

ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ  
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА МОСКВЫ  
«МОСКОВСКИЙ ГОРОДСКОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

---

*на правах рукописи*

Федоренко Ольга Ярославовна

**АРХЕТИПИЧНОСТЬ ОБРАЗОВ И МОТИВОВ В ДРАМАТУРГИИ**

**Т. УИЛЬЯМСА**

Специальность 10.01.03. – Литература народов стран зарубежья

(литература США XX века)

Диссертация

на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

**Научный руководитель –**

доктор филологических наук, доцент

Баранова Ксения Михайловна

МОСКВА 2018

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	с. 3
<b>ГЛАВА 1. АРХЕТИП, ОБРАЗ И МОТИВ: ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ И МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ</b>	
1.1. Своеобразие функционирования термина <i>архетип</i> в литературоведении.....	с. 12
1.2. Соотношение понятий <i>художественный образ</i> и <i>литературный образ</i> .....	с. 29
1.3. Проблема мотивики в литературоведении.....	с. 43
<b>ГЛАВА 2. АРХЕТИПИЧНОСТЬ ОБРАЗОВ В ПЬЕСАХ Т. УИЛЬЯМСА</b>	
2.1. Архетип <i>тень</i> и его реализация в пьесах Т. Уильямса.....	с. 61
2.2. Образ <i>сад Эдема</i> как воплощение архетипа <i>рай</i> в образной системе драматургии Т. Уильямса.....	с. 86
2.3. Образно-символические формы актуализации архетипа <i>мать</i> в драматургии Т. Уильямса.....	с. 107
<b>ГЛАВА 3. АРХЕТИПИЧНОСТЬ МОТИВА <i>ПУТЬ</i> И ЕГО ВАРИАНТЫ В ПЬЕСАХ Т. УИЛЬЯМСА</b>	
3.1. <i>Путь к Богу</i> и <i>путь самопознания</i> как варианты реализации мотива <i>путь</i> .....	с. 130
3.2. Образ дороги как реализация мотива <i>путь</i> .....	с. 149
3.3. Корреляция мотивов <i>путь</i> и <i>бегство</i> в поэтике Т. Уильямса (на примере пьесы «Камино Реаль».).....	с. 171
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	с. 191
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	с. 201

## ВВЕДЕНИЕ

Настоящая диссертационная работа посвящена исследованию архетипичности образов и мотивов в произведениях американского драматурга середины XX века Теннесси Уильямса (Tennessee Williams, 1911 – 1983). Названные литературоведческие категории являются значимыми элементами идейно-философского осмысления любого литературного произведения. Само же понятие *архетип*, сквозь призму которого и проводится настоящее исследование, «сформировавшись в философии, психологии и науке о мифе», уже завоевало свои позиции в литературоведении, фольклористике, культурологии, истории, религиоведении, социологии и других направлениях современной науки [52: с. 7].

Отметим, что среди работ, посвященных творчеству американского драматурга, существует некоторое число изысканий, которые в той или иной степени касаются вопросов изучения архетипической стороны его произведений. Научные труды по этой проблематике принадлежат в основном западным литературоведам: Иммануил Асибонг (Emmanuel B. Asibong), Роберт Гауптман (Robert Hauptman), Эстер Мерль Джексон (Esther Merle Jackson), Уолтер Керр (Walter Kerr), Джозеф Вуд Кратч (Joseph Wood Krutch), Бенджамин Нельсон (Benjamin Nelson), Брайан Паркер (Brian Parker), Ингрид Роджерс (Ingrid Rogers), Нэнси Тишлер (Nancy M. Tischler), Сигни Фальк (Signi Lenea Falk), Норман Феддер (Norman Fedder) и др.

Отечественное уильямсоведение также представлено целым рядом интересных исследований. На наш взгляд, в этой области можно отметить определенные тенденции, которым следуют современные российские ученые, анализируя творчество американского драматурга. Прежде всего, практически все они, так или иначе, изучают «пластический театр» Т. Уильямса, его особую художественную систему, заключающуюся в синтезе различных сценических средств, используемых для усиления заключенных в драматургическом тексте

смыслов. В поле зрения литературоведов также попадает образное наполнение сочинений автора, в особенности развитой и витиеватый символизм, характеризующий его произведения (Н.В. Крылова, Н.А. Трубникова). Среди работ, посвященных жанровому своеобразие драматургических, прозаических и лирических произведений Т. Уильямса, важное место занимают монографии, статьи и диссертации А.В. Арсеевой, В.Л. Денисова, Т.В. Кашаевой, А.Ю. Курмелева, Д.С. Лапенкова, В.Б. Шаминой. Изучение произведений американского драматурга как продолжателя традиций европейского театра можно усмотреть в работах Т.Б. Аленькиной, А.Ю. Курмелева, В.Б. Шаминой. Определенный интерес к архетипической составляющей его пьес прослеживается в изысканиях Е.В. Гнездиловой, А.А. Прониной, С.Н. Чумакова, В.Б. Шаминой.

В работах литературоведов, изучающих драматургию Т. Уильямса, как у нас в стране, так и за рубежом, можно выделить некоторые общие положения. Во-первых, при описании различных повторяющихся элементов художественного текста, берущих начало в античных и библейских источниках, практически все исследователи достаточно редко используют термин *архетип*, отдавая предпочтение термину *миф*. При этом специфика того, что понимается под архетипом, далеко не всегда уточняется. Во-вторых, в большинстве изысканий вышеназванных авторов присутствует очевидное стремление отождествлять *архетипический образ* и *архетип*, несмотря на то, что К.Г. Юнг, к которому ученые часто апеллируют, настаивал на разграничении этих двух фундаментальных явлений. В-третьих, недостаточная разработанность проблемы литературного мотива в англоязычном литературоведении сводит практически все исследования зарубежных авторов к фрагментарному анализу только лишь образной стороны произведений драматурга, избегая при этом детального исследования как самих элементов сюжета, так и процесса их тесного взаимодействия с архетипами и архетипическими образами.

Специфика проводимого диссертационного исследования заключается в изучении образов и мотивов, обладающих свойством архетипичности, в пьесах, созданных Т. Уильямсом. Отметим, что свойство это проявляется в образах и мотивах по-разному, что можно объяснить неодинаковой природой исследуемых явлений. Так, *архетипическими образами* мы считаем те литературные образы, которые содержат в себе архетипическое ядро, некий образец, служащий смысловым каркасом для их конструирования. Воплощением этой архетипической первоосновы, с нашей точки зрения, могут быть не только образы-персонажи, но и образы-символы. Под *архетипичностью мотива* мы понимаем устойчивую повторяемость мотива во многих, подчас неродственных культурах, начиная с древнейших времен, а также связь этого элемента произведения с архаическими мифологическими и религиозными источниками. Предпринятое в настоящей диссертации рассмотрение архетипичности образов и мотивов в качестве единого предмета изучения позволит, на наш взгляд, поставить новые исследовательские задачи, проследить взаимовлияние вышеназванных компонентов литературного произведения на примере текстов пьес Т. Уильямса.

**Актуальность** настоящей диссертации определяется существующей потребностью дальнейшего развития методов исследования архетипов, их функционирования в литературном, в частности, драматургическом тексте. Современность предмета изучения также продиктована необходимостью расширить знания о средствах создания художественной условности, стилистических приемах и техниках, используемых Т. Уильямсом при создании образов и мотивов, в том числе служащих формой объективации архетипов в его пьесах.

**Научная новизна** диссертационного исследования заключается в том, что в нем предпринята попытка комплексного изучения творчества Т. Уильямса в архетипической парадигме «образ» и «мотив». Кроме того, принципиальная особенность этого исследования состоит в отступлении от

привычного для западных школ восприятия архетипов исключительно сквозь призму психоанализа с тесным отождествлением литературного архетипа с его аналогом в области психологии.

**Объектом** исследования в настоящей работе выступает художественная система драматургических произведений Т. Уильямса. Его **предметом** являются конкретные образы, мотивы, а также система художественных средств и приемов, введенных американским драматургом в повествование и выступающих способом объективации и воплощения искомого архетипического базиса.

**Теоретическую основу** диссертации составляют труды, в которых представлены различные подходы к пониманию архетипов как отечественных (С.С. Аверинцев, А.Ю. Большакова, А.Н. Веселовский, Е.Ю. Власенко, А.С. Козлов, А.А. Кушниренко, Е.А. Мелетинский, А.М. Панченко, И.П. Смирнов, А.А. Фаустов, Г.В. Якушева и другие), так и зарубежных ученых (Майкл Абрамс (Michael H. Abrahms), Мод Бодкин (Maud Bodkin), Дэвид Джей Барроуз (David J Burrows), Джозеф Кэмпбелл (Joseph Campbell), Мирча Элиаде (Mircea Eliade), Лесли Фидлер (Leslie Fiedler), сэр Джеймс Фрейзер (Sir James Fraser), Эрих Фромм (Erich Fromm), Нортроп Фрай (Northrop Frye), Карл Густав Юнг (Carl Gustav Jung), Маршалл Маклюэн (Marshall McLuhan), Эндрю Плакс (Andrew H. Plaks), Уильям Бише Штейн (William Bysshe Stein) и другие). Попытка осмысления категорий *художественный* и *литературный образы* предопределила обращение к изысканиям С.С. Аверинцева, М.М. Бахтина, М.М. Гиршман, Н.А. Дмитриевой, А.В. Домашенко, А.Ю. Большаковой, М. Кагана, Д.С. Лихачева, И.Б. Роднянской, М.П. Столярова, О.М. Фрейденберг, М.Б. Храпченко, В.Б. Шкловского, Майкла Абрамса, Джун Дауни (June Downey), Дэвида Холбрука (David Holbrook), Фрэнка Кермоуда (Frank Kermode), Сьюзен Катерины Лангер (Susanne Katherina Langer), Сесила Дэй Льюиса (Cecil Day-Lewis) и других. Рассмотрение трактовок термина

*литературный мотив* обусловило необходимость опираться на труды таких ученых, как Э.А. Бальбуров, К.М. Баранова, А.И. Белецкий, А.Л. Бем, А.Н. Веселовский, Б.М. Гаспаров, Н.Е. Меднис, Е.М. Мелетинский, С.Ю. Неклюдов, А.А. Плисс, В.Я. Пропп, И.В. Силантьев, Б.В. Томашевский, В.Б. Шкловский, О.М. Фрейденберг, Б.И. Ярхо, М. Абрамс, Портер Эбботт (Н. Porter Abbott), Тина Блю (Tina Blue), Алан Дандес (Alan Dundes), Кенет Пайк (Kenneth Lee Pike) и другие. Особо значимыми для выработки концепции настоящей диссертации выступили научные изыскания в области теории содержательных доминант художественного текста в американской литературе (К.М. Баранова, В.И. Солодовник, Е.А. Стеценко); работы, затрагивающие различные аспекты теории драматургии, в частности, зарубежной драматургии XX в. (В.Л. Денисов, М.М. Коренева, М.Г. Меркулова, В.М. Паверман, Б.А. Смирнов, В.Б. Шамина, Кристофер Бигсби (Christopher William Edgar Bigsby), Луи Бруссар (Louis Broussard), Говард Таубман (Howard Taubman).

**Материалом исследования** послужили тексты 11 пьес Т. Уильямса, созданных в разные периоды его жизни: «Растоптанные петунии» (The Case of the Crushed Petunias, 1941), «Стеклянный зверинец» (The Glass Menagerie, 1944), «Предназначено на слом» (This Property Is Condemned, 1946), «Трамвай “Желание”» (A Streetcar Named Desire, 1947), «Татуированная роза» (The Rose Tattoo, 1951), «Камино Реаль» (Camino Real, 1953), «Кошка на раскаленной крыше» (Cat on a Hot Tin Roof, 1955), «Орфей сходит в ад» (Orpheus Descending, 1957), «И вдруг минувшим летом» (Suddenly Last Summer, 1958), «Ночь игуаны» (The Night of the Iguana, 1961), «Предупреждение малым кораблям» (Small Craft Warnings, 1972). Выбор материала исследования был обусловлен продуктивностью изучения архетипичности образов и мотивов.

**Цель** настоящей работы заключается в обосновании наличия свойства архетипичности в созданных Т. Уильямсом художественных образах и введенных в текст мотивах.

Поставленная цель предопределила круг исследовательских задач, необходимых для ее достижения:

- выявить смысловое наполнение и дифференциальные признаки терминов *архетип*, *образ* и *мотив* применительно к материалу исследования;
- описать образы и мотивы, содержащие в себе определенный архетипический базис в пьесах Т. Уильямса, а также определить характер взаимодействия названных литературоведческих категорий в драматургических произведениях американского писателя;
- проанализировать художественные средства, избранные автором в качестве способов репрезентации выявленных архетипических образов и мотивов.

Выполненная в рамках литературоведения диссертационная работа опирается также на смежные для данной темы области знания – философию, психологию, культурологию, фольклористику и историю. **Методология исследования**, обусловленная целью работы, включает традиционные для литературоведческого анализа методы: культурно-исторический, сравнительно-исторический и биографический.

**Теоретическая значимость** работы заключается в дальнейшем совершенствовании методов исследования содержания и структуры архетипического компонента литературных образов и мотивов, в частности, особенностей их функционирования в драматургическом тексте. Изучение названных художественных категорий также позволяет выявить тенденции и характерные особенности нравственного облика не только современников Т. Уильямса, но и проследить эволюцию во взглядах и нравах американской нации, начиная с периода ее формирования на землях Нового Света.

**Практическая ценность** настоящей диссертации состоит в возможности использования материалов и выводов исследования при составлении пособий и методических рекомендаций по курсу американской литературы, в разработке специализированных курсов по зарубежному



литературоведению, стилистике, при написании курсовых, выпускных квалификационных бакалаврских работ и магистерских диссертаций.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. В созданных Т. Уильямсом драматургических образах и мотивах присутствует определенное архетипическое ядро, составляющее их основу. Значимыми элементами текстов пьес автора как на композиционном, так и на идейно-философском уровне становятся архетипы *тень*, *рай* и *мать*.
2. Образы, лишенные антропоморфизма, наряду с цветовой символикой, выступают одним из ключевых способов воплощения архетипов в структуре действия драматургии Т. Уильямса. Создание данного типа образов становится также и важнейшим средством введения мотивов в текст пьес американского драматурга.
3. Архетип *рай* представлен в драматургии Т. Уильямса в образе потерянного Эдема. Образ Эдемского сада нередко служит аллегорией американского Юга, прежде процветающего, но переживающего упадок в XX столетии и навсегда потерянного для выходцев из этого региона США.
4. Архетипический мотив *путь* становится одним из центральных мотивов в драматургии Т. Уильямса как в функциональном, так и в идейно-философском плане. Становясь художественным воплощением идеи о жизненном пути индивида, мотив *путь* характеризуется двунаправленностью. С одной стороны, он принимает форму *пути к Богу*, отражая тем самым острое желание действующих лиц обрести веру. С другой стороны, служит литературной объективацией процесса самоидентификации личности, то есть *пути к самому себе, своему внутреннему «Я»*.

**Апробация результатов исследования** осуществлялась в ходе обсуждения отдельных аспектов диссертации на заседаниях кафедры

английской филологии института иностранных языков Московского городского педагогического университета (2015 – 2018 гг.). Материалы диссертации легли в основу докладов и выступлений на следующих научных конференциях: **IX и X Научные сессии ГАОУ ВО МГПУ «Актуальные проблемы лингвистики, литературоведения, лингводидактики»**, секция «Актуальные проблемы литературы США и Великобритании» (Москва, 2015 и 2016 гг.); **Совместный научно-практический семинар по американской литературе**, институт иностранных языков, ГАОУ ВО МГПУ – факультет языкознания и литературоведения, университет г. Байройт (Москва, 15 марта 2016 г.); **V Международная научная конференция «Современная филология»**, секция № 4 «Художественная литература» (Самара, март 2017 г.); **Первая межвузовская научно-практическая конференция «Современная англистика и американистика: актуальные проблемы лингвистики и литературоведения»** (Москва, 27 апреля 2017 г.); семинары научной школы института иностранных языков ГАОУ ВО МГПУ **«Теоретические и прикладные проблемы современного литературоведения»** (Москва, 27 марта 2018 г., 13 апреля 2018 г.).

Основные положения исследования нашли отражение в 9 статьях общим объемом 3,21 п.л., из них 3 (1,3 п.л.) были опубликованы в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК при Минобрнауки РФ.

**Структура, объем и содержание работы.** Диссертация общим объемом 219 страниц (из них – 198 страниц основного текста) состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы, включающего 191 наименование, в том числе 70 на иностранных языках. Структура диссертационного исследования обуславливается поставленными целями и задачами.

Во **Введении** обоснована актуальность изучения архетипичности образов и мотивов для современного литературоведения, показана степень изученности проанализированного материала. Здесь же определены объект и предмет исследования, новизна, цель и задачи диссертации, раскрываются

теоретическая значимость и практическая ценность выполненной работы, выдвигаются положения, выносимые на защиту, а также предлагается описание структуры диссертации.

**Глава 1 «АРХЕТИП, ОБРАЗ И МОТИВ: ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ И МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ»** носит теоретический характер. В ней поясняются основные терминологические понятия, которые используются в данной работе: *архетип*, *литературный образ* и *мотив*. Поскольку в настоящее время они не имеют однозначного толкования в науке и характеризуются определенной взаимосвязью, на основе обобщения опыта исследований в области теоретического осмысления проблемы архетипа, литературного образа и мотива в отечественной и зарубежной науке в этой главе делается уточнение понятийного аппарата диссертации.

**Глава 2 «АРХЕТИПИЧНОСТЬ ОБРАЗОВ В ПЬЕСАХ Т. УИЛЬЯМСА»** посвящена изучению трех значимых для произведений американского драматурга архетипов, а именно: *тень*, *рай* и *мать*. Особое внимание уделено подробному анализу особенностей реализации названных прообразов, осуществленной при помощи образно-символического наполнения пьес Т. Уильямса и используемых им средств художественной выразительности.

**В главе 3 «АРХЕТИПИЧНОСТЬ МОТИВА ПУТЬ И ЕГО ВАРИАНТЫ В ПЬЕСАХ Т. УИЛЬЯМСА»** исследуются возможные варианты воплощения мотива *путь* как одного из ключевых элементов мировой литературы и американской словесности, в частности, а также средства его объективации в драматургическом тексте. Кроме того, в этом разделе диссертации подробно показана корреляция названного мотива с другими фундаментальными литературными мотивами.

В **Заключении** приводятся основные выводы и результаты, полученные в ходе проведенного исследования, намечаются перспективы дальнейшей работы.

# ГЛАВА 1. АРХЕТИП, ОБРАЗ И МОТИВ: ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ И МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

## 1.1. Своеобразие функционирования термина *архетип* в литературоведении

Как известно, термин *архетип* этимологически восходит к двум греческим корням: *arche* – «начало» и *typos* – «образец», иными словами, его значение можно представить в виде единиц «первообраз», «праформа», «первичный тип». «Сам термин был введен в научный обиход в начале XX века знаменитым швейцарским психологом и философом К.Г. Юнгом» [57: с. 181]. Первоначально это слово употреблялось только для обозначения определенных психологических явлений и лишь позднее, в середине XX века, его стали использовать мифологи, фольклористы и литературоведы.

В своей книге «Об архетипах коллективного бессознательного» К.Г. Юнг высказывает идею о том, что архетипы являются содержанием коллективного бессознательного, древнейшими, «изначальными типами, т.е. испокон веку наличными всеобщими образами» [133: с. 106 – 107]. По мнению ученого, их можно выявить через соотнесение с мифом, тайным учением, или, например, сказкой. Основным доказательством существования априорного бессознательного, общего для всех людей, является, с точки зрения К.Г. Юнга, «так называемый параллелизм мифологических мотивов» [134: с. 36]. Иначе говоря, архетипические образы и мотивы (например, миф о потопе или конце света) можно усмотреть в несвязанных друг с другом мифологиях и сферах искусства, что исключает объяснение их возникновения заимствованием, но подтверждает наличие неких общих механизмов, определяющих творческую мысль людей.

Во многих своих работах знаменитый мыслитель предостерегает читателей от неверного понимания термина *архетип*. Ученый отмечает, что зачастую его истолковывают как вполне определенный мифологический образ

или мотив. По мнению К.Г. Юнга, последние являются не более чем репрезентациями первого, а потому и утверждать, что эти переменные образы могут быть унаследованными, было бы неверно. «Архетип же является тенденцией к образованию таких представлений мотива, – представлений, которые могут значительно колебаться в деталях, не теряя при этом своей базовой схемы», – подчеркивает известный психолог [133: с. 71]. Приведенная цитата, безусловно, показывает, что швейцарский исследователь не приемлет отождествление архетипов с мотивами и образами. К.Г. Юнг многократно указывает на первичность архетипов по отношению к последним.

Разрабатывая свою теорию архетипа, ученый касается вопроса и о творческой основе этого явления, а также о его соотношении с такими процессами, как мифотворчество и создание литературного произведения. В работе «Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству» он утверждает, что мнемонические образы, в форме которых существует наше коллективное бессознательное, составляют основу процесса архетипизации [133]. Именно творческая фантазия становится «плодородной почвой» для повторения или реализации первообраза.

Другой немаловажный аспект, с точки зрения К.Г. Юнга, связан со свойством архетипов оказывать определенное воздействие на публику. «Говорящий прообразами говорит как бы тысячью голосов, он пленяет и покоряет, он поднимает описываемое им из однократности и временности в сферу вечнущего, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества» [133: с. 303]. Иными словами, подобная утилитарность архетипов возможна лишь благодаря тому, что они будят в человеке на бессознательном уровне чувство знакомого и родного. Данная характеристика архетипов, в случаях как образного, так и мотивного их воплощения, позволяет людям предсказывать исход событий, описанных в сочинении, или же, например, усмотреть в Зевсе-громовержце сходство с такими богами, как Перун, Юпитер и Тор.

Следовательно, художественная интерпретация прообраза является его своеобразным переводом на язык современности. Ведь архетипы, воплотившись в актуальном для конкретного места и времени образе или мотиве, способствуют формированию поэтики произведения, отвечающего потребностям людей.

Отметим, что само явление, лежащее в основе термина *архетип*, было известно еще в позднеантичной философии. В статье «Проблема архетипов и архетипических образов в литературоведении» российский исследователь Е.Ю. Власенко пишет о том, что задолго до К.Г. Юнга представители различных отраслей науки (психологии, философии, мифологии, литературоведения) хотя и не пользовались вышеназванным термином, но уделяли большое «внимание поиску первоэлементов, <...> лежащих в основе мифологических и мифопоэтических текстов». Ученые называли их по-разному, однако поиск «первоисточников» приводил к выводам о существовании неких универсальных, общих для всех людей идей и знаний, «бессознательных компонентов человеческой психики (в том числе и коллективной)» [57: с. 181]. А это именно те вопросы, которые впоследствии подробно рассмотрел К.Г. Юнг, создавая свое учение.

В мировом литературоведении сложились разные концепции архетипа, каждая из которых, бесспорно, заслуживает внимания. Однако до сих пор единого определения архетипа в науке не существует. В отечественном литературоведении теорией архетипа занимались такие известные ученые, как С.С. Аверинцев, А.С. Козлов, Е.А. Мелетинский, А.М. Панченко, И.П. Смирнов и другие. В постсоветский период этому явлению уделяли особое внимание, в частности, такие исследователи, как А.Ю. Большакова, Е.Ю. Власенко, А.А. Фаустов, Г.В. Якушева.

Фундаментальный вклад в теорию литературных архетипов внес академик А.Н. Веселовский. Его взгляды послужили отправной точкой для последующих поколений российских ученых, заинтересованных

рассматриваемой в диссертации проблемой. Так, в статье «Из введения в историческую поэтику» ученый пишет об отложившихся в памяти народа образах, сюжетах и типах, изначально порожденных какими-то людьми или событиями [54]. Говоря о происхождении первых, исследователь подчеркивает такое их качество, как обобщенность. Иными словами, сюжеты и типы генерализовались, что приводило к некоторому подавлению представления о конкретных лицах и фактах и появлению общих схем и очертаний. Как уже было упомянуто в связи с теорией К.Г. Юнга, последний считал, что областью существования архетипов является коллективное бессознательное. Избегая данного термина, А.Н. Веселовский помещает интересующие нас первоэлементы на некий нетранспарентный уровень нашего сознания, «как многое испытанное и пережитое, видимо, забытое и вдруг поражающее нас, как непонятное откровение, как новизна и вместе старина, в которой мы не даем себе отчета» [54: с. 57].

Автор также упоминает о значении этих элементарных структур для литературы, народной и художественно-сознательной, указывая на тот факт, что старые образы и их отголоски возникают, когда на них появляется народнопоэтический спрос и требование времени. А.Н. Веселовский полагает, что именно таким образом повторяются народные легенды, а в литературе происходит обновление некоторых сюжетов. Последнее утверждение академика свидетельствует о таком свойстве архетипа, как вариативность, т.е. стремление к развитию. Иными словами, архетип может приобретать новые свойства в зависимости от контекста или ситуации, в которых он используется. Отметим, что эта мысль, бесспорно, близка идеям К.Г. Юнга о воздействии архетипов на умы людей, воспринимающих произведения искусства, что неоднократно упоминалось в его работе «Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству» [133].

Крупнейший российский филолог, философ, культуролог и историк С.С. Аверинцев в своем словаре «София – Логос. Словарь» в определении

значения термина *архетип* опирается прежде всего на работы К.Г. Юнга. Отечественный исследователь признает, что отдельные положения доктрины швейцарского ученого об архетипах, а также введенный им термин *архетип*, безусловно, оказали воздействие на мысль и творчество исследователей мифа и религии, литературоведов, философов и теологов, а также ученых внегуманитарного круга, деятелей литературы и искусства. Однако составитель словаря указывает на недостаточную последовательность К.Г. Юнга, когда тот пытается уточнить взаимоотношения мифологических образов и архетипов. Эта взаимозависимость понимается последним и как аналогия, и как тождество, и как порождение одних другими, что, по убеждению российского ученого, привело впоследствии к применению термина *архетип* для обозначения «наиболее общих, фундаментальных и общечеловеческих мифологических мотивов, изначальных схем представлений, лежащих в основе любых художественных, в т.ч. мифологических структур <...> уже без обязательной связи с юнгианством как таковым» [11: с. 72].

По мнению С.С. Аверинцева, едва ли не лучшей краткой формулировкой концепции архетипа является определение немецкого писателя Т. Манна о том, что в типичном всегда есть очень много мифического. Немецкий мыслитель пишет, что «типичное, как и всякий миф, – это изначальный образец, изначальная форма жизни, вневременная схема, издревле заданная формула, в которую укладывается осознающая себя жизнь, смутно стремящаяся вновь обрести некогда предначертанные ей приметы» [90: с. 175]. Российский ученый считает, что существующая архетипическая концепция подразумевает исследование мифов с целью нахождения как в этническом, так и в типологическом многообразии мифологических сюжетов и мотивов некоего «инвариантного архетипического ядра, метафорически выраженного этими сюжетами и мотивами (мифологемами), но никогда не



могущего быть исчерпанным ни поэтическим описанием, ни научным объяснением» [11: с. 70].

В статье «Архетип» «Литературного энциклопедического словаря» под редакцией В.М. Кожевникова и П.А. Николаева под архетипами понимаются «мотивы и их комбинации, наделенные свойством вездесущности» [16: с. 38]. Опираясь на положения учения К.Г. Юнга, авторы энциклопедического словаря определяют архетипы как «универсальные устойчивые психические схемы (фигуры), бессознательно воспроизводимые и обретающие содержание в архаичном ритуале, мифе, символе, верованиях, актах психической деятельности (сновидения и т. п.), а также в художественном творчестве вплоть до современности» [Там же]. Здесь же отмечается существование в современном литературоведении тенденции называть архетипическими любые неосознанно воспринятые и трансформированные мотивы или универсально распространенные сюжеты [16: с. 39]. Следовательно, в связи с упомянутой статьей закономерно говорить о корреляции, которую усматривают авторы энциклопедии между понятиями *архетип*, *мотив* и *сюжет*, или же о возможности приобретения последними двумя свойств архетипичности.

Несколько иное толкование архетипа предлагает современный российский литературовед А.С. Козлов, автор статьи «Архетип» в энциклопедии «Западное литературоведение XX века» под редакцией Е.А. Цургановой. Исследователь трактует термин *архетип* как некую модель или первообраз, однако, избегая пояснений касательно того, где именно функционирует данная модель [14: с. 37]. Опираясь в своей характеристике на труды К.Г. Юнга, А.С. Козлов говорит о способности архетипа всегда сохранять свое значение, что свидетельствует о наличии у последнего таких качеств, как трансисторизм (способность проявлять себя в соответствующих времени и стилю образах) и общечеловечность. Ученый не усматривает связь между архетипом и мотивом, но указывает на взаимное влияние архетипа и

таких понятий, как *образ* и *символ*. По его мнению, опыт, будучи основным элементом коллективного бессознательного, постигается и реализуется в художественном творчестве посредством «первоначальных образов», или архетипов. Тем не менее символ, который также функционирует как элемент коллективного бессознательного, разрушается при сознательном постижении опыта [14: с. 37].

В другом современном литературоведческом источнике «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» под редакцией Н.Д. Тamarченко термин *архетип* выступает в качестве «универсального *образа* или *сюжетного элемента*», или их устойчивых сочетаний (вплоть до авторских архетипов) [21: с. 24]. Как видно из приведенного определения, автор статьи А.А. Фаустов устанавливает связь между архетипом, образом и сюжетным элементом. Помимо этого, обращает на себя внимание утверждение составителей словаря о существовании авторских архетипов. Последняя мысль не находит подробного объяснения в указанном источнике. Поэтому можно лишь предположить, что под авторскими архетипами отечественный филолог подразумевает не что иное, как некие художественные элементы, повторяющиеся в творчестве конкретных писателей, поэтов и драматургов.

А.А. Фаустов подчеркивает, что «главным камнем преткновения» в интерпретации анализируемого в диссертации термина является вопрос о происхождении и каналах трансляции архетипов, т.е. об их актуализации в структуре художественного дискурса. Для пояснения данного положения российский ученый приводит толкования различных отечественных и зарубежных исследователей, которые в качестве «первичного лона» архетипов рассматривают или трансценденции, то есть то, что недоступно опытному познанию или не основано на опыте, или же семиосферу (термин Ю.М. Лотмана [88]) в целом. Сам составитель словарной статьи приходит к

заключению о возможности существования «сложной констелляции<sup>1</sup> и иерархии архетипов различного генезиса и об их взаимоналожении в тексте» [21: с. 24]. Следовательно, А.А. Фаустов допускает различные источники и причины порождения архетипов.

Известный современный литературовед А.Ю. Большакова изучает архетипы, обращая внимание на их роль и функции в жизни современного общества. Она подчеркивает, что «невозможно рассматривать архетип как нечто сугубо формальное – «пустую» схему, то наполняемую каким-либо содержанием, то вовсе нет» [52: с. 8]. Исследуя как аксиологическую, так и прагматическую стороны явления, она описывает архетипы как «базовые модели, определяющие ценностные ориентации индивидов и общества» [Там же].

Изыскания А.Ю. Большаковой оказываются весьма значимыми для проводимого в диссертации исследования, поскольку они в большей степени затрагивают распространенность архетипов в области искусства и литературы. Литературный архетип ученый определяет как «одну из форм проявления культурного бессознательного», а также «исходный образец или модель творческого развития» [52: с. 8 – 9]. Она считает, что на основе единого «генетического кода, стихийно регулируемых, интенсивных процессов «литературного бессознательного» и «памяти культуры», через чтение и опосредованное восприятие текстов, созданных различными авторами, а также благодаря откликам читателей, складывается некое коллективное литературное (культурное) пространство [52: с. 11]. Отсюда можно сделать вывод о том, что формирование литературного архетипа происходит на общекультурном уровне и даже служит своеобразным отражением литературной эволюции.

---

<sup>1</sup> Констелляция – случайное сочетание, расположение.

В статье «Семантика компонентов архетипического комплекса литературного произведения» А.А. Кушниренко рассматривает архетипы в качестве семантических целостностей ассоциативного типа, которые могут возникать в сознании человека как следствие трансформации психической энергии [82: с. 30]. В приведенном определении обращает на себя внимание нежелание автора использовать термины *мотив* и *образ* в качестве базы интерпретации феномена *архетип*. А.А. Кушниренко разграничивает понятия *архетип*, *образ* и *мотив*, утверждая, что «архетип универсален по своей сути, поскольку не является образом или мотивом, а представляет собой некоторую изначальную схему элемента художественного целого» [82: с. 31]. Важной также представляется нам мысль ученого о том, что в художественном произведении архетипы не функционируют изолированно друг от друга, но образуют единый архетипический комплекс, элементами которого являются сюжетное клише, персонаж и мотив.

Подводя итог краткому обзору трудов, посвященных теории архетипа в отечественном литературоведении, можно сказать, что она активно развивается благодаря исследованиям современных российских ученых. При этом подчеркнем, что в разные исторические периоды исследователи неодинаково интерпретировали термин *архетип*, то прибегая к полному его отождествлению с художественными образами и мотивами, то отмечая их явное различие.

В англоязычном литературоведении XX – начала XXI веков теория архетипа активно разрабатывается такими учеными, как М. Абрамс, Д.Дж. Барроуз, М. Бодкин, Дж. Кэмпбелл, М. Маклюэн, Э. Плакс, Л. Фидлер, Н. Фрай, сэр Дж. Фрейзер, Э. Фромм, У.Б. Штейн и др.

Американский исследователь мифологии Дж. Кэмпбелл, наиболее известный благодаря своим трудам по сравнительной мифологии и религиоведению, в знаменитой книге «Тысячеликий герой» («The Hero with a Thousand Faces», 1949) предлагает глубокий анализ проблемы архетипов и

отмечает ту роль, которую они выполняют в мировой культуре. Ученый придерживается мнения о том, что «мифологические символы – не продукт произвола; их нельзя вызвать к жизни волею разума, изобрести и безнаказанно подавить. Они представляют собой спонтанный продукт психики, и каждый из них несет в себе в зародыше нетронутой всю силу своих первоисточников» [83: с. 12]. Из приведенной цитаты становится ясно, что под первоисточниками понимаются те же самые архетипы, которые играют роль некой движущей силы, или импульса, порождающего мифологические символы.

Известный американский литературный критик М. Абрамс, который также является составителем «Словаря литературных терминов» («A Glossary of Literary Terms», 1993), дает следующее определение архетипу: «<...> the term archetype denotes recurrent narrative designs, patterns of action, character-types, themes, and images which are identifiable in a wide variety of works of literature, as well as in myths, dreams, and even social rituals» [27: p. 12]. Иными словами, под термином *архетип* автор приведенного определения понимает повторяющиеся повествовательные конструкции, модели действия, своеобразные характеры, темы и образы, которые можно распознать в разных литературных произведениях, мифах, сновидениях и даже социальных ритуалах. Обращает на себя внимание и тот факт, что критик считает *архетип*, *образ* и *повествовательные конструкции* как бы равными друг другу, выбирая в качестве критерия архетипичности повторяемость. Наряду с некоторыми учеными [54, 55, 133, 134], исследователь отмечает, что эффективное воплощение архетипов в литературном произведении вызывает глубокий отклик читателя, потому что последний узнает их, сталкиваясь с ними в тексте: «<...> the attentive reader <...> shares the archetypes expressed by the author» [27: p. 12].

Упоминание повторяемости как важнейшей характеристики архетипов встречается в научной литературе довольно часто. Обратимся, например, к эссе известного канадского филолога, исследователя мифологии, литературы

и языка Н. Фрая «Литературные архетипы» («The Archetypes of Literature», 1951). Исследователь пишет: «<...> an important symbol like the sea cannot remain within the poetry of Shelley or Keats or Coleridge: it is bound to expand over many poets into *an archetypal symbol* (курсив наш – О.Ф.) of literature» [155: p. 506]. Приведенная цитата достаточно наглядно демонстрирует сближение и даже отождествление автором таких понятий, как *архетип* и *символ*. Известный филолог даже предлагает термин *архетипический символ* (an archetypal symbol), используя его в тексте.

С нашей точки зрения, заслуживает внимания тот факт, что Н. Фрай считает изучение и поиск архетипов своеобразной *литературной антропологией* (literary anthropology), целью которой становится исследование процесса насыщения литературы мифами, ритуалами и сказками, т.е. некими *долитературными категориями* (pre-literary categories). В рамках подобных архетипических исследований последние играют важную роль, поскольку их следы можно повсеместно найти в классической литературе: «<...> there seems to be a general tendency on the part of great classics to revert to them» [155: p. 507]. Таким образом, литературный текст предстает перед читателем как некая усложненная структура, появившаяся из элементарных формул и базовых образцов.

Н. Фрай сравнивает процесс индуктивного рассмотрения архетипов (inductive movement towards the archetype), вплетенных в канву произведения словесного творчества, с тем, как посетители музея делают шаг назад, изучая картину, дабы воспринять полотно целостно, не фокусируясь на отдельных мазках художника: «<...> we back up from a painting if we want to see composition instead of brushwork» [Ibid.]. Этот индуктивный подход выступает в качестве метода достижения главной цели литературной критики, о которой Н. Фрай неоднократно говорит на протяжении всего своего сочинения – это распознавание, возможность увидеть *архетипическую форму* (the archetypal

form), воссозданную автором того или иного литературного произведения [155: p. 508].

Английский исследователь У.Б. Штейн в своей книге «Фауст Готорна, исследование архетипа дьявола» («Hawthorne's Faust, a Study of the Devil Archetype», 1953) не дает развернутого теоретического обоснования природе изучаемого нами явления. Однако используемая им характеристика архетипа дьявола проливает некий свет на свойства архетипа в целом. Отметим, что автор называет анализируемый им архетип первобытным или первоначальным образом (*primordial image*) и полагает, что дьявол является воображаемым воплощением зла. Принимая всевозможные облики, Сатана проникает в христианские мифы не только с целью наущения, но и просвещения: «<...> an imaginative idea of evil that has in many different shapes infiltrated the myths of Christianity to work as an educative principle» [184: p. 57]. У.Б. Штейн наделяет этого персонажа чертами соблазнителя, внушающего страх, заставляющего людей выдумывать различные суеверия и создавать религиозные учения, чтобы оградить себя от зла. Это свидетельствует о таком свойстве архетипов, как нуминозность, т.е. способность вызывать у людей одновременно ужас и восхищение, переживать таинственное и пугающее присутствие чего-то неподвластного человеческой воле. Ученый открыто заявляет, что эти изначальные структуры проистекают из коллективного сознания и коллективной памяти: «<...> emerging from the collective mind and illuminating» [Ibid.].

Канадский философ и филолог М. Маклюэн в своей работе «От клише к архетипу» («From Cliché to Archetype», 1970), выполненной в соавторстве с У. Уотсоном (W. Watson), рассуждает о сущности таких категорий, как *клише* и *архетип*, их сходстве, различиях и взаимодействии. Демонстрируя отношения, которые существуют между архетипами и клише, автор пишет следующее: «The archetype is a retrieved awareness or consciousness. It is consequently <...> an old cliché retrieved by a new cliché. Since a cliché is a unit

extension of man, an archetype is a quoted extension, medium, technology, or environment» [173: p. 21]. Как видно из приведенной цитаты, архетип трактуется как некое извлеченное сознание или осознание, что в определенной степени соответствует выражению «осознание, пробудившееся ото сна». Клише в данном случае выступает единицей расширения человеческого сознания, в то время как архетип служит средой, или полем для осуществления этого процесса.

Вместе с тем основным различием указанных категорий становится то обстоятельство, что клише попросту несовместимо с другими клише, тогда как архетип действительно тесно связан с иными существующими архетипами. Иллюстрируя эту связь, М. Маклюэн представляет ее в виде своеобразного цикла: «When we consciously set out to retrieve one archetype, we unconsciously retrieve others <...> In fact, whenever we “quote” one consciousness, we also “quote” the archetypes we exclude; and this quotation of excluded archetypes has been called by Freud, Jung, and others “the archetypal unconscious”» [173: p. 22]. Соответственно, актуализация одного архетипа неизбежно задействует другие архетипы. Можно сказать, что тесное соединение и соотнесенность последних во многом обуславливает процесс превращения осознаваемых структур в бессознательные.

Особую ценность для проводимого в диссертации исследования представляет рассмотрение канадским ученым термина *архетип* в литературоведении. Он отмечает, что в науке в последнее время изучение данной проблемы проходит в тесной связи с психоанализом (under the banner of psychoanalysis). Однако М. Маклюэн признает за К.Г. Юнгом как неоднозначность толкования термина архетип, так и отсутствие в его работах научного обоснования для гипотезы о существовании некой коллективной общечеловеческой памяти [173: pp. 22 – 23]. Следовательно, несмотря на интерес М. Маклюэна к учению о бессознательном, его взгляды вряд ли можно назвать подлинно юнгианскими, что качественно отличает его подход к



исследованию интересующей нас категории от подхода, распространенного в большинстве литературоведческих работ.

Книга «Мифы и мотивы в литературе» («Myths and Motifs in Literature», 1973) известного исследователя в области литературоведения и мифологии Д.Дж. Барроуза представляет собой фундаментальный труд, посвященный проблеме архетипов [143]. Уже во вступлении к работе автор дает краткое определение архетипа как модели, своеобразного шаблона, по образцу которого создаются референты схожей с ним природы. В основе его исследования лежит идея о том, что первобытная сущность присутствует в каждом из нас, а мифы, ритуалы и поэзия, созданные в древние времена, позволяют людям познать эту сущность. Анализируя опыт предыдущих поколений ученых, а также работы своих современников (М. Бодкин, У. Гуд, Л. Фидлер, Н. Фрай, Дж. Фрейзер, Э. Фромм), автор приводит разнообразные взгляды на существование неизменных структур, мотивов и того, как они реализуются в литературе. Однако наиболее ценным вкладом Д.Дж. Барроуза, несомненно, является развернутая типология и анализ наиболее распространенных и общепринятых архетипических мотивов и образов.

По мнению известного литературоведа, в том случае, когда фокус исследования переносится с происхождения архетипов на мифологию, фольклор и литературу, становится очевидно, что все культуры обладают общей базовой системой символов. С целью систематизации этих символов ученые представляют их в виде двух мономифов: сезонный миф (the Seasonal Myth) и миф о герое (the Myth of the Hero). Названные мифы выступают всеобъемлющими моделями, которые включают наиболее часто повторяющиеся архетипические мотивы и образы. Д.Дж. Барроуз оформляет свою классификацию при помощи этих мономифов. Отметим, что теоретическое обоснование его исследования подкреплено фрагментами из художественных произведений, в которых как мотивная, так и образная стороны вопроса достаточно подробно проиллюстрированы.

Американский синолог Э. Плакс в своей книге «Архетип и аллегория в романе “Сон в красном тереме”» («Archetype and Allegory in the Dream of the Red Chamber», 1976) пытается отойти от распространенной психоаналитической трактовки литературного архетипа как элементарного показателя глубинных структур человеческой психики. Он изначально дает архетипу достаточно универсальное определение: «<...> identifying the concept of literary archetype with the abiding patterns that underlie cultural forms of diverse period and genre» [180: p. 4]. Иными словами, известный исследователь описывает архетип с точки зрения культурологического подхода как устойчивую структуру, лежащую в основе культурных форм разных периодов и жанров.

Заслуживает внимания и то, что в своих рассуждениях Э. Плакс разграничивает архетип и другие фундаментальные категории, используемые в литературоведении: *тип, тема, мотив*, к чему, как отмечалось выше, стремились и некоторые отечественные исследователи [82]. Он пишет: «<...> what we are really concerned with here in connection with the notion of archetype are patterns of more generalized structure» [180: pp. 12 – 13]. Очевидно, что автор считает архетипы скорее структурными моделями, нежели самими образами, темами и мотивами.

Проведенный анализ ряда трудов по литературоведению и мифологии, созданных зарубежными учеными, дает основание для выделения некоторых общих для них черт. Во-первых, обращает на себя внимание то, что в англоязычном литературоведении взгляды К.Г. Юнга в качестве базиса дальнейших исследований в области архетипа естественным образом укоренились более прочно, чем в отечественной науке. При этом отголоски его концепции можно обнаружить даже в тех случаях, когда ученые не настаивают на существовании коллективного бессознательного. Изучение вышерассмотренных работ дает основание отметить определенную

размытость трактовки термина *архетип* и его частое отождествление с другими категориями литературоведения, а именно *мотив* и *образ*.

Подводя итог всему вышесказанному, можно заключить, что термин *архетип*, первоначально возникший в философии и психологии, в наши дни занимает прочные позиции в разных сферах освоения действительности: литературоведении, мифологии, культурологии, социологии, религиоведении и др. При этом необходимо отметить существование связи и постоянного взаимопроникновения взглядов на интересующее нас явление в рамках перечисленных областей. Подобные взаимоотношения научных дисциплин приводят к тому, что литературоведы нередко подменяют представление о *литературном архетипе* понятием *архетип* из психологии или философии. Обусловлено это во многом тем, что сам термин впервые был введен в науку швейцарским психиатром и философом К.Г. Юнгом. Более того, он же одним из первых дал достаточно полную и основательную характеристику архетипу. Отметим, что и в России, и за рубежом многие специалисты в области литературоведения испытали на себе влияние его трудов.

Главная сложность изучения архетипа на современном этапе развития литературоведения заключается в том, что исследуемый термин не получает единого научного толкования. Сопоставление существующих вариантов его интерпретации позволяет выделить наличие определенных тенденций в определении сути анализируемого нами феномена. В некоторых случаях ученые достаточно четко разграничивают термины *архетип*, *образ* и *мотив*. При этом они трактуют последние два или как определенное вместилище первого, некий структурный базис, имеющий какие-то новые характеристики в конкретном контексте, или рассматривают образ и мотив как вариации архетипа [82, 133, 134, 180]. Существует и другой взгляд на эти литературные явления. Исследователи часто отождествляют три названных термина или пытаются объяснить первый (архетип) при помощи последних двух [16, 17, 21, 27, 155], ставя знак равенства между ними. Вне всякого сомнения,

приведенные мнения имеют право на существование. Отметим, однако, что нередко возникающая двусмысленность в объяснении термина *архетип* может быть обусловлена как сложным характером самого явления, так и различием во взглядах на его генезис.

Выявление единственной формулировки термина *архетип* и его уточнение не являются задачей настоящей диссертационной работы. В рамках данного исследования допускается трактовка архетипичности с двух сторон. Прежде всего, это – широкий мифопоэтический подход, при котором под архетипом понимается или некая повторяющаяся модель, структура, лежащая в основе литературных образов и мотивов, бытующих в разных культурах. При более узком рассмотрении термина намечаются ранее упомянутые А.А. Фаустовым авторские архетипы. В этом смысле творчество Т. Уильямса предоставляет возможности для выявления архетипических структур, следуя обоими путями. В связи с этим замечанием в последующих главах диссертации делаются попытки выявить, с одной стороны, наличие в пьесах Т. Уильямса фактов, присутствующих в широком ряде культур, а, с другой стороны, проследить преемственность определенных элементов, повторяющихся, подобно своеобразным маркерам, как на образном, так и мотивном уровнях непосредственно в рамках творчества американского драматурга.

Рассмотрев ряд интерпретаций термина *архетип*, а также разные варианты описания его свойств, представляется целесообразным обратиться к анализу термина *художественный образ*, чтобы получить полное представление о том, как эти две категории соотносятся друг с другом в структуре литературного произведения.

## 1.2. Соотношение понятий *художественный образ* и *литературный образ*

Художественный образ представляет собой важнейшее явление мировой культуры, что по праву может считаться одним из ключевых начал любого вида искусства. В связи с тем, что основой для нашего исследования является галерея образов, созданных Т. Уильямсом, отметим, что нас прежде всего интересует художественный образ в области литературы. Тем не менее обращение к общим проблемам, связанным с понятием *художественный образ*, представляется оправданным, так как это может способствовать выявлению особенностей образных сфер в словесном творчестве в контексте других видов искусства.

Сложность и неоднозначность изучаемого феномена объясняют тот факт, что внимание ученых к данной проблеме не угасает и по сей день. Художественный образ и литературный образ, в частности, всегда были предметом интереса отечественных исследователей разных направлений науки. Изучением данной категории в области культурологии, искусствоведения и литературоведения занимались такие российские ученые, как С.С. Аверинцев, М.М. Бахтин, Н.А. Дмитриева, М. Каган, Д.С. Лихачев, М.П. Столяров, О.М. Фрейденберг, М.Б. Храпченко, В.Б. Шкловский и др.

В «Литературном энциклопедическом словаре» под редакцией В.М. Кожевникова и П.А. Николаева художественный образ определяется как «категория эстетики, характеризующая особый, присущий только искусству способ освоения и преобразования действительности» [16: с. 252]. По сути, авторы словарной статьи в данном издании называют художественным образом любое явление, которое создается в произведении искусства, и указывают на его устойчивую способность соотноситься с референтами реальности. Однако специфика образа определяется не только тем, что он отражает и осмысливает существующую действительность, но и тем, что при

помощи него писатель создает новый, вымышленный мир. Подобную точку зрения разделяют авторы статей и в других справочных изданиях [17, 21].

Определяя свойства исследуемого феномена непосредственно в словесном искусстве, составители «Литературного энциклопедического словаря» подчеркивают, что литературный образ менее нагляден, чем пластический образ, поскольку и писатели, и поэты, как правило, воссоздают не внешний облик материального мира [16: с. 253]. Очевидно, объяснение подобного положения дел кроется в том, что материалом литературного произведения является не вещественная субстанция, но система знаков, при помощи которых эта субстанция получает отражение в тексте, то есть язык. Этот факт позволяет исследователям делать вывод о том, что одной из важнейших функций литературного образа становится передача словами бытийной полновесности, цельности и самозначимости референтов окружающего мира, а также преодоление разрыва между материей и смыслом.

В этом же словаре предлагается достаточно разнообразная классификация литературных образов, в основе которой лежат две определяющие сущности – предметная и смысловая, а также их взаимоотношение, т.е. структура [Там же]. Следовательно, можно выделить три критерия образности: предметный, обобщенно-смысловой и структурный.

В связи с проблематикой настоящего диссертационного исследования особый интерес представляет второй критерий. В соответствии с ним, литературные образы подразделяются на *индивидуальные, характерные, типические, образы-мотивы, топосы и архетипы*. Так, первые три вида образов трактуются как творческое создание одного автора в пределах конкретного произведения, в то время как *образы-мотивы, топосы и архетипы* являются культурно выработанными и закрепленными обобщениями и характеризуются устойчивостью употребления, выходящего за рамки одного произведения. Укажем, однако, на тот факт, что составители энциклопедической статьи буквально отождествляют анализируемые нами

категории: *образ*, *мотив* и *архетип*, трактуя последние две как разновидности первой [16: с. 254].

Несколько иной точки зрения придерживается Н.А. Дмитриева. В книге «Изображение и слово» (1962) она поднимает вопрос об образности как основе взаимосвязи некоторых видов искусства, а также о критериях их сходства и различия. По мнению исследователя, принципиальным отличием словесного творчества от других видов искусства является его выразительность. Доказательством этому служит постоянное употребление в литературе различных лексических и стилистических приемов, например, метафор и сравнений, которые способствуют более эмоциональной и яркой передаче идей и чувств, соответствующих замыслу автора [67: с. 24]. В связи с этим исследователь предостерегает от ошибочного заключения о том, что искусство слова заключается в простом изъяснении и убеждении. Художественное слово действует на читателя так, что в воображении возникают живые картины – образы. По наблюдению Н.А. Дмитриевой, они не всегда обладают зрительной отчетливостью, но они обязательно представимы и конкретны [67: с. 16].

В энциклопедии «Западное литературоведение XX века» под редакцией Е.А. Цургановой не дается конкретного определения термина *художественный образ* [14: с. 297]. Тем не менее А.Ю. Большакова, автор статьи в указанном издании, обращается к ряду проблем, возникающих при изучении данного явления. По мнению исследователя, как *образ*, так и *образность* относятся к разряду широко распространенных и плохо понятых учеными терминов литературоведения. Употребление последних в различных контекстах часто приводит к невозможности их системного и рационального осмысления, что, вероятно, связано с двойственностью природы образа, которому одновременно присущи вербальность и довербальность.

Одним из тех, кто внес фундаментальный вклад в изучение эстетического образа и, в частности, образа литературного, является выдающийся русский философ, культуролог и литературовед М.М. Бахтин. В

своей знаменитой работе «Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве» (1924) ученый занимается вопросом соотношения художественной образности с ее материальной стороной в словесном искусстве [48].

Касаясь вопроса о структуре образа, исследователь подчеркивает, что в последнем всегда присутствует конкретный человек в двух ипостасях: изнутри, т.е. в форме «я», и извне, т.е. в форме «другого». Одновременное присутствие двух этих сущностей в литературном образе способствует его целостности как некой специфической особенности рассматриваемого явления.

В работе «О спиритуалах (к проблеме Достоевского)» М.М. Бахтин показывает отличие образа от *наглядного представления*. Последнее является для него только тенью живого восприятия. В образе же есть нечто качественно новое, невозможное в чистом восприятии, а именно его созданность, в которую входят такие категории, как общий замысел, свободная целесообразность и творец. Следовательно, можно заключить, что для М.М. Бахтина вопрос о взаимосвязи образа и реальности является одним из ключевых. Решает он этот вопрос нестандартно, отмечая, что образ никогда не становится полным отражением окружающего мира, представляя его подчас даже в усложненной форме [47: с. 368].

Известный отечественный литературовед В.Б. Шкловский посвящает главу своей книги «О теории прозы» (1929) непосредственно природе и сути художественного образа. Приводя знаменитое утверждение А.А. Потебни о том, что «искусство представляет собой мышление образами», автор монографии не во всем соглашается с известным филологом. По его мнению, поэзия – это особый тип мышления при помощи образов, которые объединяют в группы разнородные предметы и действия и объясняют неизвестное через известное. В поддержку своих соображений В.Б. Шкловский приводит тот факт, что для А.А. Потебни было характерно отождествлять язык поэзии и



язык прозы. В силу этого последний не обратил внимания на то, что существуют два вида образа: образ как практическое средство мышления и образ поэтический – средство усиления впечатления и выразительности. Следовательно, по задаче поэтический образ равен другим приемам поэтического языка: параллелизму, сравнению, повторению, симметрии, гиперболе, – тому, что принято называть фигурой речи [131: с. 9 – 10].

Отечественный философ и культуролог М.С. Каган относит художественный образ к знакам особого рода. В своей книге «Морфология искусства» (1972) он пишет, что художественный образ оказывается знаком ценностей, поскольку предметом искусства выступает мир значимых для людей вещей. Искусство рассказывает не о существовании объектов, явлений и сущностей, а об очеловеченном мире, который мыслится сквозь призму его идеалов, духовных интересов и потребностей.

В качестве своеобразных принципов построения внутренней и внешней формы искусства исследователь называет способы художественно-образного моделирования действительности и способы конструирования этих образных моделей. В вышеназванной монографии М.С. Каган представляет достаточно подробную типологию образных моделей, за основу которой взят принцип соотношения единичного с общим. В зависимости от вариантов этого соотношения автор выделяет пять видов образных моделей. Так, если первой группе образных моделей присуще явное преобладание единичного над общим (это имеет место тогда, когда прообразом выступает реальное событие, всем известное лицо или подлинный предмет), то последний тип демонстрирует тонкую и непрочную связь идеи и образа, общего и единичного, что может быть обусловлено полным переходом к символической структуре и существенным перевесом обобщенного содержания над чувственной конкретностью литературного образа [69: с. 418 – 422].

Типология, созданная М.С. Каганом, носит достаточно систематизированный характер и четко обоснована. Кроме того, обращает на

себя внимание тот факт, что философ заинтересован в бóльшей степени именно в литературном образе, а не в каком-либо другом виде названного эстетического явления. Опираясь на это исследование, уместным представляется заключить, что литературный образ является комплексным явлением, в котором в постоянном взаимодействии находятся такие диалектические категории, как единичное и общее, форма и содержание, возможность и действительность. Изменения в характере связей, существующих между ними, влияют на структуру и построение самого образа. Соответствующие высказывания можно найти в работе В.Е. Хализева «Драма как род литературы» [126], а также в «Словаре театра» П. Пави [20].

Отечественный литературовед М.Б. Храпченко в своей книге «Горизонты художественного образа» (1986) характеризует художественный образ как одно из важнейших внутренних начал искусства, для которых свойственны активность и динамичность. Учитывая особую связь художественного образа с действительностью, а также его социально-эстетическую функцию, исследователь выделяет четыре определяющие сферы его действия: отражение и обобщение представлений человека о мире, раскрытие сложности духовной жизни людей; выражение эмоционального отношения ко всему тому, что служит объектом творчества; воплощение идеала, т.е. создание эстетически значимого предметного мира; наконец, внутренняя установка на восприятие творения с учетом потенциальной силы эстетического воздействия на так называемого «потребителя» [127: с. 67].

Немаловажными представляются рассуждения М.Б. Храпченко о связи мифа и образа. Как уже неоднократно упоминалось в предыдущем параграфе, миф – это сфера актуализации архетипов. В мифе заключены истоки науки и искусства. Невозможно не согласиться с положением ученого о том, что на основе мифов созданы многие выдающиеся художественные обобщения: Прометей, Мефистофель, Антигона, Геракл, Пенелопа, Орфей, Андромаха,

Ифигения и др. В названных образах, безусловно, можно усмотреть черты определенной архетипичности.

Подводя итог анализу трактовок термина *литературный образ* в отечественном литературоведении, отметим, что все упомянутые выше исследователи сходятся во мнении о том, что он обладает рядом черт, присущих художественным образам других видов искусства. Определить художественный образ можно в общем и целом как некую форму воспроизведения, отражения и постижения жизни и окружающего мира путем создания в процессе творчества объектов, обладающих эстетической и экспрессивной силой воздействия. Однако ключевым моментом любого художественного образа является материал для его создания. Что касается специфики непосредственно литературного образа, то материалом для воплощения последнего всегда служит слово. Немаловажно и то, что все вышеупомянутые ученые так или иначе касаются гносеологической природы образа, то есть возможности не только создавать действительность, но и познавать ее.

Переходя к анализу интерпретаций терминов *художественный образ* и *литературный образ* англо-американскими исследователями, отметим, что в их изысканиях данная проблема не получила столь детального освещения, как в отечественной науке. Тем не менее стоит признать, что вопросы об образной природе искусства и о таких аспектах творчества, как представление, отражение и выражение, приемы и средства создания художественной условности, которые лежат в основе процесса появления литературного образа, были разработаны рядом западных ученых достаточно глубоко. Освещение этих проблем можно найти в трудах М. Абрамса, Ф. Кермоуда, С.К. Лангер, С.Д. Льюиса, Д. Холбрука и др.

Интересными в этом отношении являются труды знаменитого американского философа С.К. Лангер, которая активно занималась вопросами гносеологического толка и, в частности, проблемой осмысления и отражения

окружающей действительности человеческой психикой, а также явлением имитации в области искусства. Так, седьмую главу своей монографии «Проблемы искусства» («Problems of Art», 1957) она полностью посвятила категориям имитации и трансформации.

По мнению С.К. Лангер, каждое произведение искусства выражает чувственный и эмоциональный опыт творца. Тем не менее философ убеждена в неспособности подобного опыта помочь последнему в отражении реальности такой, какая она есть, в ее простоте и чистоте. Наиболее примитивным импульсом, характерным для отражения реальности в процессе творчества, исследователь называет не что иное, как *имитацию* («the primitive art impulse is to imitate natural forms which he finds expressive») [168: p. 95], которую не стоит путать с простым копированием. С.К. Лангер приравнивает данный аспект создания художественного произведения скорее к субъективной визуализации (*biased rendering*). Таким образом, с ее точки зрения, имитация представляет собой некую запись, фиксацию наиболее важных для художника объектов реальности или их трактовку (*treatment*).

Однако процесс отражения в искусстве, по замечанию американского философа, базируется не столько на простой имитации, сколько на трансформации (*transformation*), которая представляет собой особый тип интерпретации (*extreme type of treatment*). Этот процесс кроется в передаче чего-то в большей степени желаемого, нежели реального. Иными словами, в случае с трансформацией художник преследует цель показать скорее эмоциональную сторону образа, нежели его форму. Можно сказать, что в приведенной главе своей книги исследователь не использует напрямую термин *образ*, но она явно апеллирует к нему, излагая то, как работают механизмы отражения в искусстве.

В главе «The Art Symbol and the Symbol in Art» вышеназванной монографии С.К. Лангер так или иначе касается вопроса об образах, рассматривая их в тесной связи с символами искусства. Интересным

представляется следующее замечание ученого: «The expressive form, or art symbol, is, as I said before, the work of art itself, as it meets the eye» [168: p. 127]. Совершенно очевидно, что американский философ отождествляет такие категории, как форма выражения (expressive form), художественный символ (art symbol) и произведение искусства (work of art).

С.К. Лангер считает, что распространенное в научных кругах мнение о том, что образ (image) – это копия чувственного впечатления, ошибочно, поскольку образы обладают символической природой. «<...> in the point of sensuous character, they may be almost indescribably vague, fleeting, fragmentary, or distorted; they may be sensuously altogether unlike what they represent» [168: p. 132]. Приведенная цитата убедительно раскрывает характер образов, которые могут быть расплывчатыми, мимолетными, отрывочными или даже искаженными. Однако некоторые из приведенных положений вызывают определенное сомнение в силу того, что, с нашей точки зрения, символизм образа не является обязательным условием функционирования художественного образа в литературном произведении. Не все в тексте литературного произведения является символом. Во многих случаях образность становится простой попыткой писателя или поэта отразить окружающую реальность, пусть даже сквозь призму авторского субъективизма. Это касается в большей степени литературных персонажей, которые воплощают в себе образы людей, наделенных какими-то качествами, обобщенными или индивидуальными чертами, но не несут в себе символических свойств.

Читатели, бесспорно, могут быть озадачены тем противоречием, которое возникает на фоне отождествления С.К. Лангер художественного символа и произведения искусства, поскольку очень часто последнее выступает как область существования группы символов. Подводя итоги описанного в монографии «Проблемы искусства» исследования, автор показывает, в чем заключается принципиальное отличие художественных символов (art symbols)

и символов в искусстве (symbols in art). Американский философ приходит к выводу о том, что с художественным образом может быть связано скорее понятие символа в искусстве (symbol in art) как некой структурной единицы произведения, например, метафоры, но не художественного символа (art symbol), который представляет собой целостное произведение искусства, определенную совокупность подобных единиц: «The symbol in art is a metaphor, an image with overt or covert literal signification; the art symbol is the irrational, as it is literally ineffable: direct awareness, emotion, vitality, personal identity – life lived and felt, the matrix of mentality» [168: p. 139].

Известный американский историк и литературовед М. Абрамс в своем «Словаре литературных терминов» характеризует образность (imagery) как распространенную и привычную категорию литературоведения, обращая внимание на крайнюю неоднозначность этого термина.

Ученый приводит три наиболее традиционных определения образности. Во-первых, она может представлять собой совокупность всех образов литературного произведения (“images” taken collectively), т.е. всех возможных референтов, воспринятых органами чувств и сознанием читателя благодаря различным художественным техникам, применяемым писателем (описание, аллюзия, сравнение, метафора и др.). Исследователь подчеркивает, что в конкретном случае следует говорить не только о визуальном восприятии действительности, созданной писателем или поэтом, но и о чувствах, возникающих у читателя. Во-вторых, образность может пониматься и в более узком смысле для обозначения и описания различных объектов и ситуаций, особенно в тех случаях, когда описание характеризуется жизнеподобием и конкретикой (vivid and particularized). Третий вариант толкования термина, по словам составителя словаря, в последнее время имеет тенденцию к активному использованию. Под образностью в этом случае понимается весь механизм иносказания, стилистические приемы (figurative language) [27: p. 121].

К проблеме образной сферы в художественной литературе М. Абрамс обращается в своем словаре неоднократно. Ссылаясь на фундаментальный труд «Поэтика» древнегреческого мыслителя Аристотеля, американский историк раскрывает проблему имитации в искусстве. И современный исследователь, и античный философ подразумевают под имитацией своеобразное представление, отображение реальности. По сути, данный процесс можно назвать одним из базовых механизмов порождения художественного образа.

К числу ученых, на труды которых М. Абрамс ссылается в названной энциклопедической статье, относится британский поэт, писатель и переводчик С.Д. Льюис. Так, в его сочинении «Поэтический образ» («Poetic Image», 1948) образ определяется как картина, написанная при помощи слов: «An image is a picture made out of words» [171: p. 18]. Рассуждая о природе данного явления, исследователь обогащает приведенное толкование, называя все новые свойства образа и тем самым характеризуя его с разных сторон.

Идея С.Д. Льюиса о том, что поэтическое произведение, с одной стороны, состоит из множества образов, а с другой, само по себе является образом, является весьма значимой: «The idea of imagery is at the core of the poem, that a poem may itself be an image composed from a multiplicity of images» [171: p. 17]. Эта мысль перекликается с некоторыми положениями упомянутого ранее исследования С.К. Лангер с той лишь разницей, что в своей монографии американский философ говорит о возможности трактовки произведения искусства как своеобразного художественного символа, включающего ряд образов-символов.

По убеждению британского поэта и писателя, образность тесно связана с метафоричностью. Он считает, что любой поэтический образ метафоричен, хотя интенсивность этого свойства может варьироваться. Вместе с тем не только метафора, но также сравнения и эпитеты способствуют рождению поэтических образов. При этом не менее важной характеристикой образа, с

точки зрения С.Д. Льюиса, является его эмоциональное наполнение. Однако автор предостерегает читателей от ошибочного отождествления человеческих эмоций с их поэтическими описаниями. Он также говорит о том, что не стоит считать точность образа его неотъемлемым качеством, что, на наш взгляд, вполне логично, ведь анализируемое явление выходит за рамки реальности. Именно потому существуют фантастические, сказочные образы, не имеющие эквивалентных аналогов в природе. Исследователь указывает на тот факт, что поэтический образ просто не может достичь абсолютной правдивости, поскольку условия, в которые его помещают, все время меняются.

Существенным положением для проводимого исследования является замечание автора о том, что в поэтических образах можно найти формы и импульсы мифологического толка (*forms and impulses derived from the myths*), которые свидетельствуют о присущей человеческой природе потребности в чувстве принадлежности, общении и единении. При этом последнее имеет место не только в отношениях с представителями человеческой расы (*fellow-beings alone*), но со всей Вселенной, и даже с миром мертвых. С.Д. Льюис в своем исследовании обнаруживает наличие подобных моментов во многих художественных и литературных, а в конкретном случае поэтических образах литературной основы. Эта мысль позволяет подтвердить вывод о взаимодействии таких явлений литературы, как *образ* и *архетип* в области мифотворчества.

Изучением литературных образов в парадигме их архетипичности занимался также британский писатель, поэт и ученый Д. Холбрук. В своей критической работе «Женские образы в литературе» («*Images of Woman in Literature*», 1990), подобно С.К. Лангер, он рассматривает образ, с одной стороны, в соотношении с проблемой опыта индивида, который влияет на восприятие как автора произведения, так и читателя. С другой стороны, он трактует его как категорию, существующую на стыке сложившейся литературной традиции и авторского творчества. Приводя множество



примеров из античной и средневековой литературы, Д. Холбрук пишет об их архетипической природе следующее: «These relics remain unmeaning unless we can in some manner interpret them through present experience, which is enriched in turn by such interpretation» [158: p. 163]. Из приведенной цитаты становится очевидным, что именно личная интерпретация позволяет обнаружить и истолковать скрытый архетипический базис, прообраз внутри наличествующего литературного образа.

Проведенный анализ различных трактовок термина *художественный образ*, а также связанных с ним явлений в англо-американском литературоведении, позволяет сделать вывод о том, что для западных исследователей эта проблема менее актуальна, чем для их отечественных коллег. Можно проследить явную тенденцию некоторых зарубежных ученых рассматривать литературный образ в тесной связи с категорией литературного архетипа, а порой и отождествлять эти два явления, о чем уже упоминалось в первом параграфе настоящей диссертации. Еще одной особенностью зарубежных литературоведческих исследований в области образности, безусловно, является их тесная связь с философией. Отметим, что подобная корреляция названных сфер знания типична для западного литературоведения не только в связи с изучением художественных образов, но и для литературоведческих изысканий разных направлений в целом. Вместе с тем, нельзя не выделить общее как для отечественных, так и для англо-американских теоретиков наличие определенной взаимосвязи литературного образа и средств выразительности языка (метафора, параллелизм, сравнение, эпитет и др.).

Обзор существующих трактовок термина *литературный образ*, а также анализ возможных его характеристик позволяют более точно показать взаимодействие последнего с другими эстетическими явлениями. Литературный образ является одной из важнейших разновидностей художественного образа. Как эстетический образ любого другого вида

искусства он служит особой формой отражения действительности. Принципиальным отличием литературного образа, а также его ключевой особенностью является тот факт, что материалом создания образности в искусстве слова становится система языковых знаков. Данное свойство определяет существенную выразительность литературного образа, а также высокую степень его воздействия на читателя. Литературный образ может порождать различные варианты толкования и разнообразные классификации. Эта особенность вытекает из природы искусства, которое выступает формой отражения мира сквозь призму индивидуального сознания. В рамках настоящей диссертационной работы в процессе выделения и рассмотрения образов, созданных Т. Уильямсом, они подразделяются на два типа: образы-персонажи и образы-символы.

Поскольку во многих работах по литературоведению термины *образ* и *мотив* перекликаются и даже взаимозаменяются, представляется необходимым проанализировать такой элемент художественного произведения, как *литературный мотив*, чему и посвящен следующий параграф первой главы.

### 1.3. Проблема мотивики в литературоведении

Как известно, мотив представляет собой значимый компонент литературного текста, при помощи которого осуществляется создание последнего. В современном литературоведении мотив сопрягается с иными компонентами художественного произведения, а нередко служит своеобразным базисом для их определения или даже отождествляется с ними. К последним можно отнести *лейтмотив, тему, сюжет, образ, архетип, миф, символ* и др. Принимая во внимание тот факт, что в настоящей диссертации понятие *мотив* является одним из основных, а также учитывая весьма широкий смысловой диапазон названного термина и его прочную связь с вышеупомянутыми явлениями, мы считаем целесообразным рассмотреть варианты толкования термина *мотив*, существующие в науке.

Термин *мотив* восходит к латинскому *moveo* – двигаю, или позднелатинскому *motions*, что значит движение [45: с. 50]. Как простейшая повествовательная единица он теоретически обоснован в знаменитой работе А.Н. Веселовского «Поэтика сюжетов» [55]. Ученый особенно интересовался повторяемостью мотивов в повествовательных жанрах разных народов в качестве основы «предания», «поэтического языка», унаследованного из прошлого.

Являясь базовой структурной единицей литературного повествования, мотив занял прочные позиции в качестве предмета изучения в области как отечественного, так и зарубежного литературоведения. Среди советских и российских ученых, внесших вклад в исследование мотивной составляющей произведений, можно назвать такие имена, как: Э.А. Бальбуров, К.М. Баранова, А.Л. Бем, Б.М. Гаспаров, Н.Е. Меднис, Е.М. Мелетинский, С.Ю. Неклюдов, Т.И. Печерская, В.Я. Пропп, Б.Н. Путилов, И.В. Силантьев, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, О.М. Фрейденберг и др. Зародившаяся на российской почве в XIX столетии, теория мотива получила активное развитие в XX веке и продолжает развиваться в наши дни.

Вышедшая в 2004 г. работа И.В. Силантьева «Поэтика мотива» представляет собой развернутое исследование мотива в его соотношении со многими другими литературными категориями. Автор проводит семиотический анализ первого в аспектах семантики, морфологии, дихотомии и тематики. В связи с этим можно выделить четыре основных подхода в изучении интересующей нас категории: семантический (А.Н. Веселовский, А.Л. Бем, О.М. Фрейденберг), морфологический (В.Я. Пропп, Б.И. Ярхо), дихотомический (А.Л. Бем, А.И. Белецкий), а также тематический (Б.В. Томашевский, В.Б. Шкловский, А.П. Скафтымов) [109].

Приступая к характеристике *семантического подхода*, отметим, что он восходит к идеям уже упомянутого нами А.Н. Веселовского. Под мотивом ученый понимает «формулу, отвечавшую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности» [55: с. 301], или же «простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» [55: с. 305]. По мнению ведущего теоретика, примерами подобных мотивов могут служить такие распространенные в разных культурах мотивы, как «представление солнца – оком; солнца и луны – братом и сестрой, мужем и женой; мифы о восходе и заходе солнца, о пятнах на луне, затмениях и т.д.» [Там же]. Примечательно, что подобные мотивы могли зарождаться самостоятельно в разноплеменных средах, приобретая определенное сходство. А.Н. Веселовский объясняет данный факт однородностью бытовых условий, в которых жили люди, и сформировавшихся в них психических процессов.

В своей монографии академик также обращается к вопросу о корреляции мотива с такими фундаментальными понятиями литературоведения, как *сюжет* и *тема*. Описывая структуру простейшего мотива, ученый замечает, что каждая его часть может видоизменяться. Это свойство варьирования

свидетельствует о способности мотива вырастать в сюжет [55: с. 301]. Ведь с точки зрения А.Н. Веселовского, сюжет – это не что иное, как тема, «в которой снуются разные положения-мотивы» [55: с. 305]. Следовательно, автор «Исторической поэтики» [54, 55], с одной стороны, наделяет мотив чертами целостности и неразложимости, трактуя его как некую формулу и единицу, что говорит об элементарности и простоте мотива. С другой стороны, литературовед не лишает данную категорию способности к варьированию и взаимодействию с другими мотивами, то есть возможности дальнейшего развития, усложнения и перехода в сюжет. И, наконец, исследователь рассматривает три основополагающих категории *мотив*, *сюжет* и *тему*, показывая их органическую связь в литературном произведении.

Другим сторонником семантического подхода и последователем А.Н. Веселовского считается А.Л. Бем. В своей статье «К уяснению историко-литературных понятий» (1918) ученый поднимает вопрос о соотношении мотива, сюжета, содержания, идеи и темы. В первой части своей работы он указывает на беспорядок, царящий в употреблении основных литературоведческих терминов, поэтому одной из основных задач статьи является прояснение того, что понимается под ними. А.Л. Бем называет мотив предельной ступенью художественного отвлечения от конкретного содержания произведения [51: с. 231]. При этом исследователь поясняет, что «мотив потенциально содержит в себе возможность развития, дальнейшего нарастания, осложнения побочными мотивами» [51: с. 227]. По мнению ученого, усложненный мотив и является сюжетом. Во многом основанное на определении А.Н. Веселовского, толкование А.Л. Бема тем не менее имеет существенное отличие. Если первый трактует мотив как единицу, отвечающую на запросы первобытного ума, то есть некий механизм, помогающий древним людям объяснять различные явления действительности, то А.Л. Бем утверждает, что мотивы есть порождение не только первобытной

эпохи, но и других последующих, так как они продолжают возникать и по сей день.

Значительный вклад в развитие семантической теории мотива внесла О.М. Фрейденберг, выразившая свой взгляд на проблему соотношения мотива и сюжета в литературном произведении. В работе «Методология одного мотива» (1925), приводя в качестве примеров драмы Кальдерона (Pedro Calderón de la Barca, 1600 – 1681) и М.Ю. Лермонтова (1814 – 1841), она высказывает идею о том, что сюжет не является суммой мотивов, но представляет собой основу всевозможных соединений мотивов. Как и А.Н. Веселовский, О.М. Фрейденберг трактует идею об эстетической значимости мотива через понятие *образность*, называя мотив распространенным образом. Исследователь отмечает, что, подобно тому, как Каин и Авель, дьявол и ангел, оказываются двумя братьями одного отца, «мотивы различные по внешнему виду, но совершенно однородные внутренне» могут быть порождениями одного и того же образа [125: с. 128]. Вместе с тем автор статьи добавляет, что нередко общий образ становится базой для порождения мотивов неоднородных, т.е. параллельных. Последние, подвергаясь разной интерпретации, служат выстраиванию сюжета [Там же].

Упомянутый выше *морфологический подход* к изучению мотива можно увидеть в работах В.Я. Проппа и Б.И. Ярхо. В своей монографии «Морфология волшебной сказки» (1928) В.Я. Пропп подверг критике определение мотива, разработанное А.Н. Веселовским. С одной стороны, он высоко оценивает то, что последний разграничил понятия *мотив* и *сюжет*, достаточно четко охарактеризовав каждое. Данный факт, несомненно, способствовал ликвидации многих неясностей в области литературоведческих исследований. В то же время, по мнению В.Я. Проппа, учение А.Н. Веселовского «о мотивах и сюжетах представляет собой только общий принцип» [107: с. 15]. По его словам, свойство неразложимости мотива, лежащее в основе теории выдающегося литературоведа, вряд ли можно обосновать, поэтому уместным

представляется заключить, что мотив не одночленен, и его вполне можно разделить на элементы, а именно: субъекты, объекты и предикаты, выраженные в разнообразных фабульных вариациях. «Последняя разложимая единица как таковая не представляет собой логического целого», – пишет известный филолог [107: с. 22]. Вместе с тем нельзя не обратить внимание на тот факт, что трактовка А.Н. Веселовского касается семантической неразложимости, а В.Я. Пропп совершенно четко указывает на делимость морфологического плана. Очевидно, что речь идет о двух разных подходах к одному явлению.

Отметим, что В.Я. Пропп полностью отказывается от термина *мотив* в пользу другой единицы нарратива – *функция действующего лица*. Под последней ученый понимает некий поступок, «определенный с точки зрения его значимости для хода действия» [107: с. 20 – 22]. Как следует из этого высказывания, исследователь склоняется к тому, чтобы рассматривать в качестве мотива действие, а не предмет, живое существо или абстрактное понятие. По наблюдению литературоведов более позднего периода (И.В. Силантьев, Е.М. Мелетинский), введенное В.Я. Проппом понятие *функция действующего лица* скорее не заменило, но углубило понятие *мотив*, причем данное замечание касается именно семантики последнего.

Зарождение *дихотомического подхода* к изучению мотива во многом связано с монографией А.И. Белецкого «В мастерской художника слова» (1923). Рассуждая о структурных элементах художественного произведения и о процессе его создания, ученый утверждает, что всякая сюжетная схема не монолитна, то есть «она легко расчленяется на ряд элементов, способных существовать в иной связи, независимо друг от друга. Эти элементы мы называем мотивами» [50: с. 42]. Мотив представляет собой простое предложение изъяснительного характера. Комплекс таких простых предложений образует сюжет или сюжетную схему – сложное предложение с несколькими придаточными, расположенными в разных степенях подчинения

главному. Однако принципиальным вкладом ученого в теорию мотива является его указание на необходимость различать мотивы реальные и мотивы-схемы. Иными словами, исследователь говорит о проблеме соотношения инвариантного значения мотива и множественности его конкретных фабульных вариантов.

«Дальнейшее развитие указанный подход получает в 60 – 90-е годы XX столетия в работах А. Дандеса (1962), Л. Парпуловой (1976), И.В. Силантьева (1998) и др.» [45: с. 55]. Опираясь по большей части на дихотомические принципы структурной лингвистики, названные исследователи обосновывают положение о существовании инвариантной формы мотива и его фабульных вариантах.

Четвертым направлением в изучении мотива, начатым в 20-е годы XX века финской фольклорной школой, является *тематический подход*. Его также можно усмотреть в идеях А.Н. Веселовского, которые впоследствии развивали Б.В. Томашевский, В.Б. Шкловский и А.П. Скафтымов. В основе этого подхода лежит идея о тесной связи темы и мотива. Отметим, что исследования, берущие начало в положениях этой школы, продолжают и по сей день.

Б.В. Томашевский, анализируя мотив, объясняет его в соотношении с темой художественного сочинения и пишет о том, что тема «есть понятие суммирующее, объединяющее словесный материал произведения». Она может быть и у всего произведения, и у каждой его части. «Такое выделение из произведения частей, объединяющих каждую часть особым тематическим единством, называется разложением произведения» [120: с. 182]. По мнению ученого, именно прибегая к этому методу, можно дойти до частей неразлагаемых, до самых мелких дроблений тематического материала, которые как раз и являются мотивами. Следовательно, каждое предложение обладает своим мотивом. Сочетаясь между собой, мотивы образуют тематическую связь. Таким образом, совокупность мотивов в их логической



причинно-временной связи представляет из себя фабулу, в то время как единство тех же мотивов в той последовательности, в какой они даны в произведении, оформляет сюжет [120: с. 183]. В этих высказываниях можно проследить максимально тесную связь мотива с *темой, фабулой* и *сюжетом*.

Другой представитель тематического подхода в области изучения мотивов В.Б. Шкловский в своем фундаментальном труде «О теории прозы» (1925) рассуждает о происхождении мотивов. Обращает на себя внимание неприятие исследователем этнографической теории происхождения мотивов, к которой, по словам последнего, принадлежал А.Н. Веселовский, и сторонники которой объясняли сходство семантики повествовательных мотивов с помощью общности форм быта, мифологических и религиозных представлений. По мнению В.Б. Шкловского, такой подход нередко приводил к некорректным выводам. С его точки зрения, это обусловлено ограничением внимания к вопросу о взаимовлиянии мотивов друг на друга, а также игнорированием законов сюжетосложения.

Исследователь формулирует положение о том, что основой зарождения мотива становится не просто обычай, взятый в его каждодневной форме, но как раз те случаи, «когда обычай этот уже не обычен» [131: с. 31]. Иными словами, именно потеря ординарности и рутинности заставляет обычай превращаться в мотив. Таким образом, отечественный литературовед отказывается от предположения о том, что сказочные мотивы являются воспоминаниями об отношениях и ситуациях, имевших место в реальной жизни.

Подходы к изучению мотива во второй половине XX столетия, а также в начале XXI века существенно варьируются. Рассмотрим определения мотива, данные в современных справочных литературоведческих изданиях.

Так, «Литературный энциклопедический словарь» под редакцией В.М. Кожевникова и П.А. Николаева объясняет термин *мотив* как «устойчивый формально-содержательный компонент литературного текста;

мотив может быть выделен как в пределах одного или нескольких произведений писателя (например, определенного цикла), так и в контексте всего его творчества, а также какого-либо литературного направления или литературы целой эпохи» [16: с. 230]. Л.К. Незванкина, автор статьи «Мотив» в названном словаре не обходит стороной проблему соотношения мотива в его обобщенной, абстрактной форме и вариантов, помещенных в определенную художественную ситуацию, в чем можно усмотреть отголоски дихотомического подхода.

В вышеуказанном энциклопедическом словаре подчеркивается и отсутствие четкой теоретической определенности в современном понимании мотива. Последнее «ведет не только к расширительному употреблению термина, но и к его размыванию» [Там же]. На наш взгляд, эта неоднозначность является помехой в определении не только термина *мотив*, но также терминов *архетип* и *образ*. Однако сложившаяся ситуация вполне логична, поскольку сама природа названных категорий очень сложна, абстрактна и неоднозначна. Кроме того, все они определенным образом коррелируют друг с другом.

В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» под редакцией А.Н. Николюкина мотив рассматривается прежде всего как простейшая повествовательная единица. Автор статьи Л.Н. Целкова раскрывает этот термин на основе работы А.Н. Веселовского «Поэтика сюжетов» и известного труда А.Л. Бема «К уяснению историко-литературных понятий». Кроме того, она обращает внимание на особую роль такого явления, как *лейтмотивность*, то есть наличие в произведении ведущего мотива по отношению к прочим. По словам автора, последний, равно как и просто мотив, может играть важную роль в организации «второго, тайного смысла произведения, другими словами, – подтекста, подводного течения» [17: с. 594]. С данным замечанием автора статьи нельзя не согласиться.

И.В. Силантьев, автор статьи «Мотив» в «Поэтике: словаре актуальных терминов и понятий» также обращает внимание на соотношение понятий *мотив* и *лейтмотив*. Однако его взгляд на этот аспект несколько отличается от вышеприведенного утверждения Л.Н. Целковой. Он особо подчеркивает, что, с точки зрения критерия повторяемости, две анализируемые категории противоположны, поскольку «признак лейтмотива – его обязательная повторяемость в пределах текста одного и того же произведения», что нельзя сказать о мотиве, который повторяется уже за пределами текста одного произведения [21: с. 131]. Данная мысль представляется важной для нашего исследования, поскольку в произведениях Т. Уильямса можно наблюдать как мотивы, так и лейтмотивы, что более подробно будет рассмотрено в третьей главе данной диссертационной работы.

Определяя мотив как «обобщенную форму семантически подобных событий сюжетных, взятых в рамках определенной повествовательной традиции фольклора или литературы», литературовед помещает в центр смысловой структуры мотива действие, своеобразный предикат, который организует как потенциальных действующих лиц произведения, так и пространственно-временные характеристики возможных событий [21: с. 130]. Подобная структурная организация литературного произведения свидетельствует о связи таких категорий, как *мотив* и *образ-персонаж*.

Еще одним существенным аспектом проблемы мотива, раскрытой И.В. Силантьевым в словарной статье, становится его отношение к повествовательной теме. Как носитель семантического субстрата повествования, по мнению исследователя, мотив неотделим от темы, которая, в свою очередь, является содержательной фиксацией этого смысла. Исследователь объясняет подобную зависимость тем, что тема разворачивается в повествовании посредством выраженных в нем мотивов. Данное положение во многом служит иллюстрацией развития вышеназванного тематического подхода.

Интерес к вопросу о корреляции мотива с сюжетом и героями произведения не угасает и в наши дни. Об этом, в частности, говорит отечественный исследователь А.А. Плисс в своей статье «Семантика категории «мотив» в современном литературоведении: функциональные характеристики» [104]. Автор указывает на прямую связь событийности сюжета, а, следовательно, и определяющих его мотивов с концепциями, личностными качествами, поведенческими тактиками протагониста. Исследователь видит категорию *мотив* отражением психологической сути главного героя, во многом определяющей сущность последнего.

Отметим также, что А.А. Плисс приводит типологию главенствующих, по ее мнению, мотивов: «мифологический; мотив-ситуация; мотив-действие; мотив-образ; мотив-характеристика; мотив-тип; мотив-пейзаж; пространственный мотив; психологический мотив» [104: с. 103]. В приведенной цепочке терминов очевидна связь, которую усматривает автор статьи между такими понятиями литературоведения, как *мотив* и *образ*, о чем неоднократно говорилось в нашей работе ранее.

А.А. Плисс подвергает подробному анализу роль мотивов в литературном тексте, ведь мотив выполняет различные функции, которые, в свою очередь, способствуют комплексному восприятию произведения читателем и критиком. В частности, она обращает внимание на тематическую функцию, поскольку «тема литературного произведения особенна своей ярко выраженной обобщенностью, а мотивы, в свою очередь, переплетаются чаще всего с ее частными проявлениями» [104: с. 103 – 104]. Не менее важной представляется орнаментальная, или музыкальная функция, создающая специфический фон литературного произведения. Выделяет автор статьи и моделирующую функцию мотива, которая формирует структуру произведения. В особенности это касается лейтмотивов, которые соединяют различные фрагменты литературного текста, обеспечивая их связность как на композиционном, так и на семантическом уровнях.

Принцип лейтмотивного построения повествования трактуется известным отечественным исследователем Б.М. Гаспаровым как основной прием, определяющий смысловую структуру романа. Приходит он к этому заключению в своей работе, посвященной роману М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» [58]. В соответствии с названным принципом, мотив, появившись в тексте, повторяется в нем неоднократно, выступая при этом каждый раз в измененном варианте и в новых сочетаниях с другими мотивами. Ученый отмечает, что в роли мотива может выступать любой феномен, смысловое «пятно», например, событие, черта характера, элемент ландшафта, предмет, произнесенное слово и т.д. Ключевыми факторами, определяющими мотив, являются его репродукция в тексте, а также постоянная корреляция мотива с другими элементами художественного произведения [58: с. 30 – 31].

Вместе с тем для исследователей сопоставление терминов *мотив* и *лейтмотив* оказывается серьезной проблемой. Современный лингвист и литературовед К.М. Баранова объясняет это значительным сходством названных понятий на уровне функционирования в литературе. В своей докторской диссертации «Основные идейные и сюжетно-образные мотивы в литературе Новой Англии XVII – XVIII веков. Становление традиций в литературе США», дифференцируя данные термины, она пишет, что «важнейшая функция мотива – определять последовательность действий, а лейтмотива – давать читателю руководящие указания» [45: с. 72]. Тем самым отечественный ученый уподобляет лейтмотивный повтор своеобразной инструкции для понимания произведения. По мнению К.М. Барановой, еще одна важная грань между мотивом и лейтмотивом заключается в различном характере их повторяемости. Так, первый «несет в себе память всего пути развития человечества, а второй возникает в отдельном произведении и актуален именно для конкретного текста» [45: с. 73]. При этом мотив может превращаться в лейтмотив в том или ином тексте в тех случаях, когда он проявляется в ряде маркированных мест. Данный факт свидетельствует об

определенной зависимости мотивного развития произведения от типа художественного пространства.

Подобная зависимость становится предметом исследования в статье «Мотив воды в романе Достоевского “Преступление и наказание”» современного теоретика в области исследования мотива Н.Е. Меднис. Она наделяет мотив огромной эстетической и семантической значимостью в художественном тексте. Ученый считает, что мотив не имеет «собственной очерченной телесной оболочки» [93: с. 134]. Сравнивая данную категорию с чем-то вроде души, которая в конкретном тексте может обретать разнообразные воплощения и не замыкает себя при этом в строго обозначенных границах, Н.Е. Меднис обращается к одному из центральных аспектов теории мотива. Это – выделение инвариантного значения мотива и его реализации в определенном контексте, о чем упоминалось выше в связи с дихотомическим подходом в области исследования литературного мотива. Принципиальным моментом в данной статье становится проблема разграничения явлений, стоящих за терминами *мотив* и *символ*, которые, по словам самой Н.Е. Меднис, часто имеют общие корни. Обусловлено это тем, что мотив часто влияет на расширение пространственных границ сочинения, заключая в себе и другие категории: время, человек, его жизнь и др.

Отечественный исследователь не обходит стороной и проблему происхождения мотивов. Опираясь на учение К.Г. Юнга, она определяет коллективное бессознательное «прародиной большинства мотивов», что дает основания Н.Е. Меднис сравнивать вышеназванное художественное пространство со своеобразной картой подсознания, на которой обозначены ведущие, сменяющие друг друга, взаимодействующие мотивы. Данная мысль представляется существенной для нашего исследования, поскольку коллективное бессознательное определяется швейцарским психологом и как место существования архетипов [Там же]. Наличие архетипической природы

у некоторых мотивов и образов в творчестве Т. Уильямса как раз является одним из ключевых вопросов настоящей диссертационной работы.

Проведя анализ интерпретаций термина *мотив*, данных отечественными исследователями, можно заключить, что, являясь базисным и эстетически значимым элементом повествования, мотив продолжительное время находится в центре внимания литературоведов. О глубокой и всесторонней разработке данной проблемы советскими и российскими учеными свидетельствует широкий ряд поднятых и решаемых ими вопросов. Так, обобщив все изложенное ранее, можно сказать, что исследователи касаются не только сущности литературного мотива. Одним из центральных аспектов, попавших в поле зрения большинства отечественных исследователей, становится соотношение мотива с такими понятиями, как *тема* и *сюжет* произведения. Наличие прочной связи между явлениями, обозначаемыми данными терминами, неоспоримо. Уже традиционным становится толкование мотива как некой структурной единицы сюжета [50, 51, 54, 55, 120, 125], а также восприятие первого как необходимого условия для развертывания темы литературного сочинения [21, 54, 55, 104, 120, 131]. Ученые не обходят стороной и корреляцию мотива с образной стороной произведения, причем это касается как его персонажей, в особенности протагонистов, так и образов-символов [21, 93, 104, 125]. Особую значимость в последнее время приобретает проблема сопоставления понятий *мотив* и *лейтмотив* [17, 21, 40 – 46, 58, 104], ведь наличие последних в тексте качественно преобразует его на структурном и семантическом уровнях.

В зарубежном литературоведении категория *мотив* стала предметом исследования таких ученых, как: М. Абрамс, Д.Дж. Барроуз, Т. Блю, А. Дандес, К. Пайк, П. Эбботт и другие.

Любопытной представляется трактовка термина *мотив* американским фольклористом и антропологом А. Дандесом, который последовал в своих измышлениях за лингвистом и антропологом К.Л. Пайком [179]. По аналогии

с принятым в лингвистике описанием фонетического уровня с его основной единицей фонемой и морфологического уровня с морфемой он выделяет *мотифему* на уровне нарратива [63: с. 16]. Вводя эту структурную единицу, А. Дандес применяет термин *алломотив* для мотивов, которые встречаются в определенном мотифемном контексте. Следовательно, алломотивы имеют такое же отношение к мотифеме, как аллофоны к фонеме и алломорфы к морфеме. Иными словами, они служат ее позиционными (синтагматическими) вариантами.

Примечательным мы считаем и то, что исследователь в своих рассуждениях не просто развивает теорию К.Л. Пайка, но, соединяя ее с разработками В.Я. Проппа, отождествляет введенное последним понятие *функция действующего лица* с мотифемой К.Л. Пайка [63: с. 24]. Иными словами, путь, по которому пошел американский исследователь, представляет собой междисциплинарное исследование, включающее одновременно элементы литературоведческого, фольклорного и лингвистического анализов.

Уже упомянутый нами в связи с анализом терминов *архетип* и *образ* составитель «Словаря литературных терминов» М. Абрамс определяет мотив следующим образом: «A motif is a conspicuous element, such as a type of incident, device, reference, or formula, which occurs frequently in works of literature» [27: p. 170]. Из приведенной цитаты следует, что под термином *мотив* понимается заметный элемент, например, случай, отсылка, формула, прием, который часто появляется в художественных произведениях. То есть мотивом может выступать как действие (предикат), так и какое-нибудь событие, абстрактное явление или модель, о чем также говорят некоторые отечественные теоретики [58, 93, 104].

В настоящее время в литературоведении активно используется подход, при котором не только образы, но также сюжеты и мотивы рассматриваются как архетипические. Так, Е.М. Мелетинский в своей книге «О литературных архетипах» (1994) считает, что под архетипическим мотивом следует



подразумевать «некий микросюжет, содержащий предикат (действие), агенса, пациенса, несущий более или менее самостоятельный и достаточно глубинный смысл» [94: с. 56].

Современный исследователь в области литературоведения Т. Блю в своей статье «Традиционные темы и мотивы в литературе» («Traditional Themes and Motifs in Literature», 2001) [140] фокусирует внимание на архетипических свойствах некоторых мотивов. Последние, по мнению ученого, можно классифицировать как универсальные и специфические. Универсальные мотивы представляют собой некие структурные модели или образцы, характерные для всего человечества. В качестве примера выступают годовые и суточные циклы, сопоставимые во многих культурах с жизненным путем человека. Специфические мотивы достаточно широко распространены, однако их реализация значительно варьируется в зависимости от того, к какой среде они адаптированы. В связи с этим автор упоминает мотивы распятия и воскрешения, образы Адама и Евы, изгнанных из Рая, и запретный плод. Не вызывает сомнения тот факт, что определенные мотивы и образы, будучи хорошо знакомыми людям разных национальностей, достаточно легко идентифицируются в потоке художественного материала. Тем не менее, произрастая на специфической почве, они приобретают четкий отпечаток этого окружения. Доказательством данного положения может служить различная трактовка событий в главных книгах авраамических религий (Библия, Коран, Тора). К подобным событиям относятся создание мира, появление первого человека, конец света и др., имеющие, по-видимому, общий источник происхождения.

Вместе с тем в статье Т. Блю можно усмотреть отсутствие прозрачности в объяснении того, как именно взаимосвязаны заявленные в заглавии ее статьи тема и мотив. Как известно, неразличение мотива и темы в литературоведении является достаточно распространенной практикой. Об этом прямо заявляет И.В. Силантьев в первой части своей книги «Поэтика мотива» [109].

Сложившаяся в науке тенденция вполне объяснима, поскольку мотив и тема по своим категориальным характеристикам очень близки. Однако складывается впечатление, что западный исследователь избегает разделения и других категорий: *мотив*, *образ*, *концепт* и *сюжет*. Так, говоря о мотивах, принадлежащих к специфическим традициям (*motifs belonging to specific traditions*) она, на наш взгляд, переходит к анализу концептов (*the concept of lost ideal, a state of perfection*), выраженных в образах Райского Сада, Золотого Века и запретного плода (*a Garden of Eden, a Golden Age, the image of the apple associated with the Garden of Eden myth*) и сюжетах об изгнании Адама и Евы из Рая (*paradise loss*). То же касается и включения в рассмотрение архетипа Трикстера, воплощенного в образах Сатаны, Локи, Гермеса и многих других богов и героев [140], что уводит нас от подлинного изучения мотивов в область архетипов и образов.

Известный исследователь в области литературы модерна П. Эбботт в своей книге «Кембриджское введение в повествование» («*The Cambridge Introduction to Narrative*», 2008), в отличие от Т. Блю, проявляет бóльшую точность в обращении с терминологией. Так, характеризуя основные структурные единицы повествования, в первую очередь, автор отмечает общее для них свойство повторяемости: «*Themes and motifs are the two terms most frequently used for the repetition in narrative*» [136: p. 95]. Кроме того, ученый указывает и на вышеупомянутую практику современного литературоведения использовать эти термины как взаимозаменяемые: «*As technical terms, they are often used interchangeably*» [Ibid.].

Отметим также, что П. Эбботт достаточно четко проводит грань между такими терминами, как *мотив* и *тема*. Объясняя принципиальную разницу двух этих категорий, он пишет: «*But as a general working rule for the discussion of narrative, a theme is abstract and a motif is concrete*» [Ibid.]. Из приведенной цитаты становится ясно, что главным критерием дифференциации этих двух терминов являются прямо противоположные свойства конкретности или

абстрактности. Причем из ряда анализируемых автором примеров становится ясно, что первое присуще скорее мотиву, в то время как тема характеризуется определенной абстрактностью. Исследователь приходит к выводу, что основной ценностью в работе по нахождению и узнаванию тем и мотивов в художественном тексте является установление смыслового ядра произведения, или того, какая идея лежит в основе повествования.

Проведенный анализ показал, что изучение мотива является менее характерным для западного литературоведения, по сравнению с отечественной наукой. За рубежом наблюдается отсутствие типичного для российского литературоведения формирования исследовательских школ и лабораторий по изучению рассматриваемого явления, что может свидетельствовать о недостаточно систематизированном подходе к изучению мотива.

Подводя итог всему вышесказанному, можно сказать, что мотив занимает одно из центральных мест в современном, особенно отечественном, литературоведении. Главной сложностью на пути осмысления изучаемого явления становится отсутствие унификации в толковании самого термина, причем это можно усмотреть как в российском, так и в зарубежном литературоведении, с той лишь разницей, что в нашей стране анализируемый аспект имеет более детальное и всестороннее рассмотрение. Правомерно сделать вывод о том, что вопрос о свойствах и характере повествовательного мотива в науке остается открытым и актуальным до сих пор. Следует признать, что, несмотря на активное развитие теории повествовательного мотива и появление новых взглядов на это явление, положения и идеи классической литературоведческой школы остаются значимыми и в настоящее время.

Отметим, что в рамках нашего исследования мотив определяется как элемент повествования, повторяющийся в произведениях словесного творчества на протяжении определенного периода времени. Будучи явлением, формирующимся и развивающимся под влиянием определенных

исторических и социокультурных факторов, мотив представляет собой сложный компонент литературного сочинения. Он становится идейным отражением менталитета нации, культуры, а иногда и нескольких культур.

## ГЛАВА 2. АРХЕТИПИЧНОСТЬ ОБРАЗОВ В ПЬЕСАХ

### Т. УИЛЬЯМСА

#### 2.1. Архетип *тень* и его реализация в пьесах Т. Уильямса

Одним из главных архетипов в структуре коллективного бессознательного личности, по мнению К.Г. Юнга, является архетип *тень*. В нем воплощена та нежелательная часть природы индивида, которую он пытается устранить из своего сознания. Здесь сосредоточены те личностные характеристики человека, его склонности, мотивы определенных поступков, о которых он старается забыть. *Тень* является жизненной частью существования личности, она в той или иной форме напоминает о беспомощности и бессилии индивида, а также воплощает все то, что человек бессознательно не хочет видеть в себе, а потому как бы отказывается признавать наличие подобных моментов в своем «Я». Речь прежде всего идет об отрицательных чертах характера, недостойных поведенческих особенностях, негативных порывах души. Отметим, однако, что анализируемый архетип содержит и позитивный компонент, который заключается в том, что *тень* способствует интеграции и развитию субъекта [133: с. 122]. Таким образом, данная категория отражает, с одной стороны, конструктивную, а, с другой стороны, деструктивную направленности личности.

Считается, что сфера существования архетипа *тень* не ограничивается лишь человеческой психикой. Она также находит свое отражение в произведениях художественной литературы, в частности, в их образной системе. К.Г. Юнг в своей работе «Об архетипах коллективного бессознательного» указывал, что субъекту свойственно проецировать все негативное на других, на внешний мир, а не отмечать наличие отрицательных характеристик в себе [Там же]. Следовательно, можно полагать, что, вбирая в себя некоторые качества действующего лица, *тень* актуализируется, как правило, не в нем самом, а в другом персонаже или предмете сочинения,

благодаря чему последние приобретают определенные символические свойства. Иными словами, в литературных произведениях возможно такое положение дел, когда изначально присущие протагонисту особенности как бы исключаются из его образа. Подобная картина наблюдается в целом ряде пьес известного американского драматурга Т. Уильямса. Зачастую герои его произведений оказываются лишенными тех черт характера, которые на самом деле должны были бы им принадлежать, так как они составляют естественную часть данных персонажей.

Анализ различных художественных литературных текстов показывает, что их создатели часто инкорпорируют архетип *тень* в свои работы двумя путями. Во-первых, это появление в сочинении такого антигероя, в котором концентрируется зло. Обычно это противостоящий главному действующему лицу персонаж, его явный антипод. Примером последнего могут считаться профессор Мориарти (Moriarty) из цикла рассказов сэра А.К. Дойла (Sir A.C. Doyle) о Шерлоке Холмсе (Sherlock Holmes), или серийный убийца Норман Бейтс (Norman Bates) из знаменитого романа Р. Блоха «Психо» (R. Bloch, «Psycho», 1959).

Однако архетип *тень* может проявляться в тексте и в неперсонифицированном виде. Далекое не всегда вместилищем негативных характеристик оказывается живой человек. Создатель литературного произведения приписывает эти черты неким так называемым внесценическим персонажам. К ним можно, например, отнести призрака отца Гамлета из одноименной трагедии У. Шекспира, призраков мисс Джессел (Miss Jessel) и Питера Квинта (Peter Quint), слуг из мистико-психологической повести Г. Джеймса «Поворот винта» (H. James, «The Turn of the Screw», 1898), Саурана (Sauron) из эпопеи Дж.Р. Толкиена «Властелин колец» (J.R.R. Tolkien, «The Lord of the Rings», 1937 – 1949). С другой стороны, неперсонифицированная *тень* может выступать в литературном произведении в виде анималистического образа. Среди них и загадочный ворон из поэмы

Э.А. По «Ворон» (Е.А. Рое «The Raven», 1845), и Белый кит в аллегорическом романе Г. Мелвилла «Моби Дик» (Н. Melville «Moby-Dick, or The Whale», 1851), и коварный Шерхан из сборника рассказов Р. Киплинга «Книга джунглей» (R. Kipling «The Jungle Book», 1894). Отметим, что в этом случае архетип *тень*, все еще обладая определенным антропоморфизмом, одновременно приобретает и специфические фантастические черты. Иными словами, образ – носитель *тени* демонстрирует очевидную аллегоричность.

Проследить возможные варианты актуализации архетипа *тень* в сочинениях Т. Уильямса можно по его пьесе «Стеклянный зверинец», в которой исследуемый архетип воплощен в портрете супруга главной героини Аманды Уингфилд (Amanda Wingfield). Читателям становится известно, что муж Аманды и отец семейства покинул своих родных много лет тому назад: «There is a fifth character in the play who doesn't appear except in this larger-than-life-size photograph over the mantel. This is our father who left us a long time ago» [8: p. 401]. Мужчина так и не появляется на сцене, но о нем постоянно напоминает большая фотография, обращенная к зрительному залу, где изображен очень красивый молодой человек в солдатской фуражке времен Первой мировой войны. Он мужественно улыбается, словно пытаясь сказать, что никогда не потеряет присущего ему оптимизма: «A blown-up photograph of the father hangs on the wall of the living room, facing the audience, to the left of the archway. It is the face of a very handsome young man in a doughboy's First World War cap. He is gallantly smiling, ineluctably smiling, as if to say, "I will be smiling forever"» [8: pp. 399 – 400].

Немаловажным оказывается тот факт, что данный персонаж воплощает в себе архетип *тень* сразу двух действующих лиц – Аманды и ее сына Тома Уингфилда (Tom Wingfield). Для немолодой женщины портрет мужа – это не что иное, как символ юности. Она ностальгирует по прошлому, страшится приближающейся старости и одиночества. В то же время героиню сопровождает неуклонная боязнь потерять любимого сына. Своим

стремлением покинуть отчий дом он все больше напоминает ей мужа, который грезил путешествиями и, не задумываясь, оставил работу, семью и прежний уклад жизни: «He was a telephone man who fell in love with long distances; he gave up his job with the telephone company and skipped the light fantastic out of town...» [8: p. 401]. Наличие элементов страха и одновременно бессилия противостоит нежелательному для Аманды решению сына уехать. Она испытывает тайное желание остановить его, привязать к себе. Подобные душевные проявления, как составляющие архетипа *тень*, дают основание усмотреть его наличие в анализируемой пьесе и соотнести с соответствующим учением К.Г. Юнга.

Говоря о страхах героини, отметим, что она не скрывает своего негодования относительно поведения Тома. В пятой картине пьесы, обращаясь к сыну, мать прямо говорит ему об этом, упрекая за неопрятный внешний вид: «Son, will you do me a favour? <...> Comb your hair! <...> There is only one respect in which I would like you to emulate your father <...> The care he always took of his appearance» [8: p. 424]. С одной стороны, женщине больно видеть в родном ребенке продолжение мужчины, который не только разбил ее сердце, но и разрушил ее жизнь. С другой стороны, она пытается говорить о покинувшем ее супруге, используя его в качестве примера для подражания, которому в чем-то может и должен, с ее точки зрения, следовать Том. Рассуждая рационально, героиня пьесы отдает себе отчет в том, что на пути становления личности (а она во многом формируется в молодости) человеку крайне важен тот, на кого следует ориентироваться в принятии различных решений, на кого хочется походить. Иначе говоря, любая личность нуждается в определенной модели поведения (*role model*), которой надлежит следовать. Аманда выискивает любые положительные качества бывшего супруга (в данном случае – это его аккуратность, умение достойно выглядеть), пытаясь показать сыну, что в этом отношении его отец может служить ему примером.



Тем не менее Аманда видит, что негативные черты мистера Уингфилда отчетливо начинают проявляться в их сыне, о чем она и говорит Тому, прямо осуждая его поведение: «However you do act strangely <...> I've never told you but – I loved your father <...> And you – when I see you taking after his ways! Staying out late – and – well, you had been drinking the night you were in that – terrifying condition!» [8: p. 420]. Из приведенной цитаты следует, что ряд привычек и поступков молодого человека явно напоминает его отца. Такое поведение собственного сына вселяет в немолодую эмоциональную женщину страх потерять его. Она понимает, что он может уйти навсегда, как однажды из ее жизни исчез муж. Из сказанного выше можно заключить, что портрет отца представляет собой и *тень* юноши, который все время мечтает сбросить «путы», сдерживающие его истинную сущность, подавляющие его естественные желания. Подобно своему отцу, он хочет отправиться на поиски приключений, что и делает в конце пьесы.

Неприкрытое беспокойство Аманды можно наблюдать и в четвертой картине анализируемого произведения: «Oh, I can see the handwriting on the wall as plain as I see the nose in front of my face! It's terrifying! More and more you remind me of your father! He was out all hours without explanation! – Then left! Good-bye!» [8: p. 422]. На наш взгляд, особый интерес представляет словосочетание *письмена на стене* (the handwriting on the wall), которое является прямой аллюзией к «Книге пророка Даниила» из Ветхого Завета. Согласно библейскому преданию, вавилонский царь Валтасар устроил большое застолье во славу языческих богов. В самый разгар пира появилась мистическая кисть руки и начертала на стене дворца таинственные слова – *письмена*, смысл которых никто не мог понять. Царь пришел в ужас и послал за Даниилом, к которому часто обращался за советами. Пророк объяснил правителю, что написанные на стене слова предвещают падение Вавилонского царства и смерть самого царя. В ту же ночь Валтасар был убит, а Вавилон оказался во власти персов. Так и появилось выражение «*письмена на стене*» –

грозное, зловещее, дурное предзнаменование, предсказание гибели или больших бед и несчастий. Употребление этого словосочетания в пьесе неслучайно. Оно как бы предрекает ее печальный конец. И, действительно, в финале пьесы происходит раскол семьи Уингфилд.

Архетипическое начало в образе главной героини, таким образом, логически связано с крушением ее надежд. В последней картине «Стеклянного зверинца» Аманда понимает, что ей не суждено увидеть счастливую жизнь своих детей. Надежда на собственное «светлое будущее» также угасает. Досада и отчаяние, накопившиеся в ее душе за многие годы, выливаются в порицание Тома. Мать винит его за безразличие к судьбе родных людей, за отрыв от жизненных реалий, некое «витание в облаках»: «Don't think about us, a mother deserted, an unmarried sister who's crippled and has no job! <...> Then go to the moon – you selfish dreamer!» [8: p. 464]. Слова, брошенные героиней сыну, – это своеобразный крик отчаяния, однако они показывают ее истинное психологическое и эмоциональное состояние – страх перед грядущим будущим, боязнь неизбежного распада семьи. Том, будучи не в силах побороть свое желание обрести свободу, как и когда-то его отец, бросает наскучившую ему работу и отправляется в путь – по городам и весям, пытаясь забыть прошлое, так долго подавлявшее его истинную природу. Аманда покидает сцену, не сводя глаз с портрета мужа, на которого действительно очень похож их сын.

Анализ пьесы «Стеклянный зверинец» позволяет сделать вывод о том, что и ее композиция, и образное наполнение свидетельствуют о наличии в произведении архетипа *тень*. Последний реализован при помощи внесценического персонажа, отца семейства, оставившего родных ему людей много лет назад, о чем напоминает фотография, висящая на стене. Отметим, что названная художественная деталь одновременно сигнализирует как о слабости и бессилии матери, так и о скрытых порывах и желаниях сына, столь

похожего на своего отца, но он не может открыто говорить о них из-за долга перед своей семьей.

Архетип *тень* уместно трактовать как некую темную грань внутреннего «Я» персонажей. Последняя тесно связана с эволюцией человеческого рода. Анализируемый архетип представляет собой совокупность всех аморальных, неистовых, страстных и абсолютно неприемлемых желаний и поступков, примитивных влечений людей, несовместимых с выработанными цивилизацией моральными ценностями. Проиллюстрировать вышеприведенную трактовку рассматриваемого архетипа, где *тень* выступает в роли первобытной грани личности, можно также действиями одного из персонажей пьесы Т. Уильямса «Трамвай “Желание”». Речь идет о Стэнли Ковальски (Stanley Kowalski).

Уже первое появление мужчины на сцене в синей спецовке из грубой бумажной ткани с окровавленным пакетом из мясной лавки в руках служит указанием на его необузданную натуру. Яркое описание героя присутствует в другом эпизоде: «Animal joy in his being is implicit in all his movements and attitudes. Since earliest manhood the center of his life has been pleasure with women <...> with the power and pride of a richly feathered male bird among hens. Branching out from this complete and satisfying center are all the auxiliary channels of his life <...> everything that is his, that bears his emblem of the gaudy seed-bearer. He sizes women up at a glance, with sexual classifications, crude images flashing into his mind and determining the way he smiles at them» [8: p. 481]. В приведенной цитате проступает тщательно выписанное драматургом животное начало героя. Первобытные инстинкты переполняют мужчину. И предрасположенность к грубому юмору, и желание хорошо поесть и выпить, удовлетворить свое вождление – все сопутствующие его жизни атрибуты указывают на это. Манеры Стэнли свидетельствуют о том, что базовыми для его существования являются те инстинкты, которые обычно представители сильного пола стараются не выставлять напоказ. Стэнли же просто упивается

физической стороной жизни. Недаром Т. Уильямс характеризует его как «великолепного племенного производителя» (the gaudy seed-bearer) и как «пернатого предводителя среди несушек» (a richly feathered male bird among hens), для которого радость жизни и ее цель – удовлетворение физических и материальных потребностей [8: p. 481].

Американский драматург неоднократно сравнивает своего героя с разнообразными представителями фауны. Интересно, что подобные сопоставления Т. Уильямс вкладывает в уста главной героини пьесы Бланш Дюбуа (Blanche Dubois), которая выставляет мужчину и его окружение в крайне неприглядном свете: «He acts like an animal, has an animal's habits! <...> There's even something – sub-human – something not quite to the stage of humanity yet! Yes, something ape-like about him, like one of those pictures I've seen in – anthropological studies! Thousands and thousands of years have passed him right by, and there he is – Stanley Kowalski – survivor of the stone age!» [8: p. 510]. На наш взгляд, использование главной героиней сравнения Стэнли с животным, эпитетов *sub-human* и *ape-like*, а также метафоры *survivor of the stone age* создают весьма яркую аллюзию к первобытному обществу и показывают отвращение женщины к окружению, частью которого является антагонист. Именно в нем воплощен архетип *тень* Бланш Дюбуа.

Отметим, что чувства, которые испытывает героиня к Стэнли, не ограничены только лишь отвращением и далеко не так однозначны и очевидны. Она вполне может иметь к мужчине своеобразное тайное влечение, боясь признаться в этом самой себе. Последнее обусловлено тем фактом, что в муже сестры Бланш видит то, чего была лишена. Долгие годы героиня пьесы считала себя аристократкой. В прошлом девушка принадлежала к кругам высшего американского общества. Однако после смерти своего супруга и потери имущества она кардинально поменяла образ жизни и фактически превратилась в содержанку. Тем не менее эти события не лишили ее доступа к миру богатства. Любовниками женщины, по всей вероятности, были люди с

достатком, о чем свидетельствуют предметы роскоши, привезенные героиней во Вье-Каре.

Образ Стэнли Ковальски заведомо несовместим с представлениями о достойной жизни, а потому Бланш не может принять его. Отмеченные факторы служат определенным подтверждением реализации архетипа *тень* в образе мужчины. Он является не просто представителем сил контрдействия в структуре драматургического произведения, но воплощает в себе все то, чего героиня пьесы боится и одновременно желает. Указанный конфликт многоаспектен.

Во-первых, это – классовое противостояние. Стэнли – представитель рабочего класса, в то время как Бланш по рождению принадлежит к южной аристократии страны. Однако с развитием общества этот слой населения становится не столь значим, а социальные различия оказываются для большинства современных людей несущественными. Во-вторых, женщина, до последнего момента уверенная в собственном обаянии и интеллекте, иначе говоря, в своем превосходстве, наконец встречает мужчину, на которого не действуют ее чары, к тому же ее классовое преимущество для него нерелевантно. В-третьих, несмотря на явное неравенство в образовании и воспитании, Стэнли выступает в качестве достойного соперника для Бланш. Он вполне способен разрушить репутацию героини, а, следовательно, и ее будущее, выставив на всеобщее обозрение неприглядное прошлое женщины.

Все вышеизложенное указывает на явную антипатию, которую должна была бы испытывать к Стэнли Бланш. Тем не менее чувства и эмоции, которые охватывают женщину, не столь однозначны. Как нередко происходит в жизни, нечто чуждое, недоступное становится для некоторых людей весьма желанным объектом. Данным фактом, очевидно, можно объяснить наличие во многих языках поговорок, типа «Запретный плод сладок». Таково отношение Бланш к Стэнли, именно этим объясняется противоречивость состояния, в котором пребывает героиня.

Анималистические сравнения и метафоры, которые инкорпорированы в текст пьесы, также подтверждают наличие архетипа *тьень* в сущности Бланш на уровне ее собственной душевной организации, с присущими ей слабостью и бессилием. Скрытая сторона души героини раскрывается посредством использования драматургом определенного стилистического приема. Дело в том, что Т. Уильямс в своем сочинении неоднократно сравнивает героиню с бабочкой, мотыльком. Так, например, в первой картине пьесы драматург создает яркий портрет Бланш, впервые оказавшейся во Вье-Каре, используя следующее описание: «There is something about her uncertain manner, as well as her white clothes, that suggests a moth» [8: p. 471]. Элегантный белый костюм с пушистым в талию жакетом, белая шляпа и перчатки, жемчужные серьги и ожерелье помогают автору создать образ женщины, похожей на мотылька. Хрупкость и уязвимость Бланш подчеркивают ее сходство со столь же хрупким насекомым. Указанное сравнение весьма явно и однозначно указывает на полное несоответствие героини колориту Нового Орлеана с грубостью, бескультурьем и невежеством многих представителей местного населения.

В пятой картине пьесы Т. Уильямс опять обращается к образу бабочки: «When people are soft – soft people have got to court the favor of hard ones, Stella. Have got to be seductive – put on soft colors, *the colors of butterfly wings* (курсив наш – О.Ф.), and glow – make a little – temporary magic just in order to pay for – one night’s shelter!» [8: p. 515]. В этой реплике героиня делится со своей сестрой размышлениями о собственной слабости и, как следствие, упоминает присущее ей неумение существовать независимо от других. Она подчеркивает свойственную ей трагическую необходимость искать приют у чужих людей, быть в долгу перед кем-то, что ведет к необходимости иметь покровителя. Тот факт, что она затрагивает эту тему, явно указывает, что женщине, несмотря на болезненность воспоминаний, трудно молчать о своем недостойном прошлом, о том, что ей приходилось быть содержанкой.

В пьесе «Трамвай “Желание”» также присутствует своеобразный внесценический персонаж. Это – покойный муж Бланш, Алан (Alun). Его роль в оформлении архетипа *тень* для выявления натуры главной героини отличается определенной спецификой. Если Стэнли – это теневая составляющая образа женщины, где сосредоточено все негативное ее естества, страхи и комплексы, то роль Алана в этом плане несколько иная. Образ покойного супруга для Бланш, с одной стороны, является прямым напоминанием о том, каким образом она начала нарушать законы морали и нравственности, как постепенно отказалась от всего чистого и светлого в жизни. С другой стороны, это – грань, отделяющая ее от того, чего она лишилась за последние годы и вряд ли сможет когда-либо вернуть.

Все вышесказанное позволяет сделать вывод о том, что архетип *тень* воплощен в рассматриваемой пьесе сразу в трех образных ипостасях. Прежде всего, это – движущая сила контрдействия, Стэнли Ковальски, в котором заключены все страхи Бланш Дюбуа. Также анализируемый архетип объективируется в анималистических образах, с которыми сопоставляются вышеупомянутые действующие лица. Главная героиня неоднократно сравнивается с бабочкой или мотыльком, а Стэнли – с грубым первобытным животным. Кроме того, в пьесе присутствует и внесценический персонаж, покойный муж главной героини. Следовательно, реализация архетипа *тень* происходит одновременно в трех разных направлениях, что приводит к его более полному и комплексному восприятию.

Похожую ситуацию в отношении образной актуализации архетипа *тень* можно наблюдать еще в одной пьесе драматурга «Татуированная роза». В ней, как и в ранее упомянутых сочинениях Т. Уильямса, присутствует внесценический персонаж. Это – Розарио (Rosario), покойный супруг главной героини пьесы Серафины (Serafina). Он появляется на театральных подмостках только в виде урны с прахом, поскольку в первом действии становится известно о его гибели. Наличие данного предмета является

символической художественной деталью. Названный образ-символ олицетворяет постоянное присутствие мужа в мыслях Серафины после его смерти и делает ее «несвободной как в отношениях с мужчинами, так и в обычной жизни, заставляя женщину носить траур и отгородиться от внешнего мира» [122: с. 262]. Урна с прахом – это связь героини с прошлым, то, с чем ей невозможно распрощаться.

Немаловажным становится и то обстоятельство, что кремация идет вразрез с законами католической церкви и долгое время оказывается под запретом. Связано такое положение дел, по всей вероятности, с тем, что данный обряд является зародившейся еще в архаические времена погребальной традицией, практикуемой древними греками и римлянами, буддистами и индуистами, а потому – языческой. Так, в начале второго действия Отец де Лео (Father de Leo) осуждает Серафину не только за ее распущенное поведение, но и за создание «усыпальницы» с пеплом Розарио, которому она якобы поклоняется на языческий манер: «Set up a little idolatrous shrine in your house and give worship to a bottle of ashes» [8: p. 694]. Наличие в доме женщины урны с пеплом вносит элемент чего-то нежелательного в жизнь героини, что следует скрывать. Иными словами, это определенное проявление архетипа *тень* в очередном сочинении Т. Уильямса.

Другой не менее важной фигурой в анализируемой пьесе, с точки зрения проблематики нашего исследования, является юноша Альваро (Alvaro), возникший на жизненном пути Серафины как материализация ее естественных желаний, скрытой, но теплящейся в ней неутоленной страсти и проявления неугасающего темперамента. Альваро – это воплощение всего того, от чего женщина отказалась после смерти мужа, – личная жизнь, романтические отношения с сильным полом. Подчеркнем, что если в пьесе «Трамвай “Желание”» анималистическая деталь включена в образы протагонистов, то в «Татуированной розе» она достаточно завуалирована. Альваро, хоть и является объектом вождления Серафины, представляет собой



весьма скромного мужчину. В отличие от Стэнли, он не обладает качествами «вожака стаи». Некий намек на анималистическое начало можно усмотреть лишь в его фамилии Манджакавалло, что в переводе с итальянского означает «съешь кобылу».

Эта составляющая анализируемого архетипа проявляется в тексте рассматриваемой пьесы. Ее наличие можно обнаружить в реальном животном, козле, который, сбежав от хозяйки, несколько раз оказывается во дворе у Серафины. То, что это парнокопытное символически связано с темными силами и обычно воспринимается как нечто негативное, не вызывает никаких сомнений. Образ *козел* в мировой культуре уходит корнями в далекое прошлое. Так, например, в христианской традиции он символизирует обреченных на муки грешников, которым в день Страшного суда уготовано гореть в адском пламени, когда Христос отделит их от овец и отправит на вечное мучение [2: Матф. 25:32, 25:41]. Вполне вероятно, что козлиный облик средневекового дьявола этимологически также восходит к упомянутому факту. Дьявол, воплощающий в себе силы разрушения, логически ассоциируется с образом козла, который повсеместно воспринимается людьми как злобное существо. Наличие в пьесе образа козла дает основания усмотреть определенную связь анималистического персонажа с потусторонними силами, с проявлением чего-то негативного.

Неистовое блеяние этого животного, подобно некоему лейтмотиву, звучит на протяжении всей пьесы. Слышны эти звуки и во время знакомства Серафины с Альваро. Автор мастерски описывает атмосферу вечера, когда в женщине впервые после смерти мужа пробуждаются плотские желания: «The little boy is clapping together a pair of tin pan lids which sound like cymbals. The effect is weird and beautiful with the wild cries of the children and *the goat's bleating*. Serafina anxiously half way between the shutters and the protecting Madonna. She gives a furious imitation of *the bleating goat*, confronting her face with loathing. It is fury of woman at the desire she suffers. At last *the goat is*

*captured* (курсив наш – О.Ф.)» [8: pp. 713 – 714]. В этом фрагменте читатель может наблюдать конфликт, который возникает в душе Серафины. Главная героиня, сердце которой еще не остыло от прежней любви, понимает, что готова полюбить вновь. Но ее терзают определенные сомнения. Она не уверена, что вправе разрешить себе это чувство. Когда Серафина стоит перед фигуркой Мадонны и ждет от нее поддержки и защиты, она слышит не только громкие крики детей, но и бляение козла, который наконец-то пойман. Женщина чувствует себя загнанной в угол. В приведенной сцене драматургом выстраивается явная аналогия между состоянием Серафины и тем, что ощущает пойманное животное.

Следовательно, можно сказать, что в пьесе «Татуированная роза» продемонстрирован широкий ряд образного воплощения архетипа *тень*. В драматургический текст введены и внесценический персонаж, покойный муж героини, и урна с прахом, которая, как было отмечено выше, сама по себе является деталью архаического восприятия мира, и анималистический образ *козел*, ассоциирующийся с разрушением, потусторонними силами и даже Сатаной.

Внесценический персонаж в пьесе «Кошка на раскаленной крыше» также воспринимается как средоточие всего тайного, болезненного и трагического. В этой роли выступает Скиппер (Skipper), покойный друг главного героя произведения Брика (Brick). Отношения со Скиппером – это тема, закрытая для обсуждения главных действующих лиц, то, что, по мнению самого Брика, не должно всплывать в обычной беседе.

Для протагониста эти отношения были в какой-то степени священны. И именно об их важности в первом действии анализируемой нами пьесы Брик признается своей супруге Маргарет (Margaret, Maggie): «One man has one great good true thing in his life. <...> I had friendship with Skipper. – You are naming it dirty! <...> Not love with you, Maggie, but friendship with Skipper was that one great true thing, and you are naming it dirty!» [8: p. 910]. Из приведенной цитаты

читателю становится ясно, что дружба Скиппера и Брика носила весьма неоднозначный характер. Мэгги, естественно, считает эту связь грязной. Так называемая «дружба мужчин», самое большое счастье Брика, по сути, отодвигает его брак на второй план.

Вполне вероятно, что столь негативная оценка дружбы мужчин со стороны героини объясняется тем фактом, что Скиппер всегда был некой помехой в семейной жизни Брика. Последний проводил со старым другом слишком много времени, не уделяя должного внимания своей супруге. Скиппер, по мнению женщины, вполне отчетливо осознавал наличие чего-то не совсем достойного в своем общении с Бриком. Уже в первом действии пьесы Маргарет, упоминая один из разговоров с покойным, восклицает о том, что прямо запретила ему какие-либо проявления чувств к своему мужу: «SKIPPER! STOP LOVIN' MY HUSBAND!» [8: p. 911]. Однако впоследствии неумелое обвинение Скиппера в нетрадиционной ориентации повлекло попытку последнего доказать свою мужественность, а именно соблазнить Мэгги, что, очевидно, способствовало акту измены уже с ее стороны: «When I came to his room that night, with a little scratch like a shy little mouse at his door, he made that pitiful, ineffectual little attempt to prove that what I had said wasn't true...» [Ibid.].

Женщина продолжает свое признание в совершенном проступке: «This time I'm going to finish what I have to say to you. Skipper and I made love, if love you could call it, because it made both of us feel a little bit closer to you <...> – And so we made love to each other to dream it was you, both of us!» [8: p. 909]. Следовательно, кратковременную интригу можно интерпретировать как своеобразную компенсацию недополученного от Брика тепла, как попытку и главной героини, и Скиппера быть рядом с ним при помощи физической близости друг с другом.

Приведенные фрагменты текста указывают на то обстоятельство, что Скиппер действительно был особенным человеком в жизни и Брика, и

Маргарет. В нем актуализирован архетип *тень* этих двух действующих лиц пьесы. При этом проявляются как факты очевидные для многих окружающих их людей, так и те, что оба они старались сохранить в секрете. Архетип *тень* вскрывает неустроенность жизни Брика, его алкоголизм, гомосексуальную ориентацию, – все то, что он не хочет выставлять напоказ и что, по сути, представляет собой некий способ борьбы протагониста с постоянным чувством тревоги, которую он испытывает. Как следует из сюжета пьесы, Маргарет выросла в бедности. Ей сложно забыть этот период своей жизни, который был далек от позитивного. В дальнейшем женщине пришлось терпеть холодность любимого мужа и полное отсутствие внимания с его стороны. Главное же несчастье героини – ее несостоятельность как матери.

Говоря о реализации архетипа *тень* в образе Мэгги, помимо наличия упомянутого выше внесценического персонажа в композиции анализируемой пьесы, можно также отметить присутствие своеобразной анималистической детали. Т. Уильямс вводит в ткань повествования метафорическое сравнение героини с кошкой. Так, в первом действии невестка Брика Мэй (Мае) отмечает наличие у Мэгги кошачьих ужимок. Эта особенность известна и самой Маргарет, которая неоднократно по ходу развития действия сравнивает себя с данным животным: «I feel all the time like a cat on a hot tin roof!» [8: p. 897]. В очередной раз говоря о муже, который потерял к ней интерес, Маргарет восклицает: «Skipper is dead! I'm alive! Maggie the cat is <...> alive! I'm alive, alive!» [8: pp. 911 – 912]. Основная идея, выраженная в этих контекстах, собственно, и отражена в заглавии пьесы и служит своеобразным рефреном жизни главной героини, которая всегда чувствует себя как кошка на раскаленной крыше, и, по словам супруга, должна спрыгнуть с нее, ведь кошки, как правило, живучи и могут падать с большой высоты, приземляясь на все четыре лапы. Данный факт из жизни кошачьих служит намеком на естественную способность Мэгги адаптироваться к любым обстоятельствам и находить выход из самых сложных ситуаций.

Героиня действительно спасается от всех невзгод благодаря своей гибкости и изворотливости, о чем читателю становится известно из монолога, который она произносит в первом действии: «Always had to suck up to people I couldn't stand because they had money and I was poor as Job's turkey. <...> So that's why I'm like a cat on a hot tin roof!» [8: pp. 907 – 908]. Сходство Маргарет с кошкой на горячей крыше уместно рассматривать как признание наличия у нее комплексов, прочно укоренившихся в сущности героини и касающихся ее непростого прошлого, иными словами, как реализацию архетипа *тьень*.

Во втором действии пьесы на замечание Большого Папы (Big Daddy), отца Брика, о том, что и Мэгги, и Мэй имеют нечто общее, Брик отвечает следующее: «They look nervous as cats? <...> Nervous as a couple of cats on a hot tin roof?» [8: p. 924]. Это сопоставление можно расценивать как признание автором наличия у двух женщин общих свойств, чего-то типичного для всех представительниц слабого пола. Если в примерах, изложенных выше, сравнение Мэгги с кошкой было сделано с целью создания словесного портрета героини, то последнее является неприкрытой иронией. Ведь мужчинами подчеркивается сугубо негативная, с их точки зрения, присущая женщинам черта – их нервозность.

Наличие в подсознании человека неких темных сторон, основанных часто на первобытных инстинктах, подтверждается в некотором смысле рассказом Большого Папы о его путешествиях в разные страны Европы и Азии, где он столкнулся с нищетой местного населения. В тех местах жители были готовы пойти на самые ужасные преступления, чтобы прокормить себя и свою семью. В результате этих наблюдений отец протагониста сделал вывод о том, что человек – это, прежде всего, животное, поступками которого управляет во многом его эгоизм и желание жить вечно: «The human animal is a selfish beast <...> the human animal is a beast that dies but the fact that he's dying don't give him pity for others <...> if he's got money he buys and buys and I think the reason he buys everything he can buy is that in the back of his mind he has the

crazy hope that one of his purchases will be life everlasting! – Which it never can be...» [8: pp. 929 – 930]. Словосочетание *human animal* (дословно – человеческое животное) и лексема *beast* (зверь, тварь) употреблены драматургом в тексте метафорически. В них можно усмотреть желание автора выделить первобытную сущность *homo sapiens*, что, по сути, указывает на наличие в структуре личности его героев проявлений архетипа *тьень*. Т. Уильямс подчеркивает негативный аспект этой архетипической составляющей. Ведь человек не просто остается животным, но, в отличие от всех остальных Божьих созданий, он зачастую обладает такими отрицательными качествами, как корысть, жадность, пресыщение, а они, в свою очередь, во многом определяют поступки людей.

Как видно из анализа текста пьесы «Кошка на раскаленной крыше», Т. Уильямс в ней также употребляет все упомянутые выше формы и образы реализации архетипа *тьень*. Однако драматург избегает включения в сценическое пространство этого сочинения материальных объектов, сигнализирующих о незримом присутствии внесценического персонажа на сцене, что было отмечено в пьесах «Стеклянный зверинец» (фотография отца), и «Татуированная роза» (урна с прахом любимого мужа Серафины).

В драматургическом произведении «Ночь игуаны», события которого развиваются на мексиканском курорте Пуэрто-Баррио летом 1940 года, Т. Уильямс ограничивается актуализацией архетипа *тьень* при помощи символики животного. Так, во втором действии произведения работники гостиницы ловят игуану, которая воспринимается местными жителями как продукт питания. Плененное животное бьется изо всех сил, стараясь вырваться, но его попытки обречены на неудачу. Американский драматург неслучайно вводит образ ящерицы в повествование. Ведь она, на наш взгляд, служит символом необузданных страстей, переполняющих душу главного героя пьесы, бывшего священника Лоренса Шеннона (Lawrence Shannon), который был изгнан из церкви в родном Плезент-Вэлли и помещен в

сумасшедший дом по причине своего скандального поведения на проповеди и связи с прихожанкой. Теперь мужчина вынужден работать экскурсоводом в Мексике. Однако в третьем действии пьесы молодого человека лишают и этого права.

Осознавая свою ненужность, охваченный гневом Шеннон в приступе ярости начинает истязать себя. Он пытается сорвать с шеи христианский крест, который не снимал, даже покинув лоно церкви. Хозяйка гостиницы Мэксин Фолк (Maxine Faulk) с местными служащими связывают его, чтобы уберечь от неразумных действий. В таком виде молодой человек напоминает пойманную игуану. Склонный к излишнему драматизму Лоренс борется с веревками в большей степени лишь для вида. Он скорее хочет привлечь к себе внимание со стороны окружающих. Читатель из слов Мэксин узнает, что мужчина устраивает подобные сцены регулярно, каждые полтора года.

Герой становится объектом насмешек, в частности, немецкого семейства Фаренкопф (Fahrenkopf), нацистов, отдыхающих в Латинской Америке, вдали от печальных событий Второй мировой войны. Они собираются вокруг связанного Шеннона и смотрят на него, словно на зверя в клетке. Как было отмечено выше, обращенные на протагониста взгляды ничуть не смущают его, а наоборот, они в какой-то степени даже являются целью поведения Шеннона.

Другая героиня пьесы Ханна Джелкс (Hannah Jelkes), наблюдая за притворными мучениями Лоренса, с иронией замечает, что он пытается одновременно изобразить страдания и получить искупление не только своих личных грехов, но и грехов всего человечества, однако не по-настоящему, будучи распятым на Голгофе, а лежа в гамаке, что является, бесспорно, более комфортным способом. Анализируя слова Ханны о поведении героя, читатель может усмотреть в его природе не просто наличие архетипа *тень*, но даже попытку Шеннона уподобить себя архетипическому образу Спасителя. Это в каком-то смысле свидетельствует об амбивалентности и антагонизме фигуры главного героя, жизненный путь которого, с одной стороны, грешен и полон

низменных удовольствий, а с другой стороны, характеризуется такими положительными моментами, как искреннее желание помочь людям в трудной ситуации, показать им красоту мира, чем, собственно, мужчина и занимался, проводя экскурсии для туристов.

Следуя велению «светлой стороны» своей души, в конце пьесы по просьбе Ханна Шеннон перерубает веревки, сдавливающие горло игуане, и отпускает ее на волю. Данный факт может служить символом начала нового периода в жизни протагониста и в какой-то степени переоценки его взглядов на окружающий мир. Герою удастся проанализировать свои поступки, посмотреть на себя со стороны и даже увидеть собственную *тень*, поборов тем самым свой страх.

Негативные проявления человеческой природы, наличие у каждого человека «темной стороны», в сущности, лежат в основе анализируемой пьесы. Так, в третьем действии сочинения Ханна, будучи резонером – персонажем, при помощи которого, как нам кажется, автор выражает свою позицию, неоднократно метафорически употребляет лексемы *spooks* (призраки) и *blue devils* (синие дьяволы) применительно к анализируемому архетипу. Эти лексические единицы, фактически, являются эвфемизмами теневой ипостаси человека, той части внутреннего мира индивида, которую он не хочет показывать. Возможно, он стыдится данной стороны своего собственного «Я», но ее порывам не может противостоять.

Примечательно в этом отношении следующее высказывание героини: «Everything in the whole solar system has its shadowy side to it except the sun itself – the sun is the single exception» [9: p. 410]. Иными словами, все, что существует в реальности, имеет свою оборотную сторону, например, недостатки и пороки, присущие людям. В них происходит отражение универсального миропорядка, существующего в природе. Любой объект на земле под лучами солнца отбрасывает тень. Иначе говоря, в рамках солнечной системы лишь само солнце не имеет тени. Соответственно, скрытые, отрицательные, темные



стороны, которые могут проявиться в жизни, онтологически заложены в природе человека. Из текста пьесы читатель так и не узнает, каких религиозных взглядов придерживается Ханна, однако, на наш взгляд, ее слова могут быть истолкованы как метафорическое представление образа Бога при помощи символа *солнце*. Следовательно, Всевышний – это иносказательно представленный в сочинении Т. Уильямса прообраз всего существующего и бесспорный идеал для человека. Ведь Творец не имеет теневой ипостаси.

Образная реализация архетипа *тьень* приобретает свойство амбивалентности при помощи символики животных еще в одной пьесе драматурга «Орфей сходит в ад». Проявление архетипической, первобытной стороны человеческого естества сквозь призму анималистических символов удастся увидеть в бóльшей степени в связи с образом главного героя сочинения – странствующего музыканта Вэла Зевьера (Val Xavier). О загадочности и неоднозначности этой фигуры читателю становится известно уже при первом его появлении в местном магазинчике благодаря наличию в нем некой дикой привлекательности (*wild beauty*). Мужчина одет в куртку из змеиной кожи, которая не раз упоминается на протяжении всей пьесы и становится постоянным атрибутом героя. По словам протагониста, именно этот предмет верхней одежды служит причиной появления у него прозвища *Змеиная Кожа*. Данный факт ассоциативно соотносится с архетипическим образом ветхозаветного Змея-искусителя, который заставил Еву попробовать запретный плод в Райском саду. Как известно, образ змея является эвфемистической репрезентацией дьявола в христианстве, и, таким образом, служит прямым указанием на пороки людей. Отметим, что и сам Вэл по ходу развития действия пьесы становится объектом искушения главной героини данного сочинения Леди Торренс (Lady Torrance). Знакомство с молодым человеком для этой женщины представляет собой не что иное, как своеобразное начало нового жизненного этапа. Благодаря Вэлу дама ощущает

способность по-новому взглянуть на мир, испытать близость и романтические чувства, которых она была лишена уже многие годы.

При введении в повествование Вэла Зевьера драматург неоднократно использует детали, присущие другому представителю фауны – собаке. Так, например, знакомясь с Леди Торренс, он утверждает, что имеет горячую кровь, как у собаки: «My temperature's always a couple degrees above normal the same as a dog's, it's normal for me the same as it is for a dog, that's the truth» [9: p. 33]. Также в ремарках автора присутствуют упоминания собачьего лая, раздающегося на улице попеременно со звуком мотора. Использование подобной художественной детали можно расценивать как напоминание о некогда бродячем образе жизни героя, поскольку он долгое время ездил по стране, переезжая из города в город, не задерживаясь надолго ни в одном месте, не связывая себя глубокими отношениями с другими людьми.

Общеизвестным является факт, что собака признана одним из самых верных спутников человека, его настоящим другом, готовым всегда встать на его защиту. Возможно, Т. Уильямс использует символ *собака* в данном случае, чтобы показать зарождение в душе героя потребности наконец-то приобрести стабильность в жизни. Активно странствующий в прошлом мужчина понимает, что он готов остепениться, создать семью. Он нуждается в заботе, поддержке и друге. Связь с архетипом *тень* здесь можно усмотреть в том, что образ собаки в некотором роде указывает на темное прошлое молодого человека. Ведь читатель до конца так и не узнает, от чего пытался убежать юноша, какие поступки или проступки заставляли его постоянно менять место жительства.

Еще одним значимым аспектом, связанным с символикой собаки, является то обстоятельство, что автор как на композиционном, так и на образном уровнях использует аллюзию к древнегреческому мифу об Орфее и Эвридике, что и прослеживается в названии пьесы. В какой-то степени этот прием вызывает ассоциацию с Цербером, чудовищным псом, охраняющим

врата Аида, царства мертвых, в древнегреческой мифологии. Так, в третьей картине второго действия на вопрос Вэла о том, почему Леди Торренс приняла его на работу, она прямо отвечает, что основной его задачей является ее безопасность. В качестве сторожа магазина он фактически будет ночным стражем, обеспечивающим покой своей хозяйки: «to! – guard the store, nights! <...> to be a night watchman» [9: p. 63]. Следовательно, Вэл воплощает в себе черты сразу двух античных образов из одного и того же мифологического источника. Во-первых, это фигура Орфея, сладкоголосого певца, способного околдовать любого своим мастерством (как было отмечено выше, Вэл – странствующий музыкант). Во-вторых, это мифологическая собака Цербер, мрачный и мистический страж подземного царства.

Таким образом, можно прийти к выводу, что архетип *тень* проявляется в образе главного героя многомерно. Теневая часть его сущности затрагивает разные грани человеческой природы. Амбивалентность фигуры протагониста подчеркивается анималистическими образами змея и собаки, толкование которых как исторически, так и в разных культурных традициях не одинаково. *Змей* в христианской культуре – это прежде всего сатана, искуситель, враг Творца и соучастник грехопадения Евы. Он олицетворяет собой темные силы, разрушение, коварство, зло, которые человек должен преодолеть в себе, но не всегда может это сделать. По сути, в дьяволе концентрируется все то, вместилищем чего выступает архетип *тень*.

Образ *собака*, введенный в действие, по своей природе двойственен. Он может принимать мрачную форму пса Цербера, что в определенной степени ассоциируется с бродячим стилем жизни молодого человека и его темным прошлым, а это, вне всякого сомнения, указывает на возможные негативные черты личности героя, которые он стремится скрыть. Тень же, как уже было упомянуто, – это наиболее отдаленная часть области бессознательного в структуре личности, это – то, о чем люди, как правило, хотят забыть. В то же время собака символизирует преданность и дружбу, что может подчеркивать

естественное желание человека обрести душевное равновесие, найти покой, а, возможно, и создать свой собственный семейный очаг.

В заключение всего вышесказанного, отметим, что на страницах многих произведений Т. Уильямса архетип *тень* актуализируется в различных формах и образах. Это может быть внесценический персонаж, антагонист, противостоящий герою, или символ животного. Первый вариант в текстах проанализированных пьес представлен либо живыми людьми, по какой-то причине отсутствующими на сцене, либо умершими. В обоих случаях они являются некими фантомами прошлого, неумолимо напоминающими о сомнительных ситуациях из жизни протагонистов, неблагоприятных поступках, слабостях и страхах действующих лиц. В пьесах «Стеклянный зверинец» и «Татуированная роза» внесценические персонажи выступают в виде некоего материального объекта, заменяющего людей на подмостках, как, например, фото или урна. Последние служат не только указанием на того или иного человека, но несут в себе определенный символический подтекст.

Второй путь реализации архетипа *тень* – это антигерой, персонаж контрдействия, который нередко морально или физически сильнее протагониста и в силу определенных обстоятельств использует свое преимущество с целью угнетения последнего, подчинения его своей воле. Примечательно в этом случае то, что *тень* одного героя показана при помощи другого действующего лица. Это можно наблюдать, например, в пьесе «Трамвай “Желание”», где Стэнли Ковальски становится средоточием всех слабостей и страхов главной героини произведения Бланш Дюбуа.

Последний вариант воплощения архетипа *тень* – это использование символики представителей мира фауны. Ассоциации, возникающие при появлении в тексте тех или иных животных, напоминают читателю о первобытной, архаической, дикой природе теневой стороны личности действующих лиц в произведениях Т. Уильямса. При этом упомянутый прием по праву можно считать типичным для драматурга, поскольку он использует

его повсеместно. Автор обращается к образам животных, чья символика часто восходит к ветхозаветным и античным источникам. Таковы, например, образы *собака*, *змея* и *козел*, которые порождают в сознании читателей устойчивые ассоциации с чем-то поистине мистическим, потусторонним и даже с самим дьяволом.

Существенным является тот факт, что, как правило, образы протагонистов, созданные Т. Уильямсом, характеризуются не какой-то одной авторской техникой введения архетипа *тень* в ткань повествования, а напротив, целым комплексом художественных приемов. Данное обстоятельство во многом приводит к определенной сложности актуализации архетипа *тень* на страницах его произведений. Драматург не ограничивается лишь одной формой презентации анализируемой нами категории, но прибегает к синтезу всех вышеназванных образов. В каждой из рассмотренных пьес он стремится всесторонне показать те или иные свойства личностей своих героев, в том числе недостойные, угрожающие и бессознательные.

## 2.2. Образ *сад Эдема* как воплощение архетипа *рай* в образной системе драматургии Т. Уильямса

Одним из значимых мифов, созданных человечеством, является миф о рае. В христианской традиции Рай – это «сообщество избранников по блаженной вечной жизни, созерцающих Бога» [23: с. 32]. Однако миф этот имеет отношение не только к христианству. Представление о рае есть в политеистических верованиях древности, исламе, буддизме и других религиозных школах. Тем не менее для всех них характерна тенденция воспринимать рай как некое место гармоничного сосуществования человека, природы и божественной силы. Поэтому представляется уместным рассматривать рай как архетип, который, трансформируясь и видоизменяясь, приобретает множество воплощений в разных культурных и литературных средах.

По мнению известного российского культуролога и филолога С.С. Аверинцева, в христианской литературной, иконографической и фольклорной традициях архетип *рай* находит свою реализацию в определенных образах и представлен в трех ипостасях: рай как сад, рай как город и рай как небеса. Так, в работе «София-Логос. Словарь» отечественный исследователь сообщает, что нередко употребляемое во многих индоевропейских языках существительное *парадиз* (англ. – *paradise*, лат. – *paradisus*) восходит к древнеиранскому *pairi-daeza*, что, фактически, переводится как «отовсюду огороженное место» [11: с. 376]. По мнению ученого, огражденность и замкнутость Эдема, у врат которого после грехопадения Адама и Евы поставлен стражем Херувим (ангел высокого чина) с огненным мечом, далеко не случайна. В этом можно усмотреть намек на присутствие внутри границ райского пространства особой атмосферы умиротворенности и безмятежности, которая не должна быть нарушена, в противовес внешнему миру, полному тягот и опасностей.

Отметим, что для литературы США, как и для американской культуры в целом, архетип *рай* и порожденные им образы являются во многом основополагающими. Современное литературоведение проводит параллель между самой концепцией создания нового государства и зарождающейся нации на неизведанных, с точки зрения европейца, территориях североамериканского континента и идеей сотворения Нового Эдема, а также с появлением особой формации человека, так называемого Нового Адама. Отечественный филолог К.М. Баранова считает, что обращение к этому образу в последующие века представляется возможным рассматривать как «феномен перехода пуританских мифологем в художественно-аллегорические ОБРАЗЫ. Это <...> достаточно убедительно иллюстрируется через образ «Нового Адама» в произведениях колониальной литературы XVIII века» [40: с. 242]. Ученый подчеркивает, что для американской литературы фигура Нового Адама является одной из ключевых.

В статье «Лейтмотив wilderness и образ Нового Адама в «Истории поселения в Плимуте» Уильяма Брэдфорда» того же автора отмечается, что этот образ «действует согласно новым принципам, имеет новые идеи, формирует новые мнения и выступает своеобразным оппонентом европейцу, ибо последнему <...> в большей степени присущи такие качества, как преклонение перед богатством и знатностью, праздность и отход от истинной религии» [43: с. 10]. Воспитание человека нового типа на неизведанных землях представляется крайне важным для формирования американской нации, так как идея о необходимости распространять единственную истинную религию на новой родине лежит в основе мировоззрения первых переселенцев. А территории Новой Англии воспринимаются ими как Новый Эдем, своего рода метафорический Сад, в котором переселенцы получают шанс на спасение.

Выбор архетипа *рай* в качестве объекта исследования в творчестве Т. Уильямса неслучаен и базируется на серьезных основаниях. Драматургия этого автора может быть охарактеризована как глубоко мифологемная. Анализ

сочинений американского писателя позволяет утверждать, что в его пьесах предлагается новое прочтение мифа о рае – как христианского мифа о потерянном Эдеме, так и античного мифа о Елисейских полях. Если принять за основу точку зрения С.С. Аверинцева о возможной реализации архетипа *рай* в трех вышеуказанных ипостасях, то можно отметить, что в сочинениях драматурга преобладает реализация архетипа *рай* в образе сада. Многие американские писатели-южане XX века используют библейский символизм, причем «не столько в религиозно-нравственном плане, сколько в культурологическом и, пожалуй, в философском». По замечанию В.И. Солодовник, во многом мифологизируя природу, эти авторы делают «её единственным условием спасения человека и человечества» [116: с. 10]. Возможно, именно этим объясняется многократный выбор Т. Уильямсом образа *сад* в его пьесах.

Так, например, в уже упомянутой драме «Стеклянный зверинец» автор создает особое, несколько трагическое воплощение архетипа *рай*, вводя образ *зверинец*. Образ этот глубоко метафоричен и во многом архетипичен. Наличие анализируемого в данном параграфе архетипа находится в прямой зависимости от выявленных особенностей центральных тем драматурга: недовольство реальным положением вещей, трагедия индивидуальности, противостоящей жестокому миру, упадок южной американской аристократии как особого общественного социального слоя, ностальгия по прошлому и др.

Упомянутый в начале параграфа образ *рай* в качестве замкнутого, огражденного пространства выражен максимально просто, а именно, через символику стекла. Из этого материала сделаны фигурки разнообразных животных, бережно хранимые одной из главных героинь пьесы Лаурой Уингфилд (Laura Wingfield). Для девушки пространство, внутри которого находится ее коллекция, это – состояние комфорта, некая уютная обособленность от окружающего мира с его тяготами и невзгодами, место, где сохранена естественность, свойственная живой природе.



Любимой фигуркой девушки в ее стеклянном зверинце становится единорог. Как известно, образ вымышленного животного занимает важное место в античной и средневековой символике. Обычно он изображается в форме белого парнокопытного зверя с лошадиной гривой и с винтообразно закрученным рогом во лбу. В эпоху Средневековья единорог олицетворял чистоту и силу. Как следует из миниатюр и картин того времени, поймать его было под силу лишь девственницам, в подоле которых он доверчиво прятался.

В христианской традиции это мифическое создание является символом непорочного зачатия Девы Марии, а немного позднее символом смерти самого Спасителя. Другой популярный сюжет связан с архангелом Гавриилом, изображенным в виде охотника, который гонит навстречу Деве Марии украшенного драгоценностями единорога, удерживаемого охотничьими поясами, которые называются «вера, надежда, любовь» или, согласно перечню добродетелей, именуются как честность, справедливость, мир и милосердие [26: с. 192, 229]. Ассоциация единорога с чистотой и невинностью имеет для анализа пьесы принципиальное значение. Названные добродетели были присущи первым людям на земле, Адаму и Еве, до их грехопадения. Этими же качествами, бесспорно, обладает и Лаура. Девушка живет в своем искусственно созданном мире, среди фигурок стеклянного зверинца, отстраненно от внешнего греховного мира, практически не соприкасаясь с последним, и потому сохраняет свою чистоту.

Однако в форме реализации архетипа *рай* в конкретной пьесе можно усмотреть определенный негативный подтекст. Стеклянный зверинец содержит в себе детали несчастья. Ведь материал, из которого изготовлены фигурки, хрупок, а, следовательно, легко бьется. Эта особенность стекла в тексте анализируемой пьесы приобретает особое значение. Материал, обладающий названным свойством, вряд ли может служить символом прочной основы создания счастливой жизни героини. Он скорее подчеркивает ранимость и уязвимость самой девушки, которая, как уже упоминалось, как

бы полностью исключена из реальной жизни, а зверинец-игрушка, по сути, является для Лауры фактически единственной отрадой. Эти факторы дают все основания предположить, что ее судьба вряд ли будет радостной. Стеклозверинец может полностью разрушиться, превратиться в груды осколков. В результате безмятежный мир ее спокойствия и чистоты перестанет существовать. Следовательно, стеклозверинец – это прямая аллюзия к образу безвозвратно утраченного Эдема.

Ассоциации, возникающие в связи с образом единорога, также не ограничиваются одними лишь положительными коннотациями. Ведь он вносит в пространство рая мотивы одиночества, изгнания и скорби, что скорее всего объясняется характером жизни мифического животного. Испокон веков известна уникальность этого существа, но вместе с тем и его неуловимость. Для человека практически невозможно повстречаться с ним, и, соответственно, узнать его. Кроме того, основываясь на толкованиях старинных легенд и преданий, логично предположить, что единорог не стадное животное. Ему не свойственны какие-либо отношения, царящие в сообществах дикой природы, т.е. союзы с другими представителями фауны, пусть даже и мифической. Но если для сказочного зверя одиночество является естественным состоянием, то для человека (по своей природе социального создания) оно вряд ли приемлемо. А потому одиночество может выступать источником скорби и даже отчаяния. Эти чувства неутомимо сопровождают Адама и Еву после их грехопадения. Они же составляют основу существования Лауры Уингфилд, которая добровольно отгородила себя от реального мира, отказалась от полноценного общения с людьми, не входящими в ее семейный круг.

Неразрывно связанные с образом утраченного Эдема мотивы одиночества, изгнания и скорби присутствуют и в другой пьесе драматурга «Трамвай “Желание”». В данной пьесе архетип *рай* становится исходной точкой развития сюжета и воплощается в образе семейного дома «Мечта»,

навсегда потерянного для главной героини Бланш Дюбуа, южанки, которая, как и многие другие персонажи, созданные автором, должна отказаться от прежней жизни представителя американской аристократии и познать все тяготы действительности двадцатого столетия.

Отметим, что образ *утраченный рай* создается драматургом благодаря включению в композицию произведения различных символов. Важную роль здесь играет белый цвет, который сам по себе амбивалентен, т.е. отражает как позитивные, так и негативные стороны жизни. В одной из своих статей отечественный исследователь М.А. Белей указывает на то, что белый цвет символизирует «свет, покой, безмятежность, чистоту, пустоту, целомудрие, девственность, сосредоточенность, отрешенность, одиночество» [49: с. 79]. Белый цвет связан у героини с воспоминаниями о детстве, «Мечте» – большом доме с белыми колоннами. Но память об этом, казалось бы, счастливом месте привносит в жизнь Бланш не столько радость, сколько боль. Ведь именно там на глазах женщины умерли все близкие ей люди. В одном из разговоров со своей сестрой Стеллой Бланш рассказывает о трагических временах, когда она хоронила своих родных, одного за другим, и даже называет «Мечту» «штаб-квартирой смерти»: «Why, the Grim Reaper had put up his tent on our doorstep!... Stella. Belle Reve was his headquarters!» [8: p. 480].

Другим немаловажным обстоятельством, связывающим символическое наполнение анализируемой пьесы с архетипом *рай*, является то, что белый цвет фигурирует в имени героини. Ведь Бланш Дюбуа (фр. Blanche DuBois) переводится с французского как «белый лес». Об этом нам становится известно из уст самой женщины, которая, кокетничая со своим потенциальным кавалером, простаком Митчем (Mitch), решает рассказать ему в поэтической манере, что значит ее имя: «DuBois... It's a French name. It means woods and Blanche means white, so the two together mean white woods. Like an orchard in spring!» [8: p. 499]. Словосочетания *white woods* (белый лес) и *orchard in spring* (весенний сад) вызывают определенные ассоциации с

образом *сад* как одного из воплощений архетипа *рай*. Данное обстоятельство позволяет нам заключить, что для героини факт потери дома в прошлом – это потеря истинного счастья, возможности начала новой жизни, а также полное отсутствие радужных перспектив в будущем.

Говоря о роли белого цвета в связи с образом Бланш, отметим, что Стэнли Ковальски в седьмой картине называет ее *Dame Blanche*, что с французского можно перевести как *Дама Бланш*, но буквально означает *Белая Дама*. В этом плане весьма удачным представляется именно последний вариант перевода, выполненный В.А. Неделиным, так как он хорошо отражает эмоциональное состояние триумфа Стэнли над Бланш: «Вся беда Белой Дамы в том, что в Лореле уже не разгуляешься – там ее давно раскусили» [4: с. 124]. Называя Бланш *Белая Дама*, Стэнли иронизирует, высмеивая промахи героини. Он, по сути, проводит четкое разделение на своих и чужих и показывает, что эта женщина, в прошлом благородная аристократка, «голубая кровь» не из мира обычных людей, и, таким образом, заведомо изгоняет ее из общества квартала Вье Каре. Утратив свой родной «Эдем», Бланш уже не может обрести его. Так попытка героини создать «новый рай» приводит к очередному изгнанию из последнего.

Белый цвет намеренно вводится Т. Уильямсом и в последние сцены пьесы. В десятой картине после неприятного объяснения с Митчем, который уже осведомлен о порочном прошлом Бланш, она, сильно выпив, наряжается в перепачканное и мятое вечернее платье из белого атласа и сбитые серебряные туфельки с каблуками, украшенными бриллиантами. Вся сцена может рассматриваться как одна большая метафора. Грязь на белой материи имеет глубокий символический смысл. С одной стороны, это намек на исчезновение бывшего величия южной аристократии, безбедного существования героини и людей ее социального уровня (ведь атлас – нарядная дорогая ткань, которую простые люди не могли себе позволить). С другой стороны, одежда Бланш – определенный намек на ложное впечатление,

которое производит женщина. Цвет наряда героини подчеркивает ее видимую благопристойность, невинность, хотя на самом деле женщина долгое время вела порочный образ жизни и фактически была содержанкой. Приехав в чужой город, она некоторое время удачно скрывала свое прошлое и даже поддерживала некую легенду о былом. Однако в сложившейся ситуации сохранить тайну оказывается невозможным. В грязной белой ткани можно усмотреть символ грехопадения главной героини, утрату ее добродетели, что, по существу, и явилось причиной изгнания первых людей из рая.

Еще одним аспектом, связывающим образ библейского Рая с пьесой «Трамвай “Желание”», является значительное инкорпорирование в нее символики воды. В тексте Ветхого Завета описание рая представлено следующим образом: «И насадил Господь Бог рай в Эдеме на Востоке; и поместил там человека, которого создал. И произрастил Господь Бог из земли всякое дерево, приятное на вид и хорошее для пищи, и дерево жизни посреди рая, и дерево познания добра и зла. Из Эдема выходила река орошения рая; и потом разделилась на четыре реки... Четвертая река Евфрат... И взял Господь Бог человека, и поселил его в саду Эдемском, чтобы возделывать его и хранить его» [2: Быт. X: 8 – 10, 14, 15]. Не вызывает никакого сомнения тот факт, что упомянутые реки, протекающие в Раю, служат прямым указанием на роль воды как источника жизни на земле. Водная символика вводится драматургом во вторую картину анализируемого произведения опять же в связи с воспоминаниями главной героини о доме. Здесь Бланш поет песню, в которой сравнивает себя с пленницей, оторванной от родной страны, где воды небесно-синие: «From the land of the sky-blue water, they brought a captive maid!» [8: p. 483]. Это волшебное место – усадьба «Мечта», дом, где прошло детство героини.

В рассматриваемом эпизоде обращает на себя внимание использование эпитета *sky-blue* при описании воды. Как известно, в англоязычной культуре синий цвет часто ассоциируется с меланхолией, унынием, плохим

настроением. Эта связь прослеживается в семантике таких словосочетаний, как *feeling blue* (быть в плохом настроении, чувствовать себя подавленным), *singing the blues* (жаловаться на жизнь, буквально петь блюзы). Введение эпитета *sky-blue* в анализируемый отрывок можно рассматривать как определенное указание на тоску героини по дому, по счастливому прошлому, которого уже не вернуть ни ей самой, ни другим представителям аристократического Юга Америки.

Включение символики водной стихии в текст пьесы «Трамвай “Желание”» можно интерпретировать как стремление Бланш вновь обрести утраченную чистоту и невинность. Об этом свидетельствует неоднократное упоминание водных процедур, к которым прибегает героиня. Авторское решение позволяет нам сделать вывод о присутствии в пьесе мотивов чистоты и невинности. Их введение в действие, по всей видимости, обусловлено желанием автора показать естественное стремление женщины к некоему нравственному идеалу, к возвращению в тот прежний мир, в котором она пребывала в детстве, находясь в родном имении.

Символика воды может вызывать у читателя определенные ассоциации и параллели. Так, у многих народов в легендах о происхождении мира зарождение жизни так или иначе связывают с водной стихией. Этот аспект присутствует в античных источниках. Например, широко известен миф о рождении Венеры (Афродиты), которая возникла из морской пены [26: с. 124]. Не меньшее значение придается воде и в Библии. Свежая, ключевая вода нередко ассоциируется с всеоживляющим Божьим благословением [2: Ис. XII: 3]. Как в обрядовых омовениях Ветхого Завета вода была символом нравственного очищения евреев, так и описанный в Новом Завете процесс крещения служит для обозначения таинства очищения от грехов и начала духовного возрождения, переход к новой, благодатной жизни [2: Ин. III: 5, Еф. V: 26 и др.].

Для Бланш водные процедуры также являются своего рода священным омовением, во время которого она может вернуть себе былую чистоту и негреховность. Например, во второй картине пьесы героиня, приняв ванну, говорит Стэнли, что чувствует себя так, будто заново родилась на свет: «Here I am, all freshly bathed and scented, and feeling like a brand-new human being!» [8: p. 486]. Можно предположить, что для женщины это действие представляет собой ритуал, который, подобно крещению, направлен на очищение от грехов прошлого. Однако, как показывает финал произведения, все это лишь самообман, неудачная попытка заставить себя поверить в возможность счастливого будущего.

Таким образом, можно заключить, что в анализируемой пьесе с образом Эдема соотнесен целый комплекс образов-символов. В первую очередь, это образ дома, в котором выросла Бланш Дюбуа. В конкретном случае одновременное упоминание в тексте белого и синего цветов также символично и подчеркивает аллюзии, возникающие с использованием образа воды. Они имеют прямую ассоциацию с невинностью и целомудрием, то есть с утраченными Бланш добродетелями, которые она всячески стремится вернуть, невзирая на тщетность предпринимаемых попыток.

В пьесе «Орфей сходит в ад» архетип *рай* присутствует в образе сада и одновременно утраченного Эдема. Воплощением названного прообраза становится реальный, когда-то действительно существовавший сад на северном берегу Лунного озера (Moon Lake), который в свое время разбил отец главной героини Леди Торренс. Однако впоследствии ее муж Джейб (Jabe), крайне тяжелый и неприятный человек, уничтожает сад, созданный тестем, в смерти которого он также повинен. Женщине приходится жить со своим супругом вопреки ее собственному желанию. Рассказывая о том, как был устроен уютный уголок, в котором она проводила время в детстве, Леди упоминает и о трагических обстоятельствах смерти своего отца, который сгорел заживо, спасая посаженные им деревья от пламени: «My father, he had

an orchard on Moon Lake. He made a wine garden of it. We had fifteen little white arbors with tables in them and they were covered with – grapevines and – we sold Dago red wine an' bootleg whiskey and beer. – They burned it up! My father was burned up in it...» [9: p. 36].

Отличительной особенностью созданного в анализируемой пьесе образа сада является то, что он, в отличие от библейского Эдема, не показан местом целомудрия и негреховности. Напротив, из действия читателю становится известно, что его создатель, итальянец по происхождению, осуществлял незаконную деятельность по продаже самогона. Молодежь, которая нередко проводила время в его саду, зачастую вела себя неподобающим образом. Тем не менее указанные отступления от прототипа не препятствуют сравнению упомянутого места с раем, поскольку оно становится воплощением гармонии и покоя для некоторых действующих лиц пьесы, в частности, для Леди Торренс. Ведь воссоздание сгоревшего сада – одна из основных целей ее жизни.

Женщина мечтает переделать кондитерский отдел своего магазина в кафе, где люди могли бы проводить свободное время. Интерьер будущего заведения она представляет себе в виде цветущего фруктового сада: «Artificial branches of fruit trees in flower on the walls and ceilings! – It's going to be like an orchard in the spring!» [Ibid.]. Особое внимание в связи с приведенной цитатой обращает на себя сравнение *like an orchard in the spring*, которое употребила Бланш Дюбуа, главная героиня другой пьесы драматурга «Трамвай “Желание”». Напомним, что таким образом женщина раскрывала значение своего имени. Употребление этого стилистического приема в целом ряде пьес Т. Уильямса позволяет предположить, что образ сада оказывается весьма значимым для его героев. Последние воспринимают садовую территорию как некое отгороженное от реальности место, дающее им возможность укрыться от опасностей окружающего мира и получить радость жизни. В определенном смысле для них фруктовый сад (orchard) – это рай на земле.



В пьесе «Орфей сходит в ад» корреляция образов *сад* и *утраченный Эдем* становится еще более очевидной в связи с тем обстоятельством, что Леди Торренс, потерявшая уже надежду когда-либо иметь собственных детей, вдруг понимает, что ждет ребенка. Его отцом является Вэл Зевьер, странствующий музыкант, по воле случая оказавшийся в городке, где живет Леди. В финале пьесы героиня сравнивает себя с фиговым деревцем, которое когда-то росло между их домом и виноградником. По словам женщины, оно было низкорослое и довольно чахлое. Казалось, что это растение никогда не сможет принести плоды. Но однажды на нем появилась зеленая ягодка. Это обстоятельство настолько воодушевило Леди Торренс, что ей захотелось устроить что-то вроде праздника и украсить дерево подобно тому, как люди украшают елку на Новый год или Рождество: «... I decorated the fig tree with glass bells and glass birds, and silver icicles and stars, because it won the battle and it would bear! <...> Unpack the box with the Christmas ornaments in it, put them on me, glass bells and glass birds and stars and tinsel and snow!» [9: p. 94].

Сравнение фигового дерева с главной героиней, безусловно, неслучайно. Потерявшая всякую надежду на реализацию самого главного в жизни любой женщины предназначения, Леди Торренс наконец-то ощущает, что она способна стать матерью. Она чувствует, что ее существование на земле отнюдь не бесполезно. Ее род не умрет, а значит, и сама она будет существовать, продолжится в этом малыше. Проведенный анализ показывает, что в пьесе «Орфей сходит в ад» правомерно усмотреть определенную связь архетипа *рай* с образом фруктового сада. Реализация данной связи происходит через категорию плодородия. Общим как для этой пьесы, так и для двух рассмотренных выше произведений драматурга является наличие в них архетипического образа утраченного Эдема. Однако принципиальное отличие пьесы «Орфей сходит в ад» состоит в том, что в ней отсутствуют мотивы невинности и чистоты, присутствующие в сюжете пьес «Стеклянный

зверинец» и «Трамвай “Желание”» при реализации в них анализируемого архетипа.

Наглядное и многогранное воплощение в образе сада архетип *рай* получает и в пьесе «И вдруг минувшим летом». Отметим, что действие в этом сочинении происходит в двух планах – настоящем и прошлом. События прошлых лет разворачиваются в различных странах мира, в том числе и США. Настоящее же сосредоточено в саду Себастьяна Винэбла (Sebastian Venable), главного героя пьесы, о чьих жизненных исканиях и идет речь в данном произведении. О последних годах жизни юноши рассказывают две любящие его женщины – мать Себастьяна миссис Винэбл (Mrs Venable) и кузина Кэтрин (Catharine).

Описание сада героя дано драматургом в самом начале пьесы как авторская ремарка к оформлению декораций при ее постановке на сцене: «The set may be as unrealistic as the decor of a dramatic ballet. <...> The interior is blended with a fantastic garden which is more like a tropical jungle, or forest, in the prehistoric age of giant fern-forests when living creatures had flippers turning to limbs and scales to skin» [9: p. 101]. Обращает на себя внимание эпитет *fantastic* (фантастический), при помощи которого драматург как бы сообщает о сказочном характере сада, его уникальности и даже неповторимости. На данное обстоятельство также указывает и сравнение последнего с тропическими джунглями или лесом доисторической эпохи, населенном причудливыми созданиями. Таким образом, перед читателем возникает картина некоего нереального, архаичного, древнего и загадочного места, которое может встретиться лишь в легенде, мифе или сказании, но вряд ли в самой жизни.

Определенным своеобразием обладает и преобладающая в саду цветовая палитра: «The colors of this jungle-garden are *violent*, especially since it is steaming with heat after rain. There are massive tree-flowers that suggest organs of a body, torn out, still *glistening with undried blood*» [Ibid.] (курсив наш – О.Ф.). Как видно

из приведенной цитаты, данное описание создает атмосферу определенной жестокости, на что прямо указывает эпитет *violent*. Ведь деревья напоминают не что иное, как части человеческих тел, которые залиты кровью и блестят на солнце. Данное сравнение появляется в тексте также не случайно. Сам факт наличия в саду растений, вызывающих столь странные ассоциации, скорее всего выступает указанием на возможную смерть, конец жизни. Но рай, согласно христианским догматам, – это место вечного бытия. Следовательно, при всем кажущемся сближении сада Себастьяна с образом Эдема автор напоминает о том, что подлинный Рай может быть лишь один, и это – Царство Божие. А сад, описанный в анализируемом литературном произведении, был создан человеком, который, как и все люди, грешен и несовершенен и не может соперничать с Создателем.

В первой картине пьесы мать главного героя сообщает доктору Цукровичу (Cukrowicz), сопровождающему ее во время прогулки, о том, что часть растений в саду восходит к самым древним видам на земле. Они существуют еще с тех пор, когда на земле произрастали гигантские папоротники. В субтропическом климате сохранились некоторые редкие представители флоры, как например, *венерина мухоловка*. Это – один из самых удивительных цветов-хищников, которые питаются насекомыми. В отличие от других подобных растений, она действительно является охотником, способным поджидать свою жертву долгое время. Прекрасный цветок привлекает представителей фауны ароматным нектаром. И когда ни о чем не подозревающее насекомое садится на бутон, растение молниеносно захлопывает ловушку, обрамленную острыми зубчиками. Присутствие цветка-охотника в саду Себастьяна способствует созданию атмосферы тревожности и позволяет предположить, что в жизни юноши далеко не все было безопасно и безмятежно. Рассказ миссис Винэбл о доисторических временах в значительной степени подчеркивает упомянутые ранее архаичность и нереальность, присущие описываемому месту.

Не менее важным представляется и то, как автор видит звуковое сопровождение развития действия. Ремарки драматурга, относящиеся к музыкальному оформлению спектакля, полны указаний на естественные звуки, которые можно встретить только в дикой природе: «<...> there are harsh cries and sibilant hissings and thrashing sounds in the garden as if it were inhabited by beasts, serpents and birds, all of savage nature» [9: p. 101]. Подобные комментарии Т. Уильямса сопровождают читателя на протяжении всего действия. Характеризуя эту кокофонию, автор употребляет эпитеты *harsh* (резкий), *wild* (дикий), *ravenous* (хищный), *savage* (первобытный), *ominous* (угрожающий), подчеркивая тем самым поистине дикую и даже доисторическую атмосферу, царящую на загадочной садовой территории Себастьяна.

Примечательно и то, что звуковая составляющая в саду не остается одной и той же на протяжении пьесы. Она подвержена определенным изменениям. Варьируется ее интенсивность, переходящая от неясного и робкого щебетания птиц (*faint jungle music; subdued, toneless bird cries*) к неистовому крику пернатых и чешуйчатых обитателей необычного сада (*jungle birds scream in the garden; the jungle garden is loud with the sounds of its feathered and scaled inhabitants*). Меняются и тембровые особенности звуков, что показано при помощи употребления таких ярких эпитетов, как *sweet* (нежный, приятный), *clear* (чистый, ясный), *raucous* (сиплый, хриплый). Эти художественные эффекты автор использует намеренно, ведь они служат не просто для создания антуража действия, но отражают непростые отношения действующих лиц и характеризуют атмосферу напряжения, существующего между ними.

Отметим также и анималистическую метафору, применяемую драматургом при характеристике двух упомянутых женских персонажей. Так, в связи с образом матери Себастьяна неоднократно возникает морская символика. Например, в первой картине миссис Винэбл уподобляется

кораблю, которому ветер дует в паруса. А сам парусник напоминает пиратский фрегат или нагруженный сокровищами галеон: «All during this she has been sailing very slowly off through the garden like a stately vessel at sea with a fair wind in her sails, a pirate's frigate or a treasure-laden galleon» [9: p. 115]. Во время первого появления пожилой дамы на сцене ее одежду украшает морская звезда из бриллиантов. В четвертой картине пьесы, слыша утверждения Кэтрин о недостойном поведении своего покойного сына, миссис Винэбл начинает дышать, подобно большой рыбе, пойманной на крючок: «Mrs. Venable's gasp is like the sound that a great hooked fish might make» [9: p. 140]. Приведенное сравнение, как и ранее упомянутые приемы, способствует возникновению в сознании читателя определенных ассоциаций с водным пространством.

Метафорическим воплощением образа Кэтрин становится птица, а именно, голубая сойка (Blue Jay), определенно связанная с воздушной стихией. Пернатое создание изображено на обложке записной книжки Себастьяна, в которой он написал свои последние стихи (the Blue Jay notebook). Сам юноша, по утверждению Кэтрин, называл девушку ласково пташкой: «Let's fly north, little bird» [9: p. 119]. В другом эпизоде этот иносказательный прием реализуется несколько иным путем. Из рассказа кузины следует, что однажды Себастьян купил ей новый весьма нескромный купальник, который под влиянием воды становился прозрачным. По признанию героини, в таком одеянии даже сойкам было бы стыдно появиться в обществе: «I said, "I can't wear that, it's a scandal to the jay-birds!" <...> It was a one-piece suit made of white lisle, the water made it transparent! <...> I didn't want to swim in it, but he'd grab my hand and drag me into the water, all the way in, and I'd come out looking naked!» [9: p. 140]. Таким образом, мы можем наблюдать метафорическое и одновременно контрастное сопоставление двух стихий – воды и воздуха, которые находятся в постоянной конфронтации и вместе с тем неразрывно связаны друг с другом. Достижение гармонии между

такими непохожими и в чем-то даже прямо противоположными сущностями – это то, что характерно для блаженного состояния, царящего в подлинном раю.

Приведенные описания сада Себастьяна представляются крайне противоречивыми. При всем буйстве красок и многоголосии, царящих в этом замкнутом пространстве, вряд ли можно утверждать о наличии в нем безоговорочной умиротворенности и абсолютного покоя. Так, перед читателем возникает архетип *рай*, воплощенный в образе сада доисторической эпохи, наполненного экзотическими растениями и животными. И он отгорожен от реального мира. С одной стороны, сад напоминает о гармоничном сосуществовании всех живых существ, описанном в ветхозаветной «Книге пророка Исайи»: «Тогда волк будет жить вместе с ягненком, и барс будет лежать вместе с козленком; и теленок, и молодой лев, и вол будут вместе, и малое дитя будет водить их <...> Не будут делать зла и вреда на всей святой горе Моей, ибо земля будет наполнена ведением Господа, как воды наполняют море» [2: Ис. XI]. С другой стороны, ни образ венериной мухоловки, ни постоянное напряжение и конфликт, определяющие взаимоотношения всех действующих лиц, а тем более включение в композицию пьесы острого противопоставления стихий воды и воздуха не могут служить подтверждением сходства между садом Себастьяна и Эдемом. Для приобретения черт последнего саду главного героя не хватает естественной гармонии, при которой его обитатели чувствуют защищенность, безмятежность и негу.

Образ сада неоднократно возникает в действии драматургического текста анализируемого сочинения. Во второй картине пьесы кузина Кэтрин сообщает своей сиделке следующее: «We're all of us children in a vast kindergarten trying to spell God's name with the wrong alphabet blocks!» [9: p. 119]. Подобным образом девушка пытается донести до собеседницы мысль о том, что все люди являются не чем иным, как детьми одного гигантского детского сада. Они стараются сложить имя Бога из кубиков, но выбирают при

этом не те, что действительно нужны. В приведенном выше эпизоде можно также усмотреть наличие элементов образа Эдема.

В приведенном выше фрагменте лексемы *kindergarten* (детский сад) и *children* (дети), связанные с начальным этапом жизни человека, могут быть метафорически истолкованы двояко. Во-первых, они подразумевают то, что все люди, по сути, являются детьми Создателя. Господь произвел на свет все сущее и все живое, а потому Он – наш Отец Небесный. Во-вторых, корреляция названных слов с «нежным возрастом» может намекать на возможное состояние невинности тех, кто пребывает в саду Себастьяна. Ведь, несмотря на известное утверждение о том, что все смертные грешны, дети подвержены греху в наименьшей степени, поскольку появившись в нашем мире и прожив в нем достаточно небольшой период времени, они физически не могут совершить слишком много дурных поступков. Тем не менее сомнительно, что эта аллюзия применима непосредственно к действующим лицам пьесы. Как показывает проведенный анализ, последние обладают весьма странными представлениями о любви, семье и чести.

Невинность в рассматриваемом произведении может быть скорее истолкована при помощи понятий *незнание* и *невежество*. На это намекает употребленный драматургом эпитет *wrong*, то есть *неверный, ошибочный, неправильный* в словосочетании *wrong alphabet blocks*. Люди на своем жизненном пути, а также в процессе поиска Всевышнего все время совершают какие-то ошибки. Причиной этого, вероятно, является, в первую очередь, отсутствие глубоких знаний или нежелание их получить, а, возможно, и лень на пути к поставленной цели. Неслучайно Иисус Христос, будучи распятым на кресте, обратился к Господу со словами: «Прости им, ибо не ведают, что творят» [2: Лк. XXIII: 34].

Совсем другое отношение к знанию наблюдается в Ветхом Завете, где, по сути, потеря невинности и переход всего человечества в состояние греха во многом происходит от обретения людьми этого знания. Адам и Ева были

невинны, но совершили грех, вкусив запретный плод с Древа познания добра и зла, посаженного Всевышним в центре Эдема [2: Быт. II]. Приобретенный в жизни опыт не во всех случаях оказывается положительным для индивида. Проникая в суть определенных процессов и явлений, исследуя столь сложный мир, в котором человек живет, индивид сталкивается с самыми различными сторонами познания, в том числе и с его негативными моментами. Распознавать добро и зло необходимо. Также нужно понимать ответственность, которую накладывают на людей приобретенные знания, и применять их только во благо окружающих.

Следовательно, можно заключить, что образ *сад* в пьесе «И вдруг минувшим летом» является самобытной авторской репрезентацией архетипа *рай*. Доказательством подобного вывода может служить широкий ряд художественных приемов и стилистических средств, при помощи которых Т. Уильямс описывает названную замкнутую территорию. Включение в драматургический текст анималистических метафор, экспрессивных эпитетов способствует очевидному сравнению места действия (сад Себастьяна) и Эдема. Архетип *рай*, таким образом, позволяет рассматривать пространство, описанное в пьесе, как распространенную метафору, в рамках которой выделяются отдельные метафорические формулы: «мир – это Эдемский сад», «люди – дети Творца».

Подводя итог всему вышесказанному, подчеркнем, что представление о существовании где-то очень далеко блаженных садов начинает складываться в мировой культуре с древнейших времен. В этих краях плодоносят деревья, всегда тепло и светло, царит вечный мир между людьми и другими живыми существами. Иными словами, миф о рае как о некоем комфортном месте, в котором сосредоточено все положительное и прекрасное, появляется в далеком прошлом. Проведенный анализ пьес Т. Уильямса позволяет сделать вывод о наличии в его сочинениях архетипа *рай* в образе сада. Последний, в свою очередь, нередко служит важнейшим структурным компонентом



сочинения, основой его действия. В русле поэтики драматурга рай, с одной стороны, выступает в виде идеи о некогда невинном состоянии человечества, которое, совершив акт грехопадения, самостоятельно обрекает себя на все последующие беды. С другой стороны, миф о рае предстает мифом о внутреннем пути человека, основанном на самопознании, поиске своего собственного «Я» и обретении внутренней целостности.

Отметим, что интерпретация анализируемого архетипа американским писателем обладает определенной спецификой. Так, вера в достижимость блаженства, определяющая движение повествования в Библии, преобразуется у Т. Уильямса в глубинное сомнение в возможности счастливого исхода в принципе. Во всех проанализированных пьесах перспектива героев получить желаемое удовлетворение исчезает. Именно поэтому возможно говорить о том, что в структуре рассмотренных пьес американского драматурга наличествует архетип *рай* в образе *потерянный Эдем*.

Невозможность обрести свой собственный рай становится своеобразным наказанием для персонажей пьес писателя. Это в определенном смысле плата за те их поступки, которые не всегда были благовидны. Архетип *рай*, получая весьма специфическое воплощение в пьесах Т. Уильямса, как следствие, может быть метафорически уподоблен индивидуальному счастью, к которому стремятся герои произведений драматурга. Для каждого из них это разные вещи. Так, для Лауры Уингфилд, Бланш Дюбуа, Вэла Зевьера и Леди Торренс – это обретение дома (возвращение в отчий дом, создание своего собственного семейного очага, обретение внутренней гармонии). Для Бланш Дюбуа и Себастьяна Винэбла – это и получение знания (знание об окружающем мире или самопознание), и возвращение добродетели (чистоты, невинности, доброй репутации). Нарушение действующими лицами норм морали, определяемых тем обществом, в котором они живут, неизбежно ведет к невозможности обретения счастья. А его утрата и есть во многом потеря

личного рая, который каждый человек создает на протяжении всей своей жизни.

### 2.3. Образно-символические формы актуализации архетипа *мать* в драматургии Т. Уильямса

Концепция архетипа ориентирует данное исследование художественного произведения на поиск в драматургическом тексте инвариантного архетипического ядра, метафорически выраженного всевозможными образами, мотивами и сюжетами. Основная задача настоящего параграфа – выявить в образной составляющей пьес Т. Уильямса архетип *мать*, т.е. некое женское существо, воплощающее в себе продолжение жизни на Земле, смену поколений, преодоление власти времени, бессмертие и др.

Как и другие архетипы, исследуемое явление обнаруживает великое множество форм актуализации. К.Г. Юнг в своих работах писал, что дериватом, т.е. воплощением архетипа *мать*, становится некий символ [134: с. 53]. При этом как в психической структуре личности, так и в литературном сочинении основой подобного символа может служить любой образ. Последний в переносном смысле выражает цель страстного стремления индивида к спасению и жизни, а потому первыми по важности являются образы, отражающие кровное родство и семейные отношения: мать, бабушка, мачеха, свекровь (тёща).

Однако не всегда архетип *мать* реализован через фигуры конкретных женщин, буквально являющихся матерями, а также выполняющих заложенное в них природой предназначение. Это может быть любая женщина, с которой человек находится в определенных отношениях. К.Г. Юнг, описывая названный архетип, заметил, что в практическом опыте последний появляется в таковой форме крайне редко и только при совершенно особых условиях [Там же]. Нередко этот прообраз воплощается в фигуре богини или другой сверхъестественной силы. Свою реализацию он находит и в вещах, вызывающих у людей чувство благоговения. Ими могут быть церкви, города, страны, леса, моря, планета Земля и ее спутник Луна и др. Актуализируется

исследуемый архетип и в образах различных животных. Этот условный список образов указывает на существенные черты архетипа матери. Его основополагающее свойство – авторитет женского начала. Это часто нечто благостное, обеспечивающее человеку защиту. Следовательно, сам архетип связан с понятиями плодородия и пропитания, рождения и возрождения.

Богатство и глубина символического уровня пьес Т. Уильямса становятся базой, обуславливающей проводимый анализ на предмет наличия в их композиции архетипа *мать*. Поистине ярким и многомерным, с точки зрения архетипического исследования, является образ главной героини пьесы «Татуированная роза» Серафины делла Роза. Его отличают полифоничность и многогранность, что можно объяснить этнокультурной самобытностью пьесы. Читателю представлена уже не просто «национально рафинированная», лишенная этнической принадлежности Америка, живущая по принципу так называемого «плавильного котла», но своеобразная «маленькая Италия» с ее законами и порядками, традициями и обычаями. Проявления данной культурной самобытности влияют на уникальность воплощения архетипа *мать* в анализируемом сочинении.

Обилие вплетенных в действие произведения символов, которые сами по себе являются признанными устойчивыми маркерами национальной культуры, указывает на присутствие идеи материнства как его смыслового ядра. Так, например, одним из доминирующих элементов пьесы является роза. В европейской культуре красная роза традиционно символизирует любовь, как небесную, так и земную [12: с. 224]. Этот флористический компонент появляется в анализируемой пьесе в разных формах, постоянно сопровождая Серафину на ее жизненном пути. Во-первых, образ-символ *роза* представлен в виде корня *ros*- в именах близких для героини людей – дочери Розы (Rosa), мужа Розарио (Rosario) и фамилии их семьи делла Роза (della Rosa). Во-вторых, читатель может наблюдать его в окружающих Серафину предметах: роза в ее волосах, букет роз в ее доме, рисунок этого цветка на обоях, розовая

шелковая рубашка и многое другое [122: с. 261]. Иными словами, вышеперечисленные художественные детали символизируют естественную потребность любить и быть любимой. Эти предметы и явления, объединенные идеей прекрасного цветка, окружают главную героиню повсюду.

В связи с исследованием материнской сущности женских образов в пьесах Т. Уильямса особый интерес для диссертации представляет тот факт, что в христианстве цветок розы связан с Девой Марией, которая является, пожалуй, одним из самых известных в мировой культуре воплощений архетипа *мать*. Неслучайно в средние века существовала тенденция изображать Царицу Небесную в саду роз [12: с. 224]. Ранняя легенда, упоминаемая Святым Амвросием, рассказывает о том, что, пока не произошло грехопадение человека, роза росла без шипов. Подчеркивая безгрешность и целомудрие Девы Марии, ее иногда называют «розой без шипов». Именно поэтому в итальянской живописи Мадонну часто изображают с этим цветком в руках, именуя данную художественную манеру *Santa Maria della Rosa* [26: с. 485]. В приведенном толковании обращает на себя внимание выражение *della Rosa*, которое, как уже было упомянуто ранее, является фамилией главной героини и ее семьи.

Отметим также, что в католицизме Мадонна крайне почитаема. Неслучайно в пьесе Серафина постоянно обращается к ней за советом, делится с фигуркой Богоматери всеми своими тревогами и волнениями, рассказывает ей о самом сокровенном. Неоднократно повторяя на протяжении всего сценического действия «Oh, Lady, give me a sign!» [8: р. 693, 694, 697, 700, 704], женщина просит Царицу Небесную подать ей знак и наставить на путь истинный.

Наличие архетипического базиса в структурах образов Девы Марии и героини пьесы дает возможность провести определенную параллель между ними. Прежде всего, оба образа полифункциональны. Так, фигура Марии не сводится лишь к роли женщины, которая дала миру Спасителя. Первая

ипостась Богоматери – положение обрученной Девы, избранной для выполнения богоугодной функции воли Создателя, невесты, ставшей девственной Матерью. Серафина не была девственницей в буквальном смысле. Тем не менее стоит признать немаловажным тот факт, что она не знала мужчин до замужества, а после смерти супруга долгое время хранила верность ему и его памяти, избегая близости с представителями противоположного пола. Следовательно, правомерно сделать вывод о ее естественном стремлении к чистоте, праведности и целомудрию.

Вторым моментом, позволяющим провести сопоставление двух женских образов, является получение каждой из них некоего знака, имеющего решающее значение для будущей жизни. Так, одним из ключевых библейских сюжетов, связанных с образом Богоматери, является Благовещение, описанное в Евангелии от Луки как провозглашение архангелом Гавриилом Деве Марии благой вести о рождении Спасителя. Своеобразным мистическим знаком для Серафины становится событие, которое происходит в самом начале пьесы «Татуированная роза», когда героиня рассказывает старой знахарке Ассунте (Assunta) о том, как однажды ночью, проснувшись от внезапной боли в левой груди, она обнаруживает на ней татуированную розу, которая точь-в-точь напоминает татуировку на теле ее мужа. Однако через мгновение роза исчезает. От крика супруги просыпается Розарио, но он не верит ей и лишь смеется, услышав рассказ жены. Однако в тот самый момент Серафина чувствует, что в ней зародилась новая жизнь.

Беседа с Ассунтой происходит накануне предполагаемого возвращения Розарио, который в это время находится в опасном ночном рейсе. Но супругу Серафины не суждено вернуться домой. На рассвете следующего дня героиня узнает о его гибели в перестрелке с полицией. Дело в том, что ее муж занимался незаконной деятельностью по перевозке наркотиков под видом бананов. Обезумев от горя, Серафина теряет ребенка. Рассмотренный фрагмент представляется крайне важным для развития сюжета пьесы. Его

содержание позволяет предположить, что появление мистического знака на груди героини в ночь зачатия свидетельствует о его прямой связи с архетипом *мать* через фундаментальные идеи продолжения рода и зарождения новой жизни. Роза – это своего рода знамение, намек для Серафины, что она сможет стать матерью. Этот знак, полученный героиней пьесы, подобен благой вести, которую принес архангел Гавриил Деве Марии в ночь непорочного зачатия Сына Божьего, указав на чудо, которое должно произойти.

Как известно, мать – это женщина, не только давшая жизнь своим детям, но и посвятившая себя их воспитанию, заботе о них. Весьма часто женщины, у которых слишком развито материнское начало, полностью «растворяются» в своих детях. Негативным результатом проявления такой «чрезмерной любви» нередко становится излишний и не всегда уместный материнский контроль за каждым шагом своего ребенка. Когда же повзрослевший отпрыск хочет освободиться от родительского надзора, его мать нередко испытывает неприятные чувства. Нечто подобное происходит и в анализируемой пьесе. Например, дочь Серафины Роза влюбляется в моряка Джека Хантера (Jack Hunter), с которым собирается отправиться на выпускной вечер. Это решение любимой дочери, а тем более ее связь с представителем другой культуры (ведь Джек не итальянец), сразу же вызывают тревогу в душе заботливой матери.

Узнав о кавалере дочери, Серафина запирает Розу дома. На помощь девочке приходит обеспокоенная учительница. Однако темпераментная сицилийка сразу же высказывает свои претензии по поводу того, как учителя в местной школе воспитывают детей. «Teacher, senti! What do you think you want to do at this high school? <...> You give this a dance? What kind of a spring dance is it? She meet this boy there who don't even go to no high school. What kind of boy? <...> A sailor that wears a gold earring!» [8: p. 674]. По мнению Серафины, в школе, где учится Роза, попросту губят и развращают девочек. Устраивая весенние балы, руководство этого учебного заведения, на ее взгляд, поощряет знакомство юных леди с сомнительными моряками.

Поведение Серафины позволяет усмотреть в структуре образа героини наличие архетипа *мать*. Об этом же свидетельствует глубоко укоренившееся в ее уме осознание своего права осуществлять гиперопеку над окружающими. В качестве подтверждения данного обстоятельства можно рассматривать проявление материнских чувств не только к собственному ребенку, но и к любимому мужчине. Вероятно, именно по этой причине Серафина так яростно и ревностно защищает репутацию своего покойного мужа от нападок окружающих, не оставляющих возможность напомнить о грехах покойного. Она просто не желает принять очевидные факты, поверить тому, что образ жизни ее супруга был далек от идеала. Ведь Розарио изменял жене и был связан с распространением наркотиков.

Возвращаясь в связи с вышесказанным к образу Девы Марии, напомним, что в Священном Писании Мадонна предстает в виде скорбящей Матери, вынужденной присутствовать при страданиях Сына во время его казни. В католической богослужебной традиции распространен гимн «*Stabat mater*», повествующий о ее страданиях во время распятия Иисуса Христа. Авторство данного текста пока до конца не установлено, однако его первая строка на латыни звучит как «*Stabat mater dolorosa*» (лат. – Стояла мать скорбящая). Лексема *dolorosa* (лат. – скорбящая, мучающаяся) [13] по своему звучанию напоминает фамилию della Rosa. В определенной степени это соположение подчеркивает горе и траур, в котором пребывает главная героиня, и может быть рассмотрено как художественный прием сближения образов Девы Марии и Серафины. Как уже было отмечено ранее, материнские чувства главной героини распространяются не только на ребенка, но и на супруга. По отношению к Розарио женщина испытывает скорбь не только как любящая жена, но в некотором смысле как мать. Это обстоятельство в определенной мере отражает специфику архетипического образа скорбящей матери, пережившей своего сына.



Что касается иной символики, высвечивающей наличие архетипа *мать* в анализируемом сочинении, то значимым является тот факт, что во время постановки пьесы на сцене присутствует такой предмет декорации, как урна с прахом умершего мужа Серафины. Данная художественная деталь рассматривалась в диссертации в связи с анализом архетипа *тень* (см. § 2.1. настоящей работы). Однако упомянутый объект ассоциативно может быть соотнесен и с архетипом *мать*, получая несколько специфическую трактовку. Так, каталонский писатель и искусствовед Х.Э. Керлот (J.E. Cirlot) в изданном им словаре относит урну к подлинно женским символам [15]. Как и любой другой сосуд, урна является чашей, а потому может быть воспринята вместилищем жизни и одновременно ее источником. Подтверждением приведенного культурологического факта может служить использование образа Святого Грааля как символа присущего Марии Магдалине женского начала в романе американского писателя Д. Брауна «Код да Винчи» (D. Brown «The Da Vinci Code», 2003). Возвращаясь к толкованию символики урны Х.Э. Керлотом, подчеркнем, что золотая, либо серебряная ваза с белой лилией служит излюбленной эмблемой Девы Марии в религиозной иконографии [15: с. 533]. Связь с архетипическим образом Мадонны, о которой уже неоднократно говорилось в процессе анализа «Татуированной розы», в очередной раз свидетельствует о возможности реализации архетипа *мать* не только посредством образов людей, но и введением в действие символики неодушевленных предметов.

Проведенный анализ настоящей пьесы дает нам основание заключить, что архетип *мать* получает свое воплощение не просто в череде изолированных друг от друга образов, но в сложно организованном символическом комплексе. Каждый образ-символ, имея прочную ассоциацию с другим, как бы возникает из него. Так, фигура Пресвятой Девы культурно и исторически коррелирует со знаком *роза*. Данные символы становятся

неотъемлемыми атрибутами жизни главной героини произведения Серафины делла Роза как носителя материнского начала.

Необычное проявление изучаемый архетип находит в пьесе Т. Уильямса «Предупреждение малым кораблям», действие которой происходит в баре на побережье Южной Калифорнии. Действующие лица драматургического сочинения – это одинокие люди, постепенно теряющие человеческий облик. Одной из завсегдатаев злачного места является Леона (Leona). Именно эта героиня воплощает в себе идею материнства, присутствующую в смысловом наполнении произведения. Женщина еще не родила ребенка, но становится в определенной мере концентрацией всего того, что, в соответствии с принятыми в обществе моральными нормами, отличает настоящую мать. Ей свойственны великодушие, чуткость и всепрощение.

Названные качества можно усмотреть в отношениях Леоны с другими героями пьесы. Например, она помогает Вайолет (Violet), женщине, которая ведет весьма легкомысленный образ жизни. Леона не прекращает заботиться о ней, несмотря на то, что Вайолет фактически соблазняет сожителя Леоны Билла (Bill). Героиня терпит подобные бесстыдные выходки со стороны своей знакомой и продолжает быть для нее единственной опорой. Бесспорно, героиня пьесы время от времени бывает груба с подругой и не скрывает, что поведение последней причиняет ей боль и обиду. Тем не менее присущие Леоне чувство собственного достоинства и природная доброта не позволяют ей оставить опустившуюся приятельницу одну в трудный момент: «When she was sick?... Who came to see if she was living or dead? ME! ONLY!» [9: p. 723].

Анализ текста пьесы показывает, что для Леоны весьма значимыми являются отношения с Биллом, постоянным посетителем бара. Невзирая на все тяготы жизни, женщина пытается создать для него уют, как если бы она по-настоящему стала его дамой сердца или даже супругой. Однако мужчина не торопится отказаться от привычного ему вольного образа жизни. По словам самой Леоны, Билл, в силу своего эгоизма, унижал ее, нередко обращаясь с

ней, как будто она была пустым местом: « <...> you stepped on me even, yeah like I was a rug or a bug, because your nature is selfish <...> I'll worry about you because you refuse to grow up <...> I loved you» [9: p. 750]. Но даже столкнувшись с очевидным пренебрежением и неуважением со стороны любимого, героиня не прекращает думать и беспокоиться о нем. Выказывая заботу и всепрощение, Леона проявляет свое материнское начало к людям, неспособным на искреннюю благодарность. В этом поведении также можно усмотреть реализацию архетипа *мать*.

В приведенной выше цитате выделим ту ее часть, в которой Леона говорит, что Билл никак не может вырасти: « <...> you refuse to grow up» [Ibid.]. Эти слова как нельзя лучше показывают отношение женщины к человеку, которого она любит. Героиня разговаривает с ним не как со зрелым мужчиной, а как с ребенком, который отказывается повзрослеть. Неслучайно в одной из бесед с Биллом женщина заявляет, что на протяжении шести месяцев их совместного проживания он позволил ей проявить лишь только материнскую сторону ее сущности: «You never satisfied nothing but my mother complex» [9: p. 732]. Вполне возможно, что до конца не реализованный женский инстинкт Леоны вызывает у нее гипертрофированное чувство беспокойства обо всех окружающих, в том числе и преувеличенную заботу о самом Билле. Отметим, что похожее положение дел прослеживается и в пьесе «Гатуированная роза». Героиням обоих произведений просто необходимо заботиться о ком-то. Это нерастраченное чувство присуще и Леоне, и Серафине, и направлено оно на их любимых мужчин, которые, по существу, являются предателями и, безусловно, не заслуживают подобного великодушия.

Леона мечтает помочь Бобби (Bobby), молодому гомосексуалисту, который напоминает ей покойного брата Хэйли (Haley). Сходство двух молодых людей тревожит душу заботливой женщины: «God, you've got the skin and hair of my brother and even almost the eyes!» [9: p. 746]. Воспоминания о родном человеке не случайны. Леона очень любила своего брата и

продолжает его любить, несмотря на раннюю смерть последнего: «The companionship and the violin of my brother would be all I had any need for in my lifetime till my death-time!» [9: p. 734].

То особое теплое чувство, которое она испытывает к покойному, выражается впоследствии в ее отношении к Бобби. В значительной мере это тоже проявление материнского начала героини. Леона хочет заботиться о юноше и предлагает Бобби уехать вместе с ней, не требуя ничего взамен: «Put your bike in my trailer <...> It would cost you nothing and we'd be company for each other» [9: p. 745]. Тем не менее молодой человек отказывается. Он хочет путешествовать в одиночестве. Ему необходимо самому, как он утверждает, осмыслить свою жизнь, разобраться в себе, понять, что именно не дает ему покоя: «I've got a lot of important things to think over alone, new things. I feel new vibes, vibrations, I've got to sort out alone» [Ibid.]. Не пытаясь переубедить Бобби, Леона принимает его объяснения, что свидетельствует о ее мудрости. Она видит, что юноша проходит обязательный для каждого этап взросления, и понимает, что тот нуждается в определенной свободе выбора, естественном праве взрослого человека.

Потребность в реализации переполняющего Леону материнского начала, а также очевидный страх остаться одной в доме на колесах, в котором, по ее собственному признанию, достаточно места для двоих, выливается в конце пьесы в заявление героини о ее планах на будущее. Заключаются они в том, чтобы найти парня, нуждающегося в заботе старшей сестры, чтобы вместе жить, веселиться и плакать: «You always find one in the gay bars that needs a big sister with him, to camp with and laugh and cry with, and I hope I'll find one soon... it scares me to be alone in my home on wheels built for two...» [9: p. 763]. Эти слова Леоны свидетельствуют о естественной для женщины потребности выказывать материнские чувства.

Наличие в душе Леоны таких важных для матери качеств, как сопереживание, честность и благонамеренность неоднократно

подтверждается по ходу действия пьесы. Это, например, можно усмотреть в одном из фрагментов, когда некто Док (Doc), очередной завсегдатай бара, врач, лишенный своей врачебной лицензии, а потому и права оказывать медицинскую помощь людям, изрядно выпив, готовится принять роды. Присутствующие сквозь пальцы смотрят на незаконную деятельность Дока и не торопятся помешать ему, а ведь речь идет о жизни роженицы и ребенка. Пораженная равнодушием, беспринципностью и попустительством окружающих, Леона восклицает: «All of you are responsible!... If he murders a baby tonight and the baby's mother! Is life worth nothing in here? I'm going out. I'm going to make a phone call» [9: p. 737]. Она сообщает по телефону полиции о готовящемся преступлении. Позднее выясняется, что пациентка Дока и ее дитя погибают. Здесь поведение Леоны показывает, что она обладает подлинным бесстрашием, состраданием и благородством. Героиня готова участвовать в жизни людей, помогая им.

Определенным доказательством наличия архетипа *мать* в образе Леоны может служить и символическое наполнение пьесы. На протяжении всего произведения неоднократно встречаются эффектные сравнения героини с разными представителями фауны. Во время первого появления своей героини на сцене драматург подчеркивает, что она ведет себя подобно молодому бычку на корриде: «The door bursts open. Leona enters like a small bull making his charge into the ring» [9: p. 719]. Отметим, что использование символики быка в мировой культуре всегда было двойственным. С одной стороны, бессмысленная жестокость животного часто внушала людям явный ужас. Об этом говорят, например, греческие легенды о Минотавре, чудовище с телом человека и головой быка. С другой стороны, благодаря своей силе и плодовитости бык становился объектом поклонения в древних религиях и рассматривался как символ выражения производительных сил природы. Это можно усмотреть, например, в позднеантичном культе богини Митры, где с быком часто связаны идеи плодородия, смерти и воскрешения [12: с. 31].

Подобная двойственность свойственна и Леоне, которая, с одной стороны, производит впечатление неповоротливой и даже грубоватой женщины. Однако в силу своего природного великодушия, гуманности и готовности заботиться о других представляет собой подлинное воплощение архетипического материнского начала.

В другом фрагменте первого действия пьесы Билл иронично замечает, что Леона напоминает ему белого медведя, катающегося на трехколесном велосипеде в цирке: «I seen a circus with a polar bear in it that rode a three-wheel bicycle. That's what you make me think of tonight» [9: p. 731]. Казалось бы, подобное замечание можно расценивать как выражение циничного отношения Билла к героине. Создается впечатление, что он просто насмехается над женщиной, которая так о нем заботится. Тем не менее сравнение с медведем, а, скорее, с медведицей, используется автором намеренно.

Символ *медведь*, равно как и *бык*, имеет древние корни и может быть применен в контексте нашего исследования архетипического ядра в образе Леоны. Согласно бестиариям (средневековым сборникам зоологических статей, в которых подробно описывались различные животные), медвежата рождались бесформенными. И лишь после того, как мама-медведица облизывала их, они принимали предусмотренный природой облик и становились настоящими зверьями. Этот акт средневековая церковь сделала символом христианизации обращенных язычников [26: с. 354]. То же самое, можно сказать, происходит и с невежественным человеком, который лишь с приобретением духовного знания начинает понимать свое предназначение. Леона, подобно мифической медведице, пытается привести окружающих ее людей к достойной жизни, сделать их порядочными, иначе говоря, наполнить их существование смыслом. Вместе с тем складывается устойчивое впечатление, что ни один из героев пьесы так и не приходит к осознанию того, что женщина искренне переживает и заботится о них.

Отметим, что глубоким символизмом обладает и имя героини – *Леона*. Этимологически оно восходит к латинскому корню *Leo* (в английском языке *lion*) и переводится как *лев*. Это животное традиционно встречается в религиозном и светском искусстве и является широко распространенным символом со многими приписываемыми ему смыслами [26: с. 331]. Для нашего исследования существенным оказывается тот факт, что в средние века лев, подобно быку во времена античности, ассоциативно был связан с процессом воскрешения. Интересной представляется и бытовавшая в средневековых бестиариях легенда о рождении львят, которые после появления на свет в течение трех дней были мертвыми. И лишь потом их отец возвращал детенышей к жизни при помощи своего дыхания. Эта история воспринималась аллегорически. Считалось, что аналогичным образом, наблюдая смерть и воскресение Иисуса Христа, духовно оживали и язычники [12: с. 145].

Легенды о появлении на свет медведя и льва во многом схожи, с религиозной точки зрения. Однако вполне допустимо их толкование и вне христианской морали. Обе они подтверждают идею о том, что человек при рождении еще не является полноценной личностью, а для того, чтобы стать ею, индивиду необходима помощь извне, некий «перст указующий». Как правило, в роли последнего выступают родители. Но при их отсутствии эту функцию может выполнять любой близкий ребенку человек. Именно желание помогать окружающим, вести их от тьмы к свету и пробуждать в них положительное начало является ключевым свойством в ряду качеств, характеризующих Леону. При этом данное ее свойство распространяется и на малознакомых людей.

Проведя анализ пьесы «Предупреждение малым кораблям», можно заключить, что все вышеназванные анималистические символы играют важную роль в высвечивании материнского начала в образе Леоны, а, точнее, архетипа *мать*, лежащего в основе ее личности. Убедительные сравнения

героини с хищниками не ограничиваются лишь отражением ее необузданной натуры, тяжелого нрава или грузной и неповоротливой стати. Стилистические приемы становятся неоспоримым подтверждением наличия в ее сущности первоначального материнского естества, данного самой природой и присущего не только людям, но и иным живым существам. Кроме того, героиня становится средоточием некой силы, направляющей остальных действующих лиц произведения. Помогая им осознать определенные аспекты жизни, она как бы ведет их сквозь бездну безнравственности, подобно маяку, который помогает судам ориентироваться в океане.

По-особому архетип *мать* показан в пьесе «Кошка на раскаленной крыше». Здесь он воплощен по большей части в образе Большой Мамы (Big Mama), матери главного героя по имени Брик Поллит. С самого начала внимание читателя привлекает прозвище женщины. И хотя из уст Большого Папы несколько раз звучит ее настоящее имя Ида, сочетание Большая Мама настолько прочно закрепляется за хозяйкой дома, что все остальные действующие лица используют исключительно его. Эффективное применение драматургом техники «говорящего» имени становится результативным способом подчеркнуть переполняющее героиню материнское начало. Словосочетание *Большая Мама* синонимично сочетанию *Великая мать* (нем. – Die große Mutter), которое ввел в свои работы К.Г. Юнг. Этот термин психолог использовал по отношению к женщине, являющейся прародительницей рода, истинной хозяйкой, возможно, матерью Бога или божества (Дева Мария) или героя (Алкмена). Таким образом, употребление эпитета *big* для характеристики героини указывает читателю не столько на ее размер или физическую силу, сколько подчеркивает семейный статус, значимость во время работы на плантации, а также духовную силу женщины.

В ремарке первого действия анализируемой пьесы Т. Уильямс поясняет, как Большая Мама должна появиться на сцене: «Big Mama appears through the opposite gallery doors behind Margaret huffing and puffing like an old bulldog. She



is a short, stout woman; her sixty years and 170 pounds have left her somewhat breathless most of the time; she's always tensed like a boxer or rather, a Japanese wrestler <...> She wears a black or silver lace dress and at least half a million in flashy gems. She is very sincere» [8: p. 899]. Приведенная авторская ремарка включает в себя и манеру поведения, и одежду невысокой, достаточно полной шестидесятилетней женщины. Присущее ей напряжение позволяет драматургу сравнить этот персонаж с боксером или дзюдоистом, что вряд ли можно рассматривать как недостаток. В свойственном для Большой Мамы беспокойстве явно выражено переживание за всех и вся. Кроме того, автор завершает свое описание указанием на то, что Большая Мама очень искренний человек (*very sincere*). Эту ее открытость Т. Уильямс подчеркивает, изображая нелюбовь женщины к закрытым дверям, о чем она прямо заявляет, пытаясь войти в комнату Брика и Маргарет: «I hate locked doors in a house» [Ibid.].

Свойственные Большой Маме от природы мудрость, всепрощение и понимание позволяют ей в течение многих лет сохранять свой брак. В семье Поллит явно ощущается напряженность, но благодаря качествам дипломата, которые пожилая дама неоднократно демонстрирует в общении с родными людьми, они все до сих пор вместе. Чтобы «сгладить шероховатости», она то и дело пытается превратить возникающие неловкие моменты в шутку, стараясь угодить всем и каждому. Особенно это касается непростых ситуаций с ее мужем. Последний никогда не упускает случая грубо пошутить. В ответ его супруга часто просто перебивает мужчину, не позволяя ему тем самым закончить неприятную фразу, или отвечает на его реплики мягкими замечаниями: «Big Daddy, I will not allow you to talk that way, not even on your birthday» [8: p. 921], «You don't mean that!» [8: p. 922]. Иными словами, женщина всеми силами пытается спасти ситуацию и сохранить и без того шаткий мир своей семьи.

Особые чувства испытывает Большая Мама к своему младшему сыну Брику, страдающему алкоголизмом. Это – смесь любви, искренней нежности и сильного беспокойства за него. По ходу действия она неоднократно называет его своим бесценным ребенком: «Wha's my Brick, wha's mah precious baby!!» [8: p. 915], или: «OH! – there's Brick! My precious baby» [8: p. 958]. Даже упрекая его, Большая Мама произносит то же сочетание. Она просит сына перестать пьянствовать и при этом строит фразу так, будто наказывает мальчишку, играющего со спичками: «Here he is, here's my precious baby! What's that you've got in your hand? You put that liquor down, son, your hand was made fo' holdin' somethin' better than that!» [Ibid.].

Т. Уильямс подчеркивает гипертрофированную нежность, которой Большая Мама окружила Брика: «Oh, you bad boy, you, you're my bad little boy. Give Big Mama a kiss, you bad boy, you!» [8: p. 916]. У читателя порой складывается впечатление, что она по-прежнему видит в своем сыне маленького ребенка: «Tonight Brick looks like he used to look when he was a little boy, just like he did when he played wild games and used to come home all sweaty and pink-cheeked and sleepy, with his red curls shining» [8: p. 970].

Отметим, что образ Брика важен для анализа архетипа *мать* в рамках нашего исследования. Сущность этого молодого человека и его положение в семье свидетельствуют о его врожденной исключительности. Например, к своему старшему сыну Гуперу (Gooper) Большая Мама особой нежности и заботы не проявляет. Брик живет на правах инфанта, наследника. Доказательством этому могут служить также и намерения отца касательно будущего их семейного состояния. «I thought about you. Should I or should I not, if the jig was up, give you this place when I go – since I hate Gooper an' Mae an' know that they hate me» [8: p. 942]. Иными словами, Большой Папа ненавидит всех, кроме Брика. Он готов оставить младшему сыну свое дело. Это непросто объяснить, ведь молодой человек, по сути, не сделал в своей жизни ничего

экстраординарного. Более того, он даже не является первенцем, чтобы безраздельно владеть плантацией. Вместе с тем эксклюзивность положения, в котором находится этот герой, позволяет сделать вывод о наличии в структуре этого образа архетипа *ребенок*, выделяемого К.Г. Юнгом в учении об архетипах, причем в статусе детского божества [134: с. 89 – 124]. Архетип *ребенок* и архетип *Великая Мать* коррелируют друг с другом. Подтверждением этому служат такие библейские образы, как Иисус Христос и Мария, Моисей и Иохаведа, Самуил и Анна. Герои Т. Уильямса Брик и Большая Мама – не исключение, и они продолжают этот ряд.

Беспокойство Большой Мамы усиливается еще и потому, что Брик не очень ладит со своей женой Маргарет. В первом действии пьесы свекровь спрашивается у Маргарет о характере их отношений и задает своей невестке прямой вопрос: «D’you make Brick happy in bed? <...> When a marriage goes on the rocks, the rocks are *there*, right *there*!» [8: p. 903]. Пожилая дама убеждена, что если брак не клеится, то причину прежде всего следует искать в интимной сфере, ведь младший сын – алкоголик, а Маргарет бездетна: «Something’s not right! You’re childless and my son drinks!» [Ibid.]. Отсутствие расположения между Бриком и Маргарет – это, по ее мнению, «звоночек», сообщающий об их несчастливом союзе. Большая Мама особым образом надеется на продолжение рода Поллитов именно со стороны своего любимца Брика, несмотря на то, что старший сын Гупер и его жена Мэй уже подарили миру пятерых детей и ожидают шестого: «Oh, Brick, son of Big Daddy! Big Daddy does so love you! Y’know what would be his fondest dream come true? If before he passed on, if Big Daddy has to pass on, you gave him a child of yours, a grandson as much like his son as his son is like Big Daddy!» [8: p. 971].

Архетип *мать* проявляется и в отношениях Большой Мамы с мужем. Связано это во многом с партией матриарха семьи, которую Ида успешно исполняет в течение долгого времени. Отметим, что немалое значение в сложившейся ситуации имеет ее происхождение. По социальному уровню она

бесспорно выше Большого Папы, хоть и ненамного: «Her family was maybe a little superior to Big Daddy's, but not much» [8: p. 899]. Власть женщины в семье ощущается явно, что отчасти объясняется неиссякаемой энергетикой героини. Блеск ее туалета, звучный голос и раскатистый смех господствуют в доме Поллитов, не вызывая у супруга Большой Мама ничего, кроме отвращения: «<...> the luster of her great diamonds and many pearls, the brilliants set in the silver frames of her glasses, her riotous voice, booming laugh, have dominated the room since she entered. Big Daddy has been regarding her with a steady grimace of chronic annoyance» [8: p. 916].

Безоговорочное доминирование жены в определенной степени беспокоит Большого Папу. Последний неоднократно подшучивает над супругой и, как упоминалось выше, даже достаточно жестоко высмеивает ее: «Big Daddy is famous for his jokes at Big Mama's expense, and nobody laughs louder at these jokes than Big Mama herself, though sometimes they're pretty cruel and Big Mama has to pick up or fuss with something to cover the hurt that the loud laugh doesn't quite cover» [8: p. 915]. Хотя Большая Мама и смеется громче всех над шутками своего мужа, совершенно очевидно, что иногда они довольно сильно ранят женщину. Тем не менее нежелание нарушить общую атмосферу семейного веселья заставляет ее скрывать свою боль.

Так, во втором действии Большой Папа, обращаясь к жене, пребывающей в приподнятом настроении, заявляет вслух: «BIG MAMA, WILL YOU QUIT HORSIN'? – You're too old an' too fat fo' that sort of crazy kid stuff an' besides a woman with your blood-pressure – she had two hundred last spring! – is riskin' a stroke when you mess around like that» [8: p. 917]. Большая Мама славится по всей округе шутками, которые нередко разыгрывает над гостями и окружающими. Т. Уильямс называет их *horseplay* (буквально *игра в лошадки*), подчеркивая тем самым неугасающее озорство героини, ее жизнерадостную натуру. Однако муж Большой Мама не разделяет ее любви к

подобным выходкам. Отзываясь о них крайне нелестно, он использует лексику *horsin'*, которая в определенном контексте приобретает стилистически сниженную, а порой и нецензурную окраску.

Кроме того, вышеприведенная фраза мистера Поллита вряд ли свидетельствует о его искренней заботе о самочувствии жены. Обращая всеобщее внимание на ее возраст, конституцию и болезнь, он в очередной раз старается самоутвердиться и упрочить свое положение среди близких ему людей. Мужчина серьезно болен, и врачи не могут дать на будущее никаких положительных прогнозов. Неприкрытая бестактность мистера Поллита в отношении своей супруги служит неумелым способом напомнить ей, что он не единственный стареющий и больной человек в семье. Большой Папа всячески пытается отвести от себя взгляды жалеющих его родственников. На самом деле, за его действиями стоит острое нежелание признать свое бессилие. Он не хочет находиться в тени женщины, которая является сильным матриархом. Присутствие жены слишком ощутимо, а потому раздражает его: «Your loud voice everywhere, your fat old body butting in here and there!» [8: p. 922].

Проблема Большого Папы заключается не только в том, что он боится уступить своей супруге место главы семьи, но, как выясняется позже, в том, что он никогда по-настоящему не любил ее: «I slept with Big Mama <...> till I was sixty and she was fifty-eight, and never even liked her, never did! <...> Why, when Big Mama goes out of a room, I can't remember what that woman looks like, but when Big Mama comes back into the room, boy, then I see what she looks like, and I wish I didn't!» [8: p. 933]. Как следует из приведенной цитаты, ни близость с супругой, ни ее вид никогда не доставляли Большому Папе удовлетворения. Но Ида отвечает на нападки со стороны мужа лишь лаской и всепрощением: «In all these years you never believed that I loved you? <...> And I did, I did so much, I did love you! – I even loved your hate and your hardness, Big Daddy!» [8:

p. 923]. Героиня всегда любила супруга, прощая даже ненависть и грубость, на которые он не скупился.

Безоговорочная преданность мужу проявляется еще сильнее, когда Большая Мама узнает о его болезни и грядущем печальном исходе: «<...> Big Mama reviews the history of her forty-five years with Big Daddy, her great, almost embarrassingly true-hearted and simple-minded devotion to Big Daddy» [8: p. 960]. Получив печальные известия, она не теряет самообладания. Вот как драматург характеризует свою героиню в ремарке третьего действия пьесы: «Big Mama has a dignity at this moment: she almost stops being fat» [Ibid.]. Введенный в описание женщины эпитет *fat*, указывающий на недостатки фигуры пожилой дамы, здесь теряет свою негативную коннотацию благодаря сочетанию с глаголом *stop*. Напротив, по замечанию драматурга, в этот критический момент весь ее облик приобретает какое-то особое достоинство.

В том, как героиня принимает все жизненные испытания, можно усмотреть не только благородство, присущее ее натуре, но и проявление архетипа *мать*. Образ Большой Мамы по своей фундаментальности и величю как бы выходит за рамки привычных социальных типов (жена, любовница, мать, воспитатель, домохозяйка и т.д.). Она становится и воспринимается матерью в более широком смысле, а именно матерью семейства, рода, матерью всей плантации, округа. Иными словами, она становится олицетворением Великой Матери.

Как и в случае с Леоной из пьесы «Предупреждение малым кораблям» драматург также использует многочисленные анималистические сравнения, создавая образ героини. Так, например, туалет миссис Поллит своими большими асимметричными разводами напоминает шкуру какого-то массивного животного: «Big Mama has on a black and white figured chiffon. The large irregular patterns, like the markings of some massive animal» [8: p. 916]. Читатель может наблюдать в тексте произведения сравнения и со старым бульдогом (an old bulldog), и с носорогом, идущим в атаку (a charging rhino).

Встречается также и символика лошади, выраженная вышеупомянутыми лексемами *horseplay, horsin'*.

Выбор именно этих животных логичен, ведь для восприятия образа Большой Мамы, а также его архетипических свойств представляются важными введенные в текст пьесы характеристики, присущие как представителям мира фауны, так и самой героине. Общими качествами для всех них являются сила и выносливость. Так, например, бульдоги изначально были выведены для травли быков в кровавых видах развлечений (англ. *bull-baiting* – травля быка, англ. *bull-running* – преследование быка). Предназначенная для подобных занятий собака должна была отличаться не просто стойкостью, но и доходящим до безрассудства бесстрашием, а также невосприимчивостью к боли. Недюжинная сила свойственна и носорогам, чья кожа считается самой толстой среди диких животных и по многим параметрам даже напоминает броню. С древнейших времен велика роль лошади, выполняющей различные виды физической работы для людей. Это удивительно выносливое и трудолюбивое животное. Употребление драматургом рассмотренных сравнений дает основания для вывода о том, что Большая Мама отличается не только большим размером, но и необыкновенной моральной силой и выносливостью. Внешне неуязвимая, она смогла за долгие годы нарастить толстый «панцирь», защищающий ее от нападков собственного мужа. Обладая неиссякаемой энергией и энтузиазмом, она, подобно вьючному животному, «тянет» на себе всю семью, пытаясь при этом сохранить душевное равновесие.

Немаловажным представляется и то, что из уст Большой Мамы звучат заветные для всего произведения слова: «Time goes by so fast. Nothin' can outrun it. Death commences too early – almost before you're half-acquainted with life – you meet with the other. . . . Oh, you know we just got to love each other an' stay together, all of us, just as close as we can, especially now that such a black thing has come and moved into this place without invitation» [8: p. 971].

Возможно, это – ключ к пониманию не только заложенного автором посылы пьесы «Кошка на раскаленной крыше», но также и способ распознать архетипическую основу в образе героини. Иными словами, преисполненная житейской мудрости женщина замечает, что никто не в силах остановить стремительно летящее время. Метафорически называя смерть *a black thing*, Большая Мама обращает внимание на трагичность сложившейся ситуации. Смерть неминуема. Ее не избежать. Однако смыслом существования всех людей является любовь. Именно любовь, по мнению хозяйки дома, в трудные периоды жизни помогает семьям воссоединиться, дабы пережить настигшие их беды и горести.

Подводя итог всему вышесказанному, отметим, что архетип *мать* представляет собой некий прообраз, сопряженный с такими понятиями, как первопричина, защищенность, создание жизни и ее продолжение, бессмертие, бесконечная мудрость и др. Данный архетип находит свое воплощение в ряду образов, которые К.Г. Юнг называл символами. Богатое символическое наполнение произведений Т. Уильямса составляет прочную основу реализации архетипа *мать* в самых разных формах. Выбранные в качестве объекта исследования пьесы «Татуированная роза», «Предупреждение малым кораблям» и «Кошка на раскаленной крыше» содержат искомое архетипическое ядро. Последнее находит многоплановое, комплексное воплощение на страницах проанализированных пьес американского драматурга.

Читатель может наблюдать архетип *мать* в образах реальных женщин (буквально являющихся матерями или же просто оказывающих заботу, обеспечивающих защиту и дающих приют). Например, не вызывает сомнения архетипичность образа Девы Марии, нередко возникающего в тексте пьесы «Татуированная роза» как источник поддержки главной героини Серафины делла Роза.



Реализация исследуемого архетипа происходит и в символах, лишенных антропоморфизма (неодушевленные предметы, анималистические образы). Так, использование драматургом ярких сравнений посетительницы прибрежного бара Леоны из пьесы «Предупреждение малым кораблям» с крупными и опасными животными становится специфическим приемом всесторонней характеристики литературного персонажа. С одной стороны, Т. Уильямс дает читателю четкое представление об очевидных особенностях героини: внешность, поведение. С другой стороны, автор как бы высвечивает глубокое материнское архетипическое начало внутри литературного образа при помощи культурно и исторически сложившихся представлений о символике хищников, с которыми женщина сравнивается.

Способность побуждать субъекта к определенным действиям, активизация и регулирование его поведения служат основой формирования ценностной картины индивида, создания своеобразного идеала, на который ему следует ориентироваться в своих поступках и суждениях. В этой связи роль архетипа *мать* имеет для всех людей большое значение, поскольку в нем сосредоточены общепризнанные важнейшие нравственные грани человеческого характера: милосердие, жертвенность, жизненная сила, всепрощение, доброта и др. Обладателем указанных качеств является, в частности, Большая Мама из пьесы «Кошка на раскаленной крыше», исполняющая роль своеобразного буфера, смягчающего все конфликты, царящие в ее семье. Основная цель ее жизни – сохранить мир и спокойствие среди близких людей. В сущности, эту же цель преследуют и остальные вышеупомянутые героини.

## ГЛАВА 3. АРХЕТИПИЧНОСТЬ МОТИВА *ПУТЬ* И ЕГО ВАРИАНТЫ В ПЬЕСАХ Т. УИЛЬЯМСА

### 3.1. *Путь к Богу и путь самопознания* как варианты реализации мотива *путь*

Мотив *путь* является неременной составляющей произведений художественной литературы США, начиная с XVII века. В первых сочинениях американской словесности (Дж. Смит, У. Брэдфорд, Дж. Эдвардс) возникают образы путешественников, которые прокладывают себе путь в лучшую жизнь, преодолевая воды Атлантического океана. Эти персонажи полны оптимизма и исполнены веры в будущее. Позднее в романах Дж.Ф. Купера и М. Твена возникают образы дороги, пролегающей по бескрайним просторам осваиваемых переселенцами территорий североамериканского континента как воплощение мотива *путь*. В XIX веке сочинения Б. Гарта и Дж. Лондона знакомят читателя с передвижениями золотоискателей по родной стране. В творчестве Дж. Дос Пассоса и Дж. Стейнбека, писателей XX века, появляются герои, отправившиеся на поиски лучших условий жизни. Именно наличие мотива *путь* в произведениях всех этих авторов явилось основанием для отечественного литературоведа Е.А. Стеценко назвать американцев нацией, которая находится «всегда в пути» [117].

Подобную потребность на протяжении нескольких веков изображать становление формирующейся нации, ее движение и динамику, подчеркивая частую смену места жительства, можно во многом объяснить тем фактом, что жители США исторически воспринимают себя как людей,двигающихся по определенному пути, который был указан им Создателем и до сих пор полагают, что они выполняют своеобразную миссию перед Всевышним [42]. По мнению современного российского исследователя В.С. Машошиной, «метафора *дороги*, как сухопутной, так и морской, находит многократное отражение в национальной литературе США. Таким образом, варьируясь и

видоизменяясь, *идея странствий, путешествий* прочно закрепляется в самосознании американцев» [91: с. 60].

Мотив *путь* приобретает особое звучание в пьесе американского драматурга Т. Уильямса «И вдруг минувшим летом». Но, в отличие от указанных выше произведений, его реализация осуществляется автором иначе. Данный мотив воспринимается посредством постижения образа главного героя Себастьяна Винэбла. Сюжет пьесы строится вокруг неожиданной смерти молодого человека, который погибает при загадочных обстоятельствах в небольшой мексиканской деревушке, куда они с кузиной Кэтрин приехали на отдых.

По ходу действия читателю становится известно о том, что интересы большинства персонажей произведения во многом совпадают и касаются преимущественно денег, которые они намереваются получить у горюющей о потере сына матери. Однако Кэтрин, которая является одним из немногочисленных свидетелей смерти молодого человека, занимает особую позицию в вопросе раздела имущества. Выяснение причин смерти Себастьяна во многом базируется на показаниях девушки. Тем не менее ее рассказ о печальном событии, произошедшем прошлым летом, когда герой прервал свой жизненный путь, полон намеков и неточностей. В определенной степени он бросает тень на репутацию покойного. Этот факт, вне всякого сомнения, огорчает его скорбящую мать, которая и без того настроена против Кэтрин и винит ее в несчастьях, постигших сына. Однако не только смерть главного героя, но и его жизнь представляется читателю загадочной, и вряд ли можно сказать, что она поддается простому объяснению.

Себастьян – творческая личность, поэт, с присущими ему свободолобием, независимостью, потребностью меняться и развиваться. Думается, что именно это помогает любому художнику сохранять свежесть ощущений, не теряя чувство ритма жизни, и способствует возникновению вдохновения. Данные качества помогли Себастьяну создавать свои творения:

«Sebastian was a poet! That's what I meant when I said his life was his work because the work of a poet is the life of a poet and – vice versa <...> I mean you can't separate them» [9: p. 102]. Такими словами описала миссис Винэбл жизненный путь своего сына, для которого процесс создания произведений искусства был основой существования. Очевидно, что, облачая результаты своих поисков в поэтические строчки, Себастьян пытался осознать свой путь в жизни, определить собственное место в мире и как личности, и как творца. Иными словами, поиски смысла жизни для протагониста – это в большой степени путь к пониманию собственного «Я».

Одной из центральных идей пьесы, смыслом многих лет жизни героя становится также путь к Богу. В пьесе нет конкретных пояснений по поводу позиции Себастьяна в отношении религии в юные годы. Однако жизнь повзрослевшего мужчины предстает как бесконечный путь обретения веры. Читателю становится известно об этом из разговора матери протагониста с доктором Цукровичем, который сопровождает пожилую даму во время прогулки по саду, созданному некогда самим Себастьяном (см. § 2.2. настоящей диссертации). Не сразу решается несчастная женщина поделиться сокровенными мыслями со своим спутником. Но в определенный момент беседы она признается, что ее сын на протяжении долгого времени пытался обрести веру: «I can tell you without any hesitation that my son was looking for God, I mean for a clear image of him» [9: p. 107]. Это признание госпожа Винэбл делает при упоминании об их совместной с Себастьяном поездке на Галапагосские острова. Там юноша наблюдал за появлением на свет черепашек, которые, стоило им только вылупиться из яиц, поспешно устремлялись к морю, спасаясь от кружащих над ними диких плотоядных птиц.

По словам матери, эта сцена произвела довольно гнетущее впечатление на юношу. В ней главный герой усмотрел определенное проявление суровости Господа к живущим на Земле: «He meant that God shows a savage face to people

and shouts some fierce things at them, it's all we see or hear of Him» [9: p. 107]. Для протагониста данный эпизод из жизни животных послужил своего рода отражением отнюдь не благостного лика Создателя, обращенного на сотворенных им существ, которые в реальной жизни (будь то люди или животные) время от времени подвергаются всевозможным испытаниям. Эпитеты *clear* и *savage* в словосочетаниях *clear image* и *savage face*, употребленные миссис Винэбл в отношении Всевышнего, намеренно введены в текст пьесы автором. Думается, что они символизируют двунаправленность отношения Господа к своим созданиям. Это, с одной стороны, всепонимающий, любящий своих чад Создатель, готовый простить им определенные проступки, а с другой, – это суровый, но справедливый Отец, карающий их за содеянные прегрешения. Таким образом, используемое в тексте пьесы сочетание *clear image* не является описанием безукоризненного образа. Это, скорее, истинно правдивый, лишенный фальши образ Спасителя с оправданно присущими ему элементами суровости.

Из сказанного можно сделать вывод, что целью исканий главного героя пьесы становится прежде всего Господь. Тем не менее, обретая путь к Всевышнему, Себастьян одновременно ищет и свой собственный путь в жизни. Соответственно, в анализируемом сочинении усматривается и упоминаемая выше двунаправленность поиска. Это, на наш взгляд, подразумевает как обретение веры, так и поиски своего внутреннего «Я», т.е. это своеобразный путь к себе, или, иными словами, некий процесс самопознания и самоопределения.

Богоискания Себастьяна вызывают несомненные опасения у его кузины Кэтрин, которая наблюдает за постоянными переменами в душе героя. В разговоре с доктором девушка поясняет, что она пыталась спасти близкого ей человека от возможного саморазрушения в угоду Господу, чтобы показать, как сильно она его любит: «I tried to save him, Doctor <...> Completing! – a sort of! – image! – he had of himself as a sort of! – sacrifice to a! – terrible sort of a – <...>

cruel one [God], Doctor!» [9: p. 131]. Кузина Себастьяна видит в постоянных поисках молодого человека не только путь к вере, но и нечто иное. Возможно, это движение в сторону гибели, ведь из приведенной цитаты следует, что Себастьян ассоциирует себя с жертвой, которую можно и необходимо принести Создателю.

Данный факт можно рассматривать как аллюзию к тем временам, когда, поклоняясь языческим богам и обращаясь к ним с просьбой о милости, люди отправляли на смерть животных и своих соплеменников. Это также своеобразная отсылка к жизни ветхозаветных персонажей, например, Каина и Авеля. Так, в Библии говорится: «И был Авель пастырь овец, а Каин был земледелец. Спустя несколько времени, Каин принес от плодов земли дар Господу, и Авель также принес от первородных стада своего и от тука их. И призрел Господь на Авеля и на дар его, а на Каина и на дар его не призрел» [2: Быт. 4:2 – 6]. Не менее показателен пример и с Авраамом, о чем в Библии имеется следующее упоминание: «И явился Господь Авраму и сказал: потомству твоему отдам Я землю сию. И создал он там жертвенник Господу, Который явился ему» [2: Быт. 12:7].

Отметим, однако, что отнюдь не поисками протагониста своего пути к Богу можно объяснить тот факт, что Себастьян показан в пьесе в определенной степени «человеком без возраста». При этом данную характеристику можно интерпретировать двояко. С одной стороны, из текста пьесы читатель так и не узнает, сколько лет герою было на момент смерти. Единственное, о чем нам становится известно, так это то, что и он, и его мать были достаточно молоды: «Both of us were young, and stayed young» [9: p. 109]. Вполне вероятно, что, используя эпитет *young* для характеристики своего состояния и ощущений сына, пожилая женщина хочет подчеркнуть молодость их духа. Можно предположить, что автор намеренно не уточняет возраст своего героя, чтобы поставить акцент на по-юношески беззаботном характере образа жизни, которому долгое время следует Себастьян.

С другой стороны, как замечает миссис Винэбл, время было не властно над ее сыном. Он не подвергался обязательному для всех людей процессу старения. Доказывая этот факт, женщина показывает доктору две фотографии, сделанные с перерывом в двадцать лет. На них Себастьян в костюме мальчика-пажа эпохи Ренессанс запечатлен во время двух маскарадов, один из которых происходил в Каннах, а другой в Венеции. По убеждению матери, время не изменило ее сына. Изображенные на обоих снимках юноши ничем не отличаются в плане возраста, а ведь на втором снимке Себастьян значительно старше. Эта особенность протагониста показывает, что на пути к зрелости он так и не завершил необходимый этап взросления. Пытаясь найти свое собственное «Я», герой не достигает качественной ступени на пути своего становления.

Тем не менее вопреки мнению матери о вечной юности сына, его кузина Кэтрин замечает, что в определенный момент Себастьян вдруг неожиданно перестал быть молодым. Она даже точно указывает, когда это произошло: «All I know is that suddenly, last summer, he wasn't young any more, and we went to Cabeza de Lobo, and he suddenly switched from the evenings to the beach <...> that's named for Sebastian's name saint, it's known as La Playa San Sebastian, and that's where we started spending all afternoon, every day» [9: p. 139]. Анализируя слова Кэтрин, можно заключить, что тем летом в душе героя что-то резко изменилось. Он прекратил посещать фешенебельные вечеринки. Все его внимание оказалось прикованным к пляжу, названному в честь Святого Себастьяна, тезки главного героя.

Выбор именно этого имени и аллюзия к образу христианского святого, безусловно, не случайны. Как известно, Святой Себастьян неоднократно принимал мучения за христианскую веру. Будучи жителем языческого Рима, юноша был обязан отречься от Создателя, в противном случае его ждала смерть. Верный Всевышнему, он не мог поступиться своими религиозными убеждениями, осознанно выбрал пытки и погиб. Соответственно, святой

предстает в образе мученика, готового принести свою жизнь в жертву и как бы положить ее на алтарь веры. По мнению Кэтрин, Себастьян тоже принес себя в жертву. И в этом смысле можно говорить о наличии параллели, своеобразного связующего звена между двумя Себастьянами. Однако если жертва Святого понятна и оправдана, то поведение протагониста пьесы, скорее, вызывает недоумение.

Как известно, в христианстве поиск Всевышнего – это чаще всего праведный путь, сопряженный с процессом очищения, связанный с постоянной работой над собой и, следовательно, невозможностью совершения греховных проступков. Иными словами, это – движение в направлении благих дел и целомудрия. В связи с названными добродетелями на страницах анализируемой пьесы представлены мотивы *невинность* и *чистота*. Они являются поистине фундаментальными для американской культуры вообще и американской литературы, в частности. В своей статье «Ведущие лейтмотивы ранней американской словесности и их влияние на современную литературу» отечественный исследователь К.М. Баранова, сообщая о нравоучительном и даже в какой-то степени побуждающем характере ранних образцов американского литературного творчества, пишет: « <...> первые авторы колониального периода считали себя и своих современников-пуритан причастными к схватке извечных сил добра и зла. Они стремились противостоять последним, оказывая им жёсткое сопротивление, пытались обрести состояние чистоты и негреховности (INNOCENCE)» [41: с. 9].

На протяжении всей своей жизни главный герой стремился к чистоте и незапятнанности. Мать покойного утверждает, что ее сын прожил свою недолгую жизнь, оставаясь невинным. Пожилая женщина уверена, что Себастьян смог сохранить целомудрие, несмотря на то, что всегда был окружен привлекательными молодыми людьми, не оставлявшими попыток соблазнить его: «My son, Sebastian, was chaste. Not c-h-a-s-e-d! Oh, he was chased in that way of spelling it too, we had to be very fleet-footed <...> to keep



ahead of pursuers, every kind of pursuer!» [9: p. 110]. Исходя из слов миссис Винэбл, можно предположить, что невинность и целомудрие были неотъемлемой частью жизненной позиции главного героя. Однако читателю пьесы неясно, насколько убеждения этой женщины соответствуют истинному положению вещей в личной жизни ее сына. Ведь материнский или отцовский субъективизм нередко мешает родителям адекватно оценивать своего отпрыска.

Возможно, жизнь Себастьяна была далека от того незапятнанного идеала, который создала в своем воображении его мать, и к которому стремился сам молодой человек. Дело в том, что в рассматриваемом сочинении представлен и иной, альтернативный взгляд на жизнь главного героя и на события прошлого лета. Выразителем его в пьесе выступает кузина Кэтрин. Девушка прямо не указывает на пороки родственника, но определенная недосказанность в ее репликах позволяет читателю сделать вывод о неблагоприятных поступках молодого человека. Защищая репутацию своего сына, миссис Винэбл отказывается принять эту точку зрения: «I haven't heard the girl's story except indirectly in a watered-down version, being too ill to go to hear it directly, but I've gathered enough to know that it's a hideous attack on my son's moral character which, being dead, he can't defend himself from. I have to be a defender» [9: p. 13]. Однако кто из женщин прав? Ответа нет.

Акцентируя внимание читателя на проблеме невинности и чистоты в пьесе «И вдруг минувшим летом», Т. Уильямс использует целую палитру стилистических приемов. Прежде всего это символы, которые автор вводит в сочинение. Тяга протагониста к названным добродетелям во многом связана с образами океана, моря, иными словами, водного пространства. Из содержания произведения читателю становится известно, что до своего последнего в жизни лета Себастьян никогда не посещал бесплатные общие пляжи, так как они были весьма грязными. По словам самой миссис Винэбл, ее сын всегда достаточно далеко уплывал от берега на лодке и искал место с максимально

чистой водой, где бы он мог искупаться: «That Sebastian would go every day to some dirty free public beach near a harbor? A man that had to go out a mile in a boat to find water fit to swim in?» [9: p. 139]. Подобными действиями герой пытался как бы оградить себя от возможного физического соприкосновения с грязью и сором, что, по нашему мнению, можно воспринимать как указание на поиск чистоты среды обитания.

Полагаем, что водные образы в этом случае используются автором неслучайно. Во многих культурах вода выступает как символ чистоты и перерождения. Выдающийся советский и российский философ, культуролог, филолог и историк С.С. Аверинцев в статье «Вода» в своем словаре «София-Логос. Словарь» пишет о том, что с мотивом *вода* как некоего первоначала соотносится значение воды для акта омовения, т.е. своеобразного возвращения человека к исходной чистоте. Данный ритуал символизирует как бы второе рождение, «новый выход из утробы» [11: с. 148]. Названный аспект, как известно, сохраняется в христианской символике крещения. Вместе с тем, невзирая на распространенные в мировой культуре представления о фигуральном очищении, к которому ведет ритуал омовения, следует отметить, что действия Себастьяна по отношению к самым близким людям вряд ли свидетельствуют о его негреховности, непорочности и элементарной порядочности. Он неоднократно использовал как мать, так и кузину для привлечения внимания к собственной персоне и установления контактов с незнакомыми людьми, подчас выбирая для этого методы далекие от принятых норм морали и приличия.

В своей статье «Мифологема «корабль» в романе Г. Мелвилла «Моби Дик» В.С. Машошина обращает внимание на существенное значение, которое приобретает символика воды как в мировой культуре, так и в американской литературе, в частности, а также на мифологемный характер названного символа. Ученый пишет, что «океан в романе Г. Мелвилла предстает символом абсолютного, беспредельного свободолюбия, что становится

одновременно бездной и основой мироздания <...> Одной из центральных метафор романа американского писателя является океан как воплощение Божественной силы» [92: с. 108]. Мы полагаем, что в связи с анализируемой пьесой Т. Уильямса также правомерно говорить о символе *вода* как художественном воплощении одновременно двух процессов: познания протагонистом своего собственного «Я» (что можно усмотреть в попытках молодого человека достичь некоего чистого и безупречного идеала), а также его желания встать на путь приближения к Господу, чья неоспоримая мудрость, сила и справедливость могут быть выражены и в образе водной стихии.

Другим символом, отражающим мотив *путь* как стремление Себастьяна к чистоте и целомудрию, является белый цвет. Отметим, что последний неоднократно присутствует в эстетических системах многочисленных пьес Т. Уильямса. Ключевое значение этот цвет приобретает в сцене гибели главного героя. Драматург неслучайно девять раз употребляет эпитет *white* в нижеприведенных фрагментах текста, посвященных описанию внешнего вида юноши: «Sebastian was white as the weather. He had on a spotless white silk Shantung suit and a white silk tie and a white panama and white shoes, white – white lizard skin – pumps! He <...> kept touching his face and his throat here and there with a white silk handkerchief and popping little white pills in his mouth» [9: pp. 141 – 142]. В портрете автор подчеркивает и бледность лица героя, и его белый костюм из китайского шелка, а также белый шелковый галстук, белую панаму и ботинки из кожи белой ящерицы, напоминающие балетные туфли. Себастьян то и дело касается лица и шеи белым шелковым платком и бросает себе в рот маленькие белые пилюли. Данная сцена, в которой белизна доминирует над всем остальным, появляется в пьесе фактически за несколько минут до гибели молодого человека.

Не только одежда протагониста, но и вся обстановка вокруг него в этот момент окрашены в белое: «It was all white outside. White hot, a blazing white

hot, hot blazing white <...> It looked as if <...> As if a huge white bone had caught on fire in the sky and blazed so bright it was white and turned the sky and everything under the sky white with it!» [9: p. 145]. Подобный эффект, как нам кажется, автор создает намеренно. Пугающе ослепительная белизна яркого солнца, выжигающего все живое под ним, и сравнение раскаленного светила с белой костью являются своеобразным указанием на неминуемую беду, которая ожидает Себастьяна.

Как известно, в разных культурах значение белого цвета варьируется, что свидетельствует об амбивалентности и полифункциональности его символики. То есть наличие белого может подчеркивать как положительные стороны бытия (чистоту, целомудрие, набожность), так и отрицательные его проявления (смерть, болезнь, хаос). Присутствие упомянутого двуединства белого цвета отчетливо проявляется в тексте пьесы. С одной стороны, белый цвет выступает как символ возможной чистоты и праведности Себастьяна, пытающегося обрести Бога в своем сердце, а с другой, он служит определенным намеком на скорую гибель героя. Включение обилия белых деталей в одежде мужчины соотносимо с пугающей бледностью кожи покойника, а также с цветом савана, в котором обычно хоронят усопших некоторые народы мира.

По словам Кэтрин, Себастьян находит свою гибель среди толпы бездомных подростков, которые преследуют его, в чем, с точки зрения его кузины, герой во многом виноват сам. Познакомившись с ними на полюбившемся ему пляже, юноша начинает помогать им деньгами, а это приводит к печальным последствиям. Дети превращаются в шумную, жадную и даже ненасытную толпу вымогателей, что пугает главного героя, и он перестает ходить на этот пляж. Но по иронии судьбы Себастьян встречает нежеланную компанию вновь. Ресторан, куда приходят Кэтрин и ее кузен, располагается недалеко от того злополучного места, где собираются знакомые ему подростки. Они замечают мужчину и его спутницу и, по свидетельствам

Кэтрин, сразу же поднимают шум: «There were naked children along the beach, a band of frightfully thin and dark naked children that looked like a flock of plucked birds, and they would come darting up to the barbed wire fence as if blown there by the wind, the hot white wind from the sea, all crying out, “Pan, pan, pan!”» [9: p. 142].

Для осмысления мотива *путь* в финале пьесы немаловажную роль приобретают такие стилистические приемы, как метафора и контраст. Последний основан на постоянной игре прямо противоположных цветов – белого и черного. Включение автором символики черного цвета в общую цветовую палитру драматургического дискурса (Ср. *dark naked children, with their little black mouths*) выступает как средство усиления выразительности действия, что немаловажно как для описания эмоционального состояния главного героя, так и для создания атмосферы всего произведения. Приведенные выше словосочетания, обозначающие темные цвета, похожи на контрастные вкрапления, тревожно «звучащие диссонансом» на общем белом фоне, на котором разворачивается все действие.

Не менее значимо для анализируемого мотива использование метафор. Неоднократно по ходу развития сюжета голодные подростки уподобляются стае птиц (Ср. *a flock of plucked birds, seemed to fly in the air, featherless little black sparrows*), что свидетельствует о стремительности их действий, позволяет более точно обрисовать характер их движений. Думается, что метафора, как и цветовой контраст, обретают в действии пьесы определенную динамику и превращаются в своеобразный прием, благодаря которому Т. Уильямс создает постепенное композиционное «крещендо».

В некоторых случаях названные стилистические приемы объединены автором для того, чтобы показать многогранную образно-стилистическую структуру художественного воплощения мотива *путь*. Примером этому может служить сцена гибели Себастьяна. Когда Кэтрин и иные свидетели переполоха в ресторане достигают места борьбы, то их взору предстает пугающая картина.

Главного героя буквально разрывает на части стайка маленьких черных неоперившихся воробьев (*the flock of featherless little black sparrows*), которая поглощает его своими чавкающими пустыми черными ртами: «<...> they had torn bits of him away and stuffed them into those gobbling fierce little empty black mouths of theirs» [9: p. 147]. То, что осталось от Себастьяна, теперь больше напоминает завернутый в белую бумагу большой букет красных роз, который разбили об ослепительную белую стену: «<...> a big white-paper-wrapped bunch of red roses had been torn, thrown, crushed! – against that blazing white wall» [Ibid.].

В очередной раз читатель наблюдает игру цветов, которую проводит драматург, противопоставляя на этот раз уже красный и белый. Добавляя в имеющуюся черно-белую палитру жизни красный цвет, автор тем самым ставит точку в пьесе, обозначая конец пути Себастьяна. В данном фрагменте можно усмотреть сложное метафорическое и одновременно контрастное воплощение исследуемого мотива. Стремление к безупречности и чистоте, ставшее базисом мировоззрения протагониста, тем не менее, не помогает ему избежать трагического конца. Себастьян завершает свою жизнь, убегая от голодных разъяренных детей, и становится их жертвой. Его жизненный путь в определенной степени напоминает путь к морю маленьких новорожденных черепашек, многие из которых погибают в когтях хищных птиц.

Поиски Господа и собственного пути завершаются гибелью героя. Финал пьесы полон недосказанностей и вопросов без ответов: во имя чего принесена жертва? Почему герой, предвидя собственную гибель, бросился вперед к полуобезумевшим подросткам? В чем обретение собственного «Я» протагониста? Неопределенность завершающей сцены пьесы может быть проинтерпретирована как прерванный путь героя в обоих аспектах его поисков, не один из которых Себастьян так и не довел до конца. Показательной для данного утверждения представляется звучащая из уст Миссис Винэбл мысль о том, что жизнь большинства людей есть не что иное,

как тропинки в дебрях, где они блуждают и в конце концов находят лишь смерть: «Most people's lives – what are they but trails of debris, each day more debris, long, long trails of debris with nothing to clean it all up but, finally, death...» [9: p. 111]. Приведенное высказывание служит своеобразным намеком на жизнь ее собственного сына, которому так и не удалось в полной мере реализовать задуманное, будь то *путь к Богу* или *путь к определению своего собственного «Я»*, проявляющиеся в постоянном стремлении протагониста к чистоте и невинности и, как следствие, к достижению некоего безупречного идеала.

Мотив *путь* можно усмотреть и в другой пьесе Т. Уильямса «Предупреждение малым кораблям». Уже само название произведения служит определенным намеком на метафору «жизнь – это путь». Выражение *малый корабль* (small craft), присутствующее в заглавии пьесы, по сути, является иноказательной репрезентацией жизни героев, которые скользят по жизненному пути, напоминая небольшие суденышки. Эти люди стараются выжить в изменчивом мире, находясь фактически на самом дне общества. В указанном произведении драматург пытается отразить всю сложность отношения человека к Богу, показать путь, следуя по которому можно приблизиться к Создателю, принимая и понимая веру отнюдь неоднозначно.

В своей статье «Духовные искания персонажей пьесы Т. Уильямса «Предупреждение малым кораблям» отечественный ученый А.Ю. Курмелев подробно анализирует стремление героев указанного сочинения «постичь Бога» [80: с. 102 – 110]. Автор статьи исследует отношение американского драматурга к вопросам веры, церковным догматам, пытаясь показать специфику авторского восприятия упомянутых проблем. В статье нет указаний на то, что каждый из протагонистов ищет свой собственный путь к Всевышнему. Однако желание действующих лиц попытаться «ответить для себя на фундаментальные вопросы бытия и мироздания, определить свое назначение и прояснить свое отношение к Богу» [80: с. 103], по сути, является

той самой дорогой, по которой с переменным успехом идут герои пьесы в поисках Божественной истины и собственного «Я».

Для них всех Бог предстает в разных обликах и образах. Это может быть и камень значительных размеров, которому многое известно, но что также не является тайной и для представителей *homo sapiens*. Именно таким образом воспринимает Вседержителя сценарист Квентин (Quentin). Для этого разуверившегося в жизни человека Господь предстаёт в образе бесчувственного сфинкса: «A big carved rock by the desert, a... monumental symbol of worn-out passion and bewilderment in you, a stupid stone paralyzed sphinx that knows no answers that you don't but comes on like the oracle of all time <...> to give out some outcries of universal wisdom <...> and go back to sleep for another five thousand years» [9: pp. 744 – 745].

Для его юного спутника Бобби и для девушки Вайолет, которая оказывает сексуальные услуги посетителям бара, познание Божественного сопряжено с познанием физического мира. Хотя и неискушенный юноша, и падшая женщина воспринимают Господа абсолютно по-разному, оба они опираются на существующую реальность мира. Их путь к Богу сопоставим и сопряжен с реалиями бытия. Попытка приблизиться к Господу через разные ипостаси материального мира в чем-то объединяет их пути.

Юный спутник Квентина, Бобби, не так много повидал в этой жизни. Как он воспринимает сущность Господа, становится ясно по рассказам молодого человека о его прошлом: «A lovely wild young girl invited me under a blanket with just a smile, and then a boy, me between, and both of them kept saying “love”, one of 'em in one ear and one in the other, till I didn't know which was which “love” in which ear or which...» [9: p. 746]. Проанализировав приведенную цитату, можно сказать, что именно физическая близость с людьми, в конкретном случае с такими же странствующими подростками как он, играет большую роль в жизни Бобби. Она как бы позволяет ему чувствовать близость с чем-то великим и прекрасным, возможно, с Богом и Вселенной.



В этом плане значимым является тот фрагмент сценического действия, когда Бобби, увидев висящую на стене иллюстрацию статуи Давида Микеланджело, почувствовал нечто необычное и не смог устоять перед искушением сохранить для себя эту имитацию великого произведения искусства. Он украл понравившееся ему изображение Давида: «<...> the... naked pictures were just... pathetic, y'd know. Except for a sketch of Michelangelo's David. I don't think anyone noticed me snatch it off the wall and stuff it into my pocket» [9: p. 746]. Прикоснувшись к творению непревзойдённого скульптора эпохи Ренессанса, юноша, возможно, сам того не осознавая, пережил своеобразное эмоциональное потрясение. По его словам, неожиданно вокруг него произошли непонятные, необъяснимые перемены: «The drying up flowers rattled in the wind and the wind-chimes tinkled» [Ibid.]. Он ощутил необходимость и далее иметь возможность видеть столь поразившее его изображение, а через него вступить на путь постижения прекрасного. Это желание проникнуть в суть явления, познать реальность, а через неё того, кто его создавал, можно также трактовать как проявление мотива *путь* в анализируемой пьесе.

Опора на физическую реальность оказывается не менее важной и для Вайолет. Для нее путь к Богу проявляется через любовь конкретного индивида, что может быть выражено через телесный контакт. Неслучайно центральный персонаж анализируемого сочинения, Леона, замечает, что для Вайолет религия сосредоточена в ее собственных руках: «She's got some form of religion in her hands» [9: p. 749]. Иными словами, путь «малого корабля» героини проходит по океану жизни, при этом сама она напоминает Леоне водоросль, корешки которой находятся на дне, а стебель колыхается в воде: «Yeah, she's a water plant, with roots in water, drifting the way it takes her» [9: p. 763]. Ее путь к Богу во многом определяет чувственная натура девушки. На протяжении всего действия пьесы эта явно неуравновешенная героиня плачет, кричит, причитает. Тем не менее, характеризуя свою знакомую, Леона в конце

пьесы заявляет, что та с благоговением относится к возможности присутствия Небесного Отца в ее церкви: «You know, she's worshipping her idea of God Almighty in her personal church» [9: p. 763].

Каждый из героев пьесы выбирает свой путь, свою дорогу. При этом ни один из них не совершает движение по прямой, будь то владелец бара Монк (Monk) или обладательница трейлера Леона. Так, в образе первого можно усмотреть соединение двух направлений. С одной стороны, этот персонаж заботится о своих посетителях, он готов выслушивать их исповеди и покаяния, оказывая им всяческую помощь. Эти качества высоко ценят завсегдатаи бара. В одном из монологов бармен прямо говорит об этом: «I'm fond of, I've got an affection for, a sincere interest in my regular customers here» [9: p. 748]. Монк открыто признается, что посетители заменяют ему семью, а их истории, шутки и секреты, которые он слышит вечерами, не дают ему чувствовать себя одиноким: «These things, these people, take the place of a family in my life <...> the stories, the jokes, the confidences and confessions I've heard that night, it makes me feel not alone» [Ibid.]. Иногда хозяину бара некоторые посетители даже присылают весточки из далеких путешествий, делятся новостями, а один завсегдатай даже завещал Монку все, чем владел при жизни.

Это направление в жизни героя можно рассматривать как своеобразный путь к Богу, как следование христианской добродетели. Однако, с другой стороны, Монк не готов создавать препятствия для деятельности Дока, врача, работающего без лицензии, позволяющего себе изрядно выпить, собираясь проводить незаконную операцию. Монк как бы «покрывает» своего знакомого и тем самым готов закрыть глаза на совершаемые псевдодоктором преступления, отдавая себе отчет, что пьяница с медицинскими инструментами в руках может причинить своим пациентам непоправимое зло, что не раз уже происходило. Так, по признанию Дока, он позволил умереть роженице, а младенца поместил в коробку на берегу океана, чтобы ее унесли волны. При этом он был уверен, что потенциально женщину можно было

спасти: «... I could have told the man to call an ambulance for her, but I thought of the probable consequences to me, and while I thought about that, the woman died. She was a small woman, but not small enough to fit in a shoe box, so I... I gave the man a fifty-dollar bill that I'd received today for performing an abortion. I gave it to him in return for his promise not to remember my name <...> You see, I can't make out certificates of death, since I have no legal right any more to practice medicine, Monk» [9: p. 760]. Монк звонит в полицию, чтобы спасти Дока от ареста, несмотря на его неблагоприятные действия: «This is Monk speaking from Monk's Place... Yeah. Now. If you get a phone call out there from Leona Dawson, you know her, she's got a trailer out there, don't listen to her; she's on a crazy mean drunk, out to make trouble for a capable doctor who's been called by someone out there, an emergency call. So I thought I'd warn you, thank you» [9: pp. 737 – 738]. А эти действия уже явно демонстрируют путь от Всевышнего, путь в противоположном направлении.

Подробный анализ пьесы позволяет выявить в ней мощное аллегорическое начало. Фактически все произведение иллюстрирует метафору «жизнь – это путь» через реализацию анализируемого мотива. Герои, которых в различных сценах показывает драматург, по-разному идут по пути к Господу, но все они через Него пытаются, так или иначе, проникнуть в смысл происходящего вокруг них, осознать и понять сущностные проблемы бытия.

Таким образом, можно сделать вывод, что мотив *путь* в пьесах «И вдруг минувшим летом» и «Предупреждение малым кораблям» актуализируется в двух вариантах: 1) *путь к Богу*, поиск Всевышнего и 2) *путь к самому себе*, поиск собственного «Я». Для героев указанных произведений два этих направления являются неразрывными и органически связанными. Существование одного невозможно без другого. Лишь через осознание своего собственного места в мире к персонажам анализируемых пьес приходит понимание цели пребывания на Земле, а, следовательно, и постижение

Божественного замысла, частью которого является все сущее. Данный факт свидетельствует о том, что по своей сложности и значимости мотив *путь* в драматургии Т. Уильямса выходит за рамки простого мотива. Его следует рассматривать, скорее, как осевой компонент пьес, некий фундамент их построения как на композиционном, так и на смысловом уровнях.

### 3.2. Образ дороги как реализация мотива *путь*

Мотивный и образный планы литературного сочинения неразрывно связаны. Взаимовлияние этих двух составляющих легко объясняется тем, что образы, возникающие на страницах произведений, служат необходимым средством, при помощи которого автор в ходе сюжета высвечивает тот или иной мотив. Данный факт находит отражение и в поэтике драматургии Т. Уильямса, во многих пьесах которого средством реализации мотива *путь* становится образ дороги. Последний оказывает существенное влияние как на развитие действия, так и на общую композицию пьесы, помогая тем самым раскрыть характеры героев.

Отметим, что упомянутый образ обладает символическим значением и играет ключевую роль во многих выдающихся произведениях художественной литературы США. К ним можно отнести романы «Гроздь гнева» Дж. Стейнбека (J. Steinbeck «Grapes of Wrath», 1939), «Вся королевская рать» Р.П. Уоррена (R.P. Warren «All the King's Men», 1946), «В дороге» Дж. Керуака (J. Kerouac «On the Road», 1957) и многие другие.

В драме Т. Уильямса «Предназначено на слом» центральным компонентом действия также является дорога. Все события этой одноактной пьесы происходят на фоне декораций, изображающих железное полотно на окраине небольшого городка в штате Миссисипи: «A railroad embankment on the outskirts of a small Mississippi town» [8: p. 382], о чем сообщает драматург в ремарке, предлагая подробное описание места действия. Кроме того, создатель «пластического театра» перечисляет, что предпочтительно иметь при оформлении сценического пространства. Не обходит он своим вниманием и звуковое сопровождение – вдали то и дело раздается гудок паровоза: «A train whistles far off» [8: p. 386]. Отметим, что выбор именно южных штатов Америки в качестве места развития сюжета пьес типичен для Т. Уильямса. Это легко объяснить происхождением самого писателя. Ведь его личный,

жизненный и духовный опыт, так или иначе, находят отражение в художественном мире созданных им драм.

В пьесе лишь два действующих лица. Это – девочка Уилли (Willie) и мальчик Том (Tom). Из авторских ремарок читателю становится известно, что Уилли весьма неординарное существо: «She is a remarkable apparition» [8: p. 382]. Описание героини построено на приеме яркого контраста. Автор подчеркивает, что наряд девушки изрядно изношен, хотя все еще производит несколько вызывающее впечатление. На ней надето синее вечернее бархатное платье, вместе с тем кружевной воротничок этого далеко не повседневного наряда весьма грязен. Туфли девочки сделаны из посеребренной кожи с большими декоративными пряжками, но они стоптаны. Украшающие руки вычурные кольца и браслеты героини всего-навсего дешевая бижутерия.

Невзирая на нескромный и взрослый макияж, портрет Уилли содержит в себе что-то неистребимо детское и невинное: «She is about thirteen and there is something ineluctably childlike and innocent in her appearance despite the makeup» [Ibid.]. Однако в том, как смеется девочка, чувствуется какая-то преждевременная трагичная безоглядность: «She laughs frequently and wildly and with a sort of precocious tragic abandon» [Ibid.]. Контраст, который можно усмотреть в созданном художником портрете, основан на постоянном противопоставлении богатства и нищеты, взрослости и детства, целомудрия и распущенности, элегантности и безвкусицы. Столкновение прямо противоположных явлений порождает ощущение наличия противоречивых характеристик в образе героини.

С самого начала пьесы и на протяжении всего действия Уилли, подобно канатоходцу в цирке, осторожно идет по путям, балансируя раскинутыми руками, в одной из которых зажат банан, а в другой – невероятно растрепанная кукла с грязными светлыми волосами: «The girl Willie is advancing precariously along the railroad track, balancing herself with both arms outstretched, one clutching a banana, the other an extraordinarily dilapidated doll with a frowsy blond

wig» [8: p. 382]. То, что девочка держит в руках именно эти предметы, весьма символично. Например, банан – это еда героини, и он указывает на бедственное положение, в котором она оказалась. Тот факт, что этот фрукт она нашла на помойке на заднем дворе кафе «Синяя птица» (Blue Bird), вполне устраивает Уилли.

Отметим, что название кафе отражает излюбленную Т. Уильямсом символику. Ведь драматург в своих пьесах нередко использует образ птицы и часто упоминает синий цвет. Последний обозначается в английском языке прилагательным *blue* и имеет часто негативную окраску, соотносясь с такими нежелательными для субъекта моментами, как отчаяние, грусть, расставание (см. § 2.2. настоящей диссертации). Птицы – это создания, наделенные от природы способностью к полету, что, бесспорно, указывает на безграничную свободу, о которой человек может только мечтать. В словосочетании *blue bird* можно усмотреть метафорическую репрезентацию главной героини анализируемой пьесы. Кроме того, это эксплицитная аллюзия на заглавие одноименной пьесы М. Метерлинка о поисках детьми счастья.

С одной стороны, девочка абсолютно свободна. Необремененная типичными для взрослой жизни заботами, она, подобно крылатому созданию, может как бы «парить в небесах», ни к кому и ни к чему особенно не привязываясь. Но, с другой стороны, свобода Уилли – это прямое следствие ее одиночества. У нее нет близких людей. Подобного рода свобода иллюзорна, и вряд ли ее можно считать залогом благополучия. В такой жизни отсутствуют основные для человека факторы счастья, а именно: любовь, тепло и забота. Такое сочетание анималистической и цветовой иносказательных техник обладает сильным выразительным эффектом, поскольку оба элемента создают в смысловом наполнении пьесы явный антагонизм.

Зажатая в руках героини Растрепка (так зовут куклу) также вносит в пьесу символический подтекст. Читателю может показаться странным, что девочка-подросток до сих пор играет с куклами. Однако эта игрушка служит

определенным намеком на дальнейшую судьбу девочки. В разговоре с Томом Уилли просит его поддержать Растрепку, так как боится ее разбить. Героиня уверена, что не сможет долго сохранять равновесие, балансируя на рельсе: «I don't wanta – break her when – I fall! I don't think I can – stay on much – longer – do you?» [8: p. 383]. Падение девочки во многом предопределено. Уилли знает о том, что не сможет долго передвигаться по узкой и бесконечно длинной плоскости дороги – рельсу. Ведь она постоянно делает попытки пройти как можно дальше и срывается, не достигая цели, о чем и сообщает своему собеседнику: «This is the furthest – I ever gone – without once – falling off» [Ibid.].

Неловкие шаги девочки могут быть интерпретированы как некая шаткость положения, в котором она находится, как ее неуверенность в собственном будущем. Вполне вероятно, что потенциальная возможность разбить куклу также служит знаком того, что скоро у Уилли закончится детство, и начнется новый этап жизни – она станет женщиной. А игрушка – это вещь, которая напоминает девочке о ее уходящем детстве. Подразумевается здесь не просто естественное для каждого индивида взросление и приобретение опыта, но, скорее, возможное моральное падение главной героини и даже совершение ею определенных нежелательных проступков.

Необратимость печальной судьбы Уилли заложена уже в самом заглавии анализируемой пьесы «This Property is Condemned» («Предназначено на слом»). Заглавие это содержит в себе своеобразное предсказание того, что ожидает девочку-подростка в будущем. Английское страдательное причастие *condemned* получает разные толкования и не всегда обозначает лишь предназначенное на слом здание или строение. В словаре Collins [29] также даны и другие варианты трактовки этого слова. Так, данная лексема используется в традиционных словосочетаниях *condemned to life imprisonment* (приговорен к пожизненному заключению) или *condemned to death* (приговорен к смертной казни), которые, например, можно услышать во время



проведения судебных заседаний. Встречается это причастие в речи и в значении *бракованный, неприемлемый*, что можно выявить в выражении *the food is condemned* [29]. Во всех вышеперечисленных случаях названное слово имеет негативную окраску. Очевидно, что под ярким заглавием драматург метафорически подразумевает не просто заброшенный дом, который в скором времени будет снесен, но и будущее героини, тот жизненный путь, который ей, вероятно, придется пройти. Автор явно намекает, что он будет непрост и даже трагичен.

В связи с вышесказанным обращает на себя внимание грязь на волосах Растрепки и руках главной героини. Неряшливое состояние обеих указывает как на отсутствие порядка, так и радужных перспектив в жизни Уилли. За свой неопрятный вид девочка-подросток нередко получала замечания в свой адрес от учительницы мисс Престон (Miss Preston), пока Уилли не объяснила ей, что пальцы у нее перемазаны золой просто потому, что она постоянно падает с железнодорожных рельсов. Эта характеристика героини намеренно введена автором в монолог, ведь любой аморальный поступок меняет человека, оставляя в его душе темный след, своеобразное клеймо, от которого впоследствии очень сложно очиститься. Непрекращающиеся падения служат в пьесе аллегорической репрезентацией потенциального несовершенства девушки, что проявляется в тексте в виде упоминания о грязи на руках Уилли. Последующее развитие действия, а также монолог главной героини о себе полностью подтверждают высказанное предположение.

Из слов юной особы становится известно, что на жизненном пути ее подстерегали серьезные проблемы. Причиной последних косвенно была все та же железная дорога. Началось с того, что родная мать девочки ушла из семьи, сбежав с кондуктором. Отец тяжело переживал это предательство жены, запил и в скором времени также исчез. Уилли и ее старшая сестра Элва (Alva) остались одни. А потом и Элва серьезно заболела и умерла.

Из текста пьесы также становится известно, что Уилли бросила школу. Она объясняет свое решение тем, что самое главное в ее жизни вовсе не образование, а светское воспитание, которое, по ее собственному признанию, она успешно получила у старшей сестры: «What a girl needs to get along is social training. I learned all of that from my sister Alva» [8: p. 385]. Элва играла существенную роль в жизни Уилли. Можно сказать, что, выбирая свой жизненный путь, девочка руководствовалась тем, что видела в поведении своей сестры. Однако Элву трудно назвать моделью для подражания, на которую, с точки зрения нравственности, стоит ориентироваться юной барышне. Родители девочек держали меблированные комнаты для служащих железной дороги. Элва пользовалась у последних огромным успехом, привлекая мужчин-машинистов, кочегаров, проводников, товарных кондукторов: «She had a wonderful popularity with the railroad men» [Ibid.]. Обладая природной красотой и обаянием, девушка в сложившихся обстоятельствах служила для них как бы главной приманкой (The Main Attraction). Так, по сути, железная дорога повлияла на начало распада семьи главной героини.

Существование Уилли неотделимо от железнодорожных путей, которые фактически становятся образной репрезентацией и символом смысла ее пребывания в мире. Дорога Уилли – железнодорожный рельс. Для некоторых людей – это возможность приятного путешествия, для нее же – источник бесчисленных падений. Значимым в этом отношении является фрагмент, в котором Том пытается помочь девочке сохранить равновесие во время ее передвижения по рельсам. Как бы то ни было, она не принимает помощь, мотивируя это тем, что должна пройти все намеченное расстояние сама: «No, don't touch me. It's no fair helping. You've got to do it – all – by yourself!» [8: p. 383]. Вполне вероятно, что в основе этого утверждения лежит мысль о том, что у каждого человека свой крест, который ему выпало нести. Каждый из нас имеет свою судьбу, свой жизненный путь, который необходимо пройти лично.

По словам Уилли, ее собственная жизнь далеко не всегда была мрачной. Когда-то их семья весело проводила время в своем желтом доме: «We used to have some high old times in that big yellow house» [8: p. 385]. Тем не менее с годами все изменилось, а на стене полуразрушенного дома, где прошло ее детство, теперь висит объявление «Предназначено на слом» (THIS PROPERTY IS CONDEMNED). Использование драматургом эпитета *yellow* в описании прежнего жилища Уилли также представляется символичным. В мировой культуре желтый цвет трактуется неоднозначно. Так, например, он может ассоциироваться с солнцем, золотом, а потому наличие в описании слов, указывающих на это цветообозначение, может приобретать положительную коннотацию. Некоторые боги в древности изображались с кожей золотисто-желтого цвета [12: с. 86].

Нередко желтый цвет воспринимается негативно. Так, его часто интерпретируют как символ предательства. Этот феномен, в частности, получил свое воплощение в иконографическом изображении Иуды Искарота в желтом одеянии, что можно наблюдать на многих средневековых фресках, а также на полотнах таких признанных мастеров европейской живописи, как Джотто ди Бондоне и Антонис ван Дейк. В статье «Мир цвета в повести Вс. Иванова «Цветные ветра» современный отечественный филолог А.В. Громова пишет о том, что в русской классической литературе желтый используется как цвет тления и смерти. В этом виде он встречается, например, в прозе Ф.М. Достоевского, в поэзии А.А. Блока [62: с. 28]. Аналогичным образом используется символика анализируемого цвета в пьесе Т. Уильямса «Предназначено на слом», где желтый однозначно приобретает негативную коннотацию. Желтизна дома, в котором произошли все печальные события анализируемой пьесы, также служит указанием на некую болезнь или нездоровье. Эта трактовка применима как к описанию физического недуга (болезнь Элвы), так и к общей характеристике атмосферы аморальности,

царящей в семье Уилли (измена и уход матери, алкоголизм отца, нравственное падение девочек).

О последнем неблагоприятном факторе свидетельствует включение в символический подтекст пьесы еще одного цвета, красного. В этот цвет, в частности, окрашен воздушный змей, которого запускает Том. В разные исторические периоды и в разных культурах значение красного цвета получало противоречивые интерпретации. Однако в христианстве он нередко ассоциируется с такими понятиями, как грехопадение, преисподняя, адское пламя и дьявол. Так, например, в Откровении Иоанна Богослова вавилонская блудница облечена в порфиру и багряницу и восседает на «звере багряном, преисполненном именами богохульными» [2: Откр. 17]. Само сочетание символики красного цвета и образа змея становится явным указанием на перспективу совершения греха главной героиней в будущем. Ведь в Библии змей – это прежде всего искушитель, Люцифер, толкающий людей на совершение непотребных поступков (см. § 2.1. настоящей диссертации).

Отметим, что Уилли прямо не говорит о грешном образе жизни своей старшей сестры, но и не скрывает, что железнодорожники часто бывали в их доме именно с целью общения с красивой девушкой. Однако это продолжалось недолго. Когда Элва заболела, почти все ее ухажеры убежали, словно крысы с тонущего корабля: «Like rats from a sinking ship!» [8: p. 386]. Этим анималистическим сравнением, включенным в структуру драматургического текста, автор усиливает мотив *бегство*, причем в его крайне негативном проявлении, так как молодые люди покидают девушку из-за трусости.

Уилли уверена, что теперь уже она становится объектом их внимания, и поэтому поклонники начинают постепенно возвращаться в городок, слетаясь как мухи на мед: «But now they turn up again, all of 'em, like a bunch of bad pennies» [8: p. 387]. Иными словами, все, что прежде принадлежало старшей сестре, теперь переходит по наследству главной героине пьесы. В том числе и

ее поклонники. Девочку-подростка приглашают по вечерам в разные места, что, безусловно, льстит ей. Вместе с тем до конца неясно, насколько соответствует правде все то, о чем она рассказывает Тому. Вполне возможно, что читатель наблюдает бегство юной особы в мир иллюзий, туда, где она может спастись от суровой действительности. Данный прием характерен для пьес Т. Уильямса.

Так, по словам героини, товарный кондуктор, с которым, по всей видимости, встречалась при жизни ее покойная сестра, купил девочке такие же кожаные лакированные туфли, какие когда-то носила Элва. Уилли собирается надеть этот роскошный подарок на танцы в казино «Лунное озеро» (*Moon Lake*). Название данного увеселительного заведения также используется в более поздней пьесе Т. Уильямса «Орфей сходит в ад», где сочетание *Moon Lake* употребляется драматургом применительно к водоему, близ которого отец главной героини Леди Торренс некогда разбил виноградник. Этот сад является своеобразной аллюзией к библейскому Эдему и репрезентацией архетипа *рай*. Вряд ли аналогичным образом можно проинтерпретировать название увеселительного заведения в пьесе «Предназначено на слом». Ведь, как уже было сказано в § 2.2. настоящей диссертации, Эдем – это место вечной жизни и гармонии, в котором сосуществуют Бог и его создания. Но в анализируемой работе вся образно-символическая система прямо указывает на передачу таких негативных проявлений жизни, как гибель, упадок и полная потеря надежды на будущее.

Долгожданный поход в вышеназванное казино Уилли спланировала в деталях. В своих мечтах она отправляется туда в корсаже, украшенном цветами – розами, фиалками и ландышами. Героиня с досадой замечает, что когда возвращаешься после выхода в свет домой, то прекрасные бутоны непременно теряют свою свежесть. Вместе с тем, девочка добавляет, что есть способ спасти цветы от неминуемого увядания. Их просто нужно опускать в

воду, как всегда поступала ее сестра. Эти действия Элвы можно проинтерпретировать двояко.

С одной стороны, в душе сестры Уилли присутствовало острое желание вернуть собственную чистоту и невинность, которые, вполне вероятно, были растрачены ею в общении с постояльцами дома. Стремятся к названным добродетелям и другие героини произведений Т. Уильямса: Себастьян Винэбл («И вдруг минувшим летом»), Бланш Дюбуа («Трамвай “Желание”»). Подчеркнем, что общим как для названных действующих лиц, так и для Элвы становится то, что их путь к обретению чистоты, невинности и целомудрия всегда заканчивается неминуемой трагедией. С другой стороны, забота девушки о цветах отражает не только ее естественную потребность к очищению. Стараясь вдохнуть в растения новую жизнь, она как бы пытается препятствовать недолговечности уготованного ей самой отрезка жизни-дороги. Но и здесь она терпит неудачу, ведь путь молодой женщины прерывается по причине тяжелой болезни.

Пьесу «Предназначено на слом» сложно назвать насыщенной в плане религиозной тематики. Однако образ Господа находит оригинальное метафорическое воплощение в контексте осмысления мотива *путь*. Репрезентацией Отца Небесного в пьесе служит образ ветра, что сметает пыль с мебели на чердаке: «It's up too high for us to feel it. It's way, way up in the attic sweeping the dust off the furniture up there!» [8: p. 384]. В приведенном высказывании Уилли подчеркивается, что ветер гуляет слишком высоко, чтобы простые смертные могли почувствовать его. Данные слова, по сути, являются намеком на то, что речь в тексте идет не только о природной стихии. Здесь можно усмотреть аллюзию к Высшим силам. Иначе говоря, в уста главной героини драматург в иносказательной форме вкладывает идею о полной непостижимости Бога, неспособности человека познать Его в силу своего природного невежества.

Примечательно в связи со всем вышесказанным, что анализируемая пьеса завершается сценой, в которой Том слюнявит палец и пытается таким образом определить направление ветра. Но если характер и силу природной стихии в некоторых случаях можно предугадать, то Господь останется для своих чад вечной и главнейшей тайной бытия. Подтверждением этой мысли могут служить слова апостола Павла: «О, бездна богатства и премудрости и ведения Божия! Как непостижимы судьбы Его и неисследимы пути Его!» [2: Рим. 11:33]. Напомним, что предположение о непостижимости Бога также содержится в пьесе Т. Уильямса «И вдруг минувшим летом» (см. § 2.2. настоящей диссертации). Невозможность в полной мере познать Бога – это лишь одно из несовершенств человеческой природы. Это качество непосредственно влияет на ошибочность выбора, который люди все время осуществляют. Следовательно, несмотря на обусловленность человеческого существования волей Всевышнего, род людской тем не менее сам в ответе за то, по какому пути он идет, поскольку каждый индивид стоит перед проблемой выбора и осуществляет его.

Несколько неожиданное воплощение мотив *путь* приобретает и в другой одноактной пьесе Т. Уильямса «Растоптанные петунии». В противовес проанализированной выше драме в этом произведении реальная дорога, шоссе, путь ассоциируются с положительными аспектами бытия и, скорее, символизируют свободу, вдохновение и жгучее желание жить.

Действие данной пьесы происходит в галантерейном магазинчике, владелицей которого является мисс Дороти Симпл (Dorothy Simple). Фамилия девушки Симпл (англ. *simple* – простой, обычный) выбрана автором неслучайно. И, действительно, двадцатилетняя героиня пьесы ведет ничем не примечательную, самую обыкновенную жизнь. Дороти живет в городке Применпропер, расположенном в штате Массачусетс. Название города *Применпропер* (англ. *Primanproper*) в переводе на русский буквально означает *чопорный, жеманный*. Семантика топонима дает читателю

возможность ознакомиться с качеством жизни местного общества, оценить их нравы и порядки, которые складывались под влиянием религиозных догм.

Дороти изолировала себя от реальной жизни двумя рядами изящных петуний: «Dorothy <...> barricaded her house and her heart behind a double row of petunias» [5: p. 33]. С самого начала пьесы драматург метафорически использует слово *баррикадировать* (barricaded). Цветочной баррикадой девушка как бы отделяет себя от окружающих, скрывает от них свою истинную сущность, а потому во многом преграждает себе путь в настоящий мир, боясь нарушить привычную для нее атмосферу бездействия и одиночества.

Однажды Мисс Симпл, только что открывшая магазинчик, обнаруживает, что ее прекрасные петунии вытоптаны. Уже в начальной ремарке, описывая атмосферу, царящую на сцене, Т. Уильямс вносит в нарратив элемент противоречия, употребляя прием контраста: «She stands in the open door in a flood of spring sunlight, but her face expresses grief and indignation» [Ibid.]. Антитетическая пара выражений *spring sunlight* (поток весеннего солнца) и *grief and indignation* (горе и возмущение) сразу же подчеркивает неоднозначность душевного состояния главной героини, ее смятение. По сути, все произведение построено на остром противопоставлении, которое, на наш взгляд, становится ключевым средством создания художественной условности в анализируемой пьесе. Рассмотрим то, в какой манере названная техника применяется драматургом, а также то, каким образом это влияет на реализацию мотива *путь*.

Возвращаясь к сюжету пьесы, отметим, что, обнаружив свои цветы в плачевном состоянии, Дороти незамедлительно обращается к местному полицейскому, который обещает девушке найти нарушителя. Возможные, с точки зрения Дороти, обстоятельства разрушения грядок с петуниями звучат в ее разговоре со стражем правопорядка. В диалоге опять присутствует явный контраст. Его можно усмотреть в описании больших ног злоумышленника



(pretty large foot) и нежных, хрупких, маленьких цветов (little petunia, sweet petunia), ставших его жертвой. Созданный художественный эффект усиливается еще и тем, что Дороти предполагает, что противоправное действие совершил далеко не рядовой хулиган, посягнувший на чужую частную собственность, а опасный маньяк, одержимый страстью к растаптыванию петуний (petuniacidal maniac), который потенциально способен ударить любое беззащитное существо, будь то женщина или невинное дитя.

Однако вскоре необходимость в профессиональной помощи служителя закона естественным образом отпадает, ибо поступивший столь непонятно по отношению к прелестным растениям молодой человек сам приходит в магазин Дороти под видом клиента. Своими устрашающими размерами он с трудом вписывается в созданный Дороти уютный интерьер магазина. Высокий юноша выглядит слишком агрессивно в небольшом, оклеенном цветастыми обоями помещении. Едва не разбив головой люстру, этот неуклюжий покупатель садится на стул, и тот сразу же ломается под тяжестью его внушительной стати.

Мужчина не скрывает того, что причастен к разрушению грядок с петуньями. По его собственному признанию, у него были веские причины, чтобы совершить эти парадоксальные действия. Ему кажется, что двойными рядами петуний героиня забаррикадировала не только свой дом, но и сердце. Нежные цветы производят, на первый взгляд, впечатление хрупких созданий (delicate, fragile creatures). На самом же деле они создают прочную “защиту” и не дают возможности ничему значительному хоть как-то приблизиться к дому Дороти и войти в ее жизнь. Вводя в свою речь контрастные слова, юноша как бы показывает героине, что очень часто люди, пребывая изо дня в день в созданной ими зоне комфорта, приобретают вредную привычку закрывать глаза на весьма важные вещи, делая целью своего существования что-то мелкое и заурядное. При этом подобные индивиды совсем не хотят менять

присущие им взгляды или расширять горизонты своего мировосприятия, а потому как бы погружаются в состояние полного невежества, ханжества и ненависти ко всему новому и оригинальному.

Юноша уверен, что названные ограничения уже могли в какой-то мере повлиять на характер Дороти, которая, скорее всего, втайне ненавидит не только петунии, но даже свою канарейку. Проявляется это негативное чувство в том, что девушка постоянно на нее кричит. Присутствие в образной системе произведения символики птицы неслучайно. Канарейка находится в клетке, что является своеобразным отражением образа главной героини. Принципиальное их отличие заключается в том, что птица лишена всякой возможности улететь. Она утратила свободу не по своей воле и просто не может самостоятельно покинуть клетку. Девушка же отгородилась от окружающего мира, сделав осознанный выбор. Она сама предпочла свой жизненный путь, собственноручно обрекая себя на одиночество.

Возникающую у хозяйки магазина неприязнь к пернатому созданию, равно как и к цветам, незнакомец объясняет в форме остроумного стихотворения, основным композиционным приемом построения которого является антитеза. В стихотворении отмечается, что суровые петунии с недоверием смотрят на все новое и незнакомое. Метафорически имея в виду саму Дороти, а не цветок, гость в шутливой манере намекает, что она не приемлет ни хорошее, ни плохое (*good or evil*), ни огромного кита, ни крошечного долгоносика (*mammoth whale or tiny weevil*), ни героическое, ни рядовое (*masculine or plain*). Практически во всем люди, подобные Дороти, усматривают нечто обидное (*rough*) и далекое от их идеалов добропорядочности и благочестия (*not quite innocent enough*).

Незнакомец задает героине прямой вопрос о том, какое место она, по ее собственному мнению, занимает в этом мире, какой жизненный путь она избирает для себя: «What do you make of all it? <...> The world? The universe? And what your position in it? This miraculous accident of being alive!» [5: p. 41].

Эти слова неожиданного посетителя приводят девушку в состояние глубокого замешательства, что неудивительно, ибо, как правило, любому человеку непросто на него ответить. Осознание собственной роли во Вселенной, по мнению юноши, крайне важно, так как в настоящее время в мире существует гораздо больше мертвых людей, нежели живых: «Has it ever occurred to you how much the living are outnumbered by the dead?» [5: p. 41]. Если выразить это соотношение цифрами, то первая будет бесконечно велика (vast enough above the line), а вторая бесконечно мала (small enough below). Очевидно, что, используя в своей речи приведенные антитетические выражения, загадочный посетитель подразумевает под мертвецами не только физически умерших людей, но и тех, кто жив, но отгородился, подобно Дороти, от всего реального, существующего в действительности. Такие люди прячутся невольно или намеренно от любых новшеств и потому духовно и морально угасают.

В ходе завязавшейся беседы молодой человек дает героине понять, что ей несказанно повезло, так как от рождения она имеет уникальный шанс прожить свою жизнь, будучи человеком, способным на чувства, мысли и действия. Ей только нужно сделать правильный выбор, принять соответствующее решение, а не быть безмолвной и ничтожной пылинкой: «Just think <...> You might have been any one of those infinitesimal particles of dust <...> Never capable of doing, thinking, feeling anything at all! But instead, dear lady, by the rarest and most improbable of accidents, you happened to be what you are» [5: p. 42]. В какой-то момент герою удается заинтриговать девушку своими словами. Он рекомендует ей полностью изменить свою жизнь, открыть свою душу окружающим. По словам юноши, мир стал бы значительно лучше, если бы люди не ограждали свои дома, а заодно и сердца, чем-то скучным и обычным, вроде петуний.

Отметим, что с момента появления на страницах пьесы и до самого ее конца посетитель магазинчика так и не называет своего имени. Однако смысловое наполнение анализируемой драмы показывает, что это не столь

важно. Из беседы с посетителем Дороти узнает, что он работает на компанию «Объединенная жизнь» (“Life, Incorporated”). Данная организация поставила целью своей деятельности искоренение всего заурядного на Земле. Поведение героя во многом напоминает действия коммивояжера, торгового агента, предлагающего Дороти «получить» даром духовную целостность. Отсутствие у гостя имени придает его фигуре определенный мистицизм. В связи с этим он выступает уже не просто в качестве продавца уникального товара или представителя противоположного пола, пытающегося при помощи легкого флирта завладеть расположением юной особы. Это, скорее, безымянный дух, фантом, носитель какой-то глобальной идеи, своеобразный посланник Бога, вызывающий к чувствам главной героини.

Из его речи она узнает, что за границей недавно возникла конкурирующая фирма под названием «Смерть. Акционерное общество с неограниченной безответственностью» (“Death, Unlimited”), которая в целях мирового господства сбывает свою продукцию под маркой «Война» (“War”), используя достаточно агрессивные методы распространения товара. Важнейшим из них является разжигание вражды среди людей. Весь этот клубок метафор иллюстрирует два противоборствующих начала – *жизнь* и *смерть*. Кроме того, год создания произведения – 1941 – позволяет также усмотреть в противостоянии двух компаний определенную референцию к печальным событиям Второй мировой войны, разразившейся в тот момент в Европе. Таким образом, «Смерть. Акционерное общество с неограниченной безответственностью» выступает своеобразным литературным аналогом Третьего рейха, господствующего в год написания пьесы на территории Германии.

Аллюзия к царящему в то время в Европе режиму открыто включена в текст пьесы. Так, юноша предлагает героине взамен испорченных петуний семена диких роз (wild roses), от которых женщина категорически отказывается: «Wild? I couldn't use them» [5: p. 40]. В ее представлении цветы

подобны людям: «Flowers are like human beings» [5: p. 40]. Им негоже быть дикими и расти, где попало. Эпитет *wild* в словосочетании *wild roses* меняет свое обычное лексическое значение *дикий, грубый, необузданный* на несколько иное – *свободный, раскованный, естественный*. Следовательно, данное слово в этом контексте приобретает положительную окраску. Но девушке претит мысль о том, чтобы выращивать в своем саду нечто необычное, выбивающееся из привычного в ее понимании жизненного уклада. В ответ на недвусмысленный отказ от роз новоиспеченный знакомый прямо называет Дороти фашисткой от садоводства (*horticultural fascist*). Используя это весьма обидное прозвище, юноша дает героине понять, что цветы являются частью природы, а потому должны расти в естественных условиях, или, по крайней мере, в условиях к ним приближенных. То же касается и людей, ведь жить в искусственно созданных жестких рамках губительно для всех.

Как указывалось выше, символика цветов достаточно часто возникает на страницах произведений Т. Уильямса. Напомним, что в европейской культуре, начиная с античности, за розами прочно закрепилась репутация символа любви. Подтверждается данный факт также мифом о смерти Адониса, возлюбленного Афродиты, в котором роза отражает идею победы любви над смертью [12: с. 224]. Доказательством этому служит и многократное упоминание прекрасного цветка в бессмертном произведении Данте Алигьери «Божественная комедия» (Dante Alighieri «La Divina Commedia», 1307 – 1321) в качестве символа небесной, Божественной любви [1]. Средневековые трубадуры тоже воспевали розу как воплощение любви, но любви земной [12: с. 224]. Следовательно, в отказе Дороти иметь «королеву цветов» в своем саду можно усмотреть отторжение ею самой идеи любви и возможности испытывать теплые чувства к окружающим людям.

Необычный посетитель магазина назначает Дороти свидание на загадочном шоссе семьдесят-семь. Выбор автором двукратного употребления числа *семь* для обозначения номера шоссе далеко не случаен. Особая

символичность этого числа не вызывает сомнений. Российский филолог и литературовед В.М. Кириллин отмечает в своей книге «Символика чисел в литературе Древней Руси (XI – XVI века)», что число *семь* практически всеми христианскими писателями трактовалось как священное, богоустановленное, а потому законно и всецело выражающее идею красоты и совершенства [72]. По замечанию ученого, *семь* всегда воспринималось как число, означающее гармоническое отношение человека к миру. В качестве примеров ученый приводит семь цветов радуги, семь небесных сфер и семь дней недели. Немаловажно и то, что семерка тесно связана с христианской этикой, исходя из которой есть семь добродетелей и семь смертных грехов.

В.М. Кириллин также подчеркивает, что это число нередко используется в качестве символа вечного покоя и отдохновения. Поэтому в Библии число *семь* знаменует собой высшую степень познания Божественной тайны и достижения духовного совершенства [72: с. 27 – 29]. Приведенные изыскания находят определенное отражение и в контексте анализируемой пьесы. Намерение девушки найти загадочное шоссе семьдесят-семь метафорически может быть сравнимо с попыткой познать действительность должным образом, обрести гармонию как с окружающим миром, так и со своим внутренним «Я». Иными словами, путь, пролегающий по искомому шоссе, должен стать не чем иным, как путем к достижению духовного совершенства героини.

Примечательными в связи с вышесказанным становятся дальнейшие планы безымянного протагониста, который предлагает Дороти отправиться на машине на Кипарисовый холм (Cypress Hill), на кладбище. Земля, на которой покоятся усопшие, вряд ли может быть расценена как традиционное место для первого свидания. Однако незнакомец объясняет причину своего столь странного выбора тем, что мертвые – лучшие советчики в вопросах, стоящих перед живыми: «Because dead people give the best advice» [5: p. 46]. В очередной раз читатель встречает в тексте противопоставление жизни и смерти как двух

центральных философских категорий, отражающих существующий во Вселенной миропорядок. По меткому замечанию юноши, единственный совет, который могут дать мертвые – жить. В этом утверждении кроется сокровенная мысль о том, что жизнь представляет собой поистине бесценный дар. Именно поэтому *жить* и становится единственным словом, которое способны без усталости повторять мертвые, ведь они, к сожалению, уже находятся в мире ином: «Yes, live, live, live! It's all they know, it's the only word left in their vocabulary» [5: p. 47]. Своими рассуждениями молодой человек пытается подвести Дороти к осознанию того факта, что второй жизни у нее не будет. Если девушка не начнет менять свое отношение к окружающему миру сейчас, другого шанса она уже не получит.

В конце пьесы, собираясь на свидание, Дороти пытается узнать у полицейского, где конкретно находится нужное ей шоссе. На свой вопрос она получает ответ в виде необычного описания: «That's road's abandoned... It's in an awful condition, it's overgrown by brambles!.. They say the rain has loosen half the stones. Also the wind has taken liberties with it» [5: p. 52]. Фактически то, что говорит страж порядка, должно оттолкнуть девушку от попытки найти дорогу. Ведь его слова содержат гиперболизированную неприязнь к этому месту. Кроме того, царящая на этой территории обстановка пагубно влияет на людей, заставляя их совершать странные вещи, что должно послужить, по мнению офицера, строгим предупреждением для юной леди: «The moon at night makes such confusing shadows people lose their way, go dangerous places, do outrageous things!.. Oh – senseless acrobatics, cart-wheels in mid-air, unheard of songs they sing, distil the midnight vapors into wine – do pagan dances!.. I warn you, Miss Simple, once you go that way you can't come back to Primanproper, Massachusetts!» [5: p. 52 – 53]. Однако столь устрашающая характеристика того места, где должно пройти ее первое свидание, производит на девушку прямо противоположный эффект.

Убежденная в правильности своего решения, Дороти больше не хочет возвращаться к привычному ей образу жизни: «Who wants to come back here? Not I! Never was anyone a more willing candidate for expatriation than I am tonight! [5: p. 52 – 53]». Героиня прямо заявляет о своем желании вырваться из рутины будней. Она сделала свой выбор и дальше будет жить иначе. Продолжая интересоваться, в каком именно направлении пролегает искомая дорога – к северу, югу, западу или востоку от города, Дороти получает от хранителя закона весьма неожиданный ответ: «That's just it, ma'am. It's in all four directions» [5: p. 53]. Иными словами, путь, который она ищет, можно найти, следуя в любом направлении. Загадочная дорога, ведущая ко всем четырем сторонам света, становится аллегорией духовной свободы личности, которой дано естественное право самостоятельно избрать любое направление, по которому она сможет прокладывать свой жизненный путь.

Мотив *путь* в пьесе «Растоптанные петунии» присутствует в образе шоссе. Путь этот неразрывно связан с понятием личной свободы. Выбирая манеру поведения, люди нередко ограничивают себя определенными привычками и шаблонами, формируя зону комфорта. По существу, эта зона зачастую оказывается клеткой, в которую они собственноручно себя помещают. Прячась от внешнего мира, радостей и горестей, которые сопровождают процесс его познания, они неизбежно погружают себя в состояние застоя и бездеятельности, сквозь призму которых впоследствии оценивают все окружающее. Главной героине пьесы Т. Уильямса Дороти Симпл, долгое время живущей в подобном заключении, предоставляется уникальная возможность кардинально поменять свою жизнь и встать на путь духовного возрождения, путь к просветлению и обретению гармонии. И она готова этой возможностью воспользоваться.

Подводя итог всему вышесказанному, отметим, что в двух проанализированных нами одноактных пьесах введение в композицию образа *дорога* становится важнейшим показателем наличия в них мотива *путь*. В



обеих рассмотренных пьесах драматурга образ дороги служит средством передачи двух абсолютно разных типов жизненного пути протагонистов.

В пьесе «Предназначено на слом» читатель явственно наблюдает негативное проявление выбранного героиней пути, поскольку эта дорога, скорее всего, ведет к возможной гибели. Образ железной дороги, введенный в структуру драматургического текста, становится неотъемлемой составляющей мира девочки Уилли, чья жизнь проходит на фоне железнодорожных путей. Бесконечные рельсы, уходящие за горизонт – это источник и причина как светлых, так и печальных моментов жизни главной героини. Безусловно, отрицательный исход для нее прямо не показан в тексте анализируемой пьесы, но звучащий рефреном мотив *путь* так или иначе служит намеком на то, что радужные перспективы для нее вряд ли возможны.

В произведении «Растоптанные петунии» образ дороги имеет положительную коннотацию. По большей части он связан с будущим героини, с чем-то неизведанным, что сулит исполнение мечты, реализацию, возможно, еще неосознанных желаний, и, скорее всего, приведет к обретению духовной свободы. Образ заброшенного шоссе семьдесят семь избран Т. Уильямсом как своеобразная точка отсчета, исходный пункт, где Дороти Симпл может начать новую жизнь. Избавившись от мучавших ее долгое время предрассудков и предубеждений, героиня соглашается на встречу с загадочным незнакомцем, назначившим ей свидание на указанном шоссе. В этой дороге с символическим номером семьдесят семь можно усмотреть уже не просто отрезок пути, который теперь нужно пройти девушке, отважившейся совершить смелый поступок и начать движение по неизведанному пути. Это скорее своеобразный порог, разделяющий ее жизнь на «до» и «после», на прошлое и будущее.

В заключение отметим, что, несмотря на явное различие в общей тональности двух проанализированных сочинений, художественные особенности и специфику действия каждой пьесы, можно выделить общие для них элементы. Основным из них является прочная связь мотива *путь* с такими

основополагающими философскими и религиозными категориями, как: время, свобода, жизнь и смерть. Связь эта обусловлена именно образом дороги.

### 3.3 Корреляция мотивов *путь* и *бегство* в поэтике

#### Т. Уильямса (на примере пьесы «Камино Реаль»)

Одним из ведущих мотивов американской литературы является мотив *бегство*. Отметим, что данный мотив неоднозначен в своем проявлении, так как в разные этапы становления национальной литературы США писатели этой страны по-разному подходили к изображению человека, совершающего бегство. Этот мотив можно усмотреть в произведениях таких романтиков XIX в., как: Ф. Купер, Г. Мелвилл, М. Твен. Для них бегство было преимущественно связано с отходом от цивилизации, с приобщением к миру природы и гармонии. Иными словами, в определенном смысле это было возвращение к естественному порядку вещей прошлых лет. Тот же мотив прослеживается и в сочинениях Т. Драйзера, Дж. Стейнбека, Ф.С. Фитцджеральда. Однако герои романов этих реалистов первой половины XX в. стремятся к успеху, самореализации, обретению уважения и признания окружающих. В послевоенные годы, во второй половине столетия, основной причиной бегства литературного героя от действительности можно считать попытку разобраться в себе, понять, а иногда и обрести собственное «Я». Подобная трактовка мотива *бегство* характерна для произведений Дж.Д. Сэлинджера, Дж. Апдайка, Т. Капоте.

В толковом словаре С.И. Ожегова существительное *бегство* определяется как «тайный, самовольный уход откуда-нибудь», а также как «беспорядочное отступление» [19: с. 69]. Атрибут *тайный* в этой дефиниции указывает на наличие причин неблагоприятного свойства при совершении данного действия, так как его необходимо скрывать. Бегство, таким образом, подразумевает нежелание протагониста продолжать существовать в обстоятельствах, причиняющих ему духовный или физический дискомфорт. В английском языке существительному *бегство* соответствует субстантив *escape*. В словаре Мерриам-Вебстер последнее получает несколько объяснений. Для анализа исследуемого мотива наиболее актуальными

становятся три из них: 1) flight from confinement (побег из тюрьмы, из места заключения); 2) evasion of something undesirable (уклонение от чего-то нежелательного); 3) distraction or relief from routine or reality (уход или освобождение от рутины или реальности) (перевод наш – О.Ф.) [33]. Как видно из приведенных толкований, обе лексемы – *бегство* в русском языке и его аналог *escape* в английском – имеют негативный смысловой оттенок. Значения рассмотренных слов указывают на определенную несостоятельность человека, его неустроенность или даже несчастье, если он решается совершить этот шаг.

Мотив *бегство* выступает в качестве одного из доминантных мотивов в творчестве Т. Уильямса. Он звучит практически в каждой пьесе драматурга. Наиболее существенным для проводимого диссертационного исследования является то, что названный мотив тесно связан с ранее рассмотренным нами мотивом *путь*. Обусловлена эта связь тем, что необходимым условием развития пьес американского драматурга является наличие в действии некой силы, оппозиции, кардинально противостоящей протагонисту и угнетающей его. Иными словами, драмы этого известного писателя логически выстраиваются вокруг существующего конфликта между героем и стороной контрдействия. Последняя, в конце концов, вынуждает протагониста совершить бегство, дабы получить возможность продолжить свой путь.

Подобная связь мотива *бегство* с мотивом *путь* наблюдается в пьесе Т. Уильямса «Камино Реаль». В этом сочинении драматург использует оба мотива в качестве важных сюжетообразующих и идейных элементов. Само заглавие пьесы уже указывает на присутствие в ее идейно-смысловом наполнении мотива *путь*. Камино Реаль (исп. El Camino Real) дословно переводится как *королевская дорога* или *королевский путь*. Многие улицы в странах Латинской Америки имеют подобное название. Одноименные улицы находятся и в штате Калифорния на западном побережье Северной Америки. Подчеркнем, что в выборе драматургом для своей пьесы именно этого

названия можно усмотреть определенную иронию. На это указывают несколько фактов.

Прежде всего события, описанные в пьесе, разворачиваются в некоем поселении Камино Реаль (Camino Real). Из ремарок Т. Уильямса следует, что место действия – морской порт в тропиках. Наличие в нем районов и центральной площади дает возможность предположить, что речь идет именно о городском типе заселения. Описывая в прологе пьесы сценическое пространство, Т. Уильямс обращает внимание читателя на то, что в городе есть как роскошная его часть для богатых, так и квартал бедноты. Данный факт, бесспорно, служит прямым указанием на острое социальное неравенство, царящее в обществе Камино Реаль. Поселением безраздельно правит некий мистер Гутмэн (Gutman), который по многим параметрам напоминает тирана, ведь для удержания собственной власти он готов манипулировать людьми, унижать их и применять методы запугивания. Примечательным является то, что из Камино Реаль нельзя выбраться. Этот факт указывает на ограничение, невозможность или отсутствие движения в принципе. По сути, здесь можно усмотреть определенный парадокс. Дело в том, что Королевский Путь выступает в качестве своего собственного антипода – своеобразного замкнутого пространства, тупика.

Отметим и необычное композиционное построение пьесы. Традиционное деление драматургического текста подразумевает наличие картин и действий. Анализируемая же пьеса, по замыслу самого Т. Уильямса, состоит из блоков (block). Согласно словарю Cambridge [28], имя существительное *block* может обозначать жилищный массив, квартал (a square group of buildings or houses with roads on each side) или группу однородных предметов, набор чего-то (a group of things bought, dealt with, or considered together). Но этот же субстантив *block* используется для обозначения преграды или помехи (something that blocks a tube or opening).

Последнее значение точно характеризует жизненный уклад города, из которого так непросто выбраться в силу определенных препятствий.

Эпиграфом к пьесе драматург избрал знаменитые строки первой песни «Божественной комедии» Данте Алигьери:

Земную жизнь пройдя до половины,  
Я очутился в сумрачном лесу,  
Утратив правый путь во тьме долины [1: с. 43].

В приведенной цитате особо значимым для пьесы Т. Уильямса является словосочетание *Утратив правый путь* в последней строфе. Поиск и обретение правого (т.е. правильного), а скорее даже праведного пути, бесспорно, являются ключевыми факторами в анализируемом произведении. Дело в том, что из Камино Реаль все-таки есть выход, но он ведет к так называемой Неизведанной Земле (лат. *Terra Incognita*). Это – загадочная территория, которая пролегает между городскими стенами и далеким полукругом горных вершин, покрытых снегом. Однако жители Камино Реаль не торопятся покидать свой город. Их не прельщает перспектива столкновения с чем-то незнакомым и, возможно, даже опасным. Но правильно ли это? Путь к истине, к пониманию праведности и к Богу далеко не всегда прост. Очень часто он сопряжен с определенными рисками, которые служат своего рода испытанием для людей. Но пройти его необходимо.

Наличие Неизведанной Земли в созданном драматургом пространстве пьесы является важным индикатором реализации в ней мотива *путь*. В древности римские картографы обозначали неисследованные места и страны на картах латинскими словами *Terra Incognita*. С наступлением эпохи географических открытий данное выражение также не утратило своей актуальности и стало употребляться в переносном значении применительно к неведомым, непознанным вещам, неразработанным областям знания [31]. Все вышесказанное позволяет нам сделать заключение, что жители Камино Реаль боятся покинуть место, где они живут, и отправиться в путь из-за страха перед

неизвестностью. Драматург показывает, что путь горожан к свободе ограничен не чем иным, как отсутствием знания.

Отметим, что не только топонимы, но и имена действующих лиц в пьесе Т. Уильямса наполнены смыслом, который иногда понять непросто. В действие вплетены литературные и мифологические фигуры: Дон Кихот (*Don Quixote*) и Санчо Панса (*Sancho Panza*), Жак Казанова (*Jacques Casanova*) и Маргарита Готье (*Marguerite Gautier*), Лорд Байрон (*Lord Byron*), Эсмеральда (*Esmeralda*) и др. Эти персонажи, «сохраняя память о первоисточниках, частью которых они являются», преобразуются в контексте сочинения драматурга [79: с.14].

Несмотря на вышеназванный страх перед неизвестностью, ждущей горожан за стенами Камино Реаль, основной целью большинства действующих лиц пьесы становится бегство из него. По сути, в тексте анализируемого произведения мотив *бегство* актуализируется, коррелируя с мотивом *путь*. Так, в прологе пьесы появляются действующие лица «Камино Реаль» – Дон Кихот Ламанчский и его оруженосец Санчо Панса, который со средневековым щитом и солдатской фляжкой плетется вслед за своим хозяином. Слуга держит в руках смятый пергамент, на котором изображена карта Камино Реаль, и дано описание этого места: «Continue until you come to the square of a walled town which is the end of the *Camino Real* and the beginning of the *Camino Real*» [8: p. 751]. Драматург умело показывает различие между двумя одноименными, но нетождественными сущностями при помощи выделения в словах определенных слогов. Действительно, под названиями *Camino Real* и *Camino Real* скрыты два абсолютно разных референта, ведь на карте отмечено, что здесь кончается Королевский Путь и начинается Камино Реаль. Иными словами, завершение пути, движения, развития является началом жизни в городе, которая характеризуется стагнацией, застоём социального роста и культуры человека. Неслучайно Ветхий пергамент предостерегает путника от входа в этот город, ведь источник человечности в

Камино Реаль давным-давно уже пересох: «Halt there <...> and turn back, Traveler, for the spring of humanity has gone dry in this place» [8: p. 751].

Так, эпитет *королевский* в словосочетании *Королевский Путь* указывает на возможную неоднозначность интерпретации, приобретая различные оттенки значения. В контексте анализируемой пьесы он синонимичен прилагательным *триумфальный*, *благородный*, *правый*, *праведный* и др. Выражение *правый путь*, таким образом, служит очередной аллюзией к упомянутому выше сочинению Данте Алигьери и создает некую композиционную корреляцию с эпиграфом драмы.

Отметим также комбинацию стилистических средств, используемых Т. Уильямсом в анализируемой пьесе. Они позволяют увидеть в его произведении метафорическое уподобление города Камино Реаль преисподней. Ведь сумрачный лес, описанный Данте, есть не что иное, как преддверие ада, подробному описанию которого посвящена вся первая часть «Божественной комедии». Очувтившиеся в Камино Реаль люди, подобно лирическому герою Данте, находятся как бы на перекрестке жизни. Они естественным образом встают перед выбором, что делать дальше, по какому пути двигаться. Будет ли избранный ими путь праведным или грешным?

Печальная реальность, царящая в этом Богом забытом месте, побуждает Санчо Пансу в определенный момент покинуть своего хозяина, обрекая последнего на одиночество. Пройдя с рыцарем долгий путь, оруженосец совершает своеобразное бегство. Герои пьесы разлучаются. Символическое значение в связи с этим приобретает упоминание синего цвета, который Дон Кихот нарекает цветом расставания и благородства, то есть тем, что неумолимо сопровождает его по жизни. Старый рыцарь всегда носит с собой кусочек синей ленты: «A bit of faded blue ribbon, tucked away in whatever remains of his armor <...> It serves to remind an old knight of distance that he has gone and distance he has yet to go...» [8: p. 750]. Этот лоскут напоминает ему о том, что с ним уже произошло, и о том, что ему еще предстоит пройти.



Желание совершить бегство из Камино Реаль можно расценить как фактор, определяющий характер отношений между двумя другими героями пьесы – Жаком Казановой и Маргаритой Готье. Оба названных персонажа являются знаковыми и популярными в мировой культуре. И мужчина, и женщина представляют собой весьма сомнительные фигуры в плане репутации. Так, исторический прототип Казановы был реальным человеком, известным итальянским авантюристом, прославившимся благодаря своим любовным похождениям. Маргарита – это литературный образ, героиня романа Александра Дюма (сына) «Дама с камелиями» (Alexandre Dumas, fils «La Dame aux Camélias», 1848), молодая парижская куртизанка.

По ходу развития сюжета пьесы становится ясно, что Маргарите крайне важно вырваться из Камино Реаль. Это решение в большей степени принадлежит ей, нежели Жаку. Женщина одержима идеей очутиться на самолете «Беглец» (Fugitivo), единственно возможном транспортном средстве, которое может покинуть город. Героиня упрекает своего спутника в его недостаточных стараниях выяснить, по какому расписанию вылетает самолет: «I want to know how does one get on it? Did you bribe them? Did you offer them money? No. Of course you didn't!» [8: p 791]. Она также обвиняет партнера в отсутствии находчивости, чтобы осуществить план побега.

Отметим, что самолет «Беглец» – это один из образов, позволяющих высветить наличие у жителей города мысли о побеге. В пьесе подробно описано появление загадочного транспортного средства, которое даже не имеет четкого расписания полетов. Весь эпизод наполнен напряжением и волнением. Услышав рев турбин, постояльцы отеля, все как один, в панике бросаются в свои номера, чтобы наспех собрать вещи. Сборы проходят в невероятно быстром темпе. Скорость, с какой желающие выбраться из Камино Реаль выбегают из номеров, подчеркивают звуки ударных музыкальных инструментов (об этом драматург специально упоминает в ремарках). Необходимый перед полетом досмотр багажа заканчивается тем,

что «чемоданы бросают, взламывают, находят контрабанду, нарушителей задерживают» [3: с. 196 – 197]. Подобное развитие событий приводит к всеобщей панике, которая, в свою очередь, сопровождается бурными протестами, просьбами, угрозами, взятками и мольбой со стороны пассажиров. Далеко не всем удастся попасть на долгожданный рейс. Среди них и Маргарита Готье, для которой побег из Камино Реаль остается главной целью, ведь, по ее собственным словам, она готова была улететь одна, оставив Жака в городе.

Из слов Маргариты и Жака читатель узнает о том, что последний просто не хочет покидать место, в котором живет: «You really don't want to leave here. You think you don't want to go because you're brave as an old hawk. But the truth of the matter <...> is that you're terrified of the Terra Incognita outside that wall» [8: p. 792]. По убеждению героини, ее спутник боится оказаться за стенами города, потому что опасается столкновения с неизвестностью. Однако не в этом причина нерешительности мужчины. Главное для молодого человека – быть рядом с Маргаритой: «I'm terrified of the unknown country inside or outside this wall or any place on earth without you with me! The only country, known or unknown that I can breathe in, or care to, is the country in which we breathe together, as we are now at this table» [Ibid.]. Вероятнее всего, Жак не хочет покидать Камино Реаль, ибо за его пределами он просто может оказаться неинтересным для девушки. Видимо, поэтому бегство и не входит в планы героя.

В линию развития отношений протагонистов вплетен не только мотив *бегство*, но и мотив *путь*, который красной нитью проходит через всю пьесу. Очевидно, Жак готов любить и защищать свою даму до тех пор, пока не придет время с честью покинуть этот мир: «I want to stay here with you and love you and guard you until the time or way comes that we both can leave with honor» [Ibid.]. В этих словах беспутного молодого человека, которому привычен

порочный образ жизни, можно усмотреть определенное стремление все кардинально изменить, встать на путь исправления, начать праведную, добродетельную жизнь. Но, как следует из текста анализируемого сочинения, для Маргариты честный путь неприемлем. Она уверена, что порядочность постепенно умирает в людях. Возможно, это утверждение героини возникает из-за пагубного влияния нравов, царящих в Камино Реаль, городе, где, как уже упоминалось выше, источник человечности давно уже пересох.

Корреляция мотивов *путь* и *бегство* ярко показана посредством образа лорда Байрона. По сюжету этот персонаж появляется перед читателями пьесы в дверях отеля, готовый к отъезду. Мужчина намерен покинуть Камино Реаль и отправиться в Афины, где разразилась война, которая манит героя Т. Уильямса. Он собирается совершить бегство из родных мест во имя благородных целей. В этом фрагменте отчетливо проступает аллюзия к жизни поэта Дж.Г. Байрона, который в 1824 г. отправился в Грецию, где в то время шла борьба за освобождение от Османской империи. Талант прославленного поэта имел огромное значение в объединении несогласованных группировок греческих повстанцев.

Возвращаясь к одноименному персонажу, созданному в пьесе Т. Уильямсом, подчеркнем, что его интенции касательно событий, разворачивающихся в Греции, неизвестны. Автор прямо не дает указаний, какая цель стоит перед поэтом и какую роль он собирается играть в ходе военного конфликта. Однако можно с уверенностью сказать, что этот герой обладает не меньшей храбростью, чем его исторический прототип. Он не испытывает страха перед неизвестностью, ожидающей его за пределами Камино Реаль.

По ходу развития сюжета становится ясно, что поэт Байрон Т. Уильямса – подлинно творческая личность. Герой не желает принять изменения, которые произошли в нем как за время скитания по свету, так и в период пребывания в Камино Реаль. По его мнению, от царящих в городе порядков он

стал слабым. Единственное, на что Лорду Байрону, герою пьесы, хватает решимости, это бежать от себя нынешнего к себе прежнему: «Make a departure! <...> From my present self to myself as I used to be!» [8: p. 793]. Поэт, по видимому, пытается обрести свое истинное «Я», избавившись от фальши, которую он допускал в своих поступках за последние годы. Тем не менее путь, избранный им, не прост. Наблюдая за тем, как он намеревается покинуть Камино Реаль, мистер Гутмэн точно замечает, что путь к себе есть самый длинный путь, какой только может проделать человек: «That's the furthest departure a man could make!» [Ibid.].

Как и реальный Дж.Г. Байрон, персонаж Т. Уильямса много путешествовал. Типичная для всех романтических героев жажда приключений приводила его и в Италию, и на Восток. Но повсюду, где бы персонаж не появлялся, развлечения и предметы роскоши отвлекали его от истинного призвания поэта – очищения сердца и возвышения последнего над повседневностью: «He ought to purify it and lift it above its ordinary level» [8: p. 795]. Ведь сердце, по мнению самого героя, – это инструмент, обращающий шум в музыку, а хаос – в гармонию: «For what is the heart but a sort of <...> instrument – that translates noise into music, chaos into – order» [8: p. 795 – 796].

Напоминая о своем поэтическом долге окружающим, созданный драматургом Байрон не забывает сделать свой последний наказ жителям города перед уходом за его пределы. Он призывает граждан не бояться путешествий и не отказываться от них: «Make voyages! – Attempt them! – there's nothing else» [8: p. 797]. Судьба персонажа остается загадкой для читателей. Они могут лишь наблюдать за тем, как он делает свой шаг в направлении пустыни и скрывается из виду. В связи с образом лорда Байрона в пьесе «Камино Реаль» явно используется метафора ухода человека в мир иной, его прощание с жизнью. Данный факт позволяет усмотреть определенную аллюзию к жизни реального лорда Дж.Г. Байрона. Уехав в

Грецию, знаменитый поэт заболел лихорадкой и на тридцать седьмом году жизни скончался.

Одним из центральных действующих лиц пьесы «Камино Реаль» является молодой человек по имени Килрой (Kilroy). Как и в образе лорда Байрона, в нем воплощена связь мотивов *путь* и *бегство*. Этот бродяга-американец лет двадцати-семи от роду в прошлом был чемпионом Западного побережья по боксу в полутяжелом весе. Напоминанием об этом успехе служит пара золотых боксерских перчаток, висящая на его шее, и усыпанный драгоценными камнями пояс, на котором большими буквами выгравирована надпись: «ЧЕМПИОН» (CHAMP).

О тяге Килроя к странствиям Т. Уильямс сообщает многократно на страницах своей пьесы. Так, например, по ходу развития сюжета и во время разговора молодого человека с Цыганкой (Gypsy) выясняется, что ни год, ни место рождения мужчины неизвестны. Родителей своих он не знал, воспитывала его эксцентричная тетушка из города Даллас. На вопрос об адресе проживания молодой человек отвечает, что он путешественник (traveler). Данные факты из биографии героя производят впечатление, что перед читателем некто поистине загадочный. Это – личность, жизнь которой представляет собой сплошное странствие, бесконечный путь, о начале которого, так же, как и о возможном его конце, ничего неизвестно. Возможно, это свидетельствует о том, что Килрой по-прежнему находится в процессе поиска самого себя, своего «Я».

Килрою, как и лорду Байрону Т. Уильямса, не чуждо свободолюбие. Практически сразу после приезда в Камино Реаль молодой человек понимает, что это место ему не нравится: «I don't like this place! It's not for me!» [8: p. 780]. С момента его появления в городе мистер Гутмэн пытается превратить юношу в коверного циркового клоуна, постоянно получающего тумаки и тем самым веселящего зрителей. Местный денежный воротила бросает к ногам Килроя рыжий растрепанный парик, большой зажигающийся малиновый нос,

прикрепленные к нему очки в роговой оправе и пару клоунских штанов с огромным отпечатком подошвы на заднем месте. Преисполненный чувства собственного достоинства, молодой человек не намерен принимать условия игры диктатора, мотивируя это тем, что он свободен в своих желаниях и поступках. Килрой не собирается быть шутком для всех окружающих, а потому принимает решение совершить бегство из Камино Реаль.

Гутмэн же хочет сломить дух молодого человека. В шестом блоке пьесы, преследуемый охранниками и загнанный в тупик, Килрой ищет выход из злополучного места: «What's the best way out, if there is any way out? I got to find one. I had enough of this place. I had too much of this place» [8: p. 780]. Юноша не устает напоминать, что он свободный человек и имеет в этом мире такие же права, как и все: «I'm a free man with equal rights in this world!» [Ibid.] Поймав взглядом надпись «ВЫХОД», он немного приободряется и даже сравнивает выход из города с воротами в Рай: «I see a sign that says EXIT <...> That's the entrance to paradise for Kilroy! Exit, I'm coming. Exit, I'm coming!» [Ibid.].

Приведенный выше фрагмент свидетельствует о том, что мотив бегства неразрывно связан в пьесе с идеей свободы. Ее достижение становится индивидуальным раем для героя. Однако путь к свободе для Килроя резко обрывается. Преследователи настигают утомленного погоней молодого человека. Они заставляют его надеть костюм клоуна. Но даже отчаянье, которое охватывает героя при таком развитии событий, не убивает в нем стремление вырваться на волю. Мужчина все равно пытается найти выход из создавшейся ситуации.

Желание обрести свободу смешивается у Килроя с горечью и грустью, но тем не менее он страстно хочет вырваться на волю, вернуться к себе прежнему, тому чемпиону Килрою, которым он когда-то был. В этом ему во многом помогает Эсмеральда, дочь Цыганки. Она вынуждена по вечерам развлекать толпу, участвуя в нелепом представлении, которое устраивает ее

мать. Девушка несвободна в выборе своего жизненного пути, всецело зависит от родителей, а потому вынуждена принимать участие в фарсе. Она сочувствует Килрою, разделяет его взгляды на свободу и независимость, а потому и готова помочь герою снова обрести себя.

Немаловажным моментом в пьесе является и то, что в странном обществе жителей Камино Реаль Килрой находит своего единомышленника. Это – Жак Казанова. Как оказывается, персонажи очень близки по духу. Они одинаково понимают романтику и ее место в жизни человека. Оба героя убеждены, что это качество крайне важно для людей: «And romance is important» [8: p. 775]. Солидарность в этом вопросе приводит героев к выводу, что судьба свела их неспроста: «Maybe that's why fate has brung us together! We're buddies under the skin!» [8: p. 776]. Вера названных персонажей в провиденциальность происходящего позволяет усмотреть в пьесе наличие типичного для американской литературы мотива *предопределение (providence)*.

Отечественные американисты неоднократно отмечали ведущую роль названного мотива во многих произведениях писателей США, а также его значимость для американского самосознания. С самого возникновения американской словесности авторы произведений XVII в. указывали, что их герои-колонисты «полностью полагались на Божий промысел и считали, что все события в мире происходят по воле Творца, подчиняются созданным им законам» [46: с. 9]. Мотив *предопределение*, несколько видоизменяясь, появляется и в сочинениях авторов XX в., в частности, Т. Уильямса.

Сближает Килроя и Жака не только присущий обоим романтизм, но и желание быть постоянно в пути, свойственная им жажда движения, перемещения. Иными словами, они прирожденные путешественники, находящиеся в поиске дороги, по которой стоит идти, причем они никогда не теряют надежды:

JACQUES: Travelers born?

KILROY: Always looking for something!

JACQUES: Satisfied by nothing!

KILROY: Hopeful?

JACQUES: Always! [8: p. 776].

Кроме того, они оба любят и не понаслышке знают, что значит быть преданным одной единственной женщине. Так, например, Килрой имеет опыт семейной жизни. Он некогда был женат и поистине предан своей супруге, которая также сильно была привязана к нему. Но их идиллия не была долгой. Однажды врачи сообщили Килрою, что у него серьезные проблемы с сердцем. Алкоголь, сигареты и женщины были теперь под запретом. Жена героя посчитала, что любой вид близости, даже невинный поцелуй, может навредить здоровью мужа. Разлад в отношениях с любимой заставил героя принять непростое решение и покинуть семью, совершив своеобразное бегство. Он оставил жене лишь прощальную записку и отправился на поиски собственного жизненного пути.

В вопросах любви Жак несколько отличается от своего нового знакомого Килроя. Казанова не сразу приходит к осознанию ценности моногамных отношений. Как уже было отмечено выше, прошлое Жака загадочно, но вряд ли его можно назвать благочестивым. Жак – известный авантюрист и повеса, однако в один прекрасный момент все резко меняется. Встретив Маргариту, он понимает, что эта женщина становится смыслом его жизни.

Тот факт, что Килрой любил и был любим в своей прежней жизни, дает ему реальное преимущество перед большинством действующих лиц пьесы. Заключается оно в том, что, познав прекрасное и глубокое чувство любви, герой, в отличие от многих окружающих его людей, по сути, познал тот самый *Правый Путь*, о котором автор неоднократно говорит на протяжении всего повествования. Неслучайно Маргарита, увидев фото возлюбленной Килроя, обрамленное в серебряную рамку, замечает, что он действительно прошел по



названному пути: «Then you have been on the street when the street was royal» [8: р. 833]. В этом фрагменте текста вторая часть цитируемой фразы является аллюзией к заглавию пьесы «Camino Real», то есть *Королевский (Правильный) Путь*.

Драматург намеренно на протяжении всей пьесы акцентирует внимание на том факте, что Килрой – чемпион и победитель. Ведь путь может именоваться королевским, триумфальным и правым лишь в том случае, если он пройден честным и добродетельным человеком, каким и является Килрой. Но город, который называется *Camino Real*, вряд ли может служить примером безгрешного существования. Ведь его населяют по большей части заблудшие души – люди, полностью потерявшие ориентир в жизни. В своих решениях они руководствуются не добродетельными порывами, а жадной простыми земных удовольствий. Вот почему эти персонажи не могут, подобно Килрою, встать на путь истинный.

Очень самобытно и ярко в пьесе драматургом показан конец земной жизни Килроя. Герой погибает в схватке с мусорщиками, приспешниками Гутмэна, выполняющими при нем роль своеобразных палачей. После этого тело Килроя оказывается на столе патологоанатома. Вскрытие показывает, что у протагониста сердце было из чистого золота и размером с голову ребенка. Данный факт демонстрирует, насколько отличается Килрой от остальных жителей Камино Реаль.

В финале пьесы Т. Уильямс не дает зрителям однозначных ответов на вопрос, как именно складывается судьба Килроя. Очевидно одно: путь героя не завершен и после его гибели. По замыслу драматурга, Килрой, чье тело сейчас находится на операционном столе, смотрит на процедуру вскрытия со стороны, как если бы с ним ничего не произошло. Возможно, идея Т. Уильямса состояла в том, чтобы показать, что протагонист – вечный боец и вечный странник, которому не в силах помешать даже смерть. Наблюдая за тем, как посторонние люди обращаются с его сердцем, молодой человек не

выдерживает и пытается забрать у патологоанатома свое чистое золотое сердце. Но Гутмэн организует очередную погоню за Килроем с целью заполучить уникальный орган. Действие развивается стремительно, и уже через мгновение сцена бегства окончена.

Из текста пьесы становится ясно, что автор дарит протагонисту шанс на вторую жизнь – он имеет возможность перерождения. Но этот процесс оказывается весьма необычным, так как драматург выбирает кота в качестве формы, в которую в результате реинкарнации переселяется Килрой. Драматург вводит анималистический образ в пьесу намеренно. В энциклопедии «Мифы народов мира», например, сообщается о том, что «в ряде мифологических традиций образ кота выступает как воплощение божественных персонажей высшего уровня» [18: с. 554]. Подобное объяснение в определенном смысле также подчеркивает исключительность образа Килроя в галерее действующих лиц анализируемой пьесы.

Отечественный лингвист В.Н. Топоров, автор статьи в вышеназванном энциклопедическом издании, пишет, что мотив превращения человека в кота и обратного превращения кота в человека встречается в фольклорно-мифологической традиции многих европейских народов. При этом кот нередко выступает в роли змееборца, одерживающего победу над чудовищем [18: с. 555]. Подобная героическая характеристика не чужда и Килрою, который в одиночку восстает против системы. Ему до самой смерти присущ дух борьбы, причем не бессмысленной, а наполненной желанием противостоять нелепым порядкам Камино Реаль. В связи с названным анималистическим символом подчеркнем тот факт, что кошки являются наиболее своенравными из домашних животных. Они обладают собственным пониманием свободы и всячески сопротивляются тому, чтобы их поймали [12: с. 131]. В некотором смысле их поведение напоминает действия Килроя. Он тоже готов до последнего отстаивать свое право на свободу, бежать, пытаясь найти путь к ней, не останавливаясь ни перед чем.

Однако не только образ кота служит отражением связи мотивов *путь* и *бегство* в анализируемом произведении. Отметим, что данная пьеса обладает очень сложным и разветвленным символическим наполнением. В ней, как и во многих других произведениях Т. Уильямса, появляется один из его любимых символов – образ птицы. В ремарках драматурга сказано, что декоративный элемент оформления сцены – птица Феникс. По замыслу автора, с помощью неярко освещенная она должна то появляться, то исчезать, намекая на главную свою сущность – способность возрождаться.

По словам самого драматурга, вновь оживающий Феникс – это часть смыслового наполнения пьесы [8: р. 749]. Птица подчеркивает несокрушимость человеческого духа. Несмотря на тиранию и постоянное давление извне, невозможно сломить дух сильного человека. Аналогичным образом немислимо погубить мифическую птицу. Постоянное присутствие на сцене этого символа стойкости, сопротивления насилию и всепобеждающей жизни позволяет усмотреть в действии пьесы корреляцию мотива *путь* не только с мотивом *бегство*, но и с мотивом *воскрешение* или *возрождение*. Сделать этот вывод помогает также и изменение поведения главного героя Килроя, который начинает свое перерождение в финале произведения. Таким образом, введение ключевых мифологических элементов в сценическое оформление действия помогает автору донести до зрителя и читателя основную мысль своего сочинения.

Птицы появляются в анализируемой пьесе не только в виде Феникса. Значимым элементом символического уровня пьесы «Камино Реаль» становятся птицы в клетках. Посредством образов пернатых созданий драматург изображает общество, управляемое безжалостным тираном Гутмэном. В начале произведения Дон Кихот тонко замечает, что в этом городе нет птиц, а, точнее, имеются только дикие пернатые, но и они приручены и посажены в клетки: «<...> there are no birds in the country except wild birds that are tamed and kept in <...> Cages» [8: р. 751]. Значение

прилагательного *дикие* (*wild*) в этом случае приобретает негативную окраску и указывает не столько на свободу обитания живых существ, сколько на отсутствие образования и должного воспитания у людей, проживающих в Камино Реаль. Как известно, управлять обществом необразованных людей, лишенных способности критически мыслить, намного легче.

Аллюзия к пернатым появляется и в речи Маргариты Готье. Она неоднократно называет Жака Казанову старым ястребом (*old hawk*). Проводя сравнение между собой, Жаком и птицами, героиня восклицает: «Caged birds accept each other but flight is what they long for» [8: p. 792]. Маргарита прямо говорит, что, сидя в клетке, птицы принимают своих соседей такими, какими они являются, но все они мечтают о свободе полета. Схожая по смыслу анималистическая метафора звучит из ее уст и в десятом блоке пьесы: «Oh, Jacques, we're used to each other, we're a pair of captive hawks caught in the same cage, and so we've grown used to each other. That's what passes for love at this dim, shadowy end of the Camino Real» [8: p. 807]. Здесь героиня не только Жака, но и саму себя причисляет к хищным птицам. Это – своеобразная референция к тому неподобающему поведению, что было свойственно ей самой и ее спутнику в прежние годы. Ястребы охотятся на более слабых животных. Жизнь Жака и Маргариты в прошлом также напоминала своеобразную охоту. Они искали компаньонов, чтобы приятно провести время, не связывая себя обременительными отношениями.

Вместе с тем в произнесенных Маргаритой словах слышна горечь сожаления по поводу того, что их любовь пришла к своему логическому завершению. Глубокое и сильное чувство прошлых лет превратилось в простую привязанность. Женщина считает, что их жизнь с Жаком напоминает процесс заточения в клетку. Для нее символ птицы во многом негативный. Прежде всего он связан с неволей и несвободой. Для Жака, напротив, образ птицы позитивен. Для него это – символ надежды. Он замечает, что в душе каждого человека живет отчаянная птица, и верит, что все мы храним память

о далеком прошлом, которое помогает людям обрести крылья: «All of us have a desperate bird in our hearts, a memory of – some distant mother with – wings» [8: p. 806].

Драматург обращается к образу птиц, вводя в действие и иных жителей города. Так, например, район, в котором разворачивается действие пьесы «Камино Реаль», зовется птичьим (the Bird Circuit), а местные увеселительные заведения носят весьма символические имена из мира пернатых: «Розовый фламинго» (the Pink Flamingo), «Желтый пеликан» (the Yellow Pelican), «Голубая цапля» (the Blue Heron) и «Певчая птичка» (the Prothonotary Warbler). Отметим, что в самом начале пьесы мистер Гутмэн выходит на балкончик отеля «Сьете Марес» (the Siete Mares hotel) с белым какаду, сидящим у него на руке. И этот пернатый персонаж играет существенную роль для понимания глубинного смысла пьесы. Гутмэн приручил птицу. Теперь она полностью находится в его власти. Аналогичным образом в его подчинении находятся и горожане. Они готовы бездумно следовать всему, что говорит диктатор, и вторить ему, подобно ручной птице.

Автор использует символ птицы и применительно к Килрою. Герою, который находится в полубредовом состоянии после избияния головорезами Гутмэна, кажется, что в его голове щебечет канарейка: «Kilroy's head moves in a dizzy circle and a canary warbles inside it» [8: p. 819]. Маленькая певчая птичка символизирует неугасающее в душе молодого человека пламя борьбы за собственную свободу. В пятнадцатом блоке пьесы одна из героинь по имени Мадресита (La Madrecita) говорит, что после смерти душа молодого человека должна взлететь и воспарить над миром: «Rise, ghost! Go! Go bird!» [8: p. 836]. Очередная метафора в тексте указывает на желание протагониста расправить крылья и обрести свободу полета, отправиться в путь и после того, как его земная жизнь завершена.

Подводя итог всему вышесказанному, отметим, что проведенный анализ пьесы «Камино Реаль» дает основание усмотреть наличие в ней переплетения

мотивов *путь* и *бегство*. Оба они взаимосвязаны. Подобная корреляция обусловлена присутствием в идейно-смысловом наполнении произведения феномена *свобода*. Стремление к ней в определенной степени объединяет всех действующих лиц анализируемого сочинения, несмотря на их очевидные различия. Свобода, бесспорно, может быть названа необходимым условием для процесса формирования личности, ее развития и самоопределения, и, следовательно, поиска собственного жизненного пути.

Находящиеся на пути своего личностного становления, герои пьесы Т. Уильямса сталкиваются с различными ограничивающими их стремления силами. Так, беспредел, творимый властью имущими, социальное неравенство, а иногда и просто непонимание со стороны окружающих приводят к тому, что герои испытывают чувство неудовлетворения из-за обстоятельств, в которых они находятся. Давление извне нередко заставляет действующих лиц пьесы «Камино Реаль» бежать от несправедливого общества. Обладающие свободолюбивой натурой, они просто не в силах прокладывать свой собственный путь в искусственно созданных условиях. Следовательно, бегство для отвергнутого окружением индивида становится не просто единственным выходом из некомфортных условий существования, но вполне логичным этапом на пути к осознанию себя и обретению гармонии со своим собственным «Я».

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящая диссертационная работа представляет собой комплексный анализ художественной системы пьес американского драматурга середины XX столетия Т. Уильямса. Цель этого анализа заключалась в выявлении и исследовании стилистических и языковых приемов, а также иных средств, выступающих основой драматургической реализации архетипов в творчестве автора, что позволило обосновать наличие архетипического ядра в созданных драматургом художественных образах и прослеживающихся в его пьесах мотивах.

**В первой главе** диссертационного исследования представлен подробный обзор существующих в современном литературоведении определений терминов *архетип*, *образ* и *мотив*. Проведены анализ и обобщение основных научных положений в области теоретического осмысления названных литературоведческих категорий, что позволило сделать вывод об их тесной взаимосвязи в композиции художественных произведений Т. Уильямса. Главная сложность изучения рассмотренных явлений на современном этапе развития литературоведения заключается в том, что исследуемые термины не получают единого научного толкования. Однако сопоставление существующих вариантов интерпретации последних и соответствующие обобщения позволяют усмотреть наличие определенных тенденций в их использовании.

Так, некоторые ученые достаточно четко разграничивают термины *архетип*, *образ* и *мотив*, трактуя последние два как воплощение первого [82, 133, 134, 180]. Иными словами, архетип выступает в качестве определенного структурного базиса, который приобретает какие-то новые характеристики в конкретном контексте. Вместе с тем в наши дни в литературоведении существует практика объяснять *архетип* через *образ* и *мотив* [16, 17, 21, 27, 155]. Иногда исследователи, не ограничиваясь толкованием одного понятия при помощи двух других, прибегают к отождествлению всех трех терминов,

ставя знак равенства между ними. При этом все они оказываются как бы переплетенными. Связано это, по всей вероятности, с тем, что и образы, и мотивы могут приобретать свойства архетипичности. Необходимо признать, что подобная двусмысленность в трактовке объясняется как сложным характером самих явлений, стоящих за ними, так и различием во взглядах на их генезис.

Формулировка единственно верного толкования анализируемых терминов не является целью настоящего диссертационного исследования. Вместе с тем, обобщив основные научные положения в области теоретического осмысления названных литературоведческих категорий, представляется возможным сделать следующие выводы.

Под термином *архетип* в диссертации понимается некая повторяющаяся модель или структура, которая находится в основе литературных образов и мотивов. При этом в работе образы и мотивы выступают как воплощение архетипа, или, иными словами, представляют собой его литературную объективацию.

*Литературный образ* трактуется большинством исследователей как специфическая форма отражения действительности. Материалом его создания становится язык литературного произведения. Вслед за М.М. Бахтиным, Н.А. Дмитриевой и М.Б. Храпченко мы признаем, что язык определяет особую выразительность литературного образа по сравнению с художественными образами других видов искусства.

Опираясь на работы отечественных литературоведов, посвященные проблеме *мотива* [16, 45], мы рассматриваем последний как важнейший структурный элемент повествования, который повторяется в произведениях словесного творчества на протяжении определенного периода времени. Мотив может быть выделен в пределах одного или нескольких сочинений автора, в рамках всего творчества художника слова, а нередко и в контексте целого литературного направления или исторического периода.



Отметим, что свойство архетипичности, присущее некоторым компонентам литературного текста, может быть изучено как бы двумя способами. Первый подразумевает широкий мифопоэтический подход, при котором под архетипом понимается некая модель, составляющая структурное ядро мотивов и образов, имеющих место в различных культурах. О наличии этого архетипического базиса можно судить по имеющимся у названных художественных категорий общим чертам.

Следуя вторым путем, сопряженным с более узким рассмотрением термина *архетип*, можно наметить некие элементы литературного сочинения, неуклонно повторяющиеся в творчестве одного автора, так называемые авторские архетипы. На наш взгляд, драматургическое наследие, оставленное Т. Уильямсом, предоставляет возможность для выявления архетипических структур, придерживаясь обоих направлений исследования, что, собственно, и показано **во второй и третьей главах** настоящей диссертационной работы, в которых был описан ряд значимых образов и мотивов в пьесах Т. Уильямса, в структуре которых содержится определенный архетипический базис. Для достижения поставленной задачи были выполнены их подробный анализ и интерпретация текста на лингвистическом, философском и культурологическом уровнях.

**Во второй главе** были выделены три ведущих архетипа анализируемых пьес *тень*, *рай* и *мать*, и проведено их структурно-содержательное исследование. Названные архетипы находят свое воплощение в разных образах, созданных американским драматургом. Можно заключить, что базисом для анализа прообразов служит именно развитая символическая составляющая произведений, которые обладают во многом иносказательным характером.

Анализ архетипа *тень* в пьесах Т. Уильямса показал, что в его сочинениях он получает три формы реализации. Первая из них представлена в пьесах «Стеклянный зверинец», «Трамвай “Желание”», «Татуированная роза»,

«Кошка на раскаленной крыше» внесценическими персонажами, например, живыми людьми, по какой-то причине отсутствующими на сцене (мистер Уингфилд), или же умершими лицами (Розарио делла Роза, Скиппер, Алан). Вторая форма реализации архетипа *тень* – это персонаж контрдействия, находящийся в остром противостоянии с протагонистом. Таким антогонистом, например, выступает Стэнли Ковальски из пьесы «Трамвай “Желание”». Нередко такое действующее лицо бывает морально или физически сильнее героя драмы и, в силу определенных обстоятельств, использует свое преимущество с целью доминирования над последним. Третья форма реализации анализируемого явления – это использование анималистических образов-символов. Ассоциации, возникающие при появлении в тексте тех или иных представителей мира фауны, напоминают читателю о первобытной и даже дикой природе теневой стороны личности действующих лиц. Символика этих животных часто восходит к ветхозаветным и античным источникам. Таковы, например, образы собаки, змея, козла и птицы, которые порождают в сознании читателей устойчивые ассоциации с чем-то поистине мистическим и потусторонним.

Не менее важным для всей драматургии Т. Уильямса и часто встречающимся в его пьесах является архетип *рай*. Отметим, что для американской литературы, как и для культуры США в целом, архетип *рай* и порожденные им образы имеют во многом определяющее значение. В пьесах американского драматурга анализируемый архетип представлен в образе сада, который выступает литературной объективацией идеи о некогда невинном состоянии человека, совершившего акт грехопадения, тем самым самостоятельно обрекая себя на все последующие беды. Иными словами, в композиции названных пьес архетип *рай* воплощается в образе утраченного Эдема. Данный литературный факт играет существенную роль, ведь рай служит метафорическим выражением счастья, некогда присутствующего в жизни главных героев пьес драматурга, среди них: Аманда Уингфилд

(«Стеклянный зверинец»), Бланш Дюбуа («Трамвай “Желание”»), Леди Торренс («Орфей сходит в ад») и др. Нередко персонажи автора – жители южных штатов США, потомки зажиточных плантаторов и крупных собственников, наслаждавшихся когда-то своим безбедным существованием. В силу определенных исторических событий их комфортная и безопасная жизнь закончилась. Так называемая «южная аристократия» канула в лету. Будучи представителем культуры Юга США, драматург сделал проблему этого региона страны одной из центральных тем своего творчества, чем привнес в анализируемые пьесы важную социальную составляющую.

Особую специфику в русле поэтики Т. Уильямса приобретает архетип *мать*. Отметим, что он, как и два других архетипа, находит многоплановое, комплексное воплощение на страницах пьес американского писателя. С одной стороны, читатель может наблюдать анализируемый архетип в образах реальных женщин. При этом они или буквально являются матерями (Серафина делла Роза, Большая Мама), или выполняют функцию последних, проявляя заботу о близких людях и обеспечивая их защиту (Леона). С другой стороны, выражение архетипа *мать* также происходит посредством образов-символов, лишенных антропоморфизма. К последним относятся неодушевленные предметы и анималистические образы. Постоянное обращение драматурга к этому художественному средству позволяет заключить, что его следует рассматривать как обязательный элемент всех трех проанализированных архетипов.

Наряду с вышеназванным авторским приемом особое внимание в процессе анализа пьес Т. Уильямса было также направлено и на символику цвета. В пьесах американского драматурга она, как правило, выступает в качестве упоминания в тексте различных цветов и цветовых сочетаний, приобретающих особое значение. Отметим, что в действии всех проанализированных пьес присутствуют упоминания белого и синего цветов, которые обладают качеством амбивалентности. Объяснить это можно тем, что

оттенки белого и синего могут быть связаны как со светлыми, так и с трагическими моментами жизни главных действующих лиц пьес Т. Уильямса. Сложившаяся культурно-исторически противоречивая семантика этих цветов органично созвучна образам протагонистов, высвечивая особенности их характеров и напоминая о событиях, которые произошли на их непростом жизненном пути.

Подчеркнем, что существенную роль образы-символы, лишенные антропоморфизма, а также цветовая символика играют не только в процессе реализации архетипов, но и проявляются в различных мотивах, рассмотренных в работе пьес. Так, **в третьей главе** настоящего диссертационного исследования был проведен анализ архетипического мотива *путь*, который становится одним из стержневых художественных элементов в драматургии Т. Уильямса, причем как в композиционном, так и в идейно-философском плане.

Так, например, мотив *путь*, который берет свое начало из Священного Писания, выступает на страницах различных произведений американского драматурга в форме некоего мифолого-фольклорного элемента. Это ярко выраженная специфика изучаемого мотива. Действительно, на протяжении всего творческого пути автора в его сочинениях прослеживается явная связь мотива *путь* с христианством. Это обстоятельство в определенной мере позволяет рассматривать анализируемый мотив не просто как отражение жизненного пути того или иного персонажа, но и как поиск его духовного пути. Иными словами, мотив *путь* в поэтике драматургии Т. Уильямса становится способом иллюстрации нравственного совершенствования личности в художественном произведении.

Описывая жизненный путь своих героев, американский писатель практически всегда уделяет большое внимание процессу самоидентификации личности. Действующие лица его пьес находятся в непрекращающемся поиске, пытаясь понять себя, найти собственное место в мире, обществе и

жизни. Иными словами, путь протагониста (а речь, как правило, идет именно о центральных персонажах), представляет собой путь к самому себе, своему внутреннему «Я». Этот нелегкий процесс в жизни каждого героя характеризуется неоднородностью и неповторимостью.

Нередко осознание своего собственного места во вселенной осуществляется по инициативе самого героя. Подобную ситуацию можно наблюдать в пьесе «Камино Реаль». Ее действующие лица Килрой и современный лорд Байрон не скрывают своего намерения понять, что они из себя представляют, для чего существуют в мире. Герои испытывают явную потребность найти свой индивидуальный путь развития, причем путь естественный, праведный, правильный, а потому лишенный всего искусственного и бесчестного.

Совсем иной вариант реализации мотива *путь* можно усмотреть, например, в описании событий из жизни Дороти Симпл, героини пьесы «Растоптанные петунии», или в трагической судьбе Себастьяна Винэбла из пьесы «И вдруг минувшим летом». В этих произведениях анализируемый мотив тоже проявляется как путь к постижению собственного «Я». Во второй из названных пьес выяснение и понимание своей сущности не являются единственной целью, которую преследует протагонист. Этот процесс сопряжен с поиском знаний совсем иного рода. В частности, смыслом многих лет жизни Себастьяна Винэбла являлся поиск пути к Богу, познание природы Создателя. Это свидетельствует о наличии еще одной составляющей мотива *путь* в пьесе.

Отметим, что в структуре всех произведений, проанализированных в третьей главе настоящей диссертации, наблюдается определенная двунаправленность развития мотива *путь*. Так, в идейно-смысловом наполнении большинства рассмотренных пьес присутствует явная тенденция переплетения *пути к Богу* (попытка обретения человеком веры) и *пути к себе* (процесс самоидентификации) в жизни героев. В христианском аспекте

духовный путь человека всегда обусловлен замыслом Всевышнего. Для американской культуры характерно рассматривать мотив *путь* как одну из фундаментальных философских категорий. Это своего рода провиденциально заданная дорога в индивидуальное, национальное и общечеловеческое будущее.

Неслучайно во многих литературных произведениях американской словесности анализируемый мотив часто ассоциируется с образом *дороги*. Подобное положение дел можно наблюдать и в творчестве Т. Уильямса, где дорога, будь то шоссе, железная или сухопутная дорога, служит отражением траектории движения героя по жизни. Путь этот не всегда ведет лишь к духовному просветлению. Гораздо чаще на страницах пьес американского драматурга читатель встречает прямо противоположный негативный исход.

В пьесах «Предназначено на слом» и «Растоптанные петунии» образ дороги символизирует два разных типа жизненного пути протагонистов. Так, например, в первой из них читатель наблюдает, как посредством образа железной дороги драматург передает идею о физическом и моральном разрушении личности. Для девочки Уилли, главной героини сочинения, железнодорожные пути, являясь неотъемлемой составляющей ее мира, становятся источником многих постигших ее несчастий.

В пьесе «Растоптанные петунии» образ дороги, напротив, служит отражением позитивных перспектив, которые ожидают в будущем главную героиню произведения Дороти Симпл. Заброшенное шоссе семьдесят семь, пользующееся дурной славой у жителей ее родного города, изображено драматургом в виде своеобразного исходного пункта, откуда молодая девушка может начать новую жизнь, избавившись от присущих ей предрассудков и предубеждений, определяющих местные нравы. Подчеркнем, что в данной пьесе с помощью образа дороги Т. Уильямс демонстрирует тесную корреляцию мотива *путь* с такими основополагающими философскими и религиозными категориями, как время, свобода, жизнь и смерть.

Особо значимо наличие среди них феномена *свобода*. Стремление к ней в определенной степени объединяет протагонистов большинства рассмотренных в диссертации драматургических сочинений писателя, несмотря на их очевидные жанровые, сюжетные и образные особенности. Кроме того, во многих случаях свобода выступает как необходимое условие не только для процесса формирования и развития того или иного действующего лица пьесы, она также помогает его самоидентификации и, следовательно, определяет поиск собственного жизненного пути индивида.

Тем не менее нередко герои пьес Т. Уильямса бывают лишены свободы, сталкиваясь с различными силами, ограничивающими путь их личностного становления. По ходу развития сюжета некоторые негативные факторы могут заставить протагониста испытывать неудовлетворенность условиями, в которых он находится, ощущая, например, социальное неравенство. В качестве ущемляющего человеческую свободу фактора может иногда выступать неприятие той или иной группой лиц героя пьесы, тем самым превращая его жизнь в существование изгоя, с которым люди не хотят иметь дело. Единственным выходом в сложившихся обстоятельствах становится *бегство*, что является важнейшей составляющей мотивной структуры пьес Т. Уильямса. Вышеназванные факторы указывают на тесное переплетение и взаимовлияние мотивов *путь* и *бегство*. Объяснить этот вывод можно тем, что бегство становится для отвергнутого обществом индивида логичным этапом на пути к осознанию самого себя и обретению гармонии со своим внутренним «Я».

Подводя итог всему вышесказанному, отметим, что проведенное нами исследование вносит определенный вклад в изучение творчества Т. Уильямса в рамках отечественного литературоведения, освещая существенную грань художественной системы американского драматурга, а именно архетипический аспект его произведений. Данный факт позволяет заключить, что поставленная во введении цель была достигнута, а сопутствующие ей

задачи – решены. Кроме того, осуществленный в процессе исследования комплексный анализ текстов десяти пьес автора служит прочной доказательной основой всех положений, заявленных во введении настоящей диссертационной работы.

В перспективе дальнейших исследований данной темы возможно изучение, с одной стороны, других архетипов и мотивов, значимых для творчества Т. Уильямса, а с другой – анализ творчества иных драматургов XX столетия на предмет присутствия в их сочинениях различных архетипов и архетипических мотивов.



## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### *Источники*

1. *Алигьери Д.* Божественная комедия [Текст] / Д. Алигьери // Пер. с итал., вступ. ст. и примеч. М.Л. Лозинского. – М.: Изд-во “ЭКСМО”, 2005. – 848 с.
2. *Библия:* Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bible.com>, свободный.
3. *Уильямс Т.* Желание и чернокожий массажист. Пьесы, рассказы, эссе [Текст] / Т. Уильямс. – М.: Прогресс – Гамма, 1993.
4. *Уильямс Т.* Трамвай «Желание». Любовное письмо лорда Байрона. Ночь игуаны: пьесы [Текст] / Т. Уильямс. – М.: АСТ: Астрель, 2012. – 345 с.
5. *10 short plays* [Text] / Ed. and introd. by M. Jerry Weiss. – New York: Dell, 1963. – 352 p.
6. *Brown D.* The Da Vinci Code: A Novel [Text] / D. Brown. – New York: Doubleday, 2003. – 454 p.
7. *Williams T.* Memoirs [Tennessee Williams] [Text] / T. Williams. – New York: Doubleday, 1975. – 264 p.
8. *Williams T.* Plays 1937 – 1955 [Text] / T. Williams. – New York: Library of America, 2000. – 975 p.
9. *Williams T.* Plays 1957 – 1980 [Text] / T. Williams. – New York: Library of America, 2000. – 975 p.
10. *Williams T.* Where I Live: Selected Essays [Text] / T. Williams. – New York: New Directions Publishing, 1978. – 171 p.

### *Словари и справочные издания*

11. *Аверинцев С.С.* София – Логос. Словарь [Текст] / С.С. Аверинцев // Собрание сочинений / Под ред. Н.П. Аверинцевой, К.Б. Сигова. – К. Дух.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. – 912 с.

12. *Бидерманн Г.* Энциклопедия символов [Текст] / Г. Бидерманн // Пер. с нем. / Общ. ред. и предислов. Свенцицкой И.С. – М.: Республика, 1996. – 335 с.
13. *Большой латинско-русский словарь* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://linguaeterna.com/vocabula/show.php?n=14502>, свободный.
14. *ЗЛ – ХХ – Западное литературоведение ХХ века.* Энциклопедия [Текст] / Под ред. Е.А. Цургановой. – Москва: Intrada, 2004. – 560 с.
15. *Керлот Х.Э.* Словарь символов [Текст] / Х.Э. Керлот. – М.: «RELF-book», 1994. – 608 с.
16. *ЛЭС – Литературный энциклопедический словарь* [Текст] / Под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 751 с.
17. *ЛЭТП – Литературная энциклопедия терминов и понятий* [Текст] / Под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 799 с.
18. *Мифы народов мира: Энциклопедия* [Электронный ресурс] / Гл. ред. С.А. Токарев. – М., 2008. – 1147 с. – Режим доступа: [http://www.indostan.ru/biblioteka/knigi/2730/3412\\_1\\_o.pdf](http://www.indostan.ru/biblioteka/knigi/2730/3412_1_o.pdf), свободный.
19. *Ожегов С.И.* Толковый словарь русского языка: ок. 100 000 слов и выражений [Текст] / С.И. Ожегов // Под ред. проф. Скворцова. – Изд. 27-е, испр. – М.: АСТ: Мир и Образование, 2014. – 1360 с.
20. *Пави П.* Словарь театра [Текст] / П. Пави // Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
21. *Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий* [Текст] / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. – 358 с.
22. *СЗЛ – Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины* [Текст] / Под ред. И.П. Ильина, Е.А. Цургановой. – М.: Интрада-Инион, 1996. – 320 с.

23. *Словарь религиозных терминов* (в помощь изучающим «Основы религиоведения») [Текст] / О.В. Миронов. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 2002. – 42 с.
24. *Топоров В.Н.* Мифология: Статьи для мифологических энциклопедий [Текст]. Т. 2 / В.Н. Топоров // Ред.-сост. А. Григорян. – М.: Языки славянской культуры, 2014. – 536 с.
25. *Философский энциклопедический словарь* [Текст] / Гл. редакция: Л.Ф. Ильичев, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалев, В.Г. Панов – М.: «Советская энциклопедия» – 1983. – 840 с.
26. *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве [Текст] / Дж. Холл // Пер. с английского А.Е. Майкапара. – М.: КРОНПРЕСС, 1996. – 656 с.
27. *Abrams M.H.* A Glossary of Literary Terms [Text] / M.H. Abrams. – Fort Worth: HBJ, 1993. – 366 p.
28. *Cambridge Dictionary* [Electronic resource]. – URL: <https://dictionary.cambridge.org/ru/словарь/английский/block>
29. *Collins English Thesaurus* [Electronic resource]. – URL: <http://www.collinsdictionary.com>, свободный.
30. *Dictionary.com* [Electronic resource]. – URL: <http://dictionary.reference.com>, свободный.
31. *English Encyclopedia* [Electronic resource]. – URL: <http://www.encyclo.co.uk>, свободный.
32. *English Oxford Living Dictionaries* [Electronic resource]. – URL: <https://en.oxforddictionaries.com>, свободный.
33. *Merriam Webster Dictionary and Thesaurus* [Electronic resource]. – URL: <https://www.merriam-webster.com>, свободный.
34. *Thesaurus.com* [Electronic resource]. – URL: <http://www.thesaurus.com>, свободный.

### *Научно-критическая литература*

35. *Аленькина Т.Б.* Комедия А.П. Чехова "Чайка" в англоязычных странах: феномен адаптации [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01, 10.01.03 / Т.Б. Аленькина. – Москва, 2006. – 194 с.
36. *Андреев А.Л.* Художественный образ и гносеологическая специфика искусства [Текст] / А.Л. Андреев. – М.: Наука, 1981. – 193 с.
37. *Арсеева А.В.* Поэтическая правда Теннесси Уильямса: от лирики к лирико-психологической драме [Текст]: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / А.В. Арсеева. – Москва, 1980. – 229 с.
38. *Афанасьева О.В.* Развитие и трансформация мотива «предопределение» в американской литературе XVII – XIX веков [Текст] / О.В. Афанасьева // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2012. – № 2 (10). – 140 с.
39. *Бальбуров Э.А.* Мотив и канон [Текст] / Э.А. Бальбуров // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск: СО РАН, 1998. – С. 6 – 20.
40. *Баранова К.М.* XVIII столетие. Рождение американской мечты: творчество Дж. Эдвардса и Б. Франклина [Текст] / К.М. Баранова. – М.: МГОУ, 2010. – 250 с.
41. *Баранова К.М.* Ведущие лейтмотивы ранней американской словесности и их влияние на современную литературу [Текст] / К.М. Баранова // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2011. – № 1 (7). – С. 8 – 13.
42. *Баранова К.М.* Истоки лейтмотива wilderness в американской литературе [Текст] / К.М. Баранова // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2010. – № 1 (5). – С. 17 – 23.
43. *Баранова К.М.* Лейтмотив wilderness и образ Нового Адама в «Истории поселения в Плимуте» Уильяма Брэдфорда [Текст] / К.М. Баранова

// Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2010. – № 2 (6). – С. 10 – 16.

44. *Баранова К.М.* Образ Нового Адама в американской литературе колониального периода (религиозный, гражданский и личный идеалы) [Текст] / К.М. Баранова; Департамент образования г. Москвы, Гос. бюджетное образовательное учреждение высш. проф. образования г. Москвы «Московский гор. пед. ун-т» (ГБОУ ВПО МГПУ), Ин-т иностранных яз., каф. английской филологии. – Москва: МГПУ, 2014. – 147 с.

45. *Баранова К.М.* Основные сюжетные и идейно-образные мотивы в литературе Новой Англии XVII – XVIII веков. Становление традиции в литературе США [Текст]: дис. ... докт. филол. наук: 10.01.03 / К.М. Баранова. – Москва, 2011. – 490 с.

46. *Баранова К.М.* Символизм и категория предопределения в американской литературе колониального периода / К.М. Баранова // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2009. – № 2. – С. 8 – 13.

47. *Бахтин М.М.* О спиритуалах (к проблеме Достоевского) [Текст] / М.М. Бахтин // Собрание сочинений. Т. 6: Проблемы поэтики Достоевского / Под ред. С.Г. Бочарова, Л.А. Гоготишвили. – М.: Языки славянских культур, 2002. – 800 с.

48. *Бахтин М.М.* Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве [Текст] / М.М. Бахтин // Собрание сочинений. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов / Под ред. С.Г. Бочарова, Н.И. Николаева. – М.: Языки славянских культур, 2003. – 955 с.

49. *Белей М.А.* Семантика цвета в постмодернизме на примере романа Бернарда Вербера «Танатонавты» [Текст] / М.А. Белей // Научные труды SWORLD. – 2013. – С. 73 – 81.

50. *Белецкий А.И.* В мастерской художника слова [Текст] / А.И. Белецкий // Сост., вступ. ст., коммент. А.Б. Есина. – М.: Высш. шк., 1989. – 160 с.
51. *Бем А.* К уяснению историко-литературных понятий [Текст] / А. Бем // Известия Отделения русского языка и литературы Академии наук. – 1918. – Т. 23. – Кн. 1. – СПб.: Изв. Отд. русск. яз. и лит-ры АН, 1919. – С. 225 – 245.
52. *Большакова А.Ю.* Архетип, миф и память литературы [Текст] / А.Ю. Большакова // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: материалы Международной заочной научной конференции (г. Астрахань, 19 – 24 апреля 2010 г.). – Астрахань: Изд. дом «Астраханский университет», 2010. – С. 7 – 14.
53. *Большакова А.Ю.* Теория архетипа и проблемы коммуникации [Текст] / А.Ю. Большакова // Сборники конференций НИЦ Социосфера. – 2011. – № 43. – С. 77 – 88.
54. *Веселовский А.Н.* Из введения в историческую поэтику [Текст] / А.Н. Веселовский // Историческая поэтика. – М.: Высш. шк., 1989. – 648 с.
55. *Веселовский А.Н.* Поэтика сюжетов [Текст] / А.Н. Веселовский // Историческая поэтика. – М.: Высш. шк., 1989. – 648 с.
56. *Ветловская В.Е.* Анализ эпического произведения: Проблемы поэтики [Текст] / В.Е. Ветловская. – СПб.: Наука, 2002. – 213 с.
57. *Власенко Е.Ю.* Проблема архетипов и архетипических образов в литературоведении [Текст] / Е.Ю. Власенко // Симбирский научный вестник. – 2011. – № 2. – С. 181 – 189.
58. *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы: очерки русской литературы XX века [Текст] / Б.М. Гаспаров. – М.: Наука, 1994. – 304 с.
59. *Гиленсон Б.А.* История литературы США: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений [Текст] / Б.А. Гиленсон. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 704 с.

60. *Гиршман М.М.* Литературное произведение: Теория художественной целостности [Текст] / М.М. Гиршман. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 527 с.
61. *Гнездилова Е.В.* Миф об Орфее в литературе первой половины XX века: Р.М. Рильке, Ж. Кокто, Ж. Ануй, Т. Уильямс [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Е.В. Гнездилова. – Москва, 2006. – 200 с.
62. *Громова А.В.* Мир цвета в повести Вс. Иванова «Цветные ветра» [Текст] / А.В. Громова // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2016. – № 3 (23). – С. 27 – 34.
63. *Дандес А.* Фольклор: семиотика и/или психоанализ: сб. статей. [Текст] / А. Дандес // Пер. с англ., сост. А.С. Архипова. – М.: Вост. лит., 2003. – 279 с.
64. *Дегтярева В.В.* Мифологема воды / океана / реки в художественном мире В.П. Астафьева и И.Г. Мелвилла [Текст] / В.В. Дегтярева // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. – 2006. – № 3. – С. 113 – 117.
65. *Денисов В.Л.* Романтик XX века. Статья-исследование. О "воображаемых мирах" Т. Уильямса и своеобразии его творчества [Текст] / В.Л. Денисов. – Альманах «Современная драматургия». – 1994. – № 4. – С. 187 – 199.
66. *Денисов В.Л.* Романтические основы метода Теннесси Уильямса: своеобразие конфликта в драматургии писателя [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / В.Л. Денисов. – Москва, 1981. – 182 с.
67. *Дмитриева Н.А.* Изображение и слово [Текст] / Н.А. Дмитриева. – М.: Искусство, 1962. – 317 с.
68. *Зинченко В.Г.* Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход [Текст] / В.Г. Зинченко, В.Г. Зусман, З.И. Кирнозе. – М.: Флинта: Наука, 2011. – 280 с.

69. *Каган М.С.* Морфология искусства [Текст] / М.С. Каган – Л.: Искусство, 1972. – 439 с.
70. *Кардапольцева В.Н.* Женственность как социокультурный конструкт [Текст] / В.Н. Кардапольцева // Вестник РУДН. – 2005. – № 1 (8). – С. 62 – 76.
71. *Кашаева Т.Ф.* Художественная проза Теннесси Уильямса: К проблеме творческого метода [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / Т.Ф. Кашаева. – Москва, 1983. – 182 с.
72. *Кириллин В.М.* Символика чисел в литературе Древней Руси (XI – XVI вв.) [Текст] / В.М. Кириллин. – СПб.: Алетейя, 2000. – 320 с.
73. *Князева Н.А.* Образ автора драматического произведения (на материале пьесы Б. Шоу «Пигмалион») [Текст] / Н.А. Князева // Самарский научный вестник. – 2013. – № 3 (4). – С. 52 – 55.
74. *Козлов А.С.* Мифологическое направление в литературоведении США [Текст] / А.С. Козлов. – М.: Высшая школа, 1984. – 175 с.
75. *Коренева М.М.* Творчество Юджина О'Нила и пути американской драмы [Текст] / М.М. Коренева. – М.: Наука, 1990. – 336 с.
76. *Котлярова В.В.* А.П. Чехов и социально-психологическая драма США XX века (к вопросу о традициях и взаимодействиях в мировой литературе) [Текст] / В.В. Котлярова // Мировая литература в контексте культуры. – 2008. – № 3. – С. 52 – 57.
77. *Котлярова В.В.* Музыкальность художественного мышления драматургов США XX века (к проблеме взаимодействия литературы и других искусств) [Текст] / В.В. Котлярова // Мировая литература в контексте культуры. – 2010. – № 5. – С. 134 – 137.
78. *Котлярова В.В.* “Новый пластический театр” Теннесси Уильямса в контексте мировой художественной культуры [Текст] / В.В. Котлярова // Мировая литература в контексте культуры. – 2006. – № 1. – С. 90 – 98.



79. *Крылова Н.В.* Образ, метафора и символ в произведениях Т. Уильямса [Текст] / Н.В. Крылова // Инновационные компетенции и креативность в исследовании и преподавании языков и литературы: сборник научных трудов по материалам I Международной научно-практической конференции. НОО «Профессиональная наука». – 2016. – С. 12 – 17.
80. *Курмелев А.Ю.* Духовные искания персонажей пьесы Т. Уильямса «Предупреждение малым кораблям» [Текст] / А.Ю. Курмелев // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. – 2016. – №34. – С. 102 – 110.
81. *Курмелев А.Ю.* Позднее творчество Теннесси Уильямса в контексте традиций европейского театра XX века [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / А.Ю. Курмелев. – Нижний Новгород, 2012. – 203 с.
82. *Кушниренко А.А.* Семантика компонентов архетипического комплекса литературного произведения [Текст] / А.А. Кушниренко // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: материалы Международной заочной научной конференции (г. Астрахань, 19 – 24 апреля 2010 г.). – Астрахань: Изд. дом «Астраханский университет», 2010. – С. 30 – 32.
83. *Кэмпбелл Дж.* Тысячеликий герой [Текст] / Дж. Кэмпбелл. – М.: ВАКЛЕР, РЕФЛ – БУК, АСТ. – 1997. – 230 с.
84. *Лапенков Д.С.* Драматургия Теннесси Уильямса 30-х – 80-х гг.: Вопросы поэтики [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Д.С. Лапенков. – Нижний Новгород, 2003. – 199 с.
85. *Лихачев Д.С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст [Текст] / Д.С. Лихачев. – М.: Согласие, 1998. – 265 с.
86. *Лихачев Д.С.* Человек в литературе Древней Руси [Электронный ресурс] / Д.С. Лихачев. – Режим доступа: <http://likhachev.lfond.spb.ru/Articles/ch.htm>, свободный.

87. *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии [Текст] / А.Ф. Лосев. – М.: Наука, 1993. – 960 с.
88. *Лотман Ю.М.* Семиосфера [Текст] / Ю.М. Лотман. – С.-Петербург: «Искусство – СПб», 2010. – 704 с.
89. *Лунева Л.Э.* Литературно-художественный образ как форма эстетического познания в контексте социокультурных трансформаций [Текст]: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04 / Л.Э. Лунева. – Москва, 2007. – 132 с.
90. *Манн Т.* О себе и собственном творчестве. 1906 – 1953. – Статьи. 1908 – 1929 [Текст] / Т. Манн // Собрание сочинений в 10 томах. Том 9 [Сост. Е. Закс, примеч. В. Голант и С. Барского] / Под ред. Н.Н. Вильмонта и Б.Л. Сучкова. – М.: Гослитиздат, 1960. – 686 с.
91. *Машошина В.С.* Библейские концепты в романе-притче Г. Мелвилла «Моби Дик, или Белый Кит» [Текст] / В.С. Машошина // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2015. – № 1 (17). – С. 58 – 66.
92. *Машошина В.С.* Мифологема «корабль» в романе Г. Мелвилла «Моби Дик» [Текст] / В.С. Машошина // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2012. – № 2 (10). – С. 107 – 111.
93. *Меднис Н.Е.* Мотив воды в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» [Электронный ресурс] / Н.Е. Меднис // Поэтика и семиотика русской литературы. – М.: Языки славянской культуры, 2011. – С. 134 – 140. – Режим доступа: <https://mybook.ru/author/n-e-mednis/poetika-i-semiotika-russkoj-literatury/>, свободный.
94. *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах [Текст] / Е.М. Мелетинский. – М.: РГГУ, 1994. – 136 с.
95. *Мельникова Н.Н.* Архетип грешницы в русской литературе: к теоретической постановке проблемы [Текст] / Н.Н. Мельникова // Филологические науки. – 2011. – №3. – С. 26 – 35.

96. *Меркулова М.Г.* Ретроспекция в английской «новой драме»: истоки, типология, функционирование [Текст]: дис. ... докт. филол. наук: 10.01.03 / М.Г. Меркулова. – М.: 2006. – 345 с.
97. *Меркулова М.Г.* Художественные функции образа английского сада в пьесе Б. Шоу «Профессия миссис Уоррен» [Текст] / М.Г. Меркулова // Филологические чтения ЯрГУ им. П.Г. Демидова: материалы конференции. – 2017. – С. 72 – 78.
98. *Морозова А.В.* Развитие американской драматургии в начале – середине XX века. Языковые и стилевые особенности [Текст] / А.В. Морозова // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2009. – Т. 2, № 3. – С. 92 – 96.
99. *Неклюдов С.Ю.* О некоторых аспектах исследования фольклорных мотивов [Текст] / С.Ю. Неклюдов // Фольклор и этнография: У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. – Л.: Наука, 1984. – С. 221 – 229.
100. *Николюкин А.Н.* Американский романтизм и современность [Текст] / А.Н. Николюкин. – М.: Наука, 1968. – 411 с.
101. *Паверман В.М.* Драматургия Эдварда Олби 60-х годов XX века: Учеб. пособие [Текст] / В.М. Паверман. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004. – 140 с.
102. *Панченко А.М.* Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX века [Текст] / А.М. Панченко, И.П. Смирнов // ТОДРЛ. Л.: Наука, Ленингр. отд., 1971. – Т. XXVI. – С. 33 – 49.
103. *Печерская Т.И.* Комедия А.Н. Островского «Таланты и поклонники» в контексте сюжетного репертуара русской прозы второй половины XIX века [Текст] / Т.И. Печерская // Театр и драма: эстетический опыт эпохи. – 2013. – №1. – С. 46 – 57.

104. *Плисс А.А.* Семантика категории «Мотив» в современном литературоведении: функциональные характеристики [Текст] / А.А. Плисс // Известия ДГПУ. Общественные и гуманитарные науки. – 2013. – № 2 (23). – С. 102 – 106.
105. *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика [Текст] / А.А. Потебня. – М.: Искусство, 1976. – 613 с.
106. *Пронина А.А.* Поэтический театр Теннесси Уильямса: дис. ... канд. искусствоведения [Текст]: 17.00.01 / А.А. Пронина – Москва, 2004. – 152 с.
107. *Пропп В.Я.* Морфология волшебной сказки [Текст] / В.Я. Пропп // Научная редакция, текстологический комментарий И.В. Пешкова. – М.: Издательство «Лабиринт», 2001. – 192 с.
108. *Путилов Б.Н.* Мотив как сюжетобразующий элемент [Текст] / Б.Н. Путилов // Типологические исследования по фольклору: Сб. статей в память В.Я. Проппа. – М.: Наука, 1975. – С.141 – 155.
109. *Силантьев И.В.* Поэтика мотива [Текст] / И.В. Силантьев. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
110. *Скафтымов А.П.* Поэтика и генезис былин: Очерки [Текст] / А.П. Скафтымов. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1994. – 320 с.
111. *Смирнов Б.А.* Театр США XX века [Текст] / Б.А. Смирнов – Л.: Министерство культуры РСФСР, ЛГИТМиК, 1976. – 254 с.
112. *Смирнов И.П.* Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста [Текст] / И.П. Смирнов // Миф фольклор – литература. – М.: Сов. Россия, 1986. – 366 с.
113. *Соколова Е.К.* Литературный художественный образ и кинообраз. Проблема соотношения и взаимовлияния: на примере киноинтерпретаций романов Ф.М. Достоевского [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Е.К. Соколова. – Москва, 2013. – 241 с.

114. *Солодовник В.И.* Возвращение Идеала (о романах Н. Спаркса) [Текст] / В.И. Солодовник // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2008. – № 1 (18). – С. 10 – 15.
115. *Солодовник В.И.* История литературы США: нравственный идеал через века [Текст] / В.И. Солодовник. – Краснодар: Изд-во Кубанского гос. ун-та, 1997. – 207 с.
116. *Солодовник В.И.* Роман Д. Смит «Змей-искуситель». Проблема традиций и новаторства в литературе юга США [Текст] / В.И. Солодовник // Актуальные проблемы лингвистики, литературоведения и лингводидактики межкафедральный сборник научных статей. – 2013. – С. 5 – 11.
117. *Стеценко Е.А.* История, написанная в пути (Записки и книги путешествий в американской литературе XVII – XIX вв.) [Текст] / Е.А. Стеценко. – М.: ИМЛИ РАН, 1996. – 310 с.
118. *Стеценко Е.А.* Концепты хаоса и порядка в литературе США (от дихотомической к синергетической картине мира) [Текст] / Е.А. Стеценко. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – 264 с.
119. *Столяров М.П.* К проблеме поэтического образа [Текст] / М.П. Столяров // *Arg poetica*: сб. ст. под ред. М.А. Петровского. – М.: Гос. Академия художественных наук. – 1927. – С. 101 – 126.
120. *Томашевский Б.В.* Теория литературы (Поэтика) [Текст] / Б.В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 2002. – 334 с.
121. *Трубникова Н.А.* Концепция «пластического театра» как комплекс способов выражения художественной условности в пьесах Т. Уильямса [Текст] / Н.А. Трубникова // Гуманитарные исследования. – 2012. – №1. – С. 157 – 164.
122. *Трубникова Н.А.* Образы-символы как способ выражения художественной условности в пьесах Т. Уильямса 1950-х гг. [Текст] / Н.А. Трубникова // Гуманитарные исследования. – 2011. – № 4. – С. 257 – 264.

123. *Тюпа В.И.* Драматургия как тип высказывания [Текст] / В.И. Тюпа // Новый филологический вестник. – 2010. – №3 (14). – С. 7 – 16.
124. *Тюпа В.И.* Чеховское повествование и современная нарратология [Текст] / В.И. Тюпа // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. – 2010. – Т. 69. № 4. – С. 22 – 27.
125. *Фрейденберг О.М.* Методология одного мотива [Текст] / О.М. Фрейденберг // Актуальные проблемы семиотики культуры. Труды по знаковым системам XX. – 1987. – Вып. 20. – С. 120 – 130.
126. *Хализев В.Е.* Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) [Текст] / В.Е. Хализев. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
127. *Храпченко М.Б.* Горизонты Художественного Образа [Текст] / М.Б. Храпченко. – М.: Художественная литература, 1982. – 332 с.
128. *Чумаков С.Н.* Античный миф в сюжетеке зарубежных литератур XX века: К системе влияний [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19, 10.01.05 / С.Н. Чумаков. – Краснодар, 1998. – 229 с.
129. *Шамина В.Б.* Западноевропейские традиции в американской драме [Текст] / В.Б. Шамина // Ученые записки казанского университета. – 2007. – № 2. – С.69 – 82.
130. *Шамина В.Б.* Пути развития американской драмы: истоки, типология, традиции [Текст]: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.03 / В.Б. Шамина. – Казань, 2007. – 296 с.
131. *Шкловский В.Б.* О теории прозы [Текст] / В.В. Шкловский. – М.: Федерация, 1985. – 267 с.
132. *Элиаде М.* Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское [Текст] / М. Элиаде // Пер. с фр. – М.: Ладомир, 2000. – 414 с.
133. *Юнг К.Г.* Архетип и символ [Текст] / К.Г. Юнг // Сост. и вступ. ст. А.М. Руткевича. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2015. – 336 с.

134. *Юнг К.Г.* Структура психики и архетипы [Текст] / К.Г. Юнг // Пер. с нем. Т.А. Ребеко. – 4-е изд. – М.: Академический проект, 2015. – 328 с.
135. *Ярхо Б.И.* Методология точного литературоведения [Текст] / Б.И. Ярхо. – М.: Наука, 1984. – С. 197 – 237.
136. *Abbott H.P.* The Cambridge Introduction to Narrative (second edition) [Text] / H.P. Abbott. – Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2008. – 252 p.
137. *Asibong E.B.* Tennessee Williams: the Tragic Tension: A Study of the Plays of Tennessee Williams from The Glass Menagerie (1944) to The Milk Train doesn't Stop Here Anymore (1966) [Text] / E.B. Asibong. – Elms Court etc.: Stockwell, 1978. – 71 p.
138. *Bigsby C.W.E.* A critical Introduction to Twentieth-Century American Drama. 2: Tennessee Williams, Arthur Miller, Edward Albee [Text] / C.W.E. Bigsby. – Cambridge etc.: Cambridge University Press, 1984. – 355 p.
139. *Bigsby C.W.E.* Confrontation and Commitment: a Study of Contemporary American drama, 1959 – 66 [1968] [Text] / C.W.E. Bigsby. – Columbia: University of Missouri Press, 1968. – 187 p.
140. *Blue T.* Traditional Themes and Motifs in Literature [Electronic resource] / T. Blue. – URL: <http://tinablue.homestead.com/motifs.html>, свободный.
141. *Bodkin M.* Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination [Text] / M. Bodkin. – London: Oxford University Press, 1965. – 340 p.
142. *Broussard L.* American Drama: Contemporary Allegory from Eugene O'Neill to Tennessee Williams [1962] [Text] / L. Broussard. – Norman: University of Oklahoma press, 1962. – 145 p.
143. *Burrows D.J.* Myths and Motifs in Literature [Text] / D.J. Burrows. – New York: Free Press, 1973. – 470 p.
144. *Cabello J.* A Summer of Discovery: The Exilic and Touristic Poetics of The Night of the Iguana [Electronic resource] / J. Cabello. – URL: <http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=110>, свободный.

145. *Clemens B.* Desire and Decay: Female Survivorship in Faulkner and Williams [Electronic resource] / B. Clemens. – URL: <http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=92>, свободный.
146. *Contemporary Literary Theory* [Text] / Ed. by G.D. Atkins and L. Morrow. – Basingstoke: Macmillan Press, London, 1989. – 249 p.
147. *Dawson D.* Literary theory [Text] / D. Dawson. – Minneapolis: Fortress Press, cop.1995. – 150 p.
148. *De Angelis R.* The Rose Tattoo: Reading Tennessee Williams's Play in a Cultural Context [Electronic resource] / R. De Angelis. – URL: <http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=114>, свободный
149. *Debusscher G.* Tennessee Williams's Dramatic Charade: Secrets and Lies in The Glass Menagerie [Electronic resource] / G. Debusscher. – URL: <http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=30>, свободный.
150. *Eagleton T.* Literary Theory: An Introduction [Text] / T. Eagleton. – Oxford: Blackwell, 1983. – 244 p.
151. *Eisenhauer R.G.* Mythic Paradigms in Literature, Philosophy, and the Arts (Studies on Themes and Motifs in Literature) [Text] / R.G. Eisenhauer. – New York: Peter Lang, 2004. – 380 p.
152. *Falk S.L.* Tennessee Williams [Text] / S.L. Falk. – 2<sup>nd</sup> ed. – Boston: Twayne Publishers, 1978. – 194 p.
153. *Fedder N.J.* The Influence of D.H. Lawrence on Tennessee Williams [Text] / N.J. Fedder. – The Hague: Mouton, 1066. – 131 p.
154. *Frye N.* Anatomy of Criticism: Four Essays [Text] / N. Frye. – Toronto: University of Toronto Press, 2006. – 450 p.
155. *Frye N.* The Archetypes of Literature. Criticism: the Major Statements [Text] / N. Frye. – New York: St. Martin's, 1980. – pp. 500 – 514.
156. *Grant P.* Images and Ideas in Literature of the English Renaissance [Text] / P. Grant. – Basingstoke: Macmillan Press, London, 1979. – 243 p.



157. *Hauptman R.* The Pathological Vision: Jean Genet, Louis-Ferdinand Celine, and Tennessee Williams [Text] / R. Hauptman. – New York etc.: Peter Lang Publishing, 1984. – 136 p.
158. *Holbrook D.* Images of Woman in Literature [Text] / D. Holbrook. – New York: New York University Press, 1989. – 295 p.
159. *Holloway J.* Narrative and Structure: Exploratory Essays [Text] / J. Holloway. – Cambridge etc.: Cambridge University Press, 1979. – 156 p.
160. *Jackson E.M.* The Broken World of Tennessee Williams [Text] / E.M. Jackson. – Madison: The University of Wisconsin Press, 1966. – 179 p.
161. *Kermode F.* Romantic Image [Text] / F. Kermode. – London: Routledge & Kegan Paul, 1957. – 171 p.
162. *Kerr W.* God on the Gymnasium Floor and Other theatrical Adventures [Text] / W. Kerr. – New York: Simon & Schuster, 1971. – 320 p.
163. *Kerr W.* Thirty Plays Hath November. Pain and pleasure in the contemporary theatre [Text] / W. Kerr. – New York: Simon & Schuster, 1969. – 343 p.
164. *Kontaxopoulos J.* Orpheus Introspecting: Tennessee Williams and Jean Cocteau [Electronic resource] / J. Kontaxopoulos. – URL: <http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=36>, свободный.
165. *Kramer R.E.* The Sculptural Drama: Tennessee Williams's Plastic Theatre [Electronic resource] / R.E. Kramer. – URL: <http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=45>, свободный.
166. *Krutch J.W.* "Modernism" in Modern Drama: a Definition and an Estimate [Text] / J.W. Krutch. – New York: Russell, 1962. – 138 p.
167. *Krutch J.W.* The American Drama Since 1918: an Informal History [Text] / J.W. Krutch. – New York: Braziller, 1957. – 344 p.
168. *Langer S.K.K.* Problems of Art: 10 Philosophical Lectures [Text] / S.K.K. Langer. – New York: Scribner, 1957. – 184 p.

169. *Leitch V.B.* Introduction. Jung on Mythology [Text] / V.B. Leitch. – Princeton: Princeton University Press, 1998. – pp. 3 – 48.
170. *Levin L.* Shadow Into Light: A Jungian Analysis of The Night of the Iguana [Electronic resource] / L. Levin. – URL: <http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/works/0208levin.pdf>, свободный.
171. *Lewis C.D.* The Poetic Image: The Clark Lectures Given at Cambridge in 1946 [Text] / C.D. Lewis. – London: Cape, 1947. – 157 p.
172. *Londre F.H.* Tennessee Williams [Text] / F.H. Londre. – 2nd ed. – New York: Ungar, 1983. – 213 p.
173. *McLuhan M.* From Cliché to Archetype [Text] / M. McLuhan. – New York: The Viking Press, 1970. – 213 p.
174. *Morra I.* Maenads and Metatheatre: Tennessee Williams's Suddenly Last Summer as Euripidean Myth [Electronic resource] / I. Morra. – URL: <http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=120>, свободный.
175. *Nelson B.* Tennessee Williams: His Life and Work [Text] / B. Nelson. – London: Owen, 1961. – 262 p.
176. *Nikolay C.* Hoboes, Sissies, and Breeders: Generations of Discontent in Cat on a Hot Tin Roof [Electronic resource] / C. Nikolay. – URL: <http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=108>, свободный.
177. *Parker B.* Documentary Sources for Camino Real [Electronic resource] / B. Parker. – URL: <http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/works/0107parker.pdf>, свободный.
178. *Parker B.* The Rose Tatoo as Comedy of the Grotesque [Electronic resource] / B. Parker. – URL: <http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=52>, свободный.
179. *Pike K.L.* Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior [Text] / K.L. Pike. Part 1. – California: Glendale, 1954. – 762 p.

180. *Plaks A.H.* Archetype and Allegory in the Dream of the Red Chamber [Text] / A.H. Plaks. – Princeton (N.J.): Princeton University Press, 1976. – 269 p.
181. *Radavich D.* The Midwestern Plays of Tennessee Williams [Electronic resource] / D. Radavich. – URL: <http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=67>, свободный.
182. *Rahv P.* Image and Idea: 14 Essays on Literary Themes [Text] / P. Rahv. – Westport (Conn.): Greenwood Press, 1978. – 164 p.
183. *Rogers I.* Tennessee Williams: a Moralists' Answer to the Perils of Life [Text] / I. Rogers. – Bern: Herbert Lang, 1976. – 267 p.
184. *Stein W.B.* Hawthorne's Faust: A Study of the Devil Archetype [Text] / W.B. Stein. – Hamden (Conn.): The Shoe String press, 1968. – 172 p.
185. *Sykes J.* Artist as Savior, Artist in Need of Salvation: Val Xavier's Evolution from Jesus to Orpheus [Electronic resource] / J. Sykes. – URL: <http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=133>, свободный.
186. *Taubman H.* The Making of the American Theatre [Text] / H. Taubman. – New York: McCann, 1965. – 333 p.
187. *Tennessee Williams: a Collection of Critical Essays* [Text] / Ed. by S.S. Stanton. – Englewood Cliffs (N.J.): Prentice-Hall, 1977. – 194 p.
188. *Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire* [Text] / Ed. and with an introd. by H. Bloom. – New York etc.: Chelsea House, 1988. – 136 p.
189. *Tennessee Williams's The Glass Menagerie* [Text] / Ed. and with an introd. by H. Bloom. – New York etc.: Chelsea House, 1988. – 152 p.
190. *Thompson S.* Motif-index of Folk-literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jestbooks and Local Legends. Vol. 1: A – C [1955] [Text] / Ed. by S. Thompson. – Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1955. – 554 p.
191. *Tischler N.* Tennessee Williams: Rebellious Puritan [Text] / N. Tischler. – New York: The Citadel Press, 1961. – 319 p.