

СОДЕРЖАНИЕ

Введение……………………………………………………………………….......3

Глава 1 Специфика Пулитцеровской премии в художественной литературе………………………………………………………………………....5

1.1 Джозеф Пулитцер как основатель Пулитцеровской премии .......................5

1.2 Исторические особенности Пулитцеровской премии …..............................7

Глава 2 Пулитцеровская премия в системе культурных приоритетов.……....12

2.1 Драматургия Теннесси Уильямса….…………………….….......……….....12

2.2 Драматургия Юджина О’Нила…………………….……….………….........19

Заключение…………………………………………………………………...…..31

Список использованных источников.……………………………...………...…35

**Введение**

Будучи одной из наиболее популярных премий в США, Пулитцеровская премия вручается ежегодно c 1917 года. За время своего существования Пулитцеровская комиссия неоднократно подвергалась критике за неправильное вручение или невручение наград. Противоречия часто возникали также между счетной комиссией и судейской коллегией. Субъективность самого процесса награждения с неизбежностью приводила к такого рода противоречиям. Однако комиссия никогда не принимала популистских решений. Многие, а возможно и большинство отмеченных премией книг, никогда не входили в основные списки бестселлеров, а многие награждённые комиссией пьесы никогда не ставились на сценах бродвейских театров.

Пулитцеровская премия за художественную книгу — одна из шести номинаций в области литературы Пулитцеровской премии.

В данной работе мы рассмотрим произведения таких лауреатов Пулитцеровской премии за лучшую драму как Юджин О’Нил, Теннесси Уильямс, Уильям Сароян, Артур Миллер и др. А также определим влияние Пулитцеровской премии на систему формирования культурных приоритетов.

**Актуальность темы** исследования определяется влиянием Пулитцеровской премии на развитие культуры и формирование ее приоритетов.

На сегодняшний день Пулитцеровская премия является одной из самых престижных и статусных наград в США, ежегодно присуждаемой в двадцати одной категории. В двадцати категориях победитель получает свидетельство и американское денежное вознаграждение на сумму 15,000$.

Без сомнения, Пулитцеровская премия оказывает заметное влияние на развитие и формирование культуры и литературного направления в частности на протяжении многих лет. К сожалению, в России эта тема крайне малоизучена и исследована, однако, американская драматургия довольно прочно закреплена в списке обязательной литературы и профильных дисциплинах российских гуманитарных вузов. Поэтому в данной работе мы попробуем разобраться в факторах влияния Пулитцеровской премии на развитие мировой культуры и исследовать систему формирования культурных приоритетов.

**Степень разработанности темы.** Отметим, что данная тема является не исследованной как в американской, так и в российской системе культуры.

**Целью исследования** является влияние Пулитцеровской премии на систему формирования культурных приоритетов.

**Объект исследования:** феномен культурных приоритетов.

**Предмет исследования:** драматургия лауреатов Пулитцеровской премии.

**Глава 1. История Пулитцеровской премии**

**1.1 Джозеф Пулитцер как основатель Пулитцеровской премии**

Родился Джозеф Пулитцер 10 апреля 1871 года в городке Мако (Венгрия) в обеспеченной еврейской семье. Позже семья переехала в Будапешт, где он получил образование в частной школе. В юности Пулитцер мечтал о военной карьере, но по состоянию здоровья не был зачислен в австрийскую армию.

Прослышав, что в Гамбурге набирают добровольцев в армию США, Джозеф добрался до этого города, где ему удалось стать помощником вербовщика, который зазывал матросов на американский корабль. После разных перипетий Пулитцер добрался до Бостона и поступил в германоязычный отряд кавалерии армии президента Линкольна и участвовал на завершающем этапе гражданской войны на стороне северян. После победы его полк прошел парадом по столице, и Джозефа потряс Капитолий, похожий на “королевский дворец, но символизирующий республику”. В Нью-Йорке полк сдал оружие, получил по 135 долларов на каждого бывшего солдата и был распущен. 18-летнему юноше пришлось познать нелегкие дни. Зарабатывая на жизнь, работал грузчиком, официантом, носильщиком на вокзале и даже погонщиком мулов. В городе он был известен под кличкой “Джуи-еврей” [1, c. 78].

В местной библиотеке Джозеф занимался изучением нового для него английского языка, интересовался учебниками по праву. В Сент-Луисе Джозеф стал завсегдатаем местной библиотеки, где однажды за игрой в шахматы познакомился с редактором газеты, выходившей на немецком языке, - “Westliche Post” Льюисом Виллихом, который взял его на работу, а спустя некоторое время предложил стать репортером. Через четыре года о вездесущем репортере знала вся Луизиана. Столь значительная популярность побудила владельцев “Westliche Post” предложить “восходящей звезде” выкупить часть акций. С этого момента 25-летний “Джуи-еврей” стал издателем.

В 1878 году Пулитцер купил газету “St. Louis Post-Dispatch” и много работал над преобразованием ее бизнес-модели. Спустя некоторое время он приобрел еще одну газету - “The New York World”, которая вскоре стала самым популярным изданием Нью-Йорка и в течение многих лет удерживала самый большой в Штатах тираж - более 600 тысяч экземпляров [2, c. 112].

Серьезным нововведением Пулитцера стало проведение постоянных публикаций по различным вопросам с необычными кричащими заголовками. Это привлекало внимание читателей, поднимало тираж газет, что приносило приличный доход издателю. Став обладателем двух газет, Пулитцер подчеркивал, что “его газеты будут направлены на интересы простых людей, а не на интересы обладателей толстых кошельков”.

Интересно замечание Марины Ефимовой: “Пулитцер посылал репортеров за драматическими новостями во все уголки Америки, в Европу и Африку, в Россию (например, когда умер Толстой). Его репортеры впервые начали брать интервью на улицах - у простых горожан. И газета читалась, как волнующая городская драма» [3, c. 96].

Сотрудники газеты сразу почувствовали, что новый командир ведет их к победе. Скоро это почувствовал Нью-Йорк, а за ним - вся Америка.

Основное внимание было сделано на привлечение массового читателя, для чего были использованы простые и действенные методы. На страницах его газет совмещались статьи о политической коррупции, журналистские расследования, сенсации из различных областей жизни, немного юмора и определенное количество рекламы. Затем стали появляться спортивные новости, рубрики, посвященные женщинам, яркие публикации по иным темам. Полный букет, рассчитанный на вкус различных читателей. Он привлекал к сотрудничеству карикатуристов (его газеты были первыми, постоянно помещавшими политические карикатуры на первой полосе).

Пулитцер требовал не столько “таскать сентенции”, сколько уметь их подавать. Заголовки типа “Дыхание смерти”, “Террор на Уолл-стрит” набирались аршинными буквами. Все это вместе придавало созданный Пулитцером новый газетный стиль, названный позже “новым журнализмом” [4, c. 36].

Он сумел придать газете “St. Louis Post-Dispatch” агрессивный характер и в журналистских расследованиях бичевал тех, кого хорошо узнал, занимаясь политикой. Его газета весьма быстро стала самым популярным изданием в Сент-Луисе. Уверенный в себе, Пулитцер ввязывается во все местные политические кампании и скандалы. Дело дошло до того, что в конце 1882 г. его пребывание в Сент-Луисе стало небезопасным, и Джозеф решил уехать в Нью-Йорк, где в мае 1883 года и купил вторую газету - “The New York World”.

Бывший владелец газеты, финансист Джей Гоулд назвал проделанное Пулитцером “революцией одного человека”.

**1.2 Исторические особенности Пулитцеровской премии**

В 1904 году Пулитцер написал пожелание на будущее, в котором представил учреждение Пулитцеровских премий как стимул для превосходства. Джозеф Пулитцер определил только четыре награды в журналистике, четыре в прозе и драме, одну для образования и пять стипендий путешествий. Три стипендии выделялись по рекомендации Факультета журналистики в Колумбии для студентов, получающих высшее образование, а две другие вручались в области искусства и музыки. Наградами распоряжалось жюри, состоявшее из членов факультета колумбийского департамента Музыки и института Музыкального искусства (музыка) и Национальная Академия Дизайна (искусство). Как и другие награды, последние две стипендии были открыты для всей сферы музыки и всех студентов отделения гуманитарных наук в Америке. В настоящее же время премия Пулитцера выделяет пять стипендий 7 500$ студентам высшего образования школы журналистики.

Чувствительный к динамической прогрессии общества, Пулитцер создал предпосылки для глубоких изменений в системе премий. Он основал консультативный надзирательный совет и указал, чтобы "власть по ее усмотрению имела право не принять, изменить или заменить любую тему или предметы исследования, однако, если в решении правления происходила такая приостановка, изменения или замены должны были способствовать общественному благу или являть собой первую необходимость или временем". Он также уполномочил правление отказывать в любой премии, где записи упали ниже ее стандартов. Назначение власти правлению было таково, что могло также отвергнуть рекомендации для премий, сделанных жюри, впоследствии созданными в каждой из категорий [5, c. 68].

За время своего существования Пулитцеровская комиссия неоднократно подвергалась критике за неправильное вручение или невручение наград. Противоречия часто возникали также между счетной комиссией и судейской коллегией. Субъективность самого процесса награждения с неизбежностью приводила к такого рода противоречиям. Однако комиссия никогда не принимала популистских решений. Многие, а возможно и большинство отмеченных премией книг, никогда не входили в основные списки бестселлеров, а многие награждённые комиссией пьесы никогда не ставились на сценах бродвейских театров [6, c. 44].

Пулитцеровская премия финансировалась из инвестиционного фонда, созданного после смерти издателя. В 1970 году был создан ещё один фонд, которому удалось привлечь дополнительные пожертвования для выплат наград этой престижной премии.

При вручении Пулитцеровской премии особо отмечается номинация «За служение обществу». Номинанту, кроме денежного вознаграждения, вручается ещё и золотая медаль. Награду выдают «за исключительный пример достойного служения обществу» [7, c. 16].

Число наград с годами увеличивалось. В 1922 году появился приз за лучшую карикатуру. В 1942 году к нему добавилась награда за самую лучшую фотографию. С 1943 года список номинантов пополнился сочинителями музыки. В 1999 году была создана номинация «Журналистское расследование». В 2006 году стали проводить конкурс и среди онлайн-контента. С 2009 года Пулитцеровскую премию стали вручать журналистам как за материалы, опубликованные в печатных изданиях, так и за публикации в Интернете.

В 1999 году Наблюдательный совет разрешил интернет-репортерам участвовать в номинации "Журналистское расследование". С 2006 года принимался к рассмотрению онлайн-контент (репортажи, фотографии) бумажной прессы.

С 2009 года Пулитцеровскую премию стали вручать журналистам как за материалы, опубликованные в печатных изданиях, так и за публикации в интернете.

Жюри отметило растущее влияние онлайновых СМИ и их все более профессиональный контент. Почти четверть претендентов на Пулитцеровскую премию в области журналистики в 2009 году были представлены в виде онлайновых документов — 37 различных изданий, существующих только в интернете. В этом же году году финалистом премии впервые стало онлайновое издание — веб-сайт Politico [8, c. 63].

С 2011 года Комитет Пулитцеровской премии принимает заявки от соискателей исключительно через интернет.

В настоящее время премия присуждается по 25 номинациям, 14 из них связаны с журналистикой. Литературная премия вручается по 6 номинациям: «За художественную книгу, написанную американским писателем, желательно об Америке»; «За книгу по истории Соединённых Штатов»; «За биографию или автобиографию американского автора»; «За стихотворение»; «За нехудожественную литературу»; «За лучшую драму». В 1920, 1941, 1946, 1954, 1964, 1971 и 1974 годах её не присудили никому, так как жюри не выявило ни одной достойной литературной работы [9, c. 83].

Пулитцеровская премия «За лучшую драму» — одна из семи премий, присуждаемых ежегодно в области «литературы, драматургии и музыки», и одна из девяти «оригинальных» Пулитцеровских премий, упомянутых в так называемом «Завещании», составленном в 1903-м году самим основателем премии — Джозефом Пулитцером. Присуждается непрерывно с года основания Пулитцеровской премии в 1917-м году (в том году премия осталась без лауреата и впервые, если буквально, была присуждена в 1918-м году).

В «Завещании» Джозефа Пулитцера, послужившим отправной точкой для основания премии Пулитцера «в области журналистики и искусств», о премии «за Драму» сказано дословно следующее: «…за оригинальную американскую пьесу, поставленную в Нью-Йорке, которая наилучшим образом показывает обучающую ценность и мощь сцены в повышении морального уровня, здоровых вкусов и хороших манер граждан Америки» [10, c. 103].

В настоящее время премия может быть присуждена не только драмам, но и комедиям, и мюзиклам, и не только поставленным в Нью-Йорке, но и во всех США, и считается признанием награждённой драмы важнейшей театральной работой в стране в предшествующем году.

В разные годы лауреатами литературной Пулитцеровской премии становились Эрнест Хемингуэй («Старик и море»), Харпер Ли («Убить пересмешника»), Уильям Фолкнер («Притча»), Теннесси Уильямс («Трамвай „Желание“», «Кошка на раскаленной крыше»), Артур Миллер («Смерть коммивояжёра»), Маргарет Митчелл («Унесённые ветром»), Джон Апдайк (за романы «Кролик разбогател» и «Кролик успокоился»), Уильям Сароян («Время нашей жизни»), Юджин О’Нил («Долгий день уходит в ночь») [11, c. 115].

С 1920-го по 2006-й годы премия «За лучшую драму» слегка отличалась от большинства других Пулитцеровских премий: все эти годы период, за который рассматривались кандидаты на премию, исчислялся со 2-го марта предыдущего года до 1-го марта текущего года, чтобы учитывать сроки театрального сезона на Бродвее. Начиная с премии за 2007 год это правило было отменено, и теперь период исчисляется, как и у всех других премий — с 01 января по 31 декабря предыдущего года.

Наградная комиссия (The Pulitzer Advisory board) ежегодно назначает Судейскую коллегию, состоящую, как правило, из одного представителя Американской академии искусств и литературы и четырёх известных театральных критиков. Коллегия рассматривает заявки соискателей, — это могут быть премьеры как из Нью-Йорка, так и из региональных театров, — и отбирает одного или нескольких подходящих кандидатов. Наградная комиссия вправе не согласиться с выбором Коллегии, — в этом случае Комиссия может выбрать своего кандидата, как это было с пьесой Теннесси Уильямса «Кошка на раскалённой крыше», (1959), а может и вовсе удержать премию, как это случилось с «Кто боится Вирджинии Вулф?», (1963) [12, c. 123].

**Глава 2 Пулитцеровская премия в системе культурных приоритетов**

**2.1 Драматургия Теннесси Уильямса.**

Об американском драматурге Теннесси Уильямсе в России знают немногие. А ведь в его произведениях столько правды, которая остается острой даже в настоящее время, даже для русского человека.

Драматургия Теннесси Уильямса, сына своего времени, немало зависела от обстановки в стране, от общественных настроений, от интеллектуальной моды, наконец. Он нашел выход из одиночной камеры собственного «я», выведя на сцену незаметных провинциалов, которые опутаны дикими предрассудками и отжившими обычаями. Он безбоязненно выставлял напоказ бездуховность, пошлость, ложь, которые сопровождали их от колыбели до могилы.

Если брать в широком плане, одна из центральных тем новой мировой драмы и реального мира, в котором мы живем – это «иллюзии и действительность». По мере развития рыночных отношений, ведущих к обесчеловечению и отчуждению личности, по мере утраты самоценности отдельного человека, у «интеллигенции» возникло определенное психологическое состояние – ощущение разрыва между данным и достижимым, и желание отвернуться от реальности, уйти в бесплодную мечту [13, c. 98].

Почему русскому молодому человеку нужно непременно познакомиться с творчеством Уильямса? Потому что молодой человек только начинает осторожно ступать по рыхлой, вязкой земле жизни, а в пьесах Теннесси Уильямса наглядно и реалистично иллюстрируется, что может произойти с человеком, если сделать шаг не в ту сторону и не заметить этого.

Будущий автор двух десятков многоактных и такого же количества коротких пьес, выпустивший вдобавок два романа и несколько сборников рассказов и стихов, Томас Ланир – таково настоящее имя писателя – родился 26 марта 1914 года в городе Колумбус, штат Миссисипи. Его отцом был строгий коммивояжер, гуляка и выпивоха, мало занимающийся воспитанием детей, который впоследствии бросил семью. Маленький Том жил в постоянном страхе перед отцом, считавшим его жалким слабаком, и рос тщедушным впечатлительным, нервным и замкнутым ребенком.

Юношей Томас начал работать, хотя жил у сравнительно обеспеченного деда по материнской линии, священника епископальной церкви. Переменив несколько занятий, он осел на три года продавцом в обувном магазине. Впоследствии эта пора жизни Теннесси Уильямса отразится в пьесе «Стеклянный зверинец», которая принесет ему известность и премию «Кружка нью-йорских театральных критиков».

Писать Уильямс начал рано, сам он утверждал - с одиннадцати лет. Но вот, например, достоверный факт: в 1925 году журнал «Smart Set» объявил конкурс на лучшее литературное произведение, написанное подростком и четырнадцатилетний Томас получил призовое место. Его очерк был напечатан [14, c. 105].

Разъезжая по городам и весям, Томас уже чувствовал себя литератором: где-то ему удается напечатать стихотворение, где-то рассказ. Он исколесил полстраны, и потому учился урывками.

В 1935 году в Сент-Луисе Тенесси Уильямс сближается с труппой «Сент-луисские скоморохи», которая ставит несколько его коротких пьес. Через два года они играют его первую большую пьесу, воссоздающую труд алабамских шахтеров. В 1938 году Уильямс написал пьесу о бунте тюремных заключенных, но коллектив прогорел и распался.

Вскоре начинающий драматург получил премию известного «Груп-тиэтр» за три одноактные пьесы: «Несъедобный ужин», «Растоптанные петуньи» и «Предназначено на слом». В 1940-м видный театровед Джон Гэсснер рекомендовал ведущему «Тиэтр Гилд» пьесу Уильямса «Битва ангелов». Прогон пьесы в Бостоне оказался неудачным и театр от нее отказался. Но это не обескуражило молодого автора, который усердно продолжил работать [15, c. 99].

В 1944 году на чикагской сцене вышел спектакль, сразу снискавший большой успех. Спектакль, который впоследствии был экранизирован пять раз. «Стеклянный зверинец» - драма семьи, где герои застигнуты автором в тот момент, когда увидели себя такими, какие они есть на самом деле. Сценическое действие показывает зрителю лишь несколько, казалось бы, тривиальных моментов из жизни «средней» семьи. Однако в финале тривиальное перерастает в трагедийное.

Автор назвал свою работу «пьесой-воспоминанием». У нее в самом деле необычная для тех лет структура – собственно действие переплетается с комментариями Ведущего, который одновременно является действующим лицом, Томом Уингфилдом. Когда раздвигается занавес, мы видим, как над сценой нависают каменные громады – многоэтажные дома-ульи. Затем постепенно на первом этаже высвечивается небольшая квартирка, где живут Уингфилды.

Материал этого произведения откровенно автобиографичен. В Томе драматург выразил самого себя в сент-луисский период жизни в пору службы в обувном магазине. Лаура, прихрамывающая на одну ногу и склонная к нервным припадкам девушка, списана с младшей сестры Уильямса, Розы, которая страдала психическим расстройством. И только вместо строгого отца показана вздорная придирчивая мать, задевающая сына по всякому поводу и без повода [16, c. 56].

Хрупкая и застенчивая Лаура замкнулась дома, в своем игрушечном мирке – коллекции разноцветных стеклянных зверушек. У Аманды тоже есть свой «зверинец», ее «коллекция» состоит из воспоминаний, которые с каждым годом становятся ярче и романтичнее. Мечтания о безоблачной поре молодости и веренице верных поклонников превращаются в манию. Аманда смешна и жалка в своем диковинном, давно вышедшем из моды платье, в своих попытках сохранить миловидную наивность. Том же страдает и старается чем-то скрасить свое пребывание на опостылевшей службе. Карточка отца на стене словно зовет его навстречу приключениям, но он кормилец, и не может бросить сестру и мать. Отдушиной ему служит кино.

Ничем кончается посещение сослуживца и приятеля, которого Том пригласил на обед по настоянию матери: та прикинула, что молодой человек может заинтересоваться Лаурой. Но у гостя, как выяснилось, есть невеста. Обманута еще она надежда. Действие возвращается на круги своя.

У Уильямса проводится полупрозрачная, едва уловимая грань между драмой и трагедией. Одно будто плавно перетекает в другое, а иногда прочно переплетается между собой. Возможно, это та трагедия, которую зрителю будет удивительно именовать таковой – она без накала, без резкости, без нарочитости, но всегда удушливая и безвыходная. Это трагедия не по выдумке, а по реальности, и оттого она становится абсолютной.

Свое понимание трагического Уильямс наиболее полно изложил в предисловии к пьесе «Лето и дыхание зимы». Он исходил из того, что современного человека, запертого в бешеной вращающейся клетке деловой активности, преследует чувство непостоянности и незначительности. Воздействие времени, гостеприимно предлагаемые нам всевозможнейшие средства отвлечения мешают сосредоточиться, притупляют наше восприятие, а важные события снижают до уровня случайных происшествий. Поэтому понимания трагедийности, которая требует свободного созерцания, можно достичь, лишь остановив мгновение, уловив в быстротекущем времени элемент непреходящего, вечного. Если мир пьесы не дает нам возможности наблюдать за характерами в особых условиях мира без времени, то характеры и события пьесы станут такими же бесцельными и тривиальными, как соответствующие люди и события в жизни [17, c. 122].

«Зверинец – самая чиста и самая грустная пьеса Теннесси Уильямса. Такой тонкости, прозрачности, такого сочувствия персонажам нет, пожалуй, ни в каком другом произведении писателя», - говорит Г. Злобин в своей статье «Отчаяние и страсти Теннесси Уильямса» [18, c. 9].

Крупнейший в стране театральный критик Брукс Аткинсон писал в «Нью-Йорк таймс»: «По форме пьеса более чем проста…Содержание тоже отличается простотой и ясностью. Ничего, казалось бы, не происходит: мать безуспешно пытается найти для дочери поклонника – вот и все. Но написано это с такой нежностью, с таким состраданием, с таким глубинным постижением характеров, так мастерски прописан фон – огромный равнодушный мир, окружающий персонажей, - что пьеса поражает силой и точностью показа человеческих взаимоотношений. Хрупкая, как стеклянные игрушки, в которых находит утешение одинокая девушка, пьеса вместе с тем обладает пружинящей силой – силой правды» [19, c. 11].

После «Зверинца» к Теннесси Уильямсу пришла широкая известность.

В заметках к постановке пьесы Уильямс выдвинул концепцию нового, пластического театра, который, по его мнению, должен прийти на смену исчерпавшему себя театру «фотографического сходства», «изжившим себя средствам внешнего правдолюбия».

Сущность этой концепции состоит в широком использовании внелитературных средств: киноэкрана, подчеркивающего значение того или иного эпизода, выборочного и условного освещения сцены, меняющейся по ходу действия музыки и других звуковых эффектов. Далеко не во всех пьесах Уильямс прибегает к арсеналу «пластического театра», но там, где он это делает, внелитературные средства играют важную роль.

Исполнена стихийный реализмом пьеса «Кошка на раскаленной крыше», в которой «авангардист» Уильямс обратился к классической теме большой литературы – страшной власти денег. Как стервятники кружат над тридцатью тысячами акров плодороднейшей земли в дельте Миссисипи сын плантатора Поллита, умирающего от рака, и его жена. Приманка, на которую может клюнуть Большой Папа – их чада, пятеро с шестым на подходе. Другой сын, любимый, Брик – безнадежный алкоголик и не хочет подарить отцу наследника. Он не выпускает из рук стакан с виски и полон обаяния особого толка – обаяния сломленного человека. Терзается, видя, как уплывают из рук денежки свекра, жена Брика, Маргарет. Героиня не обуяна жадностью – просто всю жизнь она была ужасно, до отвращения бедна, и сейчас, когда к ее горестям добавилось нежелание мужа спать с ней, она чувствует себя кошкой на раскаленной крыше.

В пьесе практически не двигается сюжет, в ней ничего не происходит, кроме надуманного фальшивого празднества в связи с днем рождения якобы выздоравливающего Папы. Текст пьесы – сложные разговоры, нервные, на повышенных тонах, выяснения отношений.

Две темы доминируют в этих семейных препирательствах: первая, естественно, - это наследство больного Папы, вторая – пьянство Брика, его отказ выполнять супружеские обязанности и, не в последнюю очередь, его прошлое. Все три обстоятельства туго сплетены в единый узел. Когда-то во времена золотой молодости у Брика был хороший друг, капитан сильной футбольной команды, в которой сам он играл нападающим. Их крепкая бескорыстная дружба была так чиста, что показалась ненормальной людям с грязными мыслями. Капитан давно умер от злоупотребления наркотиками, но подозрения в противоестественной связи тянутся за Бриком до сих пор.

«Раскрывая характер персонажа пьесы, - читаем в ремарке к первому акту, - следует кое-что оставить недосказанным, тайным, подобно тому, как в жизни характер никогда не раскрывается до конца и многое в нем остается тайным, даже если это ваш собственный характер в ваших собственных глазах».

Людям трудно достучаться друг до друга, и чтобы преодолеть преграду, они начинают притворяться лицемерить, начинают лгать – родным, близким, посторонним и прежде всего – самим себе. Трудность общения достигает у людей последнего предела особенно в момент «общего для них кризиса», написано в той же ремарке. Сеть лжи раскидывается, спутывает все и вся. «Ложь – вот наш образ жизни», - заключает Брик [20, c. 23].

В одном из интервью Уильямса спросили, каковы его главные достоинства и недостатки и автор ответил: «Лучше всего мне удаются характеристики персонажей, диалог и язык. И мне кажется, я чувствую театр. А насчет слабостей - их так много! Когда была первая читка "Сладкоголосой птицы", я вдруг вскочил и заорал: "Прекратите немедленно, ужасно многословно!" Но если пьеса хорошо поставлена и сыграна, тогда понимаешь, что она получилась. А самая большая слабость - композиция. И страсть к символам; символы, конечно, естественный язык драмы, но у меня иногда их многовато. Есть также чрезмерная склонность к самоанализу - не знаю, как от нее избавиться. Люблю смотреть внутрь себя. И не люблю писать о том, что не идет из глубины личности, что не раскрывает душу человека.» [21, c. 24].

Поражает многообразие художнических почерков в пьесах Теннесси Уильямса. Иногда это суровый грубоватый реализм в изображении негативных сторон жизни соотечественников. Иногда – приподнятая романтичность, временами переходящая в экспрессионистскую экстравагантность. Иногда – живописное полотно виртуозного колориста, который одинаково свободно кладет на холст нежнейшие пастельные мазки и рядом, широкой кистью – кричащие кровоточащие цветовые удары.

Как опытный саксофонист, который, импровизируя, перебирает клапаны своего инструмента, Уильямс мастерски перемежает по ходу действия лирические, фарсовые, драматические эпизоды.

Нервное и неровное творчество Теннесси Уильямса, который внес неоценимый вклад в американские театр и литературу 20 века, отразило в конечном счете проблемы и противоречия мира, в котором ему довелось жить.

«Я романтик… старомодный романтик. Меня приводит в отчаяние непостоянство любви, неумение людей жить в согласии – и целых стран, и отдельных людей, - их неумение понять, насколько это важно… Я просто прихожу в отчаяние от этого» [22, c. 20].

2.2 Драматургия Юджина О’Нила

К началу XX века в США не было ни национального театра, ни национальной драматургии, которая могла бы стать вровень с европейской. Отсутствие собственной драматургической и театральной традиции породило истинно американский феномен: драматург - управляющий сценой (stage manager) и, далее, драматург - режиссер. Начало было положено прибывшим из Англии Дайоном Бусико (1820-1890), решительно изменившим функции управляющего сценой, до того лишь служившего организационным нуждам гастролировавших театральных трупп. Бусико писал для сцены (он был автором более, чем двухсот пьес), что позволяло ему также редактировать предназначенные для сцены пьесы других драматургов, и давал указания актерам. Далее активную роль в формировании репертуара своих трупп, подготовке актеров и техническом оснащении спектаклей стали играть управляющие сценой (они же были и драматургами) Августин Дэйли (18381899), Стил Маккей (1842-1894), Клайд Фитч (1865-1909). Именно от их принципов работы отталкивался (с Д. Бусико и С. Маккеем он сотрудничал) Дэвид Беласко (1854-1931), с которого начинается история американской режиссуры. Но театр Америки начала XX века отставал от европейского театра не на одно десятилетие, и этот разрыв начал сокращаться лишь в 1910-е годы.

Рождение новой, сопоставимой по широте творческих поисков с европейской, режиссуры в Америке приходится на 1920-е гг. - это время небывалого расцвета театра США. Никогда прежде (а потом - лишь однажды, в 1960-е) театр в Америке не приобретал такого общественного значения: следы этого - в названиях театральных зданий Бродвея, которые носят имена Юджина О'Нила, горячего поклонника творчества О'Нила критика Брукса Аткинсона, участвовавших в спектаклях, поставленных по драматургии О'Нила актеров Альфреда Ланта и Линн Фонтанн (никто из театральных деятелей более позднего периода такой чести не удостаивался). Единственный памятник на Бродвее - это памятник актеру Джорджу М. Коэну, лучшей ролью которого в его долгой карьере была роль Ната Миллера, исполненная в премьерной постановке пьесы О'Нила «Ах, пустыня!» В этот период американскиережиссеры и сценографы, напитавшись европейскими идеями, создавали яркие, самобытные театральные спектакли [23, c. 115].

Именно пьесы Юджина О'Нила привнесли на американскую сцену новый конфликт, его драматургия поставила новые проблемы и вывела на сцену новых героев. Появление его драматургии уже не могло не повлечь за собой возникновения такого театрального феномена, как новая режиссура, начавшая в стране с очень молодым театром поиски нового (в отличие от жизнеподобия Беласко и его подражателей) театрального языка. Но и сам первый драматург США испытывал желание активно участвовать в живом театральном процессе. О'Нил не был теоретиком: его перу принадлежит небольшое количество статей, в которых он прокламирует свои театральные взгляды. Тем не менее, наряду с драматургией, переписка и практическая деятельность драматурга позволяют пролить свет на его театральную концепцию. В свои пьесы драматург, критически относившийся к хорошо ему знакомому жизнеподобному театру, закладывал режиссерское решение, которое требовало для своего воплощения смело мыслящих режиссера и сценографа. Драматург стремился к тому, чтобы быть творчески интерпретированным: он активно предлагал свои пьесы режиссерам и актерам, охотно помогал взявшимся за постановку режиссерам, внося коррективы в свои пьесы, и даже стал одним из учредителей театра, созданного для постановки его драматургии. Деятельность О'Нила оказала огромное влияние не только на развитие американской драматургии, но и на становление молодого искусства американской режиссуры, опиравшегося, таким образом, на твердую почву национальной драматургии. Рассмотрение феномена американской режиссуры в ракурсе о'ниловской драматургии представляется чрезвычайно плодотворным: с одной стороны, пьесы О'Нила предстают в заданных автором условиях — условиях американской сцены, с другой стороны, именно постановка пьес О'Нила раскрыла талант целого ряда американских режиссеров и сценографов.

Лауреат Нобелевской премии 1936 года Юджин О'Нил считается основоположником национальной драматургии. Сын актера и драматург по призванию, выросший в арти­стической среде, он сменил немало разных профессий: был матросом и золотоискателем, бродяжничал, был актером, членом объединения при труппе "Провинстаун плейере". На этой сцене были поставлены его первые одноактные пьесы. Пьесы двадцатых годов - "Косматая обезьяна", "Любовь под вязами", "Крылья даны всем детям человеческим", принес­шие О'Нилу известность, можно определить как социально-философские драмы. В этом жанре драматург умело сочетал стилевые особенности натурализма и елизаветинскую траге­дию, символизм и приемы неопримитивизма. Он стремился уйти от правдоподобия, видоизменяя ценности и символы современного ему театра, хотел приблизиться "к неизведан­ной пока области", где, как он писал в статье "Стриндберг и наш театр", "наши сердца, обезумевшие от одиночества и жалкого косноязычия плоти, постепенно выявят новый язык человеческой общности" [24, c. 95].

В пьесе "Косматая обезьяна" (1922) автор достигает боль­шого экспрессионистского эффекта, анализируя крах кочегара Янка. Молодой и сильный, Янк ловко орудует в недрах судна. Топка, где он работает при постоянной жаре, напоминает клетку, а сам он, по словам автора, утратив гармонию с при­родой, не достиг новых горизонтов. Потерпев неудачу в люб­ви, Янк готов отступить назад, но и в прошлом не находит себя. Пьеса заканчивается символической сценой в зооло­гическом саду: доведенный до отчаяния Янк умирает в объя­тиях гориллы.

Драма "Крылья даны всем детям человеческим" (1924) по­священа расовым проблемам. Название ее составила строка популярной спиричуэле. Духовная песня музыкального фольк­лора американских негров, подобно глубинному лейтмотиву, как бы сопровождает историю любви чернокожего Джима Харриса и белой Эллы Даун и. Они выросли вместе и были бы счастливы в другом мире. Но их любовь обречена под косыми взглядами соседей, в мире, где цвет кожи значит больше, чем цвет души, а совесть и мораль удушены небоскребами холод­ного города-спрута. Юджин О'Нил продолжает следовать своему эстетическому кредо и изображает жизнь как трагедию, которая путает все формулы и несет освобождение "от мелочных забот каждодневного существования" [25, c. 146].

Признанным шедевром стала "Любовь под вязами" (1924), драма античной силы чувств. Семейная трагедия, разыграв­шаяся на ферме Эфраима Кэбота в 1850 году, решена в не­скольких аспектах: символическом (люди-вязы, глубоко врос­шие в землю, люди-камни), натуралистическом (стихия чувств и первозданная энергия руководят человеком), психоанали­тическом (инстинкт нередко сильнее разума) и социальном (собственническая власть земли над человеком, а людей силь­ных над слабыми). Деспотизм власти старого Кэбота, воля сыновей, противостоящая ей, ненависть сыновей к мачехе Абби, по возрасту более годящейся в сестры, и роковая страсть Абби к пасынку Эбину - этот узел таит в себе нераз­решимый конфликт. Собственнический дикий инстинкт ввергает всех в борьбу за ферму и служит причиной полного отчуждения, непонимания и одиночества в семье, что и при­водит к преступлению.

В трилогии "Траур - участь Электры" (1931) О'Нил Использовал классический миф о падении дома Атреев. Со­бытия, описанные здесь, относятся ко времени окончания Гражданской войны между Севером и Югом. Бригадный генерал Эзра Мэннон возвращается с войны, чтобы в соб­ственном доме быть убитым женой и ее любовником. Дочь убитого Лавиния, подобно Электре, уговаривает брата Орина отомстить за отца. В храме ненависти, каким стал дом Мэннонов, поселяется смерть. Последней умирает мстительница Лавиния, не выдержав преследований мерт­выми. "Возвращение", "Загнанные", "Преследуемые" - таково название трех пьес, входящих в мифологическую драму Ю. О'Нила, позволившую ему реализовать свои воз­можности в жанре трагедии.

Пьеса "Продавец льда грядет" (1938) своим трагическим пафосом, местом действия и коллизией напоминает "На дне" М. Горького. Типологически она также близка к пьесе О'Нила "Любовь под вязами" и "Власть тьмы" Л. Толстого. В последние годы жизни писателя изданы его пьесы "Душа поэта", "Луна для пасынков судьбы" и "Долгое путешест­вие в ночь".

Пьесы Юджина О'Нила, особенно ранние, часто осуж­дались за пессимизм, беспросветность. Отвечая критикам, драматург писал, что для него только трагическое обладает той значимой красотой, которая и есть правда.

Следовательно, эта "ситуация", "опыт" должны подвергнуться художественной обработке. Их можно постичь именно через искусство. Драматург должен найти адекватную форму воплощения трагедии своего современника.

На связь философии трагедии с конкретной человеческой судьбой обращает внимание Шестов в работе "Достоевский и Ницше. Философия трагедии" (1903). По Шестову, трагедия даёт человеку новое знание о страшных и загадочных сторонах жизни, грозит всеобщим отчуждением. Тем не менее, она необходима, поскольку, по мысли Шестова, неизбежно ведёт к "переоценке всех ценностей", а значит, не позволяет довольствоваться готовыми истинами, провоцирует на поиск своей "правды". Таким образом, "философия трагедии" противостоит "философии обыденности", то есть нетворческому отношению к жизни.

Термин "философия трагедии" удобен также тем, что не исключает парадоксальности, неоднозначности понимания трагического. Для О'Нила на первом месте оказывается, конечно, не строгая системность его умозаключений, но художественная правда. Его высказывания о трагедии могут на первый взгляд показаться противоречивыми. Но, облекая свои идеи в образы, он выводит их на авансцену посредством сценических символов, призванных не постулировать истину, но лишь предвосхищать её.

Стилистика термина, как нам кажется, соответствует не только специфике о'ниловского миросозерцания, по сути своей постромантического, постницшевского, но и общему движению западной культуры на рубеже веков — от символистской изощрённости (эстетики недоговорённости) к искусству более персоналистски акцентированному. Ведь "философия трагедии" — явление, тесно связанное с неоромантической идеей личности, творящей свой кодекс поведения, свою религию и мифологию, чтобы освободиться от власти обыденности. Тем более уместно исследование "философии трагедии" драматурга, чьи художественные поиски, органически вырастающие из культуры рубежа веков, связаны с важнейшим вопросом, поставленным новым веком — вопросом об экзистенциальной природе человека, о возможности воплотить свою свободу [26, c. 93].

Трагична слабость перед жизненными обстоятельствами, именно она лишает о'ниловских персонажей надежды. Случившаяся ранее беда — это красивое "трагическое оправдание" ("tragic excuse") полной деградации. К примеру, Джими, по прозвищу "Завтрашний день" ("Разносчик льда грядёт"), рассказывает историю своих взаимоотношений с женой, признаваясь, что неудача в семейной жизни стала для него удобным "трагическим оправданием". Личная катастрофа — часть мифологии тех, кто окончательно разуверился в будущем.

Тем не менее, для других персонажей пьесы (Лэрри, Пэррит, Хики) жизнь "на дне" — результат настоящей беды, краха надежд. Страдая от нереализованности, они 1 вынуждены признать, что обмануты собственными иллюзиями.

Надежда может показаться некоей альтернативой трагическому мировосприятию, но ' она в о'ниловской философии трагедии всегда иллюзорна. Вместе с тем, для | действующих лиц "Разносчика льда" иллюзии — это "спасательный круг", запасной ' вьпсод. Нет никакой необходимости смотреть в лицо действительной жизни, потому что 1 самообман — это их главный талант. Они сильны тем, что способны заговорить, | "околдовать" самих себя. И интересно, что этот мир иллюзий в о'ниловской интерпретации вовсе не производит впечатления хрупкости. Вероятно и потому, что никто из персонажей до конца не верит собственным химерам, и оттого, что каждый из них отдаёт себе отчёт в вымышленности исполняемой им роли. Это сообщает нечто абсурдное человеческому существованию [26, c. 47].

Игра перед лицом небытия по-своему сближает позднее творчество О'Нила с | пьесами последующего поколения драматургов (С. Бекетт, А. Адамов, Э. Ионеско), у | которых диктовать свою волю будет уже не "многоликий" рок, а тотальный абсурд. Трагедия уступит в их творчестве место трагифарсу.

Финал пьесы может быть трактован также несколько иначе. Вера в мечту необязательно абсурдна. Нереализованность мечты — проявление величайшей мудрости жизни, подсказывающей о'ниловским персонажам, что при столкновении с действительностью их мечта погибнет, поэтому иллюзии и реальность не должны I соприкасаться. Надежда, чтобы существовать, должна оставаться "безнадёжной".

В заключении подводятся итоги исследования. Философия трагедии О'Нила вписывается в контекст литературных и общекультурных исканий межвоенной эпохи.

Следует особо сказать о национальном колорите трагедии О'Нила. Он проявляется, в частности, в том, что важнейшим для героя-американца оказывается выбор между i, двумя моделями жизнестроительства. Он должен решить, что предпочтительней — j "быть" или "иметь". По мнению драматурга, его современники однозначно разрешили эту дилемму в пользу "иметь". Соответственно, О'Нил видит один из главных недугов ' века в жажде обладания, в жертву которой собственник неизбежно приносит свою душу. 1 Показательно в этой связи название задуманного О'Нилом огромного цикла пьес — "Сказание о собственниках, обокравших самих себя" (A Tale of Possessors, Self-Dispossessed).

На трагическую подоплёку "американской мечты" указывали многие современники О'Нила. В прозе об этом, хоть и очень по-разному, заявили Т. Драйзер и Ф. С. Фицджералд. Трагическое неблагополучие, неудовлетворённость, конфликт между внешними формами жизни и подсознанием, — удел персонажей Ш. Андерсона. У Э. Хемингуэя трагические коллизии намеренно загнаны в подтекст, "мерцают" сквозь словесную ткань. О'Нил по-своему вписывается в традицию развенчания общественных иллюзий, но акценты расставлены им иначе. Для него важен не социальный критицизм и даже не фиксация душевной опустошённости соотечественников, "полых людей". Он видит, что "американская мечта" скрывает уход жизни, гибель живых импульсов, а также несёт весть о мести природы. "Nature'll beat ye, Eben" — утверждает Эбби ("Страсть под вязами"). Живое оказывается "на дне", продолжает своё существование в искажённом виде (болезненные состояния, алкоголизм, преступление). Форму гротеска принимает, например, противостояние "живых" собственническим инстинктам: Эбби идёт на детоубийство, Тайрон отказывается от обладания любимой девушкой. Бездуховность делает из людей манекенов. Невозможность расстаться со своей живой душой превращает их в "пасынков судьбы", вынужденных вечно страдать от нереализованности, "безнадёжной надежды". Однако это не абстракция, а глубоко продуманное понимание дегуманизации Америки. Философия трагедии, по О'Нилу, представляет собой противоположность американской философии успеха [27, c. 123].

В американском театре трагическая интонация характерна не только для драм О'Нила. Её можно расслышать как в пьесах его современников (Э. Райе, Т. Уильяме), так и у последующих поколений драматургов (Э. Олби). Но именно в случае О'Нила можно говорить о последовательной философии трагедии. О'Нил создаёт особую художественную модель бытия. И философия трагедии придаёт ей целостность. Именно трагические коллизии дают ему возможность расшифровать ребусы современного сознания, представить его в противоречивой динамике.

Поэтому важнее универсальный, наднациональный смысл философских умозаключений американского драматурга.

В контексте театральных исканий XX века интерес О'Нила к трагедии не является исключительным. К примеру, современник О'Нила, Ф. Гарсиа Лорка, ощущая связь своей драматургии с традициями испанского театра, говорил о необходимости вернуть на современную сцену трагедию. "Кровавая свадьба" (1933), "Йерма" (1934) и "Дом Бернарды Альбы" (1945) являются одними из самых ярких образцов этого жанра в театре XX века. Для Лорки, как и для О'Нила, происходящее в трагедии помимо своей конкретной стороны имеет и общечеловеческий характер (любовь, смерть, необратимый ход времени, одиночество).

Выразителем противоположных взглядов на трагедию является Б. Брехт, с именем которого традиционно связывается образ "эпического театра". В 1920-е годы Э. Пискатор противопоставил современный театр "аристотелевскому", а иначе говоря — драматургии, основанной на драматическом напряжении, создании сценической иллюзии и зрительском сопереживании чувствам и поступкам героя. Брехт усиливает этот тезис Пискатора. Он отрицает аристотелевское учение о катарсисе, сообщающем древнегреческой трагедии сценическую привлекательность. По Брехту, трагедия начинала казаться зрителю "красивой", эстетически оправданной. Соответственно, несчастье, страдание, поражение были мифологизированы театром и в этом "позолоченном" виде выставлены как облагораживающая публику сила. Таким образом, брехтовское отрицание трагедии связано с тем, что она не может быть ему "полезна", пе служит пробуждению социально-критической активности зрителя [28, c. 105].

Французские экзистенциалисты, стремясь вернуть трагедию на современную сцену, вновь обратились к интерпретации античных сюжетов ("Мухи", 1943, Ж.-П. Сартра; "Антигона", 1944, Ж. Ануя). "Театр ситуаций" — так Сартр обозначил тип своей драматургии, подчёркивая важность исключительных обстоятельств, в которые он помещает своих персонажей. Именно эти, по существу трагические, обстоятельства (смертельная опасность, преступление) дают представление о том, чем является "свободный выбор", sine qua поп экзистенциализма. Иными словами, "ситуация" — не постепенно складывающееся психологическое измерение, но некая изначально существующая площадка трагедии. На её подмостках экзистенциалистские герои борются прежде всего с самими собой.

Данное исследование позволяет сделать вывод, что о'ниловская философии трагедии по-своему оказывается близка экзистенциализму, поскольку связана с проблемой индивидуальности и свободы индивида. Трагедия — удел одиночек, не желающих придерживаться общепринятых правил, ставящих под сомнение идеалы и ценности машинной цивилизации ("Косматая обезьяна", "Динамо", Dynamo, 1929). Это также удел тех, кто по-язычески чутко откликается на зов природы, способен расслышать глубинные ритмы, и при этом не способен защититься от них, не властен даже над собственной природой ("Император Джонс", "Страсть под вязами"). Отсюда, кстати, неприятие пуританизма, который превращает своих приверженцев, согласно О'Нилу, в людей-манекенов, сообщает их лицам сходство с безжизненными масками ("Траур — участь Электры").

Трагедия для ярко выраженной индивидуальности — способ противостояния стандартизации образа жизни, чувствования, мышления. Трагедия "скроена" для каждого персонажа по особой, только для него подходящей "мерке". Таким образом, в мире стереотипном, механистическом через трагедию индивидуальность заявляет о себе как о "непохожем" ("difFrent"), "не принадлежащем" ("don't belong").

Это подчас сообщает что-то гротескное поискам истины. Но в о'ниловском художественном универсуме правда — за личными поисками абсолюта, куда бы они в результате ни завели (вариаций множество: зоопарк, остров в Тихом океане, дно бутылки).

Оставаясь собой, следуя своей истине (обычно явленной не в понятиях, а в особом внутреннем ритме, в акценте речи, в косноязычии), герой противостоит безличной судьбе, таинственной силе (Бог, рок, наследственность), сам творит свою жизнь. Он зависим от этой силы, но она нейтральна. А в его власти сообщить ей трагический смысл.

И трагедия освобождает. Она позволяет подняться, с одной стороны, над меркантильной цивилизацией, а с другой — оказаться вне поля воздействия непостижимого фатума, который, как и общество, способен нивелировать личность, навязать ей судьбу.

Так о'ниловский человек пытается нащупать твёрдую почву в мире без Бога, придать смысл (пусть трагический) своему существованию, научиться "смеяться" (только не как персонажи драмы абсурда, а как Лазарь) перед лицом смерти. Когда Шестов говорит о том, что "последнее слово философии трагедии" — "уважать великое безобразие, великое несчастие, великую неудачу"7, он, в сущности, призывает не закрывать глаза на трагические стороны жизни, потому что в этом — залог свободы. Для о'ниловского героя трагедия — это самоутверждение с отрицательным знаком, своеобразное доказательство от противного. Герой доказывает (в первую очередь самому себе), что является индивидуальностью, свободной личностью, не утратившей "души поэта".

**Заключение**

На основании проведенных исследований мы пришли к следующим выводам.

Пьесы Уильямса - это не пьесы идей, а пьесы эмоций и чувств. Его театр очень индивидуален, что не раз подчеркивал и сам драматург. Однако он чувствовал необходимость придать своим произведениям такую форму, чтобы они касались не только его самого, но были близки многим людям. Возможным вариантом получения желаемого результата могла бы стать социальная драма. Однако Уильямса мало интересовала социальная стороны человеческой жизни. Поэтому ему нужно было искать иные возможности достижения своих целей. Средством достижения этого стали различные способы обобщения действительности, переведения тем, сюжетов и образов на более высокий - надличностный уровень.

Уильяме достигает желаемого результата, во-первых, путем использования мифологических сюжетов (античной мифологии - как основы культуры и одной из самых древних мифологических систем, христианской мифологии - как духовной основы новой цивилизации и американской истории, породившей свои мифы - как основы американской культуры). Связывая свои произведения с мифологическими сюжетами и образами, драматург обнажает в своих произведения конфликты, важные во все времена, - некие базовые, основные конфликты и сюжеты человеческого бытия.

Используя многочисленные и разнообразные символы, Уильяме переводит действие из реального измерения на общечеловеческий и поэтико-художественный уровень, достигая таким образом двух целей. Во-первых, он добивается обобщения, связывая происходящее с вневременными мотивами и сюжетами. Во-вторых, это позволяет ему избежать излишней натуралистичности - копирования действительности, она превращается в его пьесах в поэтико-художественную реальность, совсем непохожую на фиксацию событий.

Театр Теннесси Уильямса - самобытное явление в мировом театре. Его нельзя причислить ни к одному из существующих направлений, хотя в его творчестве проявились традиции многих из них. Применительно к творчеству этого драматурга нередко использовались такие понятия как "поэтический реализм", "реальность театра", "театр субъективного и индивидуальной восприимчивости" (the theatre of subjectivity and private sensibility)166. Известный американский театровед Дж. Гасснер, к примеру, отмечает, что Уильяме — один из тех художников, кто пытается «преодолеть бытоописательство и зависимость от сюжета ради яркой театральности»167. С авторитетным суждением Гасснера можно согласиться. Во многом Уильяме идет вслед за символистами, стремясь к синтезу в спектакле всех выразительных средств, доступных сцене: слова, жеста, пластики движения, музыки, танца, светового оформления действия. Все они служат созданию образа, являющегося основной единицей "пластического театра", как называет предложенную им модель театрального действа сам Уильяме в предисловии к "Стеклянному зверинцу".

Если такие драматурги, как Ю. О'Нил, С. Гласпел, Т. Уайльдер и К.Одетс доминировали в американском театре в первой половине XX века, А. Миллер, Э. Олби, Л. Хансбери, С. Шэппард - во второй половине столетия, то Т. Уильяме олицетворяет собой середину двадцатого века. Он занимает одно из центральных мест в американском театре XX века. Это положение связано не столько с хронологией, сколько с природой таланта самого драматурга.

Творчество Теннесси Уильямса не выбивалось заметно из русла до- и послевоенного театра США и, конечно, зависело от обстановки в стране, от настроений художественной интеллигенции, наконец, от моды. Именно эти аспекты помешали, например, постановке пьесы «.не о соловьях» в 1939 году, так как своеобразие ее содержания было расценено театральным агентам Бродвея как неподходящее для зрителя. Тенденция эта прослеживается на протяжении всего творчества драматурга. Так, в середине века, в эпоху маккартизма в США, когда американская драма сильнее всего была затронута декадансом, появился «Трамвай «Желание». Напротив, «Кошка на раскалённой крыше» и «Нисхождение Орфея» относятся к середине 50-х годов прошлого столетия, к периоду относительного укрепления позиций реалистического искусства в США. Неизменная тоска по чистоте и справедливости - и неверие в их достижимость; сентиментальная нежность к обездоленным и беззащитным - и воспевание чувственности, примитивности; натуралистическая зоркость - и в некоторых случаях - социальная слепота. Эти сложные противоречивые черты мироощущений Т. Уильямса определили эклектичность его метода.

Уильяме постоянно работал над созданием таких моментов сцены, в которых социальный фактор, психологический коллапс и эротический конфликт формировали тихую гавань, в которой само воображение становилось последним пристанищем для потерянных персонажей драматурга. В мире Уильямса фантазия становится источником и большой силы, и большой слабости. Силы - потому что фантазия дает одним героям Уильямса возможность стойко сопротивляться непредсказуемой и ошеломляющей действительности. Это и Аманда Уингфилд, и Бланш Дюбуа, и Дон Кихот. Слабости - потому что для других героев драматурга фантазия оказывается порабощенной теми, чьи чувства и действия губят все героическое, романтическое, созидательное. Это и Вэл Ксавьер, и Чане Уэйн. В этом мире парадокса Уильямсу удалось расширить границы театральности, сопоставить традиции и экспериментирование, что произвело революцию в американской послевоенной драме.

Отличительной чертой метода Т. Уильямса стало возвращение амплуа романтического героя-любовника. На это указывает в своём исследовании И. И. Самойленко1. Следующий ряд персонажей: Вэл Ксавьер, JT. Шэннон, Чане Уэйн, Килрой стал ярким тому доказательством. Но драматург переосмыслил данное амплуа, сделав его удобным для восприятия современной аудиторией. По Уильямсу все эти герои, будучи современными, становятся носителями многих порочных и ущербных черт — дань Уильямса вере в хрупкость и беззащитность человека XX века.

**Список использованной литературы**

1. Уильяме Т. Кошка на раскаленной крыше. М.: Искусство, 1977.

2. Уильяме Т. На лодках в океан лучше не выходить// Суфлер 1: Современная зарубежная драматургия. М.: Издательство «Рудомино», 1996.-183 с.

3. Уильяме Т. Ночь Игуаны. М.: Типография ВААЛ, 1982.

4. Уильяме Т. Пьесы. М.: Гудьял пресс, 1999.

5. Уильяме Т. Сладкоголосая птица юности. М.: Типография ВААЛ, 1975.

6. Уильяме Т. Стеклянный зверинец и еще девять пьес. М.: Искусство, 1967.

7. Faulkner W. The Sound and the Fury. N.Y.: Norton & Co, 1987.

8. O'Neill E. Nine Plays. N.Y.: The Modern Library, 1992.

9. Wilder Thornton. Our Town. The Skin of Our Teeth. The Matchmaker. -London: Penguin Books Ltd., 2000.

10. Золя Э. Творчество// Собрание сочинений в 18 томах. М.: Правда, 1957.-Т. 2.

11. О'Нил Ю. Уильяме Т. Пьесы: Сборник. М.: Радуга, 1985.

12. Современная зарубежная драматургия. М.: Издательство «Рудомино», 1996.-183 с.

1. Бахтин М. М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка: Статьи. М.: Лабиринт, 2002. - 640 с.

2. Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. - 304 с.

3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. - 423 с.

4. Брукс В. В. Писатель и американская жизнь: В 2 т.: Пер. с англ. / Послесл. М. Мендельсона. М.: Прогресс, 1971. - Т. 2. - 252 с.

5. Брэдли С. Возникновение современной драмы // Литературная история США: В 3 т.: Пер. с англ. / Под ред. Р. Спиллера и др. М.: Прогресс, 1977. - С. 82-100.

6. Ведерников А. Юджин О'Нил и Достоевский // Вопросы поэтики литературных жанров. М., 1977.- С. 67-77.

7. Волькенштейн В. Драматургия. М.: Советский писатель, 1969.- 335 с.

8. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1987. 576 с.

9. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 2 т. М., 1968.

10. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979. — 222с.

11. Днепрова И. Проблема нравственного дуализма человеческой природы в поздней драматургии Ю. О'Нила и ее соотношение с художественным методом писателя // Некоторые филологические аспекты современной американистики.- М., 1978.

12. Засурский Я. Н. Американская литература XX века. М.: Изд-во МГУ, 1984. -504 с.

13. Злобин Г. По ту сторону мечты: Страницы американской литературы XX века. М.: Худож. лит., 1985. - 333 с.

14. Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы. М.: Просвещение, 1988. — 176 с.

15. История американской литературы / Под ред. Н. И. Самохвалова: В 2 ч. -М.: Просвещение, 1971.

16. Каракчиева К. Н. Американская экспрессионистская драма 20-х гг. XX в.: Дис. .канд. филол. наук. JL, 1980.

17. Каракчиева К. Н. «Волосатая обезьяна» О'Нила: (К вопросу об экспрессионизме в США) // XXIX Герценовские чтения. Литературоведение. Научные докл. Л., 1977.

18. Каракчиева К. Н. Проблема национального характера и «Американская мечта» в экспрессионистских драмах Ю. О'Нила 20-х гг.// Единство и национальное своеобразие в мировом литературном процессе. М., 1977. — С. 121-136.

19. Коренева М. М. Жизнь и творчество Ю. О'Нила в оценке критиков и биографов. 1970-е гг.: Обзор.- СХЛ, 1977, №2.

20. Коренева М. М. Творчество Юджина О'Нила и пути американской драмы. -М.: Наука, 1990.-334 с.

21. Кратч Дж. В. Американская драма // Литературная история США: В 3 т. / Под ред. Р. Спиллера. М.: Прогресс, 1977-1979. - Т. 3. - С. 454-462.

22. Кратч Дж. В. Юджин О'Нил // Литературная история США:В 3 т. / Под ред. Р. Спиллера. М.: Прогресс, 1977-1979. - Т. 3. - С. 357-366.

23. Кутеева Н. Э. Иллюзия и реальность в драме Ю. О'Нила «Косматая обезьяна» // Проблемы филологии: Сб-к научных работ аспирантов, соискателей и молодых ученых. Часть 11./ Изд-е Башкирск. ун-та. Уфа, 2001. - С. 47-53.

24. Кутеева Н. Э. О'Нил и Ницше: концепция личности в пьесе «Лазарь смеялся» // Философская мысль. Уфа: Изд-е Башкирск. ун-та, 2001. - № 1. - С. 90-101.

25. Кутеева Н. Э. Проблема соотношения иллюзии и реальности в творчестве Ю. О'Нила // Американская литература и культура на пороге XXI века: Тез. докл. конференции. 3-10 декабря 1999 г. -М.: Изд-во МГУ, 1999. -С. 102-105.

26. Кутеева Н. Э., Морозкина Е. А. Экспрессионистский стиль в драме Ю. О'Нила «Косматая обезьяна» // Многомерность науки о языке: Материалы Всероссийской научной конференции. Бирск, 2001. — Часть11. — с. 90- 91.

27. Либман В. А. Американская литература в русской критике. Библиографический указатель. 1976-1980. М.: Наука, 1984. - 116 с.

28. Либман В. А. Американская литература в русских переводах и критике, 1766-1975: Библиография. М.: Наука, 1977. - 451 с.