

ПЕРЕДПОСТМОДЕРНІЗМ ЯК ХУДОЖНЬО-ФІЛОСОФСЬКА ОСНОВА ДРАМАТУРГІЇ ТЕННЕССІ УІЛЬЯМСА В ЇЇ ЗВ'ЯЗКАХ ІЗ СОЦІАЛЬНОЮ ДРАМОЮ США

У статті розглянуто художньо-філософський феномен передпостмодернізму, що став основою літературної творчості американського драматурга Теннессі Уїльямса та детермінував її зв'язки із соціальною драмою США.

Метою статті є дослідження філософсько-літературного феномена передпостмодернізму як світоглядної та художньо-естетичної основи драматургії Теннессі Уїльямса. **Об'єктом** дослідження є драматичні твори згаданого автора. **Предмет** дослідження складають художні зв'язки драматургії Теннессі Уїльямса з творами представників соціальної драми США. **Актуальність** дослідження пов'язана з порівняно нещодавньою появою терміна "постмодернізм" та складністю з'ясування історичних шляхів його генезису.

Творчість американського драматурга Теннессі Уїльямса (принаймні, судячи з резонансу, який вона періодично викликала) посідає особливе місце не лише в історії американської літератури, але й в історії радянської та пострадянської – української зокрема – історико-літературної науки. Базуючись на основних постулатах відповідних ідеологічних учень, дослідники та критики того або ж іншого історичного періоду супроводжували появу нових п'єс драматурга, видання та перевидання його творів, здійснення їх театральних та кіно постановок тощо відповідними оцінками, які виявляли не меншу варіативність, ніж суспільно-політичне життя країни.

Так, 1962 року А. Образцова твердила: "Трагізм письменника зумовлений дійсністю, що його оточує. Але мотиви, які пояснюють трагізм та безвихідь існування людини в буржуазному, особливо в американському суспільстві частіше за все суб'єктивні, вони не відображають справжніх протиріч капіталістичної дійсності" [1: 356]. У 1971 році Г.П. Злобін писав, що роль Стенлі (п'єса "Трамвай "Бажання"), зіграна популярним актором Марлоном Брандо, залишилася в історії театру образом примітивізації людей праці" [2: 273]. Проте вже в 1993 році режисер Р.Г. Віктюк у передмові до одного зі збірників уїльямсівських п'єс та оповідань писав: "Винести на авансцену світ краси – значить показати справжнього Уїльямса, звичайно, не порнографа й не викривача буржуазних суспільних відносин, а художника-романтика, принципово орієнтованого на іншу, кращу дійсність" [3: 1–2]. Відкриття щодо уїльямсівської творчості тривають і досі, неможливо однозначно стверджувати, яке з потрактувань творчого доробку драматурга є оптимальним. Проте в усі часи зберігалось всіляко підкреслюване дослідниками та критиками протиставлення художніх традицій драматургії Теннессі Уїльямса та соціальної драми США, репрезентованої іменами Юджіна О'Ніла, Баррі Стейвіса, Ліліан Хеллман, частково Артура Міллера та ін. Залежно від світоглядних позицій конкретного автора "кращими" оголошувалися або твори соціальної драми, або уїльямсівський творчий доробок. Уже згадуваний нами Г.П. Злобін, наприклад, писав з цього приводу: "Духовне та фізичне виродження землеробської аристократії Півдня, злам "благородних традицій" – весь той матеріал, що міститься в передісторії Бланш Дюбуа, і міг би стати змістом високої реалістичної драми, як це сталося, наприклад, у "Лисенятах" Ліліан Хеллман, автор розмінює на натуралістичного гатунку картини, помітно поетизуючи "віднесений вітром" світ" [2: 273].

Зв'язок між соціальною драмою та творчістю Уїльямса складний та неоднозначний. Не сприймаючи ідеологічних засад, на які спиралися митці цього напрямку, драматург не міг безпосередньо вдатися й до розробки його художніх традицій. Проте, з іншого боку, певна спорідненість поетики соціальної драми та творів Уїльямса не викликає сумнівів.

Для розуміння згаданої спорідненості слід було б розглянути творчість Уїльямса в дещо іншому, сучаснішому стосовно нього літературному контексті, визначивши художній напрямок, до якого належав митець, як **передпостмодернізм**, та вказавши на еkleктизм як одну з провідних рис його поетики, котра згодом стане однією з характеристик власне постмодернізму. Як і власне постмодернізм, передпостмодернізм є складним та порівняно малодослідженим явищем. Його поетика багато в чому споріднена із постмодерністською. Однак його світоглядні засади, на нашу думку, значно відрізнялися від власне постмодерністських.

На тлі реалій тогочасної дійсності – Другої світової війни, атомних бомбардувань Хіросіми та Нагасакі, історичних експериментів тоталітаризму, "полювання на відьом", "холодної війни" та, як наслідок, загального розчарування у всіх без винятку ідеологічних доктринах – чи не вперше постало питання про деідеологізацію мистецтва. Ця проблема найактивніше розроблялася представниками Франкфуртської філософської школи: "...Адорно (один з провідних філософів цієї школи – А.З.), за його твердженням, займається "іронічною діяльністю" – створює "теорію мімесису" і в результаті виявляється змушеним взагалі відмовитися від теорії, апелюючи до авангардистського мистецтва" [4: 357]. Вчення франкфуртців лягло в основу мистецької течії гіперреалізму: "Теоретична основа гіперреалізму – філософсько-естетичні ідеї франкфуртської школи, що стверджують необхідність відходу від заідеологізованих форм образного мислення" [5: 404]. Проте чи не звідси – у своєму зародкові, котрий потім доповнили, розвинули та переосмислили Ж. Дерріда, Л. Фідлер, І. Гассан та С. Зонтаг – бере початок й інше явище сьогодення – постмодернізм.

Постмодернізм, як відомо, виник на Заході в другій половині ХХ століття. Появу постмодернізму можна датувати з часів повоєнного буму в Сполучених Штатах (з кінця 40-х – початку 50-х рр.), а у Франції – з часів встановлення П'ятої Республіки (1958). Долаючи межу між елітарною та масовою літературою й висуваючи, таким чином, своєрідний принцип плюралізму як надання читачеві можливості бачити те, що йому дозволяє побачити його читацький рівень, постмодернізм прагнув до примату тексту як такого. "У постмодернізмі авангардистській установці на новизну протистоїть бажання опанувати досвід світової культури шляхом її *іронічного цитування* (курсив автора – А.З.). Постмодернізм відверто стверджує, що текст не відображає реальності, а творить нову реальність (дійсність не виявляється, існують лише тексти). Сприйняття світу як грандіозного звалища накопичених людством артефактів, традицій, образів, стилів за умови того, що немає системи координат, принципової ієрархії цінностей, перетворює художній текст на випадковий бриколаж, який постулює хаос як спосіб організації" [6: 311].

Однак, на нашу думку, на появу рис постмодернізму в мистецтві вказував іще Ортега-і-Гасет (хоча й не вживав цього терміна). В есе "Дегуманізація мистецтва" іспанський філософ писав: "При аналізі нового стилю виявляється, що він містить нові взаємопов'язані тенденції. Він прагне: 1) дегуманізувати мистецтво; 2) уникати життєподібних форм; 3) щоб витвір мистецтва був нічим іншим, тільки витвором мистецтва; 4) вважати мистецтво лише грою, і більше нічим; 5) бути глибоко іронічним; 6) стерегтися подробиць і тим самим прагнути ретельного виконання; 7) на думку молодих людей, мистецтво – це щось несерйозне, таке, що не впливає на життя" [7: 245].

Як бачимо, обидва автори вказують на одну й ту ж саму особливість постмодернізму – на відмову від життєподібних форм, проблем та конфліктів, на відмову відображати життя, а значить, на відмову від принципу мімесису, причому, як нам здається, питання про те, як розуміти сутність мімесису (за Платоном або ж за Арістотелем) не є принциповим, оскільки як у першому, так і в другому випадку феномен мімесису вимагає зв'язку з життям, "наслідування життя" або ж "наслідування того, що наслідують", проте, постулюючи хаос, постмодернізм, таким чином, відкидає мімесис як такий – при цьому заперечується зв'язок мистецтва із життям сам по собі. Беручи до уваги цю обставину, постмодернізм, напевне, слід було б тлумачити як *постмистецтво* – мистецтво, що втратило одну зі своїх фундаментальних основ, а значить, переосмислило себе в новій якості.

Однак, на нашу думку, до проблеми, що нас цікавить, можна підійти й інакше, змінюючи саму сутність постмодернізму в його вже традиційному трактуванні. На думку групи дослідників, які виступають під колективним псевдонімом-аббревіатурою "А.Н. Горски", постмодернізм є не стільки, своєрідною метатецією в мистецтві або ж однією з циклічних фаз його розвитку, скільки типом художнього мислення. На думку згаданої групи дослідників, "...сьогодні (стаття вийшла 1992 року – А.З.) на рівних правах співіснують естетичні критерії та цінності, які розуміються по-різному, *трьох систем художнього мислення* (курсив автора – А.З.). [...] **Традиція** (тут і далі жирний шрифт автора – А.З.)..., нерозривно пов'язана зі спадщиною ХІХ століття, що винайшла в нашому столітті нові форми, прийоми, засоби, спрямовані на творення образів, що мають універсальне, загальнолюдське значення. **Авангардизм**, що зберігає спадковість у відношенні до "традиції", але спрямований на експеримент у сфері технологій, прийомів, нових художніх ідей та такий, що забезпечує закономірну зміну художніх поколінь. **Постмодернізм**, що виводить художню творчість за межі мистецтва – його онтологічних властивостей та функцій в "письмовій" культурі" [8: 91-92]. Далі згадані автори цілком вмотивовано говорять про те, що "кожна з цих систем мислення досліджується лише її властивим та обмеженим для неї набором аналітичних прийомів, має власну аксіологію та критерії "художнього" [8: 92].

Згадана стаття, на нашу думку, не є бездоганною – дається взнаки час її написання та пострадянське за своєю суттю тяжіння показати мало знаний тоді постмодернізм виключно як масове мистецтво, таке, що не є мистецтвом взагалі (з позицій сьогодення можна сказати, що дослідники праві лише наполовину: постмодернізм, на думку переважної більшості дослідників, є змішаним, елітарно-масовим мистецтвом, і швидше навіть постмистецтвом – мається на увазі відсутність мімесису як однієї з фундаментальних основ мистецтва в традиційному його розумінні). Проте, з іншого боку, ми схильні погодитися з тим, що той чи інший тип мистецтва (традиція, авангардизм або постмодернізм) детермінується, перш за все, загальними рисами відповідного типу художнього мислення, до якого тяжіє той чи інший автор.

Проте, як нам здається, підхід згаданих авторів можна дещо конкретизувати: й **авангардизм**, і **постмодернізм** по-своєму заперечують **традицію** – перший заперечує її плідно, продовжуючи її кращі здобутки та пропонуючи нове замість застарілого, другий заперечує знижуючи, пародіюючи, не пропонуючи альтернативи; однак з огляду на "середню швидкість" розвитку художнього процесу можна констатувати, що можливі й перехідні явища – такі, що розвиваються на межі між "**традицією – авангардизмом**" та "**традицією – постмодернізмом**". Їх поява супроводжується експериментуванням у царині поезики (причому не обов'язково експериментуванням як авангардистським пошуком, це може бути й постмодерністська іронія), проте сталим, традиційним залишається зміст. Зміна типу *мистецтва* іще не супроводжується зміною типу *художнього мислення*. Й саме перехідні утворення на межі між "**традицією – постмодернізмом**" ми схильні визначити як **передпостмодерністські**. Одним з таких утворень стала творчість Теннессі Уїльямса.

Залишаючись прибічником традиційного мистецтва мімесису, Уїльямс, однак, цілком погоджувався із необхідністю його деідеологізації. Проте остання тлумачилася ним не як принципова антиідеологічність, не як деструкція його старих форм шляхом їх іронічного переосмислення, а як вихід за межі будь-яких ідеологем, як повернення до *людини* у її зв'язках з будь-яким світоглядним ученням. Такий підхід до мистецтва – його можна

було б визначити як етико-феноменологічний – фактично декларував те, що стало каменем спотикання для всіх без винятку тогочасних ідеологій: необхідність бачити універсальні, віковічні характеристики людської природи як такої та зважати на них. Зберігаючи зв'язок із сучасною йому дійсністю, відгукуючись (хоча й досить стримано) на актуальні проблеми тогочасного життя, Уїльямс, однак, не забував про те, що непідвладне часові, що в усі віки вносило свої корективи в будь-які теоретичні плани та розробки.

Здобутки соціальної драми на рівні поезики (перш за все поезики сюжету та побудови конфлікту) не були чужими Уїльямсові. Їх відгомін можна знайти в таких п'єсах драматурга, як "Кішка на розпеченому даху", "Трамвай "Бажання", "Татуювання у вигляді троянди", "Каміно Реаль" та багатьох інших. Проте позбавлені звичного ідеологічного підґрунтя, змішані з характерними рисами поезики модернізму, а також з характерними рисами поезики постмодернізму в її, однак, передпостмодерністському (збереження мімесису) потрактуванні, вони – на рівні змісту – втрачали свою звичність, традиційність і, багато в чому, переконливість, а на рівні форми сприймалися як постмодерністська імітація, як "гра" з літературною традицією. Видатний російський режисер В. Мейерхольд говорив: "Не плутайте поняття "традиція" і "штамп". Штамп – це традиція без змісту" [9: 323]. І, можна сказати, саме штампи соціальної драми (хоча стосовно останньої – традиції) й використовує Уїльямс з метою їх постмодерністського пародіювання.

І тому уїльямсівські твори часто позначені прихованою, шаржованою, травестійованою тощо полемікою із авторами найпопулярніших соціальних творів. Так, наприклад, автор усіяко акцентує риси "вульгарності", тваринної примітивності в образі Стенлі Ковальськи ("Трамвай "Бажання"), немов копіюючи образ Янка із "Волохатої мавпи" Юджіна О'Ніла – коচেґара з океанського лайнера, котрий раптом усвідомлює, що в умовах соціальної нерівності його особисто та його товаришів заможні верстви населення сприймають як "мавп". Герой О'Ніла вступає у двобій із соціальним устроєм, проте зазнає поразки та гине у зоопарку, задушений горилою.

Теннессі Уїльямс також вдається до змалювання характеру свого героя на "мавпячому" тлі:

"[*He hurls a plate to the floor.*]

STANLEY: That's how I'll clear the table! [*He seizes her arm.*] Don't ever talk that way to me! "Pig – Polack – disgusting – vulgar – greasy!" – them kind of words have been on your tongue and your sister's too much around here! What do you think you are? A pair of queens?";

"STANLEY: And wasn't we happy together? Wasn't it all okay? Till she showed here. Noity-toity, describing me as an ape".

Проте уїльямсівський Янк-Стенлі зовсім не збирається знищувати капіталізм – історія робітника-анархіста, котрий мріє помститися, здолавши ненависну йому соціально-економічну систему країни, переходить у принципово іншу площину – сексуальну. Помста Стенлі, котрий гвалтує Бланш, виглядає дивно у контексті відомих подій п'єси-попередника, однак цілком прогнозовано з огляду на нові, сучасні стосовно до Уїльямса модерністські та постмодерністські філософські вчення. Стенлі навіть не заперечує необхідності існування людей на зразок Бланш, автор свідомо намагається "згладити" конфлікт:

"STANLEY: Tiger – tiger! Drop the bottle-top! Drop it! We've had this date with each other from the very beginning!"

Ще одним прикладом може слугувати образ Бланш із тієї ж п'єси, котрий викликає асоціації, пов'язані з "Лисенятами" Ліліан Хеллман. Вона – леді зі старого Півдня. Її плантацію втрачено – новий час не терпить рецидивів минулого. Та Уїльямса зовсім не цікавлять економічні традиції Півдня, як, власне, і аналіз причин та наслідків їхнього занепаду. А боротьба за спадщину у вигляді родючої землі, маєтку або що стає украй вторинною сюжетно (так, наприклад, у кількох епізодах Стенлі намагається отримати частку Стелли від продажу маєтку, при цьому іще раз несамохить підкреслюючи свою "вульгарність"; формально не має нічого проти отримання спадщини й Мерґі з п'єси "Кішка на розпеченому даху" – і навіть бореться за це, – проте власне кажучи боротьба за спадщину, не позначена "виходами" на складну філософську тематику, стає прерогативою її украй комічних "суперників"). Засоби ж ведення такої боротьби (у Хеллман це розбиття пляшечки з ліками, що призводить до смерті одного із персонажів) пародіюються у п'єсі "Солодкоголоса пташка юності":

"CHANCE: What kind thing did I do?

PRINCESS: You gave oxygen to me.

CHANCE: Anyone would do that.

PRINCESS: It could have taken you longer to give it to me.

CHANCE: I'm not that kind of monster".

Інколи, як ми вже згадували вище, паралель проводилася не з драмою, а з епосом. Одним із героїв п'єси "Солодкоголоса пташка юності" є політик-расист Босс Фінлі, образ котрого, певною мірою, перегукується з образом Віллі Старка – героя роману Роберта Пенна Уоррена "Все королівське військо". Як і герой Уоррена, Фінлі не від того, аби підкреслити своє демократичне походження, своє співчутливе ставлення до південних традицій тощо:

"BOSS [*on TV screen*]: Thank you, my friends, neighbors, kinfolk, fellow Americans. ... I have told you before, but I will tell you again. I got a mission that I hold sacred to perform in the Southland. ... When I was fifteen I came down barefooted out of the red clay hills. ... Why? Because the voice of God called me to execute this mission". Проте Уїльямса зовсім не цікавить політична діяльність героя та методи, що ними послуговується персонаж (вони –

якраз навпаки – сприймаються ним як чи не єдино можливі у політиці). Натомість, події сюжету знову ж таки розгортаються у сексуальній площині. Фінлі боїться розголошу своїх стосунків із утриманкою Місс Люсі, негативного впливу синових сексуальних пригод на свій політичний імідж та, найперше, витоку будь-якої інформації щодо венеричного захворювання дочки Хевенлі, позбавитися від якого допомогла лише "whore's operation". Крім того, його відносини з дочкою також, як може здатися, є сумнівними...

Інколи вищезгадана іронічність була дещо грубшою, відвертішою, майже на межі із блазнюванням: у п'єсі "Ніч ігуани" по сцені весело крокує сімейство фашистів, котрі приїхали до Мексики на відпочинок (у подібному контексті самі собою згадуються антифашистські п'єси – "Варта на Рейні" Ліліан Хеллман та "Випадок у Віші" Артура Міллера); під час розмови Бріка зі своїм батьком, плантатором Поллітом (п'єса "Кішка на розпеченому даху"), по будинку метушиться преподобний Тукер, розшукуючи туалет – живе уособлення неспроможності традиційних релігійних доктрин дати відповіді на запитання, котрі бентежать людство; на суцільній пародії з елементами фарсу, гротеску та художньої техніки Бродвею (суму подібних технологій, методів та прийомів можна визначити як постмодерністський колаж, котрий, однак, знову ж таки супроводжується **передпостмодерністським** змістовим наповненням) побудовано п'єсу "Каміно Реаль".

Творчість Уїльямса була надто новою, аби її розгляд міг здійснюватися за усталеною методикою тодішньої критики будь-якого напрямку. Навіть позаісторична, етико-феноменологічна основа авторського мімесису була незвичною для широкого загалу. Термін "постмодернізм" ще не здобув широкого вжитку навіть на Заході, риси його поетики лише формувалися. Тим більше неможливим було й витлумачення уїльямсівського творчого доробку як **передпостмодерністського** за своєю суттю. Та навіть без розуміння з боку критиків твори Теннессі Уїльямса були передовими для свого часу, оскільки вони акумулювали переосмислені здобутки минулого, торуючи тим самим шлях для мистецтва майбутнього.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Образцова А. Пьесы и спектакли // Современная зарубежная драма. – М.: Изд. Академии Наук СССР, 1962. – 383 с.
2. Злобин Г.П. Драма // История американской литературы: Учеб. пособие для студентов фак-тов иностр. яз. пед. ин-тов / Под. ред. проф. Н.И.Самохвалова. – М.: Просвещение, 1971. – ч. II. – 319 с.
3. Виктюк Р.Г. Филки – к свету, розы – к жизни / Уильямс Т. Желание и чернокожий массажист (Пьесы и рассказы): Пер. с англ. – М.: Издательская группа "Прогресс" – "Гамма", 1993. – 320 с.
4. Современная западная философия: Словарь / Сост.: Малахов В.С., Филатов В.П. – М.: Политиздат, 1991. – 414 с.
5. Борев Ю. Б. Эстетика. – 4-е изд., доп. – М.: Политиздат, 1988. – 496 с.
6. Шевнюк О.Л. Культурологія: Навч. посіб. – К., 2004. – 353 с.
7. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / Перекл. з іспанської В.Бурггардта, В.Сахна, О.Товстенко – К.: Основи, 1994. – 420 с.
8. Горски. А.Н. Вербальная магия (мифы и реальность постмодернистской критики) // Новый круг. – 1992. – №1. – С. 89 – 100.
9. Гладков А.К. Мейерхольд говорит // Гладков А.К. Театр: воспоминания и размышления. – М.: Искусство, 1980. – 463 с.

Матеріал надійшов до редакції 15.04.2006 р.

Зорницький А.В. Предпостмодернизм как художественно-философская основа драматургии Теннесси Уильямса в ее связях с социальной драмой США.

В статье рассматривается художественно-философский феномен предпостмодернизма, ставший основой литературного творчества американского драматурга Теннесси Уильямса и детерминировавший его связь с социальной драмой США.

Zornytsky A.V. Pre-postmodernism as the artistic-philosophic basis of Tennessee Williams' drama as connected with the American social play-writing.

The article deals with the artistic-philosophic phenomenon of pre-postmodernism, that became the basis for Tennessee Williams' dramatic fiction and determined its connection with the American social play-writing.