

ЛІРИКО-МІФОЛОГІЧНА ДРАМА ТЕННЕССІ УЇЛЬЯМСА: МІЖ СТАНІСЛАВСЬКИМ ТА БРЕХТОМ

У статті розглянуто основні напрямки художніх пошуків у царині драми та театру, які велися митцями у ХХ столітті. Особливу увагу зосереджено на феномені лірико-міфологічної драми, яка була репрезентована, зокрема, ім'ям американського драматурга Теннессі Уїльямса та виступила в якості своєрідного синтезу сценічних традицій драматичного та епічного театрів.

Атрибут "ліричний" (або ж "поетичний") часто вживався дослідниками, критиками та митцями стосовно сутності реалізму Теннессі Уїльямса. Так, ще 1958 року англійський критик Е. Мартін Браун писав: "Mr Williams is a poetic realist, or rather perhaps a realistic poet" ("Містер Уїльямс – поетичний реаліст або, швидше, реалістичний поет" – А.З.) [1: 7]. Дослідник американської драматургії Г. Злобін назвав свою статтю про творчість автора "Теннессі Уїльямс – поет сцени" [2: 465-474]. Або ж, як зазначав режисер Роман Віктюк: "У страшних картинах, які досить часто народжувалися під його (Т. Уїльямса – А.З.) пензлем, неодмінно присутня Поезія; і якщо забути про те, що Уїльямс – Поет, атмосфера його творів виявиться втраченою, а їх сприйняття – поверховим" [3: 2].

При цьому режисер безпосередньо пов'язував сутність авторської ліричності з пластикою: "Звертаючись до Уїльямса, ми, люди мистецтва, чомусь зазвичай забуваємо про концепцію "пластичного театру", яку висунув драматург у передмові до знаменитого "Скляного звіринця". Але ж у цій концепції й заховано ключ до його творчості – за її допомогою можна відкрити двері тісного "будинку побуту" й поринути у прекрасне" [3: 2].

Згаданий зв'язок є вкрай суттєвим для розуміння авторської творчості ще й з огляду на те, що саме співвідношення між п'єсою та її театральною інтерпретацією й стало одним з факторів протистояння між традиційним драматичним та епічним театром ХХ століття.

У класичному вигляді відмінності між драматичним та епічним театром були сформульовані Б. Брехтом у його програмній праці "Сучасний театр – театр епічний", яка є широко відомою. Однак запропонована митцем схема була не зовсім повною, оскільки автор не брав до уваги "технічно"-театральні відмінності між двома вищезгаданими формами театру. Як говорив актор та режисер К.П. Хохлов: "Є два основних способи гри, два основних підходи до мистецтва актора, є "два театри". Є театр, на сцені якого ми бачимо природну людську поведінку, бачимо людей, які справді здійснюють ті чи інші вчинки, по-справжньому глибоко мислять, впевнено прагнуть досягти своїх цілей, щиро хвилюються з приводу тих становищ, у які вони потрапляють за ходом дії. (...) Інший театр показує нам акторів, які зображують лише зовнішні вияви людської поведінки, прикидаються, роблять "вигляд", що вони щось роблять, думають, відчувають. Приблизно схожими способами зображують вони на сцені ті почуття, які має відчувати дійова особа у п'єсі, але які цілком відсутні у самого актора" [4: 13-14].

Класичним вченням про акторську гру першого типу стала система режисера та актора К.С. Станіславського. Згідно з її канонами, актор мав будувати свою гру виходячи з взаємозв'язку між дією та почуттям, яка існує в житті, однак неодмінно деформується в штучних умовах сцени. Як пише, підсумовуючи вчення К.С. Станіславського, режисер М. Резнікович: "...усе відкриття Станіславського фактично полягає в тому, що коли на сцені артист кожну секунду свого існування буде зайнятий справою, причому буде зайнятий справою активно, цілеспрямовано, свідомо, з вірою в те, що він робить, буде здійснювати безперервний ланцюжок вчинків для досягнення своєї мети, то водночас несвідомо у нього виникне потужний емоційний ряд, виникнуть почуття, емоції" [5: 204].

Манера акторської гри в епічному театрі сягає своїм корінням вчення Д. Дідро, яке було викладене ним у праці "Парадокс про актора" [6: 296]. Її автор писав: "Що ж таке сценічна правдивість? Це – відповідність дій, розмов, обличчя, голосу, рухів, жестів до ідеального зразка, створеного уявою поета і часто перебільшеного актором" [7: 28]. У формі епічного театру, яка була запропонована Б. Брехтом, ця думка Д. Дідро отримувала подальший розвиток. Актор мав не просто не зливатися в єдине ціле зі своїм персонажем, але й залишати простір для своїх коментарів щодо вчинків персонажа. При цьому мала підкреслюватися умовність подій на театрі, їх "притчовий" характер ("ефект очуження"), а деяка "приблизність" сценічного втілення актором певних рис свого персонажа не дозволяла глядачеві відчути захоплення подіями.

З огляду на канони акторської гри та загальнотеоретичну природу драматичного театру **драматургія**, призначена для його сцени, мала бути значною мірою *психологізована*. Необхідною умовою постановки мала бути наявність точно вибудованих *характерів, психологічно достовірних* колізій, *видовищних* сюжетних ходів, яскравих, подекуди навіть спрощених, проте *чітких* конфліктів тощо. Адже, як пише М. Резнікович: "Драма розрахована на негайний вплив. Тому конфлікт у драмі завжди максимально оголений, у певному розумінні примітивний" [5: 49]. Важлива роль відводилася авторським ремаркам, багато з яких ("Народ безмолвствует", "Немая сцена", "Дядя Ваня плачет, а Астров свистить" тощо) стали визнаною класикою не лише драми, але й театру.

Проте традиції епічного театру з його установкою на "ефект очуження" та раціоналізацію глядацького сприйняття твору, натомість, вимагали точного **драматургічного** відповідника своїй специфічній природі. Своєрідний ефект епізації драми досягався шляхом *неспішності* дій, її одночасного *коментування*, *зміни ракурсу глядацького погляду* на події тощо. При цьому залучалися текстові та сценічні вставки – яскраві афоризми, зонги, театралізовані дійства (наприклад, сцена вуличного карнавалу в п'єсі "Життя Галілея") тощо.

Інколи з цією ж метою до постановок залучалися елементи кінохроніки (документальний театр Е. Піскатора), малюнки, графіка, фотографії, "живі газети" тощо. А курс театру на нове прочитання класики або ж уже відомої глядачам сучасної п'єси змінювався необхідністю щоразу переписувати твір наново, "підлаштовуючи" його під канони вже не драматичного, а епічного театру. Саме нестача подібних творів перетворилася свого часу на гостру проблему для Е. Піскатора, який упродовж раннього періоду своєї діяльності весь час відчував гостру нестачу п'єс, які "підходили" б йому.

Однак, між обома формами театру існував і тісний взаємозв'язок. Театр як такий мав відповідати на запити сучасності, й тому трактування п'єс найчастіше було підкреслено злободенним, потрібним "сьогодні" та "зараз". Саме таким мав бути й очікуваний вплив на глядача – невідкладним та по можливості конкретним. Уплив мистецького твору на реципієнта тлумачився як похідний від нього вчинок з боку останнього. Так, широко відомим є той факт, що після перегляду, наприклад, п'єс М. Горького глядачі нерідко вступали в сутички з поліцією тощо. Й подібний запис знаходимо в щоденнику Б. Брехта: "Панівний театр перетворював публіку, яка складалася з інженерів та революціонерів, на просто театральну публіку (на естетів, пасивних споживачів). Новий перетворює театральну публіку (активних споживачів) на інженерів та революціонерів" [8: 377].

Найважливішим результатом знайомства Т. Уільямса як зі здобутками традиційного драматичного театру, так і з практикою епічного театрального мистецтва було засвоєння ним найважливіших принципів їх функціонування, їх жорстких норм та канонів. Проте, як нам здається, саме Теннессі Уільямс став драматургом, який зумів виразити на театрі культурологічно та психологічно самотутній дух американської нації, відійти від експортованих з Європи та адаптованих до американських реалій художніх зразків. Це супроводжувалося запереченням теоретичних форматів як драматичного, так і епічного театру, їх оригінальною переробкою, що призвело до появи самотутньої форми театрального мистецтва.

Сам Уільямс називав свій театр – повністю закладений у площині авторської **драматургії** – "пластичним". Ми, натомість, схильні визначити його як **ліричний театр**, або навіть **лірико-міфологічний театр** з огляду на ряд обставин, викладених нижче.

При цьому запропонована Б. Брехтом схема отримувала наступне доповнення:

Драматична форма театру	Епічна форма театру	Лірична форма театру
Дія	Розповідь	Пластика та ритм театральної вистави
Залучає глядача до сценічної дії і розтрачає його активність	Робить глядача спостерігачем, але пробуджує його активність	Активність глядача спрямовується на віднаходження асоціацій, твір водночас залучає глядача до світу зображуваного та відволікає від нього
Дає глядачеві змогу виявляти почуття	Примушує глядача приймати рішення	Створює у глядача певний настрій
Переживання	Світогляд	Світвідчуття
Глядач співпереживає	Глядач вивчає	Глядач оперує ракурсами бачення та асоціаціями, однак не може віднайти остаточні з них
Гіпноз	Аргументація	Міфологізація – стирання традиційних уявлень реципієнта про явища дійсності, яке реалізується на не-логічній, асоціативній основі
Сприймання консервується	Сприймання переходить у пізнання	Сприймання міфологізується – сценічний світ та світ реальний виступають як взаємопроникні, що у подальшому залишає глядачеві можливість "зустріти" побачені події у реальному житті

При цьому, однак, слід відзначити, що сам Уїльямс усіляко протестував проти тлумачення своєї творчості як "поетично-реалістичної". Як згадував він в одному з інтерв'ю: "Критики все ще вважають мене поетичним реалістом, а я ніколи ним не був. Усі мої герої більше, ніж життя, "не реалісти" [9: 28]. На нашу думку, і автор і дослідники рівною мірою мали рацію. Заперечуючи судження критиків, Теннессі Уїльямс, насправді, лише конкретизував та поглиблював їх, наполягаючи на тому, що "поетичність" його реалізму є не новою вдалою формою, а новою *методологією* пізнання дійсності та її зображення у мистецькому творі. При цьому "тема" та "втілення" виступали як невіддільні одне від одного, принципово синтезовані, як це має місце в ліриці. Автор підкреслював своє протистояння застарілим, на його думку, канонам драматичного театру, він прагнув оновити саму теоретичну природу театру, змінити усталений театральний фігуратив.

При цьому важливим було те, що, полемізуючи з канонами як драматичного, так і епічного театру, Теннессі Уїльямс не відкидав їх сценічної та драматургічної техніки. Проте їх об'єднання в рамках одного твору призводило до того, що елементи драматичного та епічного театру перекреслювали один одного, їх взаємодія на практиці перетворювалася на взаємознищення. Визначаючи *ритмічну* партитуру твору, чергування "драматичних" та "епічних" епізодів, разом з тим, не визначало зміст п'єси, її звучання та таку важливу для Уїльямса *атмосферу* [10: 796]. Натомість, фактором об'єднання вистави в єдине ціле виступала пластика – колір, освітлення, музика, пластичний малюнок ролей, типаж актора тощо, – повністю закладена в **літературному творі**.

Завдання драматургії Уїльямса полягає в тому, аби "заразити" реципієнта настроєм п'єси, її атмосферою, однак логічно декодувати цей настрій неможливо, як неможливо "пояснити" зміст поетичного рядка, який з позицій жорсткої логіки може взагалі його не мати. Натомість основним його змістом є інший, емоційний зміст, який продукується незвичністю поєднання певних пластичних елементів, їх можливою протидією сюжетному розвитку твору, взаємопереходом та взаємовпливом тощо. Реципієнт має звернутися до своїх асоціацій, зробити авторські театральні тропи своїми – відчуті їх. При цьому, можна сказати, виникала нова якість розуміння твору реципієнтом.

Шляхом акцентування яскравості та видовищності сценічно-драматургічного матеріалу досягалося підкреслено емоційне сприйняття твору глядачем та, автоматично, гальмувалося аналітичне мислення останнього. Переглянувши виставу, реципієнт зберігав гостроемоційне враження від неї при мінімальному показнику її логічного "розуміння". Натомість логічний аналіз побаченого з боку глядача планувався драматургом як принципово проспективний, здійснюваний у якості своєрідної глядацької післямови. Приводом для її виникнення мали стати певні події реального життя, які нагадали б реципієнтові побачене на сцені. Й, таким чином, літературно-театральний твір у свідомості пересічного глядача багато в чому й справді перетворювався на міф.

Осмислення життя в категоріях переглянутого твору відбувалося не на основі зближення характеристик певних людей та певних героїв (драматичний театр), не на основі співставлення сюжетів та конфліктів життя з їх театральними відповідниками (епічний театр), а за рахунок співпадання почуттів та асоціацій глядача, особливостей його вражень тощо, які виникли стосовно побаченої вистави та реального життя. Можна говорити про те, що раціональний спосіб тлумачення вистави мінімізувався, хоча й не зникав повністю.

Такий тип рецепції було свого часу описано А. Жідом у "Трактаті про Нарциса": "Книги, мабуть, не така вже й необхідна річ. Спочатку досить було й кількох міфів, які повністю містили в собі ту чи іншу релігію. Ці легенди викликали у людей захоплення; вони благоговіли перед ними, нічого до пуття в них не розуміючи. Лише старанні жерці, прагнучи проникнути вглиб явлених їм образів, прискіпливо осягали таємничий зміст ієрогліфу. Далі виникла потреба у витлумаченні; тоді поряд з міфами з'явилися книги. Але, загалом, досить було й декількох міфів" [11: 217].

Категорії своєрідних "міфу" та "міфологеми" посідають чільне місце в творчості Теннессі Уїльямса. При цьому констатуємо, що вони виступають у якості приблизних відповідників понять "художній твір" та "актуалізація твору в глядацькій рецепції". Аналізуючи відмінність між згаданими поняттями, Н. Хамітов пише: "Міфологема відрізняється від міфу як спогад про мистецький твір чи його переказ (перегляд, прочитання) відрізняється від самого твору. Міфологема – магічне інобуття міфу, спосіб вільного існування міфу в культурі, його конкретно-історичне вираження, причому як у соціумі, так і персонально. Соціумність тут наслідок, а персона – початок. Міфологема є вираження міфу в потоці індивідуального життя, з його стражданнями, радощами та відчаєм" [12: 74]. Таким чином, твір тлумачиться дослідником як незмінний та непізнаваний за своєю суттю об'єкт, який можна по-різному висвітлювати та аналізувати, не претендуючи збагнути до кінця. Пізнати (але багаторазово, хронологічно та психологічно змінно) можна лише певний його аспект, один із його незліченних вимірів. А відносно пізнання міфу можливе лише на основі його перманентного перепрочитання – "поетичного" розуміння.

При цьому знову ж таки акцентується роль символу. Так, дослідник пише: "Символ є згущення міфу, таке згущення, в якому міф кодується, згортається, немов у цисту, й подорожує від епохи до епохи, від культури до культури, щоб врешті-решт бути розкритим та оживленим. Символ – міф зачарований та німий. Символ – міф, який спить. Пробудити міф здатне мистецтво. Воно розкриває його символічні двері, випускає назовні, включає в текст та контекст культури" [12: 92-93]. З думкою про провідну роль символу в художньому тексті погоджувався свого часу і Ю. Лотман, який зазначав: "...символ виступає в ролі згущеної програми творчого процесу. Подальший розвиток символу – лише розгортання певних прихованих у ньому потенцій. Це глибинний кодуєчий пристрій, своєрідний "текстовий ген" [13: 240]. З огляду на це видається за можливе зблизити сутність твору-"міфу" та "поетичного" твору у вищенаведеному розумінні.

У подібному контексті варто зазначити, що "ліричні" та "міфічні" елементи, на нашу думку, виступали як оптимальним чином синтезовані в традиціях "поетичного" кіно. При цьому необхідно зазначити, що театральньо-драматичний пошук Теннессі Уїльямса зближувався з його художніми пошуками змістовно та хронологічно. Як писав В. Шкловський: "Існує прозаїчне та поетичне кіно, й це є основний поділ жанрів: вони відрізняються одне від одного не ритмом, або не лише ритмом, а переважанням технічно формальних моментів (у поетичному кіно) над змістовими, причому *формальні моменти замінюють змістові* (курсив мій – А.З.), завершуючи композицію" [14: 242].

Варто відзначити, що думки Уїльямса з приводу "поетичності" як методології зображення подій майже слово в слово повторював кінорежисер Мілош Форман: "Мене завжди зачаровувало те, що називають "дійсністю". Я завжди прагнув і прагну, щоб мої фільми були реалістичними. Однак камера завжди спотворює реальність, яку вона записує, люди перед нею завжди втрачають свою природність. І цьому ніяк не зарадити. Хоч як це дивно, але моя залюбленість у реальність привела мене до художності, аби в такий спосіб я міг створити свою реальність та істину" [15: 17]. Як бачимо, подібно до Т. Уїльямса, митець вважає "художність" не якістю зображуваного, а методом зображення подій, який є альтернативним щодо натуралістично-психологічного, з одного боку, та епічно-логічного, з іншого боку.

У такому сенсі драматургія Т. Уїльямса та її театральні постановки (майже повністю сплановані самим митцем) були саме "поетичними" у запропонованому В. Шкловським розумінні. Проте з огляду на особливості їх глядацької рецепції, важливим було й те, що М. Туровська згодом визначила як принцип глядацької рецепції "поетичного" кіно (та, зокрема, фільмів А. Тарковського): "Витлумачення належить кожному глядачеві й залежить від його життєвого досвіду, установок, "тенденційності", як говорить режисер. Діапазон можливих тлумачень є надзвичайно широким, розтягнутим, але не безмежним. Він обмежений структурами, запропонованими уяві, – структурою мотивів, хронотопу, особливою "поетичною" структурою образу..." [14: 243].

При цьому можна стверджувати, що в драматургічній традиції Теннессі Уїльямса (хоча й у своєрідному сенсі) вперше склалася у подальшому типова для постмодернізму ситуація, яка передбачала написання творів, розрахованих на принципово нетотожне прочитання реципієнтами різних рівнів ерудиції. А в практиці "пластичного" театру Теннессі Уїльямса вперше, як зазначає стосовно постмодерністського театру Н. Корнієнко, "...ревізії було піддано сам логос" [16: 35].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. E. Martin Brown Introduction // Tennessee Williams. The Rose Tattoo and Other Plays. – L.: Penguin Books, 1976. – 352 p.
2. Злобин Г.П. Теннесси Уильямс – поэт сцены // О'Нил Юджин, Уильямс Теннесси. Пьесы: Сборник. Пер. с англ. / Составл. и вступит. статьи Г. Злобина. – М.: Радуга, 1985. – 800 с.
3. Виктюк Р.Г. Фиалки – 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. Хохлов К.П. "Клочки и обрывки" (Уроки актерского мастерства. Первый курс) // Гринишина М.О. Є три епохи у спогадів... К.П. Хохлов, В.О. Неллі, М.О. Соколов, Д.Л. Боровський. – К.: Альтерпрес, 2001. – 308 с.
5. Резникович М.Ю. От репетиции к репетиции. – К.: Абрис, 1996. – 344 с.
6. Боров Ю. Эстетика. – 4-е изд., доп. – М.: Политиздат, 1988. – 496 с.
7. Дідро Дені. Парадокс про актора / Пер. з фр. М. Іванова. – К.: Мистецтво, 1966. – 146 с.
8. Брехт Б. О литературе. – Изд. 2-е, доп. / Пер. с нем. Кацевой Е.; Сост. и примеч. Е. Кацевой; Вступ. статья Е. Книпович. – М.: Худож. лит., 1988. – 525 с.
9. "Творчество – это тоже исповедальня..." (Выдержки из интервью Т.Уильямса журналу "Плейбой") // Уильямс Т. Желание и чернокожий массажист (Пьесы и рассказы): Пер. с англ. / Вступ. сл. Р.Г.Виктюка – М.: Издательская группа "Прогресс" – "Гамма", 1993. – 320 с.
10. Уильямс Теннесси. Драма – мир остановленного времени // О'Нил Юджин, Уильямс Теннесси. Пьесы: Сборник. Пер. с англ. / Составл. и вступит. статьи Г. Злобина. – М.: Радуга, 1985. – 800 с.
11. Жид Андре. Трактат о Нарциссе (Теория символа) // Новый круг. – 1993. – №1. – С. 217- 223.
12. Хамітов Н.В. Звільнення від буденності: мистецтво як розв'язання суперечностей життя. – К.: Наукова думка, 1995. – 118 с.
13. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю.М. Семносфера. – С.-Петербург: Искусство – СПб, 2000. – 704 с.
14. Туровская М.И. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. – М.: Искусство, 1991. – 255 с.
15. Форман Мілош. Інтерв'ю // Кур'єр ЮНЕСКО. – 1999. – Вересень – жовтень. – С. 16 -17.
16. Корнієнко Н. Веселый апокалипсис // Театр. – 2002. – №3. – С. 30 -39.

Матеріал надійшов до редакції 10.11.2006 р.

Зорницький А.В. Лирико-мифологическая драма Теннесси Уильямса: между Станиславским и Брехтом

В статье рассматриваются основные направления художественных поисков в сфере драмы и театра, проводившиеся художниками в XX веке. Особое внимание сосредоточено на явлении лирико-мифологической драмы, представленной, в частности, именем американского драматурга Теннесси Уильямса и выступившей в качестве своеобразного синтеза сценических традиций драматического и эпического театров.

Zornytsky A.V. Lyrical-mythological drama of Tennessee Williams: between Stanislavski and Brecht

The article highlights the main directions of experiments in the field of theatre and drama, which were conducted by the artists of the 20th century. Special attention is concentrated on the phenomenon of lyrical-mythological drama, which was represented, namely, by the American playwright Tennessee Williams, and constituted a peculiar synthesis of the dramatic and epic stage traditions.