

Теннесси Уильямс (1911- 1983)



Особенности творчества Теннесси Уильямса

- 1) Уильямс более заинтересован в судьбе человека, нежели в судьбах человечества. Встает на защиту угнетенного индивида, а не угнетенного класса.
- 2) **Цель:** дать символическое воплощение бытия человека в современном мире.
- 3) **Тема творчества:** столкновение тонких, чувствительных натур с жестоким миром.
- 4) **Время действия пьес** Уильямса: современная Америка, на фоне которой развиваются судьбы маленьких людей, попавших в ловушку социальных обстоятельств
- 5) У Уильямса историзм отсутствует: важнее — романтическое противостояние человека и общества как двух непримиримых сил. Общество приводит человека к гибели.
- 6) Против человека не социальная система, а весь материальный мир. **Зло** — это враждебная человеку **жестокая и беспощадная материальная среда.**
- 7) Сторонник Добра и носитель духовности — как и у романтиков — **художник, поэт, тонко чувствующий человек** — а поэтому и наиболее уязвимый, бессильный перед миром Зла (Т.Уильямса критика называла «бродвейским романтиком»).

8) Поэтичность — главное качество положительного героя Т.Уильямса.

9) Во всех пьесах Уильямса присутствует **мотив романтического бегства**: герои - «беглецы», уподобляемые загнанным зверям, на которых идет охота и которых ждет неминуемая расправа.

10) **Идеал Т.Уильямса**: его нет в реальной жизни, поэтому автор связывает его с античными и библейскими образами. Его излюбленные мотивы: распятие Христа, евхаристия (причащение), самопожертвование, битва нагелов; любимые образы-архетипы — Христос, Святой Себастьян, Дева Мария, Орфей, Эвридика. Иногда он обращается к литературным архетипам — Дон Кихот, Казанова, лорд Байрон, Маргарита Готье, однако все они олицетворяют гуманизм и любовь.

11) В героях Т.Уильямса присутствует материальное начало, которому они не в силах противостоять: **они разрываются между требованиями духа и зовом плоти** (влияние натурализма на творчество драматурга).

Т.е. **судьба героя** определяется взаимодействием двух причин — **социальных** (внешних) и **психологических** (внутренних) /*влияние традиций американской социальной-психологической драмы*/.



12) В пьесах Т.Уильямса много метафор и символов, которые реализуются в принципах **пластического театра**, разработанных в предисловии к пьесе «Стеклянный зверинец».

«Пластический театр — новый театр, который должен прийти на смену исчерпанным средствам внешнего правдоподобия, если мы хотим, чтобы театр, как часть нашей культуры, снова обрел жизненность».

1. Пьеса должна говорить с читателем языком понятных ему современных реалий, быть сценически завершенной, не оставлять у зрителя ощущения непонимания, незавершенности, а значит — неудовлетворенности.

2. Отказ от старых форм «реалистичной условности», перестать всякий раз «договариваться» со зрителем, чтобы он принимал театральную сцену за рыцарский замок, бескрайнее поле, сказочный лес т. п., а напыщенные монологи невообразимой длины, вычурные позы и жесты — за искренние чувства. **Условная техника!** («За столом Аманда и Лаура. Они едят, это понятно по жестам, хотя на столе нет ни тарелок, ни ложек»).

3. **Пластический театр** — это будет **театр поэтического реализма**: «поэтическое воображение может показать реальность или уловить ее существенные черты не иначе, как трансформируя внешний облик вещей»

В пластическом театре Т.Уильямса воплощена идея **А.Арто**, утверждавшего, что сцену, как конкретное физическое место, требующее заполнения, можно заставить говорить собственным конкретным **языком**.

Средствами выражения данного **языка** являются **пластика, музыка, танец, пантомима, мимика, жестикуляция, интонация, архитектура, освещение и сценическое оформление.**

Цель нового подхода как способа выражения театральной условности состоит в **возрождении собственно театрального в театре**, для чего, по мнению и Арто и Уильямса, **необходима отвлеченность от реального, заслоняющего на сцене чувственное и эмоциональное.**

В то же время Т.Уильямс прибегает к пластике не с целью отобразить в сценическом действии абстрактные идеи, как это делал Арто, а **с целью приблизить театр к зрителю**. Тогда возможно увидеть на сцене эмоции персонажа, переданные через внелитературные формы — такие, как жест, поза, интонация, эффект воздействия которых усиливает музыка и освещение.

Т.о. Уильямс стремился к упрощению зрительского восприятия, давая зрителю возможность охватить сценическое действие целиком, увидеть внутреннее, что является **стержнем пьесы**.



Драматург не пытался «опростить» театр. Напротив. Его требования ко всем участникам создания спектакля были чрезвычайно жесткими. Но главное из них – чтобы не было фальши.

Если театр – условность, надо творить его так, чтобы зритель забывал об этом, не чувствовал ирреальности происходящего, чтобы через 5, максимум 15 минут забывал, где находится, и полностью погружался в действие на сцене.

Добиться этого можно с помощью:

1. Игры с освещением

2. Игры с музыкой

3. Использованием экрана

ОБРАЗ

ЭКРАН. Он постоянно присутствует в авторских ремарках, особенно относящихся к началу картины или действия. Принцип действия экрана очень прост: изображения или надписи проецируются волшебным фонарем на часть театральной декорации, которая в остальное время не должна ничем выделяться.

Цель использования экрана – подчеркнуть значение того или иного эпизода.

Экран призван акцентировать внимание на важных моментах пьесы, кроме того, он предлагает возможность быстрее «уловить» состояние героя, дает краткие и меткие характеристики персонажам.

Например, когда в начале пьесы «Стеклянный зверинец» зритель еще не видит актеров и из-за портьер слышен голос Аманды, на экране появляется надпись «О, где снега?». Это строчки из баллады Франсуа Вийона «Дамы былых времен». Аманда, таким образом, изначально характеризуется как «дама былого времени», живущая воспоминаниями молодости, что просматривается на протяжении действия пьесы.

Эта же надпись появляется, когда Аманда рассказывает Тому о своих былых поклонниках. Экран заменяет декорации, их смену. Например, когда Лаура рассказывает матери, что прогуляла занятия и бродила по парку — на экране появляется изображение зимнего парка.

При помощи экрана до зрителей доносится **внутреннее состояние героев**, их мысли, которые еще не могут быть высказаны вслух, но это именно то, что их угнетает.

Важнейшая функция экрана — **композиционная**. Пьеса, ее сюжет, подчас ускользают от зрителей, в этом случае экран служит связующим звеном, которое соединяет отдельные эпизоды в единое целое.



Вот как объясняет это сам драматург:

«В каждой сцене есть момент или моменты, которые наиболее важны в композиционном отношении. В пьесе, состоящей из отдельных эпизодов, в частности в «Стеклянном зверинце», композиционная или сюжетная линия может иногда ускользнуть от зрителей, и тогда появится впечатление фрагментарности, а не строгой архитектоники. Причем дело может быть не столько в самой пьесе, сколько в недостатке внимания со стороны зрителей. **Надпись или изображение на экране усилит намек, поможет доступно, легко донести нужную мысль, заключенную в репликах.** Я думаю, что помимо композиционной функции экрана, важно и его **эмоциональное воздействие**».

Причем (возвращаясь к разговору об ограничении творчества) автор не ставил четких рамок для использования экрана, предоставляя постановщикам самим решать, в каких сценах он необходим.

Более того, Уильямс даже спокойно принял сценическую редакцию пьесы, в которой экран отсутствовал вообще, и постановщики обошлись минимумом самых простых сценических средств (это была первая постановка «Стеклянного зверинца» на Бродвее).



Музыка.

Драматург полагает, что в каждой пьесе должна быть своя **сквозная мелодия**, которая эмоционально подчеркивает соответствующие эпизоды. Причем, относясь ко всему действию, она должна еще в большей степени соответствовать кому-либо из ключевых персонажей, «персонифицируясь», когда действие сосредотачивается на нем.

Назначение музыки в пьесе - **эмоциональное выделение соответствующих эпизодов.**

Музыка должна быть неяркой и негромкой, она является своеобразной частью или мыслью персонажа, ведущего в данном эпизоде, но в то же время универсальна по отношению ко всем остальным действующим лицам.



Например, в пьесе «Орфей спускается в ад» музыкальная тема любви и счастья — игра на мандолине. Когда Лейди вспоминает об отце, музыка передает ностальгию персонажа о том времени, когда она была счастлива. Игра мандолины также рассматривается как музыка любви Лейди: она звучит в момент ее объяснения с Дэвидом.

Музыка и экран используются в сочетании с **освещением**.

Драматург говорит об **условности освещения**. Свет падает не обязательно на персонажей, например, участвующих в диалоге, как в традиционном театре, а на того героя или тот предмет, который является наиболее значимым для данной сцены, выделение которого составляет подтекст, основную мысль эпизода.

Освещение в пьесе основано на принципе удержания внимания зрителей на композиционно и сюжетно важном элементе.

Например, в пьесе «Татуированная роза» свет подчеркивает сюжетно важные моменты: он разгорается сильнее перед тем, как героиня узнает о смерти своего мужа.

В пьесе «Орфей спускается в ад» свет в основном выполняет композиционную функцию, подчеркивая деление пьесы на акты и сцены. Кроме этого, интенсивность света меняется в зависимости от действия: когда героиня рассказывает о загадочной истории из своего детства, тусклое освещение помогает зрителю лучше представить ее рассказ, отделяя его от реального действия, представленного на сцене.

В пьесе «Кошка на раскаленной крыше» свет меняет свой цвет и становится символичным: зеленый свет во время монолога Большого папы о его капитале (символ власти денег); когда Маргарет объясняется с Бриком. Свет исходит только от лампы с розовым абажуром (романтика, нежность, любовь).

Развернутые ремарки-описания.

Может возникнуть вопрос: «зачем?». Якобы, прибегая к таким подробностям, столь точно воспроизводя детали, автор не оставляет места для творчества другим – актерам, режиссеру, сценографу, декоратору и т. п.

Отнюдь. Свободы для собственного выражения сколько угодно. А то, что уже указаны определенные рамки, необходимые уточнения, делает задачу еще более интересной для по-настоящему творческого человека. Это все равно, что средневековое состязание труверов: поэтический поединок на заданную тему, а иногда и с заданными рифмами.

Уильямс не отнимает у других свободу творчества, он просто усложняет задачу. При всей описательной точности в его произведениях нет жестких рамок. Исполнитель каждой роли должен сам искать характер персонажа, просто опираясь на текст и уже постулированные черты, сценограф – сам решить сценическое пространство, чтобы соответствовать многоплановости и многослойности пространства пьесы, композитор – понять, что такое «тема этой драмы».

А режиссеру сложнее всего – он должен соединить все эти разрозненные компоненты в единое целое, чтобы возникло ощущение той же цельности и завершенности, которое присутствует, когда читаешь пьесу.

Таким образом, в пьесах Т.Уильямса такие внесценические элементы, как экран, свет, музыка, мимика, жесты, пластика, впервые объединяются в целостную концепцию способов выражения художественной условности, названную им *«пластический театр»*.

Экран, при помощи которого возникают надписи-связки или надписи-подсказки, выделяет наиболее значимые в смысловом или композиционном плане моменты пьесы. Примечательно, что в драмах 50-х гг. Т. Уильямс отходит от использования экрана, все больше усложняя действие для актеров, перенося функции экрана на пластику, жесты и мимику актеров.

Объединение внелитературных приемов в концепцию вызвано объективными причинами, среди которых непонимание театром нужд зрителя, сравнительно невысокий эстетический потенциал зрителя и, таким образом, падение популярности драматического искусства в Америке того времени.





"Стеклянный зверинец": пьеса-воспоминание

Известность началась с триумфальным шествием по сценам мира драмы Уильямса "Стеклянный зверинец" (1944), удостоенной серии престижных наград. Она знаменовала смещение акцентов американской драматургии: в отличие от пьес "красного десятилетия" с их вниманием к социальной проблематике Т. Уильямс погружает зрителя в область тонких душевных движений, сугубо семейных проблем.

Драматург назвал ее пьесой-воспоминанием. Она построена на нюансах, намеках, а это достигается особым оформлением, использованием экрана, музыки и освещения. Ее незамысловатый сюжет: эпизод из жизни обычной, средней американской семьи Уитфилдов. Ее тема: неудачная попытка матери найти дочери жениха. Семья из троих человек: мать Аманда, сын Том и дочь Лаура – живут в скромном доме в Сент-Луисе. События выстроены как цепь воспоминаний Тома, героя-рассказчика. Мать переживает из-за неустроенности дочери: Лаура с детства хромот и носит протез. Отец давно бросил семью.

В обрисовке Аманды Уильямс соединил психологизм с гротеском, тонким юмором. Аманда живет в мире иллюзий. Она вся в прошлом, погружена в то незабываемое время, когда на Юге прошла ее юность. Там ее окружали "настоящие" дамы и кавалеры, поклонники, которые на самом деле – плод ее фантазии. Неисправимая мечтательница, она уверовала в достойные перспективы для своих детей.

Том также из породы фантазеров. Он трудится на обувной фирме, скучая от бездарной работы. Пытается писать, проводит вечера в кинозалах, лелеет мечту стать моряком.

Главное событие в пьесе – визит в дом Джима О'Коннора, приятеля и сослуживца Тома. Его приход – повод Аманде помечтать о матримониальных перспективах Лауры. Отягощенная физической неполноценностью, дочь тоже предается надеждам. Она коллекционирует стеклянных зверюшек. Они – главный художественный символ пьесы: хрупкие фигурки человеческого одиночества и эфемерности жизненных иллюзий. Выясняется, что Лаура была знакома с Джимом в старших классах и что он предмет ее тайных надежд. Джим вежливо доброжелателен. Вдохновленная его обходительностью, Лаура показывает ему свой "зверинец" и любимую игрушку – фигурку единорога. Когда Джим пробует учить Лауру танцевать, они неловко задевают стеклянное изделие. Она падает на пол и разбивается. Джим, желая приободрить Лауру, вспоминает, что в школе ее за непохожесть на других звали Голубой розой. Он называет ее милой и даже пробует поцеловать, но затем, убоявшись собственного порыва, спешит покинуть дом Уингфилдов. Джим объясняет, что не сможет больше приходить, поскольку у него есть девушка. Он помолвлен и собирается на ней жениться.

Матримониальный замысел Аманды терпит фиаско. Мать обрушивает упреки на Тома, пригласившего в качестве гостя "несвободного" мужчину. После резкого объяснения с матерью Том уходит из дома.

"Стеклянный зверинец" – пьеса о человеческом одиночестве, о людях-"беглецах" и несбыточности иллюзий, сталкивающихся с реальностью. Обнажая трогательную беззащитность героев, Уильямс исполнен сочувствия к ним.

Мировая слава пришла к Уильямсу в 1947 г. после премьеры его самой знаменитой пьесы **«Трамвай "Желание"»** с Марлоном Брандо в роли Стэнли, поставленной Элией Казаном.

В 1951 г. вышла экранная версия этой драмы (лучшая лента, снятая по пьесам великого драматурга) с **Брандо** и с **Вивьен Ли** в роли Бланш Дюбуа, и **беспомощность красоты** впервые была сыграна так трагично, что стала смыслом гениальной драмы.

Затаенный страх и тоска по справедливости живет в героях драматурга. Они всегда бунтуют, но это мятеж слабости против силы, убожества против полноценности, греховности (в евангельском, а не эпикурейском смысле) против добродетели, индивидуальности («свой каприз» по Достоевскому) против гордого индивидуализма».





В этой пьесе схвачена драма смятенного человека, порожденная всем укладом жизни в обществе.

На убогую окраину огромного города, в дом к Стэнли Ковальскому приезжает сестра его жены – Бланш Дюбуа. Для нее дом Ковальских – последнее пристанище. В прошлом – бестолковая, трудная, несчастная жизнь. Когда-то была «Мечта» - родовое поместье. Стелла, ее сестра, в свое время уехала в Нью-Орлеан искать своей доли. Бланш осталась в поместье и боролась за его существование. Не победила: ни «Мечты», ни средств, ни сил. Позади – неудачное замужество (муж оказался гомосексуалистом, покончил с собой, узнав, что Бланш раскрыла его тайну); потеря честного имени; в отчаянии Бланш приезжает к сестре.

Надежды на устройство личной судьбы почти нет. Стелла стала чужой.

Когда она уезжает в родильный дом, Стэнли насилует Бланш, и Бланш сходит с ума.



Одиночество Бланш не результат ее сексуальной распущенности, а следствие социальных условий. Представительница выродившейся южной аристократии, **Бланш Дюбуа** не приемлет мир Стэнли Ковальского. В ней Уильямс находит воплощение **идеала духовной изысканности, изощренности.**

Бланш не только не приемлет мир Стэнли, она теряется в нем. Ей нет места в современном американском обществе: время южной аристократии истекло, и она гибнет. Но дело не только в том, что Бланш – тонкое, чуткое существо, предрасположенное к разладу со средой; Бланш обречена на катастрофу. Тонкость чувств (как и ее испорченность) делает ее нежелательной гостьей в мире «среднего человека».

Культура, утверждает Уильямс, развивая конфликт Бланш – Стэнли, **обречена на гибель перед лицом появившегося жизнеспособного, вульгарного «массового человека», подчиненного всякого рода регламентациям, но уверенного в себе.**

Для Уильямса **Бланш** и **Стэнли** – социальные символы.

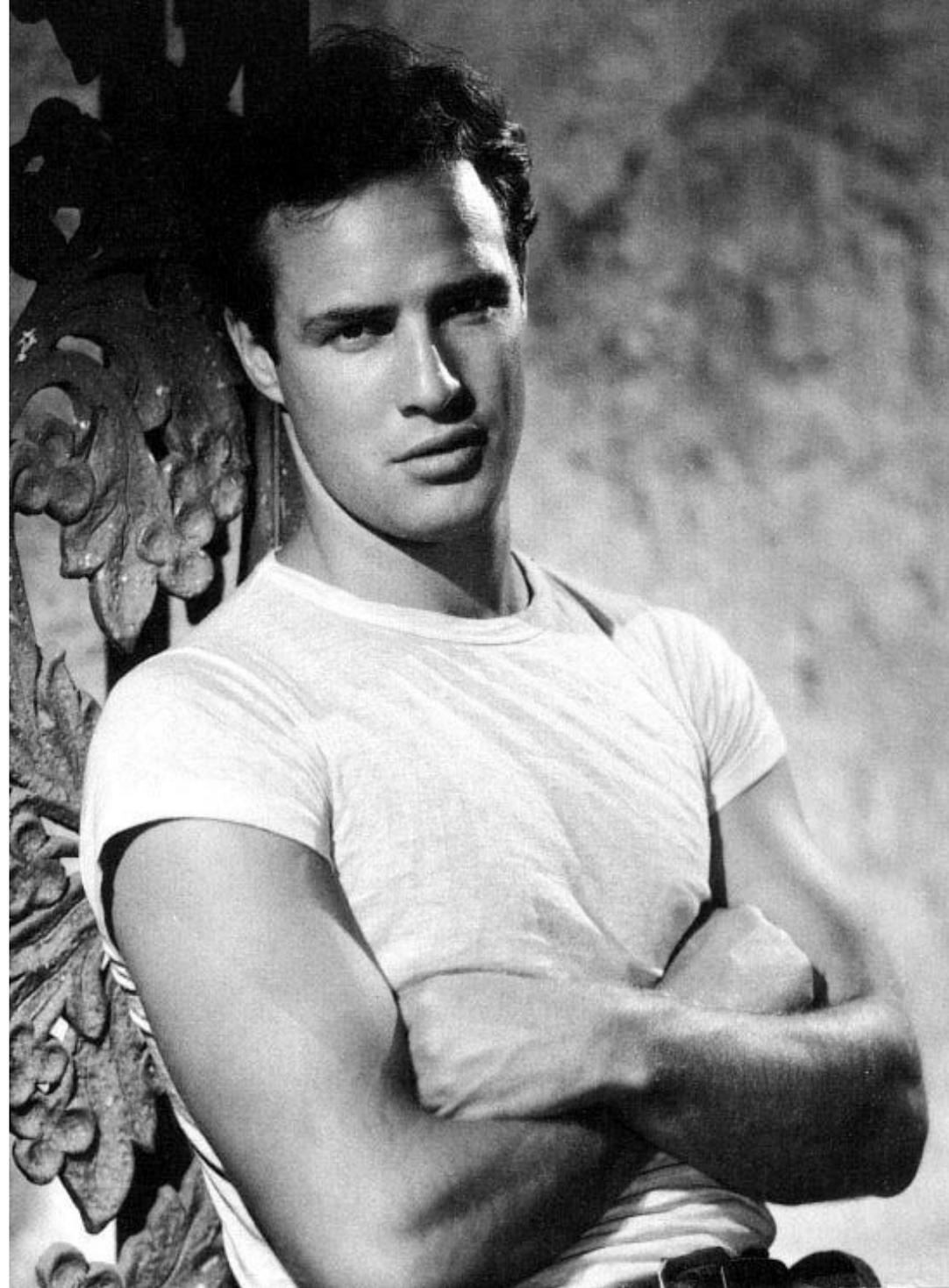
Бланш – символ Юга /аристократии духа/,

Стэнли – символ нового «массового» человека.

Стэнли – воплощение животной силы, жестокой жизни, не замечающей и даже сознательно презирующей все человеческие ценности.

Он – тот маленький человек, о которого разбиваются все попытки создать более разумный мир, к которому должны привести нас мысль, сознание и более глубокая человечность.

Его интеллект создает почву для фашизма, если рассматривать последний не как политическое движение, а как состояние бытия.



«Трамвай "Желание"»

ТЕМА: крушение хрупкой внутренней человеческой красоты и ее несовместимость с жестоким ординарным миром «массового человека».

ИДЕЯ: проблема существования в реальности идеала утонченной духовной красоты - она разбивается вдребезги от натиска иного жизненного уклада и бессердечия.

Главная тема творчества Т.Уильямса - болезненность, мучительность (а не трагедия) существования и судьба человеческого достоинства (а не духа) перед лицом страданий. Для Уильямса все мучительно – и сексуальность, и быстротечность времени, и потеря невинности, и общение между людьми.

Для **поэтического реализма** Уильямса главным является невероятная тоска по духовности.

Сюжет «Трамвая «Желание» - метафора, которая вбирает самое важное для автора: **бесконечный мир мечты, шарахающийся от убогого, грошового быта, пытающийся улететь от него и в конце концов разбивающийся вдребезги.**



Миф об Орфее присутствует и явно и скрыто во многих произведениях драматурга. Звучание этого мифа становится наиболее трагическим в пьесе **«Орфей спускается в ад» (1957)**.

Несмотря на то, что в ней художник вновь пытается осмыслить современную ему действительность в формах мифа об Орфее и Эвридике, это прежде всего пьеса об Америке 50-х, о подавлении личности бездуховным обществом, о повседневной жестокости, которую люди принимают как жизненную норму.



Вполне реальными являются и мотивировки поступков героев, конфликта пьесы.

Миф при этом остается скрытой, глубинной моделью, по которой “конструируется” сюжет пьесы, обуславливаются его узловые моменты.

Благодаря мифологическим ассоциациям происходящее приобретает большую масштабность, обобщенность, миф вносит в произведение второе, поэтическое измерение.

Джейб Торренса, вожак местного ку-клукс-клана — владелец магазина, который он заполучил, убив 10 лет назад прежнего владельца, итальянца, за то, что тот был лоялен к черным: поджег магазин вместе с хозяином и всеми работниками. А потом женился на дочери убитого им, Лейди, которая и не подозревает, что живет с убийцей. Джейб болен, и его только что привезли из больницы. Лейди боится мужа и томится жизнью, в которой нет ни радости, ни смысла. Знакомство с появившимся в этих краях молодым мужчиной по имени Вэл, его дикая красота», странная куртка из змеиной кожи, его пьянящий взгляд, гитара и поэтичная речь, метафоричная и пронизанная чувством вольности, завораживают Лейди. Вэл — поэт, его сила в чётком видении противоположностей мира. Для него жизнь — это борьба сильных и слабых, зла и добра, смерти и любви. А Жизнь всегда побеждает Смерть.

Но есть не только сильные и слабые люди. Есть такие, «на которых тавро ещё не выжжено». Вэл и Лейди принадлежат именно к такому типу: как бы ни складывалась жизнь — душа их свободна.

Она берет Вэла на работу в магазин тайком от мужа. На пике развития любовной истории (счастью Лейди нет предела, когда она узнает, что ждет ребенка) обо всем узнает муж. Он стреляет в Вэла, но Лейди заслоняет собой возлюбленного. Джейб зовет людей: это чужак застрелил Лейди и покушался на жизнь его, Джейба (видимо, из-за денег). Друзья не успевают помочь Вэлу: ему не удастся уйти. На этот раз Смерть победила Жизнь.

Уильямс обильно использует и реминисценции других мифов – античных, библейских, индейских. Постоянно обращаясь к античным и библейским образам, драматург стремится к созданию общечеловеческого языка, оперирующего такими сущностными понятиями, как Добро и Зло, Любовь и Ненависть, Жизнь и Смерть.

Сам по себе **миф об Орфее**, так его привлекавший, глубоко гуманен. В основе его лежит мысль о том, что добро и красота способны победить даже силы ада. **Быть Орфеем – значит для Уильямса не просто принадлежать к миру высших ценностей, но нести их в “ад”, то есть пытаться, несмотря на всю обреченность, совместить мечту и действительность, оглядываться на зов о помощи тех, кто в ней нуждается.**

Миф является важнейшим элементом художественной структуры драматургии Теннесси Уильямса. Он используется на всех уровнях его пьес – тематическом, структурном, ассоциативно-символическом, нравственно-эстетическом, философском и сценографическом (мы имеем в виду особую “пластику” спектакля, обозначенную в ремарках, которая воплощает авторское видение мира).

Некоторые пьесы Т.Уильямса

- 1944 — Стекланный зверинец**
- 1947 — Трамвай «Желание»**
- 1951 — Татуированная роза**
- 1955 — Кошка на раскалённой крыше**
- 1957 — Орфей спускается в ад**
- 1959 — Сладкоголосая птица юности**
- 1961 — Ночь игуаны**
- 1979 — Прекрасное воскресенье для пикника**
- 1980 — Дневник Тригорина**

Одноактные пьесы:

- 1941 — Растоптанные петунии**
- 1946 — 27 тележек с хлопком**
- 1946 — Любовное письмо лорда Байрона**
- 1946 — Предназначено на слом**
- 1958 — Внезапно, прошлым летом**
- 1958 — Нечто невысказанное**