

Вестник Ивановского государственного университета.

Серия: Гуманитарные науки. 2025. Вып. 3. С. 37—46.

Ivanovo State University Bulletin. Series: Humanities. 2025. Iss. 3. P. 37—46.

Научная статья

УДК 821.111.1.03.09

EDN <https://elibrary.ru/tgsquu>

DOI: 10.46726/И.2025.3.4

СЕМАНТИКА БЕЗМОЛВИЯ В ОРФИЧЕСКИХ ПЬЕСАХ Т. УИЛЬЯМСА

Александра Александровна Кошева

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,

г. Санкт-Петербург, Россия, led.koscheva@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена исследованию тишины в пьесе Т. Уильямса «Орфей спускается в ад», а также в его последующих пьесах, содержащих элементы орфического сюжета. Проведено сравнение семантики молчания у драматургов начала XX века и Уильямса с целью определения возможного влияния. Выявлено несколько функций использования тишины в пьесе, в связи с чем проведено разделение исследуемого предмета на абсолютное молчание и молчание, наполненное музыкой. Определено, что первый вид молчания оказывается связан со смертью и исходит от персонажей, олицетворяющих собой Аида и обитателей царства мертвых, тогда как второй вид связан с внутренней свободой, родством душ, поиском ответов на вопросы об устройстве жизни и исходит от героев, являющихся метафорическими Орфеем и Эвридикой. В качестве образа-символа, сопровождающего молчание, наполненное музыкой, исследован образ птицы. Сделаны выводы о том, что возможность петь как одна из отличительных функций птиц выделяет главных героев среди других персонажей и наделяет их некоторой внутренней силой, позволяющей бороться с жизненными трудностями, в то время как утрата возможности петь или отказ от этой возможности приводит к духовной и физической гибели.

Ключевые слова: тишина, молчание, Т. Уильямс, «Орфей спускается в ад», орфический сюжет, образ птицы

Для цитирования: Кошева А.А. Семантика безмолвия в орфических пьесах Т. Уильямса // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2025. Вып. 3. С. 37—46.

При создании драматического произведения для Т. Уильямса не было достаточно слова. В своих пьесах он, отдававший предпочтение пластическому театру, использовал различные сценические средства, визуальные и аудиальные. Среди первых были, например, специальные экраны, транслировавшие необходимое изображение или фразу во время сценического действия, или более привычная для зрителей игра со светом. Аудиальные же средства заключались в использовании специальных звуков или повторяющихся мелодий. Зачастую они выполняли роль символов, значение которых становилось понятным ближе к концу пьесы. Чем-то подобным становится, например, бой ударных в пьесе «Внезапно прошлым летом», с каждой минутой все сильнее нагнетающий напряжение и в финале приводящий к трагической развязке. Или же повторяющаяся мелодия польки «Варшавянка» в пьесе «Трамвай “Желание”», преследующая героиню Бланш Дюбуа после смерти ее мужа.

© Кошева А.А., 2025

Вписывать звуки в пьесы Уильямсу всегда удавалось органично. Для этого он использовал как ремарки, так и сценическую речь, например, давая герою возможность исполнить песню, как в пьесе «Орфей спускается в ад», или обсудить звуки преследующей мелодии, как в уже упомянутой пьесе «Трамвай “Желание”». Но там, где важное место отводится звукам, и тишина имеет свое особое значение.

Роль тишины как приема в драматургии стала особенно актуальна и значима в период Новой драмы. Авторы рубежа XIX—XX вв., стремясь отойти от канонов существовавшей драмы и найти новые способы выражения собственных идей, много экспериментировали со словом и молчанием. В связи с этим у традиционной для театра паузы появились новые функции, изучить и описать которые стало необходимо для полного понимания пьес современных авторов.

Подробно назначение пауз рассматривает в своей диссертации Джон Л. Пратт. Он приводит краткий обзор того, как паузы используются в различных видах искусства, и затем более детально исследует роль пауз в театре и драме. Подвергнув критике объемные и не дающие большой свободы интерпретаций для режиссеров и актеров ремарки англоязычных драматургов XIX и начала XX века, Пратт указывает на то новое, что вводит в ремарки А.П. Чехов: «Неспособность его персонажей выразить себя стала по меньшей мере такой же важной, как и речи, которые они могли произносить, создавая “подтекст”, который должен был стать еще более красноречивым, чем структурно совершенные декламации реалистов»¹ [Pratt]. Именно с Чехова для Пратта начинается новый период в театре, когда молчание перестает быть реакцией удивления на слово или действие, а начинает нести в себе особый смысл. Более того, Пратт отмечает, что все драматурги по-разному используют возможности паузы: «с тех пор слово “пауза” стало привычным и имеет разное значение почти для каждого драматурга, который его использует. Вместо кратковременных перерывов в действии или ораторских заминок для достижения драматического эффекта мы теперь сталкиваемся с “впадением в бессловесность”, сценической пунктуацией, преувеличенным натурализмом и целенаправленными отказами от продолжения диалога» [Там же].

Помимо теоретических исследований пауз в театре существуют и практические, как, например, статья Натана Стаки, в которой паузы в оригинальных текстах, прописанные драматургами, сопоставляются с паузами из расшифровок аудиозаписей поставленных по ним спектаклей. Проводя сопоставительный анализ, Стаки обнаруживает несколько функций пауз в театральном представлении. В конце концов он приходит к выводу, что молчание является важным элементом коммуникации: «молчание в драматическом представлении является поворотом, который может быть признан коммуникативно значимым, в частности, он может иметь иллюкутивную силу» [Stucky].

Большинство же исследовательских работ посвящены творчеству отдельных авторов Новой драмы и рассмотрению пауз и тишины на примере конкретных пьес. Так, изучению пауз в английской Новой драме посвящена диссертация С.А. Андреевой [Андреева], в которой подробно рассматриваются особенности поэтики Б. Шоу и Дж. Голсуори. Из других английских драматургов, также неоднократно привлекавших внимание исследователей использованием пауз в пьесах, можно назвать Гарольда Пинтера, который хотя уже не относился к группе авторов Новой драмы, но продолжал их традиции. Исследованию его

¹ Здесь и далее переводы научных текстов выполнены мной. — А. К.

творчества посвящены, например, такие зарубежные статьи, как “Understanding ‘Silence’ and ‘Pause’ in Modern Drama: The Use of Silence and Pause in Harold Pinter’s *The Homecoming*” Ги Чан Янга [Yang] и “Silence in Pinter’s *Silence and The Dumb Waiter*” Моеза Маруччи [Marrouchi].

Уже упомянутый Чехов, который оказал большое влияние на творчество Уильямса и с которым Уильямса неоднократно сравнивали, также нередко привлекал внимание как отечественных, так и зарубежных исследователей в связи с тем, что он наделил паузы в диалогах смыслообразующим значением. Одной из основных целей этих пауз стала демонстрация проблем в общении и понимании между персонажами. Неожиданное умолкание там, где логически требовалась реплика, приводило к отдалению персонажей, обращению их внутрь себя. Однако не все персонажи были способны использовать тишину, чтобы осмыслить собственные переживания и мучающие вопросы. А.Б. Криницын отмечает: «Если рефлектирующие — генерируют паузы, то нерекфлектирующие заполняют их “ренисой” — неподходящими, комическими или даже бессмысленными фразами» [Криницын: 180]. Таким образом, молчание у Чехова, хотя и свидетельствует о непонимании или нежелании услышать друг друга, не становится негативным явлением, а, напротив, в руках части персонажей превращается в инструмент, позволяющий на какое-то время оградиться от суетного мира и задуматься над вечными вопросами. Так, например, в четвертом действии пьесы «Дядя Ваня», наполненной рассуждениями героев о том, как им жить дальше, Чехов использует паузу двенадцать раз.

Паузы в пьесах Чехова не означают полнейшую тишину, скорее — напротив, хотя они показывают безмолвие героев, нередко эти паузы оказываются заполнены звуками внешнего мира или музыкой. В том же четвертом действии «Дяди Вани» наряду с простыми паузами можно встретить такие ремарки, как «Пауза; слышны звонки» или «Пауза. Слышны бубенчики». Звуки, шумы, музыка, начинающие звучать там, где слово оказывается бессильно, не просто заполняют пустоту, а «становятся семантически и даже символически значимыми» [Там же]. Наиболее известны в этом отношении примеры из пьесы «Вишневый сад»: стук топора и звук лопнувшей струны. Именно эта пьеса вдохновила впоследствии Уильямса на написание пьесы «Трамвай “Желание”» и использование в ней символических звуков: звуки «синего пианино», барабаны, мелодия польки «Варшавянка».

Музыка, начинающая звучать там, где слово оказывается бессильно, имеет еще одну функцию. Она гармонизирует происходящее вокруг, возвышает его над обыденностью до состояния бессмертия искусства. «Звучащие паузы парадоксально контрастируют с неудачей жизни героев, но являются сами по себе обетованием осуществимости смысла и красоты» [Там же: 183].

Новым значением наделил молчание в пьесах и М. Метерлинк. В противоположность Чехову он показал, что молчание не разъединяет людей, а объединяет их. Через молчание люди способны обнаружить родство душ, познать бытие, взглянуть в лицо смерти. Слова же Метерлинк считал тем, что не способно быть подлинно духовным, а значит, и не способно создать глубокое общение как между людьми, так и между человеком и Богом.

Но молчание в драматургии Метерлинка бывает разным. Наряду с тем молчанием, которое Метерлинк воспекает («В молчании зарождается все великое, все то, что создается в тишине, чтобы затем предстать пред всем миром в полном своем могуществе и совершенстве и царить в нем» [Метерлинк: 606]), появляется другое молчание, которое не является возвышенным, открывающим

для человека тайны бытия, а заполняет собой пустоту. Такое молчание отражает одиночество людей и нередко оказывается связано со смертью — одной из ведущих тем драматургии Метерлинка.

Молчание же в пьесах самого Уильямса оказывается достаточно малоизученным явлением. Некоторые работы, посвященные поэтике пластического театра Уильямса, косвенно касаются этой темы, поскольку одним из средств такого театра, наряду с классической речью актера, является игра со светом, экранами и звуками. Так, описывая наиболее соответствующую эстетике пластического театра пьесу Уильямса «Стеклянный зверинец», Фрэнк Дарем говорит об особенностях немого кино, которые Уильямс перенимает для своего текста. Таким образом, в пьесе появляются и тишина, и паузы, наполненные звуками: «В актерской версии “Стеклянного зверинца” много музыкальных реплик, и Уильямс подчеркивает важность музыки как “внелитературного акцента” в постановке» [Durham].

Ряд исследовательских работ посвящен непосредственно изучению того, как Уильямс работает с тишиной в адаптациях своих текстов для немого кино. К таким относятся, например, “Dumbshow on the Verandah” (Шоу безмолвия на веранде) Джона Хамана или “The Haunted Stage of Summer and Smoke: Tennessee Williams’s Forgotten Silent Film Sequences” (Призрачная сцена лета и дыма: забытые эпизоды немого кино Теннесси Уильямса) Софи Марежюль-Кох. Но в них рассматривается молчание, функции которого не совпадают с молчанием, заданным в текстах, не предназначенных для экранизации в немом кино.

В работе А. Курмелева, посвященной поздним пьесам Уильямса, дается попытка осмыслить назначение молчания. «Они бегут не только от жестокости и насилия окружающей действительности, но и от общения, которое становится препятствием в межличностных отношениях. Язык становится для них настоящей мукой, они приговариваются к одиночному заключению, и спасением становится либо молчание, либо смерть» [Kurmelev: 321]. Подобное толкование молчания приближает Уильямса к Метерлинку за счет связи молчания и смерти.

Мотив молчания сыграл также немаловажную роль в произведениях XX века, интерпретирующих орфический сюжет. На сакральное значение молчания в орфическом сюжете указывает Л.Д. Бугаева в книге «Литература и rite de passage». Так, она пишет о том, что молчание сопровождает момент перехода между миром живых и мертвых, молчание неразрывно связано с сакральным знанием о мироустройстве и с носителем этого знания: в одних источниках с Эвридикой, в других — с Орфеем. «Приобщение к знанию сопровождается противопоставленной земным “напевам” тишина царства мертвых, “асфоделевой страны”; Брюсов тем самым реализует метафору “смерть — тишина”» [Бугаева: 10].

Безусловно, центральной пьесой среди орфических пьес Уильямса является пьеса «Орфей спускается в ад». Орфей в ней задан не только в названии, но отчетливо угадывается в фигуре главного героя — свободолюбивого Вэла Зевьера, не расстающегося со своей гитарой и жаждущего вырвать возлюбленную из царства мертвых. Из всех протагонистов-Орфеев Уильямса Вэл единственный связан не просто с искусством, а непосредственно с музыкой. Гитару он называет своей спутницей в жизни. Его рассказ о великих чернокожих музыкантах, наполненный искренним восхищением и любовью, становится тем, что сближает Вэла с Лейди. Его пение баллады «Райские травы» становится лейтмотивом пьесы и привлекает внимание женщин города (например, Кэрл Катрир и Ви Толбет), влюбляя их в него. Вэл никогда не молчит. Он постоянно издает звук, словно задетая струна, и наполняет этим звуком пространство вокруг себя.

Не связана с молчанием и Лейди — Эвридика Вэла. Ее нередко сопровождает итальянская мелодия, исполняемая на мандолине. Она связана с воспоминаниями о счастливом прошлом, о любимом отце, об их винограднике — утерянном райском саде. Когда Лейди и Вэл впервые уединяются, Вэл играет на гитаре мелодию Лейди. В конце концов их мелодии соединяются и начинают звучать в унисон.

В противоположность сопровождаемым музыкой Вэлу и Лейди с абсолютной тишиной оказываются связанными Джейб (Аид) и его ближайшие приспешники шериф Толбет, Коротыш Биннингс и Пёс Хэмма (Цербер). Назначением этого молчания в пьесе становится подчеркивание неотвратимости смерти. Неслучайно безмолвие впервые появляется в тексте вместе со словосочетанием «смертный приговор» («Сдается мне, этим самым безмолвным кивком он подписал Джейбу Торренсу смертный приговор» (7))². Сам Джейб находится при смерти, и его состояние вызывает «неловкое молчание» у окружающих, как только он появляется рядом. Но Джейб не только умирает сам, он несет гибель и другим: как своими руками, так и руками своих приспешников. Ближе к кульминации пьесы читатели узнают, что это Джейб убил отца Лейди; он же убивает ее, беременную, в финале. Помимо этого, по его приказу Толбет, Коротыш и Пес преследуют Вэла, и их появления то и дело подчеркнуты гнетущим молчанием: «На лестничной площадке появляется Толбет. Молча смотрит вниз» (550); «Входит Пес Хэмма, молча становится у двери» (579); «Коротыш закрывает дверь и, вынув из кармана складной нож, молча стоит у порога» (579). В финальной сцене, когда смерть становится для Вэла уже не чем-то возможным, а неизбежным, тишина также играет важную роль. Она несколько раз возникает в ремарках, заглушая все звуки, и словно бы становится еще одним участником убийства. Только если Толбет, Коротыш и Пёс убивают человека, то тишина убивает звуки, олицетворяющие собой саму жизнь. И в финале смерть и молчание побеждают: «Тишина. Негр стоит посреди сцены с поднятым взором и загадочной улыбкой. Медленно идет занавес» (610).

Есть еще одна сцена, где молчание сопряжено со смертью, но в этой сцене нет Джейба и его подчиненных. В этой сцене Лейди объявляет своему бывшему возлюбленному, что была беременной, когда он расстался с ней. Молчание, наступающее в сцене, связано со смертью нерожденного ребенка: «В то лето, когда вы меня бросили, я ... носила под сердцем вашего ребенка. [Молчание]» (542).

В пьесе есть и другое значение молчания. Оно выражено через немоту, охватывающую всех жителей города при появлении Кэрол Катрир. Через это молчание Уильямс показывает, насколько персонаж не понимаем и отвергаем обществом. Вызывающее поведение Кэрол то и дело провоцирует осуждающее молчание жительниц города: «Кто это там? (Показывает на фигуру Кэрол у окна) [Женщины многозначительно молчат]» (491); «Молчание. Взгляды всех — где бы кто ни стоял — прикованы к Кэрол» (532); «Кэрол (подходит к стулу у прилавка, садится). Они ведь платят мне, чтобы я не появлялась здесь... [Молчание]» (533). В двоимирии пьесы, где мир живых представлен Вэлом, а мир мертвых прочими героями, Кэрол стоит на границе этих миров. С одной стороны, она жительница этого маленького провинциального городка, где правит Джейб Торенс, здесь прошла ее жизнь, здесь живет ее брат, она тоже груба и резка, как другие жители. Но, с другой стороны, она постоянно бунтует против жителей города, она единственная хорошо относится к колдуну, которого

² Здесь и далее текст пьесы приводится по изданию: [Уильямс 1999] с указанием в скобках страниц.

прочие жители боятся, и к финалу пьесы стремится уехать, но так и не осуществляет задуманное. Молчание, сопровождающее Кэрол, подчеркивает ее инаковость, непонимание ее представителями мира мертвых. В первоначальной версии пьесы, которая носила название «Битва ангелов», Кэрол звали Кассандра, как древнегреческую царевну, предсказавшую гибель Трои. Точно так же, как Кассандра, Кэрол видит и понимает больше, чем другие персонажи. Именно Кэрол раскрывает личность Вэла Зевьера, которую он пытался скрывать, тогда как для других он остается лишь загадочным незнакомцем. Именно Кэрол предсказывает Вэлу гибель и поэтому просит его покинуть город вместе с ней. И именно Кэрол в финале пьесы проводит что-то, напоминающее магический ритуал, когда забирает куртку из змеиной кожи убитого Вэла, называет ее одним из тех амулетов, которые «переходят от одного изгнанника к другому», и надевает ее на себя — сцена, которая после ужасных звуков борьбы Вэла за жизнь наполняется гробовым молчанием («Издали доносится еще более неистовый крик ужаса и муки. И — замирает. Кэрол набрасывает на себя куртку, словно ей забько и она хочет согреться» (610)). Это молчание тоже связано с гибелью, только если молчание Джейба несет героям физическую гибель, то молчание жителей города вычеркивает человека из общей социальной жизни, делает его невидимым для всех.

Однако, подобно тому, как в пьесах Метерлинка есть истинное молчание и ложное, в «Орфее» Уильямса есть как молчание, связанное со смертью, так и молчание, назначение которого — противостояние смерти и познание глубин своей души.

Вэл и Лейди действительно практически не оказываются в состоянии полной тишины, но именно полная тишина, лишенная каких-либо звуков, у Уильямса и является смертельной. Тем не менее, как было отмечено выше, Вэл и Лейди нередко сопровождаются звуками музыки, предпочитая их пустым разговорам жителей города. Такое молчание, где нет слов, зато есть звуки музыкальных инструментов, человеческих и птичьих песен оказывается истинным молчанием, которое способно соединить души, принести гармонию, добиться внутренней свободы.

Так, например, об открытии кондитерской, о которой так мечтала Лейди и которая должна была заменить сад ее погибшего отца, возвещают звуки органчика. А кульминационная сцена в отношениях Вэла и Лейди, когда Вэл узнает о беременности Лейди, а Джейб застреливает ее из ревности, сопровождается красноречивой ремаркой: «Музыка все громче, она заглушает звучания смерти» (607). В этом плане молчание, наполненное музыкой, в «Орфее» Уильямса оказывается сходным с паузами в пьесах Чехова, поскольку и там, и там тишина возвышает героев над тленностью жизни.

Таким образом, молчание, лишенное слов, но наполненное музыкой, вступает в борьбу с полной тишиной. И в связи с этим интересно рассмотреть образ-символ, олицетворяющий собой пение и неоднократно встречающийся как в пьесе «Орфей спускается в ад», так и в других пьесах Уильямса.

Пожалуй, один из наиболее частых образов, возникающих в пьесах Уильямса, это образ птицы. В «Орфее» образу птицы посвящен целый монолог Вэла, заключающий в себе всю суть этого героя: «И у них совсем нет лапок, у этих маленьких птичек, вся жизнь — на крыльях, и спят на ветре: раскинут ночью крылышки, а постелью им — ветер. Не чета другим птицам — те на ночь складывают крылья и спят на деревьях» (519). Центральное значение этого образа — свобода. Птица в рассказе Вэла лишена лапок, чтобы ничего

не связывало ее с землей. Но птица также устойчиво связана с пением. Поэтому Вэл сопоставляет себя именно с птицей. Он мог бы выбрать другое животное, ассоциирующееся в культурном сознании со свободой, но для него важно то, что птица поет, как и он. Рассказывая об одном из самых ярких воспоминаний в своей жизни, Вэл говорит: «О боже, я помню, как изо мха вспорхнула птица, тень ее крыльев скользнула по телу девушки — и птица пропела одну только ноту, очень высокую и чистую, а девушка — словно только и ждала, чтоб до меня донесся этот призывный сигнал, — повернулась с улыбкой и ушла в хижину» (527). Он помнит ноту, которую спела птица, и этот чистый звук ассоциируется у него и со свободой, и с любовью, и с жизнью.

В пьесе «Лето и дым» главная героиня Альма является Эвридикой, нуждающейся в спасении из царства мертвых, а ее друг Джон кажется ей Орфеем, от которого она ожидает спасения. Но Джон не является певцом, способным очаровать своим пением Аида, не обладает свободой — поскольку в конце концов подчиняется желанию отца и становится врачом против своей воли и не любит Эвридику, предпочитая ей в финале другую девушку. Все возможное спасение заключено в самой Альме: «Я и вправду, видно, больна: есть такие натуры — бессильные, раздвоенные, — мелькают тенью среди вас, цельных и крепких. Но бывает, что и в нашем хилом народце пробуждается сила — сами в себе находим, по необходимости. Вот и во мне сейчас такая» (459). Это Альма отличается от окружающего ее мира, и она меняет сознание Джона, помогая ему поверить, что любовь и жизнь не ограничиваются телесным. В связи с этим интересно, что именно Альма, а не Джон, оказывается связанной с образом птицы. Во-первых, она, исполняя со сцены песню, выступает под псевдонимом Соловушка Дельты. А во-вторых, песня, которую она поет, называется «La Golondrina», то есть ласточка. Пение и образ птицы снова выступают отличительными характеристиками, выделяющими героя среди остальных, символами жизни на фоне закоснелости и мрачности провинциального общества. Вероятно, отчасти поэтому Джон берет в жены ученицу Альмы, также поющую героиню.

В момент перелома в сознании Альмы, когда Джон признается ей, что не тронул бы ее, Альма на миг утрачивает способность петь, но потом, поддавшись его просьбе, все же поет для его умирающего отца. Это ее последняя песня. Изменившись внутренне, она больше не поет. Розмари во время беседы Альмы с миссис Бэссит произносит как будто бы совершенно невпопад: «Одни вороны, а их я кормить не стану. Все маленькие птички улетели». Такой маленькой птичкой была и прежняя Альма. Но теперь она изменилась. И когда Нелли просит ее спеть на ее свадьбе с Джоном, Альма молча уходит, зная, что петь никогда больше не будет.

Речь о маленьких птичках заходит и в пьесе «Стеклянный зверинец». Аманда пугает свою дочь перспективой стать такой, как «маленькие птички, женщины, не имеющие своего гнезда и всю жизнь грызущие черствую корку унижения» (134). Для Аманды нет ничего страшнее, чем быть похожей на птицу: без семьи, без дома, легкомысленной, живущей сегодняшним днем. Ее же дочь Лауру, напротив, тянет к животным и к птицам. Так, вместо того, чтобы посещать курсы для машинисток, куда ее насильно отправила мать, она ходила в музей и в птичник. «Я каждый день ходила к пингвинам», — признается Лаура матери (133).

В этой пьесе Лаура выступает в качестве Эвридики. А спасителем-Орфеем, способным вырвать ее из-под опеки строгой, контролирующей матери, ей

некоторое время кажется Джим, друг ее брата Тома. Джим добр, проявляет к Лауре интерес, не смеется над ее странностями. А еще он, как и подобает настоящему Орфею, поет:

Лаура (поспешно, чтобы скрыть замешательство). Знаете что, я, пожалуй, тоже пожую ... если вы не возражаете. (Откашливается.) Мистер О'Коннор, а вы... сейчас поете?

Джим. Что?

Лаура. У вас же был чудесный голос, я помню.

Джим. Когда вы слышали, как я пою? (190).

Эта пьеса Уильямса отличается тем, что в ней образ Орфея раздваивается между двумя мужскими фигурами: между Джимом и Томом. Джим симпатизирует Лауре, в нем воплощен образ певца, но он влюблен в другую девушку и потому не может быть спасителем для Лауры. Том, брат Лауры, реализует другие черты уильямсовских Орфеев. Он тоскует по свободе и томится в царстве мертвых, созданном его матерью, которая постоянно живет прошлым, воспоминаниями. Но Том тоже сопряжен с музыкой, хотя и не поет сам. Его историю — а пьеса представляет собой рассказ от лица Тома — сопровождают звуки скрипки. А когда в финале Том уходит из дома, где его то и дело просили говорить потише, его влекут к себе звуки музыки из танцевального зала.

Пьеса «Сладкоголосая птица юности» наиболее близка к пьесе «Орфей спускается в ад» и во многом повторяет ее фабулу: герой Орфей появляется в городе, предпринимает попытки увести из него свою возлюбленную, но в финале погибает от рук жителей города. Только если в «Орфее» любовь несет счастье героям, даже если в финале оборачивается гибелью, то в «Сладкоголосой птице юности» любовь героев с самого начала ведет к болезни, к предательству и к страданиям. «Сладкоголосая птица юности» выглядит как искаженная версия «Орфея», а потому и повторяющиеся символы в ней тоже искажены в своем значении.

В «Сладкоголосой птице юности» несколько раз возникает образ птицы, но если в «Орфее» — это образ главного героя, то здесь птицы становятся предвестниками беды. «Как грустно кричат птицы. Похоже на крики чаек. Наверно, эти птицы больны», — говорит принцесса [Уильямс 2001: 279]. Но чаще, чем на голосе птиц, акцент сделан на теньях, которые они отбрасывают. Согласно мифу об Орфее, умершая Эвридика была тенью. Поэтому на этот раз образ птицы, как и образы Орфея и Эвридики, сразу связан со смертью. Молчание же, как и в «Орфее», остается мрачным символом тленности и обреченности. «Я верю, что молчание Бога, его абсолютное безмолвие бесконечно», — говорит один из героев [Там же: 321]. И хотя в одной сцене появляется противостояние молчания и пения, когда Чэнс, главный герой пьесы, единственный поет, а окружающие его мужчины, несмотря на его призывы, остаются молчаливы, это единственная и довольно слабая попытка Чэнса выразить протест обществу. Гораздо сильнее против него бунтует принцесса, спутница Чэнса. «Сладкоголосая птица юности, которая поет в моей душе, есть жажда творчества», — говорит она [Там же: 330]. Все орфические черты, которые к концу пьесы Чэнс постепенно утрачивает: творческий потенциал, готовность бороться за свою любовь, свободолюбие и непокорность — открываются в принцессе, и она единственная получает шанс на счастливый финал и возможность вырваться из страшного города.

Таким образом, молчание в орфических пьесах Уильямса, как у его предшественников, обращавшихся к этому мифу, и как у представителей Новой

драмы, неслучайно. Абсолютное молчание обыкновенно оказывается сопряжено со смертью, тогда как молчание, заполненное звуками музыки и пением птиц, напротив, соотносится с жизнью, причем с жизнью лучшей, чем та, которую ведут герои, празднично говорящие друг с другом. Герои, выбирающие общаться не через слова, а понимать друг друга через общие переживания, испытываемые в моменты наполненных музыкой пауз, оказываются свободнее, глубокомысленнее, а иногда и счастливее, чем другие герои. Птицы, как животные, связанные с пением и свободой, зачастую выступают в текстах образами самой жизни, заключенной в героях. Утрата же возможности или желания петь метафорически выражает физическую или нравственную гибель персонажа.

Список источников

- Метерлинк М. Молчание // Пробуждение. 1913. № 19. С. 606—609.
 Уильямс Т. Пьесы. М.: Гудьял-Пресс, 1999. 768 с.
 Уильямс Т. Что-то смутно, что-то ясно: Пьесы. М.: Авантитул: Олма-Пресс, 2001. 504 с.

Список литературы / References

- Андреева С.А. Функции паузы в поэтике английской «новой драмы»: Дж.Б. Шоу и Дж. Голсуорси: автореферат дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. 18 с.
 (Andreeva S.A. Functions of the pause in the poetics of the English “new drama”: J.B. Shaw and J. Galsworthy: abstract of the dis. ... Candidate of Sciences (Philology), Moscow, 2005, 18 p. — In Russ.)
- Бугаева Л.Д. Литература и rite de passage. СПб.: Петрополис, 2010. 412 с.
 (Bugaeva L.D. Literature and rite de passage, St. Petersburg, 2010, 412 p. — In Russ.)
- Криницын А.Б. Поэтика и семантика пауз в драматургии Чехова // Anton P. Chekhov — der Dramatiker. Drittes internationales Chekhov-Symposium Badenweiler im Oktober, 2004. С. 176—186.
 (Krinitsyn A.B. Poetics and semantics of pauses in Chekhov’s drama, *Anton P. Chekhov — the playwright. Third international Chekhov symposium in Badenweiler in October, 2004*, pp. 176—186. — In Russ.)
- Durham F. Tennessee Williams, Theatre Poet in Prose, *South Atlantic Bulletin*, 1971, vol. 36, no. 2, pp. 3—16.
- Haman J. Dumbshow on the Verandah, *The Tennessee Williams Annual Review*, 2023, no. 22, pp. 79—102.
- Kurmelev A. Theater of the absurd philosophy and traditions in later plays of Tennessee Williams, *Kazan Linguistic Journal*, 2023, vol. 6, no. 3, pp. 313—323.
- Marrouchi M. Silence in Pinter’s *Silence* and *The Dumb Waiter*, *International Journal of Language and Literary Studies*, 2019, vol. 1, no. 3, pp. 112—125.
- Maruéjols-Koch, S. The Haunted Stage of *Summer and Smoke*: Tennessee Williams’s Forgotten Silent Film Sequences, *Modern Drama*, 2014, no. 1, vol. 57, pp. 19—40.
- Pratt J.L. Mind the gap: an examination of the pause in modern theatre; and, *Shadows: a play* (major creative work); and, *Bank accounts: a collage of monologues* (minor creative work), Edith Cowan University. URL: <https://ro.ecu.edu.au/theses/459> (accessed: 07.10.2024).
- Stucky N. International silence: Pauses in dramatic performance. *Journal of Pragmatics*, 1994, vol. 21, iss. 2, pp. 171—190.
- Yang G. Understanding ‘Silence’ and ‘Pause’ in Modern Drama: The Use of Silence and Pause in Harold Pinter’s *The Homecoming*, *Lingua Humanitatis*, 2016, vol. 18, pp. 13—34.

THE SEMANTICS OF SILENCE IN THE ORPHIC PLAYS OF T. WILLIAMS

Alexandra A. Kosheva

Russian State Pedagogical University in the name of A.I. Herzen,
St. Petersburg, Russian Federation, led.koscheva@yandex.ru

Abstract. The article is devoted to the study of silence in the plays of T. Williams “Orpheus Descending”, and also includes plays containing elements of the Orphic plot. A comparison is made between the semantics of silence in early 20th century playwrights and that of T. Williams in order to determine possible influence. Several purposes of using silence in the play were identified, in connection with which the subject under study was divided into absolute silence and silence filled with music. It is determined that the first type of silence is associated with death and comes from characters who personify Hades and the inhabitants of the kingdom of the dead, while the second type is associated with inner freedom, kinship of souls, the search for answers to questions about the structure of life and comes from characters who are metaphorical Orpheus and Eurydice. The image of a bird is studied as a symbolic image accompanying silence filled with music. The author reaches the following conclusions: the ability to sing as one of the distinctive functions of birds distinguishes the protagonists from other characters and gives them some inner strength that allows them to fight life's difficulties, while the loss of the ability to sing or the refusal of this ability leads to spiritual and physical death.

Keywords: silence, T. Williams, “Orpheus Descending”, Orphic plot, bird

For citation: Kosheva A.A. The semantics of silence in the orphic plays of T. Williams, *Ivanovo State University Bulletin, Series: Humanities*, 2025, iss. 3, pp. 37—46.

Статья поступила в редакцию 19.10.2024; одобрена после рецензирования 21.02.2025; принята к публикации 11.05.2025.

The article was submitted 19.10.2024; approved after reviewing 21.02.2025; accepted for publication 11.05.2025.

Информация об авторе / Information about the author

Косхева Александра Александровна — аспирант, Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, г. Санкт-Петербург, Россия, led.koscheva@yandex.ru

Kosheva Alexandra Alexandrovna — postgraduate student, Russian State Pedagogical University in the name of A.I. Herzen, St. Petersburg, Russian Federation, led.koscheva@yandex.ru