

МЕТАПОЭТИЧЕСКИЕ ВЫСКАЗЫВАНИЯ ГЕРОЕВ Т.УИЛЬЯМСА КАК ФОРМА ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ

В конце XIX – начале XX вв. происходит изменение традиционных родовых свойств драмы. Отрицание представителями «новой драмы» драматургических канонов приводит к приоритету внутреннего события над внешним; к возникновению новых героев, потерявших прежние идеалы и принципы, но сохранивших «способность к серьезным чувствам»; к возникновению нового сценического хронотопа; к большему авторскому присутствию в произведении и к вторжению в структуру драмы «непосредственного авторского голоса» [4, с. 4-6]. Таким образом, анализ художественного произведения проводится в рамках рассмотрения проблемы автора, то есть, исследователи опираются на авторскую концепцию, объем авторского видения и художественно выраженного отношения к действительности.

В работах, посвященных изучению проблемы автора в произведении, М.М. Бахтин, В.В. Виноградов, Б.О. Корман и другие языковеды выделяют два понятия: автор биографический (реальный) и автор художественный («автор-творец», «конципированный автор»). При этом они существуют как бы в разных мирах: первый – в реальном, а второй – в художественном. Как отмечает В.П. Скобелев, *автор биографический* – это реальный человек, «наделенный паспортными данными (возраст, пол, социальное положение, национальность) и обладающий определенным складом личности, который выражает себя в тех или иных навыках социально-бытового общежития» [5, с. 15].

Что касается *автора художественного*, по мнению М.М. Бахтина, существует ошибочное стремление определять его как человека «определенного времени, определенной биографии и определенного мировоззрения. При этом «образ автора» почти сливается с образом реального человека» [1, с. 203], тогда как «подлинный автор» (то есть биографический) не может быть образом, поскольку он сам является создателем образов в произведении. Следовательно, *образ автора* представлен *автором-повествователем* (героем-рассказчиком) – одним из образов художественного произведения – либо *автором-творцом* (конципированным автором), определяемым Б.О. Корманом как «некий взгляд на действительность, выражением которого является все произведение» [3, с. 9]. При этом, как отмечает Бахтин, автор-творец является субъектом творчества, но не присутствует в тексте, он «внеаходим» по отношению к художественному миру произведения и к героям [2, с. 26-90]. Таким образом, автор-творец выражает свою позицию через голоса своих персонажей.

Персонажи американского драматурга Т. Уильямса представляют собой яркие незабываемые образы – это и преступники, и разочаровавшиеся в жизни люди, пытающиеся убежать от общества и самих себя, и алкоголики, и гомосексуалисты, и наркоманы, и проститутки. Дж. Гуаре написал во введении «Камино Рояль» (Camino

Royal) Уильямса: «Saint Tennessee, patron saint of the outlaw, the freak, the experimenter, the fugitivo? I'd pray to him» (Святой Теннесси, покровитель преступников, чудаков, экспериментаторов, беглецов? Я бы молился ему.) [21, с. xxix]. При этом в каждом из его героев можно найти определенные черты самого Уильямса. По утверждению автора, болезненная застенчивость когда-то мешала ему общаться с людьми непринужденно, и, возможно, именно поэтому он стал писать для них пьесы и рассказы. Однако даже после преодоления робости драматургу было легче общаться с «толпой незнакомцев в мягком сумраке партера и ярусов, чем с хорошо известными людьми, сидящими напротив за столом»:

«A morbid shyness once prevented me from having much direct communication with people, and possibly that is why I began to write to them plays and stories. But even now <...> I still find it somehow easier to "level with" crowds of strangers in the hushed twilight of orchestra and balcony sections of theatres than with individuals across a table from me. Their being strangers somehow makes them more familiar and more approachable, easier to talk to» [13, с. 78].

В интервью литературному журналу «The Paris Review» Уильямс говорит: *«My work is emotionally autobiographical. <...> ...it reflects the emotional currents of my life»* (Мое творчество эмоционально автобиографично. <...> ...оно отражает эмоциональное течение моей жизни.) [14]. Таким образом, творчество для него было средством выражения своих мыслей и эмоций и общения с читателем либо зрителем, а персонажи произведений были его «представителями», отражавшими его мнение и жизненную позицию.

Первый уровень метапоэтики драматургических текстов Т.Уильямса представлен пьесами и киносценариями, написанными на основе его же драматургических произведений. По его утверждению, драматурги всегда используют своих персонажей для самовыражения. В одном из своих интервью он говорит, что переживает все со своими персонажами, которые реальней, чем он сам, и его работа является единственным средством самореализации:

«I live with my characters. They are more real than I am. My work is the only way of realizing myself» [16, с. 208].

Анализ публицистического уровня метапоэтических текстов Уильямса (интервью The New York Times) указывает на то, что он использовал в основном своих героинь для «общения» с читателем-зрителем, поскольку, имея «гомосексуальную натуру», он прекрасно понимал женщин и мог писать о них:

«It's true my heroines often speak for me. <...> Playwrights always have somebody speak for them. I think that more often I have used a woman rather than a man to articulate my feelings» (Это правда, мои героини часто говорят за меня. У драматургов всегда есть кто-то, кто будет говорить за них. По-моему, я больше использовал именно женские персонажи для выражения своих чувств.) [12].

В этом же интервью писатель отмечает лишь два исключения – два мужских персонажа, излагающих его мысли и чувства в пьесах: Шэннон из «Ночи игуаны» (The Night of the Iguana) и герой (King Del Rey) из «Знака батареи Красного Дьявола» (The Red Devil Battery Sign). Однако, по нашему мнению, к ним можно добавить Тома и Джима из «Стеклянного зверинца» (The Glass Menagerie) и Августа из пьесы «Что-то смутно, что-то ясно» (Something cloudy, something clear). Сам Уильямс в интервью журналу «The Paris Review» говорит, что Август изображает его самого:

«*It [setting] involves a bleached, unfurnished beach shack in which the writer, who represents me, but is called August, is working on a portable typewriter...*» (Они [декорации] включают в себя отбеленную необставленную прибрежную лачугу, в которой писатель, который представляет меня, но зовут его Август, работает на портативной пишущей машинке...) [14].

Однако подтверждения того, что Август – это образ Уильямса в произведении, мы находим также при анализе и сопоставлении драматургических, автобиографических мемуарных и метаметапоэтических (содержащих метапоэтические высказывания современников о его творчестве) текстов. Так, в пьесе Август – молодой гомосексуальный драматург, на четверть Гунн, встречает молодого танцора Кипа и пытается завести с ним любовные отношения. При этом он вспоминает свою любовь детства – Хейзер (Hazer) – и бывшего любовника – Франка Мерло. Сам же Т. Уильямс в «Мемуарах» пишет о своей гомосексуальности [18, с. 245], о немецких корнях «*I am one-quarter Hun*» (Я на четверть Гунн) [18, с. 95]; там же он рассказывает о своих отношениях с Кипом Кернаном [18, с. 54], с девочкой Хейзер Крэммер, с которой дружил в юности, [18, с. 15] и вспоминает Франка Мерло, с которым он жил долгое время [18, с. 109]. Как пишут авторы работы «*Critical Companion to Tennessee Williams*» Г. Хайнтзелман и А. Смит Ховард, прототипами второстепенных героев пьесы – супругов Мориса и Селесты Фиддлер и Кэролайн Уолз – являются реальные люди, с которыми драматург действительно имел деловые отношения: прообразами Мориса и Селесты стали Лоуренс Лангнер и его супруга Армина Маршал – сопродюсеры первой профессиональной уильямсовской постановки пьесы «Битва ангелов» 1940 года; образ Кэролайн построен на личности американской кинозвезды Мириам Хопкинс, которая играла Миру Торенс в той же постановке «Битвы ангелов» в 1940 г. [7, с. 252]. Таким образом, анализ публицистического, драматургического, автобиографического мемуарного и метаметапоэтического уровней метапоэтических текстов Уильямса подтверждает, что драматургический герой Август выступает в качестве «представителя» и средства выражения мыслей автора. А также необходимо отметить, что в данном случае мы наблюдаем совпадение образов автора-творца и автора-повествователя.

Через метапоэтические высказывания Августа Уильямс выражает свою любовь к музыке и отмечает, что музыка занимает особое место в его творчестве: *AUGUST: The silver victrola and the records I bought were reckless extravagance, cost almost half the monthly check but – I can't write without music – Bavarian blood in me. I'm one quarter Hun.* (Серебряный патефон и пластинки, которые я купил, были безрассудным расточительством, стоили почти половину месячного чека, но – я не могу писать без музыки – во мне течет баварская кровь. Я на четверть Гунн.) [19, с. 20]

Подтверждением этому могут служить мысли самого драматурга, высказанные в предисловии к пьесе «Стеклянный зверинец»:

«*It [music] serves as a thread of connection and allusion between the narrator with his separate point in time and space and the subject of his story*» (Она [музыка] служит связующей нитью между повествователем с его отдельным местом во времени и пространстве, и героями его рассказа.) [22, с. 54].

По его утверждению, музыка также используется для того, чтобы придать эмоциональную выразительность соответствующим отрывкам в произведении («*is*

used to give emotional emphasis to suitable passages»). [22, с. 54]. А в автобиографическом эссе «Grand» Уильямс пишет, что его бабушка (учительница музыки) как и музыка «оказывала таинственно-умиротворяющее воздействие» на всю семью [15, с. 140]. Таким образом, Уильямс использует музыку в качестве нелитературного средства, связывающего автора с его произведением и персонажами и воздействующего на читателя-зрителя с эмоционально-чувственной стороны.

В метапоэтических высказываниях Августа автор также выражает с одной стороны желание и стремление написать пьесу для Бродвея, а с другой своё негативное отношение к театру как коммерческой организации, где доминируют алчность, лицемерие и стремление к наживе:

CAROLINE: *What do you feel about Broadway?* (Что вы думаете о Бродвее?)

AUGUST: *I'd like to have a play on it.* (Мне бы хотелось, чтобы моя пьеса шла там) [19, с. 50]

<...>

KIP: *How much do they pay you? For your play?* (Сколько они платят вам? За вашу пьесу?)

AUGUST: *They don't pay much. There's no formal option, not one approved by my agent or the Dramatists' Guild; it's a half-price arrangement, fifty a month, not the legally binding hundred.* (Они не платят много. Формального договора нет, ни один не удовлетворил моего агента и Гильдию драматургов; это соглашение за полцены, пятьдесят в месяц, вместо официальных ста.) [19, с. 37]

Доказательства этого мы находим в публицистическом тексте Уильямса (интервью журналу «The Paris Review»): «*We don't have a culture anymore that favors the creation of writers, or supports them very well. I mean, serious artists. On Broadway, what they want are cheap comedies and musicals and revivals. It's nearly impossible to get serious work even produced, and then it's lucky to have a run of a week.* <...> *Do you know what the most difficult aspect of playwriting is? I'll tell you. It's dealing with the money people. The commercial end of it is the most appalling part. The demands for changes and rewrites don't bother me if they're made by the director, and I think they're intelligent demands. But when the money people get into the act, you're in trouble.*» (У нас больше нет культуры, которая способствует формированию писателей или хорошо их поддерживает. Я имею в виду серьезных мастеров своего дела. На Бродвее все, что они хотят, так это дешевые комедии, мюзиклы и возрождения. Почти невозможно получить спонсирование серьезной работы, и если пьеса идет неделю на сцене, тогда это удача. <...> Знаете ли вы, какой аспект самый сложный в написании пьес? Я скажу вам. Это иметь дело с «денежными людьми». Коммерческий конец этого – самая ужасная часть. Требования переписать или внести изменения в пьесу не волнуют меня, если они идут от режиссера, поскольку, я думаю, это разумные требования. Однако когда продюсеры влезают в дело, тогда ты в беде.) [14]. Таким образом, Уильямс ценит истинный театр как искусство, но не коммерческий театр, где все решают «денежные люди», и где нет развития подлинному писательскому таланту.

Следовательно, мы доказали, что Август, герой пьесы «Что-то смутно, что-то ясно», является представителем автора произведения, выражающего его мысли и отношение к различным аспектам жизнедеятельности. При этом, по нашему мнению, в пьесе происходит слияние биографического автора, о котором пишется в произведении (Тенниси Уильямс), конципированного автора – автора-творца

(Теннесси Уильямс), создающего произведение, и автора-повествователя, передающего содержание (Август – представитель Теннесси Уильямса).

Как мы уже отмечали, другими «представителями» Т. Уильямса в его пьесах являются Джим и Том из «Стеклянного зверинца». Так, в метапоэтических высказываниях Джима драматург передает свое отношение к телевидению и джазовой музыке:

ДЖИМ: <...> *I believe in the future of television! <...> I wish to be ready to go up right along with it.* (Я верю в будущее телевидения! Я должен быть готов идти вверх рука об руку с ним.) [22, с. 63]
<...>

ДЖИМ: *Must have been playing classical music on it! You ought to play a little hot swing music to warm you up!* (Должно быть, ты слушала на ней классическую музыку! Чтобы согреться, тебе следовало бы немного послушать джазовой музыки!) [22, с. 58]

Т. Уильямс действительно верил в телевидение и «шел вверх рука об руку с ним»: по его пьесам снимались и до сих пор снимаются фильмы, а сам драматург выступал в качестве сценариста, участвовал в выборе актеров и помогал режиссерам при съемках. Он также интересовался так называемой «черной музыкой»: джазом, свингом (разновидностью джазовой музыки) и блюзом. Однако в различные периоды жизни он по-разному относился к данным стилям. Так, когда драматург впервые побывал в Южной Калифорнии в марте 1939 года, свои довольно негативные впечатления от окружающего он отразил в письме родным:

«These Westerners are friendly but utterly and hopelessly uncultured. They hate good music, good literature – everything – jazz and hamburgers and the movies are there spiritual fare» (Жители Запада дружелюбные, но крайне и безнадежно некультурные. Они ненавидят хорошую музыку, хорошую литературу; лишь джаз, гамбургеры и кино являются их духовной пищей.) [17, с. 160].

Тем не менее, в июне 1939 года в письме своему литературному другу Кларку Милзу Уильямс выражает совершенно противоположные эмоции:

«My social milieu is amazing – a bunch of jitterbugs and beach-combers and frantic week-enders!» (Моя социальная среда изумительна – группа джазовых музыкантов и любителей джаза, пляжа и выездных выходных.) [17, с. 160].

Позже Уильямс использует блюз в пьесах «Орфей спускается в рай», «Лето и дым» и «Привет от Берты», «hot swing» (жаркий свинг) в «Стеклянном зверинце», музыку афроамериканских певцов и исполнителей в текстах «Битвы ангелов», «Кошки на раскаленной крыше», «Трамвая Желание». Под влиянием джаза и свинга в 1939 году драматург пишет свой первый белый стих «Tenor Sax Taking the Breaks» (Теноровый саксофон делает перерыв), черновой вариант которого называется «The Latest Jazz Tunes» (Последние джазовые мелодии) [20, с. 253]. На протяжении 1940 года Уильямс создает стихи, которые называет «folk-verse» – народные стихи – и которые либо включают в своем названии слово «блюз», либо подражают диалектным и строфическим формам песен в стиле блюз [10]. Таким образом, проанализировав мемуарные и метаметапоэтические тексты Уильямса, мы пришли к выводу, что Джим действительно выражает мысли драматурга в пьесе.

Через Тома из этой же пьесы драматург передает свою любовь к кино, поскольку оно помогает отвлечься от повседневности и найти то, чего не хватает в

реальной жизни:

AMANDA: *Why do you go to the movies so much, Tom?* (Почему ты ходишь в кино так часто, Том?)

TO M: *I go to the movies because - I like adventure. Adventure is something I don't have much of at work, so I go to the movies.* (Я хожу в кино, потому что мне нравятся приключения. Приключения это то, чего я недополучаю на работе, и поэтому я хожу в кино.)

AMANDA: *But, Tom, you go to the movies entirely too much!* (Но, Том, ты ходишь в кино чересчур часто!)

TOM: *I like a lot of adventure.* (Мне нравятся много приключений.) [22, с. 25]

Подтверждения этому мы находим в метаметапоэтических текстах, в частности, в работах Г. Максвелла «Tennessee Williams and Friends» (1965), Б. Нельсона «Tennessee Williams: The Man and His Work» (1961), Э. Хейл «Tennessee Williams's St. Louis Blues» (1995). Так, друг Уильямса Гилберт Максвелл утверждал, что драматург ходил в кино, чтобы «сбежать из мира бедности и непонимания» и найти покой в «выдуманном мире движущихся картин» [9, с. xii]. Как отмечал исследователь творчества Уильямса Бенджамин Нельсон, когда писатель жил в Сент-Луисе, из-за чувства одиночества и желания сбежать из дома он много времени проводил в кинотеатрах [11, с. 16]. По мнению Элин Хейл, Т. Уильямс приобрел свои «кинематические техники и методы» не в результате работы на Метро-Голдуин-Майер, а благодаря двадцати годам, проведенным в кинотеатрах еще до поездки в Голливуд [6, с. 610].

Однако с другой стороны, в метапоэтических высказываниях Тома мы находим отражение усталости и раздражения драматурга от кино, злость на зрителя, который предпочитает ходить в кинотеатр и смотреть выдуманные истории вместо того, чтобы действовать самому в своей жизни, проживать собственную жизнь:

TOM: *I'm tired of the **movies**.* (Я устал от фильмов.)

<...>

TOM: *Yes, **movies**! Look at them? [A wave toward the marvels of Grand Avenue.] All of those glamorous people - having, adventures - hogging it all, gobbling the whole thing up! You know what happens? People go to the **movies** instead of **moving**! Hollywood characters are supposed to have all the adventures for everybody in America, while everybody in America sits in a dark room and watches them have them! Yes, until there's a war. That's when adventure becomes available to the masses! Everyone's dish, not only Gable's! Then the people in the dark room come out of the dark room to have some adventure themselves Goody, goody! - It's our turn now, to go to the South Sea Islands - to make a safari - to be exotic, far-off! - But I'm not patient. I don't want to wait till then. I'm tired of the **movies** and I am about to **move**!* (Да, фильмов! Посмотри на них – [Взмах рукой в сторону чудес Большой Аvenues.] У всех этих обаятельных людей есть приключения – хватать и пожирать все вокруг! Ты знаешь, что происходит? Люди ходят в кино, вместо того чтобы двигаться самим! Считается, что герои Голливуда ведут жизнь полную приключений за всех нас в Америке, в то время как все люди в Америке сидят по темным комнатам и наблюдают за этим!) [22, с. 111]

При этом в предложениях «*People go to the movies instead of moving!*» и «*I'm tired of the movies and I am about to move!*» наблюдается игра слов: «move», «movies» и «moving». В словаре «Longman. Dictionary of contemporary English» глагол «move»

(двигаться) в первом значении определяется следующим образом:

verb. 1. Change place [intransitive and transitive]: to change from one place or position to another, or to make something do this (поменять место, положение или заставить что-то сделать это) [23].

Существительное «movie» также в первом значении характеризуется как «a film made to be shown at the cinema or on television» (фильм, созданный для показа в кинотеатре или на телевидении), однако данное слово во множественном числе «movies» (второе значение в словарной статье) означает «кинотеатр», то есть место для просмотра фильмов: «the cinema» [23]. У всех этих слов «move», «movies» и «moving» одна и та же общая основа «mov», к которому добавляется беглая гласная «е», образующий существительные уменьшительный суффикс «ie» и образующий герундий суффикс «ing» соответственно.

Сам Уильямс, как и Том, стремясь убежать из семьи, в 1938 году покинул дом и, по определению Л. Леверича, «поддался цыганскому порыву» и стал «вечным скитальцем» [8, с. 275], переезжая из города в город в поисках «движения» и более интересной жизни. В интервью журналу «The Paris Review» драматург утверждал: «I'm restless. I like traveling. When Frank Merlo was living, he being Sicilian, we spent four or five, sometimes six months out of the year in Rome. I was once asked why I travel so much, and I said, "Because it's harder to hit a *moving* target!"» (Я неутомимый. Я люблю путешествовать. Когда Франк Мерло был жив, он был сицилийцем, мы проводили по четыре или пять, иногда и шесть месяцев в Риме. Однажды меня спросили, почему я так много путешествую, и я ответил: «Потому что сложнее поразить *движущуюся* цель».) [14].

Таким образом, с одной стороны Т. Уильямсу нравится кино, которое является своего рода прибежищем драматурга, куда он сбегает от деспотичного отца и властной матери, но с другой стороны, по его мнению, зритель, погружаясь в выдуманную реальность, забывает о существующей реальности, о собственной жизни. Более того, по его мнению, в движении люди менее уязвимы, чем статике. В эссе «Where I Live: Selected Essays» (Как я выжил. Эссе) драматург, говоря о развитии технологий, утверждает: «Our great technology is a God-given chance for adventure and for progress which we are afraid to attempt» (Наша великая технология – это предоставленный Богом шанс для приключений и прогресса, которые мы боимся использовать.) [13, с. 20]. Следовательно, противоречивые высказывания драматурга о кино отражают его позицию разумного использования плодов развития науки и техники, и в частности киноиндустрии.

Итак, в новой драме особое место занимает автор произведения, его позиция и способы выражения его мыслей и чувств. В языкознании выделяют два термина: автор биографический и автор художественный. Биографический автор – это реальный человек, создавший художественное произведение; автор художественный – это образ автора, представленный автором-повествователем (героем-рассказчиком) либо автором-творцом, отражающим свое мировоззрение в произведении через голоса персонажей. Американский драматург Т. Уильямс выражает свои мысли и чувства через метапоэтические высказывания своих героев, как женских, так и мужских. Одними из наиболее ярких персонажей, отражающих его отношение к таким элементам искусства, как музыка, театр, кино, являются Джим и Том из

«Стеклянного зверинца» и Август из пьесы «Что-то смутно, что-то ясно».

Литература:

1. Бахтин М.М. К методологии литературоведения // Контекст – 74. – М., 1975. – С. 203.
2. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Худож. лит., 1986. – С. 26-90.
3. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. – М., 1972. – С. 9.
4. Наумова О.С. Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX – начала XXI вв. (на примере творчества Н. Коляды и Е. Гришковца) // Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Самара, 2009. – С. 4-6.
5. Скобелев В.П. Поэтика рассказа. – Воронеж, 1982. С. 15.
6. Hale A. Tennessee Williams's St. Louis Blues. – Mississippi Quarterly 48, 1995. – С. 610.
7. Heintzelman G., Smith Howard A. Critical Companion to Tennessee Williams. – Infobase Publishing, 2009. – 436 с. – С. 252.
8. Leverich L. Tom: The Unknown Tennessee. – New York: Norton, 1995. – С. 275.
9. Maxwell G. Tennessee Williams and Friends. – Cleveland and New York: World, 1965. – С. xii.
10. Moschovakis N. Tennessee Williams's American Blues: From the Early Manuscripts Through Menagerie. // The Tennessee Williams Annual Review. – New York, 2005.
11. Nelson B. Tennessee Williams: The Man and His Work. – New York: Ivan Obolensky, 1961. – С. 16.
12. Williams T. Tennessee Williams on Art and Sex. // The New York Times (Interviewed by Mel Gussow). – November 3, 1975. – [Электронный ресурс] URL: <http://www.nytimes.com/books/00/12/31/specials/williams-art.html>
13. Williams T. Where I live: selected essays. – New Directions Publishing, 1978. – 171 с. С. 20, 78.
14. Williams T. The Art of Theater No. 5. // The Paris Review No. 81. (Interviewed by Dotson Rader), Fall 1981. – [Электронный ресурс] – URL: <http://www.theparisreview.org/interviews/3209/the-art-of-theater-no-5-tennessee-williams>
15. Williams T., Bak J. New Selected Essays: Where I Live. – New Directions Publishing, 2009. – 313 с. – С. 140.
16. Williams T., Devlin A. J. Conversations with Tennessee Williams. – Univ. Press of Mississippi, 1986. – 369 с. – С. 208.
17. Williams T., Devlin A.J., Patterson Tischler N.M. The Selected Letters of Tennessee Williams: 1920-1945. – New Directions Publishing, 2002. – 608 с. – С. 160.
18. Williams T., Waters J. Memoirs. – New Directions Publishing, 1975. – С. 15, 54, 95, 109, 245.
19. Williams T. Something Cloudy, Something Clear. – New Directions Publishing, 1996. 85 с. – С. 20, 37, 50.

20. Williams T. The Collected Poems of Tennessee Williams. – New Directions Publishing, 2007. – 304 c. – C. 253.
21. Williams T. Guare J. Camino Real. – New Directions Publishing, 2008. – 170 c. – C. xxix.
22. Williams T., Kushner T. The Glass Menagerie. – New Directions Publishing, 2011. – 247 c. C. 25, 54, 58, 63, 111.
23. Longman. Dictionary of contemporary English. – 5th Edition, 2009.