



Рецензия на книгу

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-116-412-424>

<https://elibrary.ru/ECIJJL>

УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Полина РЫБИНА

## ФУТБОЛКА СТЭНЛИ КОВАЛЬСКОГО, МЕТАТЕАТР, ИНТЕРМЕДИЙНОСТЬ И ГРОТЕСК: МОНОГРАФИИ О ТЕННЕССИ УИЛЬЯМСЕ

(*Gontarski, S.E. Tennessee Williams, T-shirt Modernism and the Refashionings of Theater. London, New York: Anthem Press, 2021. 130 p.*

*Michiels, Laura. The Metatheater of Tennessee Williams: Tracing the Artistic Process Through Seven Plays. Jefferson, MI: McFarland, 2021. 249 p.)*

**Аннотация:** В рецензии рассматриваются две монографии, посвященные творчеству американского драматурга Т. Уильямса и вышедшие в 2021 г. Это книга С.Е. Гонтарски «Теннесси Уильямс, модернизм “в футболке” и переосмысление театра» и работа Л. Михилс «Метатеатр Теннесси Уильямса: рассмотрение творческого процесса через анализ семи пьес». Каждый из авторов по-своему решает двойную задачу — предложить новый взгляд на хорошо изученные пьесы драматурга и осуществить «раскопки» малоизвестного материала с его неочевидными культурными функциями. Исследователи убедительно реабилитируют позднего Т. Уильямса, показывая, как его драмы конца 1960 — начала 1980-х гг. впитали и продолжили эксперименты, характерные для театра второй половины XX в. Развивая темы своего раннего периода (театральность жизни и опыта, уязвимость красоты и артистизма, хрупкость памяти, конфликты силы и слабости), Т. Уильямс усложнил одновременно поэтический и натуралистический театр с помощью абсурдистской эстетики, стилистической избыточности, а также акцента на метатеатральности, т. е. стремлении создавать зрелища о зрелищах. В исследовании Гонтарски обсуждается: влияние Т. Уильямса на последующую массовую культуру и репрезентацию в ней образов маскулинности; зависимость успеха Т. Уильямса от цензурных ограничений (США, Великобритания, Италия) или большей сценической свободы (Швеция). Поздние пьесы («В баре токийского отеля», «Пьеса для двоих», «Костюм для летнего отеля») позволяют автору присмотреться к абсурдистской поэтике в версии Т. Уильямса, к интригующим процессам «становления Бекеттом», которое разыгрывает американский драматург. Л. Михилс исследует разные виды метатеатра в творчестве Т. Уильямса: «мифическое» («Орфей спускается в ад»), «эзотерического» («Пьеса для двоих»), «апроприрующего» («Костюм для летнего отеля»), «мультимедийного» («Сладкоголосая птица юности»), «Что-то смутно, что-то ясно»). Михилс показывает, как драмы Т. Уильямса открываются вопросам, интересующим современного исследователя (зрительский эмоционально-аффективный отклик, работа памяти, театр и интермедийный диалог).

**Ключевые слова:** американская драматургия XX века, Теннесси Уильямс, метатеатр, модернизм, театр абсурда, эксцесс, гротеск, интермедийность, рецензия.

**Информация об авторе:** Полина Юрьевна Рыбина, кандидат филологических наук, доцент, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0001-7739-0911>. E-mail: [rybina.polina@mail.ru](mailto:rybina.polina@mail.ru).

**Для цитирования:** Рыбина П.Ю. Футболка Стэнли Ковальского, метатеатр, интермедийность и гротеск: монографии о Теннесси Уильямсе // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 412–424. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-116-412-424>



Book Review

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-412-424><https://elibrary.ru/ECIJLL>

UDC 821.111(73).0

This is an open access article  
distributed under the Creative  
Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

Polina RYBINA

## STANLEY KOWALSKI'S T-SHIRT, METATHEATER, INTERMEDIALITY, AND GROTESQUE: MONOGRAPHS ON TENNESSEE WILLIAMS

(Gontarski, S.E. *Tennessee Williams, T-shirt Modernism and the Refashionings of Theater*. London, New York: Anthem Press, 2021. 130 p.

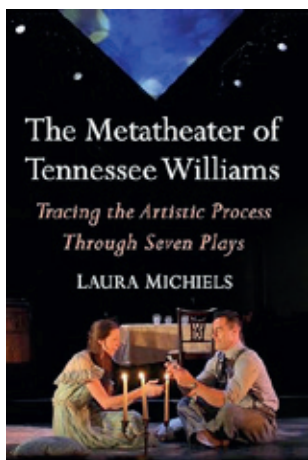
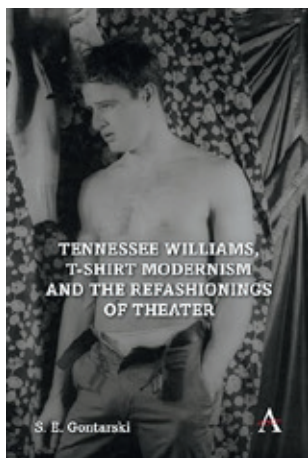
Michiels, Laura. *The Metatheater of Tennessee Williams: Tracing the Artistic Process Through Seven Plays*. Jefferson, MI: McFarland, 2021. 249 p.)

**Abstract:** Published in 2021, both monographs on Tennessee Williams — Stanley Gontarski's *Tennessee Williams, T-shirt Modernism and the Refashionings of Theater* and Laura Michiels' *The Metatheater of Tennessee Williams: Tracing the Artistic Process Through Seven Plays* perform the dual task of offering new perspectives on the playwright's well-studied plays and elaborating on the lesser-known material with its non-obvious cultural functions. Researchers show the complexity of Williams' late oeuvre, demonstrating how his plays of the 1960s and early 1980s continue theatrical experiments of the second half of the 20<sup>th</sup> century. Developing the themes of his earlier period (theatricality of life and experience, the vulnerability of beauty and artistry, the fragility of memory, and the conflicts between the strong and the weak), Williams has enriched both poetic and naturalistic theater styles through absurdist aesthetics, his use of stylistic excess and an emphasis on metatheatre — spectacles about spectacles. Gontarski's book discusses Williams' influence on subsequent popular culture and its representation of the images of masculinity. Gontarski shows how Williams' success across the Atlantic depended on censorship ("The Lord Chamberlain's Blue Pencil" being an intriguing part of Chapter 2) or greater stage freedom (Sweden). Late plays (*In the Bar of a Tokyo Hotel*, *Two-Character Play*, *Clothes for a Summer Hotel*) allow the author to take a closer look at Williams' absurdist poetics and the intriguing process of "becoming Beckett," which the American playwright reenacts. Laura Michiels explores different types of metatheater in Williams's work: "mythical" (*Orpheus Descending*), "esoteric" (*Two-Character Play*), "marauding" (*Clothes for the Summer Hotel*), "multiplying" and "negotiating" (*Sweet Bird of Youth*, *Something Cloudy, Something Clear*). Michiels shows how Williams' dramas open up to issues important for contemporary interdisciplinary studies: the audience's emotional and affective responsiveness, the work of memory, and intermedial dialogism. Michiels' book offers a wide range of tools for unpacking metatheatricality of the 20<sup>th</sup>-century drama.

**Keywords:** American drama of the 20<sup>th</sup> century, Tennessee Williams, metatheatre, modernism, theater of the absurd, excess, grotesque, intermediality, a review.

**Information about the author:** Polina Yu. Rybina, PhD in Philology, Associate Professor, Lomonosov Moscow State University, Leninsky Gory 1, bldg. 51, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0001-7739-0911>. E-mail: [rybina\\_polina@mail.ru](mailto:rybina_polina@mail.ru).

**For citation:** Rybina, Polina. "Stanley Kowalski's T-shirt, Metatheater, Intermediality, and Grotesque: Monographs on Tennessee Williams." *Literature of the Americas*, no. 16 (2024): 412–424. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-412-424>



Монографии С.Е. Гонтарски и Л. Михилс, вышедшие в 2021 г., вносят существенный вклад в исследования творчества Теннесси Уильямса, одновременно и признанного классика, и недостаточно изученного мастера, который на протяжении своей продолжительной карьеры сталкивался как с огромным успехом, так и с цензурными ограничениями (театр, кино); как с популярностью, так и со строгим осуждением критиков. С одной стороны, и Гонтарски, и Михилс обращаются к хорошо известным работам драматурга, предлагая принципиально новый взгляд. С другой — занимаются «раскопками» менее исследованного материала и его культурных функций. Авторы монографий учитывают судьбу пьес Т. Уильямса в иных медийных форматах (сцена, экран) [см. напр.: Palmer, Gray 2009], показывая, как современная культура освоила образы драматурга. Художественные эксперименты Т. Уильямса представлены как остро актуальные и востребованные.

Обе монографии 2021 г. появляются в интересном исследовательском контексте. Из-за ряда обстоятельств, связанных с посмертной судьбой литературного наследия Т. Уильямса (об этом убедительно написал именитый театральный критик Дж. Лар [Lahr 2014]), англоязычные биографии и крупные работы о творчестве драматурга выходили с некоторой задержкой. Отсюда — возможности для исследователей XXI в., которым еще многое предстоит открыть. Из биографических книг, вышедших в последнее десятилетие, стоит назвать три: монографию Дж. Бака «Теннесси Уильямс: литературная жизнь» [Bak 2013], взвешенное академичное исследование жизни американского классика, книгу Дж. Лара «Теннесси Уильямс: безумное паломничество плоти» [Lagr 2014] — увлекательно написанный, документально исчерпывающий том, изначально задуманный как продолжение первой биографии Т. Уильямса, принадлежащей перу Л. Леверика [Leverich 1995]; работу

Дж. Гриссома «Игры бога: Теннесси Уильямс и женщины тумана» [Grissom 2015], включающую интервью Гриссома с театральными и кинематографическими звездами, профессионально связанными с миром Т. Уильямса.

Традиционно многие исследования подчеркивают глубоко личные аспекты универсума Т. Уильямса (который никогда не скрывал, а наоборот, демонстрировал «реальность» своих источников вдохновения). Монографии 1990-х гг. нередко рисуют драматурга исследователем сексуальности, чьи высказывания о желании и гендерной идентичности противоречивы, не складываются в целостное «послание» (Дж. Клам [Clum 1997], Д. Сэврен [Savran 1992]). Интерес Т. Уильямса к репрезентации инаковостей обсуждается в первое десятилетие XXI в. в работах М. Поллера [Paller 2009], М. Хупера [Hooper 2012] и Дж. Бака [Bak 2013]. Ряд работ посвящен неочевидному политическому аспекту мира Т. Уильямса (А. Хейл [Hale 2002], Б. Мерфи [Murphy 2002]). Устойчивый тренд последнего времени — поворот интереса к его поздней драматургии, которая осмысливается под знаком постмодерного письма (Ф. Колин [Kolin 1998], Л. Дорфф [Dorff 2002], Т. Кит<sup>1</sup>). И это не только академический тренд. Тенденцию открывать Т. Уильямса, которого мы пока не успели узнать, активно развивает с 2000-х гг. Д. Кэплен, сооснователь и куратор ежегодного Театрального фестиваля Теннесси Уильямса в Провинстауне (XIX фестиваль состоится 26–29 сентября этого года и будет посвящен «Пьесам-воспоминаниям»<sup>2</sup>).

Поворот к «позднему» Т. Уильямсу по-разному актуален для обоих авторов монографий. Гонтарски показывает, как в пьесах 1970-х гг. происходит рождение нового абсурдистского, экспериментального Т. Уильямса, а Михилс доказывает, что предметом театра Т. Уильямса конца 1960—1970-х гг. является собственно театр и театральность, в тех особых способах взаимодействия с реальностью, которые они предлагают. Обе книги объединяет также диалог с активной европейской рецепцией Т. Уильямса. Среди крупнейших исследователей здесь следует назвать Дж. Бака (Франция) [см. сб. под его ред.: Tennessee

---

<sup>1</sup> В частности, Кит активно продвигает позднее творчество Т. Уильямса, он выступил редактором антологии «Теперь кошки с драгоценными когтями, и другие одноактные пьесы» (Williams, Tennessee. *Now the Cats with Jeweled Claws & Other One-Act Plays*, ed. by Thomas Keith. New York: New Directions, 2016), где вышли две ранее не публиковавшиеся одноактные пьесы «Странная пьеса» и «Отшельник и его гостья».

<sup>2</sup> См. сайт фестиваля: <https://www.twptown.org>

Williams and Europe 2014], а также — итальянских (А. Клерикудзио [Clericuzio 2016], А. Кашетта [см. сб. под ее ред.: European Cultural Identity 2018]) и шведских ученых (Д. Гиндт [Gindt 2019]).

Книга Гонтарски «Теннесси Уильямс, модернизм “в футболке” и переосмысление театра» представляет собой сборник эссе, касающихся малоисследованных, но при этом ключевых, аспектов существования наследия Т. Уильямса в театре его и нашего времени. Первое эссе посвящено влиянию образов Т. Уильямса (а также Уильяма Инджа) на последующую массовую культуру и репрезентацию в ней образов маскулинности. Гонтарски изобретает остроумное наименование для нового театрального стиля, называя его «модернизмом в футболке» (“T-shirt modernism”): он родился в тот момент, когда Марлон Брандо вышел на сцену в роли Стэнли Ковальского (1947), одетый в мокрую от пота футболку. Еще совсем недавно предмет нижнего белья, этот элемент костюма выполнил непредсказуемую культурную функцию. Т. Уильямс не просто позволил зрителям увидеть то, что должно было быть спрятано, он поменял динамику взглядов, выведя «дезабиле» не женщину, а привлекательного мужчину. Более того, показан мужчина не как представитель социального слоя (сцена уже знала брутальные образы рабочих и моряков из пьес Ю. О’Нила, а также бродвейских адаптаций эпохи Депрессии), не как представитель профессии (дресс-код Стэнли напоминает о его военном прошлом), но как сексуальный объект. Гонтарски подчеркивает важность актерской персоны: именно Брандо превратил героя Т. Уильямса в настолько двусмысленную фигуру, что в массовой культуре остались одновременно имиджи «модного показа» и опасные образы агрессивной мужественности, выставленной на обозрение. Сплав запретных тем и сексуальной энергии с высоким уильямсовским лиризмом создает эффект «модернизма в футболке». По Гонтарски, это — версия модернистского театра, одновременно близкая зрителю, доступная массовой культуре и ускользающая в своей обманчивой простоте. Кинематографические адаптации пьес Т. Уильямса 1950–1960-х гг. («Кошка на раскаленной крыше», «Внезапно прошлым летом», «Сладкоголосая птица юности») воплощают эту двойственность образов Т. Уильямса, в равной степени уместных в серьезном театре и в экранной мелодраме. В сходном ключе затем работал друг и соперник Т. Уильямса — Уильям Индж (пьесы «Пикник», «Автобусная остановка», лента «Великолепие в траве»).

Во второй главе Гонтарски обсуждает две большие темы. Первая — постановки пьес Т. Уильямса с участием только черных актеров

(«Кошка на раскаленной крыше», 2008, реж. Д. Эллен; «Трамвай “Желание”», 2012, реж. Э. Манн), кардинально меняющие динамику привычных смыслов. Вторая тема — «английский» Т. Уильямс, которого довольно рано открывает, но последовательно цензурирует британский театр. Большой интерес представляет часть, названная «Синий карандаш Лорда-камергера»: она посвящена цензурным правкам, которые вносились в текст «Трамвая» для того, чтобы «угодить» более тонкому вкусу английских зрителей (“to suit the (still) milder tastes of an English audience compared to the American” [52]<sup>3</sup>). Т. Уильямс и продюсер бродвейской постановки Айрин Селзник были «очень расстроены» (“very upset” [53]) правками и высказали свое удивление тем, что только на британской сцене потребовалось так менять текст пьесы, с успехом идущей во многих театрах мира. Тем не менее этот эпизод театральной истории — важная веха в освоении драм Т. Уильямса в европейском пространстве. Это освоение проходит в Европе иначе, чем в США: Т. Уильямс существует одновременно в нескольких разных переводах, режиссеры обращаются к фрагментам пьес, выпавшим из оригинальных бродвейских постановок (авторский третий акт из «Кошки»), открывают новые смысловые пласты, читая Т. Уильямса через национальные театральные традиции.

Вероятно, с этим поиском «нового» Т. Уильямса связан разрыв с пониманием позднего творчества драматурга как периода артистических неудач («В баре токийского отеля», «Пьеса для двоих», «Костюм для летнего отеля»). Т. Уильямс конца 1960–1980-х гг. «становится Беккетом» (“becoming Samuel Beckett” [61]), по мысли Гонтарски, т. е. движется в сторону экспериментального театра. Мысль не абсолютно нова: о подобном понимании Т. Уильямса читаем у Р. Брея [The Late Plays 2007: 23–42], Ф. Колина [Kolin 1998]. Но Гонтарски делает акцент не на условных переключках с поэтиками абсурдистов, а на факте «становления» (“becoming”), который вплавлен в творческую манеру Т. Уильямса, известного постоянным переписыванием своих текстов, созданием множества версий. Процесс «становления» акцентирован в креативном существовании Т. Уильямса, который предполагал, что актеры и режиссеры тоже будут постоянно «становиться» чем-то новым, развивать, продолжать то, что он сделал в драме. Ключевая мысль книги Гонтарски — переосмысление театра Т. Уильямса как экспериментального с самых первых опусов и до последних работ. Это — те-

---

<sup>3</sup> Здесь и далее страницы рецензируемых книг указаны в квадратных скобках.



кучий эксперимент, который зачастую оказывается лучше воплощен не на творческой родине драматурга, а на подмостках европейских театров (постановки Э. де Капитани, Л. Бруера, К. Варликовского).

В книге Л. Михилс «Метатеатр Теннесси Уильямса: рассмотрение творческого процесса через анализ семи пьес» сделан акцент на поздней стадии этого эксперимента, и на его важном аспекте — метатеатральности. По словам крупнейшего историка американской драмы К. Бигсби, пьесы Т. Уильямса по преимуществу — метадрамы, подвергающие рефлексии «свои собственные процессы» (“reflexive works which contemplate their own processes” [Bigsby 1984: 98]). Отталкиваясь от этого представления и развивая положения работы Р. Хорнби «Драма, метадрама и перцепция» [Hornby 1986], Михилс рассматривает в разных главах основные метатеатральные приемы, выделенные Хорнби, применительно к творчеству Т. Уильямса: пьеса в пьесе (глава 4), церемония/ритуал в пьесе (глава 2), роль внутри роли (глава 2), литературные референции (глава 6), самореференции (глава 5), пьеса о перцепции (глава 3).

Особенность работы Михилс в том, что она, с одной стороны, внимательно читает тексты Т. Уильямса и хирургически точно разделяет разные виды метатеатра; с другой — она уделяет внимание сквозным теоретическим вопросам, которые могут быть актуальны в анализе творчества разных драматургов. Эти сквозные вопросы (помимо метатеатра) — театральность гротеск и интермедийность драмы.

Михилс не сразу переходит к поздним пьесам и начинает (во второй главе) с анализа «мифической метатеатральности» в пьесе «Орфей спускается в ад». Здесь подробно обсуждается сюжет и персонажи. Ставя в центр внимания своеобразное «подражание Орфею», характерное для многих героев этой пьесы, Михилс обращает внимание на то, с какими действиями и движениями связан миф об античном поэте. Это спуск (в Аид), пересечение (Стикса), возвращение (наверх), оглядывание назад (на Эвридику). Михилс интересно, что все персонажи в пьесе Т. Уильямса систематически совершают этот набор движений и пространственных перемещений. Не только Вэл Зевьер уподоблен Орфею, но и другие герои: микродвижения и переживания из орфического мифа рассеяны по пьесе, становятся ее структурирующим принципом, работающим на эффект метатеатральности. Из-за того что многие персонажи в пьесе — немножко Орфей, Михилс подробно анализирует действующих лиц в разных и при этом сходных положениях. Все они артисты в «аду», беглецы, попавшие в плен.

Сложное устройство персонажей создает дополнительные эффекты. Вэл Зевьер — пример «роли, разыгрываемой внутри другой роли» (“role playing within the role”, “one type of role playing turns into another” [51]). Считая, что изменился и начал новую жизнь, Вэл не видит того, как его взаимодействие со всеми женскими персонажами не лишено флирта, скрытых намеков на ухаживание. Он балансирует между ролью исправившегося бродяги и ролью «самца» (“an involuntary stud” [51]), которая тоже по-своему держит его в плену и не позволяет измениться по-настоящему. Такая структура образа важна, потому что у нее большой потенциал в создании игры в игре, зрелища о зрелище.

Еще один элемент нарратива пьес, который моделирует эффект метатеатральности — диалог. Ссылаясь на В. Фостер [Foster 2004], Михилс напоминает о том, что поэтичность диалога в пьесах Т. Уильямса одновременно привлекает внимание к острым переживаниям героев и дистанцирует от них. Зрителю предлагается как сочувствовать, так и подвергать услышанное эстетической рефлексии. При этом важно, что такой диалог, одновременно притягивающий и дистанцирующий зрителя, меняется к поздним драмам Т. Уильямса («Гнедигес фройляйн», «Теперь кошки с драгоценными когтями», «Это мирное королевство»). В них коммуникация разрушается, продолжаясь только посредством обрывочных, неясных высказываний. Акцент переносится с диалога на тело исполнителя, на перформанс в его физической непосредственности. Развивая мысль Михилс, высказанную ранее и А. Саддик [Saddik 2015], можно сказать, что диалог Т. Уильямса из репрезентирующего становится «презентирующим». Посредством нарушений, сбоев, слов диалог моделирует непосредственное зрительское переживание жестокости, нелогичности, интенсивности происходящего.

Именно поздний театр Т. Уильямса разрабатывает еще один вид элементов, которые усиливают метатеатральный потенциал пьес — гротеск. Это вторая большая тема, которую обсуждает Михилс применительно к разным видам уильямсовского метатеатра. Вслед за А. Саддик (опирающейся, в том числе, на работы М.М. Бахтина), автор монографии связывает представление о гротеске с карнавальностью, размыванием границ, соположением разнородных, несоответствующих элементов, а также комическими эффектами<sup>4</sup>. Упорядочить эти

---

<sup>4</sup> Гротеск связан с трансформацией и как будто схватыванием процесса трансформации. Согласно Дж.Г. Харпхэму, “in more innocent times it was possible to create a grotesque by mingling human with animal or mechanical elements” [Harpham



очень разные наблюдения позволяет мысль о том, что Т. Уильямс последовательно создавал «театр эксцесса». Драматурга интересовала не репрезентация, а возможности «презентирующего зрелища» (“presentational style of theatre”, [53]), непосредственно связанного с гротеском. С помощью гротескных элементов не столько изображается замкнутый на себе «странный» мир, сколько моделируется пространство между миром пьесы и зрителем — пространство интенсивных чувств, аффектов и противоречивых переживаний. Гротеск не может удержаться внутри фикционального мира, он «выплескивается» в пространство восприятия и провоцирует аудиторию на реакции и рефлексию этих реакций. Как пишет Р. Ремсхардт, в случае успешного гротескового приема возникает странное сосуществование реакций — ужаса от собственного смеха и смеха над собственным ужасом: “...we are horrified to laugh where we do and amused that we are horrified where we are” [Remshardt 2004: 86]. Это рассматривается как реакция на гротеск *par excellence*, «сплав» микропереживаний, рожденных изощренным образом. Именно поэтому гротески связаны с метатеатральностью — зрелищами о зрелищах: они не столько погружают в мир пьесы или постановки, сколько держат на дистанции и провоцируют активную рефлексию собственных противоречивых переживаний.

Связывая гротески — изначально украшения «гrotтов» — с тематикой сокрытого, подземного, подспудного, Михилс демонстрирует на примерах, что уже первые ремарки к «Орфею», моделируя адское «под-земелье», сплавляют свет и тень, живое и неживое, человеческое и лишь подобное человеку. В не меньшей, а даже большей степени представление о гротескном актуально для образа Вэла, который сочетает ангельское с животным, высокое с низким, становясь, по мнению Михилс, уильямсовской вариацией как на темы мифов, так и на образность Д.Г. Лоренса.

Еще одна тема, которая получает подробное освещение в книге — интермедийное взаимодействие в текстах Т. Уильямса. Например, глава “*Multiplying Metatheater*”<sup>5</sup> посвящена как тематическим, так

---

1982: xx]. В более поздней работе Ремсхардта подчеркивается изменчивая природа гротесковых модусов, но тем не менее утверждается, что есть такие сплавы элементов, которые обязательно создадут эффект гротеска: “the man/machine dichotomy; the man/beast dichotomy; the deformed body; and so on” [Remshardt 2004: 100].

<sup>5</sup> Я предлагаю перевод «мультимедийный метатеатр» (см. аннотацию), но это несколько редуцирует замысел автора, которая понимает “multiplying” метафорически, связывает с разными видами опыта — от биологической

и формальным особенностям пьесы «Сладкоголосая птица юности» с акцентом на том, что пьеса работает с эффектами «технической воспроизводимости». В центре внимания оказывается диалог Т. Уильямса с кинематографическими конвенциями: театральное зрелище подвергает рефлексии свою зависимость от искусства движущихся изображений. Михилс справедливо замечает, что уже в «Стеклянном зверинце» Т. Уильямс (в заметках к постановке) указал на то, как на его видение приемов драмы повлияли ленты С. Эйзенштейна («Александр Невский»). Для Т. Уильямса опыт Эйзенштейна стал школой построения визуального нарратива вокруг серии драматических картин (“build the play in a series of dramatic pictures”, [82]). Лаконичность и лиризм диалогов Т. Уильямса — результат его кинематографической чувствительности; может быть, это одна из причин того, что его пьесы успешно мигрировали в Голливуд 1950–1960-х гг.

Пьеса Т. Уильямса подвергает ремедиации узнаваемые кинематографические приемы (например, локальный свет как аналог кинематографического крупного плана). Термин ремедиация [Bolter, Grusin 2000] используется для случаев, когда более новые медиа переосмысливают и оптимизируют приемы старых медиа. Ремедиация всегда представляет собой некий спектр, по краям которого расположены две противоположные возможности. Первая — это скрытое медийное опосредование (“mediation is concealed”, [85]), когда медийное средство моделирует эффект прозрачности, непосредственности доступа зрителя к тексту. Вторая — это гипермедиация (“hypermediacy”), привлекающая внимание к факту опосредования, признание множественности актов репрезентации и систематическое напоминание о них.

Т. Уильямс прибегает в пьесе к средствам гипермедиации, напряженному взаимодействию двух медийных средств (мы одновременно смотрим спектакль и «сквозь» спектакль — на другие виды современных зрелищ). В «Сладкоголосой птице», посвященной не столько теме уходящей молодости, сколько проблемам творческого самовыражения, центральные персонажи обсуждают работу в кино и кинокарьеры. Зачастую конфликты строятся на несовпадении между взглядом на самого себя (в зеркало) и ощущением взгляда другого / аппарата (кинокамеры). Разные сценические приемы: световые решения, циклограма, постановка мизансцен (Принцесса и Чанс «разыгрывают» взгляд из

---

репродукции («умножение» себе подобных) до репродукции изображений. Мой выбор перевода связан с тем, что именно вопросы технической репродукции и мультимедийности представляются мне наиболее ценными в анализе этой драмы.

окна поезда), отсылки к немому кино и практикам кинопроб — превращают пьесу «Сладкоголосая птица юности» в драму о перцепции, о видах восприятия себя и окружающего мира.

Ценность исследования Михилс в том, что она учитывает большое количество исследований театральной интермедийности, чтобы показать, как такая постановка вопроса меняет наше понимание мира Т. Уильямса. Среди этих исследований — и представление Дж. Хауталь о имплицитной интермедийности драмы, предназначенной для трансформации в текст другой медийной природы [Hauthal 2010], и идея театра как гипермедиума (П.М. Бениш [Boenisch 2006], Х. Каттенбельт [Kattenbelt 2006])<sup>6</sup>, и утверждение И. Раевски о том, что театр занимается медийной комбинаторикой (“media combination”, [Rajewsky 2005: 51]). По мысли Михилс, продолжающей размышлять о театре как гипермедиуме, в пьесах Т. Уильямса присутствует некоторый парадокс. С одной стороны, драматург не занят исключительно проблемами медиации. С другой — когда театр Т. Уильямса все-таки инкорпорирует другие медиа, он занимается их предельно интенсивной рефлексией. Это значит, что проблемами медиации, не лежащими на поверхности, в случае с творчеством Т. Уильямса нужно обязательно заниматься.

Следует отдать должное аналитическому мастерству Михилс, которая каждый из видов метатеатра связывает с новым набором исследовательских инструментов. Например, «эзотерический» метатеатр («Пьеса для двоих») — повод поработать с понятием трансмутации, которое одновременно имеет отношение как к типичному для Т. Уильямса «переплавлению» своей жизни в искусство, так и к образности пьесы, в которой проступает знакомство драматурга с эзотерическими учениями и разными духовными практиками Нью-эйдж. «Апроприрующий» метатеатр (буквально названный Михилс «грабительским» — “marauding”) предполагает анализ того, как в пьесе «Костюм для летнего отеля» происходит присвоение биографий Зельды и Фрэнсиса Скотта Фицджеральдов, а также каковы источники, позволившие переписать их биографии.

---

<sup>6</sup> Согласно Каттенбельту, театр — это гипермедиум. Он может инкорпорировать другие медиа, не меняя их (в отличие от многих экранных средств): “becomes pre-eminently a stage of intermediality” [Kattenbelt 2006: 37]. И хотя теоретик медиа Л. Эльстрем не уверен, можем ли мы считать некоторые медиа «интермедийными внутри самих себя» (“intermedial in themselves” [Elleström 2010: 38]), стоит согласиться с Каттенбельтом, что театр становится местом встречи разных медиа.

Обе монографии намечают множество новых векторов исследовательского поиска, показывают, почему ряд аспектов творчества Т. Уильямса пока не вполне исследован. Акцент на том, как современная культура осваивает наследие драматурга, помогает понять, что количество неисследованных сторон классика будет только расти. Каждое десятилетие открывает для себя новую актуальность Т. Уильямса, а через его тексты — новые стороны своего исторического «момента».

#### REFERENCES

Bak 2013 — Bak, John S. *Tennessee Williams: A Literary Life*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

Bigsby 1984 — Bigsby, C.W.E. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama: Williams/Miller/Albee*, vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Bolter, Grusin 2000 — Bolter, Jay David, and Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 2000.

Boenisch 2006 — Boenisch, Peter M. “Aesthetic Art to Aesthetic Act: Theatre, Media, Intermedial Performance.” *Intermediality in Theatre and Performance*, edited by Freda Chapple and Chiel Kattenbelt, 103–116. Amsterdam: Rodopi, 2006.

The Late Plays 2007 — “The Late Plays.” *Tennessee Williams and His Contemporaries*, edited by Robert Bray, 23–42. Newcastle: Cambridge Scholars, 2007.

Clericuzio 2016 — Clericuzio, Alessandro. *Tennessee Williams and Italy: A Transcultural Perspective*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016.

Clum 1997 — Clum, John M. “The Sacrificial Stud and the Fugitive Female in *Suddenly Last Summer*, *Orpheus Descending* and *Sweet Bird of Youth*.” *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, edited by Matthew C. Roudané, 128–146. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Dorff 2002 — Dorff, Linda. “Collapsing Resurrection Mythologies: Theatricalist Discourses of Fire and Ash in *Clothes for a Summer Hotel*.” *Tennessee Williams: A Casebook*, edited by Robert F. Gross, 153–172. London, New York: Routledge, 2002.

Grissom 2015 — Grissom, James. *Follies of God: Tennessee Williams and the Women of the Fog*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2015.

European Cultural Identity 2018 — *European Cultural Identity. Law, History, Theatre and Art. International Conference (Milan 11–12 May 2017)*. Edited by Enzo Balboni and Annamaria Cascetta. Pisa: ETS, 2018.

Gindt 2019 — Gindt, Dirk. *Tennessee Williams in Sweden and France, 1945–1965. Cultural Translations, Sexual Anxieties and Racial Fantasies*. London: Bloomsbury Publishing, 2019.

Hale 2002 — Hale, Allean. “*The Gnädiges Fräulein*: Tennessee Williams’s Clown Show.” *The Undiscovered Country: The Later Plays of Tennessee Williams*. Edited with an introduction by Philip C. Kolin, 40–53. New York: Peter Lang, 2002.

Harpham 1982 — Harpham, Geoffrey Galt. *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1982.

Hauthal 2010 — Hauthal, Janine. *Metadrama und Theatralität: Gattungs und Medienreflexion in zeitgenössischen englischen Theatertexten*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2010.

Hooper 2012 — Hooper, Michael S.D. *Sexual Politics in the Work of Tennessee Williams: Desire Over Protest*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Hornby 1986 — Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1986.

Elleström 2010 — Elleström, Lars. “The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations.” *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, edited by Lars Elleström, 11–48. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

Foster 2004 — Foster, Verna. *The Name and Nature of Tragicomedy*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2004.

Kattenbelt 2006 — Kattenbelt, Chiel. “Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality.” *Intermediality in Theatre and Performance*, edited by Freda Chapple and Chiel Kattenbelt, 29–39. Rodopi, 2006.

Kolin 1998 — Kolin, Philip C. “Something Cloudy, Something Clear: Tennessee Williams’s Postmodern Memory Play.” *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 12, no. 2, 1998: 35–55.

Lahr 2014 — Lahr, John. “The Lady and Tennessee.” *The New Yorker* (July 28, 2014). <https://www.newyorker.com/magazine/1994/12/19/the-lady-and-tennessee>.

Lahr 2014 — Lahr, John. *Tennessee Williams: Mad Pilgrimage of the Flesh: A Biography*. New York, London: Norton, 2014.

Leverich 1995 — Leverich, Lyle. *Tom: The Unknown Tennessee Williams*. New York: Crown Publishers, 1995.

Murphy 2002 — Murphy, Brenda. “Tennessee Williams and Cold War Politics.” *Staging a Cultural Paradigm: The Political and the Personal in American Drama*, edited by Bárbara Ozieblo and Miriam López-Rodríguez, 33–50. New York: PIE-Peter Lang, 2002.

Paller 2009 — Paller, Michael. “A Playwright with a Social Conscience.” *Tennessee Williams Annual Review*, no. 10 (2009): 105–110.

Palmer, Bray 2009 — Palmer, Barton R., and W.R. Bray. *Hollywood’s Tennessee: The Williams Films and Postwar America*. Austin: University of Texas Press, 2009.

Rajewsky 2005 — Rajewsky, Irina O. “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality.” *Intermedialités*, no. 6 (2005): 43–64.

Remshardt 2004 — Remshardt, Ralf E. *Staging the Savage God: The Grotesque in Performance*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2004.

Saddik 2015 — Saddik, Annette J. *Tennessee Williams and the Theatre of Excess: The Strange, the Crazy, the Queer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Savran 1992 — Savran, David. *Cowboys, Communists, and Queers: The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

Tennessee Williams and Europe 2014 — *Tennessee Williams and Europe: Intercultural Encounters, Transatlantic Exchanges*. Edited by John S. Bak. Amsterdam: Rodopi, 2014.

© 2024, П.Ю. Рыбина

Дата поступления в редакцию: 27.04.2024

Дата одобрения рецензентами: 14.05.2024

Дата публикации: 25.06.2024

© 2024, Polina Yu. Rybina

Received: 27 Apr. 2024

Approved after reviewing: 14 May 2024

Date of publication: 25 Jun. 2024