

**Bagdasaryan A.G.**

## **IMAGES IN T. WILLIAMS' PLAYS AND FILMS**

**Bagdasaryan A.G., Russia, North-Caucasus Federal  
University**

### **Abstract**

In this article we examine images as semiotic units and their role in T. Williams' plays and films. An image conveys both linguistic and iconic messages, of which the latter can be either denotative or symbolic. In Williams' plays the iconic image plays a crucially informative role. The denotative message helps designers to organise the stage as it is supposed to be according to the playwright, while also helping readers to vividly imagine the set and the decorations of the play. Nevertheless, in this work, the symbolic message is of more importance. This message could be seen as a code which, in order to decipher, not only requires some specific knowledge of different areas, but also a thorough analysis of meaning.

**Keywords:** plays, cinematography, signs, images, denotative and symbolic message.

История кинематографа – это история корреляции с драматургией, о чем свидетельствует типизация съемочной площадки, общих планов и декораций со сценой. Американский драматург Т. Уильямс работал как в поле драматургии, так и кинематографа, хотя и отдавал свое предпочтение драме. Многие его драматургические произведения были экранизированы, и именно он нередко выступал в качестве сценариста, участвовал в кастинге актеров и вел с ними переговоры.

Драматургический текст опирается на вербальные знаки, а кинотекст – на сплав вербальных и иконических. В семиотике кинотекст определяется как постановочный кинофильм, состоящий из «образов, движущихся и статических, речи, устной и письменной, шумов и музыки, особым образом организованных и находящихся в неразрывном единстве» [1].

## 5th International Conference on Science and Technology 2015

У. Эко [2] выделяет в кинотексте образы, музыку, звуки и речь, в результате чего считает возможным констатировать факт, что кинотекст основан на трех основных кодах («код – это совокупность знаков и система определенных правил, при помощи которых информация может быть представлена в виде набора этих знаков для передачи, обработки и хранения» [3]): портретном (иконическом), лингвистическом и звуковом. По аналогии мы можем также утверждать, что пьеса представляет собой сочетание определенным образом организованных образов, движущихся и статических (это отражено в основном ремарках), письменной речи (отражено в репликах и ремарках), шумов и музыки (отражено в ремарках).

Рассмотрим компонент «образ» в драматургическом тексте и кинотексте Т. Уильямса.

Согласно Р. Барту, слово «image» – образ, изображение – по старинной этимологии происходит от глагола «imitari», что означает «подражать» [4]. По мнению А. Мясникова, «художественный образ – форма *отражения действительности* искусством, конкретная и вместе с тем обобщенная *картина человеческой жизни*, преображаемой в свете эстетического идеала художника, созданная при помощи творческой фантазии» [5]. И.Б. Роднянская отмечает, что «образ – всеобщая категория художественного творчества; присущая искусству *форма воспроизведения, истолкования и освоения жизни* путем создания эстетически воздействующих объектов [6]. По утверждению В.М. Жирмунского, «образ *отражает действительность* в ее конкретном богатстве» [7]. Следовательно, образ есть отражение или подражание жизни, окружающей действительности, следовательно, кино и пьеса показывают нам модель окружающего мира и человеческой жизни. Р. Барт пишет, что образ может передавать 3 типа сообщения: языковое и два вида иконических – буквальное (денотативное) и символическое (коннотативное). При этом буквальное сообщение является как бы опорой символического и в чистом виде не встречается. По мнению исследователя, буквальное сообщение имеет реляционную природу, а не субстанциальную; это «привативное сообщение, иными словами, остаток, который сохранится в изображении после того, как мы (мысленно) сотрем в нем все коннотативные знаки» [4]. Цель денотативного сообщения заключается в том, чтобы «натурализовать» символическое сообщение, то есть «придать вид естественности семантическому механизму коннотации» [4]. То есть буквальное сообщение – это

## 5th International Conference on Science and Technology 2015

сообщение без кода, которое может передаваться таким изображением, как фотография. Здесь Барт противопоставляет фотографию и кино, утверждая, что кино не является движущейся фотографией, оно обладает кодом, и в нем преобладают проективность и «магия». Символическое сообщение – это сообщение с кодом, для прочтения которого требуется мобилизация различных «словарей» – фрагментов «символической ткани (языка), соответствующий определенному типу практики», операций, что и обуславливает разные методы прочтения одного и того же изображения [4]. То есть знаки символического сообщения могут соответствовать какому-то определенному «подходу» к действительности (спорт, туризм, национальная кухня, искусство).

В своих драмах Т. Уильямс нередко обращается к образам, а именно – к иконическим знакам, для передачи как буквального, так и символического сообщения: в ремарках, в основном препозитивных, драматург описывает фон, декорации, обстановку, прибегая к картинам различных художников (В. ван Гога, Дж. О'Кифф, Б. Шана, П. Шабаса, П. Рубенса и других). Благодаря подобному приему, он не только подсказывает режиссерам-постановщикам, декораторам, читателям, как должно быть организовано сценическое пространство и как он сам это видит, но также имплицитно выражает скрытый смысл контекста, в котором появляется данный образ. Например:

1. «Трамвай Желание»: *SCENE THREE: THE POKER NIGHT. There is a picture of Van Gogh's of a billiard-parlor at night. The kitchen now suggests that sort of lurid nocturnal brilliance, the raw colors of childhood's spectrum. Over the yellow linoleum of the kitchen table hangs an electric bulb with a vivid green glass shade.* (Сцена 3. Покерная ночь. У Ван Гога есть картина бильярдной ночью. Теперь на кухне пылающее ночное свечение, простые цвета детского спектра. Над желтой клеенкой кухонного стола висит электрическая лампочка с ярко-зеленым стеклянным абажуром.) [8]

2. «Прекрасное утро для пикника»: *It is in the West End of St. Louis. Attempts to give the apartment brightness and cheer have gone brilliantly and disastrously wrong, and this wrongness is emphasized by the fiercely yellow glare of light through the oversize windows which look out upon vistas of surrounding apartment buildings, vistas that suggest the paintings of Ben Shahn: the dried-blood horror of lower middle-class American urban neighborhoods* (Это Вест-Энд Сент-Льюиса. Попытки придать квартире яркость и веселость потерпели катастрофическую

## 5th International Conference on Science and Technology 2015

неудачу, которую подчеркивает ядовито-желтый отблеск света, падающий сквозь огромные окна, выходящие на окружающие многоквартирные дома, которые напоминают картины Бена Шана: леденящий душу ужас американских городских застроек низов среднего класса.) [9].

3. «Сладкоголосая птица юности»: *The terrace of Boss Finley's house, which is a frame house of Victorian Gothic design, suggested by a doorframe at the right and a single white column. As in the other scenes, there are no walls, the action occurring against the sky and sea cyclorama. The Gulf is suggested by the brightness and the gulls crying as in Act One. There is only essential porch furniture, Victorian wicker but painted bone white. The men should also be wearing white or off-white suits: the tableau is all blue and white, as strict as a canvas of Georgia O'Keefe's. At the rise of the curtain, Boss Finley is standing in the center and George Scudder nearby* (Терраса дома Босса Финли, который представляет собой деревянный каркасный дом в стиле викторианской готики, что может быть определено по контурам двери справа и одной белой колонне. Как и в других сценах, там нет стен, действие происходит на фоне неба и моря, проецируемых циклограммой. Как и в первом акте, залив подразумевается яркостью сцены и криками чаек. На сцене немного выкрашенной в белый цвет викторианской плетеной мебели. Мужчинам также следует быть в белых или сероватых костюмах: вся сцена должна быть в бело-голубых тонах, подобно картинам Джорджии О'Киф. При поднятии занавеса Босс Финли стоит в центре сцены, а Джордж Скуддер находится неподалеку от него) [10].

4. «Лето и дым»: *«During the day scenes the sky should be a pure and intense blue (like the sky of Italy as it is so faithfully represented in the religious paintings of the Renaissance) and costumes should be selected to form dramatic color contrasts to this intense blue which the figures stand against. (Color harmonies and other visual effects are tremendously important.) <...> There should be a fragment of wall in back of the Rectory sofa, supporting a romantic landscape in a gilt frame. In the doctor's house there should be a section of wall to support the chart of anatomy. Chirico has used fragmentary walls and interiors in a very evocative way in his painting called «Conversation among the Ruins». We will deal more specifically with these interiors as we come to them in the course of the play.»* (Во время дневных сцен небо должно быть чистым насыщенно-голубым (как небо Италии, как оно точно представлено в религиозных полотнах эпохи Ренессанса.),

## 5th International Conference on Science and Technology 2015

костюмы должны быть выбраны таким образом, чтобы сформировать резкий цветовой контраст насыщенно-голубому фону. (Цветовая гармония и другие визуальные эффекты чрезвычайно важны.) <...> В доме приходского священника за диваном должна быть часть стены с картиной, обрамленной в позолоченную раму и изображающей романтический пейзаж. В доме доктора должна быть часть стены, на которой висит анатомическая схема. Кирико использовал фрагментарные стены и интерьеры вызывающим воспоминания способом в своей картине «Разговор среди руин». Мы в особенности будем иметь дело с этими интерьерами, поскольку в процессе пьесы мы придем к ним.) [11]

5. «Искаленные»: *The sets are as delicate as Japanese line drawings; they should be so abstract, so spidery, with the exception of Trinket Dugan's bedroom, that the audience will accept the nonrealistic style of the play.* (Декорации пьесы такие же изысканные, как и японские штриховые рисунки; они должны быть настолько абстрактными, легкими и тонкими, похожими на паутину (за исключением спальни Тринкета Дангана), чтобы зрители приняли нереалистичский стиль пьесы.) [12]

6. «Орфей спускается в ад»: *«VAL: I never been in a position where I could turn down something I got for nothing in my life. I like that picture in there. That's a famous picture, that "September Morn" picture you got on the wall in there. Ha ha! I might have trouble sleeping in a room with that picture. I might keep turning the light on to take another look at it! The way she's cold in that water and sort of crouched over in it, holding her body like that, that – might – ha ha! – sort of keep me awake....»* (ВЭЛ: Я никогда не был в ситуации, когда бы мне пришлось отказываться от чего-то, что я получил даром. Мне нравится та картина. Это знаменитая картина, «Сентябрьское утро», там на стене. Ха-ха! У меня могут быть проблемы со сном в одной комнате с этой картиной. Возможно, я буду постоянно включать свет, чтобы взглянуть еще раз на нее. То, как ей холодно в той воде и как она съежилась в той позе, возможно, ха-ха, не позволит мне заснуть....) [13]

7. «Ночь игуаны»: *The Germans are heard singing the 'Horst Wessel' marching song. Soon they appear, trooping up from the beach like an animated canvas by Rubens. They are all nearly nude, pinked and bronzed by the sun. The women have decked themselves with garlands of pale green seaweed, glistening wet, and*



## 5th International Conference on Science and Technology 2015

*the Munich-opera bridegroom is blowing on a great conch shell.* (Слышно, как немцы поют марш «Хорст Вессель» на пляже. Вскоре они появляются толпой, словно сошедшие с картин Рубенса. Обнаженные и бронзово-красные на солнце. Женщины украсили себя венками из бледно-зеленых водорослей, блестящих от влажности. Новобрачный оперный певец, дует в огромную раковину.) [14]

Как видно из вышеприведенных примеров, обращаясь к живописному образу (иконическому знаку), Уильямс передает нам буквальное сообщение, из которого мы получаем представление об интерьере, обстановке, декорациях, а режиссеры и декораторы получают четкие инструкции по подготовке сцены к постановке пьесы. Кроме того, драматург передает читателям и символическое сообщение. Например, в замечаниях к постановке пьесы «Лето и дым» обращение автора к картине «Разговор среди руин» (Conversation among the Ruins) Дж. де Кирико создает впечатление какой-то катастрофы, разрушения, гибели, крушения. В словаре «Longman Dictionary of Contemporary Language» лексема «ruin» имеет два основных значения:

**ruin:**

1. [uncountable] a situation in which you have lost all your money, your social position, or the good opinion that people had about you (неисч., ситуация, в которой ты потерял все свои деньги, свое социальное положение или хорошее мнение других о тебе);

2. [countable] the part of a building that is left after the rest has been destroyed (исч., часть здания, сохранившаяся после того, как остальная часть была разрушена). [15]

Следовательно, в последующем тексте речь идет о чем-то, что будет разрушено, или что разрушит чью-то жизнь. По прочтении драмы, становится понятно, что главная героиня Альма теряет свое доброе имя и социальное положение, кроме того мы наблюдаем крушение надежд Альмы, ждущей понимания со стороны Джона (доктора, в которого она влюблена) и желающей создать с ним семью.

В «Сладкоголосой птице юности» бело-голубые тона сцены также несут в себе символическое сообщение. Как известно, белый цвет является символом чистоты и невинности. Однако в данной пьесе этот цвет используется драматургом для того, чтобы придать главной героине Хэвенли видимость целомудренности, непорочности. Не случайно Т. Уильямс обращается и к картине «Сентябрьское утро» (в пьесе «Орфей

## 5th International Conference on Science and Technology 2015

спускается в ад»), которая после выставления в витрине художественной галереи в Чикаго в начале XX в. вызвала скандал и была объявлена безнравственной и порочной. По нашему мнению, данное полотно перекликается с безнравственным поведением Леди, которая изменила супругу, забеременела вне брака и собралась сбежать с другим мужчиной.

Что касается языкового сообщения, передаваемого образом, по мнению Р. Барта, оно всегда сопутствует изображению в обществе с развитой письменностью [4]. Барт также отмечает, что языковое сообщение по отношению к буквальному выполняет функцию закрепления, то есть позволяет «выбрать правильный уровень восприятия» и правильно «идентифицировать как отдельные элементы изображения, так и все изображение в целом» [4]. В нашем случае это утверждение верно применительно и к фильмам, и к пьесам. Например, в драме Т. Уильямса «Татуированная роза» появление образа Стреги сопровождается ремарками автора и репликами Серафины и ее дочери Розы:

«She has a top of wild grey hair and is holding her black skirts up from her bare hairy legs». (У нее конна расстрепанных седых волос; она держит свои черные юбки так, что видны ее голые волосатые ноги).

«Shielding her face with one hand, Serafina makes the sign of the horns with the other to ward off the evil eye. (Закрывая лицо одной рукой, Серафина делает изображающий рожки знак другой, чтобы отразить дурной глаз).

SERAFINA: Rosa! You go in the house! Don't look at the Strega! (СЕРАФИНА: Роза! А ну иди в дом! И не смотри на Стрегу!)

ROSA: Why do you call her a *witch*? (РОЗА: Почему ты ее называешь *ведьмой*?)

SERAFINA: She has *white eyes* and *every finger is crooked*. (СЕРАФИНА: У нее *белые глаза* и *пальцы все кривые*.)

SERAFINA: Malocchio – *the evil eye* – that's what she's got! And her fingers are crooked because she *shook hands with the Devil*. (СЕРАФИНА: *Дурной глаз* – вот что у нее! А пальцы у нее кривые потому, что она *обменялась рукопожатием с дьяволом!*) [16]

Таким образом, образ Стреги идентифицируется как образ ведьмы, что подтверждается (закрепляется) такими лексемами, как *a witch* (ведьма), *a top of wild grey hair* (конна седых волос), *hairy legs* (волосатые ноги), *white eyes* (белые

## 5th International Conference on Science and Technology 2015

*глаза), every finger is crooked (кривые пальцы), shook hands with the Devil (жала руку дьяволу), the evil eye (дурной глаз).* Следовательно, языковое сообщение позволяет читателю точно определить образ данного персонажа, то есть, выбрать правильный уровень восприятия.

Сравнивая уильямсовскую пьесу с ее экранизированной версией, мы видим, что на экране появление Стреги сопровождается репликами Серафины и ее дочери Розы, подкрепленные звуковым знаком – громким смехом Стреги:

РОЗА: Ты зовешь ее ведьмой!

СЕРАФИНА: Да, у нее злой глаз. Дурной глаз.

РОЗА: Но я боюсь, я боюсь ей даже руку подать!

[смех Стреги]

СЕРАФИНА: Смотри, это ведьма идет! Злой глаз...

Что касается символического сообщения, по отношению к нему языковое сообщение выполняет функцию связывания, то есть языковые знаки управляют процессами интерпретации, а не актами идентификации; «такой текст подобен тискам, которые зажимают коннотативные смыслы, не позволяют им выскользнуть» в зону сугубо индивидуальных значений, «тем самым текст ограничивает проективную силу изображения» [4]. Например, в том же фильме «Татуированная роза» женщина по имени Эстель приносит розовый шелк Серафине. Зритель, уже зная из предыдущих кадров, что главная героиня шьет на заказ, понимает цель визита Эстель: она хочет сшить себе какое-то изделие из этого *розового* шелка. Однако, языковое сообщение, сопровождающее образ *розовой* ткани на экране, подсказывает нам, что гостя хочет сшить *мужскую* рубашку, а не женскую. Таким образом, словесный текст помогает нам избежать неправильной интерпретации изображения.

Итак, кино как искусство сочетает в себе иконические и языковые знаки, а драматургия – в основном языковые. Однако пьесы Т. Уильямса под воздействием кинематографа включают в себя также иконические знаки, занимающие особую нишу в творчестве писателя: в них заключен особый тайный смысл, для понимания которого требуются сведения в различных сферах знания. Живописные образы как иконические знаки в препозитивных ремарках играют информативную роль: они помогают декораторам правильно организовать сценическое пространство, а читателям – верно представить себе интерьер места действия драм. Таким образом, обращаясь к картинам различных художников, драматург оказывает информативное и



## 5th International Conference on Science and Technology 2015

эмоциональное воздействие на читательское воображение и указывает режиссерам и декораторам, как должна выглядеть сцена в театре или в фильме.

### References:

- [1] Slyshkin G.G., Efremova M.A. Cinematic text: experience in linguo-cultural analysis. Moscow: Vodoley Publishers, 2004. – P. 22- 28.
- [2] Eko U. Towards a Semiotic Inquiry into the Television Message. Working Papers in Cultural Studies, 1972. – P. 103-121.  
[<http://psyberlink.flogiston.ru/internet/bits/eco.htm>]
- [3] Kononenko B.I. Big explanatory dictionary of Cultural Studies. Moscow: Veche, 2003.  
[[http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_culture/1730/%D0%9A%D0%BE%D0%B4](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/1730/%D0%9A%D0%BE%D0%B4)]
- [4] Barthes R. Rhetoric of an image. In Semiotics, Poetics. Moscow: Progress, 1994. P. 297-318.
- [5] Myasnikov A. Image / Dictionary of literary terms. Moscow: Prosveshchenie, 1974. – C. 241-248.
- [6] Rodnyanskaya I.B. Image / Literary encyclopedia of terms and concepts. Moscow: Intelvak, 2001. – P. 669-674.
- [7] Zhirmunskiy V.M. Introduction to Literature. Lectures. St. Petersburg, 1996. – P. 183-201.
- [8] Williams, T. A Streetcar Named Desire // The Theatre of Tennessee Williams. – New York: New Directions Publishing, 1971. Vol. 1. – P. 286.
- [9] Williams, T. A Lovely Sunday for Creve Coeur. – New York: New Directions Publishing, 1980. – P. 1.
- [10] Williams, T. Sweet Bird of Youth. – United Kingdom: A&C Black, 2010. – 176 p. – P. 43.
- [11] Williams, T. Summer and Smoke // The Theatre of Tennessee Williams. – New Directions Publishing, 1990. Vol. 2. – 604 p. – P. 119-120.
- [12] Williams, T. The Mutilated // Tennessee Williams. Plays 1957-1980. – New York: Library of America, 2000. – 999 p. – P. 593.
- [13] Williams, T. Orpheus Descending // The Theatre of Tennessee Williams. – New York: New Directions Publishing, 1991. Vol. 3. – P. 296.
- [14] Williams, T. The Night of the Iguana. – New York: New Directions Publishing, 2009. – 189 p. – P. 46.

**5th International Conference  
on Science and Technology 2015**

- [15] Longman Dictionary of Contemporary English. 5th Edition. – London: Pearson Longman ESL, 2009.
- [16] Williams, T. *The Rose Tattoo // The Theatre of Tennessee Williams*. – New York: New Directions Publishing, 1990. Vol. 2. – 604 p. – P. 285-286.
- [17] Bagdasaryan A.G. T. Williams' heroes' metapoetic statements as a form of expression of the author's position // *Nauki. Teoria i praktyka: Materiały Międzynarodowej Naukowo-Praktycznej Konferencji (29.10.2012-31.10.2012 roku)*. – Część 3. – Poznań: Diamond trading tour, 2012. – S. 36-44.
- [18] Bagdasaryan A.G. Ways of expressing the author's consciousness in T. Williams' works // *European Science and Technology: Materials of the III international research and practice conference 30.10.2012-31.10.2012*. – Vol. 2. – Munich: Vela Verlag Waldkraiburg, 2012. – P. 99-105.
- [19] Bagdasaryan A.G. The structure of metapoetics of T. Williams' dramatic texts // *Postępy w nauce w ostatnich latach. Nowych rozwiązań: Zbiór raportów naukowych. Wykonane na materiałach Międzynarodowej Naukowo-Praktycznej Konferencji (28.12.2012–30.12.2012 roku)*. – Część 5. – Warszawa: Diamond trading tour, 2012. – S. 102-107.
- [20] Bagdasaryan A.G. The role of music and noise in a text of drama and a film script (by examples from T. Williams' works) // *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*. – № 1. Vol. 2. – Vienna: East West, 2014. – P. 42-47.
- [21] Bagdasaryan A.G. On the issue of the functions of the word in a literary text // *Text. Literary work. Reader: Materials of the II international scientific conference (20.05.2014-21.05.2014)*. – Prague: Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», 2014. – P. 9-16.