасев, Л. В. Онтологический взгляд на русскую литературу [Текст] / Л. В. Карасев. – М. : Изд-во РГГУ, 1995. – 104 с.

39. Карасев, Л. В. Флейта Гамлета : очерк онтологической поэтики [Текст] / Л. В. Карасев. – М. : Знак, 2009. – 208 с.

40. Картина мира : модели, методы, концепты [Текст] : материалы Всерос. междисциплинар. шк. молодых ученых «Картина мира : язык, философия, наука» (1–3 ноября 2001 г.) / под общ. ред. проф. З. И. Резановой. – Томск : ТГУ, 2002. – 360 с.

41. Картина мира в художественном произведении [Текст] : материалы Междунар. науч. интернет-конф. (20–30 апреля 2008 г.) / сост.: Г. Г. Исаев, Е. Е. Завьялова, Т. Ю. Громова. – Астрахань : Астраханский университет, 2008. – 180 с.

42. Кашаева, Т. Ф. Художественная проза Теннесси Уильямса : (к проблеме творческого метода) [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Кашаева Тамара Федоровна. – М., 1983. – 24 с.

43. Кондаков, Б. В. Художественный мир литературы и феномен детского мирознания [Текст] / Б. В. Кондаков, Т. Д. Попкова // Вестник Пермского университета. – 2011. – Вып. 4 (16). – С. 130–143.

44. Коренева, М. М. Страсти по Теннесси Уильямсу [Текст] / М. М. Коренева // Проблемы литературы США XX века. – М. : Наука, 1970. – С. 106–140.

45. Коренева, М. М. Американская критика о послевоенной драматургии США [Текст] / М. М. Коренева // Современное литературоведение США. Споры об американской литературе. – М. : Наука, 1969. – С. 230–272.

46. Котлярова, В. В. «Новый пластический театр» Теннесси Уильямса в контексте мировой художественной культуры [Текст] / В. В. Котлярова // Мировая литература в контексте культуры : сб. материалов междунар. науч.-практ. конф. «Иностранные языки и литературы в системе регионального образования и науки» (12 апреля 2006 г.), посвящ. 90-летию

Перм. гос. ун-та / Перм. гос. ун-т ; под ред. Н. С. Бочкаревой. – Пермь, 2006. – С. 90–98.

47. Котлярова, В. В. А. П. Чехов и социально-психологическая драма США XX в. (к вопросу о традициях и взаимодействиях в мировой литературе) [Текст] / В. В. Котлярова // Пограничные процессы в литературе и культуре : сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф. (12 апреля 2008 г.) и Всерос. студ. науч. конф. (19 апреля 2008 г.) / под ред. Н. С. Бочкаревой ; Перм. гос. ун-т. – Пермь, 2008. – С. 52–57.

48. Котлярова, В. В. Музыкальность художественного мышления драматургов США XX в. (к вопросу о проблеме взаимодействия литературы и других искусств) [Текст] / В. В. Котлярова // Мировая литература в контексте культуры : сб. материалов VII междунар. науч. конф. «Иностранные языки и литературы в контексте культуры», посвящ. 115-летию со дня рождения В. В. Вейдле (23 апреля 2010 г.), и всерос. студ. науч. конф. (27 апреля 2010 г.) / общ. ред. Н. С. Бочкарева, И. А. Табункина ; Перм. гос. ун-т. – Пермь, 2010. – С. 134–137.

49. Котлярова, В. В. Философия экзистенциализма в художественном дискурсе драматургии США XX в. [Текст] / В. В. Котлярова // Пограничные процессы в литературе и культуре : сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф., посвящ. 125-летию со дня рождения В. Каменского (17–19 апреля 2009 г.) / общ. ред. Н. С. Бочкарева, И. А. Пикулева ; Перм. гос. ун-т. – Пермь, 2009. – С. 185–188.

50. Краткая история джаза для начинающих [Электронный ресурс] / сост. М. М. Митропольский. – Режим доступа : <http://www.jazz.ru/books/history/default.htm> (дата обращения: 28.11.2014).

51. Краткий психологический словарь [Текст] / сост. Л. А. Карпенко ; под общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. – М. : Политиздат, 1985. – 431 с.

52. Кузнецова, Т. Ф. Картина мира и образы культуры [Текст] / Т. Ф. Кузнецова, В. М. Межуев, И. О. Шайтанов и др. // Культура : теории и проблемы : учеб. пособие. – М., 1995. – С. 148.
53. Лапенков, Д. С. Драматургия Тенниси Уильямса 30-х – 80-х гг. (вопросы поэтики) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Лапенков Денис Сергеевич. – Нижний Новгород, 2003. – 199 с.
54. Леонтьев, А. Н. Образ мира [Текст] / А. Н. Леонтьев // Избранные психологические произведения : в 2 т. – М., 1983. – Т. 2. – С. 251–261.
55. Лихачев, Д. С. Внутренний мир литературного произведения [Текст] / Д. С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74–87.
56. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина ; Институт науч. информации по обществ. наукам РАН. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
57. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров [Текст] / Ю. М. Лотман. – М., 1996. – 464 с.
58. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста [Текст] // Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство – СПб, 1998. – С. 14–285.
59. Матвеева, А. С. Мир ребенка в творчестве Чарльза Диккенса в контексте онтологической поэтики [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Матвеева Анна Сергеевна ; [место защиты: Поволж. гос. соц.-гуманитар. акад.]. – Магнитогорск, 2009. – 195 с.
60. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа [Текст] / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 408 с.
61. Миллер, Л. В. Художественная картина мира и мир художественных текстов [Текст] / Л. В. Миллер. – СПб. : Филол. факультет СПГУ, 2003. – 156 с.
62. Миниханова, Л. К. Художественная картина мира как особый способ отражения действительности [Текст] / Л. К. Миниханова,

Ф. Г. Фаткуллина // Вестник Башкирского университета. – 2012. – № 3 (I). – Т. 17. – С. 1626–1627.

63. Мусина, А. Тема Искусства в повести Теннесси Уильямса «Римская весна миссис Стоун» [Текст] / А. Мусина. – Режим доступа : <http://w3.ivanovo.ac.ru/cyberpar/williams.htm> (дата обращения: 27.03.2015).

64. Непомнящий, В. С. Введение в художественный мир Пушкина : Лекция учителю и ученику [Текст] // Непомнящий В. С. Пушкин. Русская картина мира. Сер. : Пушкин в XX веке. Вып. VI. – М. : Наследие, 1999. – С. 21–54.

65. Оленева, В. И. Модернистская новелла США. 60–70-е годы [Текст] / В. И. Оленева. – Киев : Наукова думка, 1985. – 296 с.

66. Паверман, В. М. Американская драматургия 60-х годов XX века [Текст] / В. М. Паверман. – Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1987. – 171 с.

67. Переверзев, Л. Б. Моцарт и фокстрот : тема джаза в романе Германа Гессе «Степной волк» [Электронный ресурс] / Л. Б. Переверзев // Полный джаз : еженедельная сетевая версия журнала «Джаз.ру». – Вып. 13. – Режим доступа : <http://www.jazz.ru/mag/115/read.htm> (дата обращения: 23.11.2014).

68. Переверзев, Л. Б. Моцарт и фокстрот : тема джаза в романе Германа Гессе «Степной волк» (окончание) [Электронный ресурс] / Л. Б. Переверзев // Полный джаз : еженедельная сетевая версия журнала «Джаз.ру». – Вып. 14. – Режим доступа : <http://www.jazz.ru/mag/116/read.htm> (дата обращения: 23.11.2014).

69. Пинаев, С. М. Искусство ускользящей мечты : Американская драматургия на современном этапе [Текст] / С. М. Пинаев. – М. : Изд-во Рос. ун-та дружбы народов, 1995. – 21 с.

70. Половинкина, О. Уильямс Теннесси / О. Половинкина // Зарубежные писатели : биобиблиографический словарь : в 2 ч. Ч. 2 / под ред. Н. П. Михайловой. – М. : Просвещение, 1997. – С. 325–327.

71. Пронина, А. А. Поэтический театр Теннесси Уильямса [Текст] : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Пронина Александра Анатольевна. – М., 2004. – 152 с.

72. Рогозина И. В. Плюрализм картин мира [Электронный ресурс] / И. В. Рогозина // Ползуновский альманах. – 2001. – №1–2. – Режим доступа : http://elib.altstu.ru/elib/books/Files/pa2001_1_2/pages/34/pap_34.html (дата обращения 25.09.2015).

73. Саенко, Н. Р. Онтологическая поэтика пустоты [Текст] / Н. Р. Саенко. – М. : Академия естествознания, 2010. – 161 с.

74. Семанова, М. Л. Статика и динамика. Свет и тени. «Студент», «Дом с мезонином» [Текст] // Чехов-художник / М. Л. Семанова. – М. : Просвещение, 1976. – С. 132–143.

75. Смирнов, Б.А. Антивоенный пафос и критика буржуазного образа жизни в американском театре XX в. [Текст] / Б. А. Смирнов. – Л. : Знание, 1989. – 32 с.

76. Смирнова, А. И. Онтологическая поэтика Чингиза Айтматова [Электронный ресурс] / А. И. Смирнова // Филология и культура. – 2014. – № 1 (35). – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/ontologicheskaya-poetika-chingiza-aytmatova> (дата обращения: 12.09.2015).

77. Теннесси Уильямс в русской и американской культурной традиции [Текст]. – СПб. : Янус, 2002. – 135 с.

78. Теория литературы [Текст] : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2 т. Т. 1 / под ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Академия, 2004. – 512 с.

79. Теплиц, Е. Мир Теннесси Уильямса [Текст] // Кино и телевидение в США / Е. Теплиц. – М. : Искусство, 1966. – С. 79–92.

80. Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического : Избранное [Текст] / В. Н. Топоров. – М. : Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.

81. Топоров, В. Н. Модель мира (мифопоэтическая) [Текст] / В. Н. Топоров // Мифы народов мира : энцикл. – М., 1980. – Т. 2. – С. 161–166.
82. Тюпа, В. И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ) [Текст] / В. И. Тюпа. – М. : Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с.
83. Тюпа, В. И. Художественность литературного произведения [Текст] / В. И. Тюпа. – Красноярск : Изд-во КГУ, 1987. – 217 с.
84. Упорова, Л. С. О методологии анализа цвета в художественном тексте [Текст] / Л. С. Упорова // Гуманитарные науки в Сибири. – 1995. – № 4. – С. 51–54.
85. Фицджеральд, Ф. С. Отзвуки века джаза [Текст] / Ф. С. Фицджеральд // Писатели США о литературе: в 2 т. Т. 2. – М. : Прогресс, 1982. – С. 63–71.
86. Хайдеггер, М. Время и бытие [Текст] : статьи и выступления / М. Хайдеггер ; пер. с нем. – М. : Республика, 1993. – 447 с.
87. Хализев, В. Е. Теория литературы [Текст] : учебник / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 2009. – 405 с.
88. Цехановская, Л. С. Теория “Пластического театра” Тенниси Уильямса и ее преломление в драме «Трамвай” “Желание”» / Л. С. Цехановская // Литература США / Л. Г. Андреева. – М. : Изд-во МГУ, 1973. – С. 93–116.
89. Цивьян, Т. В. Модель мира и ее лингвистические основы [Текст] / Т. В. Цивьян. – М. : КомКнига, 2006. – 280 с.
90. Черная, Т. К. Поэтика художественно-индивидуальных систем в литературном процессе первой половины XIX века (Пушкин, Лермонтов, Гоголь) [Текст] / Т. К. Черная. – Ставрополь, 2004. – 624 с.
91. Чудаков, А. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого [Текст] / А. Чудаков. – М. : Современный писатель, 1992. – 320 с.

92. Шамина, В. Б. Американская драма XX в. : основные тенденции развития [Текст] / В. Б. Шамина. – Саарбрюккен : Lambert Academic Publishing, 2011. – 218 с.
93. Шогенгукова, Н. А. Опыт онтологической поэтики [Текст] / Н. А. Шогенгукова. – М. : Наследие, 1995. – 234 с.
94. Штенгелов, Е. Цвет в художественной литературе [Текст] / Е. Штенгелов // Наука и жизнь. – 1970. – № 8. – С. 24–26.
95. Юлина, Н. С. Теология и философия в религиозной мысли США XX в. [Текст] / Н. С. Юлина. – М. : Наука, 1986. – 163 с.
96. Эйзенштейн, С. М. Монтаж [Текст] / С. М. Эйзенштейн. – М. : ВГИК, 1998. – 193 с.
97. Bader, A. L. The Structure of the Modern Short Story [Text] / A. L. Bader // Short Story Theories / ed. by Ch. E. May. – Athens Ohio, 1976. – P. 107–115.
98. Brandt, G. Cinematic Structure in the Work of Tennessee Williams [Text] / G. Brandt // American Theatre Stratford-upon-Avon Studies 10. – London : Edward Arnold (Publishers) LTD, 1967. – P. 163–188.
99. Crandell, G. W. The Cinematic Eye in Tennessee Williams's The Glass Menagerie [Text] / G. W. Crandell // The Tennessee Williams' Annual Review. – 1998. – № 1. – P. 1–11.
100. Dennis, V. Tennessee Williams : A study of The Short Fiction [Text] / V. Dennis. – Boston : University of Arkansas at Little Rock, 1988. – 142 p.
101. Falk, S. L. Tennessee William [Text] / S. L. Falk. – New York : Twayne, 1961. – 166 p.
102. Fedder, N. J. The Influence of D. H. Lawrence on Tennessee Williams [Text] / N. J. Fedder. – Mouton : Florid Atlantic University, 1966. – 131 p.

103. Friedman, N. What Makes a Short Story Short [Text] / N. Friedman // *Modern Fiction Studies*. – 1958. – № 4. – P. 103–107.
104. Heinton, S. Hans Hofmann [Text] / S. Heinton // Hofmann, H. – New York : Harry N. Abrams, 1963. – 228 p.
105. Jackson, E. The Broken World of Tennessee Williams [Text] / E. Jackson. – Madison : Madison Press, 1966. – 178 p.
106. Kimmel, M. S. The History of Men [Text] / M. S. Kimmel. – New York : State University of New York Press, 2005. – 273 p.
107. Kramer, R. E. “The Sculptural Drama” : Tennessee Williams’ Plastic Theatre [Electronic resource] / R. E. Kramer // *The Tennessee Williams’ Annual Review*. – 2002. – № 5. – URL : <http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=45> (date of access 13.04.2016).
108. Leverich, L. Tom : The Unknown Tennessee Williams [Text] / L. Leverich. – New York : Crown, 1995. – 678 p.
109. Moschovakis, N. Tennessee Williams’ American Blues : From the Early Manuscripts Through Menagerie [Electronic resource] / N. Moschovakis // *Tennessee Williams’ Annual Review*. – 2005. – № 7. – URL : <http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=57> (date of access 10.08.2015).
110. Rasy, H. Tennessee Williams : A Portrait in Laughter and Lamentation [Text] / H. Rasy. – New York : Dodd, Mead & Co., 1986. – 148 p.
111. Spoto, D. The Kindness of Strangers. The Life of Tennessee Williams [Text] / D. Spoto. – Boston, Toronto : Little, Brown and Company, 1985. – 410 p.
112. Tischler, N. Tennessee Williams : A Rebellious Puritan [Text] / N. Tischler. – New York : The Citadel Press, 1961. – 319 p.

113. Wight, F. S. Hans Hofmann [Text] / F. S. Wight. – Berkly, Los Angeles : University of California press, 1967. – 66 p.

114. World of Tennessee Williams The [Text]. – New York : Putnam, 1978. – 168 p.

Приложение 1.

Проза Т. Уильямса в контексте художественных поисков

американского искусства 1920-х – 1960-х гг.

Цель:

- показать механизмы работы принципа синтеза искусств в новеллистическом тексте.

Задачи:

- познакомить студентов с особенностями развития американского искусства 1920-х – 1960-х гг.;
- создать представление о своеобразии новеллистического творчества Т. Уильямса;
- совершенствовать навыки самостоятельного анализа текста;
- воспитывать толерантное отношение в другим национальным культурам.

Форма занятия – лекция с элементами беседы.

Оборудование: мультимедийное оборудование, презентация.

План

1. Американское искусство 1920-х–1960-х гг.
2. Проза Т. Уильямса
 - А) эстетическая концепция Т. Уильямса
 - Б) кинематографичная проза: «Биг Блэк: Идиллия на берегах Миссисипи»
 - В) живописные рассказы: «Красное полотнище флага»
 - Г) музыкальная проза: «Звук приближающихся шагов», «Двое в одной команде»

Ход занятия

Здравствуйте, уважаемые студенты! Наше занятие посвящено одному из знаменитейших американских писателей XX в. – Теннесси Уильямсу. Уильямс считается одним из ведущих мировых драматургов, но мы будем говорить о его рассказах.

Тема нашего занятия «Синтез искусств в прозе Т. Уильямса» (*называется план, список литературы*). Прежде чем говорить о самом писателе, давайте пристально взглянем в эпоху, в которую он живет. Мы обозначили с вами довольно большой период, естественно, что американское искусство этой эпохи не было однородным, как не были однородными и исторический и социальный контекст.

Под запись.

Так, 1920-е принято обозначать понятием «ревущие 20-е», это более или менее успешное время, время расцвета джаза, возникновения «новой поэзии», «новой драмы», «новой прозы», время «Гарлемского ренессанса» (творчество темнокожих авторов).

Затем страшный экономический крах 1929 г. 1930-е получают название Великой депрессии, их же называют «красные 30-е», т. к. в это время усиливаются коммунистические и антифашистские настроения, литература затрагивает социальные темы.

1940-е – США были втянуты во Вторую мировую войну, также растут коммунистические и антифашистские настроения.

1950-е – эпоха «запуганных 50-х»: холодная война, маккартизм, постепенно складывается общество потребления.

1960-е – «бурные 60-е»: начало сексуальной революции, расцвет феминизма, в то же время холодная война и война во Вьетнаме.

Что происходит в это время в американской культуре? Рассмотрим чуть пристальнее различные виды искусств.

Под запись.

Театр. В театральной жизни указанного периода четко прослеживаются две основные линии:

1) коммерческая (бродвейская), представленная различными развлекательными произведениями, в том числе знаменитыми мюзиклами «Звуки музыки», «Моя прекрасная леди», «Кабаре» и т. п.;

2) некоммерческая, представленная объединением ряда театральных групп, получивших название Офф-Бродвей и Офф-Офф-Бродвей. Главная задача, которую ставили перед собой подобные театры, – творческий поиск, предпочтение отдавалось произведениям с остросоциальным и философским содержанием.

Некоммерческая драматургия США складывается под влиянием европейской «новой драмы» (Г. Ибсена, А. Стринберга), А. П. Чехова, Б. Брехта.

Вопрос аудитории: Что общего между этими авторами? (Ответ: это сложные писатели, обращавшиеся к серьезным философским, социальным проблемам, новаторы.)

Отцом американской драмы считается Ю. О'Нил – драматург, для творчества которого характерно:

- обращение к традициям античной трагедии (рок);
- психологизм;
- невозможность осуществления мечты, которая наполняет жизнь человека смыслом;
- отчуждение личности.

Самые известные его произведения «Продавец льда грядет», «Крылья даны всем детям человеческим», «Страсти под вязами», «Траур – участь Электры», «Долгий день уходит в ночь».

Что касается опыта театральных постановок, то для нас с вами интересна роль немецкого театрального и кинорежиссера, с 1939 по 1951 г. проживавшего в США, Э. Пискатора. Он был основателем «Драматической мастерской», в которой учились такие знаменитые

американские драматурги, как Т. Уильямс и Э. Олби, актеры М. Брандо, Т. Кёртис и др. Пискатор стремился охватить в спектакле широкий круг социально-исторических явлений, показать размах рабочего движения, активизировать мысль зрителя. Он считал, что театр в своем творческом поиске должен «перерасти», «перегнать» достижения кинематографа; эта идея во многом определила новаторство театральной техники режиссера. Он вводил в спектакль кинохронику и фотомонтаж, чередовал сценическое действие с киноизображением на экране, разворачивал несколько одновременных действий на нескольких площадках, используя новые сценические конструкции: движущиеся дорожки, сегментную сцену и др.

Кинематограф. Изобретение кинематографа в 1895 г. с восторгом было принято многими писателями эпохи. Литература становится кинематографичной, активно используя приемы сочетания планов (крупный план, общий), монтажа, обращаясь к экспериментам со временем.

Одним из первых о кинематографичности отдельных явлений литературы заговорил великий русский кинорежиссер С. Эйзенштейн. В ряде статей, посвященных проблемам кинематографа («Монтаж 1938», «Вертикальный монтаж», «Пушкин и кино»), он не только формулирует ведущий в кинематографе принцип монтажа и основные его разновидности, но также анализирует примеры использования монтажного принципа как в кинематографических произведениях, так и в живописи («Монтажный план» Л. да Винчи, работы Эль Греко) и литературе («Полтава» А. С. Пушкина, «Милый друг» Г. де Мопассана, поэзия В. В. Маяковского и др.). Особенно интересным ему представляется проявление «монтажности» в творчестве тех писателей, которые не застали эпоху кинематографа, но своим творчеством подготавливали его возникновение. Принцип монтажа Эйзенштейн обнаруживает в тех случаях, когда автор литературного текста пошагово, с помощью «целой серии планов “разной величины”» [96, с. 72] создает зрительный образ, пытаясь не рассказать о

событиях, но заставить читателя прочувствовать их. Подобным образом действует Мопассан в романе «Милый друг», когда в эпизоде ожидания Жоржем Дюруа его возлюбленной заставляет читателя пережить ощущение полночи посредством изображения того, как разные часы поочередно отбивают полночь в различных частях города. «Сочетаясь в нашем восприятии, эти единичные двенадцать ударов сложились в общее ощущение полуночи. Отдельные изображения сложились в образ. Сделано это строго монтажно» [Эйзенштейн, с. 72], – так размышляет Эйзенштейн. Сходный принцип он обнаруживает в романах Э. Золя, представляющего в своих романах огромное количество кинематографических элементов, как то: сгущение наиболее определяющих деталей в образе персонажей («крупные кадры» в терминологии Эйзенштейна), умение пластически сочетать человека со средой, использование оборотов, легко переводимых в зрительный план: «Вскройте любую страницу Золя. Она настолько пластически зрительно написана, что по ней буквально можно сделать “выписки”, начиная с ремарок режиссера (эмоциональная характеристика сцены), точных указаний декоратору, осветителю, реквизитору, артистам и прочее».

Иной пример «монтажности» Эйзенштейн рассматривает на примере поэзии А. С. Пушкина. Анализируя поэму «Полтава», Эйзенштейн показывает, как строгий отбор картин, сведенный к «лаконике» двух-трех деталей, позволяет создать динамику и пластическую выразительность пушкинской поэмы, эмоционально воздействующую на читателя: «Сообщив о том, что она <Мария> сокрылась, автор хочет, чтобы это еще было пережито читателем. И для этого он сразу же переходит на монтаж: тремя деталями, взятыми из элементов побега, он заставляет монтажно возникнуть образ ночного побега и через это в чувствах его пережить».

Под запись. *Итак, кинематографизм в литературе обнаруживает себя в таких приемах, как:*

- *сочетание планов (крупный план, общий план);*

- *«монтаж»;*
- *зримые, вещественные детали;*
- *динамизм;*
- *эксперименты со временем (ретроспекция);*
- *указание на световое, цветовое и звуковое оформление эпизода.*

Они существовали в литературе до изобретения кинематографа, но в эпоху кино стали использоваться значительно чаще.

Вопрос аудитории: Какие литературные произведения, на ваш взгляд, можно назвать кинематографическими? (Возможные ответы: М.А. Булгаков «Красная корона», Б.А. Пильняк «Повесть непогашенной луны» и др.)

Это если говорить о влиянии кинематографа на литературу, но давайте вернемся к США.

Вопрос аудитории: Какие у вас ассоциации с понятием «американский кинематограф»? (Возможные ответы: Голливуд, Аллея звезд и т. п.)

Что представлял собой кинематограф изучаемой нами эпохи? В конце 1920-х гг. происходит революция кинематографа: эксперименты с использованием звука в кинематографе, появление первого полнометражного звукового фильма – «Певец джаза» (1927 г.). Чуть позже активно используется цветное изображение.

Американский кинематограф 1930-х – 1960-х гг. – это расцвет Голливуда, появляются крупные компании: «Метро-Голдвин-Майер», «XX век Фокс» и др. В это время процветают такие жанры, как драма, мюзикл, вестерн, постепенно возникает авторский кинематограф (фильмы О. Уэллса, С. Кубрика, С. Крамера, Э. Уорхола, А. Хичкока). Самые известные фильмы той эпохи: «Гражданин Кейн», «Унесенные ветром», «Касабланка», «Трамвай “Желание”».

Живопись.

Вопрос аудитории: Какие тенденции были характерны для живописи конца XIX – начала XX в.? (Ответ: поиск новых форм, экспериментальность.)

Революция в европейской живописи конца XIX – начала XX в. в США долгое время была неизвестна. Выставка современного европейского искусства 1913 г. , представившая работы К. Писарро, П. Сезанна, Э. Мунка, В. Кандинского и др., с одной стороны, перевернула представления об искусстве, с другой – вызвала множество возмущенных откликов. Американскому обывателю подобное искусство было непонятно. Художники первой половины XX в. продолжают традиции реализма, появляются работы в духе импрессионистов, возникает «школа мусорных ведер», изображавшая американскую действительность в натуралистических подробностях, ряд живописцев воспевают традиционные американские ценности, наконец, в 1940-е гг. делаются первые шаги к абстрактному экспрессионизму – живописи, основанной на идеях спонтанного письма.

Под запись. *Абстрактный экспрессионизм – это школа (движение) художников, рисующих быстро и на больших полотнах, с использованием негеометрических штрихов, больших кистей, иногда капаая красками на холст, для полнейшего выявления эмоций. Целью художника при таком творческом методе является спонтанное выражение внутреннего мира (подсознания) в хаотических формах, не организованных логическим мышлением. Крупнейшие представители: Джексон Поллок, Ханс Хофманн.*

Теория живописи Х. Хофманна. «Скульптурная», «пластическая живопись».

Основные идеи Хофманна были связаны с динамической и пространственной ролью света и цвета, психологическим воздействием цвета и смысловым значением так называемого минус-пространства (“the vacance”, “the unfulfilled space”), которое необходимо художнику для

создания эффекта трехмерности: «Незаполненное пространство создает трехмерное восприятие...».

Интересно, что Уильямс назовет свою эстетическую теорию «пластический (скульптурный) театр» и тоже будет говорить о роли света и цвета в драматургии.

Музыка. Первая половина XX в. В американском музыкальном искусстве это эра джаза.

Вопрос аудитории: Какие у вас ассоциации с понятием джаз?
(Возможные ответы: импровизация, негритянская культура и т. п.)

Джаз возникает в начале XX в. как синтез африканской и европейской музыкальной традиции. Его родиной традиционно считается Новый Орлеан, а создателями – чернокожие музыканты. Уже к 1920-м гг. прошлого века джаз захватил Америку, породив множество направлений и стилей (свинг, бибоп, хардбоп и др.). С легкой руки Фицджеральда эпоха получила название «век джаза». Обычно джаз воспринимается как музыка с ярко выраженным импровизационным характером, однако импровизация не означает отсутствия структуры. С одной стороны, джазовая композиция нередко строится по принципу своеобразной «переклички» музыкальных голосов, исполняющих индивидуальную тему (наследие вопросно-ответной формы африканского фольклора). С другой – музыкальной основой для ранних джазовых композиций становятся блюзовые песни, известные в США задолго до появления джаза. Помимо знаменитого «унылого» настроения и заданной тематики (несчастливая любовь, несправедливость, нищета, стихийные бедствия и т. п.), старинные блюзы предполагали совершенно четкую музыкальную структуру: три четырехтактные фразы – размер, в который должен был уложиться как музыкант, так и создатель песенного текста. Четкий ритмический рисунок (four beat – четыре равнозначных удара в такте) характерен также для свинга (от английского – «качание») – танцевального джазового стиля, распространившегося в 30-е гг.

Кроме того, джаз – это специфическое восприятие жизни. Джаз стал знаковой составляющей культуры нескольких поколений, противопоставивших традиционным пуританским ценностям сексуально раскованный, гедонистический, богемный образ существования: «Всю страну охватила жажда наслаждений и погоня за удовольствиями», – пишет Ф. С. Фицджеральд в эссе «Отзвуки века джаза». Он же указывает на слом приличий, связанных с этим понятием: «Слово “джаз”, которое теперь никто не считает неприличным, означало сперва секс, затем стиль танца и, наконец, музыку».

Под запись. *Джаз – это импровизация, полифония, четкая ритмическая структура; особый образ жизни: свобода и беззаботность.*

Давайте прослушаем одну из композиций Дюка Эллингтона – знаменитого темнокожего джазиста, чтобы представить, вспомнить музыку джаза.

Вопрос аудитории: Какие эмоции вызвала у вас эта композиция?

Итак, мы рассмотрели с вами ту художественную атмосферу, в рамках которой складывалось и развивалось творчество Т. Уильямса. Давайте обратимся к его творчеству.

Настоящее имя писателя – Томас Ланир Уильямс, он родился в 1911 г. в городке Коламбус, штат Миссисипи. Писатель был романтиком по натуре. Его творческая манера складывалась под влиянием таких авторов, как А. Рембо, А. Теннисон, Х. Крейн, Ф. Г. Лорка.

Принято считать, что Уильямс в первую очередь драматург и только потом поэт или новеллист. Это неоспоримый факт, однако драматург Уильямс несколько нестандартный: тщательно прописывая цветосветовую и музыкальную «партитуру» в драме, он, по существу, берет на себя функцию режиссера-постановщика, создающего не столько литературный текст пьесы-сценария, сколько единое синтетическое целое спектакля. Заметим, что появление синтетической функции режиссера – тоже явление XX в., в классическом театре функцию постановщика, как правило, играл

драматург, заинтересованный, в первую очередь, в литературном содержании спектакля. Пьесы Уильямса несут и значительный отпечаток его поэтического таланта (стихи, напротив, драматургичны), что еще раз подтверждает мысль о синтетическом характере творчества Уильямса.

Какую роль в творческой деятельности Уильямса играла новелла? Он никогда не рассуждал о новеллистическом жанре, его немногословные высказывания об искусстве, представленные в многочисленных интервью писателя, предисловиях, послесловиях и авторских замечаниях к постановке пьес, связаны с мастерством драматурга, а также с общей проблематикой его творчества. В то же время рассказы он создает в течение всей своей жизни, неоднократно возвращаясь к уже написанным текстам, переделывая их, вновь публикуя, включая в состав новых новеллистических сборников. Многие знаменитые уильямсовские пьесы («Стеклянный зверинец», «Кошка на раскаленной крыше», «Ночь игуаны» и др.) рождались в виде новеллистических текстов и лишь потом, после тщательной проработки автора, приобретали драматургический статус. Новеллистика Уильямса затрагивает проблематику, сходную с проблематикой его пьес: она изображает столкновение мечты и действительности, затрагивает тему хрупкости и незащитности красоты в жестоком и прагматичном мире, рассказывает истории неудачников и бунтарей, отшельников и изгоев, художников, невротиков, гомосексуалистов и немолодых дам с бурным сексуальным темпераментом, отчаянно отрицающих даже мысль о власти времени над людьми. Однако драматургию и новеллистику автора объединяет не только содержательный план: драматургическое мышление автора диктует особые законы построения новеллистических текстов, как следствие – значительная роль диалогов персонажей, тяготение к символическому (символ, по Уильямсу, – «естественный язык драмы»), внимание к художественной детали, распределению света и цвета, звуковым и музыкальным эффектам. Иногда Уильямс словно забывает, что перед ним рассказ, пытаясь

подчинить новеллистическое повествование сценическим задачам (как в рассказе «Тайны “Джой Рио”», где действие «внезапно покрывается мраком»).

Как это происходит, мы посмотрим на примере анализа некоторых его рассказов. Для начала давайте обратимся к эстетической концепции писателя.

Под запись. *Создавая собственную эстетическую концепцию, Уильямс использует понятие «скульптурная драма» (sculptural drama), а затем заменяет его термином «пластический театр» (plastic theater). Названия этой теории напрямую связаны с концепцией Х. Хофманна. Так же, как Хофманн, Уильямс придает огромное значение роли цвета, считая его значимым приемом художника слова: «Как драматург я исповедую примерно ту же веру, что и художник из комедии Бернарда Шоу “Врач на распутье”: “Верую в Микеланджело, Веласкеса и Рембрандта, в могучую силу композиции и тайну цвета, в искупление всего сущего вечной красотой, в назначение искусства, осенившего их своею благодатью. Аминь”».*

Помимо цвета, значительными носителями смысловой нагрузки в «пластическом театре» становятся не слова-реплики персонажей, а символика и, как называет их сам Уильямс, «внелитературные» акцентологические средства: музыка, свет, экран. Считая, что бесконечные будни и «всеразрушающий натиск времени» принижают достоинство и значение человеческих поступков и чувств («время, погубитель нашей жизни, принижает нас»), он стремится создать новый экспериментальный язык искусства, способного приостановить время, чтобы раскрыть в тривиальной будничной драме человеческого существования величие античной трагедии, «извлечь вечное из безнадежно ускользающего, преходящего...».

Будучи искренне заинтересованным в реакции зрителя, находящегося во власти разрушительной силы времени, Уильямс

стремится использовать именно те средства художественного выражения, которые способны воплотить поэтическое мироощущение самого писателя и одновременно произвести наиболее сильный эмоциональный эффект, взволновать, шокировать зрителя, чтобы раскрыть перед ним трагедию человеческого существования. Символика и элементы интеграции искусств (музыкальные, цветовые образы, контраст света и тени), наряду с иронией и гротеском, становятся мощными средствами для достижения необходимого художественного эффекта.

Итак, обратимся к рассказам.

Рассказ 1931–1932 гг. «Биг Блэк: идиллия на берегах Миссисипи» (Big Black: A Mississippi Idyll). Заметим, что это произведение, пожалуй, одно из наиболее кинематографичных в новеллистике Уильямса. Биг Блэк («Большой Черный») – прозвище главного героя, крайне уродливого негра-великана, обладающего огромной физической силой (*пересказ текста*).

Анализируемый рассказ построен на сочетании нескольких выразительных картин-эпизодов, в каждой из которых подчеркнуты отдельные яркие, предметные, зрительно ощутимые детали – «крупные планы»: мертвая кошка в траве, спутанные ветви и листья, белые руки девушки и т. п. Всего таких эпизодов можно выделить семь: работающие негры, ночное «путешествие» белого босса, возвращение домой негров, эпизод с девушкой, вторая бригада негров, финальный крик-песня Биг Блэка – все они отделены многоточием, сигнализирующим об относительной самостоятельности выделенных картин. В каждой из них Уильямс использует длинные ряды предложений с однородными членами, в которых штрихами воспроизводятся разнообразные звуковые и зрительные образы, воспринимаемые героем (а вместе с ним и читателем): «Теперь он мог видеть ее руку, теперь плечо, теперь лицо; однажды она нырнула на мелководье, и блеск ее белого тела, извилисто выгнувшегося среди темного бурого потока, поймавшего солнечный свет, уподобивший

его мокрой слоновой кости, заставил его дрожать». Как следствие, само построение рассказа напоминает монтажный план. О кинематографичности структуры рассказа свидетельствует также возвращение третьего эпизода ко времени, с которого начинался второй («Настало время закончить работу»). Интересно, что шестой и седьмой эпизоды почти дословно дублируют первый: герой переходит на новый жизненный виток и, хотя внешне образ его существования не меняется, случившееся время от времени вспыхивает в его сознании, раскрывая внутреннюю эволюцию персонажа. Несмотря на то, что в Биг Блэке настоятельно подчеркивается животное начало (он сравнивается то с гигантским уродливым чудовищем, то со змеей, то с загнанным животным), эпизод с девушкой оказывается своеобразной «пограничной ситуацией», обнажившей «внутренний стержень» героя. Характерно, что отпустить девушку Биг Блэка заставило не столько нравственное, сколько эстетическое чувство. Хотя он и называет себя в тот момент «черным дьяволом», впоследствии его сознание будет выдавать эстетическое восприятие ситуации: чувство омерзения возникло из-за горького осознания собственного уродства и несоответствия этого уродства хрупкой красоте жертвы: «Уродство, покусившееся на Красоту, Красоту, которая не может быть схвачена!..»

Сочетание ярких цветовых образов (желтая пыль, огненно-красная голова ирландца, коричневый кувшин со спиртным, черная грудь и голубая рубашка Биг Блэка, белый лунный свет, бурый поток реки, белое тело девушки, солнечный луч, радугой преломившийся в ее мокрых волосах, и т. д.), температурных (жаркий ветер, раскаленная земля) и физиологических характеристик (мокрые от пота рубашки и руки мужчин) использовано для создания напряженной, жаркой, чувственной атмосферы, от которой изнывают герои. Цвет, таким образом, выполняет описательную (создание яркой пейзажной картины) и эмоциональную функцию. Нагнетание кроваво-красного и черного цвета рождает

предошущение трагедии. Формально она не состоится: Биг Блэку удастся сбежать, девушка остается невредимой, однако драматический заряд в произведении все же есть. Как у любимого Уильямсом Чехова, трагедия коренится в самом существе жизни, неслучайно звук скрипящего о камни кайла напоминает тяжелую, монотонную поступь времени: «Их кирки лязгали по камням так же тяжело и монотонно, как Время». В то же время основной нерв этой трагедии носит романтический и отчасти уайльдовский характер: это трагедия невозможности счастья и бесконечного одиночества наделенной эстетическим чувством натуры, трагедия хрупкости красоты, едва не уничтоженной животным порывом, иносказание о физически ощутимом страдании художника, который не может овладеть красотой: «... красота никогда не сможет быть схваченной». Эта эстетическая задача решается автором путем внедрения живописно-кинематографических приемов в структуру рассказа. Акцентированное внимание к ярким цветовым образам, действию солнечных лучей и лунного света, звуковым и температурным характеристикам позволяет автору создать яркую, живописную картину американского Юга, подчеркнуть художественность восприятия Биг Блэка (взгляд героя, наблюдающего за девушкой, подобен камере, фиксирующей отдельные выразительные детали), эмоционально воздействовать на читателя.

Под запись. *Кинематографизм: яркие детали – «крупные планы», нанизывание звуковых и зрительных образов, передающих восприятие героя с поэтическим сознанием.*

Живопись. Как вы могли заметить уже, рассказ «Биг Блэк» можно назвать не только кинематографичным, но и живописным. О живописности текста говорят в том случае, когда в нем представлены визуализированные детали, яркие краски, содержатся описания света и тени. Живопись в рассказах Уильямса присутствует в нескольких формах. В ряде рассказов он играет понятиями света и тени, в других –

символическую и одновременно изобразительную роль играют яркие цветочные эпитеты.

Обратимся к рассказу «**Красное полотнище флага**» (Oriflamme), 1937 г.

Как организован сюжет данного рассказа?

(пересказ текста)

В анализируемом произведении, как это часто бывает в новеллистике XX века, события как такового фактически не происходят, поскольку центр повествования переносится во внутренний мир личности. Событием становится ощущение обновления, с которым однажды просыпается Анна Кимболл. Показательно, что ощущение это является непосредственно связанным с цветочным восприятием мира: «... она решила, что ее революция начнется с одежды; отныне она будет носить только яркое».

Развитие сюжета новеллы происходит посредством движения цветочных образов. Внезапная легкость и яркость утра оборачивается для героини стремлением к яркой одежде, в поисках которой она выходит из дома. Затем она наблюдает за белоснежным облаком, плывущим по голубому небу. Образ облака наталкивает ее на мысль о красном платье, которое она замечает в витрине ближайшего магазина. Надев платье, героиня чувствует себя свободной и сильной, однако ее «путешествие» по городу заходит в тупик при столкновении с позеленевшей от старости статуей Святого Людовика. Чувствуя недомогание, вызванное ощущением давления зеленого цвета, героиня присаживается на скамейку около высохшего фонтана, на дне которого разлагаются зеленые листья, затем у нее открывается кровотечение, и новелла заканчивается тем, что алая кровь героини сливается с зеленью разлагающихся листьев и «бессмертным» голубым цветом неба.

Мир новеллы оказывается четко разделенным по принципу «света» и «тени». При этом образ мрака и тени оказывается связанным с сексуальной и повседневной жизнью людей. Так, сексуальная «инициация» Анны

происходит в темной камере, посреди пахнувшей потом одежды, куда робкую героиню несколько грубовато затаскивает розовощекий одноклассник. Спустя некоторое время она работает в подвале, там же теряет юность постаревший, измотавшийся ухажер Анны мистер Мэйсон. Однообразной и затененной также оказывается повседневная одежда, предназначенная для того, чтобы скрывать истинные порывы души: «Подошла к шкафу. В нем висели платья скромных расцветок и фасонов – тот же стиль, чтобы как можно тщательнее скрывать, как можно глубже прятать рвущуюся на свободу душу» (в оригинале обыгрывается слово *shade*, которое можно перевести как «тень» и «тон»).

Образы мрака и тени являются также выразителями пространства, в котором существует главная героиня: жизнь Анны Кимболл воспринимается как «...подпольное существование...». Это связано и с сексуальными комплексами самой Анны («Она трепетала от удовольствия, и ей было очень стыдно. Трепетала сначала – стыдилась потом»), и с человеческим неумением выразить, сохранить чувство симпатии, любви, которое нелепым образом перетекает либо в физический акт (отношения героини с розовощекиим Гаем), либо в наигранность, притворство (отношения Анны и мистера Мэйсона), а также с отсутствием смысла в самом безликом существовании людей: «Когда ничего не меняется, то и однообразие становится достоянием. Потому-то общество наращивает жир. Заполняет им свободное пространство».

В таком же подполье существуют и незримые жители города: Сент-Луис – город, в котором нечем дышать (Анна чувствует приступ удушья при виде каменного всадника, олицетворяющего город).

Мрачному пространству города противопоставлено вечное, бытийное пространство природы (яркость утра пробуждает к самовыражению и бунту, который до этого мгновения таился в душе героини). Таким образом, противостояние образов света и тьмы наполняется онтологическим смыслом, становясь способом выражения

конфликта между повседневностью и стремлением к иному, менее приземленному, светлому существованию, стремлением к духовности, которое свойственно героине. Анна противопоставлена городу (и Сент-Луису, в котором она живет, и Гренаде, где она жила раньше), так как чувствует непонимание со стороны. Отличительная черта Анны – анархия, которая тайно живет в ее сердце (*anarchy of the heart*), вызывая неприятие общественных правил и лжи и оборачиваясь жаждой цвета и революционным «шествием» в красном платье: «Улица приветствовала ее гудками, а она шла и шла, в славном сиянии стяга, красного полотнища стяга свободы!».

Помимо противопоставления света и тени в новелле четко обнаруживается цветовой контраст. Нужно заметить, что Уильямс использует необычную дифференциацию цветов, сталкивая между собой две конфликтные в контексте новеллы группы цветовых образов: белый, голубой, красный, с одной стороны, и желтый, серый, зеленый – с другой.

Первая группа цветовых образов в новелле оказывается тесно связанной с понятием «света»: белый, голубой, красный обозначаются автором как яркие или светящиеся (*bright*), наделяются эпитетом «священные» (*holy*) и становятся символами свободного сознания, легкости, которую ощущает героиня в самом начале произведения: «Белое, не знающее покоя, свободно путешествующее по небесам облако наверняка сбросило где-нибудь красное платье. Я надену его и стану вечной сестрой этого облака».

Вторая группа цветовых образов, хотя и не является «темной» по своей природе (понятия «желтый» – *yellow*, «зеленый» – *green* называют лишь основные цвета, вне зависимости от их оттенков), в тексте новеллы приобретает негативную коннотацию, становясь символическим обозначением унылости, закоснелости, болезненности человеческого существования (например, серый – цвет рук продавщицы, желтый – обозначение стен гимназии, в среде которой Анна и ее первый любовник

воспринимались как маргиналы). Основной цвет в данной группе – зеленый. Именно он становится силой, противостоящей бунту Анны Кимболл. Столкновение с позеленевшей статуей прерывает парадное шествие Анны и убивает героиню. В этом смысле данный эпизод играет роль новеллистического «пуанта», поскольку меняет первоначальную установку новеллы: пробуждение жизненной активности оборачивается смертью. Традиционная символика зеленого цвета напрямую связана с миром природы (весна, молодость, пробуждение). Однако Т. Уильямс своеобразно решает вопрос о значении зеленого цвета: сохраняя связь зеленого с явлениями природы, он наделяет его символикой смерти: зелеными в тексте являются каменная статуя, высохший фонтан и разлагающиеся листья. Сверхчувствительной героине зеленый кажется опасным, непредсказуемым: «Я не привыкла к этому цвету. С зеленым надо быть поосторожнее». Однако зеленый цвет живет в самой Анне, неслучайно на протяжении всего повествования героиню сопровождают образы, связанные с морской тематикой: a capital ship («линкор»), a flag («флаг» и одновременно – «флагманский корабль»), an oarsman («гребец»), a butterfly boat (из контекста понятно, что речь идет о бумажном кораблике). Их цветовое наполнение выявляется лишь в финальном эпизоде новеллы, где говорится о «зеленой лавине», зеленой бездне (a gulf of green).

Морская символика позволяет трактовать образ зеленого цвета в онтологическом ключе. Зеленое, как и морское, становится символом человеческого существования (Сент-Луис – портовый город), подчиняющегося законам антигуманной, абсурдной логики, препятствующей искренности и самореализации человека: «Потому что в мире существует заговор тупиц: глобальный план с целью не допустить возрождения духа – ведь он станет противостоять механической действительности».

В этом смысле зеленый противостоит «священным» цветам и в первую очередь «бессмертному» голубому, который, являясь цветовой характеристикой неба, может трактоваться как символ духовности, вечности, бытия.

Таким образом, пространство новеллы оказывается разделенным и по цветовому принципу: зеленое противопоставлено голубому, морское – небесному, в философском плане существование противопоставлено вечности.

Нужно заметить, что символика зеленого в тексте не однозначно негативна. В финале произведения сочетание зелени с алым и голубым становится флагом, а флаг, в свою очередь, является центральным символом в анализируемой новелле.

Финальное сочетание цветов – зелень разлагающихся листьев, алый океан крови и бессмертный голубой – обретает роль выразителя авторской идеи и одновременно указывает на направление финального пути героини от маленького (листа) к большому (океан) и – дальше – к великому (бессмертный голубой). Таким образом, смерть героини воспринимается как восхождение, своеобразное движение к вечности и одновременно – продолжение ее бунта, ее анархии. Маленький человек бунтует сердцем против жестокости и обыденности мира, и хотя этот бунт никто не в силах увидеть или понять (фраза «Никто этого не понимает» звучит в тексте рефреном), он священен, так как своим существованием утверждает, что помимо жестокости и бессмыслицы в мире существуют частицы искренности и стремления к духовной свободе.

Под запись. Обобщая сказанное, можно сделать вывод, что *цветовые образы, образы света и тени несут значительную нагрузку как в содержательном плане новеллы (выражают авторскую идею, помогают раскрыть психологию героини, ее противостояние с миром), так и в организации структуры произведения. Именно цветовые образы поддерживают новеллистическую структуру текста: организуют*

центральное событие новеллы, движение цветковых образов способствует развитию сюжета, столкновение «священных» цветов с зеленым создает «пуант» анализируемой новеллы.

Музыка

В новелле 1935 г. «**Звук приближающихся шагов**» (The Accent of a Coming Foot) музыкальность становится ведущим принципом структурной организации текста (*пересказ текста*).

Хотя в названии рассказа выведен не собственно музыкальный, а звуковой образ, музыкальность становится одним из принципов, на котором построена структура анализируемой новеллы. Так, четыре основных лейтмотива: шум дождя, «возмущение» дома, эмоциональность и одиночество Бада, ожидание Кэтрин – множество раз пересекаются, дополняют и перекрывают друг друга, спорят в рамках сравнительно небольшого по объему текста (4 350 слов), вступая тем самым в отношения своеобразно музыкально-эмоционального диалога. Подобного рода диалог ведется на нескольких уровнях рассказа. С одной стороны, акцентированными оказываются отношения временного плана: настоящее перемежается с прошлым (воспоминания героини о счастливых временах ее дружбы с Бадом, времени учебы в колледже) и предполагаемым будущим (утопический план Кэтрин о том, что ей нужно делать, чтобы «не испугнуть» юношу); настоящее героев – с Вечностью (финальный эпизод, в котором в шуме дождя рассказчику слышатся рассуждения о забывчивости как некоем жизненном законе).

Во-вторых, диалог ведется на уровне персонажей: разговор Кэтрин с Сесилией, мысленные обращения Кэтрин к Бадю, их безмолвный диалог в холле.

В-третьих, в диалогические отношения вступают также одушевленные персонажи из мира естественной и материальной природы: стареющий желтый дом негодует, сопротивляется приходу весны («Казалось, он злобно морщит желтое лицо против юного зеленого

движения возвращающейся весны»); весна бьется против старого дома («Ей хотелось тяжело биться с ними, как снаружи это делал апрель, пока желтые стены не разобьются и не упадут...»).

Индивидуальным голосом, звуковой характеристикой наделены все основные участники диалога: автор акцентирует внимание на вялом и изысканном потоке голоса Бада (*the drowsily delicate flow of his voice*), скрипучих ступеньках лестницы в доме, шепоте дождя, звучании предметов на кухне (линия родных Бада). Как в джазовой музыке, построенной по принципу диалога, спора самостоятельных музыкальных голосов (различных инструментов, певца), сохраняющих некоторую самостоятельность музыкальной темы, участники анализируемого нами звукового диалога в рассказе спорят (дом возмущается против дождя, Сесилия смеется над Бадом) и дополняют друг друга (финальное примирение дома и дождя), создавая яркую, эмоциональную, насыщенную звучанием картину, своего рода «мелодию». Заметим, что каждый из участников диалога является также выразителем определенного эмоционального «содержания»: напряженное ожидание Кэтрин, возмущение дома, неуместная веселость Сесилии, спокойствие дождя – таким образом, происходит своеобразная «перекличка» не только звуковых образов, но эмоциональных «тем».

Музыкальная стихия рассказа обусловлена несколькими причинами. С одной стороны, центральными персонажами новеллы являются героини с обостренно поэтическим восприятием мира, героини-романтики: Бад – поэт, Кэтрин хорошо понимает его стихи и саму природу поэзии: « “Да, я знаю”, – мягко сказала Кэтрин. Было бесполезно стараться объяснить Сесилии, что поэзия не товар, что ее невозможно купить или продать, что она действительно непередаваема и навсегда остается частью того, кто пишет...» С другой – центральная в рассказе линия Кэтрин связана с изображением несколько измененного сознания. Кэтрин влюблена, как следствие, напряжение и болезненная обостренность восприятия

(ощущение сжатой стальной пружины в груди, острое реагирование на звуки и запахи) могут объясняться самим характером ситуации, в которой оказывается героиня (влюбленная девушка, ожидающая встречи после долгой разлуки). В то же время поэтический взгляд на природу, характерный для Уильямса в целом (особенно в ранние годы его творчества), обуславливает одухотворенность, одушевленность природного мира в творчестве писателя, который, подобно своему учителю Чехову, неизменно слышал прекрасную музыку природы. Вспомним, что временем развития события в новелле является весна, одновременно связанная с мотивом торжества природы и жизни и являющаяся временем, когда обостряются поэтическое восприятие мира и жажда любви (вспомним, что в рассказе «Поле голубых детей» приступы поэтического волнения Майры вспыхивали весной). Таким образом, музыкальностью наделены три знаковые для рассказа стихии: Поэзия, Природа, Любовь.

Под запись. *Музыкальность – диалог, спор звучащих предметов, звук становится ведущим лейтмотивом, организующим структуру произведения. Таким образом передается восприятие героев с поэтическим сознанием, состояние влюбленности, создается одухотворенный образ природы.*

Заметим, что пересечение, столкновение, диалог лейтмотивов, «тем», связанных с различными персонажами или различным эмоциональным наполнением, – один из наиболее распространенных способов структурной организации в творчестве Т. Уильямса. По сходной модели построены рассказ «Матрац у помидорных грядок», романы «Римская весна миссис Стоун», «Мойзи и мир рассудка». Как следствие, возникает соотнесенность, рядоположенность образов либо их сопоставление, необходимое автору для создания многоплановой картины мира.

Как мы уже говорили, джаз – это не только музыкальная структура, но и беззаботный образ существования. В таком виде представлена

«джазовость» в рассказе 1951–1952 гг. «**Двое в одной команде**» (Two on a Party).

Вопрос аудитории: Как еще можно перевести название текста? Как такой перевод соотносится с содержанием рассказа? (Ответ: «Двое на вечеринке».)

(пересказ текста)

Мотив праздника подчеркнут оригинальным названием произведения – “Two on a party”: слово a party, неоднократно звучащее в рассказе, можно перевести не только как «команда», но и как «вечеринка», «тусовка» (to party – «веселиться», «отрываться»).

Несмотря на то, что в данном рассказе не упоминается ни одной музыкальной композиции, сам образ существования Кора и Билли, по существу, является джазовым. Выше нами уже говорилось о том, какое значение вкладывалось в понятие джаза в Америке первой половины XX века. Джаз как форма существования – это бесконечная оргия, феерический карнавал, предполагающий в качестве неотъемлемой составляющей свободный секс, алкоголь, наркотики, погоню за удовольствиями и развлечениями, искрометный смех и абсолютную аполитичность. Практически все эти составляющие имеют место в том образе жизни, который ведут «беззаботные» персонажи уильямсовского рассказа.

Так, Кора «была хорошей выпивохой», их совместная деятельность с Билли базируется на разработке «любовной жилы», их жизненный путь одновременно полон опасностей и пикантных приключений. Оба героя избегают серьезных тем, и хотя при этом Кора уверена в изначальной серьезности своего товарища (Билли – писатель), это отнюдь не мешает «беззаботному», «сибаритскому» существованию героя. Само пространство, в котором действуют персонажи, намекает на некоторую причастность к джазу: Кора родом из Луизианы, штата, к которому относится не только родной город героини – Александрия, но и так

называемая «колыбель джаза» – Новый Орлеан; путешествуют персонажи преимущественно по южным местам (в тексте употребляются названия городов штата Флориды: Пенсакола, Уэст-Палм-Бич, Майами, из северных городов прямо назван только Нью-Йорк, откуда начинаются странствия героев).

Причастность к джазовому образу жизни имеет и карнавальная стихия, связанная с поведением героев, их мироощущением, избираемым стилем одежды. Так, отправляясь на поиски приключений, они приобретают необходимый для цели их путешествия антураж: автомобиль модели «бьюик-47» «с откидным верхом, сверкающий от свеженанесенного красного лака», довольно броские костюмы и украшения: «На Коре брюки в черно-белую клетку и плотно обтягивающая огромные груди ковбойка: на одной груди – взбрыкнувший мустанг, на другой – бычок на веревке... темные очки типа “арлекин”, оправу которых украшали поддельные бриллианты. Собрав по-девчачьи узлом на макушке обесцвеченные волосы, она перевязала их воздушным шарфиком из пурпурного шифона, надела свои бриллиантовые сережки и множество браслетов-колец, из которых только три были золотыми, а остальные – всего лишь с золотым покрытием, на браслетах болтались золотые побрякушки в виде футбольных мячей, колокольчиков, сердечек, мандолин, паровозиков, санок, теннисных ракеток и прочего».

В связи с приключениями героев неоднократно звучит мотив праздника, фейерверка: «Никогда за всю совместную жизнь не проводили они время так весело – цветные огни светофоров, проносясь мимо, казались фейерверком в честь Четвертого июля, а все вокруг – одним большим и ярким праздником». Особую празднично-карнавальную атмосферу передают и образы света, связанные с описанием «удачных» эпизодов из жизни героев: «...ночь превращалась в теплое общение людей, она сияла, она лучилась, порождая эффект дополнительных сияющих люстр...». Карнавальное существование героев подчеркивается также

значимым в контексте рассказа мотивом игры: «Они были похожи на детей, играющих в “казаки-разбойники”» (в оригинале «полицейские и воры» – “a pair of kids playing cops and robbers”). Некоторое игровое начало несет также любовь Кору к нескольким французским фразам, которыми героиня «щеголяет», при этом произнося их с «чудовищным акцентом».

Ближе к финалу темп рассказа постепенно начинает ускоряться, как это происходит в сознании человека, захваченного атмосферой бесконечного праздника, когда сам праздник успел порядком поднаесть; лихорадочные поиски героев отражаются на структурно-стилистическом уровне посредством кратких неполных предложений, напоминающих диалог между персонажами или автором и читателем:

«Они – двое из одной команды, которые сбились с обычного человеческого пути, и, надо сказать, сбились окончательно.

В сторону жестокости? Нет. Все не так просто.

В порок? Нет. Тоже не то.

Тогда куда?

В нечто противозаконное? Естественно!».

Заметим, что беззаботное существование героев имеет вполне определенный, не политический, но социальный заряд: это путь сознательного бунта против обывательского мира, который оба они ненавидят и которому они противопоставляют бродячий образ существования и свободную любовь: «Для этих двух изгоев не было ничего приятнее, чем постоянно бросать вызов фальшивым устоям мира, где правят бал “обыватели”». Интересно, что в том же 1951, когда Уильямс начал работу над анализируемым рассказом, в Америке был написан роман о новом поколении героев, странствующих по стране в поисках истины, предающихся свободной любви и восхищающихся бибопом (один из джазовых стилей). Правда, опубликован этот роман был лишь в 1957 г., однако Уильямс и Керуак оказались удивительно созвучными в тематике и изображении общих тенденций своего времени, хотя каждый при этом шел

абсолютно независимым от другого путем. Кору и Билли нельзя назвать битниками: они не интеллектуалы (вопросы творчества почти не интересуют писателя Билли, Кора и вовсе «сознает, что являет собой нечто вроде исчерпывающей энциклопедии человеческого невежества»), не увлекаются музыкой (хотя в финале рассказа возникает музыкально-танцевальный образ кастаньет, символизирующий бешеный ритм жизни персонажей, их пляску, финалом которой, как у захваченного ритмом фламенко танцора, может быть только смерть), да и поиски их связаны не с попыткой обрести истину, а, скорее, со стремлением убежать от нее: «Однако ни один из них не обладал особой предусмотрительностью и не решался сесть и подумать о будущем».

Персонажам Уильямса значительно ближе состояние «нервной взвинченности», о котором пишет Ф. С. Фицджеральд в связи с поколением 20-х гг. Хотя уильямсовские герои и принадлежат поколению более позднему, чем персонажи Фицджеральда (судя по упоминанию о наступлении китайских войск на Северную Корею, действие рассказа разворачивается в 1950 г.), их подсознательный страх и нарастающая «взвинченность» очевидны: например, Кора избегает серьезных разговоров с помощью нервно-взбудораженного и потому неискреннего смеха: «...они объездили почти все города в северной части западного полушария, южнее Северного полярного круга! Ха-ха, почти все... Множество городов!». Отчасти состояние взвинченности передается ускоряющимся темпом повествования. Нервозность касается как самих персонажей, так и атмосферы, царящей в США в 1950–1951 гг.: «Эта неделя ознаменовалась также сильной метелью и массивным наступлением китайских войск в Северной Корее. Эти новости внесли в городскую атмосферу некоторый ажиотаж и сумятицу...» Правда, проблемы, волнующие героев, носят не политический, а индивидуальный характер. Оба персонажа не уверены в завтрашнем дне, оба глубоко переживают одиночество и процесс старения: «Да, конечно, Время –

самый ужасный враг, и они понимали, что каждый день и каждая ночь приближают поспешающего им вслед посланца ада». Таким образом, их неустанная погоня за приключениями – лишь способ избежать разрушительного воздействия Времени. Как следствие, в их беззаботном существовании скрыта глубокая внутренняя драма: они не могут остановиться, их путь обречен и замкнут, т. к. ни Кора, ни Билли не могут признаться и принять намечающуюся возможность выхода, слишком неожиданную для них обоих: «Ведь в команде есть что-то от мчащегося вперед поезда: с него нельзя соскочить, он пролетает, не останавливаясь, мимо станций, где вы могли бы сойти, и мало у кого хватает смелости выпрыгнуть вот так, на полном ходу, поэтому приходится смириться и ехать, куда везут».

Под запись. *Джаз как форма существования: беззаботность, свободный образ жизни, жизнь как праздник, карнавал, однако за этим кроется трагичность существования человека, страх героев перед разрушительной силой времени.*

Под запись. Вывод. *В рассказах Т. Уильямса разных годов используются различные элементы синтеза искусств. Автор активно обращается к цветовым и музыкальным образам, образам света и тени, строит художественный текст по принципу музыкального или кинематографического произведения. Это позволяет писателю раскрыть внутренний мир героев, организовать движение сюжета, создать поэтическую атмосферу, а также, говоря словами Уильямса, «извлечь вечное из безнадежно ускользающего, преходящего...».*

Приложение 2.

Художественный мир рассказа Т. Уильямса «Проклятье»

Цели:

Формирование читательской компетенции

Познавательные:

- познакомить учащихся с понятием художественный мир;
- познакомить учащихся с жизнью и творчеством Т. Уильямса;
- дать представление об авторской концепции мира и человека;
- помочь учащимся на основании исследования текста рассказа увидеть идейный смысл произведения, последовательное движение авторской мысли.

Практические:

- развивать умение понимать роль образа-символа, художественной детали;
- развивать способность эмоционально откликаться на художественное произведение.

Формирование надпредметных компетенций:

Деятельностные компетенции (развивающие цели):

- развивать внимание, логическое мышление (умения выстраивать гипотезу, формулировать тезис и аргументировать его), творческие умения;
- развивать критическое мышление;
- развивать умение соотносить литературное произведение и свой жизненный опыт.

Социальные компетенции:

- учить участвовать в диалоге, слушать и слышать учителя и одноклассников, рефлексии, умению адекватно оценивать свою работу,

работать в коллективе, прогнозировать свою работу, адекватно реагировать на ошибки, принимать решения.

Воспитательные цели:

- воспитывать умение самостоятельно работать;
- вызвать потребность поразмышлять над понятием добра, милосердия;
- обогащать нравственный мир учащихся.

Оборудование: мультимедийное оборудование, текст рассказа в переводе С. Митиной.

Тип урока: объяснение нового материала.

Ход урока

У: Здравствуйте, ребята! Сегодня у нас необычное занятие, мы познакомимся с творчеством нового для вас писателя и узнаем новое понятие художественного мира.

- Какие ассоциации вызывает у вас понятие «художественный мир»? Какие условия позволяют говорить о литературном произведении как особом мире?

Художественный мир произведения – это целостная эстетическая система, отражающая авторское представление о мире и человеке. Выражается в таких категориях, как герой (система персонажей), время, пространство, свет, тьма, цвет, доминирующие материалы и т.п.

Понятие художественного мира напрямую связано с термином картина мира.

Картина мира – это авторское представление о мире и человеке.

Картина мира писателя складывается под влиянием огромного кол-ва факторов: характер, темперамент, биография, национальные, исторические, языковые особенности, различные влияния (религиозные, философские, эстетические, личностные), предпочтения и т.п.

Т. Уильямс (1911–1983) – один из ведущих американских писателей XX в. Его настоящее имя – Томас Ланир Уильямс. В нашей стране он

больше известен как драматург, однако он также является автором нескольких новеллистических сборников и стихов. На становление его художественного мира оказал влияние целый ряд различных традиций: христианство (дедушка писателя был священником), философия экзистенциализма, теория З. Фрейда, а также творчество различных писателей и поэтов: А. Теннисона, Х. Крейна, Д. Г. Лоуренса, А. П. Чехова. Кроме того на его произведениях отразились некоторые факты биографии писателя: конфликтные отношения между родителями, неприязненное отношение отца, но самое главное – трагедия его любимой сестры Розы Уильямс. В подростковом возрасте у девочки начались сильные эмоциональные срывы, и психологи посоветовали сделать ей лоботомию, после операции и до конца своих дней Роза Уильямс не покидала стен клиники для душевнобольных. Уильямс очень боялся разделить участь сестры, творчество становится для него спасением от жестокого мира и тех страхов, которые он испытывал в юности. В 1945 г., когда был написан рассказ «Проклятье», автор находился в состоянии депрессии, т.к. незадолго его сестре была проведена операция, кроме того, умерла его любимая тетя Изабелл (ей удалили зуб, после чего произошло воспаление нерва). Как следствие, рассказы этого периода отличаются мрачным настроением. Давайте обратимся к анализу рассказа.

- Какое впечатление оказал на вас этот рассказ?

Мрачное, тяжелое, он пронизан чувством печали.

- Каким эпизодом он открывается? Как город встречает героя?

Главный герой Лючио впервые появляется в незнакомом городе. Он напуган, ему кажется, что город враждебен, улицы «что-то замышляют».

- Каким показан главный герой? Что мы о нем знаем? Как переводится его имя?

Лючио – одинокий, робкий, напуганный человек. Он иммигрант, всю свою жизнь проработал на заводе. У него есть свободолюбивый брат, который сидит в тюрьме в Техасе. С братом они совсем разные.

- Почему Лючио обратил внимание на кошку? Какую роль кошка будет играть в его жизни?

Лючио и кошка очень похожи друг на друга: они оба одиноки, растеряны, ему кажется, что кошка ждала его, что она единственная приветливо встречает его в незнакомом городе. Он будет считать ее другом. Позже кошка разделит его судьбу.

- Какие отношения связывают героя с хозяйкой комнаты?

Некоторое время есть иллюзия любви, но отношения фальшивы, хозяйка всего лишь использует героя в своих целях, позже, когда он уже не может платить за комнату, она безжалостно выгоняет его.

- Почему героя не любит заводской мастер?

Лючио не похож на других, из-за этого к нему относятся подозрительно.

- Прав ли был его брат, что смерть Лючио – брезентовые рукавицы? Как вы понимаете этот символ?

С одной стороны, Сильва был прав. Лючио уходит из жизни вскоре после того, как потерял работу. Рукавицы можно воспринимать как символ покорности героя, символ отношения между хозяевами и рабочими. Такие люди, как Лючио, вынуждены всю жизнь гнуть спину на других, практически ничего не получая взамен. С другой стороны, в рассказе есть не только социальная, но и философская проблематика, поэтому образ воспринимается шире.

- Только ли Лючио становится жертвой пренебрежительного или равнодушного отношения?

Он один из 68 уволенных рабочих. Они такие же жертвы равнодушия акционеров.

- Как показаны владельцы завода?

Равнодушные, думают только о своих интересах. Их описание символично: черные пузатые машины, напоминающие насекомых, нет

конкретных имен, нет личностей. Возникает обобщенный образ хозяев жизни.

У.: В рассказе есть несколько символических эпизодов. Один из них – это 2 встречи Лючио с незнакомцем, называющим себя Богом.

- При каких обстоятельствах они сталкиваются в 1-й раз?

Лючио случайно встречает его у дверей кабака.

- Каким мы видим этого незнакомца?

Это нищий пьяница, но он называет себя Богом.

- Какого он мнения о людях и городе? Где еще в рассказе мы встретим упоминания бога? Как вы понимаете фразу «с горя запил бог»?

Он прокликает город, говорит, что страдает из-за алчности, тупости, равнодушия людей. Упоминания о боге встречаются на страницах рассказа, где описываются размышления Лючио и его разговоры с кошкой. Звучит мысль, что Бог одинок, несчастен, он страдает из-за жестокости мира и неумолимости времени, но ничего не может поделать. Образ бога, напившегося с горя, усиливает мысль о жестокости мира. Бог, Лючио и кошка в рассказе приравниваются друг к другу (кошка воспринимает Лючио как бога).

- На какие группы можно разделить всех героев данного рассказа?

Какие качества характерны для каждой из групп? В каких отношениях они находятся?

Заполните следующую таблицу

Герои рассказа

Название группы	Жертвы	Бунтари	Хозяева жизни
Персонажи	Лючио, кошка, русский, рабочие завода	Бог, Сильва	Владельцы завода, хозяйка комнаты, мастер,

			полицейские
Качества	Одинокие, добрые, но робкие, запуганные, не могут сопротивляться обстоятельствам	Похожи на 1-ю группу, но бунтуют, выражают негодование	Равнодушны к другим, эгоистичны, думают только о своих интересах, выгоде

Таким образом, мы систематизировали авторскую концепцию героя. Это одна из сторон художественного мира писателя. Главные герои его рассказов 1940-х гг. это жертвы, слабые, ранимые люди, которые страдают от равнодушия, пренебрежения, жестокости этого мира.

Но художественный мир проявляет себя и в изображении пространства.

- Что мы знаем о городе? Есть ли у него название и почему?

У него нет названия, это обобщенный образ, олицетворяющий город вообще, западную цивилизацию, буржуазный (или современный) мир враждебно настроенный по отношению к человеку.

- На какие точки городского пространства автор обращает наше внимание? Что между ними общего?

Кладбище – Завод – Квартира – Тюрьма – Кабак. Объединяет эти образы мотив замкнутости, одиночества, жестокости мира.

- Каким показан городской пейзаж? Какие эмоции вызывает это описание?

Мрачное, затянутое дымом небо, грязная оскверненная река, солнце, которое каждое утро встает над кладбищем. Пейзаж вызывает ощущение мрака, печали, обреченности.

Если кладбище и завод – это горизонтальное пространство, то небо и река – это уже вертикаль. Есть ли что-то общее в их описании?

Они пересекаются в одной точке (кладбище), вызывают негативные ощущения.

Заполните следующую таблицу

Пространство в рассказе

Уровни пространства	«Точки пространства»	Характеристика
Горизонтальное пространство	<i>Кладбище – Завод – Квартира – Тюрьма – Кабак</i>	Мрачное, замкнутое, мотив одиночества, равнодушия, смерти
Вертикальное пространство	<i>Небо – Кладбище – Река</i>	Дымное небо, оскверненная река, мотивы смерти, безысходности

У.: Горизонтальная и вертикальная линия пространства в рассказе пересекается в общей точке – это кладбище, так через символические образы в произведение вводится тема смерти – одна из центральных тем уильямсовского творчества.

- Почему герой решает уйти из жизни?

Он обречен, потерял надежду, лишился всего, что у него было, ему некуда идти (разрушена иллюзия любви, брат погиб, кошка пропала, уволили с работы). Смерть воспринимается как освобождение.

- Кто или что виноват/виновато в его решении?

С одной стороны, виноваты окружающие его люди. С другой, Лючио – тот тип героя, который не может противостоять обстоятельствам.

- Зачем он берет с собой кошку?

Она также обречена, как и Лючио. Ее травмы слишком сильны, ей не выжить. Кроме того, судьбы героев переплетены. Они оказываются вместе «и в горе, и в радости». Кошка не случайно сравнивается с любящей женщиной, она – единственное, близкое для героя существо.

- Почему рассказ называется «Проклятье»? Вспомните, как переводится имя героя. Что изменится в восприятии произведения, если героя будут звать по-другому?

Название символично. Герой, называющий себя Богом, прокликает мир людей, Лючио добровольно уходит из жизни – этот поступок тоже воспринимается как проклятье миру (если вспомнить значение имени героя, получается, что свет покидает его). Мир обречен, в нем не осталось ничего светлого.

Вывод: Таким образом, автор показывает мир жестоким, равнодушным к человеку, наполненным мрачными тонами и красками. Герои его рассказа – это жертвы, страдающие от равнодушия и эгоизма других. Смерть для них становится выходом из ситуации.

- Как вы думаете, почему автор написал это произведение? Что он хотел донести до читателя?

С одной стороны, Т. Уильямс, видимо, испытывал те же эмоции, что и его герой. С другой – автор предупреждает, что мир и человечество обречены на гибель, если ничего не изменится. Для читателя это может стать поводом измениться, стараться стать лучше, что-то менять вокруг себя.

Задание. Письменно ответить на один из предложенных вопросов:

1) Какую проблему поднимает Т. Уильямс в рассказе «Проклятье»? Можно ли назвать ее актуальной и почему?

2) Какое впечатление оказал на вас рассказ и почему?

Раздаточный материал для студентов

Художественный мир рассказа Т. Уильямса «Проклятье»

Задание 1. Заполните следующую таблицу

Герои рассказа

Название группы			
Персонажи			
Качества			

Задание 2. Заполните следующую таблицу

Пространство в рассказе

	«Точки пространства»	Характеристика
Горизонтальное пространство		
Вертикальное пространство		

Задание 3. Продолжите фразы

1. Мир в рассказе показан

2. Взаимоотношения человека и мира в рассказе

Задание 4. Письменно ответьте на один из вопросов:

1) Какую проблему поднимает Т. Уильямс в рассказе «Проклятье»?
Можно ли назвать ее актуальной и почему?

2) Какое впечатление оказал на Вас рассказ и почему?
