

ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ  
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА МОСКВЫ  
«МОСКОВСКИЙ ГОРОДСКОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

*На правах рукописи*

Томская Наталья Николаевна

ПОЭТИКА БРИТАНСКОЙ ДРАМЫ АБСУРДА

Специальность 5.9.2 – Литературы народов мира  
(филологические науки)

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель –  
доктор филологических наук, доцент  
Меркулова Майя Геннадиевна

Москва – 2024

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Введение</b> .....	4
<b>Глава 1. Поэтика драмы абсурда в теоретическом освещении</b> .....	16
1.1. Типы драматических ситуаций.....	16
1.2. Специфика жанра в драме абсурда .....	42
1.3. Композиция драмы абсурда .....	51
1.4. Персонажи драмы абсурда.....	63
1.5. Стилистика драмы абсурда .....	72
<b>Выводы по Главе 1</b> .....	82
<b>Глава 2. Своеобразие поэтики британской драмы абсурда</b> .....	86
2.1. Конкретизация универсальных драматических ситуаций и образов в британской драме абсурда.....	86
2.1.1. Драматические ситуации вторжения и возвращения.....	86
2.1.2. Британский топос .....	95
2.1.3. Образы национальной культуры .....	107
2.2. Виды трагикомедии угроз .....	118
2.2.1. Современная трагикомедия .....	119
2.2.2. Психологическая трагикомедия угроз.....	131
2.2.3. Социально-политическая и постапокалиптическая трагикомедии угроз.....	144
2.3 Основные приемы композиции британской драмы абсурда.....	154
2.3.1. Ретроспекция .....	154
2.3.2. Интертекстуальность .....	163
2.3.3. Пародия.....	174
2.4. Национальный характер персонажей британской драмы абсурда .....	184
2.4.1. История персонажей .....	184
2.4.2. Национальные черты характера персонажей.....	194
2.4.3. Социальные маркеры и речь персонажей.....	206

2.5. Стилистика британской драмы абсурда .....	214
2.5.1. Вариативность языковой игры .....	214
2.5.2. Стилизация английской разговорной речи.....	224
2.5.3. Речевая избыточность и фигура умолчания.....	230
<b>Выводы по Главе 2.....</b>	<b>237</b>
<b>Заключение.....</b>	<b>244</b>
<b>Список использованной литературы.....</b>	<b>249</b>
<b>Приложения .....</b>	<b>279</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Настоящее диссертационное исследование посвящено изучению поэтики британской драмы абсурда. Термин «поэтика» на современном этапе развития литературоведения имеет две основные дефиниции:

- теоретическая поэтика, рассматривающая универсалии литературы [Литературная энциклопедия терминов..., 2001: 785–793; Теоретическая поэтика..., 2001; Хализев, 2004: 169–171; Поэтика, 2008: 182–185; Baldick, 2001; Childs, 2006: 179–181];
- историческая поэтика, занимающаяся эволюцией этих универсалий [Литературная энциклопедия терминов..., 2001: 785–793; Теоретическая поэтика..., 2001; Тamarченко, 2004; Фарино, 2004: 69; Бройтман, 2006; Поэтика, 2008: 182–185].

Наиболее полное определение дано в словаре «Поэтика» Н.Д. Тamarченко. Цитируя Я. Мукаржовского, автор называет поэтику «эстетикой и теорией поэтического искусства» [Поэтика, 2008: 182–185], которые включают в себя изучение генезиса, сущности, видов и форм словесного художественного творчества, а также систему научных понятий, обоснованных философски и лингвистически. При этом в статье признается двойственный предмет поэтики: «художественный язык» литературы и произведение как высказывание на этом языке» [Там же: 182]. Таким образом, в поэтике уравниваются в статусе предмета, но не отождествляются две ипостаси художественной литературы – форма и содержание.

Преимуществом поэтики является её повышенная научная достоверность. В отличие от эстетической теории литературы, допускающей дедуктивные выводы в условиях отсутствия фактов, поэтика основывается на индуктивном методе с опорой на достоверные реалии. Исходя из этого, а также ссылаясь на В.М. Жирмунского, И.К. Горский в предисловии к «Исторической поэтике» А.Н. Веселовского называет историческую поэтику новой теорией литературы,

«выработанной на путях сравнительно-исторического направления литературных исследований» [Веселовский, 1989: 11–31]. Именно благодаря сравнительно-историческому методу становится возможным «вывести из самого материала законы зарождения и развития изучаемого явления, а также выявить большие стадии литературного процесса, «повторяющиеся, при стечении одинаковых условий, у разных народов»» [Тамарченко, 2004].

Термин «поэтика» также получил распространение в его узком значении как «система структурных особенностей данного явления и совокупность закрепленных за ними смыслов» [Поэтика, 2008: 182]. Таким явлением может быть литература определенной эпохи или жанра, а также произведения определенного писателя или даже одно произведение. Объектом поэтики может стать и явление более абстрактного характера, как, например, абсурд. Именно в этом значении мы употребляем термин «поэтика» в данном исследовании.

Современные диссертационные работы, предметом которых стала поэтика, ставят целый спектр задач, изучая жанровые особенности, типологию персонажей, творческий метод автора, мотивы, образы и символы, пространственно-временную организацию и структурно-композиционные особенности, а также интертекстуальные включения, реализацию концептов и риторику. В рамках данного исследования мы выделяем пять элементов поэтики, актуальных для драмы: драматические ситуации, жанр, композиция, персонажи и стилистика.

**Предмет** нашего исследования – элементы драматической поэтики, составляющие художественную и национальную специфику **объекта** – британской драмы абсурда – как отдельного направления в истории драматургии и театра.

**Актуальность темы** работы обусловлена тем, что в период 2019 – 2024 гг. наблюдается новый виток интереса к театру абсурда. Такие темы абсурдизма, как кризис идентичности личности, одиночество, иллюзии, чувство угрозы, проблема коммуникации, бегство и бездействие, хаос и тщетность попыток его осознать, не

только не потеряли своей актуальности в XXI веке, но стали звучать явственнее в свете текущих глобальных событий.

Послевоенный театр абсурда имел явный универсальный и транснациональный характер, и в настоящее время такая эстетика востребована в контексте цифровой глобализации, которая актуализирует кризис идентичности личности, а плюрализм мнений и процессов создаёт ощущение хаоса. Так, в 2023 г. темами Эдинбургского международного фестиваля стали: «Сообщество или хаос», «Надежда перед лицом неприятностей» и «Чужая точка зрения». Тема фестиваля в 2024 г. заявлена как «Ритуалы, которые нас объединяют», что также отсылает к элементам ритуальной драмы в британских абсурдистских пьесах.

Пандемия Covid-19 актуализировала тему одиночества и мотив изоляции, свойственные драме абсурда. Кроме того, по данным ВОЗ в 2019 г. каждый восьмой человек в мире страдал такими психическими расстройствами, как депрессия, ПТСР, тревожное расстройство и др. При этом пандемия только увеличила эти показатели.

Драма абсурда, в том числе британская, востребована сегодня как на британской <sup>1</sup>, так и на российской <sup>2</sup> сценах, о чем свидетельствуют многочисленные премьеры. Кроме того, продолжается многолетнее сотрудничество британского драматурга Тома Стоппарда (Tom Stoppard) с Российским академическим молодежным театром, где 16 июня 2023 г. состоялась премьера его новой пьесы «Леопольдштадт» (“Leopoldstadt”, 2020). В 2022 г. 85-

---

<sup>1</sup> «Конец игры» С. Беккета в театре Олд Вик (27 января 2020), реж. Дэниэл Бейкер-Чарльз (Danielle Baker-Charles).

«Кухонный лифт» Г. Пинтера в театре Саттон Артс (2022-2023), реж. Фэй Хэтч (Faye Hatch).

«Возвращение домой» Г. Пинтера в театре Янг Вик (27 ноября 2023), реж. Мэтью Данстер (Matthew Dunster).

<sup>2</sup> «Легкая боль//Барнабас//Г.Пинтер» Г. Пинтера (23 декабря 2019) в театре «Около дома Станиславского», реж. Ю. Погребниченко.

«Немой официант» Г. Пинтера в ЦЕХЪ театре реж. В. Юров (2020).

«The Dumb Waiter / Немой официант» в Московском драматическом театре «Человек» (18 декабря 2020), реж. Ю. Муравицкий.

«The Dumb Waiter» на английском языке в Театральном доме «Аполлинария», реж. Мартин Кук (2023).

«День Рождения» Г. Пинтера в Театре Моссовета (7 июля 2021), реж. А. Кудин.

«В ожидании Годо» С. Беккета, Театр «Циники» (10 октября 2023) реж. М. Барановская.

«В ожидании Беккета» в театре МОСТ (26 октября 2023), реж. В. Белякин.

летие автора было отмечено публикациями в ведущих театральных изданиях, что возобновило интерес публики и к его ранним абсурдистским пьесам.

**Материал** нашей диссертации составили пьесы британских драматургов Г. Пинтера (Harold Pinter, 1930 – 2008), Н. Ф. Симпсона (Norman Frederick Simpson, 1919 – 2011), Дж. Сондерса (James Saunders, 1925 – 2004), Д. Кэмптона (David Campton, 1925 – 2006), Э. Желлико (Ann Jellicoe, 1927 – 2017), Т. Стоппарда (Tom Stoppard, 1937 – ), Дж. Антробуса (John Antrobus, 1933 – ), Б. Берманджа (Barry Bermange, 1933 – ) общей численностью 39 (см. Приложение 1). В контекст анализа британской драмы абсурда впервые в отечественном литературоведении вводятся пьесы Э. Желлико, Дж. Антробуса и Б. Берманджа.

**Степень изученности** частных персоналий и элементов британской драмы абсурда довольно высока. Как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении внимание исследователей было направлено на *аналитический обзор творчества отдельных драматургов*, главным образом, Г. Пинтера и Т. Стоппарда. К таким работам можно отнести первые отечественные диссертации, посвященные драматургии данных авторов, «Своеобразие драматургии Гарольда Пинтера» [Клименко, 2007] и «Принципы поэтики драматургии Тома Стоппарда» [Беляева, 2008], а также зарубежные сборники «Кембриджский справочник по Гарольду Пинтеру» [The Cambridge Companion to Harold Pinter, 2001], «Кембриджский справочник по Тому Стоппарду» [The Cambridge Companion to Tom Stoppard, 2001], «Том Стоппард в контексте» (“Tom Stoppard in Context”) [Kornhaber, 2021], монографию «Кембриджское введение в творчество Тома Стоппарда» (“The Cambridge Introduction to Tom Stoppard”) [Demastes, 2013] и др.

Ряд исследований посвящен *одному элементу поэтики* британской драмы абсурда. Например, *пространственно-временная организация пьес* рассматривается в диссертациях «Город и пейзажи за пределами комнат Гарольда Пинтера» (“The City And Landscapes Beyond Harold Pinter's Rooms”) [Inan, 2000] и «Мета-время и игровая функция памяти в произведениях Гарольда Пинтера: текст

и сцена» [Никитина, 2010]; *поэтика персонажей* – в монографии «Женские портреты Пинтера: исследование женских персонажей в пьесах Гарольда Пинтера» (“Pinter's Female Portraits: A Study Of Female Characters In The Plays Of Harold Pinter”) [Sakellaridou, 1988] и диссертации «Поэтика и функции исторических персонажей в драматургии Т. Стоппарда» [Дворянкина, 2022]; *интертекстуальные связи* – в монографии «Шекспир Гарольда Пинтера: влияние Шекспира на творчество Гарольда Пинтера» (“Harold Pinter’s Shakespeare: Shakespeare’s Influence on the Work of Harold Pinter”) [Morton, 2022]; *проблема драматического диалога* – в диссертации «Особенности диалогов в драматургии Г. Пинтера» [Таланова, 2007]; *тематическое своеобразие* – в работе «Этика, политика и инаковость в избранных пьесах и других произведениях Гарольда Пинтера» (“Ethics, Politics, And Alterity In Selected Plays And Other Works By Harold Pinter”) [Alhasan, 2017].

*Жанр комедии и средства комического* анализируются в монографиях «Комическая пьеса Пинтера» (“Pinter's Comic Play”) [Diamond, 1985] и «Современная британская драма: двадцатый век» (“Modern British Drama: The Twentieth Century”) [Innes, 2002], в которой пьесы С. Беккета, Г. Пинтера и Т. Стоппарда рассматриваются как продолжение традиции жанра комедии. В монографии «Современная трагикомедия и британская традиция» (“Modern Tragicomedy And The British Tradition”) [Dutton, 1986] автор называет абсурдистские пьесы трагикомедиями и связывает их с ритуалом, как и автор работы «Драматический мир Гарольда Пинтера: его основы в ритуале» (“The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual”) [Burkman, 1971].

Исследований, посвященных *нескольким британским абсурдистам*, немного. Одной из первых таких работ является «Парадокс в творчестве Б. Биэна, Г. Пинтера, Н. Ф. Симпсона» [Чакаре, 1988], в материал которой, однако, включены произведения ирландского драматурга Б. Биэна. Для нашей работы особое значение имеет исследование «С. Беккет и проблема условности в современной английской драме» [Доценко, 2006], в котором видный отечественный литературовед Е.Г. Доценко определяет конкретные современные



(рубеж XX-XXI веков) проявления беккетовской традиции в британском театре. Автор отмечает «сочетание абсурдистских инноваций с традициями английской драмы», включающее «вторичную» абсурдизацию комических жанров», что свидетельствует о «послебеккетовском подходе к традиционным жанровым моделям» [Доценко, 2006]. В качестве ярких представителей этого подхода Е.Г. Доценко также называет Г. Пинтера и Т. Стоппарда.

*Генезис абсурдизма в современной британской драме* представлен в диссертации «Развитие театра абсурда в Англии, 1956-1964» (“Developments Towards A Theatre Of The Absurd In England, 1956-1964”) [Percival, 1995]. В числе новейших работ, объектом которых стала английская драма абсурда, а не только пьесы некоторых её представителей, диссертационное исследование «Коммуникативная структура драматургии абсурда (на материале русской и английской литературы XX–XXI вв.)» [Жиличев, 2022], в которой впервые предлагается анализ пьес Д. Кэмптона и Дж. Сондерса.

Однако к настоящему моменту *поэтика британской драмы абсурда как система* национальной модификации драматургии и театра не становилась предметом специальных литературоведческих исследований, несмотря на наличие таких работ по немецкой [Палиевская, 1993], французской [Проскурникова, 1968] [Киричук, 2009], итальянской [Бибикова, 2013] драмам абсурда. Это представляется упущением в свете всех вышеупомянутых работ, а также того, что автор термина «театр абсурда» британский театральный деятель, критик и ученый Мартин Эсслин (Martin Esslin, 1918–2002) называет Гарольда Пинтера в числе главных абсурдистов, а также причисляет к этому направлению еще двух британских драматургов – Нормана Фредерика Симпсона и Тома Стоппарда. Наряду с этим один из ведущих канонических абсурдистов Сэмюэл Беккет (Samuel Beckett, 1906–1989) имеет непосредственное отношение к британской драме. Немаловажной предпосылкой британского абсурдизма является литература нонсенса, представленная Эдвардом Лиром (Edward Lear, 1812–1888) и Льюисом Кэрроллом (Lewis Carroll, 1832–1898).

**Научная новизна** нашего исследования заключается в том, что впервые представлен системный анализ национальной специфики британской драмы абсурда, что позволило выделить основные доминанты поэтики и определить векторы развития абсурдизма в драматургии Великобритании.

В работе был использован комплексный **методологический подход**, основанный на сочетании культурно-исторического, структурного методов исследования, а также метода литературной компаративистики. Знание историко-культурного контекста европейской драмы абсурда позволяет нам изучить национальную специфику британской драмы абсурда, анализ которой мы проводим, выделяя доминантные элементы структуры текстов пьес.

**Теоретическую основу** исследования составляют отечественные и зарубежные работы, обеспечивающие комплексный анализ элементов поэтики британской драмы абсурда. К ним относятся работы по теории театра А. Арто, П. Пави; европейскому театру абсурда М. Эсслина, Э. Ионеско, М.Г. Анищенко; поэтике абсурда О.Д. Бурениной; трансакционному анализу Э. Берна; философские работы по трансгрессии тела В.Т. Фаритова; принципу ризомы Ж. Делеза и Ф.-П. Гваттари; концепции вторжения и гостеприимства Ж. Дерриды и Ж.-Л. Нанси; лингвокультурологические и литературоведческие исследования английскости М.В. Цветковой, М.Г. Меркуловой, а также культурологические эссе об английском и британском национальном характере Дж. Фаулза, Дж.Б. Пристли, Г. Джемса; театральная критика, в которой сравнивается британский и французский абсурдизм, Г. Хобсона, Дж. Элсома; работы по теории трагикомедии К.С. Гутке, Н.И. Фадеевой; теории ретроспекции М.Г. Меркуловой; теории интертекстуальности Ж. Женетта, В.Е. Чернявской.

**Цель** исследования: рассмотреть поэтику британской драмы абсурда как систему элементов национальной драматургии.

Этой цели соответствует ряд **задач**, которые решаются в ходе работы:

- 1) изучить теорию и критику европейской драмы абсурда и выявить канонические черты каждого элемента поэтики драмы абсурда;

- 2) определить и исследовать способы конкретизации универсальных драматических ситуаций и образов в британской драме абсурда;
- 3) уточнить и классифицировать жанровую специфику британской драмы абсурда;
- 4) выявить и проанализировать основные приемы композиции британской драмы абсурда;
- 5) охарактеризовать особенности персонажей британской драмы абсурда;
- 6) провести лингвистический анализ текстов пьес британской драмы абсурда с целью выявления доминантных признаков их стиля.

**Теоретическая значимость** данной работы состоит в определении основных элементов поэтики британской драмы абсурда, которые делают её национальным феноменом. Также впервые представлена архитектура ситуаций драмы абсурда, которая может быть использована для анализа абсурдистских пьес других национальных литератур. Предложен и обоснован термин «трагикомедия угроз», а также создана классификация данного жанра, позволяющая определить направления развития современной трагикомедии в британской драме абсурда.

**Практическая значимость** работы заключается в возможности использовать результаты исследования в лекционных и практических курсах по истории и теории зарубежной литературы. Данные материалы могут быть также применимы при дальнейшем изучении пьес британских абсурдистов.

**Основные положения, выносимые на защиту:**

1. В британской драме абсурда происходит конкретизация универсальных драматических ситуаций и образов европейских абсурдистских пьес посредством введения новых ситуаций вторжения и возвращения, актуализации британского топоса, представленного домом и Лондоном, а также с помощью образов национальной культуры, источниками которых являются национальная еда и спорт.

2. Специфическим жанром театра абсурда Великобритании можно считать трагикомедию угроз трех видов: психологическая, социально-политическая и постапокалиптическая.

3. Основными приёмами композиции британских абсурдистских пьес выступают ретроспекция и разные виды интертекстуальности, наиболее продуктивным из которых является пародия.

4. Персонажи британских абсурдистских пьес отличаются большей, чем в каноническом абсурдизме, степенью реалистичности, чему способствует введение их истории, а также наделение их национальными чертами характера и социально-классовыми признаками.

5. Стилистические особенности британской драмы абсурда заключаются в:  
а) вариативности языковой игры, метаязыковая функция которой обеспечивает остранение английского языка; б) стилизации разговорной английской речи, наделяющей персонажей национальным коммуникативным поведением; в) сочетании речевой избыточности и фигуры умолчания, главной функцией которого является создание динамики властных отношений между персонажами.

**Апробация** результатов исследования проходила в виде докладов на следующих научных конференциях: Международная научная конференция XV Виноградовские чтения «Текст, контекст, интертекст» (Москва, 2018 г.); I Междисциплинарная научная конференция из цикла «Прочтение драмы/театра» (Катовице, 2018 г.); XLVIII Международная филологическая научная конференция (Санкт-Петербург, 2019 г.); Межвузовская научно-практическая конференция с международным участием «Лингвистика и филология сквозь призму современной научной парадигмы» (Москва, 2019 г.); Международная научная конференция XVI Виноградовские чтения «История и современность филологических наук» (Москва, 2020 г.); Международный коллоквиум «Время и культура в лингвистике и литературоведении» (The International Colloquium “Time and Culture in Linguistics and Literary Discourse”) (Москва, 2020 г.); Международная научная конференция «Семантический потенциал языковых единиц и его реализация» (Минск, 2021 г.); XXX Международная конференция

“История и современность в литературе и культуре Европы и Америки” (Минск, 2022 г.); Третья всероссийская конференция «Педагогический дискурс в современной научной парадигме и образовательной практике» (Москва, 2023 г.); Большая Конференция МГПУ (Москва, 2023 г.); Вторая Всероссийская научно-практическая конференция «Три «Л» в парадигме современного гуманитарного знания: Лингвистика, Литературоведение, Лингводидактика» (Москва, 2023 г.); Всероссийский научный colloquium «Человек и время в языке и литературе» (Москва, 2024 г.); IV Международная научно-практическая конференция «Диалог культур. Культура диалога в многонациональном городском пространстве» (DCCD'24) (Москва, 2024 г.).

Основные положения и результаты диссертационного исследования отражены в двадцати одной публикации, в том числе в пяти публикациях в изданиях, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации для опубликования основных научных результатов диссертаций на соискание ученой степени доктора и кандидата наук:

Томская, Н. Н. Стилистический потенциал фонетических и графических языковых средств в драматургическом тексте (на примере пьес театра абсурда) / Н. Н. Томская // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2018. – № 7(196). – С. 48-53. – DOI 10.23951/1609-624X-2018-7-48-53. – EDN YMJXHV.

Николаева, М. Н. Лингвонегативизм С. Беккета (на примере текста пьесы "В ожидании Годо") / М. Н. Николаева, Н. Н. Томская // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2018. – № 6-1(84). – С. 128-135. – DOI 10.30853/filnauki.2018-6-1.29. – EDN UQUPGM.

Томская, Н. Н. Особенности и функции паузации в тексте пьес британского театра абсурда / Н. Н. Томская // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. – 2018. – № 4(32). – С. 110-121. – DOI 10.25688/2076-913X.2018.32.4.14. – EDN YWLTNR.

Николаева, М. Н. Особенности техники потока сознания в абсурдистских пьесах С. Беккета / М. Н. Николаева, Н. Н. Томская // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2021. – № 72. – С. 264-275. – DOI 10.17223/19986645/72/14. – EDN XFPBJV.

Томская, Н. Н. Когнитивная поэтика абсурда в драме Т. Стоппарда "Розенкранц и Гильденстерн мертвы" / Н. Н. Томская // Когнитивные исследования языка. – 2022. – № 3(50). – С. 554-558. – EDN ETEPOF.

**Структура работы** определяется целью и поставленными задачами. Диссертационная работа общим объемом 278 страниц состоит из введения, двух глав, разделённых на параграфы, выводов по главам, заключения и списка литературы, включающего 247 источников.

Во **Введении** указывается объект и предмет данного диссертационного исследования, обосновывается актуальность темы, определяется материал и степень его изученности, уточняется научная новизна работы, описываются применяемые методы, устанавливаются исходные теоретико-методологические позиции, ставятся цель и задачи, выводятся теоретическая и практическая значимость работы, формулируются положения, выносимые на защиту, приводится структура работы.

В **Главе 1** «Поэтика драмы абсурда в теоретическом освещении» на основе обзора критической литературы даётся систематизация теоретических положений по пяти основным элементам поэтики: драматические ситуации, жанр, композиция, персонажи, стилистика. Ключевые особенности поэтики драмы абсурда проиллюстрированы примерами из классических пьес европейских драматургов-абсурдистов, которые приводятся на русском языке, за исключением англоязычных текстов С. Беккета.

В **Главе 2** «Своеобразие поэтики британской драмы абсурда» проводится анализ пьес британских драматургов-абсурдистов с целью выявления и описания отличных от европейской драмы абсурда особенностей поэтики, составляющих британскую национальную специфику. В каждом из пяти элементов поэтики выделяется доминантная характеристика и определяются пути её художественной

реализации в пьесах. Иллюстрирующие те или иные явления фрагменты пьес приводятся на языке оригинала без перевода. Комментарии авторов и критиков сопровождаются нашим переводом в постраничных сносках.

**Выводы по главам** содержат развёрнутое объяснение основных положений, выносимых на защиту и представляющих концепцию диссертации.

В **Заключении** описываются результаты работы, подводятся итоги исследования и предлагаются перспективы дальнейшей работы над данной темой.

## Глава 1. Поэтика драмы абсурда в теоретическом освещении

### 1.1. Типы драматических ситуаций

Театр абсурда сформировал новый театральный и драматический язык, который, в частности, выражается в абсурдных сюжетах. По сути абсурдизация сюжета есть нарушение его традиционной модели [Поэтика, 2008: 8], в основе которой лежит драматическая ситуация как «глобальная и основополагающая структура понимания» [Пави, 1991: 312]. П. Пави определяет драматическую ситуацию как «совокупность текстовых и сценических данных, необходимых для понимания текста и действия в определенный момент чтения или представления» [Там же].

В абсурдистских пьесах сложно найти типичные драматические ситуации, представленные в известной классификации Ж. Польти «36 драматических ситуаций»: мольба, спасение, преступление и месть, кровная месть, преследование, катастрофа, жертва, бунт, отважное предприятие, похищение, и т.д. [Polti, 1924]. Т.Б. Проскурникова называет абсурдистские драматургические ситуации гротескными [Проскурникова, 1968]. Чешский драматург Вацлав Гавел (Václav Havel, 1993–2003) – «избитыми будничными ситуациями», среди которых «посещение знакомых («Лысая певица»), педагогическая тирания («Урок»), дама на пляже, зарывающая себя в песок («Счастливые дни»)» [Театр абсурда, 2005]. Согласимся с мнением М. Эсслина о том, что драматические ситуации являются отражением характерных аспектов «человеческого удела» [Эсслин, 2010: 53]. В этом смысле драматические ситуации можно рассматривать в качестве универсалий подобной участи.

Таким образом, типичные сюжетные схемы (классификации Ж. Польти [Polti, 1924], В.Я. Проппа [Пропп, 1928], А.-Ж. Греймаса [Greimas, 1987], К. Бремона [Bremond, 1973]) оказываются неприменимы к драме абсурда, главным образом в силу отсутствия в ней действия как такового, однако их вполне легитимно применяют к описанию реальных повседневных действий людей [Сериков, 2009]. В связи с этим представляется целесообразной и обратная



методология – применение психоаналитического описания сюжетов человеческой жизни к художественному тексту.

Разработанный на рубеже 1950-60х гг. в США транзакционный анализ Эрика Берна (Eric Berne, 1910–1970) уже к 1970ым гг. стал авторитетной психоаналитической теорией с последователями во всем мире [Берн, 2016]. Специалисты по транзакционному анализу часто иллюстрируют основные положения этой теории, обращаясь к художественной литературе [Adams, 2009]. И наоборот, данная теория успешно применяется для интерпретации художественных произведений [Florenzia, 2023]. В контексте нашего исследования интересна диссертационная работа “A Transactional Analysis of the Plays of Edward Albee” [Hull, 1975], объектом которой стали пьесы американского драматурга-абсурдиста Эдварда Олби (Edward Albee, 1928–2016). В ней автор утверждает, что данная методика позволяет осмыслить то, что на первый взгляд лишено смысла: “TA is particularly suited to the plays of Edward Albee because it is a process of making sense out of seemingly chaotic and/or ambivalent behavior”<sup>3</sup> [Hull, 1975: 3]. Таким образом, транзакционный анализ оказывается продуктивным методологическим подходом именно к абсурдистским пьесам.

Термин «структурирование времени», разработанный Э. Берном, довольно точно описывает мир драмы абсурда. По мнению ученого, люди, проводя время вместе, структурируют или заполняют его шестью разными способами: уход, ритуалы, времяпрепровождение, деятельность, игры, интимность. В условиях отсутствия конфликта персонажи драмы абсурда действуют как люди, которые «оказываются в ситуациях, в которых им не навязывается какое-то определенное структурирование времени», поэтому им ничего не остается как «следовать своей структуре времяпрепровождения» [Стюарт, 1996: 94].

---

<sup>3</sup> рус. «ТА особенно подходит к пьесам Эдварда Олби, потому что это процесс придания смысла кажущемуся хаотичным и /или амбивалентному поведению» – *Здесь и далее перевод наш: Н.Т.*

Под *уходом* подразумевается отказ от взаимодействия с другими членами группы. При этом лицо может продолжать физически присутствовать в обществе других людей, но не контактирует с ними, то есть уходит в себя.

*Ритуал* – это стереотипное социальное действие, протекающее по заранее известным правилам. Сложность ритуалов варьируется от элементарного приветствия до длительных богослужений. Это более интенсивное взаимодействие по сравнению с уходом, но все-таки в большей степени автоматизированное действие. Тем не менее именно автоматизм и предсказуемость ритуалов создают зону безопасного социального взаимодействия, в которой участники не боятся быть отвергнутыми.

Следующим по степени интенсивности социального контакта является *времяпровождение*, которое заключается в разговорах на стандартные темы. Типичный пример времяпровождения – это несерьезный разговор во время публичных мероприятий (small talk). Данный способ структурирования времени, в отличие от ритуала, может содержательно варьироваться, и поэтому он менее предсказуем, что несет в себе более высокую степень психологического риска. Важно, что при времяпровождении участники только говорят и ничего не предпринимают. У их говорения нет никакой цели, кроме как «поглаживания», под которым автор транзакционного анализа понимает любое внимание с человеку [Берн, 2016].

Как только у участников появляется цель, можно говорить о *деятельности* – форме социального взаимодействия, при котором общение направлено на достижение определенного результата.

*Игры* представляют собой набор скрытых транзакций (Э. Берн), или обмен коммуникациями, что неизбежно заканчивается негативными чувствами для участников. Другими словами, игры в транзакционном анализе – это сценарии конфликтов, где каждый из участников проигрывает определенные поведенческие стратегии. Они несут большую степень психологического риска, чем все вышеупомянутые формы структурирования времени.

Еще большую непредсказуемость содержит в себе *интимность (близость)* – форма взаимодействия, при которой участники открыто выражают свои чувства, стремятся завершить ситуацию, взяв ответственность на себя. Именно поэтому, несмотря на абсолютную непредсказуемость интимности, этот способ структурирования времени несет наименьший психологический риск для участников.

Персонажи драмы абсурда главным образом существуют в ситуациях *ухода, ритуала и времяпрепровождения*. Речевые и поведенческие автоматизмы, клишированность речи, бессодержательное и бесцельное говорение ради самого процесса говорения стали отличительными признаками абсурдистских пьес. *Уход* как наименее контактный способ структурирования времени приобретает особое значение в драме, поскольку противоречит самой ее природе. В театре абсурда это выражается в паузах и монологах. Такое поведение персонажей следует рассматривать, обращаясь к современной теории травмы. Ряд современных исследований посвящен изучению травмы и телесности в пьесах Сэмюэла Беккета [Georgiades, 2014; Murphy, 2014; Maude, 2015], включая сборник «Сэмюэл Беккет и травма» (“Samuel Beckett and Trauma”) [Tanaka, 2018] и диссертацию «Травма тела в драме Арто, Беккета и Жене: парадокс говорящего существа» (“The Trauma Of The Body In The Drama Of Artaud, Beckett And Genet: A Paradox Of The Speaking Being”) [Meehan O'Callaghan, 2020], основанную на пьесах не только С. Беккета, но и других классиков драмы абсурда. Также с позиций теории травмы разбирают пьесы Гарольда Пинтера [Inan, 2019], [Roberts, 2020].

Действительно, именно такие способы структурирования времени, несущие минимальные психологические риски, являются «зоной комфорта» или убежищем для абсурдистских персонажей. Как только их реплики становятся более откровенными и осознанными, например, в ретроспективных монологах, они внезапно замолкают (пьесы С. Беккета «В ожидании Годо» (“Waiting for Godot”, 1952), «Счастливые дни» (“Happy Days”, 1961)).

Абсурдистские ситуации не обязательно ведут к конфликту или толкают персонажа к действиям. В большей степени это перманентные состояния, которые

не разрешаются, но длятся на протяжении всей пьесы. Такие состояния формируются благодаря системе отношений, в которых пребывают персонажи, и/или коммуникативным ситуациям, то есть под влиянием «сценических образов основных модальностей разрушающейся человечности» [Театр абсурда, 2005].

Проведенный нами обзор критической литературы по истории и теории драмы абсурда позволил составить открытый перечень основных компонентов таких ситуаций, классифицировать их по типам (система отношений и коммуникативная ситуация) и объединить по общему признаку (пассивность, агрессия/насилие, взаимодействие) (см. Таблица 1).

*Таблица 1*

<b>Архитектоника ситуаций драмы абсурда</b>			
<b>Компонент драматической ситуации</b>	<b>Вектор</b>		
	<b>Пассивность</b>	<b>Агрессия/Насилие</b>	<b>Взаимодействие</b>
<b>Система отношений</b>	Ожидание Заточение/ Изоляция Захламление	Угнетение	Единство и борьба противоположностей
<b>Коммуникативная ситуация</b>	Воспоминание	Допрос	Игра Коммуникативная неудача
<b>Способ структурирования времени (по Э. Берну)</b>	Уход	Ритуалы Деятельность (в ситуации допроса оба лица имеют цель)	Ритуалы Времяпровождение Редко – игры, интимность

Таблицу следует читать не как девять разных драматических ситуаций драмы абсурда, а как четырехмерную архитектуру драматических ситуаций, в основе которых лежит один из трех основных векторов драматической ситуации (пассивность, агрессия, взаимодействие), который реализуется через систему отношений. Система отношений – статичный признак, который можно представить формулой «драматическая ситуация минус коммуникация». Поскольку драма – это всегда диалог или аутодиалог, каждой системе отношений соответствуют определенные коммуникативные ситуации. Четвертый критерий –

способ структурирования времени – представляет собой поведенческие паттерны, которые избирают персонажи в тех или иных условиях.

Рассмотрим подробнее типичные ситуации абсурдистских пьес. В ходе нашего обзора мы отталкиваемся от вектора взаимодействия как наиболее общей характеристики и концентрируемся на системе отношений и коррелирующих с ней коммуникативных ситуациях с определением частотного способа структурирования времени персонажами в рамках данного вектора взаимодействия. Так, к пассивному взаимодействию мы относим статичные состояния ожидания, заточения или изоляции, а также захламления, которые проявляются в коммуникативной ситуации воспоминания, при этом персонажи структурируют время по типу «уход».

### **Ожидание**

Ситуация пассивного ожидания наиболее эксплицитно изображена в пьесе С. Беккета «В ожидании Годо», где она вынесена в название. Фигура Годо (Godot) подвергалась множеству интерпретаций. Тем не менее вне зависимости от того, является ли он Богом или литературной аллюзией к персонажу пьесы О. Бальзака «Делец» (“Mercadet”, 1851), в центре пьесы, по словам М. Эсслина, сам «акт ожидания как характерный аспект человеческого удела» [Эсслин, 2010: 53]. Парадоксально, что при временной неопределенности пьесы (персонажи не знают ни дня, ни времени суток), течение времени фактически материализуется (на дереве появляются листья): «в акте ожидания ощущается течение времени в его чистейшей, самой наглядной форме» [Там же].

Драматическая ситуация ожидания становится театральным эффектом, сравнимым с саспенсом, который меняет восприятие времени и таким образом влияет на хронотоп пьесы. Время в ситуации ожидания становится невидимым действующим лицом: «Ожидание – это узнавание опытным путем действия времени, постоянно изменяющегося. К тому же, поскольку реально ничего не происходит, то ход времени всего лишь иллюзия» [Эсслин, 2010: 55]. Действительно, действие пьесы хоть и циклично, но с персонажами происходят некоторые трансформации: (Поццо (Pozzo) становится слеп, Лаки (Lucky) – нем),

что говорит о том, что это не безвременье, к которому, возможно, стремятся персонажи, а пространство с линейным временем. Однако не происходит никакого События, что и вызывает их мучения. Сам акт ожидания запускает иллюзию хода времени, а значит, и иллюзию жизни для героев пьесы.

В театре абсурда ожидание приобретает статус архетипической ситуации, которая может реализовываться в разных вариантах: ожидание спасения (Годо в «В ожидании Годо» С. Беккета, поезда в «Пешком» С. Мрожека (Sławomir Mrożek, 1930–2013)), ожидание праздника как особенного события в пьесе С. Мрожека «Веселье» (“Zabawa”, 1962), приезда незнакомцев в пьесе Г. Пинтера «День рождения» (“The Birthday Party”, 1958), конца или смерти в «Конец игры» (“Endgame”, 1957) С. Беккета, свидания в «Пародии» (“La Parodie”, 1947) А. Адамова (Arthur Adamov, 1908–1970), письма в «Мертвом письме» (“Lettre Morte”, 1959) Р. Пинье (Robert Pinget, 1919–1997).

### **Заточение/Изоляция**

Состояние заточения или изоляции напрямую связано с локусом пьесы. Место действия абсурдистской пьесы – это почти всегда статичное, замкнутое, малое пространство. Например, персонажи пьесы С. Беккета «Конец игры» обитают в пустом пространстве (bare interior), которую автор даже не называет комнатой, несмотря на то, что там есть окна и двери. При этом персонажи ограничены в движении: Хамм (Hamm) не может встать, его родители Нагг (Nagg) и Нелл (Nell) не имеют ног и живут в мусорном баке. Единственным мобильным персонажем пьесы является Клов (Clov), который вынужден обслуживать остальных обитателей этого пространства. Таким образом, заточение здесь сопряжено с вынужденной необходимостью персонажей проживать вместе:

*“НАММ: ... Why do you stay with me?”*

*CLOV: Why do you keep me?”*

*НАММ: There's no one else.*

*CLOV: There's nowhere else. (Pause.)*

*НАММ: You're leaving me all the same.*

*CLOV: I'm trying” [Beckett, 2006: 95].*

Еще более образно ситуация заточения и обездвиженности передана в пьесе С. Беккета «Счастливые дни». Несмотря на то, что локус пьесы – равнина (“...*unbroken plain and sky receding to meet in far distance*” [Beckett, 2006: 138]), то есть максимально открытое пространство, персонаж пьесы Винни (Winnie) наполовину закопана в землю и все глубже туда погружается. Образность достигается за счет контраста между простором залитой солнечным светом равнины и постепенным погребением живого человека, а также нарочито жизнерадостной речью неунывающей Винни на фоне пыточных условий ее существования. Похожую ситуацию изоляции на фоне бескрайнего пространства находим в пьесе С. Мрожека «В открытом море» (“*Na pełnym morzu*”, 1961). Трое мужчин оказываются на одном плоту после кораблекрушения и чтобы не умереть от голода решают съесть одного из них. Однако данная пьеса является в большей степени политической аллегорией, поэтому плот здесь лишен образности.

Ситуация заточения напрямую связана с темой личной свободы. В пьесе «Высокий надзор» (“*Haute Surveillance*”, 1949) Ж. Жене (Jean Genet; 1910–1986) действие происходит в тюремной камере, а в политической аллегории [Esslin, 1994] С. Мрожека «Стриптиз» (“*Strip-tease*”, 1961) двух мужчин запирают в комнате. Однако реагируют они по-разному: если мужчина 2 пытается предпринять какие-то действия, пусть заведомо безрезультатные и абсурдные, мужчина 1 предпочитает бездействовать, таким образом сохраняя свою «внутреннюю свободу»:

*«2: Ну и как теперь с вашей свободой?»*

*1: Я ни в чем не могу себя упрекнуть. Моя свобода, как и прежде, ничем не ограничена.*

*2: Но зато выйти нельзя. Что скажете?»*

*1: Потенциал моей свободы остался тот же, что и прежде. Я не совершил выбора, я себя не ограничил. Двери закрылись по причинам внешнего свойства. А лично я остался тем же, кем и был. Вы заметили – я даже со стула не встал»* [Мрожек, 2024].

Заточение косвенно проявляется в ситуации захламления и беспорядка. Это можно обнаружить в пьесе А. Адамова «Вторжение» (“L’Invasion”, 1949), персонажи которой живут в загроможденной мебелью квартире. Во втором акте помещение становится еще более захлавленным. Согласно М. Эллину, это символизирует смятение и беспорядок в семье и в обществе [Эсслин, 2010]. Хаос и распад, бессмысленное нагромождение элементов соответствуют поэтике абсурда. Но также беспорядок в физическом плане означает ограничение свободы передвижения, то есть заточение.

Э. Ионеско (Eugen Ionescu, 1909–1994) в своих пьесах часто сочетает эти два состояния – заточения и нагромождения, что позволяет создать мощный поэтический образ – «кошмар изобилия» и «распространяющейся материи» [Эсслин, 2010], которые в условиях замкнутого пространства сравнимы с клаустрофобией.

В пьесе «Стулья» (“Les Chaises”, 1952) Э. Ионеско изображает пожилую супружескую пару, которая живет в доме на острове, то есть в изоляции, и ожидает гостей, чтобы обратиться к ним с посланием. Когда прибывают их невидимые посетители, герои начинают заполнять сцену стульями, которых становится так много, что они начинают мешать передвижению. Аналогичным образом в пьесе «Жертвы долга» (“Victimes du Devoir”, 1953) сцена заполняется чашками кофе, в «Новом жилище» (“Le Nouveau Locataire”, 1955) – мебелью. Такое распространение материи М. Эсслин называет проявлением «тяжелого, тупого, безнадежно депрессивного состояния сознания» [Эсслин, 2010]. Наиболее яркий образ распространения материи изображен в пьесе «Амедей, или Как от него избавиться» (“Amédée ou comment s'en débarrasser”, 1954), где супружеская пара живет в изоляции, но при этом вынуждена делить свое жилище с трупом. Труп все время увеличивается в размерах и в какой-то момент вторгается в комнату героев.

В пьесе С. Мрожека «Танго» (“Tango”, 1965) захлавленная и грязная квартира символизирует состояние упадка, в котором пребывает общество и против которого восстает главный герой Артур (Artur). А в пьесе Т. Ружевича



(Tadeusz Różewicz, 1921–2014) «Старая дама высиживает...» (“Stara kobieta wysiaduje”, 1969) огромная мусорная свалка становится буквально плодом деятельности персонажей, предвестником нового общества потребления, о чем сообщает сам автор: «Она высиживала глобальную свалку, помойку. Когда я её создал, тогда мы еще не замечали, что живем на мусорнике, надо было подождать этого лет ещё тридцать. <...> Старая женщина высиживала огромную глобальную свалку, высиживала много войн, которые в этой пьесе постоянно идут...» [Ружевиц, 2024].

В пьесе Б. Виана (Boris Vian, 1920–1959) «Строители империи» (“Les Bâisseurs d’empire”, 1959) ситуация заточения представлена в динамике. Спасаясь от странного гула, семья перебирается выше, с каждым актом занимая все меньшее помещение и постепенно теряя людей. В конце пьесы отец семейства остается один в тесной комнатке-мансарде, но это не спасает его от странного шума, и он умирает. Автор метафорически показывает, как страх смерти движет людьми, которые думают, что строят свою империю, но не замечают, как их мир становится все меньше и теснее.

### **Воспоминание**

О связи воспоминаний с абсурдом пишет классик абсурдизма Э. Ионеско: «Мое мнение: нужно сочетать воспоминание о вспышке с современным чувством абсурда» [Ионеско, 1992]. Действительно, находясь в точке непостижимого абсурда, сознанию ничего не остается, как обратиться к опыту прошлого для сравнения его с настоящим (как логическая процедура познания настоящего) или для самоидентификации. Поэтому ностальгия и проблема памяти вообще – одна из главных тем театра абсурда, а персонажи часто находятся в ситуации, когда они пытаются что-то вспомнить, или когда ностальгические воспоминания сами всплывают у них в сознании.

Например, Супруги Мартины в «Лысой певице» (“La Cantatrice chauve”, 1950) Э. Ионеско пытаются вспомнить, где они встречались. Заключенный по имени Зеленые Глаза (Yeux-Verts) в пьесе Ж. Жене «Высокий надзор» в подробностях вспоминает, как совершил убийство. Владимир и Эстрагон в «В

ожидании Годо» С. Беккета вспоминают старые анекдоты и библейские сюжеты, но тот же Эстрагон не может вспомнить предыдущий день во втором акте. В пьесе «Конец игры» Нагг (Nagg) и Нелл (Nell) ностальгически вспоминают, как они упали с двухместного велосипеда, сломав ноги, и как они катались на лодке на озере Комо после того, как обручились. Вся пьеса С. Беккета «Последняя лента Крэпа» (“Krapp’s Last Tape”, 1958) построена на том, что главный герой вспоминает свою молодость, прослушивая свои записи. А. Адамов также строит свою пьесу «Пинг-понг» (“Le Ping Pong”, 1955) на фоне воспоминаний: «Мне хотелось, чтобы в пьесе все строилось на одержимости этим бильярдом, чтобы он был в центре всех тревог, ностальгических воспоминаний и честолюбивых устремлений» [Адамов, 2022: 99].

В поэтике польского драматурга Т. Ружевица также отмечается тема памяти [Санаева, 2009: 9]. Например, в пьесе «Картотека» (“Kartoteka”, 1960) Герой, персонаж «без определенного возраста, занятия и внешнего вида» [Ружевиц, 2024], находится в центре специфического информационного потока, который состоит из множества разнородных эпизодов: истинных или ложных воспоминаний, фантазий, ассоциаций. Как пишет исследовательница творчества Т. Ружевица Г.Н. Санаева, как для человека, пережившего войну, для Героя память еще представляет ценность. При этом память парализует его. Он словно завис между разными пространственно-временными пластами.

Пьеса С. Мрожека «Эмигранты» (“Emigranci”, 1973) начинается с того, что герои пытаются воспроизвести события, которые произошли утром. Они предлагают разные варианты, что, по сути, является процессом припоминания, а в данном случае и вовсе сочинительства, но еще не отражает проблему памяти. Воспоминания для эмигрантов АА и ХХ сопряжены с их прошлой жизнью в родной стране. Вероятно, поэтому АА, эмигрировавший по политическим убеждениям, так раздражается, услышав безобидные ностальгические воспоминания ХХ о мухах:

*«АА. Помню, помню, помню! А я вот ничего не помню!*

*ХХ (искренне удивленный). Как это – не помнишь?*

*АА (вскакивает с кровати и начинает ходить по комнате). А вот так – не помню, и не хочу помнить! Постоянно только и слышу: "А помнишь то, а помнишь это..." Вечно, всегда, непрерывно, уже столько лет! А теперь эти твои мухи» [Мрожек, 1994].*

Если АА «не хочет помнить», то ХХ ностальгирует о своей жизни в деревне и мечтает о том, как будет строить дом после возвращения в родные места.

Своеобразной квинтэссенцией ситуации воспоминания можно назвать пьесу Э. Ионеско «Жертвы долга», в которой главный герой Шубберт (Choubert) пытается вспомнить некоего Маллота (Malott) по указанию Полицейского. Вся внутренняя работа сознания героя, его погружение в глубины своей памяти становится сценическим действием, а остальные персонажи либо направляют его в этом процессе, либо перевоплощаются в людей из прошлого главного действующего лица:

*«ПОЛИЦЕЙСКИЙ (Шубберту): Тебе еще надо спуститься.*

*МАДЛЕН (Шубберту): Спускайся, любовь моя, спускайся, спускайся... спускайся...*

*ШУББЕРТ: Здесь темно.*

*ПОЛИЦЕЙСКИЙ: Думай о Маллоте, протри глаза. Ищи Маллота.*

*МАДЛЕН (почти напевая): Ищи Маллота, Маллота, Маллота...*

*ШУББЕРТ: Я иду по грязи. Она липнет к подошвам. Как тяжело двигаться! Страшно идти в глубину.*

*ПОЛИЦЕЙСКИЙ: Не бойся, спускайся, спускайся, поверни направо, налево» [Ионеско, 1991: 85].*

Согласно психологической теории травмы, «нормальная» или нарративная память способствует восприятию жизни как линейной последовательности событий. Память «связывает прошлое с настоящим и будущим» [Bal, 1999: viii], а также способствует самоидентификации личности [Olney, 1998: 231]. Травмированная память не может интегрироваться в нарратив и не поддается связной артикуляции. Вместо этого она эпизодически проявляется в виде посттравматических воспоминаний. Особенно ярко тема травмированной памяти

раскрыта в послевоенных пьесах С. Беккета «В ожидании Годо», «Конец игры» и «Счастливые дни» [Georgiades, 2014].

Наличие в пьесах сцен воспоминаний и преднамеренные попытки героев дистанцироваться от прошлого свидетельствуют о таком механизме психологической защиты, как вытеснение из памяти или подавление её. В результате речевая партия героев, сформированная их опытом и памятью, содержит в себе симптомы того травматического прошлого, которое преследует персонажей [Georgiades, 2014]. Язык оформляет непреодолимое и произвольное желание протагонистов высказаться, и в то же время предоставляет им целый спектр средств для подавления этого импульса: нарочитая, зачастую бессмысленная или абсурдная речь персонажей, в которой они часто озвучивают свои собственные действия, находит экспликацию в многочисленных назывных предложениях и повторах.

Как это ни парадоксально, но стремление подавить воспоминания о прошлом и отвлечься от безнадежной действительности, которое выражено в диалогах, только усиливает вовлеченность главных героев в постоянную борьбу с пережитым ими травмирующим опытом [Там же]. И как показывают монологи персонажей пьес, прошлое всё равно находит свое выражение, вторгаясь в настоящее в виде навязчивой и фрагментированной логореи – речевой патологии, выражающейся в многословии, безудержном речепроизводстве. Это свидетельствует о неконтролируемом, подсознательном характере воспоминаний.

Стоит также обратить внимание на состояние глубокой отрешенности, с которым произносятся монологи в абсурдистских пьесах. Американский психиатр Р.Дж. Лифтон (Robert Jay Lifton) называет его психическим онемением (*psychic numbing*). Ученый имеет в виду стремление людей отвлечься от прошлого травмирующего опыта или от будущих угроз и переживаний [Lifton, 1982]. Такое состояние проявляется как «уменьшение реагирования на внешний мир, уменьшение или потеря эмоциональной чувствительности» [Энциклопедический словарь по психологии и педагогике, 2024], что является симптомом ПТСР наряду

с навязчивым воспроизведением в сознании психотравмирующего события, психогенной амнезией, а также ночными кошмарами [Справочник MSD, 2024].

Авторская установка на воспроизведение состояния оцепенения персонажей подтверждается тем фактом, что С. Беккет рекомендовал режиссеру Алану Шнайдеру (Alan Schneider), чтобы актриса, играющая Винни в пьесе «Счастливые дни», говорила «мягким тоном» для достижения «вокальной монотонности» [Harmon, 2000: 94]. Такая манера произнесения речевой партии будет подчеркивать ее минимальную эмоциональную вовлеченность. В следующем примере видно, что момент неконтролируемого воспоминания сопровождается многократным повтором и переходом на крик:

“WINNIE: ... [Long pause. Narrative.] Suddenly a mouse... [Pause.] Suddenly a mouse ran up her little thigh and Mildred, dropping Dolly in her freight, began to scream – [WINNIE gives a sudden piercing scream] – and screamed and screamed – [WINNIE screams twice] <...> Too late. [Long pause. Just audible.] Willie. [Pause. Normal voice.]” [Beckett, 2006: 165].

Очевидно, что попытка вербализировать прошлый опыт в виде стройного нарратива, на что указывает ремарка *narrative*, терпит неудачу, и Винни фиксируется на наиболее впечатлившем её моменте крика. Этот ретроспективный эпизод вводит ее в оцепенение (*Long pause. Just audible*), но вскоре она снова начинает описывать окружающую её действительность, используя свой обычный голос (*normal voice*).

Рассматривая монологи как навязчивые эпизоды воспоминаний, вызванные травмирующим опытом, можно отметить, что при ПТСР язык, перегруженный фрагментацией, паузами, умолчанием и повторами, не может ни эффективно подавлять травму, ни справляться с ней [Georgiades, 2014: 140]. Отсюда становится понятным звучащая в пьесах С. Беккета мысль о разочарованности в возможностях языка выражать сильные эмоции в связи с отсутствием в нем адекватных языковых средств. Такие монологи представляют собой структурирование времени по типу «уход» в крайней степени его проявления. Герои буквально уходят в себя от текущей реальности.

Обратимся ко второму вектору взаимодействия персонажей – агрессия/насилие. В отличие от «пассивных» ситуаций первого вектора, в данном типе ситуаций происходит деление участников на агрессора и жертву. Отсюда следует, что их взаимодействие максимально ритуализировано, то есть персонажи ведут себя стереотипно в рамках своей базовой роли: агрессор/хозяин приказывает, наказывает; жертва – служит, молчит. Доминирующей системой отношений является угнетение, которое может проявляться в коммуникативной ситуации допроса (см. Таблица 1).

### **Угнетение**

Наиболее образно ситуация угнетения передана в пьесе «В ожидании Годо» в паре Поццо – Лаки. Несмотря на семантику имени *Lucky* (рус. счастливчик), этот персонаж полностью поработан и подчинён воле Поццо. Лаки не воспринимают как личность, его держат на привязи, как животное, он неукоснительно, молча выполняет команды своего хозяина. Более того, во втором акте пьесы он и вовсе теряет дар речи. При этом реплики Поццо отличаются подчёркнутой красноречивостью (например, лиричный монолог о сумерках).

Такое противопоставление Поццо и Лаки можно трактовать с точки зрения природы властных отношений и роли языка в них. Коммуникативное превосходство Поццо здесь является атрибутом его власти над Лаки. Дуэт Поццо и Лаки можно также трактовать как аллегорию на социально-политические процессы, происходившие в первой половине XX века в Европе, свидетелем которых был С. Беккет. 30-е годы прошлого века – это эпоха идеологической пропаганды, основным средством которой стал язык. Ужасы Второй мировой войны привели ко всеобщему разочарованию, в том числе и в языке как истинном орудии коммуникации. Данный период стал восприниматься в обществе как эпоха молчания или абсурда. В этом смысле Поццо представляет собой человека прошлого диктата, умело пользующегося языком в целях манипулирования и господства, а Лаки – его жертва, лицо нового времени молчания.

Не столь радикальное угнетение, но все же очевидное доминирование можно проследить в пьесе «Конец игры», где все персонажи так или иначе

подчинены воле Хамма. Клов непосредственно служит Хамму, несмотря на то, что второй физически зависит от первого.

Ситуация доминирования и даже насилия наблюдается в пьесе Э. Ионеско «Урок» (“La Leçon”, 1951), в которой Ученица «словно превращается в неодушевленный предмет, в безвольную куклу в руках Учителя» [Ионеско, 2024] во время частного урока, в ходе которого робкий учитель постепенно приобретает все большую власть над ученицей и в конечном счете убивает её.

В пьесе Ф. Аррабалья (Fernando Arrabal, 1932 – ) «Фандо и Лис» (“Fando y Lis”, 1955) отношения угнетения также приобретают форму физического насилия. Невеста Фандо Лис парализована, и жених везет её на детской коляске в некий Тар, место, куда стремятся попасть все герои пьесы, но, как они сами предполагают, добраться туда невозможно. В самой первой картине зритель наблюдает сцену, как Фандо принуждает Лис сказать, что она верит ему, при этом добиваясь от нее определенной интонации. Далее из слов девушки становится ясно, что возлюбленный регулярно избивает ее. И даже в ремарках автор указывает на динамику отношений между героями: *«Лис сейчас говорит очень скромно. Фандо, наоборот, ведет себя как диктатор, очень агрессивно»* [Аррабаль, 2024]. Во второй картине Лис уже прикована к коляске толстой цепью и не произносит ни слова. В третьей картине происходит еще большая объективация Лис, когда Фандо показывает её, словно куклу, своим новым знакомым, таким же путникам, и даже позволяет им трогать её. В следующей картине выясняется, что молодой человек оставил девушку обнаженной на всю ночь, чтобы все её видели. В кульминационный момент он надевает на Лис наручники, заставляет её ползти и избивает до смерти.

Ситуация угнетения предполагает некое ограничение воли, так же, как и ситуация заточения или изоляции. Однако угнетение подразумевает наличие другого, поэтому взаимодействие между персонажами в рамках этой ситуации гораздо интенсивнее. Структурирование времени происходит по типу «ритуал» по Э. Берну, поскольку такая система отношений часто соответствует определенным социальным ролям (например, слуга – подчиненный), или по типу

«деятельность», если у кого-то из участников появляется цель, как, например, в случае допроса.

### **Допрос**

Напряженный диалог в вопросно-ответной форме, к которому прибегает Учитель в пьесе Э. Ионеско «Урок», постепенно переходит от типичного для педагогической деятельности опроса к его более авторитарной форме допроса, что, по сути, реализует ту же систему властных отношений, но уже в коммуникативном пространстве. Эта драматическая ситуация позволяет раскрыть тему языка, которая так важна в театре абсурда. Здесь язык становится орудием власти [Эсслин 2010], вербального давления:

*«УЧИТЕЛЬ. Повторяйте, повторяйте: нож... нож... нож...*

*УЧЕНИЦА. Болит... горло, плечи... грудь... нож...*

*УЧИТЕЛЬ. Нож... нож... нож...*

*УЧЕНИЦА. ....живот... нож... ноги... нож...*

*УЧИТЕЛЬ. Отчетливей... нож... нож... <...>*

*УЧИТЕЛЬ (меняя тон). Осторожно... не разбейте мне стекла... нож — орудие убийства...*

*УЧЕНИЦА (слабым голосом). Да, да... что? Убийства?*

*УЧИТЕЛЬ (взмахнув ножом, убивает Ученицу). А-ах! Вот тебе!» [Ионеско, 2024].*

В пьесе Э. Ионеско «Жертвы долга» можно наблюдать, как Полицейский из случайного гостя, который начинает со светской беседы о театре, превращается в человека, ведущего допрос в авторитарной форме:

*«ПОЛИЦЕЙСКИЙ: Это Маллот? Я жду.*

*ШУББЕРТ (после паузы): Знаете, мсье инспектор, я...*

*ПОЛИЦЕЙСКИЙ: Старший!*

*<...>*

*ПОЛИЦЕЙСКИЙ: Отвечай, когда ты с ним познакомился и что он тебе рассказывал?*



*ШУББЕРТ: Когда я с ним познакомился? (Охватывает голову руками.) Что он мне рассказывал? Что он мне рассказывал?*

*ПОЛИЦЕЙСКИЙ: Отвечай!»* [Ионеско, 1991: 83].

В приведенном выше диалоге видно, как Полицейский торопит Шубберта («Я жду»), что сразу сбивает последнего с толку. Также Полицейский практически сразу же подчеркивает свой авторитет («Старший!»). Дословный повтор вопроса в сочетании с императивом «Отвечай!» говорит не о кооперативной коммуникации, а об авторитарном стиле ведения диалога. Совокупность этих приемов, а также невербальные признаки поведения Полицейского, отраженные в ремарках («более суровым тоном», «стукнув кулаком по столу»), создают узнаваемую сцену типичного допроса. На это указывает и реакция жены Шубберта, переданная в ремарке: «поражена изменением тона беседы и властью Полицейского; на ее лице страх и восхищение» [Ионеско, 1991: 84].

В пьесе С. Мрожека «Полиция» (“Policja”, 1958), жанровую разновидность которой автор обозначил как «драма из жандармских сфер», коммуникативная ситуация допроса, напротив, нарушает стереотип, несмотря на архетипическую ситуацию заточения. В начале пьесы начальник полиции допрашивает «последнего арестанта» в стране. У него случился «внутренний перелом», и теперь он готов подписать верноподданнический акт и выйти на свободу. В ходе допроса должностное лицо провоцирует арестанта. Провокация – по сути, основная стратегия, которую он использует и в допросе, и, как выясняется позже, в своей полицейской деятельности. Местом действия пьесы является воображаемая страна, которую возглавляют инфант и его дядя регент. Пытаясь спровоцировать арестанта, начальник полиции называет правителя кретином и потаскуном, а инфанта – щенком, каждый раз наблюдая за реакцией своего собеседника. Однако поскольку заключенный отказывается конфликтовать, то логика и динамика допроса оказывается перевернутой. В этой связи особый интерес вызывают стратегии арестанта, который в своем соглашательстве доходит до гротеска:

*«АРЕСТАНТ: Вот оно, воспитательное влияние тюрьмы, о котором вы говорили. Клянусь вам, я забыл, что может значить такое подмигивание. Может, это намек? Может, что-то нехорошее в связи с особой нашего инфанта и дяди его регента? Ради бога, говорите!»* [Мрожек, 2001: 16].

*«АРЕСТАНТ: Вы правы, господин начальник. Это важное замечание. Иногда кажется, что мы думаем, что не думаем, но мы думаем, а потом оказывается, что в действительности мы не думаем. Мысль – это сила, господин начальник»* [Мрожек, 2001: 17].

Уверенность и решительность арестанта и его гораздо более разнообразные речевые стратегии, чем у начальника полиции, позволяют ему доминировать в ходе допроса, на что указывает ремарка: *«Встает, подходит к столу и берет инициативу в свои руки»*. После этого следует длинный монолог арестанта, напоминающий публичное выступление с соответствующей стилистикой. Прежде всего, он прибегает к смене оценочной коннотации и, по сути, говорит то, что от него хотят услышать, но в гиперболизированной и даже гротескной форме: *«Видите ли, я с самого детства не знал, что значит порядок и аккуратность, достойная цель и дисциплина. Все только свобода да свобода»* [Мрожек, 2001: 18]. Так свобода в этом контексте приобретает отрицательную коннотацию, а лояльность, напротив, положительную: *«Почему судьба меня искалечила, лишила радостного ощущения лояльности, чувства слияния с властью, сладостного приятия великих политических перемен ...»* [Там же]. Кроме того, поскольку этот монолог является имитацией публичной речи, то арестант использует эмфатический повтор: *«Только из-за меня существует еще полиция, только из-за меня нельзя распустить по домам судей и жандармов. Превратить пустующие тюрьмы в детские сады. Только из-за меня вы, господин начальник, должны сидеть в душном кабинете ...»* [Там же].

Поскольку коммуникативная ситуация допроса имеет цель – например, узнать какую-то информацию, то такой способ структурирования времени, по Э. Берну, считается деятельностью. Однако в театре абсурда, как показали вышеприведенные примеры, цель допроса либо бессмысленна, либо неизвестна,

поэтому это весьма условно можно назвать «деятельностью», в то время как все социальные ритуалы, свойственные данной ситуации, выходят на первый план. То есть допросная форма в абсурдистской пьесе значительнее, чем содержание таких диалогов.

Третий вектор драматических ситуаций театра абсурда мы называем собственно взаимодействием (см. Таблица 1). Если первый вектор (пассивность) предполагает высокую интровертированность персонажей и минимальный уровень их взаимодействия, а второй (агрессия/насилие) – явное доминирование одного над другим, то вектор взаимодействия определяется равноправными отношениями единства и борьбы противоположностей. В общении это может проявляться в виде игры или коммуникативной неудачи. Важно учитывать, что вектор взаимодействия не предполагает кооперации персонажей, поскольку они не заняты никакой деятельностью, а лишь сосуществуют в предложенных обстоятельствах.

### **Единство и борьба противоположностей**

В условиях отсутствия выраженных внешних событий в абсурдистских пьесах конфликт зачастую строится на основе внутренних противоречий между героями, которые при этом не разрешимы, поскольку данные персонажи неразлучны. Так, в пьесах С. Беккета находим такие пары персонажей, как Владимир и Эстрагон, Поццо и Лаки, Хамм и Клов. Несмотря на то, что сам С. Беккет отрицал всякую аллегоризацию, критики всё же её усматривают. Например, образы Владимира и Эстрагона трактуются как сознательное и бессознательное, Поццо и Лаки – тело и разум, Хамм и Клов – разум и чувство [Эсслин, 2010].

Вариантом такой драматической ситуации являются беседы супружеских пар. Именно они часто становятся центральными персонажами абсурдистских пьес. Такие пары находим в пьесах С. Беккета «Счастливые дни» (Винни и Вилли), в пьесе «Конец игры» (Нагг и Нелл). Ряд пьес Э. Ионеско построен также вокруг подобных парных персонажей («Лысая певица», «Стулья», «Амедей, или Как от него избавиться»). При этом в рамках архетипической супружеской пары

допустимы варьирования и трансформации образа по линии мужчина – женщина. Например, в пьесе «Стулья» супруга главного героя Семирамида выступает то в роли его жены, то матери:

*«СТАРИК (неожиданно плачет): Загубил? Закопал? Мама, мамочка! Где моя мамочка? Сирота (всхлипывает), сирота, сиротка...»*

*<...>*

*СТАРУШКА: Я тебе и жена, и мамочка.*

*СТАРИК: (немного успокаиваясь). Неправда, я сирота, у-у-у.*

*СТАРУШКА: (продолжая его баюкать). Сиротка моя, детка маленькая...»*

[Ионеско, 2024].

Похожие трансформации, но гораздо более разработанные, находим в пьесе «Жертвы долга» Э. Ионеско. Сначала Мадлен (Madeleine) – жена Шубберта, затем с появлением в их доме Полицейского и началом допроса она преобразается – ее домашнее платье меняется на декольтированное, голос становится мелодичнее, меняется даже походка. Теперь Мадлен – своеобразный проводник Шубберта по его воспоминаниям, она помогает ему вспомнить некоего Маллота, о котором расспрашивает Полицейский. Затем Мадлен снова преобразается вместе с Полицейским. Как указывает ремарка, они уже другие персонажи, разыгрывающие сцену супружеской ссоры. По бормотаниям Шубберта становится ясно, что это его родители. Почти сразу же это воспоминание Шубберта заменяется другим: он восьмилетний ребенок, которого мать ведет по улице после артобстрела. И его мать – это снова Мадлен.

Выбор представителей супружеской пары в качестве центральных персонажей можно объяснить их архетипическим единством, с одной стороны, и двойственностью, с другой. Единство позволяет минимизировать количество персонажей, а двойственность – потенциальная возможность развития конфликта.

### **Игра (заполнение времени)**

Игра – один из базовых видов человеческой деятельности, который всегда занимал особое место в искусстве. Кроме того, драматическая ситуация игры имеет большой метатеатральный потенциал, способствует эффекту отчуждения

(Б. Брехт). Игра становится не только драматической ситуацией, но и основной темой в пьесе А. Адамова «Пинг-Понг». Главные персонажи пьесы – студенты, увлекшиеся игровым автоматом настолько, что он становится смыслом их жизни. В конце пьесы – они старики, играющие в пинг-понг. Благодаря образам автомата и ситуации игры автор раскрывает важную для абсурдизма тему повторяемости, доведенной до автоматизма.

Коммуникативно-игровой принцип пинг-понга можно проследить в эпизодах вербальных вопросно-ответных игр персонажей других абсурдистских пьес, в частности, Диди (Vladimir, Didi) и Гого (Estragon, Gogo) в «В ожидании Годо». Например, когда эти герои подхватывают реплики друг друга, превращая диалог в череду синонимов. Также Владимир и Эстрагон пытаются играть в Поццо и Лаки, имитируя их поведение. В какой-то момент они начинают оскорблять друг друга и обмениваются серией ругательств, но быстро мирятся. Так же внезапно Диди и Гого начинают выполнять физические упражнения. И все это для того, чтобы заполнить время.

В театре абсурда игрой становится практически любая деятельность, особенно речевая: «В мире, лишенном смысла и цели, диалог, как и любое действие, превращается в игру ради времяпрепровождения» [Эсслин, 2010].

При коммуникативной ситуации игры ведущим способом структурирования времени, по Э. Берну, является времяпрепровождение (см. Таблица 1), основная функция которого заключается в заполнении времени ожидания пустыми разговорами. Для персонажей абсурдистских пьес такая «болтовня» становится способом их самоопределения. Декартовское утверждение «я мыслю, следовательно, я существую» в театре абсурда трансформируется в «я говорю, следовательно, я существую». В следующих примерах, взятых из пьес С. Беккета, в буквальном смысле отмечается важность процесса говорения для героев:

*“VLADIMIR: What do they [the dead voices] say?*

*ESTRAGON: They talk about their lives.*

*VLADIMIR: To have lived is not enough for them.*

*ESTRAGON: They have to talk about it” [Beckett 2006: 58].*

*“HAMM: ... Then babble, babble, words, like the solitary child who turns himself into children, two, three, so as to be together, and whisper together, in the dark...”*  
[Beckett, 2006: 126].

Все это говорение осуществляется с целью «предохранить разум от угасания» (*“prevent reason from foundering”*) [Beckett, 2006: 75]. Так, в пьесе «Конец игры» Хамм и Клов рассуждают о природе внешнего мира, погоде и их плохом здоровье, а героиня Винни в «Счастливых днях» описывает состояние Вилли и предметы в её сумке, читает молитвы и цитирует отрывки из литературных произведений. Во всех этих случаях произносимые слова, как говорит Винни, пусты (*empty*) [Beckett, 2006: 154].

В силу коммуникативной несостоятельности и смыслового обесценивания речь персонажей в пьесах сводится к повторам, фрагментации и, в конечном счете, молчанию. Примером может служить диалог из пьесы «В ожидании Годо»:

*“VLADIMIR: Say something!*

*ESTRAGON: I’m trying. [Long silence.]*

*VLADIMIR: [In anguish.] Say anything at all!*

*ESTRAGON: What do we do now?*

*VLADIMIR: Wait for Godot.*

*ESTRAGON: Ah! [Silence.]*

*VLADIMIR: This is awful!*

*ESTRAGON: Sing something!*

*VLADIMIR: No, no! [He reflects.] We could start all over again perhaps”*  
[Beckett, 2006: 59].

Отчаянная борьба Владимира и Эстрагона с молчанием передается на протяжении всего вышеупомянутого диалога и подчеркивается предложением Владимира повторить все, что уже было сказано. Аналогичный диалог находим и в пьесе «Конец игры»:

*“HAMM: Before you go ... <...> say something.*

*CLOV: There is nothing to say.*

*HAMM: A few words... to ponder ... in my heart”* [Beckett, 2006: 131].

В пьесе «Счастливые дни» представлена редукция языка до разрозненной, часто бессвязной логореи главной героини Винни. Даже когда Винни не знает, что сказать, она не останавливает свою речь: “...*words fail, there are times when even they fail*” [Beckett, 2006: 147]. При этом автор вкладывает в эту фразу идею об информационной и коммуникативной ограниченности языковых средств. Аналогичное состояние языка изображается в пьесе «Конец игры»: “*I ask the words that remain – sleeping, waking, morning, evening. They have nothing to say*” [Beckett, 2006: 132]. Здесь персонаж Клов буквально говорит, что слова больше ничего не выражают.

Подвидом игры является актерское искусство, которое демонстрируют персонажи пьесы, исполняя какие-то другие роли. Так пьеса приобретает метадраматический элемент «театр в театре» или «пьеса в пьесе». В качестве примера можно привести пьесу Э. Ионеско «Стулья», в которой сцена постепенно заполняется невидимыми зрителями (а фактически пустыми стульями), приглашенными хозяином дома послушать оратора.

Еще больший эффект удвоения театральной реальности наблюдается в пьесе Ж. Жене «Служанки» (“*Les Bonnes*”, 1947), в которой сестры-служанки Соланж (Solange) и Клер (Claire) разыгрывают сцены или, как они их называют, «ритуалы», в которых одна из них играет роль их хозяйки – Мадам. Пьеса начинается со сцены в спальне, где Клер исполняет роль хозяйки, а Соланж изображает Клер, и некоторое время зритель не понимает, что это не подлинные личности героинь. Более того, сами героини тоже путаются в своей идентичности, что достигает своего апогея в финале пьесы, когда Клер готовит отравленный отвар для мадам, а потом сама же его выпивает, играя роль хозяйки.

Ожидая Годо, персонажи одноименной пьесы С. Беккета также прибегают к театрализованной игре, хоть это и не выражено так явственно, как в пьесах Э. Ионеско. Тем не менее Диди и Гого напоминают клоунов и вероятнее всего сами прибегают к приемам клоунады как к наиболее привычному для них способу развлечения:

“*VLADIMIR: Charming evening we're having.*”

<...>

*ESTRAGON: It's awful.*

*VLADIMIR: Worse than the pantomime.*

*ESTRAGON: The circus.*

*VLADIMIR: The music-hall.*

*ESTRAGON: The circus*” [Beckett, 2006: 34].

Как отмечает Е.Г. Хайченко, здесь имеет место интеллектуальная клоунада «призванная не столько рассмешить публику, сколько выразить и доходящий до абсурда автоматизм повседневного существования людей, и мучительные поиски смысла жизни» [Хайченко, 2018: 78]. Следовательно, буффонада не только вносит в абсурдистские пьесы метадраматический элемент, но и становится средством создания трагикомического.

### **Ситуация коммуникативной неудачи**

Распространенная в абсурдистских пьесах драматургическая ситуация коммуникативной неудачи определяется более широкой темой – коммуникативная несостоятельность языка, которая, в свою очередь, заложена глобальным принципом абсурдизма – дезинтеграцией. Этот процесс заключается в расчленении, распаде, разложении целого на части или ослаблении связей в системе.

Источником дезинтеграции в современном театре является идея отказа от текстоцентричности, которую наиболее ярко сформулировал Антонен Арто в своем театре жестокости [Арто, 2000]. Театр абсурда развил эту идею, бросив вызов не только тексту, но и языку.

Язык как средство коммуникации превращается в механизм бессмысленного обмена репликами. Слова перестают выражать человеческий опыт. Театр абсурда показывает язык как очень ненадежный и недостаточный механизм коммуникации. Конвенционализированная речь становится барьером между человеком и окружающим миром. Чтобы вступить в контакт с реальностью, необходимо отказаться от такой ложной поддержки и сделать свою речь аутентичной, подлинной [Siuli, 2017: 561].



В театре абсурда персонажи пытаются скрыться, избежать прямого общения и поэтому используют язык так, что взаимопонимание в принципе невозможно. Каждый из них оторван от реальности и живёт в своём собственном внутреннем мире. При этом он не пытается донести его до остальных. Они либо не общаются вовсе, либо их коммуникация складывается из молчания, пауз, повторений, невербальных форм самовыражения, а слова при этом лишены смысла. Так театр абсурда критикует речевые автоматизмы, когда языковые единицы употребляются лишь с целью заполнить пустоту и скрыть тот факт, что людям больше нечего сказать друг другу.

М. Эсслин, цитируя беккетоведа Н. Гесснера, пишет о моделях дезинтеграции языка в пьесе «В ожидании Годо». К ним он относит недопонимание, двусмысленность (*double-entendres*), монологи как признак неспособности к коммуникации, клише, повтор синонимов, неспособность подобрать слова, телеграфный стиль, нонсенс, опущение пунктуационных знаков, в частности, вопросительных. Последнее – признак утраты коммуникативной функции, ибо вопросы больше не требуют ответов.

Однако с таким подходом категорически не согласна исследовательница драмы из Манчестерского университета К. Дорни (Kate Dorney), которая утверждает, что перечисленные приемы не свидетельствуют о дезинтеграции языка [Dorney, 2009]. К. Дорни считает, что Н. Гесснер и М. Эсслин смешивают эффект, который производят эти приемы, и их функцию в коммуникации. Она уточняет, что недопонимание не является показателем разрушения языка или распада коммуникации. Напротив, в языке есть специальные механизмы, предотвращающие такую ситуацию. Монологи не являются показателем состояния языка, но влияют на драматическую ситуацию или на повествовательный контекст, в котором они использованы. Повтор синонимов в пьесе «В ожидании Годо» К. Дорни объясняет игровой ситуацией, предполагающей комический эффект. А неспособность подобрать слова – свойство неформальной, разговорной, спонтанной речи. Такое серьезное разночтение К. Дорни объясняет всеобщей установкой оценивать разговорную

речь по нормам письменной речи, а все нестандартные формы принимать за ошибки.

Тем не менее если даже дезинтеграция языка вызывает сомнения, это никак не опровергает ситуацию коммуникативной неудачи. Непонимание, бесцельное, непродуктивное общение стали визитной карточкой абсурдистских диалогов.

## **1.2. Специфика жанра в драме абсурда**

Литературные жанры (от фр. *genre* – род) определяются как «группы произведений, выделяемые в рамках родов литературы» [Хализев, 2004: 333], то есть жанр иерархически включен в литературный род. Жанр – это «тип словесно-художественного произведения как целого, а именно: 1) реально существующая в истории национальной литературы или ряда литератур и обозначенная тем или иным традиционным термином разновидность произведений; 2) «идеальный» тип или логически сконструированная модель конкретного литературного произведения, которые могут быть рассмотрены в качестве его инварианта» [Поэтика, 2008: 69].

Следовательно, можно выделить ряд признаков, конструирующих понятие «жанр» и являющихся принципами объединения текстов в жанры. Прежде всего, жанр – категория историческая, но подвижная, то есть он, с одной стороны, является результатом исторически сложившейся традиции – многократного последовательного повторения определенной модели текста, что обеспечивает преемственность её восприятия и впоследствии – узнавания. С другой стороны, жанры могут иметь «разный исторический объем» и меняются в зависимости от культурно-исторической эпохи [Хализев, 2004: 333]. Именно поэтому они плохо поддаются классификации. Таким образом, жанр можно определить и как совокупность текстов/произведений, и как набор признаков, составляющих определенную узнаваемую модель произведения, причем эти признаки затрагивают и форму, и содержание произведения.

Фактически термин «жанр» имеет ряд общих признаков с понятиями «дискурс» и «функциональный стиль». Поэтому неудивительно, что В.И. Карасик

предлагает понимать функциональный стиль как жанровый канон, «стереотип порождения и восприятия речи в специфических повторяющихся обстоятельствах» [Карасик, 2016: 30]. Аналогичную тенденцию к определению жанра как типа дискурса отмечает П. Пави: «Литературная теория <...> поднимает старый вопрос о поэтике жанров, но отныне занимается не только каталогизацией исторически существующих произведений, но предпочитает размышлять о возможностях разработки типологии дискурсов на основании общей теории лингвистического и литературного факта» [Пави, 1991: 97]. П. Пави снимает проблему классификации жанров как неактуальную и видит в жанре «ключ к пониманию всего текста в отношении совокупности норм и правил (которые точно определяют каждый жанр)» [Пави, 1991: 97].

В.Е. Хализев разделяет жанры на канонические, то есть неизменные и с четкими границами, и неканонические – гибкие и постоянно меняющиеся [Хализев, 2004: 249]. Основными и исторически первыми драматургическими жанрами, выделяемыми еще Аристотелем, являются трагедия и комедия. Эти канонические жанры строятся на соответствующих эстетических категориях трагического и комического. Аристотель определяет трагедию как «воспроизведение действия серьезного и законченного <...>, совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных чувств [Дератани, 2024]. Трагическое выражает «диалектику свободы и необходимости, отражающую острейшие жизненные противоречия (коллизии), ситуации и обстоятельства, прежде всего специфические общественные противоречия» [Эстетика, 2024].

Данная категория всегда философична и связана с фундаментальными вопросами человеческого бытия: соотношение жизни и смерти. Поэтому трагическое разрешимо двумя способами: приравнивание смерти к жизни (продолжение жизни после смерти) и приравнивание жизни к смерти (жизнь абсурдна и не имеет смысла, равно как и смерть) [Эстетика, 2024]. Второй вариант присутствует в эстетике экзистенциализма и абсурдизма.

Эстетическая категория комического отражает «социально значимые противоречия действительности под углом зрения эмоционально-критического

отношения к ним с позиций эстетического идеала» [Там же]. Эта категория всегда строится на основе противопоставления или контраста, например, безобразного и прекрасного. По Аристотелю, «комедия <...> это воспроизведение худших людей, но не во всей их порочности, а в смешном виде. <...> Это нечто безобразное и уродливое, но без страдания» [Дератани, 2024].

Жанровое своеобразие драмы абсурда и сложность ее систематизации можно объяснить целым рядом обстоятельств. М. Эсслин пишет, что «театр абсурда продолжает тенденции, возникшие в более эзотерических жанрах литературы 20-х годов (Джойс, сюрреализм, Кафка) и в живописи первого десятилетия XX века (кубизм, абстрактная живопись)» [Эсслин, 2010]. Отсюда следует, что целый корпус драматургических произведений, написанных как продолжение экзистенциалистских, символистских и др. традиций, включая сюрреалистические и аллегорические произведения, можно обозначить термином «абсурдистская драма». О.Д. Буренина объясняет такое размытие жанровых границ развитием «культуры абсурда», которой способствовал постмодернизм. Тексты этой особой культуры «выходят за рамки жанровых систем, нарушают традиционные представления о литературе» [Буренина, 2008: 7].

Действительно, абсурдистским пьесам приписывается множество разных жанровых характеристик: антидрама, театр параболы или притчевая драма (*parabolic drama*) (М. Беннет), комедия угроз (*comedy of menace*) (И. Уордл), комедия идей, пьеса о памяти, драма ожидания [Хайченко, 2018], монодрама [Дубровина, 2010]. Стихийность абсурдистского движения, малочисленность манифестов, в рамках которых авторы теоретизируют вопросы жанра, а также яркие идиостили драматургов, как например, «лирическая драма» Т. Ружевича [Санаева, 2009: 7], только осложняют исследование жанров драмы абсурда.

Особый интерес вызывают авторские жанровые обозначения. Соотношение заглавия с жанровым подзаголовком позволяет авторам достичь мощного эстетического эффекта [Поэтика, 2008: 65]. С одной стороны, такой прием нарушает представление о жанре как идеальном неавторском конструкте, с другой – расширяет функционал паратекста, к которому теперь добавляется и

жанровое обозначение. Будучи частью афиши, жанровые подзаголовки запускают процесс постмодернистской игры с ожиданиями зрителя. Например, в драматургии С. Беккета находим «Театральный осколок I», «Действие без слов I», «Эскиз для театра», которые являются и названиями, и авторскими жанровыми определениями пьес, а у Э. Ионеско – трагический фарс («Стулья»), натуралистическая комедия («Жак, или подчинение» (“Jacques ou la soumission”, 1955)), клоунада («Картина» (“Le Tableau”, 1955)), комическая драма («Урок»), псевдодрама («Жертвы долга»). Абсурдистская пьеса М. Фриша «Бидерман и поджигатели» (“Biedermann und die Brandstifter”, 1958) имеет жанровое обозначение «назидательная пьеса без морали», пьеса С. Мрожека «Полиция» – «драма из жандармских сфер», а пьеса Б. Виана «Начинающему живоде́ру» (“L’Équarrissage pour tous”, 1950) – «полувоенный водевиль в одном длинном действии».

Из-за такого многообразия авторских жанровых определений исследователям предлагаются две основные стратегии: 1) признать театр абсурда как самостоятельный жанр или 2) отказаться от деления на жанры, сохранив лишь главную родовую характеристику – драма. Первый вариант находим в «Словаре театра» П. Пави: «Пьесы «Лысая певичка» Ионеско (1950) и «В ожидании Годо» Беккета (1953) провозгласили рождение театра абсурда в качестве жанра или центральной темы» [Пави, 1991: 1]. Вторым вариантом встречается в исследовании театра и литературы абсурда М. Беннета, в котором автор задается вопросом: “*Why theatre?: How the genre came to be the centre of the ‘movement’*”<sup>4</sup>. Ряд исследователей полемизируют с М. Эслином о целесообразности и оправданности такого термина как «театр абсурда». В частности, Дж. Пэтти обращает внимание на наличие слишком большого разнообразия пьес в его рамках [Pattie, 2000]. М. Беннет критикует М. Эслина как за неверное прочтение текстов, так и за неточное истолкование философии абсурда Камю [Bennett, 2011,

---

<sup>4</sup> рус. «Почему театр?: Как этот жанр стал центром “движения”» – пер. наш, Н.Т.

2015], Дж. Л. Стайан связывает данные пьесы с традицией символизма [Styan, 1981].

Тем не менее такой большой корпус очень разных произведений требует определённой типологизации. Подобные исследовательские подходы использовались в диссертационных исследованиях на примере пьес отдельных драматургов, что связано, главным образом, с периодизацией их творчества. Например, классификация пьес Г. Пинтера [Клименко, 2007] или Т. Стоппарда [Дворянкина, 2022].

П.Е. Жиличев предлагает свою классификацию абсурдистской драматургии XX–XXI веков, учитывающую «жанровый и философский генезис произведений», основанный на дискурсивном и нарративном анализе текстов [Жиличев, 2022: 49]. Так, критериями классификации становятся «варианты введения и деконструкции нарративизации, специфика речевого взаимодействия персонажей, способы проблематизации театральных конвенций (время, пространство), функционирование интертекста и метатекста» [Там же]. П.Е. Жиличев выделяет четыре типа абсурдистских пьес: антидрама, комедия угроз, театр параболы и пьеса о памяти.

Под антидрамой подразумеваются пьесы, которые подрывают предшествующую традицию и при этом находятся в интертекстуальном диалоге с «каноническими текстами» театра абсурда: «Лысая певица» Э. Ионеско и «В ожидании Годо» С. Беккета. Однако в статье «Антитеатр» П. Пави критикует этот термин. Во-первых, потому что каждая эпоха создает свои антипьесы, отрицающие предшествующие традиции. Во-вторых, поскольку это «скорее журналистское, чем научное понятие, в которое можно «упрятать» все что угодно» [Пави, 1991: 17].

Комедия угроз (*comedy of menace*) как термин была введена в научный оборот британским театральным критиком И. Уордлом (Irving Wardle, 1929–2023) применительно к пьесам Г. Пинтера. Впоследствии этот термин разрабатывался в зарубежном театроведении и приобрел характеристики определения жанра. Так, комедия угроз содержит ситуацию вторжения в личное пространство, агрессию

или насилие, которые не изображаются напрямую. Комедийные элементы в этих пьесах не вызывают разрядку зрителей, а напротив, усиливают дискомфорт, при этом внешнее поведение героя не соответствует его внутреннему состоянию. Однако этот жанр свойственен в большей степени британской драме абсурда. Несмотря на то, что похожие мотивы угрозы можно найти в таких пьесах, как «Носороги» (“*Rhinocéros*”, 1959) Э. Ионеско и «Бидерман и поджигатели» М. Фриша, это все же не комедии угроз, поскольку они лишены перечисленных выше признаков этого жанра.

Понятие «театр параболы» (*parabolic drama*), что можно также перевести как притчевая драма, ввел в теорию театра абсурда М. Беннет в рамках своей последовательной критики работы М. Эслина «Театр абсурда». М. Беннет предлагает альтернативный вариант интерпретации данных текстов, основываясь на их структурном сходстве с параболой, в частности, использовании развернутой метафоры и парадокса, а также предоставлении права зрителю разрешить противоречие [Bennet, 2015: 17]. Тем не менее основная отличительная черта притчи-параболы – это развитие сюжета по кривой, когда начало и конец произведения повествуют об одном референте, а в середине наблюдается значительное отступление от него, которое все же аллегорически связано с главной темой. Поэтому, несмотря на кажущуюся цикличность, притча-парабола имеет не кольцевую, а параболическую структуру, что не так явно выражено в драме абсурда. В связи с этим представляется, что более точным термином, применительно к некоторым абсурдистским пьесам, будет «аллегорическая пьеса». К таким пьесам можно отнести политические аллегории С. Мрожека, М. Фриша и А. Адамова. При этом не стоит путать аллегорические пьесы с отдельным приемом аллегории, к которым прибегают драматурги. Например, исследователи склонны интерпретировать пьесы С. Беккета и Г. Пинтера как аллегории, однако сами авторы отрицали наличие в них какой-либо аллегоризации.

Пьеса о памяти (*memory play*) – термин, который ввел критику драматург Т. Уильямс (*Tennessee Williams*, 1911–1983), описывая свою пьесу «Стеклянный

зверинец» (“The Glass Menagerie”, 1944). Впоследствии термин «пьеса о памяти» (*memory play* и *time play*) все чаще стали применяться к абсурдистским пьесам, особенно к британской драме абсурда, в частности, к драматургии Г. Пинтера. Действительно, время – важная составляющая современной драмы с её многоуровневым хронотопом. А категория памяти, в частности, травмированной памяти, особенно актуальна для театра абсурда. Тем не менее чтобы дать пьесе жанровую характеристику пьесы о памяти, эта категория должна лечь в основу структуры пьесы, чтобы продемонстрировать внутреннюю работу сознания героя. Поэтому часто это ненадежный нарратив в силу искажений травмированной памяти персонажа или разных точек зрения на события прошлого. В европейском театре абсурда к подобным пьесам можно отнести «Жертвы долга» Э. Ионеско, «Картотека» Т. Ружевича и некоторые пьесы С. Беккета

Так или иначе, драма абсурда балансирует между двумя каноническими жанрами: трагедией и комедией. Как пишет М. Эсслин, комическое здесь заключается главным образом в том, что зритель не может идентифицировать себя с персонажами: «Необъяснимость мотивов поступков и зачастую непостижимая, таинственная природа действий персонажей театра абсурда мешает идентификации, и вопреки мрачному, жестокому и горькому содержанию театр абсурда – театр комический. Он выходит за пределы жанров – и комедии, и трагедии, соединяя смех с ужасом» [Эсслин, 2010]. Такое объединение признаков трагедии и комедии приближает драму абсурда к жанру трагикомедии.

М. Беннет, перечисляя общие черты, объединяющие авторов-абсурдистов 1950-70х гг. также называет трагикомедию как ведущий жанр наряду с экспериментами с языком и классической сюжетной линией, а также странными ситуациями в духе Ф. Кафки (Franz Kafka, 1883–1924) (*Kafkaesque*) [Bennett, 2015: 19].

Вслед за М. Беннетом универсальным жанром драмы абсурда будем считать трагикомедию (еще и потому, что именно такую жанровую характеристику дает С. Беккет своей пьесе «В ожидании Годо», которая, как известно, повлияла на театр и литературу второй половины XX века [Эсслин, 2010: 39]).



Жанр трагикомедии возник в античности, во II в. до н.э., когда римский драматург Плавт применил эту жанровую характеристику к своей пьесе «Амфитрион», в которой боги и люди, хозяева и рабы меняются традиционно отведенными им ролями, за счет чего происходит соединение возвышенного с гротескным. Выделяются три критерия трагикомедии: 1) наличие персонажей как низшего, так и высшего класса; 2) действие не ведет к гибели героя; 3) стилистически трагикомедия представляет собой смешение возвышенной речи трагедии и обыденной речи комедии [Пави, 1991: 383]. Эстетической категории трагикомического свойственна двусмысленная и двойственная структура, которая подчеркивает неспособность человека противостоять обстоятельствам, поэтому трагикомическое называют «поражением трагического» [Пави, 1991: 384].

В своем диссертационном исследовании «Трагикомедия. Теория жанра» Н.И. Фадеева приходит к выводу, что «трагикомедия как чистый драматургический жанр, без учета феномена театральности, вызвала к жизни театр абсурда как свое логическое продолжение» [Фадеева, 1996: 31]. Анализируя развитие этого жанра, литературовед проводит логическую связь между мировоззрением неприятия мира человеком в XX веке, недоверием к действию и недоверием к слову, что породило гибридный жанр трагикомедии. Отсюда следует вывод, что театр абсурда стал логическим продолжением эволюции жанра трагикомедии, представляется весьма убедительным. Это также созвучно идее, что гротеск, ирония и «черный юмор» позволили абсурдистам отстраниться от неопределенностей послевоенной эпохи [Палиевская, 1993: 6].

Как объясняет О.Д. Буренина в словаре «Поэтика», «абсурд понимается как прием, не только создающий в тексте «комический эффект» (Б.М. Эйхенбаум) или не только «возвращающий литературе категорию трагического» (В. Набоков), а предоставляющий читателю возможность трагикомического видения» [Буренина, 2008: 8]. То есть трагикомичность заложена даже в языке абсурдистского произведения.

Т. Шабалина также отмечает, что «... в художественных принципах театра абсурда яснее чем где бы то ни было, прослеживаются все основополагающие

принципы трагикомедии» [Шабалина, 2024], к которым можно отнести гротеск, отсутствие линейного нарратива, дискретные, полные противоречий персонажи, отсутствие нравственного абсолюта (хорошо/плохо). П. Пави также подчеркивает гротескный характер абсурдистской драмы, которая «преодолевают буржуазную усредненность» с помощью «излишеств, гротескных или чудесных преувеличений» [Пави, 1991: 98].

Вот как Э. Ионеско объясняет свое стремление сочетать трагическое и комическое: «Я назвал свои комедии «антипьесами», «комическими драмами», а драмы – «псевдодрамами» или «трагифарсами», ибо, как мне кажется, комическое трагично, а трагедия человека смехотворна» [Ионеско, 1992: 12]. Подтверждением выводов Н.И. Фадеевой можно считать слова Э. Ионеско о современном ему отношении к категориям трагического и комического и их далеко не всегда однозначном взаимодействии: «Современный критический ум ничего не принимает слишком всерьез и слишком шутя. В «Жертвах долга» я попытался утопить комическое в трагическом, в «Стульях» – трагическое в комическом или, если угодно, противопоставить комическое трагическому, чтобы объединить их в новом театральном синтезе. Но это – не настоящий синтез, потому что оба эти элемента не растворяются один в другом, а сосуществуют в постоянном взаимном отталкивании, подчеркивании одного другим, взаимной критике и отрицании, так что из этого противостояния может родиться динамическое равновесие, напряжение. Этому требованию лучше всего отвечают, по-моему, мои пьесы «Жертвы долга» и «Новый жилец»» [Ионеско, 1992].

Отсюда следует, что в трагикомедии как синкретичном жанре непродуктивно пытаться выделить примат трагического или комического. Обе категории равноправны в рамках трагикомедии XX века, несмотря на то, что предпосылками к ней стало весьма трагическое мироощущение разочарованности и недоверия. Но если не решением, то неким ответом на такое мироощущение стало именно комическое в этих пьесах. Поэтому, как отмечает Э. Ионеско, элементы комического и трагического не сливаются друг с другом, но создают

это динамическое равновесие, что делает драму абсурда самостоятельным уникальным явлением.

### **1.3. Композиция драмы абсурда**

Согласно М. Беннету, чувство абсурдности в абсурдистских пьесах передается посредством двух техник композиции, обе из которых нарушают аристотелевскую композиционную арку. Во-первых, это отсутствие экспозиции, которая вводила бы предысторию персонажей, место действия и драматическую ситуацию. Во-вторых, если по Аристотелю любая пьеса, как трагедия, так и комедия, знаменуется кульминацией – высшей точкой развития конфликта, то в театре абсурда эта композиционная арка превращается в прямую линию [Bennet, 2015: 20]. О разрыве с аристотелевской традицией также пишет Е.Г. Доценко: «пьесы Беккета позиционированы, как принципиально немиметический, «неаристотелевский», наглядно условный театр» [Доценко, 2006: 7]. Такой новый театр «от противного» становится возможным благодаря ряду приемов: «...отказ от предыстории, открытая концовка, круговая композиция, абсурдный диалог, строящийся на невозможности воздействия партнеров друг на друга» [Палиевская, 1993: 7], [Тремаскина, 2008: 96].

#### **Акты и сцены**

Традиционно архитектоника пьес представляет собой их деление на акты – «части примерно равноценной значимости в соответствии с временем и развитием действия» [Пави, 1991: 4]. Акты состоят из сцен (картин, явлений), характеризующихся неизменным составом действующих лиц. Драматургические тексты абсурдистских пьес стали полем экспериментов с традиционным членением. Так, один из самых знаковых абсурдистских текстов трагикомедию «В ожидании Годо» С. Беккета, повлиявшую, в том числе и на ранние пьесы Г. Пинтера [Kennedy, 1975: 4], критики называли «антипьесой», подчеркнув таким образом кардинальные отличия ее композиции от строения традиционной пьесы: отсутствие сюжета, характерных персонажей с индивидуальными чертами,

обилие отступлений, а также несвязные и нелогичные диалоги [Kennedy, 1989: 42], [Károly, 1996: 32].

«В ожидании Годо» состоит из двух актов и нельзя не отметить, что такая композиция придает пьесе сбалансированность за счет взаимосвязанных сцен и отступлений, вариативных повторов и общей симметрии действия [Kennedy, 1989: 42]. Деление на сцены в данной пьесе отсутствует, поэтому границу между актами можно определить лишь сменой действующих лиц, что фиксируется в ремарках. Оба акта воспринимаются как части одного драматургического произведения, благодаря одному составу действующих лиц и одному и тому же сеттингу. Более того, действия второго акта повторяют действия первого, а временная разница между ними составляет один день. Аналогично построена двухактная пьеса С. Беккета «Счастливые дни». Отказ от деления на сцены и повтор драматической ситуации во втором акте создают эффект целостного, неделимого действия, или точнее – состояния, в котором пребывают персонажи.

Акт в меньшей степени зависит от содержания, чем от пространственно-временных изменений в пьесе. В классицистическую эпоху, когда драматургия строилась на едином хронотопе действия, типичным было деление пьесы на три или пять актов [Пави, 1991: 4]. Но если действие пьесы растягивается или, наоборот, дробится и теряет свойства «гармоничного континуума», трех- и пятиактное построение пьесы теряет смысл, и на смену ему приходит формат одноактной пьесы с делением на сцены или даже без них.

Для театра абсурда также характерны одноактные или даже «безактные» пьесы, где тенденция к целостности проявляется еще больше за счет наличия одной драматической ситуации. Именно такую архитектонику можно наблюдать в пьесах Э. Ионеско «Лысая певица», «Урок», «Бред вдвоем», «Жертвы долга»; в пьесах Ж. Жене «Высокий надзор», «Служанки»; в пьесе Ф. Аррабаля «Пикник» (“Pic nic”, 1961); в пьесах С. Мрожека «Стриптиз», «Эмигранты»; в пьесах С. Беккета «Конец игры», «Последняя лента Крэппа» (“Krapp’s Last Tape”, 1958), «Игра» (“Play”, 1964), «Шаги» (“Footfalls”, 1976) и др.

Центростремительные силы и стремление к гомогенности текста также проявляются в так называемых монопьесах, которые представляют собой монологи, чаще всего в их крайней форме потока сознания, например, в пьесах С. Беккета «Счастливые дни», «Не я» (“Not I”, 1973), «Шаги» и «Последняя лента Крэппа».

С.Н. Дубровина справедливо объясняет интерес к монодраме кризисом диалога. Проанализировав творчество С. Беккета, исследовательница обнаружила, что «истощение диалога происходит в творчестве Беккета от раннего к позднему периоду» [Дубровина, 2010: 102]. Количество персонажей постепенно уменьшается, так что в «Последней ленте Крэппа» имеется всего один персонаж, а в некоторых поздних пьесах действующее лицо расщепляется еще больше, и от него остается только рот, голова в урне, голос.

К монопьесам С.Н. Дубровина также причисляет пьесы с двумя и более героями, поскольку «в них звучит только один голос – голос самого текста» [Дубровина, 2010: 103], а настоящего взаимодействия или «встречи» не происходит не только в силу разочарованности и недоверия к коммуникации, но и потому что персонажи лишены индивидуальности. Им просто нечего сличать в процессе диалога, если у них нет личности. Это соответствует тенденции к дезинтеграции и девальвации языка, наблюдаемым в абсурдизме. Абсурдистские пьесы – преимущественно лирические высказывания, которые передают опыт архетипических ситуаций, а не последовательность событий. В них мы находим поэтические образы, которые создаются с помощью визуальных элементов (декорации и реквизит), движения и жеста, света, звука и слова. При этом слово в театре абсурда выступает лишь одним из многих компонентов многомерной поэтической образности.

### **Структура ремарок**

Что касается контекстно-вариативного членения, то в драматургическом тексте речь автора сводится к минимуму и представлена в ремарках в виде описания сеттинга или действий персонажей. Однако именно это формальное ограничение способствует экспериментам в области авторской ремарки.

Двухуровневая коммуникативная структура драмы [Short, 1996: 169; Лимановская, 2011: 228; Zheltukhina, 2017], выраженная в сложной композиции текста, открывает возможности для экспериментов и проявления идиостиля драматурга. Более того, постмодернистский тезис о «смерти автора» парадоксальным образом приводит к его тотальной власти над своим текстом. Если ранее автор и его произведение зависели от законов жанра, логики и правдоподобия, то с середины XX века он волен варьировать правила и играть с ними. Формальное отсутствие автора в тексте произведения, напротив, уравнивает реплику и ремарку. Поэтому маргинальный статус последней сложно назвать ограничением авторской речи.

Например, в текстах пьес С. Беккета С.Н. Дубровина выделяет ремарки трёх уровней: традиционные ремарки, комментирующие жесты и мизансцены; имплицитные ремарки, включенные в реплики; и ремарки третьего уровня, характеризующие внутреннее состояние персонажей, которые в большей степени характерны для романа, а не драмы и полноценно воспринимаются при чтении пьесы [Дубровина, 2010]. Второй и третий типы ремарок начинают доминировать в поздних пьесах С. Беккета, периодически сливаясь с репликами в единый текстовый конгломерат. Это частично объясняется тем, что с 1960-х гг. С. Беккет всё активнее начинает принимать участие в постановках своих пьес. Многие актёры и режиссеры, работающие с ним, отмечали его повышенную требовательность к следованию тексту пьесы [The Cambridge Companion to Beckett, 1994: 67, 196; Режа, 2014: 386]. Но и традиционная, «театральная» ремарка в поздних пьесах драматурга стремится к максимальной детальности вплоть до отмеренных в секундах пауз, характеристике света, музыки, движений в виде рисунков и схем, что превращает текст пьесы в сценарий.

Такую театральную тенденцию XX века В.Е. Хализев связывает со зрелищностью и необходимостью сценария в современном театре: «Многие пьесы XX века сближаются со сценарной формой: ремарки в них становятся многочисленными и пространными. Главное же, текст литературной драмы, воплощаясь в текст спектакля, обрастает режиссерскими «ремарками»,

обозначающими интонации и движения актеров, мизансцены и шумовые эффекты» [Хализев, 1986: 49]. Действительно, такая форма авторской речи свидетельствует скорее о режиссёрском, чем драматургическом мышлении создателя текста.

Ремарки в пьесах Г. Пинтера соответствуют принципу минимальной достаточности и в большей степени носят служебный характер инструкций. Как отмечает А.Н. Таланова, изначально пьесы Г. Пинтера не имели сценических ремарок вовсе, а существующие сегодня печатные издания с ремарками являются результатом доработки текста сценографом Джоном Бари (John Bury), который ставил все премьеры Г. Пинтера в Королевском Шекспировском театре (Royal Shakespeare Company) [Таланова, 2003: 83]. В пьесах Г. Пинтера большинство ремарок описывают жесты, движения и перемещения действующих лиц, то есть указывают на непосредственные сценические действия актеров (*He feels it. He walks to the window. She looks at him.*), а вот ремарки, подчеркивающие психологическое состояние персонажей, практически отсутствуют в пьесах этого английского драматурга.

В пьесах польского драматурга Т. Ружевича, по мнению исследовательницы его творчества Г.Н. Санаевой, функция ремарок трансформируется и вместо того, чтобы организовывать действие, ремарки «децентрализуют» его, разъединяют слово и действие. Паратекст в этих пьесах имеет своё содержание и не сводится лишь к вспомогательной функции. Ремарка здесь становится развёрнутым прозаическим комментарием автора, как, например, объемное пояснение в пьесе «Старая дама высиживает»:

*«В кафе входит молодая, красивая и стройная ДЕВУШКА. Совершеннолетняя. Одета не столько модно, сколько супермодно. Садится у столика, закладывая (а точнее – задирая) ногу на ногу. Очень высоко. Очень, очень. А с какой целью? Чтобы разнообразить представление, оживить зрительный зал, дать молодой актрисе шанс выступления на сцене, удовлетворить навязчивые сексуальные идеи театральных рецензентов и т.д. Но помимо этих (второ- и третьеразрядных) причин, мы не должны терять из виду*

*настоящую цель, подобно тому, как ружье в одном известном произведении гениального Чехова (постоянно приводимое в пример критиками и проч.), что висит на стене в первом акте и должно выстрелить в последнем (или что-то в этом роде) ...» [Ружевиц, 2024].*

В приведенном фрагменте видно, что драматург прибегает к таким приемам, как эмфатический повтор («Очень, очень»), парцелляция («Совершеннолетняя». «Очень высоко»), парентеза (уточняющая информация, заключенная в кавычки), аллюзия к пьесе Чехова. Такую стилистику ремарок Т. Ружевица можно объяснить концепцией «открытой» драматургии [Санаева, 2009: 7], в рамках которой режиссеру и актеру предоставляется значительная свобода в работе с текстом пьесы.

### **Диалог**

Несмотря на несомненную важность ремарок, приоритетное положение в тексте пьесы все же занимают высказывания действующих лиц, которые знаменуют волевые действия персонажей и их активное самораскрытие. Особая роль высказываний определяет диалогическую форму драматургического текста. Основным средством изображения действующих лиц в драматургическом тексте является их собственная речь – реплики в виде монологов, диалогов и полилогов, а также действия персонажей.

Одним из отличительных свойств драматургического диалога является стилизованность представленной разговорной речи [Гальперин, 1958: 359 – 360; Лимановская, 2011: 226; Тап, 1993]. Это связано с фикциональным характером литературно-художественного стиля, который требует дополнительных средств создания аутентичности и правдоподобия. Поэтому драматурги стремятся максимально точно воссоздать разговорную речь со всеми её фонетическими, лексическими и синтаксическими неточностями, вплоть до использования единиц, выходящих за пределы литературной нормы (вульгаризмы, жаргонизмы, общенная лексика). Такая аутентизация драматической речи, которая даже в самых натуралистичных формах остается художественной, необходима также и для передачи социальных норм, ценностей, способов поведения, которые



используются членами изображаемого общества. Это создает тот социокультурный фон, который используют зрители или читатели при интерпретации [Herman, 1998: 6].

Традиционно драматургический диалог противопоставлялся естественной разговорной речи на основании именно художественного, фикционального характера первого. В этом смысле драматург приравнивался к поэту. Однако эти две формы имеют гораздо больше общего. И если раньше считалось [Nicol, 1968], что реалистичная и даже натуралистичная драматургия рискует утратить свою художественную ценность, поскольку разговорные средства слишком тривиальны и зачастую сводятся к молчанию и несвязной речи, абсурдистская драматургия доказала обратное – ресурсы разговорной речи, включая молчание, могут стать мощным художественным инструментом в драме [Herman, 1998]. Как отмечает М.Г. Анищенко, именно для создания подчеркнуто разговорного стиля драма абсурда «устраняет лексическое и стилистическое наследие прошлого, атрибуты традиционного литературного языка: красоты, устаревший аристократический стиль самопрезентации» [Анищенко, 2010: 100]. Элементами реальной разговорной речи, которые имитируются в в драме являются:

1. **Паузы и паузы-хезитации** (pause fillers), к которым относят междометия *um, uh, um, er*. Такие паузы возникают в естественной речи спонтанно, когда говорящий пытается организовать мысли и правильно их сформулировать. В драме их применение носит контролируемый характер.
2. **Невнятная речь** (unclear speech) неизбежно появляется в естественной разговорной речи, когда собеседники отворачиваются в сторону при разговоре, издают другие звуки (смех, кашель), мешающие восприятию речи, или в силу артикуляционных и просодических особенностей произношения, к которым можно отнести также жевание, шепот и пр. В драме же предполагается, что речь звучит со сцены и зрители должны слышать её в полном объёме, поэтому невнятная и тихая речь недопустима.

3. **Повтор и самоисправление/ поправление** (repetition and recycling) возникают в естественной разговорной речи и связаны со случайными ошибками и оговорками, которые сразу исправляются в потоке речи. Исправление речи может быть также связано с желанием изменить или дополнить высказывание до его окончания. В драме применяется редко с целью создания правдоподобия.
4. **Чередование реплик** (turn-taking). Разговор предполагает последовательное чередование реплик говорящих. Однако в живой разговорной речи собеседники часто перебивают друг друга или говорят одновременно. В драме такая организация реплик используется реже и, как правило, служит для демонстрации определенной некооперативной коммуникации (спор, конфликт).
5. **Обратная связь** (back channel support). Естественная коммуникация сопровождается минимальными ответными репликами (uhuh, yeah, mmm), или невербальными маркерами (поза, жесты), демонстрирующими внимание слушающего. В драматургическом тексте такие реплики, как правило, никак не зафиксированы и относятся к сценическому воплощению и актерской игре.
6. **Дискурсивные маркеры** или слова-паразиты (well, you know, like, kinda) используются в повседневной речи по разным причинам: заполнение пауз, сомнение, поиск слова. В драме дискурсивные маркеры используются для характеристики персонажа и создания правдоподобия [Thornborrow, 1998: 121–127].

Таким образом, применение стилизованной разговорной речи в драме необходимо, прежде всего, для создания правдоподобия и характеристики (самохарактеристики) персонажа в условиях ограничения авторской речи. Тем не менее в тексте пьес театра абсурда некоторые особенности разговорной речи могут стать стилистическими приемами и способами выдвижения подтекста.

Так, например, нетипичная для театра невнятная речь становится приемом в пьесе С. Беккета «Не я», которая начинается 10-секундным невнятным бормотанием за занавесом. Речь становится более понятной по мере того, как поднимается занавес, и далее монолог идет уже по тексту пьесы. В конце пьесы речь снова уходит в неразборчивый лепет за сценой. Так достигается эффект непрерывности речевого потока, выходящего за рамки сцены. Такой же прием использован в пьесе Э. Ионеско «Стулья», где оратор, которого так ждали герои, оказывается немым и лишь мычит.

Как показывают социолингвистические исследования [Coates, 2013, 2015], перебивания и одновременное произнесение реплик (polyphonic talk, conversational jam session) свойственны женской коммуникации. Например, С. Беккет частично использует этот прием в пьесе «Игра», где два женских и один мужской персонаж задействованы в классическом мелодраматическом сюжете о супружеской измене. Похожее построение диалога находим в пьесе Ж. Жене «Служанки», в которой две сестры Клер и Соланж часто говорят одновременно:

*«Клер: Не ругай меня. Я бросила люминал в отвар, но она пить не стала. Разве я виновата...»*

*Соланж: Как всегда!*

*Клер: ... что ты сгорала от нетерпения сообщить ей об освобождении Мсье»* [Театр парадокса, 1991: 204].

Обратная связь также становится приемом в пьесе «Стулья», где Старик и Старушка общаются с невидимыми гостями, и их диалог состоит только из обратной связи, потому что реплики гостей, как и сами гости, отсутствуют:

*«Старик (даме). Вы совершенно правы...»*

*Старушка. Да, да, да... О, нет...*

*Старик (даме). Да, да... вовсе нет...*

*Старушка. Да?*

*Старик. Нет?!*

*Старушка. Подумать только.*

*Старик (смеясь). Не может быть...»* [Ионеско, 1990].

## Монолог

Более объемные и автосемантические реплики героев являются монологами, и поскольку они всегда выделяются на фоне общей диалогичности драматургического текста, то заведомо актуализированы и обогащены дополнительным смыслом.

В определенной степени монолог антидраматичен, статичен и неправдоподобен, поэтому реалистическая и натуралистическая драматургия прибегает к монологу в крайних случаях [Пави, 1991: 191]. Однако драма абсурда с её стремлением запечатлеть момент в его бездействии и статичности открывает новые возможности для использования монолога. Ненатуральность монолога, усиленная в форме монолога-публичной речи, позволяет создать эффект остранения и добавляет элемент метатеатральности пьесе, как, например, в случае со знаменитой речью Лаки в пьесе С. Беккета «В ожидании Годо» или монолога арестанта в «Полиции» С. Мрожека.

Также драме абсурда свойственен технический монолог – «изложение одним из персонажей событий, уже имевших место, или событий, которые могут быть показаны непосредственно» [Там же]. Таким своеобразным техническим монологом выступает большая часть речевой партии Винни в пьесе С. Беккета «Счастливые дни», поскольку героиня часто комментирует свои действия.

Особое значение в драме абсурда имеет внутренний монолог или «поток сознания»: «персонаж говорит всё, что ему приходит в голову, не заботясь о логике и допустимости своих слов, о законченности фраз. Показ эмоционального или когнитивного смятения является в этих случаях единственным желаемым эффектом» [Там же]. Коммуникативная затрудненность и алогичность делают поток сознания в абсурдизме в высшей степени ризомным [Делез, 2010].

Ризомность предполагает расщеплённую структуру без единого семантического центра, в которой множество смыслов лишь условно связаны друг с другом. Она выражается во фрагментарности и хаотичности, свойственных абсурдистским текстам. Ярким примером является монолог Лаки, чья судорожная речь содержит множество повторов и лишена какой-либо

пунктуации, то есть, по сути, представляет собой одно сверхдлинное предложение. Весь текст пьесы С. Беккета «Не я» представляет собой монолог в технике потока сознания с многочисленными повторами, возвратами к неоконченной мысли и фрагментированный многоточием (фигурой умолчания):

*“MOUTH: ...found herself in the dark ... and if not exactly ... insentient ... insentient ... for she could still hear the buzzing ... so-called ... in the ears ... and a ray of light came and went ... came and went ... such as the moon might cast ... drifting ... ”* [Beckett, 2006: 377].

Таким же ризомным потоком сознания является монолог Соланж в пьесе Ж. Жене «Служанки». Сестры-служанки Соланж и Клер разыгрывают сцену убийства Мадам, но как в процессе диалога, так и в монологе, героиня то и дело выходит и снова входит в образ, постоянно меняя свою идентичность и воображаемых собеседников. Сначала она говорит с Клер, которая предстает в образе Мадам:

*«КЛЕР: Соланж! Соланж! На помощь!*

*СОЛАНЖ: Вопите, если хотите. Вы можете даже испустить последний крик, Мадам! (Она толкает Клер, сидящую на корточках в углу.)»* [Театр парадокса, 1991: 208].

Затем она говорит уже сама с собой, находясь в роли служанки, убившей Мадам: *«Наконец-то! Мадам мертва! Она лежит, распостертая на линолеуме... задушенная кухонными перчатками»* [Там же].

Но буквально в следующем предложении героиня уже говорит как Соланж, убившая Клер, вероятно обращаясь к Мадам: *«Мадам может сидеть! Мадам может говорить мне “мадемуазель Соланж”. Именно так. Из-за того, что я совершила. Мадам и Мсье будут называть меня мадемуазель Соланж Лемерсье... Мадам лучше снять это черное платье. А то смешно»* [Там же].

Соланж продолжает играть, уже будучи в образе Мадам, но поддерживая тот же нарратив об убийстве Клер. При этом до конца не ясно, на какой из реплик она возвращается к своей идентичности: *«(Подражает голосу Мадам). И вот я вынуждена носить траур по моей служанке. У выхода с кладбища слуги со всего*

*квартила прошли передо мной, и я как будто из их семьи. Покойница до конца довела свой фарс! О Мадам! Я – ровня Мадам, и я иду, высоко подняв голову... (Смеется.)» [Там же].*

Далее Соланж разговаривает с воображаемым инспектором, поддерживая тот же нарратив, но в какой-то момент так же без какой-либо маркировки голосом, паузой или жестом уже говорит с Мадам: *«Нет, господин инспектор, нет... Вы ничего не узнаете о моей работе. О нашей общей работе. Ничего о нашем участии в этом убийстве... Платья? О! Мадам может оставить их себе. У нас с сестрой были свои платья. Те, которые мы тайно надевали ночью. Теперь у меня есть свое платье, и мы с вами равны» [Театр парадокса, 1991: 208–209].*

Такая хаотичная речь от первого лица, но с постоянно меняющейся идентичностью порождает ненадежный нарратив, в рамках которого и действие, и слово ставятся под сомнение.

О таком же ризомном диалоге, переходящем в монолог и построенном на сочетании слов и звуков, пишет Э. Ионеско, характеризуя одну из своих последних пьес: *«Я же использовал одни слова вместо других, непригодные и еле-еле слышные звуки, которые артист в творческом порыве мог и присочинить, превратив в монолог, почти неслышный, но это был своего рода язык, крики, понятные, по сути, ассонансы, крик и отчаяние одного человека, Жана, в «Путешествиях к мертвым»». Все зрители и слушатели могли понять, если хотели, страдание и грусть моего персонажа, монолог которого состоял исключительно из слогов и криков, звуков в отрыве от слов, тем не менее их можно было перевести и на английский, и на итальянский» [Ионеско, 1992].*

В пьесах «Жертвы долга» Э. Ионеско и «Картотека» Т. Ружевиша имеет место не просто ризомный монолог, но ризомный текст с распавшейся композицией. В обоих случаях причиной такого распада является ситуация воспоминания. В «Картотеке» идет череда несвязанных эпизодов-воспоминаний, в «Жертвах долга» – сценическое изображение внутренней работы сознания, направленной на поиск нужной информации в памяти.

Таким образом, традиционная композиция пьес претерпевает существенные изменения в драме абсурда. Абсурдистская пьеса стремится к ризомной, однородной архитектонике в виде одноактной монопьесы. Этому способствует отказ от экспозиции и кульминации, а также обращение к открытому или закольцованному финалу.

#### 1.4. Персонажи драмы абсурда

Начиная с 1950-х гг., театр становится все менее миметическим, что меняет и представление о персонаже. В драме абсурда персонаж расщепляется настолько, что фактически возвращается к своим древнегреческим истокам – персоне-маске [Анищенко, 2017: 80]. «Падение» героя началось еще в эпоху натурализма и реализма и завершилось именно в абсурдизме, поскольку вместо героя здесь «метафизически дезориентированное существо без запросов и устремлений» [Пави, 1991: 53]. Об этом же качестве своих действующих лиц пишет Э. Ионеско: «... персонажи этого театра, моего театра, ни трагические, ни комические, они – смешные. У них нет каких бы то ни было трансцендентальных или метафизических корней. Они могут быть только паяцами, лишенными психологии, во всяком случае, психологии в том виде, как ее до сих пор понимали. И тем не менее они, конечно же, станут персонажами-символами, выражающими определенную эпоху» [Ионеско, 2005]. Отсюда можно извлечь три принципиальных свойства действующих лиц в абсурдистских пьесах: они лишены истории, лишены психологии, являются персонажами-символами.

Потеря трансцендентальных и метафизических корней, то есть, по сути, отказ от истории героя, в наиболее очевидной форме представлен в драматургии Т. Ружевича. Драматург вводит образ Анонима, лишенного не только имени, но и определенного социального статуса. Это ничем не примечательный человек, проживающий свои воспоминания, как, например, герой «Картотеки». Он лишь винтик в бездушной социальной машине [Санаева, 2009: 12].

Об экзистенциальном кризисе персонажа пишет классик чешского абсурдизма В. Гавел: «... театр абсурда показывает современного человека в его

кризисном состоянии, человека, потерявшего метафизическую опору, чувство абсолюта, отношение к вечности, смысл всего. То есть потерявшего твердую опору под ногами. Это человек, у которого все рушится, мир которого разваливается, который чувствует, что им что-то безвозвратно потеряно» [Театр абсурда, 2005]. Несмотря на аисторичность, В. Гавел не отказывает абсурдистскому персонажу в современности и помещает его в весьма драматичные критические условия.

Наиболее показательным такой герой изображен в пьесе «Меморандум» (“Vyrozumění”, 1965). Главный герой Гросс возглавляет некую организацию и сталкивается с непреодолимым бюрократическим препятствием: в стране вводится новый язык, понять который невозможно. В связи с этим Гросс не может прочитать меморандум, написанный на новом языке. Его переводят на самую низкую должность. Вскоре ему удастся поправить свое положение. Но в стране вводят новый язык. Гросс чувствует себя потерянным и запутавшимся. Несмотря на то, что основными темами пьесы являются бюрократия и конформизм, проблема языка и его связь с сознанием создают абсурдистского персонажа как человека без опоры.

В более поздней пьесе В. Гавела “Largo desolato” (1985) главный герой – диссидент, который опасается, что попадет в тюрьму из-за своей деятельности. При этом на него давят друзья и восторженные поклонники. Он одновременно и восхищается своей смелостью, и винит себя. Из-за внутренних и внешних противоречий и факторов давления герой больше не может писать и становится невротичным. Он хочет что-то изменить в своей жизни. Когда ему предлагают отказаться от своей работы, он выбирает заключение. Но из-за ухудшения его ментального состояния он больше не представляет угрозы для государства. Здесь у героя рушится не только его внешний мир, но и внутренний. В тексте это выражается в многочисленных повторах реплик и действий.

О депсихологизации абсурдистского персонажа пишет М.Г. Анищенко: «Человек в драме абсурда не является мыслящей субстанцией, способной поступком или словом удостоверить собственную уникальность. Феномен



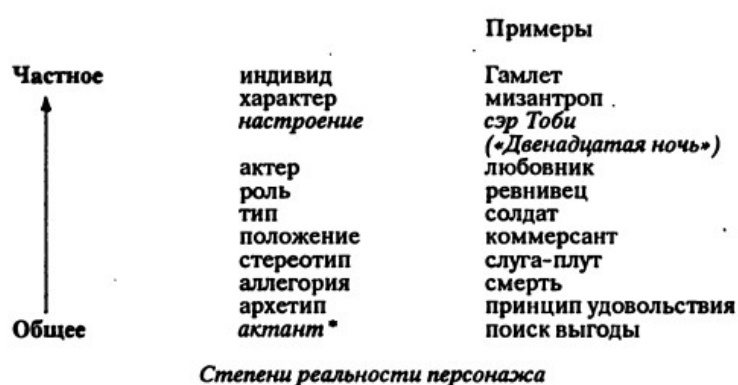
человеческой самости, связанная с ним идея надзирательной рефлексии «я» и как следствие трансцендентальные иллюзии намеренно отменяются абсурдом. Актуализируется симулятивное — хаос воспроизводит всеобщность жизни, лишенной антропологической нормы» [Анищенко, 2010]. Так неспособность мыслить, то есть алогизм или абсурд как логическая категория, а также проблема самоидентификации становятся темами театра абсурда. В частности, в драматургии С. Беккета, герои которого, находясь в этой точке хаоса, стремятся его познать: «Да, персонажи без метафизических корней, может быть в поиске забытого центра, точки опоры, лежащей вне их. О том же писал Беккет, более холодно, может быть, более ясновидяще» [Театр абсурда, 2005].

Такую же дезориентированность персонажей отмечает Г.Н. Санаева, анализируя поэтику драматургии Т. Ружевича: «Герои Ружевича пытаются найти свое место в мире: имеющий много имен Герой «Картотеки» ищет точку опоры в условиях новой послевоенной реальности, Франц из «Мышеловки» сражается с воинственным миром, полным жестокости, непонимания и равнодушия, в «Непорочном марьяже» выражен феминистический протест против лицемерия общественных устоев» [Санаева, 2009: 7]. Герои Т. Ружевича, находясь в конфликте с окружающим миром, не пытаются его изменить. Для них это немое, подавленное внутреннее сопротивление. Как и зрители, они лишь наблюдают эту хаотичную реальность.

Когда Э. Ионеско пишет, что его персонажи являются символами, он, по сути, отказывает им в характере — «совокупности физических, психологических и моральных черт» [Пави, 1991: 418]. То есть абсурдистский персонаж — это не персонаж в его «морально психологической подлинности», он лишен «характерных (специфических) черт того или иного темперамента, порока или качества» [Пави, 1991: 419]. Это приближает абсурдистского персонажа к более условному и менее разработанному уровню типа или типического персонажа, в рамках которого все индивидуальные черты нивелируются в силу обобщения или преувеличения [Пави, 1991: 380].

Следуя разработанной П. Пави градации степеней реальности персонажа [Пави, 1991: 228] (см. Рисунок 1), можно предположить, что персонажи драмы абсурда занимают срединное положение. В силу того, что абсурдисты нарушают драматургическую традицию, в персонажах сложно проследить черты архетипа, аллегии, стереотипа или настроения (характерного для комедии темпераментов), но в тоже время они недостаточно разработаны и слишком условны, чтобы соответствовать более реалистичным степеням – индивида и характера.

Рисунок 1



Что касается степени актанта – наиболее общей и условной формы существования персонажа, то здесь попытки применения «актантной модели» к абсурдистским пьесам не представляются продуктивными. Это можно объяснить тем, что актант – это «глубинная нарративная структура» [Пави, 1991: 6], а драма абсурда, отказавшись от фабулы и логического сюжета [Эсслин, 2010], не предлагает выраженного нарратива. Поэтому революция абсурдистской драмы заключается, в том числе, и в нарушении конфигурации персонажей. В данных пьесах практически нет действий, взаимоотношения между персонажами неоднозначны, появление нового персонажа вовсе необязательно ведет к изменению драматической ситуации.

Анализируя пьесу А. Адамова «Пародия», М. Эсслин замечает, что личность здесь заменена «схематическими образами», в чем критик видит «возврат к примитивизму» [Эсслин, 2010]. Сам А. Адамов пишет, что его пьеса об «отчуждении, опредмечивании человека в плену у общества» [Адамов, 2022: 100].

Вероятно, поэтому абсурдистских персонажей называют марионетками (*puppet-like abstractions*) [Эсслин 2010; Kennedy, 1989: 35], а П. Пави называет героя театра абсурда «неуловимым» [Пави, 1991: 53]. Ч. Чен, анализируя творчество С. Беккета, обнаруживает его связь с «механической традицией», восходящей к Генриху фон Клейсту (Heinrich von Kleist, 1777 – 1811), Эдварду Гордону Грэггу (Edward Gordon Craig, 1872 – 1966) и Всеволоду Мейерхольду (1874 – 1940) с их суждениями о театре марионеток. Исследовательница сравнивает героев С. Беккета с призраками без эмоций и сознания [Chen, 2021: 327].

Таким образом, в драме абсурда трудно найти архетипических, узнаваемых, стереотипных персонажей, как и понятный социальный контекст. В то же время все действия персонажей сведены к минимуму, поскольку в предлагаемых уникальных обстоятельствах они не знают, как функционировать. Тем не менее в пьесах есть драматические ситуации, и действующие лица пребывают в этих ситуациях, не разрешая их. То есть в центре внимания не конфликт или сюжет, а «само экзистенциальное существование человека в его полноте, целостности, в его глубоком трагизме», как называет это Э. Ионеско [Театр абсурда, 2005]. Следовательно, судьба абсурдистского персонажа, его главная и единственная задача – это осознание отсутствия смысла жизни.

Эти болезненные ситуации, в которых оказываются персонажи, являются метафорами, олицетворяющими критическое состояние человечества [Reja, 2014: 386]. По образному замечанию М.Г. Анищенко, в абсурдном мире человек «существует исключительно в страдательном наклонении» [Анищенко, 2017: 81].

И. Дюшен в предисловии к сборнику пьес «Театр парадокса» характеризует героев Э. Ионеско как жертв в широком смысле: «Люди, которых изображает драматург, в большинстве случаев являются жертвами ложных, приблизительных представлений, жертвами среды, долга, утилитарных целей жизни, рутины, конформизма» [Театр парадокса, 1991: 9]. Персонажи С. Беккета, согласно исследователю, безнадежно одиноки, в прямом и переносном смысле парализованы (ограничения в движении, заторможенная речь) и наделены «псевдоправдоподобными чертами» [Театр парадокса, 1991: 11]. Герои

Ф. Аррабаля также определяются критиками как жертвы. Это часто бедные, угнетенные и обездоленные люди, оказавшиеся на дне общества. Несмотря на остро осознаваемое социальное неравенство и озлобленность, эти персонажи лишены всякого протеста и даже с некоторой гордостью принимают свое положение [Театр абсурда, 2005: 121–122].

Абсурдный мир страшен и таит в себе угрозу самому существованию индивида, потому что человек здесь лишний и любая вещь может его заменить. Реакции на этот главный конфликт драмы абсурда у персонажей могут быть разными, но почти всегда это вариант избегания: «Однако человек не способен признать эту ситуацию и прячется от нее. Он чего-то ждет, не будучи способным понять, что ждет напрасно («В ожидании Годо»). Его мучает потребность сказать главное, но сказать ему нечего («Стулья» Ионеско). Он ищет опору в воспоминаниях и не знает, что вспоминать-то не о чем («Счастливые дни»). Он обманывает себя и свое окружение с помощью иллюзии, что он куда-то придет и найдет нечто, что поможет ему вернуть свою идентичность («Сторож» Пинтера)» [Гавел 2005]. Персонажи пьес Ж. Жене анализируют свою абсурдную ситуацию и осознают ее в отличие от персонажей С. Беккета и Э. Ионеско, что делает его пьесы еще более абсурдистскими [Долинина, 2001:11].

Еще одной отличительной чертой абсурдистских персонажей является их раздвоение, дуализм [Shokouhi, 2010] или синкретизм. В пьесах С. Беккета мы находим такие пары или псевдопары [Kennedy, 1989: 35], как Владимир и Эстрагон, Поццо и Лаки в «В ожидании Годо», Нагг и Нел в «Конце игры», Винни и Вилли в «Счастливых днях», старый и молодой Крэп в «Последней ленте Крэпа», Слушатель и Чтец в «Экспромт в стиле Огайо» (“Ohio Impromptu”, 1981). В пьесах Э. Ионеско – это Смиты и Мартины в «Лысой певице», учитель и ученица в «Уроке», старик и старуха в «Стульях», а также Клер и Соланж в «Служанках» Ж. Жене, Сапо и Сепо в «Пикнике» Ф. Аррабаля.

При этом такие парные персонажи находятся в особых взаимозависимых отношениях. Часто это супружеские пары, друзья или партнеры. Также существует психологическое прочтение пьес, в рамках которого Владимира и

Эстрагона рассматривают как ego и id, ego и alter-ego, разум и чувства, то есть как взаимодополняющие части одной личности. Внешне идентичных Слушателя и Чтеца в «Экспромт в стиле Огайо» С. Беккета можно так же рассматривать как две ипостаси одного процесса или одного сознания.

Ряд персонажей объединены отношениями доминирующего и подчиняющегося. К ним относятся Хамм и Клов («Конец игры» С. Беккета), Поццо и Лаки («В ожидании Годо» С. Беккета). Формально к такой паре можно отнести Сапо и Сепо из «Пикника» Ф. Аррабаля, потому что по сюжету пьесы Сепо является пленным Сапо, несмотря на то, что инфантильность обоих героев доведена здесь до абсурда. Похожие отношения наблюдаются между Фандо и Лис в одноименной пьесе Ф. Аррабаля. Герои являются возлюбленными, однако Лис, у которой парализованы ноги, подчинена воле Фандо и подвергается насилию с его стороны. В каком-то смысле в «Уроке» Э. Ионеско также наблюдается доминирование учителя над ученицей с последующим переходом к насилию.

Аналогичную динамику отношений неравенства, но уже не на межличностном уровне, а на классовом исследует Ж. Жене в своих наиболее значимых пьесах «Служанки», «Балкон» и «Негры»: хозяин и слуга, автократ и обыватель, колонизатор и колонизированный соответственно [Bennet, 2015: 77].

Еще одним свойством персонажа абсурда является трансформация телесности [Шлыкова, 2013]. То, что происходит с персонажами, вписывается в понятие «трансгрессивное тело», которое восходит к философии М. Бахтина. Проанализировав работы этого философа, В.Т. Фаритов выделяет три онтологических состояния тела: «1) готовое, завершённое тело; 2) открытое, становящееся тело; 3) разъятое на части тело» [Фаритов, 2017]. В контексте драмы абсурда особый интерес представляют последние два.

Открытое тело трансгрессивно во времени и пространстве. Временная трансгрессия подразумевает изменение тела с течением времени. В литературе это выражается в форме гротеска. Гротескное тело – это «незамкнутое, не отделенное от мира и вещей четкими границами, становящееся и растущее тело» [Фаритов, 2017]. Это гипертрофия всего тела или его отдельных частей. Пространственная

трансгрессия – это нарушение границ тела, которое может иметь два вектора: внутрь и вовне. В первом случае тело поглощает, вбирает в себя что-то извне через такие акты, как еда и питье. Во втором – происходит отторжение внутреннего содержимого тела через такие акты, как мочеиспускание, испражнение, потоотделение и другие виды выведения. Стилистически это выражается через приемы гиперболы, гротеска, клоунады, поскольку комическое подчеркивает материальность тела. Особым актом является размножение, поскольку здесь сочетается пространственная и временная трансгрессия. Разъятое на части тело – это высшая степень трансгрессии, потому что такое тело перестает быть замкнутым и дает начало новому.

Своеобразная временная трансгрессия усматривается критиками в наличии пожилых персонажей. Например, в пьесах «Последняя лента Крэппа» С. Беккета и «Смешной старичок» (“*Śmieszny staruszek*”, 1964) Т. Ружевица центральными персонажами являются одинокие старики. Также встречаются женские пожилые персонажи в пьесах «Счастливые дни» С. Беккета и «Старая дама высиживает» Т. Ружевица. Наблюдаются и супружеские пары, как в пьесе «Стулья» Э. Ионеско. По мнению А. Доржак, абсурдисты нарушают устоявшуюся культурную традицию с табуированием старости и создают пугающий образ пожилых людей, пытающихся осознать смысл прожитой жизни [Dorczak, 1990: 177].

Пространственную трансгрессию тела наблюдаем в пьесе «В ожидании Годо», которая, как отмечает У. Мод, изобилует упоминаниями о сочащихся телесных жидкостях [Maude, 2015: 178]. Собственно Эстрагон так и констатирует «Все сочится» (“*Everything oozes*”), сказав известный афоризм «Все течет, все изменяется». Лаки плачет, у Эстрагона начинается кровотечение после атаки Лаки, а на ноге у него гноящаяся рана. У Владимира запах изо рта, у Эстрагона – от ног: “*He has stinking breath and I have stinking feet*” [Beckett, 2006: 45]. Поццо прочищает горло и сплевывает. У Владимира проблема с мочеиспусканием, но, по мнению Эстрагона, Владимиру лучше, когда его нет рядом: “*ESTRAGON: (sadly). You see, you piss better when I'm not there*” [Beckett, 2006: 55]. Также Эстрагон

экспрессивно сообщает о своей рвоте: “*ESTRAGON: No I was never in the Macon country! I've puked my puke of a life away here, I tell you! Here! In the Cackon country!*” [Beckett, 2006: 57].

Кроме того, упоминаются внутренние органы: Поццо жалуется на сердце и легкие из-за курения. Типично гротескной сценой, основанной на телесной трансгрессии, можно назвать эпизод, когда герои пьесы пытаются обнаружить часы в животе Поццо:

“*POZZO: <...> what have I done with my watch? (Fumbles.) A genuine half-hunter, gentlemen, with deadbeat escapement! (Sobbing.) Twas my granpa gave it to me! (He searches on the ground, Vladimir and Estragon likewise. Pozzo turns over with his foot the remains of Lucky's hat.) Well now isn't that just--*

*VLADIMIR: Perhaps it's in your fob.*

*POZZO: Wait! (He doubles up in an attempt to apply his ear to his stomach, listens. Silence.) I hear nothing. (He beckons them to approach, Vladimir and Estragon go over to him, bend over his stomach.) Surely one should hear the tick-tick”* [Beckett, 2006: 45]. Гипертрофия также проявляется в опухающей ноге Эстрагона и в зобе Лаки.

Примечательно, что еде тоже уделено значительное внимание автора. Так Владимир и Эстрагон то жуют, то сосут морковь, репу и редиску, в то время как Поццо жадно поглощает курицу.

Такая нарочитая физиологичность и даже «патофизиологичность» пьесы максимально сближает персонажей и материальный мир, в то время как их духовная и интеллектуальная сущность находятся в упадке. Аналогичным образом в драматургии Т. Ружевича, по мнению Г.Н. Санаевой, имеет место редукция персонажа до животного: «В пьесе «Вышел из дома» воображение Евы рисует картину обступающих ее со всех сторон самцов, движимых половым инстинктом, и приема, во время которого неуправляемое стадо осаждают buffet» [Санаева, 2009: 13].

Помимо этого, Т. Ружевич развивает образ «прироста» человеческой массы и разведения животных в пьесе «Естественный прирост», а в пьесе «Старая дама

высиживает» «человеческое тело и физиология выступают как всеобъемлющая метафора с одной стороны — плодородия и быта, с другой — ящика Пандоры, источника всех несчастий» [Санаева, 2009: 13]. Яркий пример гротескного тела находим в пьесе Э. Ионеско «Амедей, или как от него избавиться», в которой появляется труп, постоянно увеличивающийся в размерах.

Трансгрессия в ее крайней степени в виде тела, разъятого на части, также представлена в драме абсурда. Наиболее ярко это выражено в пьесах С. Беккета. Например, Нег и Нелл («Конец игры»), обитающие в мусорных баках, не предстают перед зрителями в полный рост. Нижняя часть их тела всегда скрыта в баках. В пьесе «Игра» герои редуцированы до голов, торчащих из урн. Причем в ремарке-сеттинге автор уточняет, что их лица практически становятся частью урн. В пьесе «Не я» главным персонажем является Рот, который и произносит весь текст пьесы. Некий намёк на такую трансгрессию можно усмотреть в первой реплике в пьесе Т. Ружевича «Картотека». Тело Героя здесь целостно, но он акцентирует внимание на руке так, словно представляет ее как отдельного персонажа, особенно учитывая тот факт, что на протяжении довольно долгой сцены эти слова остаются единственной репликой Героя:

*«ГЕРОЙ (лежит с заложенными за голову руками. Вытягивает одну руку, держит ее перед глазами). Это моя рука. Я шевелю рукой. Моя рука. (Шевелит пальцами.) Мои пальцы. Моя живая рука, такая послушная. Она делает все, что я захочу» [Ружевич, 2024].*

Таким образом, персонажи драмы абсурда апсихологичны, аисторичны, дезориентированы, апатичны, одиноки, взаимозависимы и взаимозаменяемы, физически и духовно ущербны, редуцированы до символа, до материальной оболочки, и при этом комичны.

### 1.5. Стилистика драмы абсурда

Пьесы театра абсурда всегда находятся в особых отношениях с языком. Языковые единицы передают смысл, и их употребление подчиняется определенным правилам, а это, в сущности, противоречит философии театра



абсурда, которая провозглашает бессмысленность жизни и постулирует принцип игры вместо следования правилам. Это внутреннее противоречие требует создания новых принципов, которые сделали бы такое произведение возможным. По мнению О.Д. Бурениной, содержанием таких принципов и приемов «является экспликация напряженного противостояния противоположных, рассудочно не соединимых фактов» [Буренина, 2008: 7]. Исследовательница предлагает открытый перечень подобных приемов: «алогизм, катахрезу, парадокс, гротеск, антиномию и метаморфозу, случайности и др.» [Там же].

В качестве примера можно привести одиннадцатую сцену пьесы Э. Ионеско «Лысая певица». При сохранении правильного синтаксиса лексика выбирается автором в совершенно случайном порядке, что приводит к обилию алогизмов:

*«Г-ЖА МАРТЕН: Я в состоянии купить перочинный ножик брату, а вы не можете купить Ирландию дедушке.*

*Г-Н СМИТ: Мы ходим ногами, а обогреваемся электричеством или углем...»* [Театр парадокса, 1991: 48].

Постепенно появляются предложения с многократными повторами. Например, десятикратный повтор слова «попугай» в реплике Г-на Смита. Такой прием еще больше девальвирует смысл слов. Затем используются звуковые повторы: «*кактус, крокус, кокос, кокарда, кукушонок!*» «*Муха в ухе, ухо в мухе!*». Заканчивается сцена тем, что герои произносят лишь буквы или слоги.

О. и И. Ревзины, исследовавшие пьесы Э. Ионеско, находят причины таких языковых экспериментов в дефекте коммуникации в театре абсурда. Они называют абсурдистские пьесы семиотическим экспериментом, который заключается в нарушении постулатов нормального общения [Ревзина, 1971]. К подобным постулатам они относят детерминизм (наличие причины явления), общую память участников коммуникации, тождество (участники коммуникации говорят об одном предмете), одинаковое прогнозирование будущего, информативность, истинность высказывания, его неполнота (в противовес избыточности), семантическая связность. Все это нарушается в абсурдистских пьесах, что проявляется в языке.

Следовательно, поскольку в основе абсурдистской пьесы лежит ошибка коммуникации, то такой текст будет состоять из языковых явлений, построенных на нарушении логики и ожидания. Создаваемые этими лексическими средствами иррациональность и открытость текста пьес для интерпретаций составляют лингвистическую основу литературного приема остранения [Шкловский, 1983] и аналогичного ему драматургического эффекта отчуждения [Брехт, 1960], целью которых является выведение читателя из состояния автоматизма восприятия: «Остранение языка поэтического, по Шкловскому, есть деформация практического языка. Такая деформация как раз и составляет одну из важнейших граней абсурдного» [Буренина, 2008: 8]. Но если остранение предполагает переложение старого и узнаваемого, когда деконструкция смысла происходит за счет нового контекста, то литература абсурда создает новый язык.

Особое место в текстах пьес театра абсурда занимает автология – лексический минус-прием, заключающийся в преднамеренном выборе слов, реализующих только денотативное, прямое, буквальное значение. Такое использование слов с прямым значением согласуется с идеей девальвации языка, однако в совокупности с другими стилистическими приемами и экспрессивными средствами становится мощным способом выдвижения подтекста.

По словам Е.Г. Доценко, «эпистемологическая неполнота слова в мире абсурда сталкивается с его структурной «перегруженностью смыслами», которые практически «не слышимы» ни самому говорящему, ни собеседнику («диалог вне партнера»), ни зрителю, но смыслы эти существуют и напоминают о себе игрой, словесными коннотациями, с помощью аллюзий и метатеатра» [Доценко, 2004: 104]. То есть авторская интенция состоит в том, чтобы создать поверхностный уровень произведения из лаконичного, однозначного, лексически неперегруженного текста (Т), и при этом получить второй уровень текста, обогащенный смыслом за счет ряда приемов (Т'). Именно разительный контраст между Т и Т' по части смыслового содержания, а не просто наличие подтекста, делает драматургию абсурда уникальным явлением. В этом же кроется главное отличие абсурдного языка от нонсенса и зауми, которые ограничиваются Т. По

мнению О.Д. Бурениной, в то время как в абсурдизме сохраняется хотя бы иллюзия коммуникации, пусть и в деформированном виде, заумь вовсе не ставит перед собой такую задачу. В отличие от нонсенса, где найти смысл трудно или невозможно, в абсурде происходит «столкновение смыслов в тексте», что порождает новые смыслы [Буренина, 2008: 8].

Как отмечает Дж. Киллинджер, диалоги у абсурдистов только на первый взгляд стремятся к бессмысленности, но на самом деле они остроумны, полны каламбуров и предельно точны. Речевая проблема этих пьес заключается в том, что слова ни к чему не приводят, и поэтому речь становится бесполезной и бессмысленной [Killinger, 1971: 99 – 100].

Диалогичность и стилизация разговорной речи в драматургическом тексте объясняют использование единиц разговорной и стилистически сниженной лексики. Кроме того, как отмечает М. Эсслин, большинство реальных повседневных разговоров бессвязны, алогичны, грамматически неточны и эллиптически, поэтому драматургу-абсурдисту остается лишь точно зафиксировать такую речь для достижения эффекта лингвистического распада, свойственного абсурдизму [Эсслин, 2010]. Контрастное употребление формальной, неформальной и нейтральной лексики может наблюдаться в стилистическом приёме ложного пафоса. Так, нарочито театральный, лирический монолог Поццо, описывающий наступление ночи, в пьесе С. Беккета «В ожидании Годо» заканчивается высказыванием, содержащим неформальную обценную лексику:

*“POZZO: ...But – (hand raised in admonition) – but behind this veil of gentleness and peace, night is charging (vibrantly) and will burst upon us (snaps his fingers) pop! like that! (his inspiration leaves him) just when we least expect it. (Silence. Gloomily.) That's how it is **on this bitch of an earth**”* (здесь и далее выделено нами – Н.Т.) [Beckett, 2006: 37].

Театр абсурда активно эксплуатирует такое свойство человеческой речи, как машинальное, автоматическое использование слов, стертых устойчивых выражений, частый повтор лексических единиц. Будучи готовыми к употреблению в силу их частого использования, устойчивые экспрессивные

выражения с застывшим значением автоматизируют и упрощают процесс коммуникации. Однако с точки зрения философии театра абсурда, автоматизация речи приводит к потере смысла коммуникации, то есть люди не только говорят, но и мыслят штампами. Именно это демонстрируют персонажи пьес «Лысая певица» Э. Ионеско, «Счастливые дни» С. Беккета, «Пикник» Ф. Аррабаля, «Стриптиз» С. Мрожека и др.

В своей крайней форме проявления эта тенденция приводит к полной девальвации слова, когда оно редуцируется до бессмысленного звука. Например, по мнению Дж. Киллинджера, Э. Ионеско использует слова как предметы, как сценические объекты, что повышает чувство бессилия персонажей в неконтролируемом мире [Killinger, 1971: 114]. Американский исследователь последовательно и убедительно доказывает, что драматургам-абсурдистам во многом удалось реализовать идеи А. Арто и его театра жестокости или даже превзойти их. В частности, то, что у А. Арто было реакцией против декламационного театра, сделавшего речь искусственной, превратилось у абсурдистов в театральный диалог, который будет точнее назвать антидиалогом, сигнализирующим не только о кризисе человеческого общения, но и о крахе самого человечества, теперь безвозвратно разрозненного. Если раньше речь была божественным даром, управляющим созданным порядком, то теперь речь стала развлечением, шумом. Такая речь только усугубляет всеобщий хаос [Killinger, 1971: 115].

Несмотря на то, что речевая партия абсурдистских персонажей не отличается особой образностью, синтаксис высказываний все же обращает на себя внимание. Синтаксическая форма высказывания крайне имплицитна, поскольку заключает в себе не сами значения единиц, а отношения между ними. Именно поэтому художественный эффект синтаксической структуры высказывания, как правило, воспринимается подсознательно и часто недооценивается. Тем не менее синтаксические конструкции в драме абсурда также не поражают креативностью: «Персонаж абсурда похож на дебютанта жизни, у него нет накопленных идей, в его речи отсутствуют метафоры,

риторическая логика, торжествует лишь злоупотребление привычными нормами синтаксиса» [Анищенко, 2010: 36].

Синтаксис драмы абсурда во многом мотивирован стремлением стилизовать разговорную речь, что свойственно драматургическому тексту вообще, но и этот драматургический принцип переосмысливается в абсурдизме, где даже разговорная речь упрощается: « ... предложения делаются короткими, исчезает подчинительная связь, каузативные частицы («таким образом», «так как», «потому что» и т.д.). Существование, рассматриваемое как абсурдное, алогичное и фрагментарное, не нуждается в организации с помощью причинно-следственных, структурно-упорядочивающих элементов» [Анищенко, 2010: 37-38]. Однако даже такие часто употребляемые не только в художественной, но и в бытовой речи синтаксические фигуры, как апосиопеза, инверсия, параллелизм, парантеза, повтор, эллиптическая конструкция, асиндетон и полисиндетон (бессоюзная и многосоюзная синтаксическая связь) могут усиливать речевое воздействие на слушателя путём смены ритма высказывания или выдвижения определенных единиц на передний план, получающих фразовое ударение [Кухаренко, 2019: 71]. Обратимся к анализу синтаксиса фрагмента пьесы Т. Ружевича «Старая дама высиживает»:

*«СТАРАЯ ЖЕНЩИНА. Муки мне купишь. Буду есть тесто, буду толстеть. Они делают войну, а я – тесто. Тестом залеплю войну. А о червях мне не говори, черви заводятся всюду. Червяк заведется и в буйном цвете... как декламировал мне жених, который позже погиб на войне... А сейчас принеси мне торт и взбитых сливок. Черви. Война. Этим можешь пугать таких недоносков, как ты сам. Которые всегда и всего боятся. Придурки. Сахарру, сахарrrrrру... Все должны рожать! И Грета Гарбо, и Сартр, и Бертран Рассел, и кардинал Оттавиани, и Сальвадор Дали, и Пикассо, и генерал Де Голль, и Мао, и Русс... все... все... не взирая на возраст, общественное положение, пол и мировоззрение»* [Ружевич, 2024].

Односоставные предложения здесь обогащаются такими приемами как повтор (*буду, черви, война*), эллиптическая конструкция (*а я – тесто*),

парцелляция, перечисление. Назывные предложения («Черви. Война.» «Придурки») являются пуатном – приемом, заключающемся в резком сбое ритма и интонации за счет перепада длины предложений. Многоточие и прием графического увеличения слова за счет повтора в нем букв (multiplication) («Сахарру, сахарrrrrу...») замедляют ритм, что контрастирует с короткими назывными предложениями. В данном монологе содержится минимум придаточных предложений, которые при этом оформлены через парцелляцию («... как декламировал мне жених, который позже погиб на войне...» «Которые всегда и всего боятся.»). В совокупности эти приемы делают речь не образной и красноречивой, а наоборот – путаной, несвязной, агрессивной.

Повтор становится особенно экспрессивным в сочетании с другими приемами. Например, в нижеследующем примере он дополнен варьированием интонации с помощью пунктуационных знаков, а также паузацией:

“HAMM: <...> All those I might have **helped**. [Pause.] **Helped!** [Pause.] **Saved**. [Pause.] **Saved!** [Pause.] The place was crawling with them! [Pause. Violently.] **Use your head, can't you, use your head, you're on earth, there's no cure for that!**” [Beckett, 2006: 125].

Эпанортозис помимо технического исправления может также выполнять экспрессивную функцию, как в приведенном ниже примере, когда слова заменяются более выразительными синонимами, маркированными графической капитализацией и паузацией:

“HAMM: <...> You prayed – [Pause. He corrects himself.] You **CRIED** for night; it comes – [Pause. He corrects himself.] It **FALLS**: now cry in darkness” [Beckett, 2006: 133].

Важным синтаксическим приемом в драматургии театра абсурда является парцелляция. Дробление высказывания на отдельные части имитирует естественную разговорную речь и используется в драматургическом тексте для достижения правдоподобия:

“NAGG: Biscuit. I've kept you half. <...> Three quarters. For you. Here” [Beckett 2006: 100].

*“ESTRAGON: I remember the maps of the Holy Land. Coloured they were. Very pretty. The Dead Sea was pale blue”* [Beckett, 2006: 13].

Парцелляция часто выступает вспомогательным приемом потока сознания, который имитирует работу сознания в процессе вспоминания или рассуждения. Особенностью парцелляции в драматургическом тексте является применение авторских ремарок для деления высказывания. Такие ремарки, как правило, фиксируют действия персонажей, которые прерывают их речь:

*“HAMM: <...> Clov! [Long pause.] No? Good. [He takes out the handkerchief.] Since that's the way we're playing it... [He unfolds handkerchief] ... let's play it that way ... [he unfolds] ... and speak no more about it ... [he finishes unfolding] ... speak no more”* [Beckett, 2006: 133].

Совокупное употребление парцелляции, повтора и апосиопезы расценивается здесь как проявление стилистической конвергенции, поскольку каждый из этих приемов направлен на создание эффекта фрагментации и дезинтеграции текста.

Синтаксические стилистические приемы могут также стать средством выражения психологизма произведения: апосиопеза и переспросы передают неуверенность; длинные предложения, парцелляция и многоточие используются для выражения потока сознания. Синтаксическая структура предложения непосредственно связана с мышлением, поскольку оформляет порядок мыслей в виде определенной, осмысленной цепочки слов. Драматургия абсурда, напротив, строится на идеях бессмысленности, алогизма и кризисе языка и речи. Вероятно, поэтому в драматургии абсурда достаточно редко можно встретить реплики с полносоставными, развернутыми сложносочиненными предложениями.

Апосиопеза – часто используемый синтаксический прием в текстах анализируемых пьес. Это объясняется тем, что апосиопеза фиксирует несоответствие между объемом мысли и средствами ее выражения, что напрямую связано с идейной и философской составляющей театра абсурда, а также с историческими предпосылками его создания.

Повтор свойственен естественной речи, поэтому в драматургическом тексте он используется как экспрессивное средство создания эффекта правдоподобия речи персонажей. Как отмечает И.Р. Гальперин, стилистический повтор вторичен по отношению к уже имеющимся в языке средствам выражения возбужденного состояния. По словам ученого, «возбужденная речь отличается фрагментарностью, иногда алогичностью, повторением отдельных частей высказывания» [Гальперин, 1958: 258]. Именно эти свойства повторов в высказывании часто проявляются в драматургических текстах и в драме абсурда, в частности.

Функцию создания эффекта правдоподобия выполняет повтор в эпизоде из пьесы С. Беккета «Счастливые дни»:

*“WINNIE (gazing at zenith): Another heavenly day. <...>For Jesus Christ sake Amen. <...> World without end Amen. (Eyes open, hands unclasp, return to mound. Pause.) **Begin, Winnie.** (Pause.) **Begin** your day, **Winnie.** <...> **Hoo-oo!** (Pause. Louder.) **Hoo-oo!** (Pause. Tender smile as she turns back front, lays down brush.) Poor Willie – (examines tube, smile off) – running out – (looks for cap) – ah well – (finds cap) – can’t be helped – (screws on cap) – just **one of those old things** – (lays down tube) – **another of those old things...**”* [Beckett, 2006: 139].

Речь героини Винни максимально приближена к простой обыденной речи, содержащей большое количество случаев недосказанности, дословных повторов, синонимических и синтаксических повторов, реализуемых в составе предложений с однородными членами. Такое использование повтора создает эффект неподготовленной обыденной речи персонажа. Пьеса «Счастливые дни», как и многие другие пьесы С. Беккета, написана в технике «потока сознания», в рамках которой повтор является технически необходимым средством когезии.

Среди функций повтора как экспрессивного средства в тексте пьесы можно назвать создание правдоподобного, приближенного к реальному изображение речи персонажей, уточнение содержания высказываемой мысли и выражение навязчивой идеи в репликах персонажей, а также участие в реализации коммуникативной стратегии убеждения. Как стилистический прием повтор



выполняет в тексте пьес театра абсурда функции характеристики речи персонажа, создания ритма и мелодичности, эмоциональной окраски и оценки.

Таким образом, синтаксические стилистические приемы выполняют сразу несколько функций. Апопсиопеза, инверсия, повтор, перечислительные ряды по типу асиндетона или полисиндетона активно участвуют в формировании интонационного рисунка высказывания и маркируют эмфазу. Парцелляция, повтор, апопсиопеза участвуют в фрагментации текста и реализуют общую тенденцию абсурдизма к дезинтеграции. В то же время повтор, параллельные конструкции и эпанортозис обеспечивают связность коммуникации и имитируют естественную речь.

## Выводы по Главе 1

Систематизируя теорию основных элементов поэтики драмы абсурда, мы пришли к следующим выводам.

1. Архитектоника ситуаций драмы абсурда представляет собой структуру, в основе которой лежат три вектора интеракции: *пассивность*, *агрессия* и *взаимодействие*. Каждый из них конкретизируется системой отношений в пьесе, которая статична и является лишь потенцией развития действия. Пассивность наиболее часто проявляется в ситуациях *ожидания* (см. пьесы «В ожидании Годо», «Конец игры» С. Беккета; «Пешком», “Zabawa” С. Мрожека; «Пародия» А. Адамова; «Мертвое письмо» Р. Пинье), *заточения/изоляции* («Конец игры», «Счастливые дни» С. Беккета; «В открытом море», «Стриптиз» С. Мрожека; «Высокий надзор» Ж. Жене) и *захламления* как вариации заточения («Вторжение» А. Адамова; «Стулья», «Жертвы долга», «Новый жилец», «Амедей, или Как от него избавиться» Э. Ионеско; «Танго» С. Мрожека; «Старая дама высидивает...» Т. Ружевича). *Агрессия* реализована в отношениях *угнетения* («В ожидании Годо», «Конец игры» С. Беккета; «Урок» Э. Ионеско; «Фандо и Лис» Ф. Аррабаля). Вектор *взаимодействие* предполагает наличие Другого как обязательное условие и реализуется в созависимых отношениях – *единство и борьба противоположностей* (Владимир и Эстрагон, Поццо и Лаки в «В ожидании Годо», Хамм и Клов в «Конце игры» С. Беккета).

Движущей силой драматической ситуации становится коммуникативная ситуация. Пассивные состояния *ожидания*, *заточения* и *захламления* коммуникативно проявляются в *воспоминаниях*. Это можно объяснить тем, что настоящее в этих ситуациях сопряжено с дискомфортом и даже страданием, а будущее вызывает тревогу и страх, поэтому прошлое становится зоной комфорта для персонажей. Ведущим поведенческим паттерном действующих лиц здесь является *уход* [Берн, 2016]. Состояние *угнетения* приобретает коммуникативную реализацию в ситуации *допроса* («Урок», «Жертвы долга» Э. Ионеско; «Полиция» С. Мрожека). Ведущими способами структурирования времени в этой ситуации

выступают *ритуал*, требующий следования определенным социальным правилам, и *действие*, если у участников ситуации появляется какая-то сознательная цель. Созависимые отношения в драме абсурда проявляются в коммуникативной ситуации *игры*, которая в данном случае является способом заполнения времени («Пинг-Понг» А. Адамова, «В ожидании Годо» С. Беккета, «Служанки» Ж. Жене). Коммуникация между действующими лицами в этой ситуации часто ведет к *коммуникативной неудаче*, которая является компонентом комического в пьесе, но также развивает свойственную абсурдизму тему проблемной коммуникации («В ожидании Годо» С. Беккета). Ведущими поведенческими паттернами в таких ситуациях по-прежнему являются *ритуалы*, поскольку клишированность и автоматизм типичны для абсурдизма. Игра с целью заполнения времени соответствует паттерну *времяпрепровождение*. Такие способы структурирования времени как *игры*, то есть сценарии конфликтов, и *интимность*, то есть открытое выражение чувств, также возможны при ситуациях взаимодействия, но встречаются редко, поскольку противоречат философии и эстетике драмы абсурда.

2. Театр абсурда стал логическим продолжением эволюции трагикомедии – синкретичного жанра, в котором категории трагического и комического находятся в динамическом равновесии [Буренина, 2008; Фадеева, 1996; Шабалина, 2024; Ионеско, 1992; Эсслин, 2006; Пави, 1991; Bennett, 2015]. Предпосылкой к этому современному этапу развития трагикомедии послужило трагическое мировосприятие, сложившееся в послевоенной Европе в середине XX в. Эстетическая категория комического стала одним из способов осмысления этого опыта.

3. Специфика композиции в драме абсурда характеризуется нарушением аристотелевской композиционной арки, что выражается в отказе от экспозиции и кульминации [Доценко, 2006; Kennedy, 1989; Bennet, 2015]. Открытая концовка и круговая композиция также являются отличительными чертами пьес театра абсурда [Тремаскина, 2008]. В драме абсурда наблюдается тенденция к целостности и гомогенности текста, что проявляется в одноактных пьесах,

построенных на одной драматической ситуации, а также монопьесах [Дубровина, 2010]. Одноактная монопьеса в виде ризомного [Делез, 2010] потока сознания героя – это крайняя степень проявления такой тенденции («Не я» С. Беккета). Анализ паратекста драмы абсурда не выявил канонических закономерностей. Напротив, ремарка для драматургов-абсурдистов стала полем для проведения экспериментов и проявления идиостиля [Таланова, 2003; Санаева, 2009]. Это можно объяснить влиянием постмодернистского тезиса о «смерти автора», который освободил драматургов от формальных правил.

4. В драме абсурда происходит редукция персонажа до максимально условной единицы, которую можно охарактеризовать как апсихологичный, схематичный, примитивный персонаж-символ [Анищенко, 2017; Пави, 1991; Театр абсурда, 2005; Эсслин, 2010]. Отличительными чертами абсурдистского персонажа можно назвать его раздвоение, что выражается во взаимозависимых парах персонажей [Kennedy, 1989; Shokouhi, 2010], и трансгрессию тела [Шлыкова, 2013; Фаритов, 2017; Maude, 2015:178].

5. Стилистика драмы абсурда определяется внутренними противоречиями, заложенными в философии абсурдизма, а также стремлению драматургов привести к эстетическому соответствию форму и содержание [Буренина, 2008; Killinger, 1971]. Другим источником стилистического своеобразия можно назвать нарушение основ коммуникации [Ревзина, 1971]. Построенный на нарушении логики и ожидания абсурдистский драматургический текст открывает возможности для приема остранения [Шкловский, 1983] и эффекта отчуждения [Брехт, 1960]. Значительную роль в этом играет пауза.

Отличительной языковой особенностью драмы абсурда является девальвация слова, которая достигается: а) приемом автологии, минимизирующим диапазон возможных значений; б) многократным повтором и графическим увеличением длины слова, призванным редуцировать слово до звука; в) использованием клише и штампов, которые иллюстрируют неосознанные речевые автоматизмы.

Текст абсурдистской пьесы имитирует разговорную речь со всеми её неточностями, но при этом упрощает её, исключив причинно-следственные связи и сложные грамматические конструкции. Наиболее частотными синтаксическими стилистическими приемами являются повтор, апосиопеза и парцелляция, которые участвуют в фрагментации текста и реализуют тенденцию абсурдизма к дезинтеграции.

## Глава 2. Своеобразие поэтики британской драмы абсурда

### 2.1. Конкретизация универсальных драматических ситуаций и образов в британской драме абсурда

Британская драма абсурда отходит от традиционного минимализма европейского абсурдизма, что приближает ее к реализму, но с сохранением основных признаков абсурдистской драмы. Главным фактором таких изменений выступает конкретизация драматической ситуации, которая в свою очередь ведет к последующей трансформации жанра, композиции, образа персонажа и риторики произведения. Прежде всего конкретизация универсальных драматических ситуаций британской драмы абсурда происходит за счет введения в нее новых ситуаций, британского топоса и образов национальной культуры.

#### 2.1.1. Драматические ситуации вторжения и возвращения

В британской драме абсурда появляется новая ситуация – вторжение враждебной силы в личное пространство. В рамках нашей классификации (см. Таблица 1) она занимает пограничное положение между пассивностью и агрессией, между ожиданием в изоляции и угнетением. С одной стороны, это наследие экзистенциальной драмы [Szondi, 1987]. С другой, – влияние жанра комедии угроз (*comedy of menace*), который, в свою очередь, восходит к театру А. Арто, заявившего в 1926 г. в своем «Манифесте театра, который не успел родиться»: «Мы верим в любую угрозу невидимых сил» [Арто, 2000: 56].

В драматической ситуации вторжения особое значение приобретает локус комнаты (часто гостиной) и дома как замкнутых безопасных пространств, в которых герои демонстрируют тот же самый уход по Э. Берну, только здесь эта стратегия конкретизируется местом. Так, вспоминая премьеру пьесы “*The Birthday Party*” («День рождения») в 1958 году, И. Уордл, автор термина комедия угрозы (*comedy of menace*), называет ее «одомашненной» и сравнивает с

драматургией Ионеско: “It was like Ionesco domesticated by Donald McGill<sup>5</sup>” [Wardle, 1994]. Но затем, с прибытием двух загадочных джентльменов действие пьесы приобретает зловещий оттенок: “that banal living room opened up to the horrors of modern history”<sup>6</sup> [Там же]. Действительно, местом действия таких пьес, как например Г. Пинтера, часто является комната: “a room in a large house” (“The Room” (Комната), 1957), “the living room of a house in a seaside town” (“The Birthday Party”), “a basement room” (“The Dumb Waiter” («Кухонный лифт»), 1957), “a room” (“The Caretaker” («Сторож»), 1959).

В связи с ситуацией вторжения особый интерес представляют размышления французских философов Ж.-Л. Нанси (Jean-Luc Nancy, 1940–2021) и Ж. Дерриды (Jacques Derrida, 1930–2004) о вторжении и гостеприимстве [Derrida, 2000; Nancy, 2000]. Любое вторжение – это приход Другого в широком смысле: пришельца, чужого, иностранца. Приходящий требует абсолютного гостеприимства. При этом закон абсолютного гостеприимства стоит вне всех других законов, но в то же время определяет и требует множество проявлений гостеприимства. Отсюда следуют два режима языка: полное молчание и собственно язык [Петровская, 2011]. Первое соответствует абсолютному гостеприимству, когда к Другому не обращаются и не задают ему вопросов, ведь задавать вопросы означало бы ставить границы. По Ж. Дерриде, сам факт, что гость не просто приходит, но входит в дом, означает акт вторжения, после которого хозяин становится заложником, а гость – господином. Неслучайно латинское слово *hospes* означает и чужака, и гостя, и хозяина, оказывающего гостеприимство. Став заложником, хозяин уже не ограничивает своего гостя приглашением: «Это уже не приглашенный гость, но «визитация»» [Петровская, 2011].

Наиболее ярко ситуация вторжения изображена в дебютной пьесе Г. Пинтера “The Room”. Вводная ремарка-сеттинг содержит подробное описание сцены. Место действия – комната в большом доме. При этом на сцене видна и

---

<sup>5</sup> рус. «Это было похоже на Ионеско, одомашненного Дональдом Макгиллом».

<sup>6</sup> рус. «эта банальная гостиная открылась для ужасов современной истории».

газовая плита с раковиной, отсылающая к драматургии кухонной мойки (*kitchen sink drama*), и кресло-качалка – типичный для драмы абсурда предмет интерьера (наиболее образно представлен в пьесе С. Беккета «Колыбельная» – *пер. наш, Н.Т.* (“Rockaby”, 1981)), и двуспальная кровать. На сцене супружеская пара Берт (Bert) и Роуз (Rose), но, как и в «Счастливых днях» С. Беккета, говорит только Роуз. В первых же её репликах подчеркивается контраст между теплой комнатой и холодной улицей, что впоследствии повторяется несколько раз: “*ROSE: ... It’s very cold out, I can tell you. It’s murder. <...> Still, the room keeps warm. It’s better than the basement, anyway*” [Pinter, 2013: 72]. Так, с первых же строк вырисовывается образ теплого и безопасного места, где сытно и уютно. Также комната наверху противопоставляется подвалу, где сыро и некомфортно: “*It’s good you were up here, I can tell you. It’s good you weren’t down there, in the basement*” [Pinter, 2013: 73].

Дальше Роуз принимает у себя в комнате череду незваных посетителей, которые усиливают у нее чувство тревоги. Важно то, как разные люди появляются в доме. Домовладелец мистер Кидд (Mr. Kidd) – единственный, кто стучит и ждет приглашения войти. Супруги Сэндз стояли на пороге за дверью, но позже были приглашены войти. Мужчина из подвала – слепой чернокожий Райли (Riley) – просто открыл дверь и молча прошел в комнату. Однако его приходу предшествовал целый диалог Роуз с мистером Киддом, который и сообщил ей, что этот незнакомец желает встретиться с ней. Мужчина в подвале – большую часть пьесы таинственный внесценический персонаж, что типично для драмы абсурда. От мистера Кидда мы узнаем, что мужчина не из этого района, но знает Роуз. По сути, Райли – это некий странник из прошлой жизни Роуз.

В своей концепции абсолютного гостеприимства Ж. Деррида рассматривает странничество на примере трагедии Софокла «Эдип в Колоне». Важно, что странничество – это еще и нарушение логики (др.-гр. *atoria* – абсурдность, необычность [Liddel, 2024]). Это понятие также семантически связано со слепотой, поскольку странник в понимании оседлого является носителем другого видения, остраненного взгляда. Такое сочетание странничества, безумия и



слепоты наблюдается в образе Эдипа [Ватолина, 2013]. Так же и Райли – буквально слепой странник, чьим пристанищем временно стал подвал.

Наиболее очевидно трансформации отношений *хозяин – гость* представлены в пьесе Г. Пинтера “The Caretaker”, где Астон (Aston) приводит в дом Дэвиса (Davis) фактически бродягу без документов. Он живет под чужим именем, а в тот вечер еще оказался и без личных вещей. Дэвис благодарен Астону за проявленную доброту, но с первых же минут пребывания в комнате гость начинает устраивать свой комфорт. Он просит Астона уступить ему кровать, потому что над другой протекает крыша. Далее он говорит, что ему нужны ботинки, но привередливо отказывается от них. Позже Дэвис узнает, что дом принадлежит не Астону, а его брату Мику (Mick). Постепенно Дэвис все прочнее закрепляется в этом пространстве. Астон дает ему ключи и приносит одежду, предлагает жить в доме в качестве сторожа. Такое же предложение поступает от Мика. Дэвис начинает чувствовать себя вправе жить в этом помещении и, поругавшись с Астоном, пытается прогнать его из дома, угрожая ножом. Здесь вторжение в личное пространство происходит постепенно через гостеприимство по Ж. Дерриде, когда гость делает хозяина заложником, а сам становится господином. Поворотным моментом в этой трансформации стало вручение ключей и предложениесо стороны братьев остаться пожить в доме. Так Дэвис из гостя превратился в человека, которому не требуется приглашение, чтобы находиться в указанном месте.

Пьеса “The Birthday Party” Г. Пинтера также освещает гостеприимство и вытекающие из него осложнения по типу вторжения. Здесь убежищем для главного героя Стенли (Stanley) становится гостевой дом Мэг (Meg) и Питей (Petey) на побережье. Статус Стенли в этом доме неясен. Будучи постояльцем (“*I’m your visitor*”), он настолько задержался в семье хозяев, что уже стал её частью и позволяет себе комментарии по поводу состояния своей комнаты:

*“STANLEY (violently): Look, why don’t you get this place cleared up! It’s a pigsty! And another thing, what about my room? It needs sweeping. It needs papering. I need a new room!*

*MEG (sensual, stroking his arm): Oh, Stan, that's a lovely room. I've had some lovely afternoons in that room"* [Pinter, 2006: 31-32].

Комната здесь также соотносится с целым рядом смыслов. Если для Мег комната – это место удовольствий, то запрос Стенли на улучшение комнаты или на новое жилье указывает на его желание перемен. Он хочет качественного улучшения своей жизни, но в пределах гостевого дома. Из реплики Лулу (Lulu) становится очевидным, что Стенли ведет затворнический образ жизни, никуда не выходит и не следит за собой:

*"LULU (offering him the compact): ...You could do with a shave, do you know that? (Stanley sits, right at the table.) Don't you ever go out? (he does not answer.) I mean, what do you do, just sit around the house like this all day long? ..."* [Pinter, 2006: 37].

Не до конца осознанное или сформулированное желание перемен приводит к следующему алогичному диалогу, в котором Стенли вдруг приглашает Лулу уехать вместе с ним:

*"STANLEY (abruptly): How would you like to go away with me?*

*LULU: Where?*

*STANLEY: Nowhere. Still, we could go.*

*LULU: But where could we go?*

*STANLEY: Nowhere. There's nowhere to go. So we could just go. It wouldn't matter"* [Pinter, 2006: 37].

Многократное повторение отрицательного наречия *nowhere* актуализирует установку на негативизм, свойственную драме абсурда. Но также эта лексема придает Стенли статус не просто гостя и постояльца, но странника, скитальца, лишённого места, что подтверждается его воспоминаниями о жизни, которую он вел раньше когда, вероятно, был музыкантом и гастролировал по миру. Как и Эдип, Стенли сочетает в себе странничество, безумие и слепоту, ведь в конце пьесы он лишается дара речи, а его очки оказываются символически сломаны.

Узнав о прибытии двух новых постояльцев, Стенли начинает заметно нервничать и повторяет один и тот же вопрос, пытаясь узнать кто они: *Who are*

they? ... Didn't he tell you their name? ... But who are they? Далее трижды повторяется отрицательное высказывание *They won't come*. При этом весь диалог изобилует отрицательными формами:

*“STANLEY (decisively): They **won't** come.*

*MEG: Why **not**?*

*STANLEY (quickly): I tell you they **won't** come. Why **didn't** they come last night if they were coming?*

*MEG: Perhaps they **couldn't** find the place in the dark. It's **not** easy to find in the dark.*

*STANLEY: They **won't** come. Someone's taking the Michael. Forget all about it. It's a **false alarm**. A **fake alarm**. (He sits at the table.) Where is my tea?”* [Pinter, 2006: 31–32].

Стенли дважды повторяет слово тревога (*alarm*), усиленное синонимичным повтором *false – fake* по типу эпанортозиса (самоисправления), что привлекает внимание к концепту «тревога». Неосознанное чувство скрытой угрозы передаётся и зрителю, причём оно создается исключительно с помощью диалога, а не действия. Прибывшие в гостевой дом Гольдберг (Goldberg) и Макканн (McCann) тоже меняют статус гостей на хозяев, если и не дома, то положения. Практически сразу после своего приезда они иницируют вечеринку в честь дня рождения Стенли, а в конце пьесы игнорируют и даже угрожают Питею (Petey), владельцу гостевого дома.

Исследование дихотомии *вторжение vs гостеприимство* наблюдаем в пьесе Дж. Сондерса “Neighbours” («Соседи» *пер. наш – Н.Т.*), 1964. Женщина читает книгу у себя в комнате и внезапно слышит стук в дверь. На пороге появляется ее чернокожий сосед сверху, которого она, очевидно, не приглашала и вообще едва знает. Автор особенно подробно описывает то, как гость входит в дом: “*The door opens and a young MAN enters. He is a negro. He stops just inside the room, his hand on the door handle*” [Saunders, 1968: 9]. Мужчина не просто входит в помещение, он останавливается внутри комнаты, продолжая держаться за дверную ручку. Такая детализация акта вторжения на чужую территорию

практически дословно дважды повторяется в пьесе, что превращает ее в типичную ситуацию. Пьеса начинается в абсурдистском ключе с высокой степенью абстракции и гротеска, но впоследствии, после непристойного предложения сексуального характера от соседа, действие становится все более психологичным с чередой манипуляций и провокаций с обеих сторон и постепенно переходит на обсуждение темы расовой дискриминации.

Странность или инаковость гостя подчеркивается ремаркой, описывающей его поведение: *“He acts, when alone – and sometimes, forgetting himself, in company – like the man who lives inside his own head. He carries his own silence around with him. He might be compared to one of the sea creatures which have means of anchorage but none of propulsion, relying on random currents...”* [Saunders, 1968: 17]. Герой молчалив и сдержан в движениях. Автор сравнивает его с морским существом, перемещение которого зависит от течений. Такая образность имеет не только эстетическое значение, но и дает материал для работы актера над ролью.

Чувство угрозы усиливается, когда герой намекает, что квартира, в которой он проживает и все, что в ней находится, не совсем его, что он овладел всем этим [Saunders, 1968: 26]. Однако выясняется, что квартиру сдал ему в субаренду его друг. Подобная информация делает чернокожего мужчину более уязвимым, ведь его могут выселить в любой момент. Это снижает степень потенциальной угрозы, а в ходе дальнейшего развития пьесы «угроза» и вовсе уступает место психологическому и социально-политическому конфликту героев. Главного героя также можно назвать странником. Когда Женщина предположила, что он родом из Вест-Индии (отсылка к расовым беспорядкам в Ноттинг-Хилле 1958 г.), он сказал, что родом из Англии, провел детство в Бирмингеме, но позже признался, что родился в Америке. Фактически он является эмигрантом без полноценных прав проживать в этом доме.

Топос дома также актуализирует характерную для британской драмы абсурда драматическую ситуацию возвращения, которую находим в таких пьесах, как *“The Homcoming”* («Возвращение домой»), 1964 Г. Пинтера; *“Return to a City”* («Возвращение в город» *пер. наш – Н.Т.*), 1960; *“Bodies”* («Тела» *пер. наш –*

Н.Т.), 1978 Дж. Сондерса. Это в определенном смысле инвариант той же ситуации вторжения в личное пространство. Сам акт возвращения можно рассматривать с двух позиций. С одной стороны, возвращающийся вновь обретает свою зону комфорта, и он воспринимается принимающей стороной как свой. С другой, – возвращающийся приходит извне, где он приобрел новый образ мышления и потому становится чужим. Во втором случае имеет место ситуация вторжения.

Например, в пьесе Г. Пинтера “The Homecoming” главный герой Тедди (Teddy) приезжает из Америки вместе с женой Рут (Ruth) в свой родной дом в Лондоне. Примечательно, что первое, что он собирается сделать, это посмотреть, на месте ли его комната: “ ... *if my room’s still there?*” [Pinter, 2006: 198]. Начало пьесы – это буквально возвращение домой Тедди, который рвется в свою комнату, в то время как Рут колеблется. Она словно задыхается в этом доме и не хочет идти спать в это помещение. Неожиданно женщина решает. Рут сомневается, что ей с супругом стоит здесь оставаться, потому что она переживает за детей: “*the children... might be missing*” [Pinter, 2006: 199]. Однако впоследствии ситуация в корне меняется, и уже Рут остается жить в семье Тедди, который, в свою очередь, возвращается в Америку к детям. Ментально Рут оказывается «своей», и последнее, что она говорит уезжающему мужу: “*Don’t become a stranger*” [Pinter, 2006: 254].

Ситуация возвращения, хоть и внесценического, только предполагаемого, актуализируется в финале пьесы Г. Пинтера “The Room”, когда выясняется, что чернокожий Райли (Riley) принес сообщение от отца Роуз, который зовет её вернуться домой:

*“RILEY: Come home, Sal.*

*Pause.*

*ROSE: What did you call me?*

*RILEY: Come home, Sal”* [Pinter, 2013: 86].

Становится понятным, что Роуз зовут Сал (Sal). Возможно, это её настоящее имя или имя, которое было принято по отношению к ней в семье ее родителей. Так или иначе, это сообщение Райли нарушает устоявшийся образ Роуз как

хозяйки, хранительницы очага, которая не выходит из комнаты, и превращает уже ее в странницу без определенного места и прошлого, поскольку повторяющийся призыв вернуться домой (*come home*) предполагает, что сейчас она не дома. Но о каком доме говорит Райли, остается загадкой. Символично, что с раскрытием этой новой идентичности Роуз, она тоже теряет зрение в конце пьесы.

Пьеса Дж. Сондерса “Bodies” также содержит ситуацию возвращения. Главными героями пьесы являются две супружеские пары, которые были вовлечены в любовный четырехугольник. Локус гостинной заявлен в ремарке-сеттинге, согласно которой сцена поделена на две части – две гостиные каждой из семей. Спустя девять лет после их семейного кризиса Хелен (Helen) и Дэвид (David) возвращаются из Америки после психотерапии, и их приглашают к себе в гости Мэрвин (Mervin) и Анна (Anna). Несмотря на возвращение и посещение дома их некогда друзей, Хелен и Дэвид воспринимаются как «чужие» с новым мировоззрением, отличающимся от образа мышления Мэрвина и Анны. Разница взглядов приводит героев к спору о смысле жизни.

В пьесе Дж. Сондерса “Return to a City” изображен постапокалиптический мир, в котором персонажи без имен (woman, 1st man, 2nd man, girl, traveler) бродят по руинам города. Здесь также появляется фигура странника или путника – Traveler. Это его возвращение домой. По мере развития действия пьесы он обретает свое место. Путник приходит не один, а с Девочкой и сообщает Женщине, что он её сын. Он вернулся в свой город, чтобы «завтра» заново отстроить его из руин. Второй мужчина (муж женщины) не верит или не хочет верить ему, он все отрицает. Но позже он признает, что все помнит, однако отказывается проживать это заново. Он не думает о будущем или о широком контексте происходящего, он сконцентрирован на своей телесности и выживании. Фокусироваться на том, что он может контролировать, и радоваться малому, ничего другого не ожидая, – это его способ справиться с суровой действительностью.

Таким образом, вторжение и возвращение – универсальные ситуации в британской драме абсурда, которые актуализируют локус дома и комнаты. Также

данные драматические ситуации создают персонаж странника, который прямо или косвенно представляет собой человека без места. Он носитель другого типа сознания (в том числе алогичного) и буквально или метафорически слеп.

### 2.1.2. Британский топос

В литературоведении сложилось два основных подхода к определению термина «топос». Первый, который восходит еще к античной риторике, был введен Э.Р. Курциусом [Curtius, 1993]. Он определяет топос как устойчивую формулу, которая может функционировать в произведении как мотив, сюжет, образ, метафора и т.д., но при этом остается абстракцией, существующей вне художественного произведения [Поэтика, 2008: 264]. В контексте нашего исследования топос понимается в его более узком смысле как «значимое для художественного текста (или группы художественных текстов – направления, эпохи, национальной литературы в целом) «место разворачивания смыслов», которое может коррелировать с каким-либо фрагментом (или фрагментами) реального пространства, как правило, открытым» [Прокофьева, 2005: 89].

Термин «локус» мы употребляем как «пространственный референт художественного текста, являющийся результатом выбора писателем места (или мест), где будет разворачиваться действие» [Там же]. В.Ю. Прокофьева приходит к выводу, что локус относится главным образом к «закрытым культурным фрагментам пространства» [Там же].

В этом смысле топос шире и в большей степени нагружен смыслами, чем локус. При этом важно, что пространственный образ может быть и топосом, и локусом, в зависимости от степени его символичности или, наоборот, реальности. [Прокофьева, 2005: 88]. Так, можно говорить о локусе города, когда автор помещает место действия в конкретном городе, и о «точечных локусах» [Топоров, 2003] – конкретных местах в городе, а также о «вершинных точечных локусах» [Меркулова, 2019] – наиболее значимых для художественного произведения местах в рамках локуса.

Применительно к материалу данного исследования в качестве британского топоса мы выделяем топос дома и топос Лондона. Выбор обусловлен значимостью топоса дома, актуализированного драматической ситуацией вторжения и возвращения. Более того, топос английского загородного дома, вокруг которого строится сельский миф (*rural myth*), традиционно противопоставляется топосу города, максимально ярким проявлением которого можно назвать Лондон как самый населенный и развитый город страны. Балансируя на этой оппозиции (сельская местность / ностальгия / морально-нравственные устои vs город / прогресс / материальный рост) нация искала свое самоопределение, начиная с промышленной революции. В связи с этим особый интерес вызывают трансформации этих топосов после деколонизации Британской империи.

Дом – важный концепт в английской лингвокультуре. М.В. Цветкова выделяет его (*home*) в качестве первой константы в своем исследовании концепта “Englishness” наряду с единицами *freedom, privacy, common sense, gentleman, sense of charity, sense of justice, sense of humour, stiff upper lip, affection, heritage* [Цветкова, 2000: 89]. Фактически константы *home, freedom, privacy* и *heritage* так или иначе являются компонентами топоса дома, который в английском языке может быть представлен лексемами *home* и *house*. Также дом сопряжен с понятиями частной собственности, личной безопасности и социально-классовой принадлежности [Дукальская, 2010] и связан с концептом «родина», который часто реализуется через лексему *home* [Приорова, 2018]. Дом также ассоциируется с уютом, женственностью, семьей и интимностью [Saggini, 2012: 3]. При этом топос дома в британской литературе строится на бинарных оппозициях экстерьер – интерьер, мужское – женское, социальное – личное, о чем пишут итальянские литературоведы [Saggini, 2012: 4].

Дом является символом национальной и социальной идентичности, а также указывает на физическую и психологическую близость людей, живущих в нем [Saggini, 2012: 6]. Кроме того, дом может символизировать «скрытую сущность героя» [Савинич, 2012: 15], «стремление к идеальному» [Там же: 20] или



«стремление к самоизоляции от окружающего мира» [Там же: 23]. Американский писатель Генри Джеймс (Henry James, 1843-1916) в своем сборнике эссе “English Hours” («Английские часы» *пер. наш – Н.Т.*), 1905 называет английский дом главным достижением нации: “*Of all the great things that the English have invented and made part of the credit of the national character the most perfect, the most characteristic <...> is the well-appointed, well-administered, well-filled country house*”<sup>7</sup> [James, 2019: 35]. Поэтому британские абсурдисты, несмотря на установку на универсальность в театре абсурда, обращаются к топосу дома и разрабатывают его именно как национально и культурно специфическое пространство.

Наиболее исследованным является топос загородного дома (*country house*). Английский загородный дом определяется как большая частная резиденция, которая должна служить нескольким поколениям одной семьи. В доме от 20 комнат, мебель и предметы искусства, передающиеся по наследству или в дар местной церкви. Такой дом окружен собственными садами и парками. Изначально предполагалось, что он обеспечивается за счет собственного сельскохозяйственного поместья площадью в тысячу или более акров [Littlejohn, 1997: 309–310]. Очевидно, что не всякое домовладение за пределами города подходит под это описание.

Английские загородные дома окружены мифом, что это идиллические места, чьи владельцы – мудрые хранители, которые берегут землю, заботятся о своих арендаторах и слугах, верно служат государству, наполняют свои галереи прекрасными картинами, а библиотеки – редкими книгами, и при этом они неизменно гостеприимны [Girouard, 1987]. Но уже в начале XX в. происходит разрыв с культурным наследием прошлого, который проявляется в отказе от топоса загородного дома как пространства, способного регулировать современную жизнь. Угасание сельского мифа говорит о трансформации нации, которая после Первой мировой войны осознает, что больше не может держаться

---

<sup>7</sup> *рус.* «Из всех великих вещей, которые англичане изобрели и сделали частью своего национального характера, самой совершенной, наиболее характерной <...> является хорошо обставленный, хорошо управляемый и хорошо наполненный загородный дом».

за мечту об идиллической «старой сельской Англии» [Saggini, 2012: 8]. В анализируемых нами пьесах, написанных уже после Второй мировой войны, эта тенденция только усиливается, поэтому загородный дом здесь чаще всего заменяется домом в городе или пригороде, быт в котором описан сатирически. Это также может быть многоэтажный, многоквартирный дом, или даже гостиница.

Британский писатель и журналист Б. Моррисон, анализируя топос загородного дома в английском романе, приходит к выводу, что в этом топосе писателей привлекают вовсе не ностальгия и эстетика, а многофункциональность этого пространства, где все может происходить под одной крышей. Топос дома открывает возможности для диалога с идеями и мотивами, которые уходят корнями в историю, а также замедляет действие. Б. Моррисон выделяет несколько повторяющихся тем и мотивов в литературе об английском загородном доме: английскость (Englishness), тайный секс (illicit sex), законность владения (rightful ownership), поэзия (poetry), американцы (Americans), истории с привидениями и детективы (ghost stories and whodunnits), противопоставление верхних этажей для хозяев и нижних этажей для прислуги дома (upstairs/downstairs) [Morrison, 2011].

Несмотря на модификации топоса дома в британской драме абсурда и даже замену локуса загородного дома другими локусами, некоторые из перечисленных тем и мотивов, пусть и в трансформированном виде, повторяются и здесь (английскость, законное владение, истории с привидениями и детектив) (См. Приложение 2). Это, с одной стороны, говорит об их устойчивости, но в то же время абсурдисты зачастую обращаются к узнаваемым клише в юмористических целях.

Топос дома актуализирован во многих пьесах британской драмы абсурда. Даже в пьесе Г. Пинтера “The Room”, где место действия вынесено в название, в вводной ремарке значится “*A room in a large house*” [Pinter, 2013: 72]. И пространство дома косвенно изображается в пьесе, хоть и остается полностью внесценическим. Многократно повторяется противопоставление комнат наверху и подвала, упоминается лестничная площадка, на которой стояли супруги Сэндс,

неопределенное количество этажей в доме, так что даже сам домовладелец не называет их число. Все это создает образ абстрактного пространства, растянутого по вертикали. Абстрактность этого топоса превращает его в некую модель совместной жизни, устроенную иерархически, ведь чем выше, тем комфортнее жизнь обитателей дома. Здесь можно провести параллель с классовым устройством британского общества, где существует такая же пространственная метафоризация – выше – ниже (*higher – lower*).

Подобный локус многоэтажного дома или отеля находим в таких пьесах, как “The Smell of Burning” («Запах гари» *пер. наш – Н.Т.*) (входит в “The Lunatic View” («Взгляд безумца» *пер. наш – Н.Т.*), 1957) Д. Кэмптона, “Neighbours” Дж. Сондерса. В пьесе Б. Берманджа “No Quarter” («Никакой пощады» *пер. наш – Н.Т.*), 1962 пространство отеля становится фактором организации композиции текста, поскольку каждая из четырех сцен названа по определенному месту в этом отеле: Лестница (the Staircase), Коридор (the Corridor), Комната (the Room), Площадка (the Landing). А высотность здания подчеркивается многократно, начиная с самых первых реплик персонажей:

*“FAT MAN: How much further are you taking us?”*

*LANDLORD: Not far to go now, sir.*

*FAT MAN: We must be nearing the roof! » [Bermange, 1969:13].*

*«QUIET MAN: How high up are we?»*

*LANDLORD: What?*

*QUIET MAN: Are we very high? Are we in the clouds?» [Bermange, 1969: 21].*

Совершенно другое значение имеет отдельно стоящий дом, который является воплощением топоса личной свободы, а также выступает маркером более высокого социального положения. Например, в пьесе Дж. Сондерса “Alas, Poor Fred” («Увы, бедный Фред» *пер. наш – Н.Т.*), 1959 мистер Прингл (Mr. Pringle) благодарит Бога, что живет в таком доме, потому что это и есть подлинная свобода, ведь он может топтать и выбивать трубку о любую стену, не беспокоя соседей:

“PRINGLE: ...One thing I thank God for... We live in a **detached house**. If my leg goes to sleep **I am at liberty** to stamp my foot as much as I please without fear of offending the neighbours. Also I can, if and when the fancy takes me, knock out my pipe on and of the four walls of this room. **Freedom is a wonderful thing**... The house in which Fred lived, on the other hand, was only **semi-detached**. Fred was able to knock out his pipe on only three walls” [Saunders, 1968: 100].

В пьесе Дж. Сондерса “Return to a City” место действия обозначено как “What was once the drawing room of what was once a house”. Несмотря на постапокалиптическую картину происходящего, герои сохраняют ценность дома. Статус владельцев дома, пусть и развалившегося, проявляется в подчеркнуто вежливом, гротескном диалоге при приглашении в гости, в ходе которого выясняется, что от дома осталось три стены, полкрыши и остатки трубы:

“2nd: You must stay the night with us

1st: No, really, I couldn't impose... <...>

2nd: Of course, you must take us as you find us...

1st [in the spirit of it]: I shall be charmed...

2nd: We have three walls.

1st: Three, eh?

2nd: Nearly three.

[They laugh.]

Two and a bit ... a little bit...

1st: roof?

2nd: Half a roof” [Saunders, 1968:127].

Важность собственности и владения особенно подчеркивается в этой пьесе. С одной стороны, это добавляет деталей в изображение постапокалиптического мира: герои собирают разные мелочи, что говорит о том, что они находятся в режиме выживания. С другой стороны, владение чем-либо дает им самоопределение, что следует из ироничного комментария: “2<sup>nd</sup>: My dear fellow – we are men of property”. Здесь можно усмотреть типичный для британской лингвокультуры акцент на владении как признаке социальной значимости. Если

для героев Беккета говорить – значит существовать, то для этих героев акт владения фиксирует их самоидентичность. Отсюда беседа о доме. Ведь для англичанина владение землей и домом – важный аспект социального статуса.

Такой же акцент на владении домом и вытекающем из этого социальным положением находим в одноактной пьесе “Getting and Spending” («Получить и потратить» *пер. наш – Н.Т.*) Д. Кэмптона, которая входит в сборник “The Lunatic View”. Молодые супруги многократно на протяжении всей пьесы повторяют словосочетание «наш дом» (“*our house*”). Социальное значение этой частной собственности озвучивает рабочий:

*“EVELYN: Do you know what house this is?*

*WORKMAN: Yours. That means you pay the rates, get a vote, clean the pavement, serve on a jury, and see to its upkeep” [Campton, 1968: 39].*

Дом в абсурдистских пьесах часто находится в упадке. В “The Room” Г. Пинтера сыро, в “The Caretaker” хлам и течет крыша, в “The Birthday Party” пора ремонтировать комнату Стенли и вообще грязно, по его же словам, в “No Quarter” Б. Берманджа отель без электричества и отопления с плохими перилами буквально разваливается в конце пьесы, в “Return to a City” Д. Сондерса от дома осталось три стены и полкрыши. Учитывая связь между концептами «родина» и «дом», можно предположить, что топосом дома авторы метафорически указывают на беспорядок в стране. Этому также способствовало социально-реалистическое направление драматургия кухонной мойки (*kitchen sink drama*), которое доминировало на британской сцене конца 1950-х – начала 1960-х гг.

Яркий, практически готический образ дома в упадке представлен в пьесе “Memento Mori” из указанного выше сборника Д. Кэмптона. Старый, пустой, изолированный, «мертвый» дом становится самостоятельным персонажем. Изолированность дома старик-хозяин формулирует как место «вдали от живых» (“*away from the living*”), таким образом предвосхищая метафору «мертвый дом»:

*“OLD MAN: ...Not even evacuees would take it during the London conflagration. It is so many miles **away from the living**, you see.*

*YOUNG MAN: From – other houses?*

*OLD MAN: That is, perhaps, the best interpretation. The old living and other houses are natural partners, as one might say. **This house stands alone; untouchable; in isolation almost poetic...*** [Campton, 1968: 23].

Персонафикация дома происходит, когда старик сравнивает владение домом с браком:

*“OLD MAN: There is a part of my life buried in this house – if you don’t object to my manner of speaking, of course. We have been together for so long that it is almost **like a second marriage...**”* [Campton, 1968: 24].

Подтекст, построенный на многозначности фразы *“There is a part of my life buried in this house”*, становится эксплицитным, когда старик заявляет, что это мертвый дом и сравнивает его с кладбищем:

*“OLD MAN: ...I come here often still, to keep in communication with the house. I have heard of elderly people who sit on **cemeteries** in contemplation, conjuring with the past. I imagine the feeling is the same – a placid communication with **the dead**.*

*YOUNG MAN: **The dead?***

*OLD MAN: **This is a dead house**”* [Campton, 1968: 24].

Образ дома в упадке также заявлен здесь эксплицитно через метафору «памятник упадку» (*a monument to decay*): *“OLD MAN: **Who can live here? It is a monument to decay. Everything is dead. It would be wickedness to let a young couple live here**”* [Campton, 1968: 34].

Социально-политический подтекст наиболее показательно преподнесен в “Getting and Spending” Д. Кэмптона. Поведение молодых супругов Ивлин (Evelyn) и Бобби (Bobby) наглядно представляет собой связанный с концептом дом (*home*) фразеологизм *to build castles in the air* (строить воздушные замки), что означает мечтать о чем-то недостижимом, строить нереалистичные планы. Декларировав, что это их дом, молодые люди приступают к планированию:

*“Bobby: **Is it time, pet?***

*Evelyn: **For what, poppet?***

*Bobby: **The plan, love**”* [Campton, 1968: 39].

В своих мечтах они видят Ивлина Премьер-министром страны, и даже комментарий рабочего о том, что у них дом в паутине, краска слезает со стен, а штукатурка потрескалась, не возвращает их к реальности. С развитием действия герои все глубже уходят в свои мечты. А их дом все больше и больше ветшает. Иронично, что дела рабочего только улучшаются. Если в начале пьесы он носил грязный комбинезон, то в финале пьесы он одет как джентльмен в цилиндр и сюртук, носит золотую цепочку и курит сигару. И теперь уже он предлагает супругам выкупить их дом. Тем временем пребывающий в иллюзиях Ивлин произносит слова, напрямую отсылающие к метафоре *house – country*:

*“Bobby: Is something wrong with the light?”*

*Evelyn: The Electricity Board gets tired sometimes. I shall have a word or two with them when I’m Prime Minister. We’ll soon have the country on its feet again”* [Campton, 1968: 39].

Г. Персивал, который исследовал развитие театра абсурда на рубеже 1950х-1960х годов, также отмечает сильнейшее влияние социальной драмы, в частности, на ранние пьесы Г. Пинтера. Британский драматург Стэнли Ивлинг (Stabley Eveling, 1925–2008) назвал Г. Пинтера «диккенсовским абсурдистом» (a Dickensian absurdist) из-за конкретизации хронотопа и британскости: “...his plays are always of the here-and-now, they have a concrete context and are very peculiarly British”<sup>8</sup> [Цит. по Percival, 1995: 43]. Действительно, с поэтикой Ч. Диккенса Пинтера роднит то, что действие многих его пьес происходит в определенных географических и социально-экономических условиях, с указанием конкретных мест [Там же: 43].

Урбанонимы Лондона в пьесах Г. Пинтера вписывают его драматургию в «лондонский текст». В условиях театра это несет также и прагматическое значение, поскольку данный нарратив вызывает эффект узнавания у лондонской публики и способствует чувству сопричастности. При этом степень

---

<sup>8</sup> рус. «его пьесы всегда про «здесь и сейчас», у них есть конкретный контекст, и они очень специфически британские».

универсальности драматических ситуаций, свойственная абсурдизму, в таких пьесах уменьшается. Согласно Дж. Стоуксу (John Stokes), Г. Пинтер предлагает новый взгляд на Лондон как на город, разделенный классовыми барьерами и расовыми предрассудками, город, практикующий сексуальное насилие и другие виды эксплуатации [The Cambridge companion to Harold Pinter, 2001: 34]. Город в его пьесах становится полем для демонстрации власти и манипуляций в рамках властных отношений.

И. Уордл (Irving Wardle) в своей работе «Комедия угрозы» (“Comedy of Menace”, 1958) называет Г. Пинтера «поэтом лондонского транспорта» (“the poet of London transport”), обращая внимание на динамику в пьесах драматурга. Однако, как отмечает Дж. Стоукс, мобильность доступна не всем героям, поскольку она требует документов, знаний и денег [Там же]. Поэтому бродяга Дэвис в “The Caretaker” никак не может добраться до Сидкапа, но профессор философии Тедди в “The Homecoming” совершил настоящее путешествие из Америки в Венецию, оттуда в Лондон и затем снова в Америку. А в пьесе “Old Times” («Былые времена»), 1970 героиня Анна предается воспоминаниям о динамичной культурной жизни в центре Лондона. Она создает в воображении зрителя/читателя виртуальную карту города, называя такие точечные локусы, как *the Albert Hall, Covent Garden, Kensington High Street, Green Park, the Tate, the City, Lambeth, Greenwich* [Pinter, 2006: 286, 297–298].

Место действия ранних пьес Г. Пинтера нередко – это часть Лондона: “*a house in west London*” (“The Caretaker”), “*an old house in North London*” (“The Homecoming”), “*a large room in a house in North West London*” (“No Man’s Land” («На безлюдье»), 1974). Такие топографические аллюзии делают эти пьесы подчеркнута английскими, несмотря на универсальный характер драматических ситуаций. Согласно П. Рейби (Peter Raby), Лондон у Г. Пинтера – это некий социокультурный английский код: “*...social and cultural network that both*



*represents and allows access to an idea of England*”<sup>9</sup> [The Cambridge companion to Harold Pinter, 2001: 61].

Например, в пьесе “No Man’s Land” имеются конкретные лондонские локации: *Hampstead Heath, Bolsover Street, Jack Straw’s Castle, The Bull’s Head*. А в пьесе “The Caretaker” топографические указания становятся частью биографии героев, важным аспектом их идентификации, как например, в насыщенном географическими деталями монологе Мика (Mick) о его приятеле [Pinter, 2006: 132]. Гротескное обилие лондонских урбанонимов в речи Мика не просто характеризует его как урожденного лондонца, но также показывает, как предвзято он относится к Дэвису, который, очевидно, является провинциалом и скрывает свое происхождение. Подобное сокрытие Дэвис демонстрирует еще при знакомстве с Астоном:

*“ASTON: Where were you born then?*

*DAVIES: (darkly) What do you mean?*

*ASTON: Where were you born?*

*DAVIES: I was... uh... oh, it’s a bit hard, like, to set your mind back ... see what I mean... going back... a good way... lose a bit of track, like... you know...”* [Pinter, 2006: 126].

При этом свой комплекс неполноценности по поводу происхождения Дэвис компенсирует национализмом относительно иностранцев: *“DAVIES: ...and I couldn’t find a seat, not one. All of them Greeks had it, Poles, Greeks, Blacks, the lot of them, all them aliens had it. And they had me working there... they had me working...”* [Pinter, 2006: 107]. В этом контексте монолог Мика – это фактически подавленная вербальная атака на Дэвиса как на чужого. В качестве защиты Дэвис «хватается» за свою британскость:

*“MICK: You a foreigner?*

*DAVIES: No.*

---

<sup>9</sup> рус. «социокультурная сеть, которая одновременно воплощает собой Англию и открывает доступ к представлению о ней».

*MICK: Born and bred in the British Isles?*

*DAVIES: I was!"* [Pinter, 2006: 133 – 134].

Таким образом, топос Лондона здесь актуализирует такие бинарные оппозиции, как свой – чужой, столица – провинция, английскость – британскость (*Englishness – Britishness*).

В связи с этим трудно согласиться с П. Рейби, который считает, что это не противоречит тому, что действие пьес Пинтера происходит где угодно, везде, в ничьей земле (*no man's land*), в какой-то абстрактной комнате [The Cambridge companion to Harold Pinter, 2001: 61]. Исследователь объясняет это наличием иностранных упоминаний, которые делают контекст более наднациональным (например, “*a Hungarian émigré, lately retired from Paris*” в пьесе “No Man's Land”), а также ироничной подачей английскости. На наш взгляд, этот эффект универсальности связан с сохранением канона драмы абсурда, но британский топос определенно добавляет национальную специфику.

Например, в постапокалиптической одноактной зарисовке “Then...” («После...» *пер. наш – Н.Т.*), входящей в сборник пьес “The Lunatic View” Д. Кэмптона, действие происходит в Лондоне, хоть это и не заявлено в ремарке-сеттинге. Но, несмотря на топографические указания, это в большей степени абстрактный, антиутопический Лондон, от которого мало, что осталось:

*“GIRL: (Casually.) Is this Hyde Park Corner?*

*PHYTHICK: Piccadilly Circus.*

*GIRL: It's changed.*

*PHYTHICK: Eros disappeared. I don't know why. There must be some plausible theory”* [Campton, 1968: 65].

В данном случае упоминание статуи Эроса в центре площади Пикадилли не только детализирует новый образ города, но и несет символическое значение: если исчез Эрос (древнегреческий бог эротической любви), то в этом городе, где люди вынуждены носить бумажные пакеты на головах, больше нет любви, что и подтверждается в конце пьесы:

*“GIRL: I thought people in love always did things. Like lie in the long grass, or nibble each other’s ears.*

*PHYTHICK: We’re different.*

*(Pause)*

*GIRL: We shall never really come together, shall we? We shall never know each other as two people ought to know each other?*

*PHYTHICK: Never”* [Campton, 1968: 77–78].

Таким образом, британская драма абсурда обращается к топосу дома как способу построения драматической ситуации вторжения, но также реализует метафору *дом – родина*, заложенную в лингвокультурном концепте «дом». Топонимы в топосе Лондона не только вписывают абсурдистские пьесы в лондонский текст, но и выступают пресуппозицией для успешного диалога с местной публикой, а также, в случае их избыточности, создают иронический эффект.

### **2.1.3. Образы национальной культуры**

Поскольку основные представители британской драмы абсурда являются англичанами, в своих пьесах они обращаются к образам именно английской культуры, реже британской. Например, исследователь драматургии Г. Пинтера И. Смит (Ian Smith) отмечает, что все пьесы автора об «английскости»: *“Englishness as an urban experience of alienation and dislocation, about establishing a personal identity in relation to other people and to language.”*<sup>10</sup> [Цит. по: Gussow, 1994: 8]. Примечательно, что в этом определении английскости можно усмотреть такие точки пересечения с абсурдизмом, как опыт отчуждения и проблема идентичности. В этом смысле национальные особенности драматургии Г. Пинтера не противоречат философским основам театра абсурда.

---

<sup>10</sup> рус. «Английскости как урбанистическом опыте отчуждения и дислокации, об установлении личной идентичности по отношению к другим людям и к языку».

Одна из самых важных составляющих национальной культуры англичан, особенно в контексте урбанизма – это спорт. Увлечение спортом в Англии носит черты национального культа, который отражает дух английской нации [Жунева, 2020]. В большей степени это относится к командным играм, таким как футбол и крикет, но не менее популярны бокс, теннис, скачки и др. Спорт в Англии – это не столько аспект телесности, сколько способ выплеснуть эмоции и показать страсть, что роднит спорт с искусством. Кроме того, спортивные игры позволяли преодолеть социальные рамки в условиях крайне жесткого классового устройства общества. В эпоху технического прогресса и урбанизации происходит оформление спортивных институтов и правил. На фоне конкуренции, сопровождающей любой экономической рост, спортивный матч становится сублимацией борьбы и соперничества. В это время происходит популяризация футбола и открывается множество клубов по всей стране [Там же].

Любопытно, что трое крупных британских драматургов-абсурдистов – С. Беккет, Г. Пинтер и Т. Стоппард – страстные любители крикета [Dutton, 1986: 6]. Несмотря на то, что крикет является командной игрой, он привлекает ярких индивидуалистов. Дело в том, что в крикете можно наблюдать как индивидуальное противостояние игроков, так и противостояние команд, представителями которых являются двое игроков. Таким образом, здесь формируется почти драматический конфликт, а череду таких частных противостояний можно сравнить со сценами в пьесе. Р. Даттон (Richard Dutton) проводит параллели между матчем и абсурдистской пьесой: *“Well, like a game of cricket, nothing much happens for a good deal of the time, though it may well happen with elegance and style, and there is always the threat or promise that something will happen eventually; if something does happen, it is likely to be sudden and perhaps violent, and either exciting or confusing, depending on whether you were paying*

*attention at the time*”<sup>11</sup> [Там же]. Из этого комментария следует, что крикет и драма абсурда имеют сходства в темпе и типе зрелищности.

Для Г. Пинтера образ крикета является художественным воплощением английского характера: «*If I am being honest, it [cricket] is about England*”<sup>12</sup> [Цит. по: Edelman, 1994: 176]. Джон Фаулз, будучи игроком в крикет, был одним из первых, кто обратил внимание на косвенное влияние этой спортивной игры на драматургию Г. Пинтера [The Cambridge companion to Harold Pinter, 2001: 260–261]. Опираясь на собственный спортивный и литературный опыт, он объясняет это отработанным в игре навыком предугадывать действия соперника и просчитывать возможные способы его обмануть. Т. Майлз проводит параллели между крикетом и такими пьесами Г. Пинтера, как “The Caretaker” и “The Birthday Party”, находя точки пересечения в построении диалогов, конфликте и мотивах героев [Miles, 2011]. П. Томсон интерпретирует аналогичным образом пьесу “No Man’s Land”, в которой аналогия с крикетом подкрепляется еще и тем фактом, что все персонажи пьесы носят имена известных игроков эдвардианской эпохи [Thomson, 2011].

Разные спортивные игры, включая крикет, упоминаются в пьесе Дж. Сондерса “Alas, Poor Fred” как иллюстрация типичной формы досуга англичан:

*“Pringle: Indeed. And what, may I ask, was I doing in Fred’s wardrobe? Playing cricket? perhaps? Or mountaineering? Or was I perhaps writing my memoirs? Eh?*

*<...>*

*Pringle: Or lacrosse, perhaps. Lacrosse, was it? Ha, ha!*

*Mrs: No, Ernest.*

*Pringle: Or polo, eh? [He is highly amused.] Polo, was I playing polo in the wardrobe? Eh! Eh?”* [Saunders, 1968: 104].

---

<sup>11</sup> рус. «Как и в крикетном матче, большую часть времени ничего особенного не происходит, хотя вполне может произойти элегантно и стильно, и всегда есть угроза или обещание, что в конце концов что-то произойдет; если что-то все-таки происходит, то это случается скорее всего внезапно и, возможно, насильственно, и это либо возбуждает, либо сбивает с толку, в зависимости от того, насколько вы были внимательны».

<sup>12</sup> рус. «Если честно, то это [крикет] про Англию».

А в пьесе Д. Кэмптона “Smell of Burning” тот факт, что герой любит крикет, становится его положительной характеристикой и поводом ему доверять: “*Jones: Jolly sound fellow. Likes cricket*” [Campton, 1968: 17].

В пьесе Дж. Антробуса “Why Bournemouth?” («Почему Борнмут?» *пер. наш* – Н.Т.), 1968, высмеивающей жизнь в пригороде, отец семейства, знакомясь с другом дочери, задает молодому человеку серию вопросов, включая вопрос о футбольных предпочтениях:

“*FATHER: Who do you fancy for the cup Alan?*”

*ALAN: Oh Arsenal I think sir...*” [Antrobus, 1970: 15].

Вопрос о футбольном кубке был задан в контексте чаепития, что актуализирует игру слов, построенную на многозначности слова *cup* (1. чашка; 2. кубок). Так автор имплицитно обращается к национальным стереотипам (чаепитие и футбол), что одновременно конкретизирует драматическую ситуацию и сохраняет степень абсурдности за счет клишированности.

В пьесе Г. Пинтера “The Homcoming” диалоги о спорте, в частности, о скачках и боксе, занимают заметную часть речевой партии героев в первом акте. Также упоминается футбольный матч как вариант проведения досуга:

“*MAX (cont.): I’m going to see a game of football this afternoon. You want to come?*”

*Pause.*

*MAX (cont.): I’m talking to you.*

*JOEY: I’m training this afternoon. I’m doing six rounds with Blackie.*

*MAX: That’s not till five o’clock. You’ve got time to see a game of football before five o’clock. It’s the first game of the season*” [Pinter, 2006: 214 – 215].

С одной стороны, это создает правдоподобный портрет типичных лондонцев с их страстью к спорту. С другой стороны, в контексте того, что все действие пьесы происходит в семье, состоящей только из мужчин, акцент на спортивные игры можно трактовать как сублимацию агрессии и соперничества, которые открыто проявляются с появлением единственной женщины в пьесе – Рут.

Еда и ее потребление, особенно совместное, являются символическими практиками, которые определяют систему социальных отношений человека. То, с кем, как и что мы едим или не едим, вносит весомый вклад в наше самоопределение [Hubbell, 2006], в том числе и территориальное [Bell, 1997]. Национальные блюда и традиции питания являются художественным образом, который не только помогает определить причастность героев к тому или иному обществу, но и несет целый ряд исторических и лингвокультурных смыслов.

Самыми узнаваемыми английскими образами-стереотипами еды являются – английский завтрак (*English breakfast*), чай (*tea*) и воскресный обед (*Sunday roast*).

Сценой завтрака начинается пьеса Г. Пинтера “The Birthday Party”, в которой Мег подает кукурузные хлопья (*cornflakes*) и гренки (*fried bread*) своему мужу Питею, а затем постояльцу Стенли. В пьесе Д. Кэмптона “A Smell of Burning” супруги Джонсы завтракают и обсуждают новости. Причем критикующий все мистер Джонс также ожидал кукурузные хлопья, но получил что-то другое, о чем между героями состоялся типичный абсурдный диалог с множественными повторами:

*“JONES: The eggs were all wrong this morning.*

*MRS.J.: They couldn't have been, dear.*

*<...>*

*MRS.J.: There was nothing wrong with your eggs this morning.*

*JONES: Like bullets.*

*MRS.J.: There was nothing wrong with your eggs this morning.*

*JONES: Like lumps of granite.*

*MRS.J.: There was nothing wrong with your eggs this morning.*

*JONES: Like cannon balls.*

*MRS.J.: There was nothing wrong with your eggs this morning.*

*JONES: Prove it!*

*MRS.J.: You had haddock” [Campton, 1968: 6 – 7].*

Как большие любители и знатоки чая герои проявляют привередливость и критикуют поданный им напиток:

“STANLEY: *How long has the tea been in the pot?*”

MEG: *It’s good tea. Good strong tea.*

STANLEY: *This isn’t tea. It’s gravy!*» [Pinter, 2006: 29].

«JONES: *The tea’s cold.*

MRS. J.: *It was China tea.*

JONES: *Foreign stuff again*” [Campton, 1968: 14].

Однако если Стенли своим комментарием пытается задеть Мег, и последующее оскорбление (*You succulent old washing bag*) в её адрес это подтверждает, то мистер Джонс проявляет бытовой «патриотизм», в котором читается, что все лучшее произведено в Англии. Это можно проследить и в других его репликах:

“JONES: ... *Is this marmalade **Olde Englishe?***”

MRS.J.: *It is **made in Scotland.*** <...>

MRS. J.: *This letter tells me that I’m a kind lady.*

JONES: *Generous.*

MRS. J.: *And asks me to sell my old rags, bottles, bones, jewelry, and gold sovereigns. It’s for the fund. **I can’t read the name. It has four z’s, three x’s, two y’s, and an l.***

JONES: ***Not English. Don’t trust ‘em. Charity begins at home...***” [Campton, 1968: 13].

“JONES: ...*I always set my watch by Greenwich Mean Time. That’s the only correct time I know. **I never had any truck with British Summer Time. It’s not English. It was invented for the convenience of foreign railways***” [Campton, 1968: 16].

Традиция воскресного обеда – это прежде всего семейная трапеза с традиционными английскими блюдами. Именно ее ностальгически вспоминает мистер Прингл в пьесе “Alas, Poor Fred” Дж. Сондерса:

“...*Ernest, my father used to say to me after Sunday dinner which in those days of course was a proper Sunday dinner you know, I mean a real Sunday dinner, not the sort of Sunday dinner one gets nowadays but a real Sunday dinner, with carrots and greens and beans in butter, we always had beans, my father was particularly partial to beans*



<...> *and beef, of course, always beef, and boiled potatoes and baked potatoes, that is roast potatoes only we always called them baked potatoes. Baked potatoes we called potatoes baked in their jackets... and batter pudding, that is to say Yorkshire pudding, only we always called it batter pudding... Batter pudding we called just batter... and gravy... [There is another pause.] Poor old dad... It wasn't much of a life... But he ate"* [Saunders, 1968: 89–90].

Воспоминание здесь оформляется в виде потока сознания, построенного на ассоциациях. Вкусы продуктов из детства в этом монологе переплетаются с воспоминаниями о родителях, а воскресный обед ассоциируется с семьей. Отсюда местоимение *мы (we)* и свой семейный способ наименования блюд, подчеркивающий эксклюзивность семейного опыта: “...*we always called them baked potatoes*”, “*we always called it batter pudding... Batter pudding we called just batter*”.

Совместная трапеза – это также традиционный ритуал гостеприимства, демонстрирующий доверие гостю и гарантирующий ему безопасность. Но учитывая, что в британской драме абсурда появляется драматическая ситуация вторжения, этот ритуал также претерпевает определенные искажения.

Например, в пьесе Дж. Сондерса “*Neighbours*” Женщина не сразу предлагает своему неожиданному гостю кофе, а только после его намека:

*MAN: No, well, leave that. [Slight pause.] You're letting your coffee get cold.*

*WOMAN: I'm sorry, would you like a cup?*

*MAN: Don't mind me. You just drink it up.*

*WOMAN: No, really, would you like some coffee?”* [Saunders, 1968: 12].

Впоследствии сосед буквально напрашивается на угощение, запуская таким образом некую манипулятивную игру:

*MAN: ...Are you going to offer me another biscuit? [Slight pause. She laughs.] Did I say something funny?*

*WOMAN: What would you do if I say no?*

*MAN: No what?*

*WOMAN: No biscuit.*

<...>

*MAN: Offer me one.*

*WOMAN: But I've – ... Please have a biscuit.*

*MAN: Thank you.*

*[He takes one. She has found it not so funny after all. He eats his biscuit, cogitating; she watches him....]*” [Saunders, 1968: 23–24].

В пьесе Д. Кэмптона “A Smell of Burning” персонаж Робинсон, который в финале убивает хозяйку миссис Джонс, дважды отказывается от предложения выпить чай с хозяевами. А в пьесе Г. Пинтера “The Birthday Party” прибывших Гольдберга (Goldberg) и Макканна (McCann) вовсе никто не пригласил к столу.

Совместная трапеза, построенная на доверии и интимности, также способствует сближению людей. Пусть и в несколько искаженном виде, это изображено в пьесе Дж. Сондерса “Neighbours”, где герои узнают друг друга, беседуя за чашкой кофе с печеньем. Более очевидно такое значение совместного приема пищи реализовано в одноактной пьесе Д. Кэмптона “Then...”. Так в полуразвалившемся Лондоне случайно встречаются Фитик (Phythick) и некая девушка (Girl), которая и делится с мужчиной своей едой:

*“GIRL: I've some **sausage rolls and some cornish pasties**. <...> There are things at the bottom that might be **potato crisps**. <...> I've just laid out the supper. <...>*

*GIRL: Your **milk**.*

*PHYTHICK: Thank you. Is it safe?*

*GIRL: It's **Jersey milk**.*

*PHYTHICK: There was food in the shops, but I hesitated.*

*GIRL: I kept all this in a biscuit tin. Food in tins is safe. They said so”* [Campton, 1968: 69].

Примечательно, что еда, которая упоминается в этом диалоге, очень простая и типично английская (сосиска в тесте, корнуоллский пирожок). Подготовленный зритель может узнать привычные для Британии 1950–60х годов продукты. Продуктовые карточки сохранялись в Британии вплоть до середины 1950х годов, поэтому рацион среднестатистической английской семьи не отличался

разнообразием. Питание вне дома ограничивалось пабами, где в качестве закуски можно было попробовать картофельные чипсы [Castelow, 2024]. “*Food in tins*” отсылает к популярным в 1950х гг. консервам, прежде всего американским SPAM. Джерсейское молоко, помимо того, что это также узнаваемый бренд, очевидно, отсылает к острову Джерси у берегов Франции, что в данном контексте является гарантом безопасности (*Is it safe? – It’s Jersey milk*), поскольку территория Англии, согласно Фитику, подверглась какой-то техногенной катастрофе: “*They gave the fanatics in hetrodynamic deterrents carte blanche. Can you imagine that? They deputed absolute authority for the world to be destroyed*” [Campton, 1968: 68].

Интимность совместной трапезы поддерживается тем фактом, что в ходе импровизированного ужина девушка одновременно комментирует еду и рассказывает о своей личной жизни:

“*GIRL: I had a boyfriend when I was fifteen. Oh, I forgot the **salt**, too. He’s married now, with four babies. He wanted me to run away to **Gretna Green** with him, and have babies. **They taste much better with salt**. It’s too late now. I can’t have babies because of my contract*” [Campton, 1968: 70].

Помимо еды в этой короткой пьесе присутствуют и другие образы национальной культуры Великобритании. В частности, шотландская деревня Гретна-Грин (*Gretna Green*), куда в 18 веке убегали несовершеннолетние возлюбленные, чтобы вступить в брак. Также упоминаются банковские каникулы и метонимическое обозначение британского правительства – *Whitehall*:

“*PHYTHICK: Don’t you wonder which fool allowed this to happen? Didn’t you ask yourself who was to blame?*

*GIRL: I didn’t know anyone allowed it. I thought it just happened – like a wet **Bank Holiday**.*

*PHYTHICK: Oh, no. Oh, no, no, no, no, no, no. **Whitehall** blundered. They gave the fanatics in hetrodynamic deterrents carte blanche. Can you imagine that? They deputed absolute authority for the world to be destroyed.*

*GIRL: Was it destroyed?*

*PHYTHICK: It has been granulated*” [Campton, 1968: 68–69].

В пьесе Г. Пинтера “The Caretaker” Мик угощает Дэвиса другой традиционной британской закуской – сэндвичем. Сначала Дэвис недоверчиво относится к предложению (“*Don’t you pull anything*”), но затем принимает угощение. Важно, что сам Мик не разделяет с ним сэндвич. Следовательно, это уже не совместная трапеза, что ставит Дэвиса в заведомо более уязвимое положение. Это связано не только с тем, что в данном случае нет гарантии безопасности самой еды, как в случае, когда хозяин ест ту же еду, что и гость, но и с тем, что жующий Дэвис не может быть равнозначным участником разговора. Это становится особенно заметным, когда Мик встает и начинает прохаживаться по сцене, занимая таким образом более доминирующее положение: “*Davis chews his sandwich. Mick watches him eat. He then rises and strolls downstage*” [Pinter, 2006: 149]. По мере того, как Дэвис ест этот сэндвич, диалог разворачивается таким образом, что Мик подводит Дэвиса к разговору об Астоне и о доме, в то время как Дэвис все время подстраивается под настроение Мика, чувствуя его превосходство. Таким образом, угощение здесь становится некоей поведенческой и коммуникативной уловкой, призванной придать Мику еще больший вес.

Образы еды в большинстве британских пьес ассоциируются с женщинами. Так, в пьесах “The Birthday Party” Г. Пинтера и «A Smell of Burning» Д. Кэмптона женщины накрывают на стол, а герои-мужчины критикуют их за плохо приготовленную еду. Роуз в “The Room” Г. Пинтера кормит Берта завтраком. В доме без женщин в пьесе “The Homecoming” Г. Пинтера еда настолько плоха, что Ленни (Lenny) называет её собачьей: “*Why don’t you buy a dog. You’re a dog cook. Honest. You think you’re cooking for a lot of dogs*” [Pinter, 2006: 188]. Но с появлением в доме Рут (Ruth) даже обед, приготовленный Максом (Max), оказывается хорошим, потому что именно она так сказала. Даже в постапокалиптических пьесах женщины по-прежнему отвечают за еду. В пьесе “Then....” Д. Кэмптона именно девушка угощает Фитика импровизированным ужином, а в пьесе Дж. Сондерса “Return to a City” мужчина полпьесы живет мыслью, что его жена припасла для него косточку. Наиболее эксплицитно

метонимический перенос *еда – женщина* представлен в пьесе Г. Пинтера “Old Times”:

*“ANNA: You have a wonderful **casserole**.*

*DEELEY: What?*

*ANNA: I mean **wife**. So sorry. A wonderful wife.*

*DEELEY: Ah.*

*ANNA: I was referring to the **casserole**. I was referring to your **wife’s cooking**.*

*DEELEY: You’re not a vegetarian, then?*

*ANNA: No. Oh no.*

*DEELEY: Yes, **you need good food in the country, substantial food, to keep you going, all the air... you know.** <...>*

*ANNA: We weren’t terribly elaborate in cooking, didn’t have the time, but every so often dished up an incredibly enormous **stew**, guzzled the lot, and then more often than not sat up half the night reading **Yeats**” [Pinter, 2006: 288].*

В данном отрывке упоминаются два традиционных и очень похожих британских блюда запеканка (*casserole*) и рагу (*stew*). Однако если слово *casserole* в данном контексте ассоциируется с ролью жены и жизнью за городом, то единица *stew* возникает как воспоминание о молодости, проведенной в Лондоне, когда девушкам некогда было готовить и их больше увлекали интеллектуальные поиски (отсылка к Йейтсу).

К образу английского поместья Г. Пинтер также обращается в пьесе “No Man’s Land”, которую П. Рейби называет «пародийным исследованием английскости» [The Cambridge companion to Harold Pinter, 2001: 62]. Распивая еще один традиционный британский напиток виски, двое пожилых джентльменов Херст (Hirst) и Спунер (Spooner) предаются ностальгическим воспоминаниям о загородной жизни в коттедже и чаепитии на лужайке, что, согласно Спунеру, идентифицирует их как англичан:

*“SPOONER: When we had our cottage... when we had our cottage... we gave our visitors tea on the lawn.*

*HIRST: I did the same.*

*SPOONER: On the lawn?*

*HIRST: I did the same.*

*SPOONER: You had a cottage?*

*HIRST: Tea on the lawn*

*SPOONER: What happened to them? What happened to our cottages? What happened to our lawns? <...> We share something. A memory of bucolic life. We're both English” [Pinter, 2013: 192–193].*

Таким образом, двумя основными источниками для образов национальной культуры в британской драме абсурда послужили спорт и еда. Это можно объяснить большой значимостью спорта в жизни англичан и антропологической важностью еды и традиций питания вообще. В отличие от европейского театра абсурда, который обращается к идее трансгрессивного тела, спорт и еда в британской драме абсурда в большей степени являются социальными практиками, нежели аспектами телесности.

## 2.2. Виды трагикомедии угроз

Основным вектором жанровых поисков британских абсурдистов является *социальная драма – метафизический театр абсурда*, или чистый абсурд в европейской традиции. Если пьесы Н.Ф. Симпсона, Э. Джеллико, Б. Берманджа и Дж. Сондерса можно назвать чистым абсурдом в духе С. Беккета и Э. Ионеско, то драматургия Д. Кэмптона, Дж. Антробуса и Г. Пинтера занимает пограничное положение между чистым абсурдом и социальным.

Г. Хобсон (Harold Hobson) сравнивает британский локализованный и социологический абсурдизм с французским метафизическим абсурдизмом и приходит к выводу, что британским драматургам недоставало философской составляющей, свойственной французам, что сделало их драматургию лишь «эмоциональной реакцией на временные условия» [Hobson, 1984: 228].

Дж. Элсом (John Elsom) также отмечает, что послевоенное разочарование французских писателей выразилось в сюрреализме и абсурдизме. Таким образом они бросили вызов устаревшим формам и обратились к экзистенциальным

поискам и проблеме самоидентичности. У британских авторов недовольство вызывали исключительно социальные проблемы. Они развивают тему «социального отчуждения», которой, по мнению Дж. Элсома, недостает серьезности и радикализма абстрактных европейских моделей [Elsom, 1976: 52–71].

Несомненно, сочетание таких принципиально противоположных жанровых определений отражает жанровое своеобразие британских абсурдистских пьес.

### 2.2.1. Современная трагикомедия

Абсурд в литературе является достаточно устойчивым явлением, что позволяет трактовать его как самостоятельный вид, содержащий определенный набор признаков, повторяющихся в том или ином произведении. Так, обращаясь к когнитивно-психологическому описанию жанра по Дж. Стину (Gerard Steen) [Steen, 2011], британская исследовательница абсурда в литературе и специалист по когнитивной поэтике Дж. Гэвинс (Joanna Gavins) называет литературный абсурд категорией с «радиальной концептуальной структурой» (“*the radial conceptual structure of the category of the literary absurd*”) [Gavins, 2013], имея в виду, что любое произведение может занимать центральное (ядерное) или периферийное место в категории, в зависимости от того, насколько точно в нем проявлены типичные черты. В этом смысле британская драма абсурда будет занимать периферийное положение, а пьесы Э. Ионеско и С. Беккета – центральное.

Драма абсурда прочно связана с театром. Не случайно это явление стало известно именно как театр абсурда. Поэтому влияние драматического жанра нельзя недооценивать. Известно, что как сами драматурги (С. Беккет, Э. Ионеско), так и исследователи драмы абсурда (М. Эслин, М. Беннет), называли эти пьесы трагикомедиями. Теоретики трагикомедии отмечали связь с театром абсурда (K.S. Guthke), в том числе генетическую (Н.И. Фадеева).

Начиная с Еврипида, и на протяжении всей истории мировой драматургии трагикомедия каждый раз возникала и утверждалась со своими новыми

жанровыми надстройками в кризисные эпохи, когда разочарование в богах («Бог умер») и порожденный этим хаос были особенно актуальны. Послевоенный театр абсурда не стал исключением. Как литературоведы, так и драматурги второй половины XX в. сходятся в том, что жанр трагикомедии отличается современностью, в том смысле, что он эстетически и в большей степени философски подходит для выражения человеческого удела, каким он виделся в послевоенное время [Guthke, 1966: 4, 114–115].

Трагикомедия всегда развивалась по принципу двойственности и контраста. Так, можно отметить дуальность главного героя; наличие второго плана содержания; создание дву- или многоуровневого художественного пространства, построенного на иллюзиях; ироничное мировосприятие. Трагикомедия амбивалентна как с позиции персонажа, который является ни трагическим, ни комическим, так и с позиции автора, которая всегда неясна. Поэтому именно читателю/зрителю предстоит расставлять акценты на трагическом или комическом, при том что одно не отменяет другое, ведь искренние трагические переживания героя могут быть объективно комичны с позиции читателя/зрителя [Поэтика, 2008: 269 – 271].

Р. Даттон в своей работе «Современная трагикомедия и британская традиция: Беккет, Пинтер, Стоппард, Олби и Стори» (“Modern Tragicomedy and the British Tradition: Beckett, Pinter, Stoppard, Albee and Storey”) [Dutton, 1986] с целью анализа британской драматургии вовсе предпочитает использовать термин «современная трагикомедия», вместо «театр абсурда», объясняя это в первую очередь тем, что «театр абсурда» обременяет пьесы мрачной европейской метафизикой, которую не выдерживают британские пьесы. По мнению исследователя, если С. Беккет, который, будучи ирландцем, поселился во Франции и при этом в равной степени убедительно писал на французском и английском, явно вписывается в интеллектуальную европейскую традицию, включающую Ф. Ницше, Ж.-П. Сартра и А. Камю, то британские авторы значительно отклоняются от европейского экзистенциализма. Даже Т. Стоппард, по мнению Р. Даттона, хоть и заявлял о своем интересе к европейским процессам,



все же предпочитал англо-саксонский логический позитивизм и прагматизм [Dutton, 1986: 13].

Сравнивая ренессансную трагикомедию с пьесой С. Беккета «В ожидании Годо» и другими абсурдистскими пьесами, Р. Даттон обнаруживает много общего в содержательном плане:

- форма ритуальной драмы, обращенная к странным силам, которые управляют нашей жизнью;
- персонажи, которых едва ли можно назвать полноценными личностями, они неспособны или не желают поддерживать общение;
- несвязная речь с бессмысленными повторами;
- с точки зрения восприятия пьесы странные и дезориентирующие, так что зритель разделяет с персонажами их недоумение и потерянности;
- сознательная нарочитая театральность, внимание зрителя/читателя намеренно привлекают к искусственности происходящего [Dutton, 1986: 15].

Р. Даттон приходит к выводу, что трагикомедия как ренессансная, так и современная – это вариант ритуальной драмы. Ритуал здесь не форма поклонения божеству, но любая форма коллективной деятельности, которая позволяет людям успокоиться и примириться с силами, находящимися за пределами их понимания. Причем под такими силами подразумеваются как психологические, так и метафизические проблемы [Dutton, 1986: 53].

Пьеса Г. Пинтера “The Caretaker” иллюстрирует двойственность и контраст, свойственные трагикомедии. Все три персонажа пьесы и роли, что они разыгрывают в рамках этого треугольника в пространстве одной комнаты, – амбивалентны. Астон, который приютил Дэвиса, оказывается вовсе не хозяином, потому что настоящий владелец помещения – его брат Мик. Бродяга Дэвис живет под чужим именем Бернارد Дженкинз (Bernard Jenkins), хотя, как он говорит, его настоящее имя Макдэвис (MacDavies). Будучи гостем, Дэвис фактически злоупотребляет предложенным гостеприимством и начинает устраивать свой

комфорт, постепенно осваивая территорию. Познакомившись с Миком и узнав, что он настоящий владелец, Дэвис вступает в игру с братьями, сознательно или нет, пытаясь установить контакт с обоими и при этом настроить их друг против друга. В результате он получает предложение остаться в доме в качестве сторожа от обоих братьев, но вскоре они его выгоняют. Таким образом, Дэвис снова оказывается на улице, откуда в начале пьесы его забрал Астон, и пьеса закольцовывается.

Ритуальность трагикомедии здесь проявляется не только в модификациях ритуалов гостеприимства, что влечет за собой смену ролей, но и в жертвоприношении. В рамках поверхностного восприятия пьесы Астон играет роль жертвенного героя. Его пронзительный монолог о пережитом опыте шоковой терапии, которая должна была исправить его странность, также поддерживает его образ душевнобольного, мягкого, слабого и доброго человека, которому родной брат из жалости разрешил жить в своем доме и чьей добросердечностью попытался воспользоваться старый бродяга.

Но в тоже время Дэвис также является жертвенным «козлом отпущения», которого в итоге и изгнали. Мик буквально называет его животным: *“You’re violent, you’re erratic, you’re just completely unpredictable. You’re nothing else but a wild animal, when you come down to it”* [Pinter, 2006: 175]. Дэвис изначально чужой в этом малом (комната) и большом (Лондон) пространстве. Как бы он ни пытался ассимилироваться, фигура Мика с его лондонским снобизмом и вербальными оскорблениями лишь акцентировала тщетность этих усилий. Братья также ведут с ним своеобразную игру в жмурки, где слепым (чужим/странником) является как раз бродяга Дэвис. Метафорически это изображено в буффонадной сцене с сумкой – комическом элементе трагикомедии. Когда Астон попытался вернуть сумку своему гостю, ее перехватил Мик, чем запустил длительную сцену с перехватыванием и отниманием сумки. Символично, что если в начале пьесы Астон был формально на стороне Дэвиса и защищал его, пытаясь вернуть ему сумку, то в финале этого эпизода Мик получает сумку от брата, а затем возвращает ее Дэвису. Условный «сговор» между братьями, который мог быть и

неосозанным, подтверждается и тем фактом, что должность сторожа для этого пространства была придумана как будто специально для этого случайного гостя. Но самым главным ключом к пониманию отношений между братьями является то, как они молча улыбаются друг другу в финале пьесы, когда участь Дэвиса уже решена: *“They look at each other. Both are smiling, faintly”* [Pinter, 2006: 176].

Степень искренности каждого из героев также предмет трагикомической амбивалентности. Несмотря на манипулятивные стратегии, которые все они практиковали в этой странной игре, каждый из них обнажил свои внутренние переживания. Астон рассказал о своем психиатрическом лечении, Дэвис – о том, как искал обувь в монастыре, а Мик поделился своими амбициозными мечтами об этом доме и бизнесе. Каждый из них видел в появлении странника в комнате какую-то положительную для себя, но иллюзорную перспективу. Для Дэвиса это было убежище, для Мика – реализация до нелепости амбициозных планов, для Астона – вероятно, избавление от одиночества и статуса аутсайдера.

Символичной деталью в контексте того, что все герои стали жертвами своих же иллюзий, является статуэтка Будды, которая стоит на плите во время всей пьесы. Эта статуэтка выглядит совершенно неуместной в захламленной, разрушающейся комнате. Астон когда-то подобрал её на улице и принес домой так же, как теперь привел Дэвиса. Контраст между образами Будды и Дэвиса делает этот символический перенос ироничным. Но тем не менее Мик разбивает статуэтку, когда оба брата решительно прогоняют старика. Несмотря на роль искупительной жертвы, которая блуждает в пьесе от героя к герою в зависимости от художественного плана трагикомедии, автор использует не христианский или иудейский символ, но применяет отсылку к буддизму, где голова Будды может символизировать сострадание, мудрость и ясность ума. Кроме того, можно предположить, что захламленная комната – это метафора спутанного сознания Астона, тогда статуэтка Будды означает стремление Астона к ясности и умиротворению. Однако это противоречит образу жизни и мышления Мика, нацеленного на расширение и постоянное движение, о чем он говорит сразу после своего деструктивного акта:

*“He hurls the Buddha against the gas stove. It breaks.*

*MICK (cont.) (passionately): Anyone would think this house was all I got to worry about. I got plenty of other things I can worry about. I’ve got other things. I’ve got plenty of other interests. I’ve got my own business to build up, haven’t I? I got to think about expanding... in all directions. I don’t stand still. I’m moving about, all the time. I’m moving ... all the time. I’ve got to think about the future...”* [Pinter, 2006: 175].

Тем не менее несмотря на позицию Мика в качестве антипода своему брату, его действие можно расценивать и как акт любви и заботы о нем. С его точки зрения он избавляет Астона и от иллюзий, и от Дэвиса, превратившегося из гостя в оккупанта. Здесь можно провести параллель с перенесенной Астоном электрошоковой терапией, которая тоже имела благую цель избавить его от иллюзий, но оказалась весьма деструктивной.

Отечественный литературовед Н.И. Фадеева выделяет следующие признаки трагикомедии: «двойственность и в системе образов (отсутствие одного главного героя), и в сюжете (неопределенность финала или, как вариант, его принципиальное отсутствие)» [Фадеева, 1996: 3], а также ирония как структурный принцип (несоответствие внешнего действия внутреннему), недоверие к действию («есть герой – нет действия»), размытие структуры действия и соединение сцен по типу монтажного перехода. Рассмотрим подробнее, как эти характерные черты трагикомедии проявляются в британской драме абсурда.

Пьеса Н.Ф. Симпсона “The Hole” («Яма»), 1958 в большей степени приближена к традиции европейского абсурдизма и сравнима с драматургией С. Беккета. Центральным образом пьесы является яма на дороге, вокруг которой собираются разные люди и высказывают свои предположения по поводу того, что они там видят.

Первым, кого представляет автор читателю уже во вводной ремарке, – Визионер, или Провидец. Важно, что этот герой не является настоящим провидцем, автор дает ему такое наименование в силу его поведения: *“He deserves, for his pertinacity, to be referred to as the VISIONARY”* [Simpson, 1964: 11].

Так драматург не только обнаруживает себя, но и вступает с героем в отношения нового типа, когда автор уже не является последней инстанцией, а герой существует как самостоятельное явление, что свойственно жанру трагикомедии.

Далее постепенно появляются другие персонажи пьесы и начинают выдвигать свои теории относительно происходящего в яме. Имена героев – Эндо (Endo), Сома (Soma), Церебро (Cerebro), миссис Мезо (Mrs. Meso) и миссис Экто (Mrs. Ecto) – позволяют трактовать пьесу как аллегорию. С одной стороны, это разные уровни человеческого тела (soma – тело, cerebro – разум, endo – внутри, ecto – снаружи, meso – между), и тогда пьеса строится по типу театральных экспериментов начала XX века [Жиличев, 2022: 88], что выводит идею трансгрессивного тела в статус структурного принципа. С другой стороны, это может быть отсылка к конституционной теории темперамента Уильяма Шелдона (William Sheldon, 1898–1977), согласно которой трем типам телосложения (эндоморфный, мезоморфный, эктоморфный) соответствуют три типа темперамента (висцеротонический, соматотонический, церебротонический), и тогда персонажи представляют собой синекдоху всего человеческого сообщества [Sheldon, 1954].

Яма здесь выступает в роли экрана, куда персонажи проецируют свои подсознательные образы, которые постепенно становятся коллективными и уводят героев все глубже в подсознание. С развитием пьесы образы становятся все агрессивнее. Сначала им видятся домашние игры (Happy Families, Snap, домино, шахматы), спортивные игры (футбол, гольф, теннис), аквариум с рыбами. Затем их коллективные видения становятся более удручающими. Им представляется заключенный в камере: “*SOMA: He’s in solitary confinement*” [Simpson, 1964: 35]. Человека в неволе не пробуждает у них жалости и сочувствия, скорее наоборот. Персонажи обмениваются серией лицемерных высказываний, одобряющих наказание:

“*CEREBRO: I hold no brief for sadism, but I can’t help thinking a good dose of old-fashioned torture would have a lot to be said for it. <...>*”

*ENDO: I personally am a firm believer in live and let live and always have been, but all the same there are a good few people who'd be better out of the way in my opinion*" [Simpson, 1964: 36–37].

Далее они переходят к прямым призывам к расправе над заключенным: *"To the stake!" "To the hulks!" "Break him on the wheel!" "Burn him! Bring him at the stake!"* [Simpson, 1964: 37].

После заключенного они видят в яме ритуальное жертвоприношение:

*"ENDO: They're priests.*

*SOMA: They're naked.*

*ENDO: They're priests with knives. <...>*

*CEREBRO: It's ritual murder.*

*ENDO: It's human sacrifice*" [Simpson, 1964: 37].

Это видение трансформируется в образ варварских беспорядков (*"They're Asian hordes"*, *"They are burning windows"*, *"They are burning their victims"*, *"They are the Ku Klux Klan"* [Simpson, 1964: 43–44]). Как указано в ремарке, героев охватывает некий «пыл крестоносца» (*"crusading fervor"*), и они начинают кричать и маршировать, призывая к военным действиям:

*"ENDO: Death to the Asian Hordes.*

*CEREBRO: Blood will have blood.*

*ENDO: Death to the wogs.*

*CEREBRO: To the ramparts.*

*ENDO: To the barricades*" [Simpson, 1964: 45].

Однако из ямы появляется рабочий со словами: *"Cables! Junction box! Electricity!"* [Simpson, 1964: 47], и все теории героев, которые так их увлекли, терпят крах. Они шокированы и разочарованы: *"SOMA: (at large). He wants to take away all the mystery, all the poetry, all the enchantment. And what does he put in its place? A junction-box. That and a few cables"* [Simpson, 1964: 49]. В этом проявляется ирония как структурный принцип трагикомедии: все внешнее проявление (герои, охваченные своим воображением, были готовы кинуться в бой) не соответствует реальному положению вещей.

Можно предположить, что Визионер является главным действующим лицом пьесы, который не поддаётся коллективному видению, в отличие от всех остальных. Как в начале пьесы, так и в конце, герой остается верен своему ожиданию: он составляет ядро несуществующей очереди людей, которые ожидают открытия прекрасного витража. Однако в этом случае Визионер типичный трагикомический герой – герой без действия. В установочной ремарке автор сообщает о его целеустремленности: *“There is an air of patient single-mindedness about him”* [Simpson, 1964: 11]. С одной стороны, это говорит о его самостоятельности и нонконформизме. Но, с другой, – он отстранен, закрыт и невосприимчив. Он не часть этого сообщества и не часть этого организма. Как замечает Г. Персиваль, если внутренний мир второстепенных персонажей охвачен жестокостью, то внутренний мир Визионера пуст [Percival, 1995: 128]. В отношении него герои дважды используют ироничное замечание о том, что он наблюдает в яме танец семи покрывал – отсылка к танцу Саломеи в интерпретации Оскара Уайльда. Сексуализированный контекст данной аллюзии создает ироничный эффект в пьесе Н.Ф. Симпсона, поскольку совершенно не соответствует поведению героя. Но в то же время отсылка к Саломее подчеркивает пассивность и созерцательность Визионера.

Двойственность этого персонажа сопряжена с неоднозначностью развязки пьесы, в которой снова повторяется реплика героя о прекрасном витраже:

*“VISIONARY: (in a self-absorbed undertone) ... whose quote or rather misquote many-coloured glass will God willing in all probability stain the white radiance of eternity unquote to the everlasting glory of God. God willing. In a short time now. in the south transept.*

*MRS. MESO: (to MRS. ECTO as she goes off). He should be put away”* [Simpson, 1964: 55].

Слова героя создают кольцевую композицию, возвращая зрителя к началу пьесы, а значит, к новому витку поисков смысла, скрытого в яме. Но реплика миссис Мезо объективирует Визионера даже больше, чем когда другие действующие лица просто смотрели на него. Здесь его можно сравнить с Лаки из

пьесы С. Беккета «В ожидании Годо». Как и речь Лаки, реплика Визионера представляет собой практически не оформленный синтаксически поток сознания с упоминанием Бога.

“The Hole” – это одноактная пьеса без какого-либо формального деления на сцены. Однако драматический сюжет построен таким образом, что видения героев сменяют одно другое без очевидных причинно-следственных связей, то есть по типу монтажного перехода, что характерно для трагикомедии.

В свете вышесказанного мы полагаем, что британские абсурдисты остаются верны трагикомедии как наиболее показательному и продуктивному универсальному жанру середины XX века. Тем не менее в критике за их пьесами закрепилось новое жанровое определение – комедия угрозы (*comedy of menace*) [Wardle, 1958]. То, что изначально являлось не более чем авторским жанровым подзаголовком, построенным на игре слов *manners – menace* в сборнике Д. Кэмптона “The Lunatic View: A Comedy Of Menace”, было разработано британским театральным критиком Ирвингом Уордлом (Irving Wardle, 1929–2023) в полноценную концепцию, открывшую новый вектор исследований, главным образом в пинтероведении. Определяя эстетику Г. Пинтера в пьесе “The Birthday Party”, критик обращается к трагикомичному парадоксу «жизнь – это неизлечимая болезнь», обогащая его такими типичными для абсурдизма свойствами, как проблема памяти и конвенциализированное поведение: “*Destiny handled in this way – not as an austere exercise in classicism, but as an incurable disease which one forgets about most of the time and whose lethal reminders may take the form of a joke – is an apt dramatic motif for an age of conditioned behavior in which orthodox man is a willing collaborator in his own destruction*”<sup>13</sup> [Wardle, 1958: 33].

Стоит учесть, что комедия угроз типична для британского театра XX столетия. Из четырех драматургов (Д. Кэмптон, Н. Деннис, Н.Ф. Симпсон, Г.

---

<sup>13</sup> рус. «Судьба, здесь рассматривается не как суровое упражнение в классицизме, а как неизлечимая болезнь, о которой по обыкновению забывают и смертельные напоминания о которой могут принимать форму шуток. Это весьма точный драматический мотив для эпохи обусловленного поведения, в которой праведный человек добровольно участвует в своем собственном разрушении».



Пинтер), которых причисляют к этому направлению [Жиличев, 2021; Batty, 2001; Hinchliffe, 1967; Rousseau, 2010], трое также являются представителями театра абсурда (Д. Кэмптон, Н.Ф. Симпсон, Г. Пинтер). Несмотря на всю спорность, термин И. Уордла все-таки закрепился в театральной критике, имея ряд отличительных черт.

Так, например, Б. Чиассон (Basil Chiasson) отмечает такие признаки, характерные для драмы абсурда в целом, как алогизмы в диалогах и проблемы коммуникации. Но в тоже время выделяет важную для британской драмы ситуацию вторжения [Chiasson, 2009: 45]. По мнению П.Е. Жиличева, это роднит драму угрозы с экзистенциалистской драмой, в которой персонажи обитали в замкнутом пространстве [Жиличев, 2022: 64].

А. Руссо (Aloysia Rousseau) также делает ряд наблюдений, обогащая теорию этого жанра психологизмом: обратная динамика отношений между обитателем пространства и вторгающимся (хозяином и незванным гостем); замена горизонтальной семиотики вторжения извне вертикальной семиотикой угрозы, исходящей из глубин эго; невербализованность чувства угрозы, при котором комические эпизоды не уменьшают тревогу, а только усиливают ее [Rousseau, 2010].

Скорее всего, спорность термина «комедия угроз» вызвана большой жанровой вариативностью данных пьес. Учитывая отмеченные особенности, мы предлагаем альтернативный термин «трагикомедия угроз» и *свою классификацию* (см. Рисунок 2) этого жанра с целью его уточнения, а также для обнаружения национальных векторов развития современной трагикомедии в британской драме абсурда.



Данная классификация основана на критерии источника угроз в формировании внутреннего и внешнего конфликтов британской трагикомедии. Так, источником угроз может быть сам герой – его поведение, реакции, эмоции и т.д. Также источником угроз может стать другой персонаж, и тогда ситуация развивается на межличностном уровне внешнего конфликта. Эти два вида угроз определяют *психологическую трагикомедию угроз*. В следующем виде трагикомедии угроза исходит от среды или социума, что очень близко к угрозе, источником которой является политическая власть и ее решения, поэтому этот вид определяем как *социально-политическая трагикомедия угроз*. В последнем виде трагикомедии угроз источником является глобальная катастрофа, как правило ядерная. Обращение к теме апокалипсиса и развитие её с помощью композиционного приема ретроспекции (подробнее об этом см. п. 2.3.1) позволяют нам определить данный вид как *постапокалиптическую трагикомедию угроз*.

К этому виду относится целый пласт пьес (“Then...”, “Mutatis Mutandis” 1960, “Soldier from the Wars Returning” («Солдат, возвращающийся с войны» *пер. наш – Н.Т.*) 1961, “Little Brother: Little Sister” («Братец: Сестрица» *пер. наш – Н.Т.*) 1961, “Out of the Flying Pan” («Из летающей кастрюли» *пер. наш – Н.Т.*) 1960

Д. Кэмптона, “The Bedsitting Room” («Жилая комната») 1963 Дж. Антробуса и С. Миллигана, “Return to a City” Дж. Сондерса), в которых угроза уже была исполнена в ретроспективе как завязка конфликта. Указанные пьесы можно также определить как политические аллегории антиутопического характера, поскольку местом действия в них является постапокалиптический мир.

В данном случае диаграмма в виде концентрических кругов наиболее показательна не только потому, что источник угроз может находиться на разных уровнях человеческого взаимодействия, но и потому, что угроза каждого следующего уровня конфликта уже включает в себя предыдущие угрозы. В таком случае, угроза, исходящая от самого героя, будет присутствовать за редким исключением во всех видах трагикомедии угроз, поскольку само восприятие ситуации как опасной, вызывающей тревогу и страх, весьма субъективно.

### **2.2.2. Психологическая трагикомедия угроз**

К психологической трагикомедии угроз мы относим пьесы, в которых источником угроз является сам герой или другой персонаж, в том числе и внесценический. При этом герой (его разум или подсознание) может представлять реальную или мнимую опасность для самого себя. В этом смысле источником угроз являются Эго и Другой в широком смысле слов.

Интеризованная угроза представлена в пьесе “Memento Mori” Д. Кэмптона из сборника “The Lunatic View: A Comedy Of Menace”. Каждая из пьес сборника аллегорически представляет разные виды угроз. Пьеса “Memento Mori” построена на метафоризации сознания посредством топоса дома. Извилистые коридоры, двери, ведущие в полуразрушенные комнаты без окон, изображают работу сознания при абсурдном диалоге двух героев – старого и молодого мужчин – потенциальных продавца и покупателя дома. Напряжение усиливается, когда каждый из них намекает на свои секреты. Старик (Old man) говорит, что часть его жизни похоронена в этом доме, на что Молодой человек (Young man) упоминает спрятанный в машине сверток, который как-то связан с его женой: “*There’s a*

*bundle in the back that mustn't be touched. Remembrances of my wife... She ran away with. With a plumber's mate*" [Campton, 1968: 26].

В ходе их беседы дом начинает проявлять тайные проходы, полости в половицах, раздвижные панели, которые метафорически изображают наличие тайн у героев. Постепенно выясняется, что оба героя убили своих жен. Старик захоронил тело убитой в доме, а Молодой человек только ищет место, где скрыть труп. Убийство жен здесь можно также трактовать метафорически – как убийство лучшей части себя, после чего сознание (дом) приходит в упадок. В финале Старик убивает своего гостя. В пьесе есть указание на серийность убийства, что аналогично пьесе «Урок» Э. Ионеско. Следовательно, Старик представлял угрозу с самого начала. Однако рассматривая пьесу как аллегорию, можно заключить, что угроза здесь заключается и в собственных тайнах, которые развращают личность и разлагают сознание.

В пьесе Г. Пинтера "The Room" природа угрозы также неоднородна. Формально она исходит извне, чему способствует локус комнаты и ситуация вторжения. Однако объемная речевая партия Роуз позволяет рассмотреть героиню не как слагаемое в аллегории, но как реалистичного персонажа со своей психологией. Она многократно повторяет фразы, которые имеют характер аутосуггестии: "*If **they** ever ask you, Bert. I'm quite happy where I am. **We're quiet, we're all right. You're happy up here. It's not far up either, when you come **in from outside.** And we're not bothered. And nobody bothers us***" [Pinter, 2013: 73]. Здесь заметны противопоставления *они – мы, внутри – снаружи*. Важно, что муж Роуз Берт не участвует в общении с ней, поэтому она вынужденно прибегает к самовнушению, поскольку не находит поддержки со стороны. Также уже в этой реплике есть указание на то, что Роуз, в отличие от Берта, не выходит из комнаты (*when you come in from outside*).

Далее следует череда контактов с незваными гостями, каждый из которых усиливает тревогу Роуз. Сначала приходит домовладелец мистер Кидд. На первый взгляд его безобидные реплики попадают в самые уязвимые места Роуз. Во-первых, посетитель очень уклончив и не дает прямых ответов на вопросы Роуз о

доме или о его семье. Во-вторых, он намекает, что уже где-то видел старое кресло-качалку, однако Роуз утверждает, что кресла не было, когда они снимали комнату, и она принесла его сама. Вопросы домовладельца о мебели становятся понятными, когда он сообщает, что раньше сам жил в этой комнате. Этот факт, очевидно, сбивает Роуз с толку, и она дважды повторяет, что не знала этого. На вопрос, где теперь его комната, мужчина снова не предлагает конкретного ответа, но дает понять, что может выбрать любую комнату в доме:

*“MR KIDD: Me? I can take my pick. (Rising) You’ll be going out soon then, Mr. Hudd? Well, be careful how you go. Those roads’ll be no joke. Still, you know how to manipulate your van all right, don’t you? Where you going? Far? Be long?”*

*ROSE: He won’t be long”* [Pinter, 2013: 77].

Ремарка *Rising* показывает, что мистер Кидд собирается закончить разговор. Таким образом мужчина оставляет Роуз с мыслью, что он может поселиться в любой комнате, а значит, и в ее комнате, где он когда-то уже жил. Учитывая, как трепетно Роуз относится к своему личному пространству, это не может не вызывать у нее беспокойства.

Прощаясь, мистер Кидд предостерегает Берта об опасности вождения в плохую погоду, и это снова становится одним из поводов для беспокойства Роуз, поскольку до появления домовладельца она уговаривала Берта остаться дома: *“I don’t know why you have to go out. Couldn’t you run it down tomorrow? <...> It’ll be dark in a minute as well, soon”* [Pinter, 2013: 73]. Несмотря на то, что в пьесе нет ремарок, указывающих на внутреннее состояние Роуз, по её немногословным репликам и по тому, что она никак не прощается со своим гостем, становится ясно, что ей эта беседа неприятна и она относится к домовладельцу с недоверием. После его ухода героиня подвергает сомнению его историю и фактически тем самым выказывает свое недоверие к нему: *“I don’t believe he had a sister, ever”* [Pinter, 2013: 77]. Вероятно, этой фразой она пытается аутосуггестивно развеять и другие тревожные инсинуации.

После ухода домовладельца и Берта на пороге Роуз оказываются незнакомцы миссис и мистер Сэндс. В данной ситуации Роуз еще более уязвима,

поскольку находится дома одна. Беседа с Сэндсами еще более абсурдна, чем разговор с мистером Киддом. Супруги противоречат друг другу, и кроме того, возникает путаница по поводу домовладельца, которого они ищут. Однако из их беседы складывается представление о доме как о темном и сыром пространстве. Пришедшие рассказывают, как, спустившись в подвал, услышали голос мужчины, который сообщил им, что комната номер семь (комната Роуз) свободна.

Так, снова возникают тревожные для героини темы, но здесь они становятся еще более пугающими. Роуз волнует то, что происходит за пределами комнаты. Именно поэтому она задавала вопросы домовладельцу. Но если он просто не давал конкретных ответов (например, он говорил, что не помнит, сколько в доме этажей), то Сэндсы рисуют вовсе неприглядную картину. Мистер Кидд очень отстраненно упомянул, что когда-то жил в комнате Роуз, Сэндсы же по указанию неведомого голоса пришли к женщине в поисках комнаты для аренды. И они появились именно у комнаты Роуз. Судьба Берта – еще один повод для беспокойства героини – также возникает в беседе с супругами. Обсудив, как темно на улице, Роуз сама сообщает им о своих переживаниях:

*“ROSE: I hope it’s not too dark out. I hope it’s not too icy. My husband’s in his van. He doesn’t drive slow either. He never drives slow.*

*MR SANDS: (guffawing). Well, he’s taking a big chance tonight then.*

*ROSE: What?*

*MR SANDS: No – I mean, it’d be a bit dodgy driving tonight.*

*ROSE: He’s a very good driver.*

*Pause” [Pinter, 2013: 79].*

Несмотря на отсутствие ремарок, по репликам Роуз (“*What?*” “*He’s a very good driver*”) нетрудно догадаться о её реакции. Драматизма внутреннему конфликту героини добавляет и пинтеровская пауза.

Пик напряжения в пьесе ознаменован появлением таинственного слепого Райли. Роуз заведомо настроена агрессивно против него, в отличие от других своих посетителей. Здесь её уязвимость возрастает, так как она не знакома с

Райли, но он её знает. Кроме того, героине стало известно, что Райли специально ждал момента, когда Берта не будет дома, чтобы заглянуть к Роуз.

Весь их диалог настолько неоднозначный, что появляется множество трактовок происходящего. На предложение вернуться домой Роуз говорит, что уже поздно: *“Home? Go now? Come on. It’s late. It’s late”* [Pinter, 2013: 86]. Данные высказывания можно интерпретировать как поздний час, о котором уже многократно упоминалось в пьесе, в контексте того, что Берту небезопасно вести машину, потому что уже поздно. Но также Роуз может иметь в виду уже пройденный этап жизни. Тем не менее Райли снова обращается к ней с призывом пойти домой, но называет её Сал. Героиня, очевидно, узнает это имя и просит не называть ее так, на что Райли отвечает: *“So now you’re here”*. Вероятно, эту реплику стоит понимать не буквально, что Роуз/Сал теперь живет в этой комнате, а что после того, как прозвучало имя Сал, произошла смена личностной идентификации. И теперь на сцене уже Сал, которая способна видеть себя со стороны:

*“ROSE: I’ve been here.*

*RILEY: Yes.*

*ROSE: Long.*

*RILEY: Yes.*

*ROSE The day is a hump. I never go out”* [Pinter, 2013: 86].

Более того, если раньше Райли говорил, что отец хочет, чтобы героиня вернулась домой, то теперь он ведет речь от первого лица: *“I want you to come home”* [Pinter, 2013: 86]. При этом Роуз/Сал будто узнает своего странного гостя и трогает его лицо. Впрочем, это вовсе не значит, что он является отцом Роуз. Само слово *father* возможно использовано в тексте не буквально. Вероятно, последняя реплика Райли могла бы прояснить природу его отношений с Роуз, но вернувшийся с работы Берт жестоко избивает незваного гостя, не дав ему возможность высказаться. Однако до этой финальной сцены молчаливый Берт произносит свой единственный монолог о том, как он вел свой фургон и наконец-то вернулся домой из холода и темноты.

*“I drove **her** down, hard. They got it dark out. <...>Then I drove **her** back, hard. They got it very icy out. <...> But I drove **her**. (Pause). I sped **her**. (Pause). I caned **her** along. **She** was good. Then I got back. I could see the road all right. There was no cars. One there was. He wouldn’t move. I bumped him. I got my road. I had all my way. There again and back. They shoved out of it. I kept on the straight. There was no mixing it. Not with **her**. **She** was good. **She** went with me. **She** don’t mix it with me. I use my hand. Like that. I get hold of **her**. I go where I go. **She** took me there. **She** brought me back. (Pause)”* [Pinter, 2013: 87].

Вторичная номинация транспортных средств с помощью местоимения *she*, указывающего на лиц женского пола, является традиционной для разговорного стиля английского языка, однако в данном монологе она приобретает дополнительный смысловой оттенок и акцентирует сексуальный подтекст. Такое частотное употребление местоимения женского рода для наименования фургона позволяет рассматривать монолог как развернутую метафору отношений Берта и Роуз, на чьем пути встает третий, которого Берт сразу устраняет (*One there was. He wouldn’t move. I bumped him*). С другой стороны, монолог может быть инсинуацией прошлого насилия над Роуз со стороны Райли или её отца, с чьим посланием он явился к Роуз. Это объяснило бы чувства страха и тревоги, возникшие у Роуз с появлением Райли.

Впрочем, как пишет сам Г. Пинтер, он видел в Райли потенциального спасителя: *“I’ve always seen Riley as a messenger, a potential savior who is trying to release Rose from the imprisonment of the room and the restrictions of her life with Bert. He’s inviting her to come back to her spiritual home; which is why he gets beaten up when Bert returns, but, to me, Riley has always been a redemptive figure”*<sup>14</sup> [Billington, 1996: 60].

Сцена насилия, которая часто остается вне сценического пространства в трагикомедии угроз, становится здесь кульминацией нарастающего чувства

---

<sup>14</sup> рус. «Я всегда видел в Райли посланника, потенциального спасителя, который пытается освободить Роуз из заточения в комнате и ограничений её жизни с Бертом. Он зовет её вернуться в свой духовный дом; именно поэтому его избивают, когда возвращается Берт. Но для меня Райли всегда был искупительной фигурой».



тревоги. Отсюда следует несколько возможных версий относительно источников угроз. С одной стороны, Роуз видела опасность во всех своих посетителях, причем Райли в большей степени выступал источником межличностного внешнего конфликта. С другой стороны, возможно, что чувство тревоги было плодом её параноидального раздвоенного сознания (Роуз/Сал), – источником внутреннего конфликта, и никто из ее посетителей вовсе не покушался на ее комнату, а настоящей угрозой для женщины был её муж Берт.

Соответственно, уже в первой пьесе Г. Пинтера появляются типичные для его трагикомедий угрозы черты: ситуация вторжения, диалоги с алогизмами, уклончивая коммуникация, когда задается множество вопросов, которые остаются без ответов, обилие источников угроз и их неопределённость.

В последующих двух пьесах Г. Пинтера “The Birthday Party” и “The Dumb Waiter” присутствуют те же приемы, но добавляются парные образы агентов-убийц и связанная с ними буффонада: Гольдберг и Макканн в “The Birthday Party” и Бен (Ben) и Гас (Gus) в “The Dumb Waiter”. Специфический вид деятельности делает героев источником угроз, но в случае с “The Dumb Waiter”, где нет других персонажей, угроза направлена на самих действующих лиц. Помимо гангстерской эстетики и черной комедии драматург добавляет в пьесы важный этический элемент – он испытывает морально-этические убеждения читателя/зрителя, заставляя его наслаждаться комичными агентами или сценами, связанными с ними. Как пишет Э. Даймонд, Г. Пинтер использует комедию как средство дестабилизации аудитории [Diamond, 1985: 13].

Так, например, сцена допроса Стенли в “The Birthday Party” имеет гротескный характер в силу абсурдных вопросов (*What about the Albigensian heresy? Who watered the wicket in Melbourne? What about the blessed Oliver Plunkett? Why did the chicken cross the road? Chicken? Egg? Which came first?*). При этом автор использует прием стихомифии – быструю смену реплик. Также озвученная Макканном угроза: “*Stick a needle in his eye*” [Pinter, 2006: 65], является отсылкой к детскому фольклору, используемому при клятвах и обещаниях: *cross my heart and hope to die, stick a needle in my eye*. Но в контексте

допроса эта фраза приобретает и буквальное значение. Поэтому, несмотря на весь комизм указанной сцены, читатель/зритель не может игнорировать психологическое давление и виктимизацию Стенли, которые присутствуют здесь.

Стоит отметить, что в отличие от Роуз и других протагонистов трагикомедий угроз, Стенли осознает опасность и видит её источник. Еще до появления новых постояльцев он проявляет беспокойство. Когда же Гольдберг предлагает ему сесть, очевидно, приглашая к разговору, молодой человек полон решимости и дает визитёру понять, что он, в отличие от хозяев дома, которые «потеряли нюх», осознаёт, кто они такие: “ ...*To me, you're nothing but a dirty joke. But I have a responsibility towards the people in this house. They've been down here too long. They've lost their sense of smell. I haven't...*” [Pinter, 2006: 58–59]. Аналогичная супружеская пара, которая живёт в иллюзиях и не видит угрозы в своем доме, еще появится в пьесе Д. Кэмптона “A Smell of Burning”.

Прежде всего, Гольдберг и Макканн заставляют Стенли сесть, чередуя при этом императивные предложения “*Sit down*” и нарочито вежливые вопросы “*Do you mind sitting down?*” “*Why don't you sit down?*” [Pinter, 2006: 58]. Такой контраст прагматики и регистра создает дополнительное напряжение, но в то же время добавляет комизма, поскольку Гольдберг и Макканн в этой сцене подобны дуэту белого (whiteface) и рыжего клоуна (auguste):

“*MCCANN: Nat.*

*GOLDBERG: What?*

*MCCANN: He won't sit down.*

*GOLDBERG: Well, ask him.*

*MCCANN: I've asked him.*

*GOLDBERG: Ask him again.*

*MCCANN (to Stanley): Sit down*” [Pinter, 2006: 59].

Как только Стенли садится, на него сразу начинают сыпаться вопросы от Гольдберга и Макканна, которые сначала весьма рациональны и касаются других персонажей пьесы. Но Стенли обескуражен, а Гольдберг и Макканн даже не дают ему возможности вставить хоть слово в ответ. Из-за этого он теряет контроль над

ситуацией, причем дважды. Первый раз, когда поддался на уговоры и сел, и теперь, когда ему не удастся стать равноценным участником беседы. Поэтому в первой части допроса его реплики выглядят как встречные вопросы (“*Yesterday?*” “*Me?*”) или оборванные фразы (*What are you – What the –*). На следующем этапе Стенли вынужден давать односложные ответы, он уже стал заложником ситуации: “*Last year*”; “*My feet hurt!*”; “*I had a headache*”. Вскоре вербальное насилие сменяется физическим, и Стенли символически лишается своих очков: “*McCann snatches his glasses and as Stanley rises, reaching for them, takes his chair downstage centre, below the table, Stanley stumbling as he follows. Stanley clutches the chair and stays bent over it*” [Pinter, 2006: 62]. После этого сцена становится еще более абсурдной, словно вместе с очками из допроса убрали логику, а речь Стенли тем временем продолжает распадаться. Он лишь повторяет начало одной и той же фразы и никак не может её закончить (*He wanted to –*). Когда Гольдберг и Макканн уже хором задают ему один и тот же вопрос, Стенли не выдерживает и кричит. Но и крик их не останавливает, они продолжают психологически пытаться Стенли и фактически разрушают его идентичность:

*MCCANN: Who are you, Webber?*

*GOLDBERG: What makes you think you exist?*

*MCCANN: You're dead.*

*Goldberg: You're dead. You can't live, you can't think, you can't love. You're dead. You're a plague gone bad. There's no juice in you. You're nothing but an odour! Silence*” [Pinter, 2006: 66].

После этой сцены наступает молчание (*Silence*), и Стенли внезапно дает своим обидчикам физический отпор. В ходе драки он уже ничего не говорит, а лишь издает несвязные звуки (*Uuuuuuhhhhh!*).

Черты буффонады еще более заметны в пьесе Г. Пинтера “*The Dumb Waiter*”, которая открывается пантомимой главных героев. Эта сцена является пластичной репрезентацией отношений между героями и во многом предвосхищает события пьесы. В то время как Бен лежит на кровати и молча читает газету, Гас, чье имя отсылает к рыжему клоуну (*Gus – Auguste*), постоянно

суетится. Наиболее комично выглядят его манипуляции со шнурками и ботинком, когда он достает из него спичечный коробок. Встретившись взглядом с Беном, Гас повторяет череду этих манипуляций и достает пачку сигарет из другого ботинка. Сцена заканчивается уходом Гаса, после чего Бен швыряет газету и злобно смотрит (*glares*) ему вслед. Так, уже из этой пантомимы следует, что из двух героев Гас неспокоен и находится в перманентном движении. Впоследствии он будет допытывать Бена вопросами о так называемой «работе», которые Бен будет упорно игнорировать. Зрительный контакт (*Their eyes meet*) и гневный взгляд, которым Бен провожает Гаса (*glare*), отсылают к самому финалу пьесы, где Гас, лишенный внешних атрибутов агента (*striped of his jacket, waistcoat, tie, holster and revolver*), заходит в комнату и видит Бена, наставившего на него оружие. Пьеса заканчивается не выстрелом, как можно было бы предположить, а оставляет открытый финал: “*A long silence. They stare at each other*” [Pinter, 2013: 111].

Таким образом, несмотря на имеющиеся элементы клоунады, гротеска, абсурдных диалогов, в анализируемой пьесе нарастает ощущение надвигающейся угрозы. Этому способствует гибридная драматическая ситуация. В отличие от других трагикомедий угроз, где на первое место выдвигается ситуация вторжения, здесь одновременно реализуются ситуации вторжения, ожидания и заточения. Известно, что герои находятся в подвале чужого дома, где, вероятно, поджидают свою жертву. Неопределенность того, что это за помещение и кому оно принадлежит, вызывает вопросы и беспокойство у Гаса. Это роднит его с Роуз, которая также испытывала дискомфорт от неопределенности. При этом Бен и Гас ожидают, когда с ними на связь выйдет некий Уилсон (Wilson), который, вероятно, должен отдать приказ об убийстве. Здесь можно усмотреть аллюзию к пьесе “*Waiting for Godot*” С. Беккета:

*“BEN: You’ll have to wait.*

*GUS: What for?*

*BEN: For Wilson.*

*GUS: He might not come. He might just send a message. He doesn’t always come”* [Pinter, 2013: 100].

Ситуация заточения реализуется за счет сценического пространства подвального помещения, из которого герои не решаются выйти. При этом средством связи с внешним миром становится кухонный лифт, через который они получают странные сообщения в виде заказов блюд. Вся эта неопределённость и затянувшееся ожидание вызывают негодование и тревогу у Гаса: “*GUS: ...Why doesn't he get in touch? I feel like I've been here years (He takes his revolver out of its holster to check the ammunition.) We've never let him down though, have we? We've never let him down. I was thinking the other day, Ben. We're reliable, aren't we?*” [Pinter, 2013: 105].

Вероятно, Гас чувствует свою уязвимость, отсюда аутосуггестивный повтор (*We've never let him down*), а переспросы (*have we? aren't we?*) маркируют его неуверенность.

Особую роль в создании саспенса играют атрибуты с двойственным символическим значением. В пьесе “The Birthday Party” таким символическим атрибутом выступает игрушечный барабан, который Мег подарила Стенли. Барабан традиционно ассоциируется с ритмами сердца, а также является средством коммуникации как в древних культурах (например, в шаманизме), так и в военном деле [Трессидер, 1999]. Здесь реализуется именно милитаристский подтекст, поскольку барабанная дробь сочетается с маршировкой, однако сцена завершается трансоподобным состоянием героя (*savage and possessed*), что делает её ещё более тревожной и зловещей: “... *He hangs the drum around his neck, taps it gently with the sticks, then **marches** round the table, beating regularly. <...> Halfway round the beat becomes erratic, uncontrolled. Meg expresses dismay. He arrives at her chair, banging the drum, his face and the drumbeat now **savage and possessed***” [Pinter, 2006: 48].

В пьесе “The Dumb Waiter” символическим атрибутом выступают спички. Они ассоциируются с искрой и огнем, что отсылает к мифу о Прометее и его восстании против богов. В то же время спички, как правило, покрыты смесью на основе серы, которая в свою очередь символизирует активное мужское начало, а также имеет референцию к Сатане и загробному миру [Трессидер, 1999]. Важно,

что спички обычно воспламеняются от трения, что может выступать метафорой межличностного конфликта в пьесе. Первое упоминание о них появляется в самом начале пьесы, когда Гас достает сплюснутый и, вероятно, пустой коробок из ботинка. Затем героям кто-то подбрасывает конверт с двенадцатью спичками. Это инициирует типичный абсурдистский диалог между персонажами о том, что спички им пригодятся, потому что теперь они могут сделать чай. То есть реализуется буквальное прагматичное значение слова, а также появляется ассоциация с домашним очагом и едой. Впрочем, позже выясняется, что газ тоже закончился, и поэтому они все равно не смогут зажечь плиту. Таким образом, спички оказываются бесполезными, а возможность добыть огонь и насладиться чаем так и остается нереализованной потенцией. В этом смысле подброшенные неизвестно кем спички становятся насмешкой над героями со стороны неведомой силы, с которой они, тем не менее пытаются вести своеобразную коммуникацию.

Позже именно этот эпизод с конвертом становится триггером для Гаса, его тревожность достигает пика: “(Slowly in a low, tense voice.) *Why did he send us matches if he knew there was no gas?*” [Pinter, 2013: 110]. Далее следует череда повторяющихся вопросов от Гаса и уклончивых ответов Бена, в ходе которых первый постепенно теряет самообладание и буквально срывается:

*“GUS (thickly): Who is it upstairs? <...>*

*GUS (with growing agitation): I asked you before. Who moved in? I asked you. You said the people who had it before moved out. Well, who moved in? <...>*

*GUS (feverishly): I told you before who owned this place, didn't I? I told you. <...> Well, what's he playing all these games for? That's what I want to know. What's he doing it for? <...>*

*GUS (passionately, advancing): What's he doing it for? We've been through our tests, haven't we? We got through our tests, years ago, didn't we?... [Pinter, 2013: 110].*

Очевидно, что Гас в этой сцене переживает некий момент озарения, когда он понимает, что угроза направлена на него, а спички, подброшенные в конверте, были своеобразной «черной меткой».

В пьесах Э. Джеллико “The Sport of My Mad Mother” («Забава моей безумной матери» *пер. наш – Н.Т.*), 1962 и “The Knack” («Сноровка» *пер. наш – Н.Т.*), 1962 конфликт также развивается на межличностном уровне, а угроза заключается в насилии и гендерном доминировании. Так, в “The Knack” самоуверенный Толлен (Tollen) учит Колина (Colin) искусству соблазнения девушек на примере случайно оказавшейся в их комнате Нэнси (Nancy), а в “The Sport of My Mad Mother” глава молодежной банды Грета (Greta), вызывающая одновременно и страх, и восхищение своего окружения, отвергает своего любовника, который совершает самоубийство в конце пьесы.

Таким образом, саспенс как тревожное ожидание реализуется в психологической трагикомедии угроз за счет неопределенности ситуации и внесценического художественного пространства (за пределами комнаты в “The Room” и на верхних этажах в “The Dumb Waiter”). Коммуникативно это выражается во множественных вопросах со стороны протагониста и уклонения от ответов со стороны других персонажей.

Психологизм в пьесах Г. Пинтера также передается невербально через проксемику (Гас подходит ближе к Бену) и кинесику (Стенли заставляют сесть в сцене допроса, Бен швыряет газету). Атрибуты с двойственным символическим значением, которые также приобретают дополнительное значение в контексте пьесы, запускают постмодернистскую игру с плюрализмом смыслов. Это приводит к многообразию интерпретаций пьес Г. Пинтера, включающих философско-аллегорические и политические прочтения.

Двойственность и ирония, свойственные жанру трагикомедии, приобретают в психологической трагикомедии угроз новое наполнение: все образы и мотивы с традиционно положительным значением (вечеринка по поводу дня рождения, еда, гости, ухаживания за девушкой) подвергаются смене знака и приобретают зловещую коннотацию. Такая же подмена происходит в отношении комичных клоуноподобных героев, которые оказываются убийцами. Следовательно, трагикомичность здесь предполагает смену знака, что в свою очередь направлено

на зрителя/читателя. Степень такого воздействия может варьироваться от эффекта обманутого ожидания до вызова морально-этическим убеждениям.

### 2.2.3. Социально-политическая и постапокалиптическая трагикомедии угроз

Трагикомедия угроз, в которой угрозу представляет общество и государственная власть, представлена социально-политическими аллегорическими и сатирическими пьесами. Стоит отметить, что на рубеже 50-60х годов XX века в британской культурной жизни существовал очевидный запрос на социальную драму, что проявилось в драматургии кухонной мойки (*kitchen sink drama*). Однако если Дж. Осборн и его последователи прибегали к реализму, чтобы поднять остросоциальные темы, и противопоставляли его объективности «хорошо сделанной пьесе», то абсурдисты объединили экспериментальную эстетику абсурдизма, в которой форма максимально приближена к содержанию, и социально-политическую проблематику, которая традиционно решалась в реалистичной форме. Связующим компонентом, сделавшим возможным такой синкретизм жанров, стала сатира.

Как признается драматург Д. Кэмптон, основной мотивацией для него было недовольство политической ситуацией, а абсурдизм позволил ему выразить это в наиболее лаконичной форме: *“I wanted to express my anger at the political situation – the ignorance of the politicians, wars, injustice, the bomb ... I searched for a new style which would convey my feelings with extreme economy... I hit upon a style which came to be known as Absurdism”*<sup>15</sup> [Цит. по: Percival, 1995: 47].

Дж.Р. Тейлор, сравнивая пьесы Д. Кэмптона и Г. Пинтера, отмечает, что Д. Кэмптон выражает озабоченность социальными проблемами слишком буквально. Если у Г. Пинтера угроза не определена, что делает её всеобъемлющей и поэтому еще более мощной, то у Д. Кэмптона это определено бомба (имеется в

---

<sup>15</sup> рус. «Я хотел выразить свой гнев по поводу политической ситуации – невежества политиков, войн, несправедливости, бомбы... Я искал новый стиль, который передал бы мои чувства с предельной экономией... Я наткнулся на стиль, который стал известен как абсурдизм».



виду ядерная угроза) [Taylor, 1969: 184]. Действительно, несмотря на возможные социально-политические прочтения пьес Г. Пинтера, психологизм и неоднозначность приближают их к метафизическому абсурду. И политика в его трагикомедии угроз – это в большей степени исследование природы властных отношений, авторитета, подчинения, конформизма и др. Тем не менее Д. Кэмптону удалось совместить на первый взгляд взаимоисключающие направления и при этом поддержать преемственность сатирической традиции в британской литературе.

Уже упоминавшийся сборник коротких пьес Д. Кэмптона “The Lunatic View: A Comedy of Menace” (1957) состоит из четырех пьес или *glimpses*, как называет их автор, которые позволяют заглянуть в сознание безумца, коим видится автору современный человек. Каждая из пьес иллюстрирует разные виды угроз (см. Рисунок 2). Например, в пьесе “Memento Mori” угроза замкнута в сознании героев и внешне проявляется в их взаимном недоверии. Во всех остальных пьесах угроза исходит от общественно-политических процессов.

Пьеса “A Smell of Burning” представляет собой сатиру на политический конформизм и аполитичность. Главными героями являются супруги Джонсы (the Jones), и уже в выборе имени есть отсылка к выражению *keep up with the Joneses*, которое означает не отставать от друзей и соседей в признаках социального благополучия. Такая аллюзия подчеркивает универсальность персонажей, делает их типичными представителями британского общества.

Синекдохическая связь между внутренней средой Джонсов и широким контекстом происходящего в стране и мире становится структурообразующим принципом в пьесе. События в ней развиваются на фоне нескончаемого потока новостей. Так, пьеса начинается с абсурдной сводки новостей: “*Announcer: Good morning. Here is the slate-o-clock news for to-day, the eleventeenth of Fromentary...*” [Campton, 1968: 4]. Но на сообщении о забастовке производителей спичек радио умолкает. Недовольный мистер Джонс критикует работника, ремонтировавшего радио ранее, и уже в этой первой реплике героя можно обнаружить авторскую иронию: “*Shouldn't be surprised if he weren't politically minded*” [Campton, 1968: 5].

Мистер Джонс читает о разных случаях политической жестокости и несправедливости, но каждый раз супруги объясняют это тем, что такое возможно в других странах, но не в Британии:

*“JONES: Girl been hanged in Hungary. <...>*

*MRS J.: **That comes of being foreigners**” [Campton, 1968: 6].*

*“JONES: Riot over the week end in Cyprus. <...>*

*MRS J.: **They’re not like us, of course. They’re used to it**” [Campton, 1968: 12].*

*“JONES: ...Revolution in Algeria. <...>*

*MRS J.: **Their blood is hotter than ours**” [Campton, 1968: 17].*

*“JONES: Revolution? What revolution?*

*ROBINSON: There is always a revolution somewhere.*

*JONES: **Somewhere else. I read in the papers. But here...**” [Campton, 1968: 14].*

Название пьесы также включает в себя синекдоху, поскольку запах гари относится и к домашней среде героев, и к широкому контексту. Супруги чувствуют у себя в доме отчетливый запах гари и предполагают, что это тостер, в котором все время подгорает хлеб, однако оказывается, что миссис Джонс тостер еще не включала. Когда у них в доме появляется некий Робинсон (Robinson), типичный английский клерк, он сообщает им, что горит городская ратуша:

*“JONES: Can you smell....?”*

*ROBINSON: Burning?*

*JONES: We thought it was the toast.*

*ROBINSON: Oh, no. **The Town Hall.***

*JONES: I’ve never smelled it before.*

*ROBINSON: The wind is blowing from the South South East,*

*JONES: Does it always smell when the wind changes direction?*

*ROBINSON: **Only when it is on fire.***

*JONES: There is always the fire brigade.*

*ROBINSON: There was. But I believe that **it was dealt with first**” [Campton, 1968: 10].*

Из этого сообщения следует, что в стране происходят какие-то беспорядки или даже государственный переворот, если горит государственное здание, а пожарная служба ликвидирована (*it was dealt with first*). Очевидно, это происходит не впервые (*Only when it is on fire*). Однако Джонсы этого не замечают или предпочитают не замечать, удовлетворившись удобным объяснением:

“(A rattle of machine gun fire from the street below.)

JONES: *What was that?*

ROBINSON: *Boys – playing*” [Campton, 1968: 19].

Формально источником угрозы в пьесе является незванный гость Робинсон. А её предпосылкой является ситуация вторжения. Согласно ремарке, визитёр просто входит в комнату, никак не предупреждая о своем присутствии. Позже он извиняется, буквально называя свое появление «вторжением»: “*Please forgive my intrusion, but, for the first time in my life, I have left the office without the correct equipment for the work in hand*” [Campton, 1968: 9]. На вопрос, кто он такой, мужчина выдает свою краткую биографию и только в конце называет имя. В этом можно усмотреть сатиру на чиновничество, для кого правильная биография (отец Робинсона юрист – традиционно одна из самых почетных профессий в Британии, а сам он учился в гимназии) и должность (“*I am now employed by the Borough Council in the City’s Surveyor’s Department, of which I am Deputy Head*” [Campton, 1968: 8]) идут впереди личности.

В отличие от героев Г. Пинтера, Джонсы не чувствуют угрозы. Напротив, они даже очарованы своим посетителем, что видно в следующем абсурдистском диалоге в стиле С. Беккета:

“JONES: *Pleasant young man.*

MRS. J.: *Well spoken.*

JONES: *Right school. Did you notice his tie?*

MRS. J.: *His umbrella.*

JONES: *His hat. <...>*

MRS. J.: *His shirt.*

JONES: *Impeccable.*

*MRS. J.: English.*

*JONES: Not a thing wrong with him*” [Campton, 1968: 11-12].

Тем не менее Робинсон такой же агент-убийца, как и Гольдберг с Макканном или Бен с Гасом. В пьесе появляются все более и более очевидные намеки на истинную цель его визита, но Джонсы продолжают их игнорировать. Сначала мужчина держит в тайне причину своего появления, но уже называет это «заданием»: *“The exact nature of my assignment is confidential, and may not be revealed until later – possibly to-morrow”* [Campton, 1968: 9].

Далее, отказавшись от предложенного ему чая, Робинсон просит принести ему кухонный топорик: *“Thank you, no. I would rather have a hatchet”* [Campton, 1968: 9]. Он снова повторяет свою просьбу, в которой в клишированной форме звучит мотив вторжения и противопоставленного ему гостеприимства: *“May I trespass on your hospitality even further, and borrow – a hatchet?”*. Когда становится ясно, что Робинсон пришел к их соседке сверху, чтобы, вероятно, убить ее, Джонсы демонстрируют свое безразличие:

*“MRS J.: We’d rather not know about her.*

*JONES: We keep ourselves to ourselves”* [Campton, 1968: 11].

И даже когда у них на потолке появилось пятно крови, они предпочитают не вмешиваться:

*“MRS J.: We could complain.*

*JONES: Better not. Don’t want to be involved. We’ll mention it, when we see her”* [Campton, 1968: 15].

Угроза становится гротескной, когда Робинсон просит миссис Джонс ассистировать ему в её же убийстве:

*“ROBINSON: I have to hang something from your kitchen window. Will you assist me – Mrs. Jones?*

*MRS.J.: I have no head for heights. No head at all.*

*ROBINSON: Neither your head nor the height will trouble you long. What is the extent of the drop?”* [Campton, 1968: 20].

После убийства миссис Джонс снова звучит ирония в адрес мистера Джонса:

*“JONES: What is happening?”*

*ROBINSON: My dear sir, don't you read your newspapers?”* [Campton, 1968: 21].

А достав из тостера обуглившийся хлеб, Робинсон саркастически замечает: *“Strange that you never notice what is happening”* [Campton, 1968: 22]. Он удивлен, что мистер Джонс ни о чем не догадывался.

Исходя из образа Робинсона можно было бы предположить, что здесь угроза исходит от другого персонажа, но Д. Кэмптон закольцовывает пьесу, отождествляя убийцу, источник угрозы, с его жертвой и делая обоих типичными представителями британского общества:

*“ROBINSON: Robinson. You should hardly tell me apart from several million other Robinsons. I go to work at nine, and finish at five-thirty. I live in a **semi-detached villa, with a small garden in front. I am fond of gardening. I have a herbaceous border which is the equal of any other in the row. I am also fond of dogs. I observe the correct holidays. I am not a deep thinker.: it is so much easier to believe almost everything I am told. I believe there is no place like home, and beer is best, and the sun never sets on the British Empire. I have a particular veneration for the Union Jack. When the Town Hall burned, I should have liked it to flutter from the mast. Unfortunately, someone had flown the Town Clerk there already...”*** [Campton, 1968: 21].

Таким образом, автор обращается к распространенной в британской драме абсурда персонажной формуле – «британская пара средних лет, среднего класса, проживающая в пригороде» (*“a settled middle-class, rate-paying couple approaching the evening of our lives”* [Saunders, 1978: 35]), но разрабатывает её не как сатиру на мещанские нравы, а как политическую сатиру, высмеивая высокомерие британцев, их консерватизм и бытовой «патриотизм», что сочетается с апатичностью и конформизмом. Именно в невежестве, конформизме и ксенофобии автор видит угрозу.

В пьесе “Getting and Spending” Д. Кэмптон изображает пару молодоженов Ивлин и Бобби, которые резко контрастируют с Джонсами. В отличие от вечно недовольного мистера Джонса, молодые люди крайне позитивны, наивны, полны любви и надежд на светлое будущее, что преподносится в гротескной форме: “*They kiss coyly, like children playing bob-apple <...>*”

*EVELYN: My wife!*

*BOBBY: My husband!*

*(They look around them.)*

*TOGETHER: Our House! <...>*

*EVELYN: We're very lucky.*

*BOBBY: Lucky, lucky, lucky” [Campton, 1968: 37].*

Однако их представление о светлом будущем связано исключительно с фантазиями о социальном успехе, навязанном обществом в соответствии с их гендерными ролями. Ивлин грезит карьерным ростом, увеличением благосостояния, политической властью. Бобби же занята обустройством детской и заботой о будущих детях. В пьесе это доведено до абсурда. Будучи младшим клерком, Ивлин уже считает себя будущим Премьер-министром страны. Бобби тем временем приобрела 24 детские кроватки и 24 коляски и розового, и голубого цвета для еще не родившихся детей. С развитием сюжета супруги все больше верят в свои фантазии: “*But my husband will be a directing manager, then we shall have so much money, headmasters will be eating from our hands...*” [Campton, 1968: 47].

Увлекаясь своими иллюзиями, молодые люди упускают из вида, что тот самый дом, о котором они так радостно говорили «наш дом», стремительно ветшает. От него почти ничего не остается. Дом здесь выступает такой же метафорой, связывающей два плана действия, как и запах гари в одноименной пьесе. С одной стороны, он является физическим подтверждением распада молодой семьи, которая решила прожить не свою жизнь, а навязанную обществом программу. С другой – это метафора всего общества, которое постепенно,

незаметно для себя распадается, пока живет нереалистичными мечтами о своем величии.

Последняя пьеса в анализируемом сборнике “Then...” – изображает Лондон после ядерного взрыва и поэтому относится к постапокалиптическим трагикомедиям угроз. Завершая сборник, пьеса фактически показывает, к чему могут привести те угрозы, которые автор обозначил в предыдущих пьесах.

Д. Кэмптон не только создал сам термин *комедия угрозы (comedy of menace)*, но и показал возможные формы жанрового синкретизма в британской драме абсурда. Эти эксперименты он продолжил и в следующем сборнике “Four-Minute Warning”, в который вошли пьесы “Mutatis Mutandis” (1960), “Little Brother: Little Sister” (1961), “Out of the flying pan” (1960) и “Soldier from the Wars Returning” (1961). Как предполагает название сборника (четырёхминутное предупреждение – система общественного оповещения на случай ядерной атаки, введенное в Великобритании в эпоху Холодной войны), в него вошли пьесы, изображающие ядерный и постъядерный мир. Детальный анализ данных произведений, объясняющий композиционные особенности постапокалиптической трагедии угроз, представлен в п. 2.3.1 настоящей работы.

Помимо Д. Кэмптона к постъядерной теме обращались и другие драматурги-абсурдисты. Наиболее успешной пьесой является совместная работа С. Миллигана и Дж. Антробуса “The Bedsitting Room”, которая была экранизирована в 1969 г. Ричардом Лестером (Richard Lester). “The Bedsitting Room”, в отличие от компактных пьес Д. Кэмптона, высмеивает сразу все возможные пороки британского общества. Острой сатире подвергается институт семьи, церковь, классовое общество, консюмеризм, телевидение, монархия, партийная система и политическая жизнь и т.д. Даже дом как одна из важнейших ценностей высмеивается, потому что по сюжету пьесы главный герой лорд Фортнум (Fortnum) из-за воздействия радиации превращается в комнату и в нем поселяются другие персонажи. То есть ситуация вторжения реализуется здесь на гротескном и сюрреалистичном уровнях.

В отличие от других пьес, где информация о случившейся катастрофе подается постепенно, с использованием типичного для трагикомедии угроз приема саспенс, в данной пьесе она гротескно анонсируется со всеми подробностями: *“SPIKE: On this the first anniversary of the Nuclear Misunderstanding which led to World War Three, I’d like to point out that under a Labour Administration, this was the shortest World War on record, two minutes twenty-eight seconds precisely, including the signing of the Peace Treaty, which is now on sale at Her Majesty’s Stationery Office. The – er – the – er Great Task of burying our forty-eight million dead was carried out with cheerfulness and good-will, so characteristic of the Labour Party....”* [Antrobus, 1972: 13].

В данной сцене персонаж объявляет о первой годовщине случившейся ядерной катастрофе, используя эвфемизм «недопонимание» или «недоразумение» (*Misunderstanding*). Однако написание этого словосочетания с заглавных букв сообщает читателю, что это и есть официальное название, под которым событие вошло в историю. Погребение миллионов погибших герой называет Великой задачей. Такая эвфемизация использована здесь для стилизации политического дискурса и его высмеивания.

Объясняя хаос в своей пьесе, Дж. Антробус проводит параллель с зеркалом: *“The Bedsitting Room is a play gone berserk – puppet-like characters speak gibberish, gibberish gathers more gibberish, the plot turns into gibberish. Why? Because society has gone berserk. The play is no more, no less than society in miniature ... and all of the gibberish is a mirror to political gibberish”*<sup>16</sup> [Цит. по: Percival, 1995: 76]. Действительно, пьеса структурно и содержательно крайне перегружена и демонстрирует принцип деконструкции всех ее составляющих:

- сеттинг (обугленное дерево, груда ботинок, действие происходит на огромной постапокалиптической свалке, в которую превратился Лондон);

---

<sup>16</sup> рус. – «“Жилая комната” – это пьеса, которая сошла с ума: марионеточные персонажи говорят бессмыслицу, эта бессмыслица становится еще большим бредом, сюжет превращается в бессмыслицу. Почему? Потому что общество сошло с ума. Пьеса – не что иное, как общество в миниатюре... и вся эта тарабарщина – зеркало политической тарабарщины».



- костюмы и реквизит (чрезмерное количество разных деталей: *a brown overall, "Macmillan Moscow hat", hot climate uniform, long trousers, a small portable transistor radio* [Antrobus, 1972: 13] );

- звуки (эпизоды чередуются с самыми разными звуками: детский лепет, фортепиано, щебетание птиц, радио, пение, телефонный звонок);

- персонажи (двадцать разных действующих лиц, часть которых мутирует);

- монтажная композиция (эпизоды сменяют друг друга без какой-либо связи).

Структурно и содержательно пьеса отражает распад мира на множество разрозненных частиц в результате ядерного взрыва. Тем не менее даже в такой реальности герои сохраняют свою гражданскую и политическую идентичность, над чем горько иронизируют авторы:

*КАК: Eh? Well, we'll just have to keep going.*

*МАТЕ: What for?*

*КАК: **Because we are British.***

*МАТЕ: **British?** Standing army, three. Members of Parliament, four. Doctors and teachers, nil. Population eight hundred and seventy-four, seven hundred of 'em with radiation sickness. We're all doomed, mate. No proper grub. I'm covered in these sores. There's no hope... Man is finished. And we asked for it.*

*КАК: Nonsense. **When the Conservatives get in again things will be all right, eh, darling?***" [Antrobus, 1972: 85].

Сатира здесь строится на многочисленных отсылках к узнаваемым образам национальной культуры британцев, чем, вероятно, можно объяснить популярность пьесы у публики, поскольку, как отмечает Дж. Антробус, зашифрованное им сумасшествие как диагноз обществу аудитория не поняла [Percival, 1995: 81].

Таким образом, мы заключаем, что базовый жанр трагикомедии трансформируется в британской драме абсурда в трагикомедию угроз. Три вида трагикомедии угроз были определены в зависимости от источника угроз, формирующего конфликт и отражающего синтез драмы (см. Таблица 2).

Источник угроз	Вид трагикомедии угроз	Синтез драмы
Герой	Психологическая трагикомедия угроз	Драма абсурда + психологическая драма
Другой		
Социум	Социально-политическая трагикомедия угроз	Драма абсурда + социальная драма + сатира
Власть		Драма абсурда + политическая драма + сатира
Катастрофа	Постапокалиптическая трагикомедия угроз	Драма абсурда + антиутопия+ постапокалипсис + сатира

## 2.3 Основные приемы композиции британской драмы абсурда

### 2.3.1. Ретроспекция

П. Пави определяет ретроспекцию как «сцену или мотив в пьесе (исходно – в фильме), предшествующие разыгрываемому эпизоду» [Пави, 1991: 288]. М.Г. Меркулова выделяет два значения: «вставная сцена (эпизод) из прошлого» и «прием повествования (“a narrative device”）」 [Меркулова, 2006: 12]. В британской драме абсурда встречаются оба варианта.

Ретроспекция, которая заключается в том, что события в пьесе начинают развиваться с конца, является основным приемом в постапокалиптической трагикомедии угроз, представленной пьесами о ядерной или другой техногенной катастрофе. Во всех пьесах главное событие – условный взрыв как завязка конфликта – вынесено за пределы сценического времени и пространства, так что всё действие пьесы представляет собой изображение последствий катастрофы, то есть «развязку».

Пьеса Д. Кэмптона “Then...” начинается в полной темноте, в которой слышится монолог героя. Темнота сама по себе является сильным театральным приемом, восходящим к китайскому театру теней. К нему также прибегает Б. Бермандж в пьесе “No Quarter”. Темнота создает угрожающую атмосферу. Но если у Б. Берманджа с его классическим метафизическим абсурдом она присутствует на протяжении всей пьесы, то в “Then...” луна восходит при первой же просьбе героя. Такая своеобразная коммуникация света, тени и героя имеет юмористический эффект, но также подчеркивает экзистенциальное одиночество героя:

*“(Darkness. A man speaks.)*

*PHYTHICK: It’s not much to ask. I’ve never asked for a lot. I shouldn’t have got it anyway. Whatever I wanted. ... A little light. Just a glimmer. Just enough to see to die by... (The moon comes out. Phythick is **a wisp of a man** in an old macintosh several sizes too large for him. Over his head he wears a brown paper bag. He is sitting on a short flight of steps.)*

*PHYTHICK: Oh, that’s too sudden. I don’t want to die suddenly. Not like all the others, **whispered out in a puff**” [Campton, 1968: 64].*

Вид Фитика (Phythick) в огромном плаще с бумажным пакетом на голове также имеет юмористический эффект. Можно проследить авторскую иронию в том, что эта пьеса, завершая цикл, идет сразу за “Getting and Spending”, в которой главное действующее лицо хотело стать главой государства. Фитик, в отличие от Ивлиина, уже ничего кроме света не просит (*It’s not much to ask. I’ve never asked for a lot*). Однако рассуждения героя о смерти и упоминание о мгновенной смерти других (*whispered out in a puff*) создают трагическую модальность. Фактически это первая в пьесе ретроспективная отсылка к случившейся трагедии, поскольку внешний вид героя в самом начале пьесы еще не поддается интерпретации. В этом контексте и определение героя лишь как подобия человека (*a wisp of a man*) приобретает зловещий оттенок. Выживший после катастрофы Фитик пытается осмыслить произошедшее, но в своих рассуждениях о власти и отношении человека с ней заходит в тупик: “*The fools in authority make mistakes, and who has*

*to suffer? Who? There should be no fools in authority. There should be no authority. A man should be left to himself. ... I don't want to be left to myself. Dust. All that's left. Dust. All my hopes. All my chances. Dust. Dust. Dust. Dust....*" [Campton, 1968: 64].

Многочисленное повторение слова *dust* в цитате не только означает, что все уничтожено и буквально, и метафорически (*All my hopes. All my chances*), но и является отсылкой к ядерным осадкам в виде радиоактивной пыли и пепла, которые выпадают после взрыва. Причина такого странного внешнего вида героя проясняется позже, когда он встречается Девушкой и обсуждает с ней исчезновение Эроса с площади Пикадилли:

*GIRL: He – didn't have a paper bag round his head.*

*PHYTHICK: I shouldn't have imagined he needed one.*

*GIRL: They saved us – didn't they?*

*PHYTHICK: The ...*

*GIRL: Yes.*

*PHYTHICK: They must have done. I couldn't follow the theory myself, but I trusted it. Fortunately my faith was justified. When the only person I see **who has escaped the – disaster** wears a brown paper bag....*" [Campton 1968: 66].

Так выясняется, что герои выжили в какой-то катастрофе и предположительно их спасла вера в необходимость носить бумажные пакеты на голове. Ретроспекция здесь выражается в виде даже не воспоминаний, а констатации недавно случившегося события и попытке его осознать. О том, что это недавнее прошлое, говорит использование видовременных форм глаголов, как например, в реплике Фитика, где время актуализировано приемом эпанортозиса (самоисправления) и паузой, маркированной знаком тире:

*"PHYTHIC: I **teach** physics and higher mathematics. I – **taught** – physics and higher mathematics"* [Campton 1968: 66].

Рассуждая о случившемся, герои задаются вопросами, на которые у них нет ответов, существуют только предположения. При этом Девушка удивляет Фитика своей незаинтересованностью и неосведомленностью: *"How can you see as much as a speck of dust and not wonder"* *"Does this – accident mean no more to you than no*

*electricity and no television*” “*Don't you wonder which fool allowed this to happen? Didn't you ask yourself who was to blame?*” [Campton 1968: 68].

Несмотря на постапокалиптичность и беккетовскую модальность, “Then....” не обращается к метафизическому абсурду, хотя и касается общих вопросов существования. Например, автор имплицитно поднимает тему идентичности и расчеловечивания. Героиня пьесы остается без имени – просто Девушка или Мисс Европа, потому что в прошлой жизни до катастрофы она выиграла конкурс красоты, а имя главного героя Mr. Phythick (Фитик) Девушка искажает в символичное Mr. Thing (*thing* – вещь). Тем не менее автор настаивает, что смысл пьесы носит политический характер и составляет основу сборника: “*Its message is at the heart of THE LUNATIC VIEW. Political mismanagement has destroyed the world. It has destroyed man also. Man and society mirror one another, and the mirror has been cracked*”<sup>17</sup> [Цит. по: Percival, 1995: 56]. Причину катастрофы автор видит в неправильном политическом управлении. Именно обвинение в неумелом руководстве мы находим в реплике Фитика, а аполитичность и невежество девушки выглядят комично:

“*PHYTHICK: ...Can you imagine that? They deputed absolute authority for the world to be destroyed.*

*GIRL: Was it destroyed?*

*PHYTHICK: It has been granulated*” [Campton, 1968: 68–69].

Метафора треснувшего зеркала, которую использует автор, предполагает хаос, который мы видим в каждой из четырех пьес анализируемого сборника. В трех из них – это распад и беспорядок в доме как самом ближайшем окружении героев. В последней пьесе – это превращение мира в пыль. Пьесы “Memento Mori” и “Then....” сочетают абсурд с практически притчевой универсальностью, а “A Smell of Burning” и “Getting and Spending” с общественно-политической сатирой.

---

<sup>17</sup> рус. «Её смысл лежит в основе «The Lunatic View». Неправильное политическое управление разрушило мир. Оно также разрушило человека. Человек и общество отражают друг друга, и это зеркало треснуло».

В постапокалиптической пьесе Д. Кэмптона “Mutatis Mutandis” у Дугласа (Douglas) и Селии (Celia) рождается ребенок-мутант, и шокированный отец пытается как-то подготовить супругу к этому обстоятельству. Информация о ребенке подается постепенно, что создает саспенс в духе трагикомедии угроз.

В начале пьесы рисуется идиллическая картина происходящего. Молодой отец ожидает свою жену в клинике, с веранды которой открывается прекрасный вид: “*Lily pool, daisy lawn, and rock garden*” [Campton, 1960: 1]. Но шокированный Дуглас говорит отрешенно (*mechanically, dully*), односложно, недоговаривая свои вопросы. Тем не менее долгое время в пьесе нет никаких указаний на причину случившегося, пока Дуглас не приходит к тому, чтобы констатировать, что их ребенок мутант. Как это часто бывает при посттравматическом расстройстве, персонажи избегают прямой номинации, заменяют травмирующий опыт эвфемизмами:

*“DOUGLAS: Our baby is... That Word*

*Celia: What word?*

*Douglas: That unnatural word”* [Campton, 1960: 8].

Возмущенная такой несправедливостью, Селия выдает первый ретроспективный эпизод, описывающий их свадьбу:

*“CELIA: Why should it be? We were properly married. In church. It was a white wedding. I was in white, you were in white, the minister was in white, the confetti was white, the rice was white, and in the sky were **little white mushroom clouds**. Our wedding was properly organized, and absolutely legal. Why should our baby be that word?”* [Campton, 1960: 8].

Селия комична в своем невежестве, когда рассуждает, что белая свадьба как-то должна была предотвратить рождение ребенка-мутанта. Однако упоминание белых грибовидных облаков, отсылающих не к одному, а множеству ядерных взрывов, превращает эту реплику в черный юмор. Так, одна эта реплика выстраивает постапокалиптическую трагикомедию угрозы. Ужас от ядерного взрыва здесь еще больше усиливается ввиду отсутствия информации у героев, что видно в следующем эпизоде:

“DOUGLAS (*chattily*): *There are several theories. The popular press insists on radioactive dust.*

CELIA: *Is it?*

DOUGLAS: *How can it be? We breathe air. Are we full of radioactive dust?*

CELIA: *I don't know anything.*

DOUGLAS: *We don't emit fire, or glow in the dark. It has been scientifically calculated that **experiments** may continue at the present rate for two million years before there is a lethal dose in the atmosphere” [Campton, 1960: 14–15].*

Так же как Фитик и Девушка, Дуглас и Селия пытаются объяснить себе случившееся, полагаясь на ту незначительную и, возможно, недостоверную информацию, которую они получают из СМИ. Так выясняется, что сведения базируются на данных о ядерных экспериментах, которые ученые посчитали относительно безопасными.

“Little Brother: Little Sister” представляет собой абсурдистскую мрачную сказку о двух подростках по имени Сэр (Sir) и Мадам (Madam), которые выросли в убежище под присмотром грозной Поварихи (Cook). Поскольку здесь автор синтезирует трагикомедию с жанром сказки, Повариха представлена как монстр не только в силу своей жестокости, но и интеллектуальных качеств. Её речь путана, уклончива и во многом касается еды. Однако в какой-то момент она упоминает о прошлой жизни «наверху»:

“COOK: *That's what my 'ead's for, Madam. ... I can remember the time. Many's the time I've wished I couldn't remember the time. **The time gone by. The time Above.***

MADAM: *Above?*

COOK: *'Istorical times. Before the fifty year calendar began” [Campton, 1963: 23].*

Из этих воспоминаний становится ясно, что был некий взрыв, после которого Повариха спустилась вниз, в убежище. Поняв, что есть некая дверь наружу, герои пытаются сбежать от Поварихи, угрожающей сделать из них котлеты:

*“COOK: A rissole’s a threat. That’s what a rissole is. It’s been a long time since we ‘ad a rissole day. <...> A rissole’s what them as don’t behave themselves end up as. After a rissole day, there’s one less in the guest-room. Understand? Now you are ready to kneel, and beg Cook’s pardon?”* [Campton, 1963:14].

В данном случае угроза реализована в двух планах. Эксплицитно угроза – это Повариха, но имплицитно – это случившийся в прошлом взрыв. Таким образом, дети находятся в безвыходном положении, между двух зол. Но Мадам, подобно Еве, все-таки уговаривает Сэра сделать шаг в неизвестное и попробовать выбраться наружу.

“Out of the Flying Pan” изображает процесс переговоров между двумя дипломатами, который представляет собой лингвистический абсурд в духе «Лысой певички» Э. Ионеско, когда герои обмениваются ничего не значащими, но рифмующимися словами:

*“A: Then nothing remains to disturb our complete agreement, and without further ado I shall produce the Treaty.*

*B: Since nothing remains to disrobe our complete greedment, without further ago you may produce the treat. He.*

*A: The Charter.*

*B: The Barter.*

*A: The Carter.*

*B: The Garter.*

*A: Legato.*

*B: Regatta”* [Campton, 1963: 51].

“Soldier from the Wars Returning” автор определяет как гротескную комедию. Пьеса изображает солдата-победителя, который хвалится своими подвигами в баре. Фактически сюжет в пьесе ослаблен, а все упоминания о женщинах, которых встречал персонаж, и о солдатах, которых он убивал, являются ретроспективным воспроизведением событий, произошедших с ним во время войны, с которой он вернулся.



Тем временем официантка надевает на разные части тела недоумевающего солдата бинты и повязки, маркируя те увечья, что он нанес своим жертвам. Так солдат сам превращается в жертву. Если в начале пьесы автор подчеркивает физическую силу солдата в ремарке (*“He has a healthy tan, and a magnificent physique”* [Campton, 1963: 43]), то в конце молодой человек «ковыляет» (*hobbles out*) и также демонстрирует свою растерянность или проблему с памятью (*Did I come in with something I haven't got now?*). Синекдоха здесь проявляется в репликах Бармена и Официантки, для которых солдат – лишь один из многих воевавших, чей удел предопределен: *“They're all pretty much alike”* [Campton, 1963: 57], *“It's bound to happen. If you are a soldier”* [Campton, 1963: 58]. Название пьесы напрямую указывает на её универсальный характер: слово *“soldier”* употреблено без артиклей, а существительное *war* стоит во множественном числе.

Ретроспекция встречается не только в постапокалиптических трагикомедиях угроз, в которых страшное событие уже случилось до начала действия пьесы. В отличие от европейской драмы абсурда, где персонаж лишен истории, герой британских абсурдистских пьес – это типичный представитель и продукт своего общества. Ретроспекция выступает в них приемом, позволяющим представить историю действующего лица, как правило, в форме монолога-воспоминания. В качестве примеров можно привести ретроспективный монолог Астона о пережитой шокотерапии в пьесе *“The Caretaker”* Г. Пинтера или рассказы Ленни об отношениях с женщинами в пьесе *“The Homecoming”* того же автора.

В своей наиболее ярко выраженной форме подобная ретроспекция присутствует в лирической пьесе Г. Пинтера *“The Landscape”* («Пейзаж»), 1967. Здесь нет какого-либо действия, и даже диалог персонажей трансформирован в два параллельных монолога. Дафф (Duff) вспоминает свою недавнюю прогулку, а его супруга Бет (Beth) предаётся романтическим воспоминаниям, вероятно, о своей юности. Эти эпизоды, изобилующие яркими образами, составляют основное содержание пьесы и уподобляют её импрессионистскому пейзажу. В данном случае ретроспекция создает лирический план композиции пьесы.

Кроме того, ретроспекция используется в ряде пьес с условной любовной коллизией. Например, пьеса “A Slight Accident” («Небольшое происшествие» *пер. наш – Н.Т.*), 1961 Дж. Сондерса начинается с выстрела и вскоре становится ясно, что Пенелопа (Penelope) убила своего мужа Гарри (Harry). Вскоре к ней приходит ее подруга Камилла (Camilla) с мужем Роджером (Roger). Они выпивают и беседуют о Гарри и о некоем происшествии (accident). В конце пьесы Камилла выходит из себя, признается, что у нее есть любовник, и стреляет в супруга. Осознав произошедшее, она отрицает свое первое заявление-признание. В этот момент Пенелопа сообщает, что и с ней случилось то же самое. Фактически пьеса началась с развязки конфликта, а затем на второстепенных персонажах было проиграно его развитие, которое, вероятно, и произошло за пределами действия пьесы.

Пьеса Дж. Сондерса “Alas, Poor Fred” изображает пожилую пару Этель (Ethel) и Эрнеста Прингл (Ernest Pringle), которые спорят о разных фактах из прошлого, при этом все время вспоминая некоего Фреда. В конце пьесы становится ясно, что Фред – это бывший муж Этель, которого убил Эрнест, на тот момент любовник Этель. Вероятно, спутанные воспоминания Эрнеста – результат пережитой в прошлом травмы или преклонного возраста. В течение всей пьесы мужчина пытается восстановить события прошлого, споря с супругой о деталях и фактах. В финале женщина не выдерживает и выдает шокирующую правду: “*Ernest, we were lovers! Lovers! Lovers!!!!*” [Saunders, 1968: 111].

Героями пьесы Дж. Сондерса “Bodies” являются две супружеские пары. Пьеса начинается с серии ретроспективных монологов, в которых каждый из участников вспоминает события девятилетней давности, когда все они были участниками любовного четырехугольника. При этом само действие разворачивается в настоящем, где каждый живет со своим законным супругом. Друзья не общались несколько лет, за которые одна пара успела пожить в Америке и пройти семейную терапию.

Следовательно, ретроспекция в британской драме абсурда реализована в широком смысле как повествовательный прием, позволяющий вынести завязку

конфликта за пределы пьесы, так что действие в ней разворачивается после угрозы. Такую же роль ретроспекция выполняет в пьесах с любовной коллизией, в которых измена произошла намного раньше описываемых событий.

В постапокалиптической трагикомедии угроз ретроспекция выражается в рассуждениях и попытках осознать случившуюся катастрофу. При этом указания на катастрофу, как правило, вводятся постепенно, что создает саспенс. В пьесах с мелодраматическим сюжетом ретроспекция реализована в воспоминаниях. Ретроспекция как вставная сцена также встречается в британской драме абсурда в виде монологов о прошлом, позволяющих создать историю героев.

### **2.3.2. Интертекстуальность**

Понятие «интертекстуальность», введенное Ю. Кристевой, восходит к теории полифонизма (соприсутствие в тексте нескольких «голосов») М.М. Бахтина и определяется как вербализованный след «чужого голоса», играющего определенную роль в конкретном тексте [Фатеева, 2012].

Интертекстуальность отражает процесс «разгерметизации» текстового целого и предполагает его соотнесение с другими нарративными системами, их диалогическое взаимодействие в плане содержания и выражения. Общеизвестны такие способы включения в повествование других текстов, как цитаты, аллюзии, референции, «бродячие» сюжеты. При этом «встроенные» части нередко выходят за пределы семиосферы основного текста, что свойственно, например, практике постмодернизма. Такие прецедентные тексты по-новому характеризуют произведение и, как результат, усиливают его прагматический эффект. Театр абсурда, формировавшийся на рубеже модернизма и постмодернизма и достигший своего расцвета в 1950-1960е годы, не мог не вобрать в себя некоторые постмодернистские приемы.

Для анализа межтекстовых отношений британской драмы абсурда целесообразно обратиться к типологии таких отношений Ж. Женетта [Genette, 1982]. Обозначив данное взаимодействие текстов термином

«транстекстуальность», Ж. Женетт выделил пять типов отношений, позже обобщенных Г. Алленом [Allen, 2000: 101–103]:

1) интертекстуальность – сосуществование двух или более текстов в одном (цитата, плагиат);

2) паратекстуальность – отношение между текстом и его частью. Паратекст – это «порог» основного текста, делимый на перитекст (*peritext*), например, заголовок, предисловие, и эпитекст (*epitext*), куда входят критические обзоры, интервью, авторские комментарии или вступительные статьи издателей, вынесенные за пределы текста и призванные управлять читательским восприятием текста;

3) метатекстуальность – комментирующее, критически-оценочное обращение одного текста к другому;

4) гипертекстуальность, при которой один текст берет за основу другой, но не обязательно присутствует в нем (имитация, пародия, травести);

5) архитектурность как типологическая соотнесенность текстов одного класса – самая объемная форма транстекстуальности, включающая родовые, модальные, тематические и метафорические инференции текстов, которые могут фиксироваться в подзаголовке и нести информацию о жанре произведения.

Таким образом, интертекстуальность, по Ж. Женетту, понимается в самом узком ее смысле как буквальное присутствие в тексте фрагментов других текстов. Но в данном исследовании нас интересуют имплицитные формы взаимодействия текстов, основанные на отношениях деривации. На наш взгляд, они в большей степени влияют на структуру и композицию пьесы. К ним относятся пародия, в основе которой лежит трансформация претекста (гипотекста, в терминологии Ж. Женетта), и стилизация.

**Стилизация** часто понимается в широком смысле как имитация чужого слова в произведении. Но в контексте данного исследования мы рассматриваем литературную стилизацию как имитацию эстетических принципов другого автора или направления. Такой вид стилизации не сводится лишь к стилистическим особенностям исходного сочинения. Очевидно, что главными и наиболее

важными источниками стилизации являются канонические для театра абсурда произведения С. Беккета и Э. Ионеско. Это представляется закономерным, поскольку до 1970х годов из всех европейских абсурдистов именно эти два драматурга привлекали внимание режиссеров, продюсеров и критиков [Percival, 1995: 3–4].

Первые критические обзоры на ранние пьесы Г. Пинтера изобиловали замечаниями о влиянии С. Беккета и Э. Ионеско: *“If the author can forget Beckett, Ionesco and Simpson, he may do much better next time”* [Elsom, 1976: 83]; *“It has touches of Ionesco and echoes of Beckett”* [Harold Pinter Website, 2024]; *“Mr. Pinter is a lively and assimilative new talent, and his play, <...> owes much to Ionesco...”* [Там же]. Важно также понимать, что С. Беккет и Г. Пинтер были современниками и возможно развивали схожие идеи, но автономно. Г. Пинтер не раз признавался, что напрямую не вдохновлялся пьесами С. Беккета [Gussow, 1994: 57, 69]. При этом драматург писал о своем восхищении работами ирландского писателя в 1954 г. [Pinter, 2009: 71] и обсуждал в переписке с Миком Голдштейном (Mick Goldstein) пьесу «В ожидании Годо» в 1955 г., к тому времени уже прочитав три романа С. Беккета [Pinter, 2009: 20]. Первая пьеса Г. Пинтера была написана в 1957 г. В связи с этим можно предположить, что в данном случае стилизация была бессознательная. Это уменьшает художественную значимость интертекстуального диалога, но не умаляет ценность самого текста.

Сравнивая поэтику произведений Г. Пинтера и С. Беккета, можно заключить, что главное сходство заключается в выстраивании пьесы вокруг факта отсутствия; но если у С. Беккета это отсутствие интригует своей неизвестностью и двусмысленностью, то у Г. Пинтера вызывает тревогу. Это также выражается в беккетовском молчании, которое маркирует экзистенциальную пустоту, и пинтеровской паузе, несущей угрозу и потенциальное насилие. Если фигура Годо в «В ожидании Годо» воспринимается как спаситель, то неведомую организацию, которую представляют Гольдберг, Макканн и некий Монти, к которому предположительно уводят Стенли в “The Birthday Party”, можно воспринимать исключительно как реальную угрозу. Шутовской характер Владимира и

Эстрагона из пьесы С. Беккета узнается в героях-агентах Г. Пинтера Гольдберге и Макканне из “The Birthday Party”, а также в образах Бена и Гаса в “The Dumb Waiter”. Однако поскольку никакие другие качества Владимира и Эстрагона не повторяются, можно предположить, что оба драматурга имитировали буффонаду. Неумолкающую Винни и ее молчаливого мужа Вилли из пьесы С. Беккета «Счастливые дни» можно найти в более реалистичных версиях в пьесах Г. Пинтера “The Birthday Party” (Мег и Питей) и “The Room” (Роуз и Берт).

После премьеры пьесы “Rosencrantz and Guildenstern Are Dead” («Розенкранц и Гильденстерн мертвы»), 1966 Т. Стоппарда также обвиняли в эпигонстве [Kornhaber, 2021: 62]. Но в данном случае, вероятнее всего, имеет место сознательная стилизация, которая устанавливает именно интертекстуальный диалог с работой С. Беккета «В ожидании Годо». Например, в своем интервью Роналду Хейману (Ronald Nauman) Т. Стоппард признает сходство с пьесой «В ожидании Годо», но также замечает, что влияние ирландского драматурга на него гораздо сильнее, и выражается оно в особом беккетовском юморе, который заключается в уверенном утверждении и его немедленном опровержении [Drama Criticism, 1996: 296].

Сходство с героями С. Беккета состоит не только в том, что Розенкранц и Гильденстерн – это маленькие потерявшиеся люди, и не в элементах клоунады, а в том, что персонажи Т. Стоппарда заимствуют некоторые черты характера Владимира и Эстрагона. Например, Гильденстерн похож на Владимира своим стремлением объяснить все рационально и дойти до сути вещей. Розенкранц же напоминает Эстрагона, который более эмоционален и озабочен физической стороной жизни. Так же, как Диди и Гого, Рос и Гил пребывают большую часть пьесы в состоянии пассивного ожидания и лишь комментируют свое положение. Кроме того, Т. Стоппард имитирует словесные игры, в которые герои играют, чтобы скоротать время. Однако главное отличие от героев пьесы С. Беккета заявлено в самом заголовке “Rosencrantz and Guildenstern Are Dead” – герои Т. Стоппарда уже мертвы. В пьесе С. Беккета вопросы остаются без ответов (чего ждут герои? где они? кто такой Годо? спасет ли он их? и т.д.), Т. Стоппард же не

оставляет альтернативы или какой-то неопределенности, он констатирует уход героев из жизни, но рассуждает о смысле и значении их смерти.

Д. Кэмптон обращается к стилизации поэтики Э. Ионеско, применяя абсурдистские техники к социально-политическим пьесам с антиядерной и антиконформистской тематикой. Например, финал пьесы Д. Кэмптона “Memento Mori” имитирует “Урок” Э. Ионеско. В обеих пьесах персонажи сведены до их функций (учитель – ученица, продавец – покупатель), и обе пьесы заканчиваются убийством с намеком на его серийность. Пьесы закольцовываются таким образом, что убийцы уходят встречать своих новых жертв, и читатель/зритель понимает, что весь цикл повторится. В пьесе “Getting And Spending” действующие лица стремительно стареют, что выражается визуально. Вероятно, это заимствовано из пьесы «Жертвы долга», где героиня Мадлен также быстро перевоплощается в старушку. Канонических Смитов из пьесы Э. Ионеско «Лысая певица» узнаем в Джонсах из “A Smell of Burning” Д. Кэмптона и Принглах из “Alas, Poor Fred” Дж. Сондерса. Лингвистический коллапс «Лысой певицы», который достигает апогея в сцене 11, вероятно, вдохновлял Э. Джеллико при работе с пьесой “The Sport Of My Mad Mother”, а Д. Кэмптона во время написания “Out Of The Flying Pan”.

Британская драма абсурда также прибегает к **паратекстуальности**, то есть диалогу между текстом и его частями. В первую очередь это касается заглавия. Как и в любом тексте, заглавие содержит в себе главную тему произведения. В театральном дискурсе название пьесы – это еще и главный текст афиши, первый информационный ключ, который получают зрители, и от которого во многом зависит коммерческий успех постановки.

Интересный случай паратекстуальности находим в названии пьесы “The Dumb Waiter” Г. Пинтера. В данном случае имеется игра слов, основанная на буквальном и переносном значениях слова. С одной стороны, *dumb waiter* – это кухонный лифт, предназначенный для перемещения небольших объектов между этажами здания. Собственно в пьесе и фигурирует кухонный лифт, который становится странным и зловещим средством коммуникации между сидящими в подвале Беном и Гасом и кем-то неведомым наверху. Как бытовой атрибут,

традиционно расположенный на кухне, лифт, вынесенный в название, можно также считать насмешливой отсылкой к популярной в то время драматургии кухонной мойки (*kitchen sink drama*) или даже коммерческим ходом с целью привлечь аудиторию реалистичной драмы. Но с другой стороны, это заглавие можно интерпретировать буквально: *dumb* – глупый, тупой, немой; *waiter* – официант, ожидающий. В таком случае появляется и авторская оценка, понижающая стиль, и мотив ожидания, который в дальнейшем подкрепится стилизацией пьесы С. Беккета “Waiting for Godot”.

Похожую игру слов, актуализирующую два плана пьесы, находим в заглавии “The Caretaker” Г. Пинтера. *Caretaker* – это сторож, смотритель. И в этом значении слово отражено в сюжете пьесы. Но в то же время это производное от выражения *take care* – быть внимательным, осторожным; ухаживать, заботиться. Если первое значение реализовано относительно персонажа Дэвиса, то во втором значении оно касается и Астона, приютившего Дэвиса, и Мика, который, вероятно, является опекуном своего брата. Значение осторожности также актуально в контексте манипулятивной игры, которую развернули герои. Интересно, что лексема *care* восходит к древнеанглийскому слову *caru, searu* – печаль, тревога, огорчение, и более глубоко – к готскому *kara* – горе, беда [Online Etymology Dictionary, 2024]. И если разбирать слово *caretaker* буквально, учитывая древние составляющие, то получается “тот, кто взял на себя горе”, что соответствует роли Дэвиса как искупительной жертвы, своеобразного козла отпущения, которого изгоняют в финале пьесы.

Интертекстуально насыщенным предстаёт заголовок пьесы “Rosencrantz And Guildenstern Are Dead”, который является прямой цитатой из финала пьесы У. Шекспира «Гамлет». Такое название с предикацией фактически заставляет читателя/зрителя ретроспективно воспроизвести историю второстепенных персонажей пьесы великого драматурга еще до знакомства с произведением Т. Стоппарда.

Пьеса Э. Джеллико “The Sport Of My Mad Mother” представляет собой драматургический эксперимент, соответствующий театру жестокости А. Арто.



Текст этого произведения крайне несвязный, изобилует повторами и алогизмами и представляет собой комбинацию шума музыкальных инструментов, стихов, песнопений и ритуалов. Герои пьесы – банда тедди-боев (молодежной субкультуры, зародившейся в Великобритании в 1950х гг.), возглавляемая австралийкой Гретой (Greta). Все происходящее очень точно комментирует американец Дин (Dean), который явно новичок и вообще чужой в этой группе: *“What is this? What is this? I don’t get it... I like to understand things and I don’t understand this... It’s like some nasty joke... it’s like spitting in your eye”* [Jellicoe, 1985: 118].

Заглавие пьесы – цитата из индуистского гимна, первую строку из которого драматург приводит в эпиграфе: *“All creation is the sport of my mad Mother Kali”*. Так автор указывает вектор возможных интерпретаций. В индуизме Кали – это одновременно богиня смерти и разрушительных сил, но также и богиня созидательной, жизненной энергии. Именно такой могущественной предстает Грета в экзальтированном монологе единственной девушки в этой группе Пэтти (Patty):

*“PATTY: ...I wish I was – I wish I was Greta. Greta... ! Like spit on a hot plate that’s her. Razzle dazzle. <...> It’s like she makes something come busting out. Everyone’s got something inside and she makes it grow and grow and come busting out. She looks at Solly. Solly fights Bobby and first thing they know they’re down the end of the street fighting anyone they see. <...> It’ll start with one fight and then the whole street – all exploding and growing and exploding, and every bit of every explosion makes everything round it explode. The country – the sea – the air – all the planets. And she stands there, her eyes glittering and sparkling and laughing the whole time. Bearing it. Bearing it”* [Jellicoe, 1985: 111–112].

Грета способна одним лишь взглядом пробудить в людях невероятную жестокость, так что они немедленно начинают драку. В приведенном выше монологе используется прием градации, изображающий разрастающееся насилие. Начинается с того, что Солли дерется с Бобби, затем уже их конфликт

разрастается на всю улицу, а завершает всё описание взрывов планетарного и вселенского масштаба.

Весь первый акт герои ждут появления Греты, что сравнимо с ожиданием Годо. В ней одновременно воплощены фигуры богини, матери и возлюбленной, что видно по тому, как о ней говорят члены банды и, в частности, влюбленный в нее Коун (Cone):

*“CONE: ...Ain't you going to wait for Greta? ... Greta... I'll tell her... I'll tell ... I'll go and find her and tell her... tell Greta... Greta... Mamma! Mamma! Where are you, Mamma! Why you left me? ... (Going) Mamma! (Off) Mamma! Greta!...”* [Jellicoe, 1985: 125].

В конце второго акта ремарка указывает, что Грета ждёт ребенка. Почувствовав, что она потеряла к нему интерес, Коун восстает против нее. При этом его эмоциональный монолог начинается с низкого регистра: *“Oh, it don't matter to me... I'm not – I'm not taking any ... bitch! Bitch! <...> What about me? ... Stop me! <...> (Weeping)”*, а заканчивается пафосным высказыванием: *“The sky'll be black and purple and the blood'll knot in vain and it'll be you! You! I'll destroy you! I'll destroy earth! I'll destroy everything! And it'll be you! You! You! You! You!”* [Jellicoe, 1985: 162].

Экзальтированный пафос, на который переходят герои, позволяет передать психологическое состояние молодых людей, состоящих в банде, построенной на культе их лидера. Но не менее важна и структурообразующая функция этого приема – реализовать заявленный в заглавии второй план, по которому события в пьесе уподобляются древнеиндийскому эпосу.

Грета отвергает Коуна, который впоследствии совершает самоубийство. Пьеса заканчивается появлением у Греты ребенка. Гипербола, использованная в этой сцене, также отсылает к богине Кали: *“GRETA: <...> Birth! Birth! That's the thing! Oh, I shall have hundreds of children, millions of hundreds and hundreds of millions”* [Jellicoe, 1985: 168]. Так выстраивается пьеса о насилии и жестокости в среде британской молодежи с сильным феминистическим посылом, подкрепленным индуистской мифологией.

В британской драме абсурда также имеет место **метатекстуальность** в виде авторского комментария, сопровождающего пьесу. Например, подробные комментарии находим у Дж. Сондерса в “The Borage Pigeon Affair” («Дело о голубях города Боридж» *пер. наш – Н.Т.*) 1970, Т. Стоппарда в “Dogg’s Hamlet, Cahoot’s Macbeth” («Гамлет Догга, Макбет Кахута») 1979, “Travesties” («Травести») 1974. В пьесе С. Миллигана и Дж. Антробуса “The Bedsitting Room” приводится внушительный перечень реквизита, а Э. Желлико в “The Knack” дает подробное описание характеров действующих лиц, что не свойственно театру абсурда. Это можно объяснить тем, что большинство британских драматургов являлись профессиональными театральными деятелями с развитой режиссерской компетенцией. Однако тенденция к трансформации драматургического текста в сценарий заметна и в работах С. Беккета. Причиной этого может быть ориентация абсурдизма на возможности театрального искусства и отход от текстоцентричности. Например, Т. Стоппард, комментируя обилие инструкций в поздних пьесах С. Беккета, признает, что тоже предпочел бы писать пьесы так, чтобы их можно было поставить одним единственным способом [Drama Criticism Vol.6: 296].

Своеобразной **гипертекстуальностью** в британской драме абсурда является обращение к медиадискурсу. Герои пьес либо читают газеты и обсуждают прочитанные новости (“The Birthday Part” Г. Пинтера, “The Dumb Waiter” Г. Пинтера, “A Smell of Burning” Д. Кэмптона), либо в пьесе звучат новости по радио или телевидению (“A Smell of Burning” Д. Кэмптона, “The Bedsitting Room” Дж. Антробуса и С. Миллигана). Пьеса Дж. Сондерса “A Slight Accident” развивается параллельно телевизионной мелодраме. При этом авторы не используют оригинальные медиатексты, а воспроизводят их в сатирическом ключе. Данный факт можно объяснить возросшей ролью коммерческого телевидения в повседневной жизни британцев. Этот процесс начался еще в 1955 г., но достиг своего пика в 1960х годах. Британская вещательная корпорация (BBC) тем временем становилась все агрессивнее и независимее в своих передачах [Bradbury, 2001: 369; Potter, 2022].

Особого внимания заслуживает **синкретическая интертекстуальность** [Арнольд, 1999: 437] или **интермедиальность** [Джумайло, 2018; Меркулова, 2023], которые заключаются в диалоге текста с невербальными источниками (музыка, кино, искусство и т.д.). Такой вид взаимодействия также может отражаться на композиции пьес. В качестве примера можно привести пьесу Т. Стоппарда “After Magritte” («После Магритта»), 1971. Уже название пьесы является отсылкой к работам бельгийского сюрреалиста Рене Магритта (René Magritte, 1898–1967). Пьеса является постмодернистским переосмыслением приема экфрасиса, поскольку здесь не просто описывается конкретное произведение искусства, но в театральной форме воспроизводится философия и стиль художника.

Своеобразие стиля Р. Магритта заключается в изображении обычных повседневных предметов в странных сочетаниях, которые предлагают зрителю задуматься об обманчивости видимого. Вводная ремарка Т. Стоппарда описывает именно такую сцену. Перед реципиентом предстает комната, освещенная только светом из большого окна. В центре комнаты висит металлический абажур, а слева от него также в воздухе находится корзина с фруктами, которая соединена с абажуром тросами и уравновешена им. Вся мебель собрана в кучу у входной двери, кроме стула в центре комнаты и гладильной доски справа. На стуле висят черный фрак (отсылка к картине Р. Магритта «Сын человеческий» (“Le fils de l’homme”, 1964)), белая рубашка и галстук-бабочка. Далее автор включает в это пространство персонажей. Мать лежит на гладильной доске, ее лицо скрыто за шапочкой для купания, а на животе покоится шляпа-котелок – узнаваемый атрибут картин Р. Магритта. Нарядно одетая Тельма (Thelma) застыла на четвереньках на полу и лишь шмыгает носом, а ее муж стоит на стуле в рыбацких сапогах. В окно за всем этим наблюдает полицейский Холмс (Holmes) (отсылка к известному персонажу детектива А. Конан Дойла). Когда начинается действие, вся эта картина, включая предметы, приходит в движение.

Еще одна особенность философии Р. Магритта заключается в специфике названий его работ. Артионим для сюрреалиста не столько объяснение или

наименование изображенного, сколько часть общего высказывания. Особое внимание привлекает картина «Вероломство образов» (1928-1929), на которой изображена курительная трубка и подпись “*Ceci n’est pas une pipe*” («Это не трубка»). Таким образом художник подчеркивает: изображенное на картине не есть сам предмет, а лишь его образ. Аналогично построены диалоги в пьесе Т. Стоппарда, который магриттовскую обманчивость видимого представляет лингвистически. Например, Тельма и Гаррис (Harris) в начале пьесы спорят о мужчине, мимо которого они проехали на машине: был ли это одноногий футболист с мячом в руках? или он держал черепаху, а вместо футбольной формы на нем была пижама? был ли это старик с седой бородой? или это была пена для бритья?

Странная сцена вызвала подозрения у Холмса, и он вызывает инспектора Фута (Foot), который в свою очередь начинает расспрашивать семью об увиденном на улице мужчине. Каждый из членов семьи предлагает свои варианты увиденного и возможные версии произошедшего. Но в финале пьесы Фут признается, что это был он сам, и высказывает свою абсурдную версию происшествия. В финале пьесы герои замирают в виде очередной сюрреалистичной картины.

В пьесе Дж. Сондерса “*Neighbours*” синкретическая интертекстуальность реализована более имплицитно. Вся пьеса представляет собой диалог между Женщиной и её соседом Мужчиной, который однажды заходит в её квартиру. В ходе беседы нарастает напряжение из-за ситуации вторжения непрошеного гостя, из-за самых разных предрассудков героев (белая женщина – черный мужчина, местная – приезжий), из-за их собственных иллюзий о самих себе (она считает себя гораздо либеральнее, чем есть на самом деле). Но постепенно становится очевидно, что это напускные маски, и герои не более чем мужчина и женщина, как и называет их автор. Когда речь заходит о музыке, Мужчина замечает, что у Женщины нет пластинки Доменико Скарлатти (Domenico Scarlatti), и приносит свою. Позже, когда она его выгоняет, он возвращается под предлогом, что ему нужно забрать свою пластинку. В конце пьесы из его квартиры сверху также

доносится музыка Скарлатти. Так, мужчина невербально приглашает женщину подняться к нему в квартиру. Искусствоведы пишут, что сонатам Д. Скарлатти свойственно двухголосие, где есть «два почти самостоятельных по содержанию голоса, находящихся в постоянном взаимодействии и образующих диалогическое единство» [Долгачева, 2019: 255]. Лаконичность и двухчастность сонат композитора также соответствует структуре пьесы Дж. Сондерса, в которой диалог героев прерывается, когда мужчина уходит, а затем сцена его визита повторяется практически дословно. Если в начале пьесы Женщина сидела в кресле и читала книгу, когда раздался стук в дверь, то во второй части, услышав стук, она заняла точно такую же позицию, но еще зажгла сигарету. Из этих деталей становится очевидно, что драматург сознательно имитировал структуру музыкального произведения, что создает лирическое настроение в пьесе.

Таким образом, британская драма абсурда интертекстуально крайне насыщена, что свойственно тексту, написанному в эпоху постмодернизма. Особый интерес вызывают имплицитные формы интертекстуальности, влияющие на композицию пьесы. К таким формам относится стилизация, в рамках которой, как правило, заимствуются элементы канонических для абсурдизма текстов Э. Ионеско и С. Беккета. Например, могут имитироваться характеристики персонажей, особенности построения диалогов, стиль и метод. Паратекстуальность пьес запускает интеллектуальную игру со зрителем, которому предлагается самостоятельно расшифровать второй план пьесы. Метатекстуальность фиксирует экспансию функций драматурга в сторону режиссуры. Синкретическая интертекстуальность в британской драме абсурда является не столько источником символов и образов, сколько выступает основой композиции пьесы.

### 2.3.3. Пародия

Пародия (греч. *parodia*, букв. – «перепев», «перепеснь») – подражание художественному произведению, имеющее целью создание комического эффекта. Пародия отличается семантической двуплановостью: 1) пародийный

произведение сосуществует со своим пародируемым претекстом, который легко узнаваем; 2) исходный текст преобразуется и порождает смысловой контраст с пародирующим нарративом. Пародия создается таким образом, что сохраняется построение претекста, но содержание переосмысливается, вводятся другие персонажи, меняется их оценка и т.д.

Согласно В.Е. Чернявской, пародия может соотноситься как с отдельным текстом, так и с текстообразовательной моделью, или с целым дискурсом как совокупностью многих содержательно-тематически объединенных текстов. Следовательно, претекст вводится в пародию с разной степенью абстрактности: как конкретное текстовое целое со своими индивидуальными чертами, как общая текстообразовательная модель и, наконец, как дискурсивное целое [Чернявская, 2009: 216–220]. Пародию сложно дифференцировать от других типов межтекстового взаимодействия, поскольку в ее основе лежат игровые стратегии автора, трансформирующего исходные тексты. В результате этого возникает новое образование – «трансформированный текст».

В британской драме абсурда пародируется постапокалиптическая антиутопия, в которой, начиная с конца 1950х годов, наблюдается переход от темы вторжения к теме ядерной войны и ядерного холокоста [Hermann, 2015]. Это прежде всего объясняется геополитической обстановкой: Холодная война между СССР и США, в которой деколонизированная и потерявшая влияние после Второй мировой войны Великобритания чувствовала себя уязвимой; гонка вооружений и демонстрация ядерных испытаний, опасность которых была обнаружена в ходе испытания водородной бомбы на атолле Бикини в 1954 г.

Обеспокоенность общественности радиоактивными осадками выразилась в романе-бестселлере Невила Шюта “On the Beach” («На берегу»), 1957, экранизированном в 1959 г. Впоследствии было издано значительное количество романов, в которых причиной описываемой катастрофы стали ядерные испытания или войны: «The Tide Went Out» («После отлива» *пер. наш – Н.Т.*), 1958 Чарльза Эрика Мэйна (Charles Eric Maine), “The Last 14” («Их осталось четырнадцать» *пер. наш – Н.Т.*), 1959 Тайрона Барра (Tyrone Barr), “Seed of Light” («Семя света»

*пер. наш – Н.Т.*), 1959 Эдмунда Купера (Edmund Cooper), “Greybeard” («Седая борода»), 1964 Брайана Олдисса (Brian Aldiss).

Эти социальные процессы также отразились на британском кино. В 1960х гг. выходят культовые фильмы: “The Day the Earth Caught Fire” («День, когда загорелась Земля»), 1961 Вала Геста (Val Guest), “Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb” («Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал бояться и полюбил бомбу»), 1964 Стенли Кубрика (Stanley Kubrick), а также псевдодокументальный фильм BBC “The War Game” («Военная игра»), 1966, снятый с показа как слишком ужасающий для массового вещания.

Реакцией театра на возможные катастрофы стала постапокалиптическая трагикомедия угрозы, исполненная в абсурдистском, сатирическом ключе. Чтобы понять, что могло подвергаться пародированию в соответствующей литературе, обратимся к анализу произведений этой жанрово-тематической группы [Березовская, 2016]. Помимо определенной тематики, исследователи выделяют линейно-кумулятивный сюжет; минималистичное описание жизни до катастрофы и самой катастрофы, которая воспринимается героями не как наказание, а как чрезвычайная ситуация; миромоделирование посредством описания быта выживших и их новой среды, что раздроблена на отдельные локации; архаический тип мышления героев, заключающийся в обращении к древним мифам.

В постапокалиптических абсурдистских пьесах имитируются все эти составляющие, за исключением линейно-кумулятивного сюжета, который заключается в том, что персонаж или персонажи проходят несколько локаций как уровни испытаний. Однако абсурдистская пьеса статична. Такой вариант сюжета встречается только в “The Bedsitting Room” Дж. Антробуса и С. Миллигана.

Поскольку постапокалиптические абсурдистские пьесы являются ретроспективными по своей композиции, то сама катастрофа как источник угрозы упоминается лишь косвенно в рассуждениях героев, а жизнь до катастрофы изображается в их монологах-воспоминаниях. Например, девушка в пьесе “Then...” Д. Кэмптона вспоминает о своем конкурсе красоты и о том, как её



молодой человек собирался увезти её в деревню Гретна-Грин (Gretna Green) и жениться, а Повариха в пьесе “Little Brother: Little Sister” рассказывает о своей сестре и её муже, Селия в “Mutatis Mutandis” упоминает свою свадьбу на фоне грибовидных облаков от ядерных испытаний.

Поскольку сама катастрофа и её причины являются вынесенными за пределы сценического времени и пространства угрозой, то, как правило, эта информация преподносится при трагической модальности с применением приема саспенса. Однако миромоделирование «новой жизни» и способы адаптации к ней героев часто реализованы в виде фарса. В качестве примера можно привести фантазмагоричное противостояние брата Сэра и сестры Мадам против Поварихи, которая угрожает сделать из них котлеты, или героев пьесы “Then”, которые не снимают с головы бумажные пакеты, что не мешает им влюбиться друг в друга. Катастрофа в этих пьесах – это вовсе не наказание за грехи человечества и не расплата за технологический прогресс, а результат политической ошибки. Британские драматурги-абсурдисты развивают катастрофу именно как политическую угрозу.

Новая реальность в данных пьесах также изображается гротескно. В пьесе “The Bedsitting Room” из-за ядерных осадков люди мутируют. Например, Лорд Фортнум (Lord Fortnum) превращается в комнату, другие персонажи тоже трансформируются: кто – в попугая, кто – в шкаф. Ребенок-мутант в пьесе «Mutatis Mutandis» умеет разумно говорить с рождения, имеет хвост, зеленые волосы и три глаза.

Обращение к древним мифам также прослеживается в постапокалиптической британской драме абсурда. Контраст регистров при этом создает юмористический эффект. Так, в пьесе “Then...” Д. Кэмптона, предположительно, выжили только бывший школьный учитель Фитик и Девушка, до катастрофы победившая в конкурсе Мисс Европа. Вероятно, этим персонажам предстоит стать прародителями человечества, то есть новыми Адамом и Евой. Отсылку к первородному греху, можно проследить в том, как Мадам в пьесе “Little Brother: Little Sister” Д. Кэмптона уговаривает Сэра послушаться Повариху и

все-таки выбраться из бункера. Мотив чудесного рождения ребенка наблюдается в пьесе “Mutatis Mutandis” Д. Кэмптона и “The Bedsitting Room” Дж. Антробуса и С. Миллигана, где героиня Пенелопа вынашивает ребенка семнадцать месяцев, чтобы защитить его от враждебного мира.

Г. Пинтер в своих пьесах пародирует явления поп-культуры. В частности, в “The Dumb Waiter” он обращается к гангстерским фильмам 1930–40х гг. В качестве примера можно привести британский фильм-нуар “Odd Man Out” («Выбывший из игры») 1947 г., который Г. Пинтер упоминает и в другой своей пьесе “Old Times”. Действие фильма происходит в Северной Ирландии и повествует о лидере тайной националистической «организации», которого предают участники преступной группы. В пьесе Г. Пинтера “The Birthday Party” имеются прямые отсылки к этой истории в гротескной сцене допроса Стенли: “*What about Ireland?*”, “*What about Drogheda?*”, “*You betrayed our land*”, “*You betray our breed*” [Pinter, 2006: 64–66].

В пьесе “The Dumb Waiter” Г. Пинтер пародирует типичную для гангстерского кино сцену засады, в которой агенты поджидают свою жертву. Однако вместо напряженного, сосредоточенного ожидания герои очень по-разному, но одинаково неуместно ведут себя в данной ситуации. Бен повседневно читает газету, лежа на диване. Гас буквально не знает, чем себя занять, что показывает пантомима в начале пьесы. Далее оба обсуждают новости и футбол. Но вскоре некая неведомая сила (возможно, Уилсон, глава их «организации») начинает играть с ними. Сначала им подбрасывают конверт со спичками. Здесь, вероятно, пародируются закодированные послания или черная метка, принятые в преступном сообществе. Но это событие разрешается комически, когда Гас вставляет одну из спичек себе в ухо. Мужчина вспоминает об их последней жертве, которая, вероятно, заставила его задуматься о роде его деятельности. Описание в гротескных подробностях и неуместность вопросов Гаса, которые в гангстерских фильмах всегда остаются за кадром, являются элементом черного юмора:

*“GUS: [Sits on his bed.] She wasn't much to look at, I know, but still. It was a mess though, wasn't it? What a mess. Honest, I can't remember a mess like that one. They don't seem to hold together like men, women. A looser texture, like. Didn't she spread, eh? <...> Who clears up after we've gone? I'm curious about that. ...”* [Pinter, 2013: 101].

Однако слушая рассуждения Гаса, Бен зажмуривается, что является очень символическим жестом, маркирующим область страхов Бена, – он не желает этого видеть или знать, но он хочет послушно выполнять свою «работу» (следит за временем, не задает лишних вопросов, приводит в порядок свой внешний вид). Здесь Бен впервые упоминает их организацию: *“Do you think we're the only branch of this organization? Have a bit of common. They got departments for everything”* [Pinter, 2013: 101]. Но по-детски наивный вопрос Гаса снова нивелирует пафос размышлений Бена: *“What cleaners and all?”* [Pinter, 2013: 101]. Сразу после этого кто-то вступает с ними во взаимодействие через кухонный лифт. Фактически именно он становится внесценическим персонажем в этом фарсе. То, как герои кинулись удовлетворять заказы кухонного лифта, пародирует ритуал жертвоприношения неведомому идолу.

В этом дуэте Гас неспокоен, он не выдерживает напряжения в засаде. Он наивен и проявляет непосредственность и любопытство. Бен же послушный исполнитель, который пытается выдерживать покровительственный тон по отношению к Гасу, хотя сам понимает в происходящем не больше своего партнера. Здесь можно усмотреть отсылку к популярному британо-американскому комедийному дуэту Лорела и Харди (Laurel and Hardy). На фоне всех происходящих странностей Гас пытается сопоставить факты, чтобы понять, что происходит. Это является пародией на детективы, только в данном случае преступление еще не произошло, а главный вопрос не «кто убийца?», а «кто жертва?» или «что здесь происходит?».

Таким образом, автор здесь пародирует сразу три источника: гангстерские фильмы, детектив и клоунаду. При этом если последняя является очевидной юмористической составляющей, реализованной эксплицитно в пантомиме,

клоунских жестах и диалогах, то комический эффект от пародирования гангстерского фильма и детектива заключается в нарушении типичных для них сюжетов. Так, убийца становится жертвой, которая расследовала собственное будущее убийство. Следовательно, драматург многократно нарушает зрительские ожидания, и делает это снова в финале, заканчивая пьесу сценой молчания, а не выстрелом. В этом также можно усмотреть авторскую насмешку над реалистичной пьесой с неожиданным концом.

В своем сочинении “The Collection” («Коллекция»), 1961 Г. Пинтер пародирует мелодраму или комедию интриги, а также телевизионные мыльные оперы. Как полагается мелодраме, в центре сюжета анализируемой пьесы – супружеская измена, угрожающая семейному счастью. Обманутый муж, Джеймс (James), пытается выяснить обстоятельства случившегося, и ему последовательно предлагается множество версий. Все участники событий врут и многократно меняют свои показания, что само по себе делает поиск истины нелепым и абсурдным, ведь эта истина субъективна и иллюзорна. Тем не менее чем дальше герой и вместе с ним зрители уходят от первой возможной версии, тем больше это порождает домыслов, а, следовательно, и тревоги.

У мелодрамы Г. Пинтер заимствует слабо разработанных персонажей, тему любви, брака и семейных ценностей, а также традиционную мораль, в рамках которой измена осуждается. Однако персонажи пьесы ведут себя нереалистично сдержанно и практикуют типичные для Г. Пинтера странные диалоги, наполненные игрой за доминирование с многозначительными паузами и повторами. А обманутый муж вовсе не разъярен, скорее он заинтересован произошедшим. Однако здесь присутствуют типичные мелодраматические элементы. Самым очевидным из них является появление слез жены главного героя – Стеллы (Stella). На фоне общей безэмоциональности эти слезы выглядят карикатурно. Другой значительной деталью является музыка. Ведь исторически мелодрама понималась как «поющая драма», где эмоции молчащего героя передавались с помощью мелодии [Пави, 1991: 174]. Стелла слушает джазового саксофониста Чарли Паркера (Charlie Parker, 1920–1955), что может говорить о

раскрепощенности, а её предполагаемый любовник Билл (Bill) слушает Вивальди (Antonio Vivaldi, 1678–1741), что может характеризовать его как утонченного виртуоза, ведь именно он несколько раз поменял показания, предложив Джеймсу разные варианты случившегося. Драматург также использует говорящие имена. В данном случае это касается имени главного героя – James Horne, которое созвучно с английским словом *horn* – рог, что традиционно ассоциируется с обманутым супругом.

У телевизионной мыльной оперы заимствуются многочисленные телефонные звонки и, главное, серийность происходящего, которая может длиться бесконечно. В конце пьесы Джеймс возвращается к Стелле, чтобы получить у неё подтверждение последней версии Билла, но она лишь многозначительно молчит. Это подразумевает, что поиски истины могут продолжиться.

В пьесе Г. Пинтера “The Lover” («Любовник»), 1962 пародируется комедия нравов. В центре сюжета снова мотив супружеской измены, и с самого начала пьесы автор обманывает ожидания читателя/зрителя, изображая, с каким спокойствием и даже равнодушием супруги Ричард (Richard) и Сара (Sarah) обсуждают любовника жены. Странность их поведения объясняется позже, когда Сара ждет прихода своего любовника, пока муж на работе, а приходит её же муж Ричард, но в образе любовника Макса (Max). Так выясняется, что Сара и Ричард живут в своих реальных идентичностях утром и вечером, а днем разыгрывают самые разные ролевые игры.

Комедия нравов здесь имитируется в подчеркнутой важности социально одобряемого образа семьи. Например, Ричард предупреждает жену, чтобы соседи ничего не услышали и не пошли сплетни: “*Well? Mind the neighbours don’t hear you. The last thing we want is gossip*” [Pinter, 2013: 121]. Также обнаруживается свойственная патриархальному обществу мизогиния: “*MAX: <...> After all, he’s a man, like me. We’re both men. You’re just a bloody woman*” [Pinter, 2013: 121]. Женоненавистничество проявляется и в объективации женщины как показателя статуса мужчины, что видим в следующих фразах Ричарда: “*I have great pride in*

*being seen with you. When we're out to dinner, or at the theatre"; "Great pride, to walk with you as my wife on my arm"; "And to know you are my wife. It's a source of a profound satisfaction to me" [Pinter, 2013: 130].*

Кроме того, комедия нравов имитируется стилистически посредством многословных оборотов, что видно на примере реплики Ричарда, которая подвергается иронии в следующей реплике Сары:

*"RICHARD: He, too? I thought the whole point of being a lover is that one didn't. I mean if I, for instance, were called upon to fulfil the function of a lover and felt disposed, shall we say, to accept the job, well, I'd as soon give it up as be found incapable of executing its proper and consistent obligation.*

*SARAH: You do use long words" [Pinter, 2013: 129].*

Таким образом, Г. Пинтер обращается к традиционной для комедии нравов теме брака как социального конструкта, но доводит до абсурда идею, что брак – это хорошо разработанная пьеса, в которой каждый играет свои роли.

В отличие от других британских абсурдистов, которые пародируют жанры, Т. Стоппард вводит в свои пьесы другие тексты, используя интертекстуальный прием «пьеса в пьесе». Особое место в его драматургии занимает творчество У. Шекспира.

В пьесе "Rosencrantz and Guildenstern Are Dead" второстепенные персонажи пьесы «Гамлет» становятся главными героями. При этом такое свойство Гамлета, как бездействие, здесь также передается Росу (Ros) и Гилу (Guil). Несмотря на то, что в тексте сохраняются некоторые сцены и диалоги из претекста, Т. Стоппард во многом его деконструирует, играя с темами неопределенности и вероятности как в реальном, так и в художественном пространствах.

Пьеса "Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth" представляет собой две одноактные пьесы. Оригинальный текст У. Шекспира вводится здесь дословно с небольшими изменениями, но в очень сокращенной форме, что производит комический эффект. Пьеса "Dogg's Hamlet" вдохновлена философией Л. Витгенштейна и демонстрирует персонажей, которые говорят на несуществующем языке Dogg. Слова в этом языке взяты из английского, но

имеют другие значения. Поэтому первая половина пьесы звучит как полная бессмыслица, понять которую зритель может лишь по поведению актеров на сцене, а читатель благодаря предложенному автором переводу. Вторая часть пьесы – пятнадцатиминутная постановка «Гамлета», которая начинается с пролога от лица Шекспира, а заканчивается вызовом на бис. Пролог представляет собой центон из узнаваемых цитат «Гамлета», а вызов на бис повторяет все главные сцены пьесы в миниатюре. При этом актеры читают текст на бегу, сменяя друг друга. Так пародия приобретает фарсовый оттенок.

Вторая пьеса “Саhoot’s Macbeth” посвящена чехословацкому драматургу Павлу Когоуту (Pavel Kohout, 1928– ), который из-за запрета работать в театре подготовил адаптированную версию «Макбета» для постановки её в квартирах. Одноактная пьеса Т. Стоппарда – это еще более усеченная версия П. Кохута, в которую добавлена тема политического преследования посредством введения персонажа Инспектора. То есть драматург выстраивает многоуровневую пародию, в основе которой лежит текст У. Шекспира. Пьеса начинается с текста «Макбета». Однако вскоре актеров прерывает Инспектор, который иронизирует над тем, что спектакль проходит в обычной квартире, а не в театре (“*Oh – I’m sorry – is this the National Theatre?*” [Stoppard, 1984: 53]), и намекает на то, что квартира прослушивается. Актеры вынуждены «выйти» из своих ролей, но тем не менее спектакль продолжается, хоть и периодически прерывается Инспектором. В конце пьесы появляется персонаж Изи (Easy) из “Dogg’s Hamlet”, который говорит на языке Догг. Никто, кроме самого Кахута (Саhoot), не понимает, что говорит Изи, но вскоре актеры подхватывают новый язык, так что даже пьеса У. Шекспира заканчивается уже не на английском, а на языке Догг.

Пьесы Т. Стоппарда отличаются многоуровневой интердискурсивностью, которая подразумевает не только диалог между разными текстами, но и предполагает осведомленность об истории создания пьес. В связи с этим особое значение имеет данный в предисловии авторский комментарий, который обеспечивает необходимую читателю/зрителю пресуппозицию. В других своих

пьесах Т. Стоппард продолжает использовать этот прием, но значительно отступает от канона абсурдистской пьесы.

Таким образом, пародия в британской драме абсурда представлена и в виде имитации конкретного текста («Гамлет», «Макбет»), жанра как текстообразовательной модели (комедия нравов, комедия интриги, антиутопия и постапокалипсис) и дискурсов (гангстерское кино, клоунада, телевизионная мыльная опера). При этом пародия здесь – не просто инструмент постмодернистской интеллектуальной игры, а способ подчеркнуть канонические черты драмы абсурда: экзистенциальную проблему поиска смысла и роль языка («Гамлет», «Макбет»), марионеточность персонажей (комедия нравов, комедия интриги, клоунада), цикличность (телевизионная мыльная опера). Кроме того, пародия позволяет добавить вариативности в специфическую для британской драмы абсурда трагикомедию угроз (гангстерское кино, постапокалипсис, клоунада).

## **2.4. Национальный характер персонажей британской драмы абсурда**

### **2.4.1. История персонажей**

Британская драма абсурда, балансируя между реализмом *kitchen sink drama* и сюрреализмом экзистенциального абсурда, не могла не трансформировать художественную концепцию личности. В отличие от европейского абсурдизма персонажи британской драмы абсурда существуют не в вакууме, а в определенном социуме, они определяются этим обществом и являются его продуктом. При этом можно провести градацию этого свойства персонажа.

Пьесы, написанные в каноне драмы абсурда “The Hole”, “A Resounding Tinkle” («Оглушительное бречание»), 1958 Н.Ф. Симпсона, “No Quarter” Б. Берманджа изображают апсихологичных и марионеточных персонажей без истории. Вслед за Э. Ионеско авторы исследуют область бессознательного, поэтому здесь наблюдается максимальное отстранение от внешних социальных рамок, а герои воспроизводят метафизику сна. Авторы отказываются от



рационального и выстраивают пьесы вокруг образов, которые развиваются произвольно и анархично, как во сне. В пьесе “The Hole” таким образом выступает яма, вокруг которой собирается толпа, в “A Resounding Tinkle” – слон в саду типичного английского загородного дома, в “No Quarter” – разваливающийся в темноте бесконечно высокий отель.

Можно выделить ряд пьес, где персонажи по-прежнему условны, но благодаря клишированности, приближаются к типам, а благодаря узнаваемым универсальным ситуациям – к архетипам: “The Room”, “The Collection”, “The Lover” Г. Пинтера; “The Knack”, “The Sport of My Mad Mother” Э. Джеллико, “Neighbours” Дж. Сондерса. Здесь персонажи – это типичные представители общества, запечатленные в определенном моменте. А происходящее на сцене – не уникальный личный опыт героев, а симптоматичный для общества эпизод. Несмотря на кажущуюся реалистичность и узнаваемый британский социум, поведение персонажей бросает вызов общепринятой логике и социальным нормам.

В пьесе “The Room” в образе Роуз узнаются архетипы жены, матери, девы в беде, в слепом Райли – посланника, освободителя, жертвы. В пьесе “The Collection” можно усмотреть такие архетипы, как неверная жена (Стелла), обманутый муж (Джеймс), любовник (Билл) и медиатор (Гарри), в пьесе “The Lover” Сара и Ричард имеют амбивалентные роли жены/любовницы и мужа/любовника.

В пьесе Э. Джеллико “The Knack” поднимаются вопросы гендера, сексуальности и власти в межличностных отношениях на примере четырёх молодых людей. Толлен (Tollen) – гротескное воплощение агрессивной маскулинности, он потребительски относится к женщинам: *“You must realize that women are not individuals but types. No, not even types, just women. <...> Almost all women are servants. They don't want to think of themselves, they want to be dominated”* [Jellicoe, 1985: 48]. При этом Толлен – явный лидер в этом небольшом мужском сообществе. Колин – прямая противоположность Толлена, неуверенный в себе и неопытный человек, он пребывает в благоговейном трепете перед своим

приятелем. Том – сторонний наблюдатель, который никак не участвует в происходящем, лишь комментирует, но при этом его отстраненность позволяет ему во многом контролировать ситуацию. В этой комнате с тремя мужчинами, где уже назревает конкурентная борьба, оказывается Нэнси (Nancy) – наивная молодая девушка из провинции. С её появлением действие пьесы начинает походить на ритуальный брачный танец, в котором Колин и Толлен пытаются завоевать расположение юной дамы. В итоге, под грубым натиском Толлена испуганная Нэнси теряет сознание, а очнувшись, обвиняет мужчин в изнасиловании. С этого момента контроль над ситуацией и власть переходят в её руки. Её речь становится более внятной и уверенной. Решив, что виновен Колин, Нэнси тем самым наделила его недостающей маскулинностью, и теперь он уже готов бросить вызов Толлену, который в финале покидает комнату.

В пьесе “The Sport of My Mad Mother”, где на первый взгляд ничего не происходит, также можно проследить, как герои попадают под определенные архетипы. Очевидно, что Грета – это женщина-мать для всей молодежной банды, Коун – отвергнутый любовник, американец Дин – чужак.

В пьесе Дж. Сондерса “Neighbours”, несмотря на её реалистичность и интимность, персонажи также сводятся к условным: белая женщина – черный мужчина, так как автор оставил их анонимными Man и Woman.

В категории условных персонажей можно отдельно выделить персонажей постапокалиптических пьес Д. Кэмптона. Если герои Э. Ионеско, А. Адамова, Ф. Аррабаля – это жертвы обстоятельств, среды или социума, которые обезличили и опредметили их, то герои Д. Кэмптона как типичные представители общества разделяют ответственность за то положение, в котором оказались в силу своего конформизма или невежества.

Наиболее сложные персонажи представлены в пьесах, так или иначе обращающихся к реализму пусть даже иногда в форме пародии – “Bodies” Дж. Сондерса, пьесы Г. Пинтера “The Birthday Party”, “The Caretaker”, “The Homecoming”, а также его пьесы о памяти “Old Times”, “No Man’s Land”.

Такой эффект реалистичного персонажа достигается с помощью британского топоса и образов национальной культуры, которые заведомо погружают действие пьесы в британскую действительность. Однако натуралистические ожидания читателя/зрителя часто бывают обманутыми. Не менее важную роль играют ретроспективные эпизоды, где персонажи рассказывают о себе. Важно учитывать, что эта информация может быть ложной или искаженной. Часто действующие лица противоречат сами себе или предлагают разные версии событий, так что неопределенность сведений об их биографии становится данностью даже в условно «реалистичных» пьесах британской драмы абсурда. Именно эта неопределенность и следующие отсюда неизвестность и непредсказуемость обеспечивают преемственность между этими пьесами и канонической драмой абсурда.

Например, в пьесе “The Caretaker” Дэвис жалуется на погоду и на свою обувь, потому что не может добраться в Сидкап, где находятся его документы: “*The weather’s so blasted bloody awful, how can I get down to Sidcup in these shoes?*” [Pinter, 2006: 119]. Так возникает вопрос о его идентичности. Выясняется, что Дэвис живет под вымышленным именем: “*You see, what it is, you see, I changed my name! Years ago. I been going around under an assumed name! That’s not my real name*” [Pinter, 2006: 120]. На протяжении всей этой сцены Дэвис заметно возбужден, в его репликах много повторов и восклицательных предложений (“*If only the weather would break!*” “*I got my papers there!*” “*They prove who I am!*” [Pinter, 2006: 119–120]). Очевидно, что это важный аспект его биографии, который возможно объяснил бы, почему он фактически бродяжничает. Однако герой намеренно уклончив в отношении деталей этой истории. В частности, он не уточняет личность человека, у которого хранятся его документы (“*A man I know has got them*”), так что остается неясным, друг ли это, родственник или кто-то, кто представляет опасность. На вопрос, как долго этот человек владеет его документами, Дэвис отвечает невнятно, его резкие восклицательные предложения сменяются апосиопезой (“*Oh, must be... it was in the war... must be... about near on fifteen years ago*” [Pinter, 2006: 120]). При этом Астон вынужден повторить вопрос

дважды, а сразу после ответа Дэвис смещает фокус своего внимания, и разговор уже не возвращается к этой теме.

Тем не менее Дэвис упоминает два факта: это длится уже пятнадцать лет и история уходит своими корнями в военное время. Насколько это достоверная информация, остается под вопросом. То, как персонаж неохотно отвечал и оттягивал свой ответ, возможно, сигнализирует о том, что он просто придумал наиболее безопасную версию. Ведь в военное время, в период хаоса, у многих могли быть проблемы с документами, и он не стал исключением. Сомнительность этой информации подтверждается и тем, что за пятнадцать лет Дэвис так и не добрался до Сидкапа, хотя ранее рассказывал, как он пошел в монастырь в городе Лутон, потому что слышал, что там раздают обувь. При этом Сидкап значительно ближе расположен к центру Лондона (действие происходит в западной части города), чем Лутон.

Узнав настоящую фамилию Дэвиса, Астон предполагает, что он валлиец. Но Дэвис еще больше уклоняется от прямых вопросов о своем происхождении и не дает никаких ответов:

*“ASTON: What did you say your name was?”*

*DAVIES: Bernard Jenkins is my assumed one.*

*ASTON: No, your other one?*

*DAVIES: Davies. Mac Davies.*

*ASTON: Welsh, are you?*

*DAVIES: Eh?*

*ASTON: You Welsh?*

*[Pause.]*

*DAVIES: Well, I been around, you know ... what I mean ... I been about. ...*

*ASTON: Where were you born then?*

*DAVIES: (darkly) What do you mean?*

*ASTON: Where were you born?*

*DAVIES: I was...uh... oh, it's a bit hard, like, to set your mind back ... see what I mean... going back... a good way... lose a bit of track, like ... you know...* [Pinter, 2006: 126].

Очевидно, что Дэвис чувствует себя уязвимым и не желает делиться информацией. Это создает вокруг него напряженное ощущение потенциальной угрозы. В этом доме он чужой человек с неопределённым прошлым.

В отличие от Дэвиса Астон в конце второго акта проявляет акт доверия в форме большого монолога, своеобразного потока сознания, повествующего о его принудительном лечении от галлюцинаций с помощью электрошоковой терапии. Искренность этой речи подчеркнута световым эффектом постепенного затухания, так что в конце сцены можно видеть только Астона. Герой признается, что раньше ходил в кафе и много разговаривал с посетителями, пока кто-то не пожаловался, и его не забрали в больницу, где его мать дала разрешение на лечение сына. После терапии он стал медленнее думать, перестал слышать людей, и у него появились головные боли. В конце своей речи Астон добавляет, что больше не разговаривает с людьми и вообще сторонится подобных кафе. Также звучит фраза, показывающая, что такая степень откровения для него не типична: *"I don't talk to anyone... like that"* [Pinter, 2006: 158]. Можно предположить, что Астон почувствовал в Дэвисе такую же жертвенную фигуру, каким был и до сих пор является он сам. Вот почему он проявил милосердие и приютил его, тем самым став спасителем. Но в то же время Астон же и прогоняет Дэвиса в конце пьесы. Это можно трактовать так, что он переложил на Дэвиса клеймо изгоя, тем самым освободившись от своей травмы.

На примере этих двух персонажей одной пьесы видно, как по-разному автор вводит в нарратив их истории: в диалоге-расспросе – в монологе-потоке сознания, уклончиво – в виде добровольной исповеди, фрагментарно – одним повествованием, недостоверно – подчеркнуто откровенно.

В пьесе *"The Birthday Party"* Г. Пинтер показывает, как неточность личной информации приводит к её искажению. Пианист Стенли рассказывает о своем концерте в Лоуэр-Эдмонтоне. Здесь также представлен фрагментированный поток

сознания, имитирующий процесс вспоминания. При этом герой погружен в свои мысли и не адресует эту речь своей собеседнице Мэг, на что указывает ремарка *to himself*. Стенли вспоминает, что концерт имел успех, слушатели подходили и благодарили его. Он ждал, что отец придет на его выступление. Но когда Стенли должен был играть следующий концерт, его просто отменили, не предупредив героя, и он приехал в полностью закрытый зал. Однако пересказывая данный эпизод своим новым посетителям Гольдбергу и Макканну, Мэг полностью искажает его. В её версии Стенли выступал в большом зале, где отец угощал его шампанским, но потом Стенли закрыли в зале, и он не мог выбраться до утра. Эта деталь не только создает комический эффект, построенный на недопонимании, но и показывает, что история персонажа не имеет никакого значения в рамках художественного пространства, где все генерируют иллюзии и живут в них.

Аналогично Стенли намекает Макканну, что они, возможно, были знакомы, и называет разные локации, которые могли их связывать. Это может говорить о том, что прошлое Стенли как-то связано с «организацией» Гольдберга и Макканна, ведь он сразу понял, что они из Ирландии, о чем говорит его гротескная реплика, как он любит эту страну и ее людей. Но также это могла быть уловка Стенли с целью сговора с Макканном против Гольдберга. Позже уже Гольдберг делает ретроспективные отсылки к детству, наполненные сдержанной угрозой в сторону Стенли, на что указывает многозначительная пинтеровская пауза после этой реплики:

*“GOLDBERG: Too true. Eh, Mr Webber, what do you say? Childhood. Hot water bottles. Hot milk. Pancakes. Soap suds. What a life.*

*[Pause]”* [Pinter, 2006: 56].

Оживленно рассказывая о своем прошлом, Гольдберг упоминает, что и мать, и жена называли его Сайми (Simey), отец называл его Бенни (Benny), хотя сейчас он представляется как Нэт (Nat). При этом, когда Макканн обращается к Гольдбергу по имени Сайми, потому что тот не откликнулся на имя Нэт, Гольдберг приходит в бешенство: *“GOLDBERG (murderously): Don’t call me that! (he seized McCann by the throat.) NEVER CALL ME THAT!”* [Pinter, 2006: 91].

Вскользь упоминается, что сам Макканн еще полгода назад был священником. Все эти разрозненные и противоречивые данные о персонажах говорят, что у них всех в прошлом была какая-то другая жизнь. Эти тайны, присутствующие в историях персонажей, также создают состояние угрозы. Одна из возможных интерпретаций заключается в том, что Гольдберга и Макканна когда-то так же завербовали в эту условную организацию, как сейчас они пришли за Стенли. В том насильственном воздействии, которое пережил Стенли, можно усмотреть мотив перерождения (отсюда и название пьесы), после которого герой становится одним из них. Стенли одет в такой же костюм и белую рубашку, гладко выбрит. Гольберг и Макканн называют его новым человеком и рисуют его будущее в их среде:

*“GOLDBERG: We’ll make a man of you.*

*MACCANN: And a woman.*

*GOLDBERG: You’ll be re-orientated.*

*MACCANN: You’ll be rich.*

*GOLDBERG: You’ll be adjusted.*

*MACCANN: You’ll be our pride and joy...”* [Pinter, 2006: 98].

В пьесе “The Homecoming”, где пародируется реалистичная драма, история героев также неопределенна, а предоставляемые ими факты неverifiedируемы, но при этом скрытая часть информации представляется не как угроза, а как область бессознательного.

В начале пьесы читатель/зритель наблюдает семью, состоящую полностью из мужчин: глава семейства Макс (Max), его брат Сэм (Sam) и два его сына Ленни (Lenny) и Джой (Joey). На первый взгляд, это очень brutальное мужское сообщество: Макс в прошлом мясник, герои используют сниженную лексику, обсуждают спорт. Однако при детальном рассмотрении выясняется, что их маскулинность так или иначе находится в упадке. Макс выполняет традиционно женские роли: готовит всем еду; проявляет практически материнскую нежность по отношению к старшему сыну Тедди. Когда-то мужчина отказался от хорошей работы, потому что он нужен был своей семье дома. Макс даже упоминает

пережитые им родовые муки. Брат Макса Сэм никогда не был женат, и это вызывает насмешки его родственников. Боксер Джой, по словам его отца, не умеет ни атаковать, ни защищаться. Средний сын Ленни, который в диалогах выступает трикстером-провокатором, проявляет нездоровый интерес к моменту своего зачатия и допрашивает отца этим вопросом. Причина этого, вероятно, кроется в неверности жены Макса, покойной Джесси, ненависть к которой Макс многократно манифестирует:

*“MAX: ... A crippled family, three bastard sons, a slutbitch of a wife – don’t talk to me about the pain of childbirth – I suffered the pain, I’ve still got the pangs –...”* [Pinter, 2006: 223].

Следовательно, одна из лакун в истории Макса и как следствие всех его сыновей – это его непризнание своего отцовства: *“MAX: Stop calling me Dad. Just stop all that calling me Dad, do you understand?”* [Pinter, 2006: 194]. Поскольку Макс не верит, что он отец, он не может являться и патриархом этого семейства. Вот почему, несмотря на его формальные попытки соответствовать этой роли, поведение всех героев обнаруживает некоторые девиации.

Второй такой лакуной является факт отсутствия женщины в семье, который восполняется образом Джесси, покойной жены и матери. С самого начала пьесы герои говорят о ней, используя диаметрально противоположные характеристики: *“Even though it made me sick just to look at her rotten stinking face, she wasn’t such a bad bitch”* [Pinter, 2006: 186]; *“She was a charming woman”*; *“She was a very nice companion to be with”* [Pinter, 2006: 193]. Поскольку образ женщины продолжает доминировать в этой семье, даже при её физическом отсутствии, можно предположить, что все эти мужчины тяготеют к матриархату, несмотря на то, что пытаются манифестировать обратное. Метафорически это отражено даже в планировке дома, которую Тедди объясняет своей жене Рут по приезду: *“TEDDY: ... It’s a big house. I mean, it’s a fine room, don’t you think? **Actually there was a wall, across there ... with a door. We knocked it down ... years ago... to make an open living area. The structure wasn’t affected, you see. My mother was dead**”* [Pinter, 2006: 199]. Мать здесь ассоциируется со снесенной стеной дома, где дом выступает



метафорой семьи и рода. Позже это признает и сам Макс: “*That woman was a backbone to this family*” [Pinter, 2006: 221]. Эта идея также поддерживается отсылкой к иудаизму, поскольку все герои пьесы, кроме переехавшего в Америку Тедди, носят еврейские имена. Поэтому непристойное предложение, которое мужчины делают Рут, оборачивается символическим возвращением в дом матери и жены.

Типичные для драмы абсурда супружеские пары у британских драматургов обрастают рядом социальных характеристик. Если в канонической драме абсурда это были архетипические супруги, то в британской драме это представители общества с указанием классовой принадлежности, как например, в саркастичной самохарактеристике героя в пьесе Дж. Сондерса “*Bodies*”: “*a settled middle-class, rate-paying couple approaching the evening of our lives*” [Saunders, 1978: 35]. Так выкристаллизовывается тип *suburban married couple*, который прослеживается в таких парах как: чета Принглов в “*Alas, Poor Fred*” Дж. Сондерса и Парадоков в “*Resounding Tinkle*” Н.Ф. Симпсона, супруги Нейтан и Табилет в “*Nathan and Tabileth*” («Нейтан и Табилет» *пер. наш – Н.Т.*), 1967 Б. Берманджа, Мег и Питей в “*The Birthday Party*”, Флора и Эдвард в “*A Slight Ache*” («Легкая боль») 1958, Бет и Дафф в “*Landscape*” Г. Пинтера, отец и мать в “*Why Bournemouth?*”, Трикси и Баба в “*Trixie and Baba*” («Трикси и Баба» *пер. наш – Н.Т.*) 1965 Дж. Антробуса. Они, как правило, верные компаньоны, погруженные в бытовую рутину и заботу друг о друге, что, впрочем, часто вызывает раздражение у одного из супругов. Такие герои особенно привязаны к дому. Жизнь за городом или в небольшом провинциальном городе протекает медленно и скучно.

Таким образом, в британской драме абсурда происходит индивидуализация персонажей через погружение их в британскую среду. Истории действующих лиц вводятся напрямую через ретроспективные монологи-воспоминания, в которых персонаж сам себя представляет, или косвенно – в диалогах и вскользь брошенных фразах. В первом случае невозможность подтвердить эту информацию ведет к её искажению, обесцениванию, нарастающему чувству неопределённости и, как следствие, угрозы. Во втором случае основания для

выводов настолько малы, что эти обрывочные данные легко вводят читателя/зрителя в заблуждение и снова оставляют его с чувством неопределенности.

#### 2.4.2. Национальные черты характера персонажей

Национальный характер персонажей британской драмы определяется дихотомией *английское – британское*, или, как назвал это Джон Фаулз в своем эссе «Быть англичанином, а не британцем» (“On Being English But Not British”, 1964), «Великой Английской Дилеммой»: «Великая Английская Дилемма – это расщепленность английской мысли между Зеленой Англией и Красно-бело-синей Британией» [Фаулз, 2003: 63]. Имперские идеалы Британии писатель противопоставляет персонифицированной в образе Робин Гуда Зеленой Англии, где главная ценность – справедливость, а главный метод – уединение и уход в сторону. После Второй мировой войны, повлекшей за собой болезненную переоценку британцами своего статуса мировой державы, в национальном самосознании наблюдается возвращение к английскости.

Понятие «английскость» уже прочно вошло в литературоведческую терминологию. Однако поскольку оно связано с самоидентичностью, которая является весьма подвижным явлением, объем и границы понятия «английскость» с трудом поддаются определению. Согласно дефиниции М.Г. Меркуловой, «английскость» как литературная категория есть «концепт национальной ментальности англичан в художественном творчестве писателя» [Меркулова, 2010: 225].

Д.М. Когут определяет английскость как «многоуровневый макроконцепт национальной концептосферы с определяющей трехчастной структурой» [Когут, 2020: 41]. При этом ядро макроконцепта «английскость», по мысли исследователя, составляют устоявшиеся константы, выделенные М.В. Цветковой: *home, freedom, privacy, common sense, gentleman, sense of charity, sense of justice, sense of humour, stiff upper lip, affection, heritage* [Цветкова 2000: 89]. Следующий уровень, прилегающий к ядру, – концепты *private life, solidarity, good manners,*

*tolerance, honesty*. Третий уровень макроконцепта «английскость» определяется оппозициями на основе национальной идентичности: «английскость» – «британскость», «английскость» – «шотландскость», «английскость» – «американскость» [Меркулова, 2021: 109].

Английскость проявляется на разных уровнях организации художественного произведения. Поскольку само понятие «английскость» связано с социокультурным дискурсом, наиболее явно оно проявляется на идейно-тематическом, образном и языковом уровнях текста [Меркулова, 2010]. Английскость на образном уровне текста находим в типичном для английского национального характера поведении персонажей.

Дж. Фаулз считает доминирующей чертой характера англичан чувство справедливости, но при этом не исключает ханжество. Отдельно автор отмечает фактор островного положения страны. Это отчасти объясняет позицию стороннего наблюдателя, которую часто занимают англичане, сочетающие культ здравого смысла с равнодушием и невмешательством.

Англичане также отличаются недоверием к чужакам в широком смысле, то есть к любым незнакомцам. С ними они прибегают к тактике ухода в сторону. Такая отстраненность достигается с помощью хороших манер, сдержанности, а также вербальных стратегий: «Ничто не может быть нам приятнее, чем не сказать того, что мы на самом деле думаем. Есть несколько способов играть в нашу излюбленную игру «вождение чужаков за нос». Мы высказываем мнения, в которые сами не верим. Мы отрекаемся от тех, кого на самом деле поддерживаем. Мы молчим в ответ на просьбы высказать свое мнение. Мы уклончивы, когда нас побуждают к чему-то. Мы сознательно высказываемся туманными намеками и невразумительными обвиняками (таков наш «дар» компромисса)» [Фаулз, 2003: 63].

Но согласно Дж. Фаулзу, истинная английскость проявляется в уединении, наедине с самим собой, что вписывается в его концепцию Зеленой Англии. Здесь он выделяет богатое воображение и юмор, меланхоличность и «чувство горечи», сентиментальность и эмоциональность, искренность, «собственнический

инстинкт», а также «чрезмерную и осложненную сексуальность». В этом смысле англичанин живет двойной жизнью: «На свету, на поляне, в не-лесу мы становимся конформистами, чопорными и холодными, говорим штампами, во тьме и уединении мы эксцентричны, романтичны и творим новые слова» [Фаулз, 2003: 68].

Эти характеристики во многом перекликаются с наблюдениями Джона Бойнтона Пристли, изложенными в работе «Англичане» (“The English”, 1973) Доминирующей чертой характера представителей этой нации писатель считает их инстинктивность и интуитивность: *“It is essentially English not to allow the intellect to go its own way and decide everything: it must submit to some shaping and colouring by the instinctive and the intuitive”*<sup>18</sup> [Priestley, 1973: 12].

Именно из нерациональной природы характера следуют индивидуальность, эксцентричность и юмор англичан. Однако это имеет и темную сторону – мрачность и меланхоличность, граничащую с суицидальностью. Именно так представляли англичан иностранцы, начиная с конца 17 века. Признавая, что мода на такое поведение во многом затянулась в Англии, Дж. Б. Пристли объясняет эту видимую угрюмость тем, что Англия – страна уединения (*privacy*), потому что она значительно перенаселена для такой небольшой территории: *“A man living in a crowded country may want to armour himself against other people, to keep silent because he needs some time alone with his own thoughts; a session with some inquiring and loquacious visitor is anything but a treat to him”*<sup>19</sup> [Priestley, 1973: 30]. Поэтому автор считает естественным для англичан желание побыть в одиночестве и помолчать.

Также Дж. Б. Пристли отмечает классовое общество, которое выработало такие черты характера, как ханжество и снобизм. Рассмотрим, как эти черты характера реализованы в персонажах британской драмы абсурда.

---

<sup>18</sup> рус. «Это очень по-английски - не позволять интеллекту идти своим путем и все решать: он должен подчиняться определенной форме и окраске, созданной инстинктом и интуицией».

<sup>19</sup> рус. «Человек, живущий в перенаселенной стране, может захотеть защититься от других людей, промолчать, потому что ему нужно какое-то время побыть наедине со своими мыслями; встреча с каким-нибудь пытливым и словоохотливым посетителем для него совсем не удовольствие».

Наиболее заметная, эксплицитная черта характера англичанина, которая часто изображается гротескно, – это эмоциональная сдержанность (*stiff upper lip*), а также сопутствующие ей хорошие манеры и традиционализм, которые могут выступать прикрытием для истинных эмоций.

В пьесе Дж. Сондерса “*Mutatis Mutandis*” молодой отец Дуглас, только что узнавший, что его ребенок мутант, не показывает своего шока и отчаяния. Он сохраняет самообладание и держит лицо. Только по односложным эхо-повторам и ремаркам (*dully, mechanically*) можно определить его состояние. В остальном он пытается поддерживать непринужденную беседу (*small talk*) с медсестрой:

“*NURSE MIN: There’s a lovely view from the verandah, and that’s a blessing.*

*DOUGLAS (dully): Lovely view*” [Saunders, 1960: 1].

“*NURSE MIN: <...> Patients all find something to occupy them, and that’s a blessing.*

*DOUGLAS: Occupy them?*” [Там же].

“*NURSE MIN: <...> Now stop biting your fingernails and try to look more like yourself.*

*DOUGLAS: Myself?*” [Там же].

“*NURSE MIN: <...> I’ll leave you know.*

*DOUGLAS: Must you?*” [Там же].

Когда его жена, которая еще не видела ребенка, начинает чувствовать, что супруг ей что-то не договаривает, он сообщает, что его тактичность не раз помогала ему в жизни. А тактичность как отказ от эмоциональной конфронтации также можно определить в качестве одной из граней сдержанности и отстраненности:

“*DOUGLAS: I’m a tactful creature. That’s why promotion came easily. I never say a syllable to hurt a soul. Sound fellow. And we do well. Villa out of town, double garage, cars to match. And a bursary*» [Saunders, 1960: 5].

Селия замечает, что у Дугласа дергается нос, когда он нервничает. Реакция Дугласа – гротескная манифестация своего самоконтроля:

*“DOUGLAS: Impossible, incredible, idiotic, and absolutely illogical. I am master of my nose, and in control of all my organs. Have I ever complained of insomnia, conjunctivitis, indigestion, or deafness? No. Then, why should my nose twitch? Why should anything worry me? Come and sit down. Then we can talk”* [Saunders, 1960: 4].

Подчеркнуто сдержанно ведет себя и Бен в пьесе “The Dumb Waiter” Г. Пинтера. В пантомиме, открывающей пьесу, он показывает свое раздражение только с помощью взгляда и манипуляций с газетой (*lowers his paper, rattles his paper, slams the paper, picks up the paper*).

В пьесе “The Birthday Party” Г. Пинтера Гольдберг и Макканн, которых называют не иначе как два джентльмена, ведут себя нарочито вежливо и обходительно. Кроме того, Гольдберг рассказывает, как его дядюшка Барни (*“...an impeccable dresser. One of the old school”*) прививал ему понятие о джентльменской чести: *“... Uncle Barney taught me that the word of a gentleman is enough. That’s why, when I had to go away on business I never carried any money...”* [Pinter, 2006: 39–40].

Преувеличенные джентльменские манеры прослеживаются не только в общении с хозяйкой гостевого дома Мэг, но и с их будущей жертвой Стенли. Контраст регистров в диалоге со Стенли подчеркивает намеренную отстраненность Макканна, призванную продемонстрировать его превосходство.

*“MCCANN: But everything’s laid on. The guests are expected.*

*STANLEY: Guests? What guests?*

*MCCANN: Myself for one. I had the honour of an invitation. <...>*

*STANLEY (moving away): I wouldn’t call it an honour, would you? It’ll just be another booze-up. <...>*

*MCCANN: But it is an honour.*

*STANLEY: I’d say you were exaggerating.*

*MCCANN: Oh no. I’d say it was an honour.*

*STANLEY: I’d say that was plain stupid”* [Pinter, 2006: 50].

Именно отстраненность и чувство превосходства транслируют Гольдберг и Макканн своими нарочито джентльменскими манерами, поэтому для обитателей провинциального гостевого дома со своим скромным укладом жизни такое поведение чужаков представляет угрозу.

Приверженность традициям также становится поводом для авторской иронии. Например, традиционная белая свадьба упоминается Селией в “*Mutatis Mutandis*” как гарантия семейного благополучия и, в частности, рождения здорового ребенка. Макс в пьесе “*The Homecoming*” сокрушается, что его старший сын женился тайно, и ему не удалось устроить сыну праздник:

*“MAX: ... I'd have given you a white wedding. We'd have had the cream of the cream here. I'd have been only glad to bear the expense, my word of honour”* [Pinter, 2006: 224].

Если в первом случае высмеивается суеверие и невежество героини, то во втором случае подчеркивается тщеславие героя. В вышеупомянутой пьесе также имеет место отсроченная ирония, поскольку позже выясняется, что нецеломудренное прошлое Рут было бы несовместимо с концепцией белой свадьбы.

Однако драма абсурда часто бросает вызов социальным условностям и выводит реципиента из автоматизмов восприятия. Нарушение норм и развенчание хороших манер способствует созданию странной абсурдистской атмосферы. Например, пьеса “*Memento Mori*” Д. Кэмптона начинается буквально с оскорбления, когда молодой человек называет хозяина стариком в первой же своей реплике:

*“YOUNG MAN: Too old, I suppose.*

*OLD MAN: It is an old house, sir. Some of the chimneys were reputed to be Elizabethan – until they blew down, of course.*

*YOUNG MAN: No. You. It's too much for you, isn't it? A place this size?”* [Campton, 1968: 23].

Аналогично построен диалог в сатирической пьесе “*Why Bournemouth*” Дж. Антробуса. Отец и мать встречают дочь Сьюзи (Susie), которая привела

своего нового друга Алана (Alan) познакомиться с родителями. Первое, что произносит Алан, – это просьба одолжить ему пижаму. Впоследствии он признается, что ворвался в закрытый книжный магазин, потому что туалет на станции был закрыт. При этом практически каждая реплика Алана заканчивается учтивым *sir*. Диалог еще больше нарушает норму, когда отец во время чаепития начинает обсуждать тело дочери со всеми физиологическими подробностями:

*“FATHER: She's got big busts hasn't she for a girl her age...*

*ALAN: Yes...*

*FATHER: Specially that left bust... nipple seems to stand out on that one more...*

*ALAN: Mmmm...*

*MOTHER, Father's very observant...*

*SUSY: Oh I wish you two wouldn't talk about me in front of Alan... You make me feel shy... Alan doesn't want to know about my busts.*

*ALAN: I do I do... ”* [Antrobus, 1970: 37].

Отстраненность, выраженную в невмешательстве, можно проиллюстрировать на примере образа Питея (Petey) из пьесы “The Birthday Party” Г. Пинтера. Герой равнодушен и бездейтелен настолько, что практически отсутствует в пьесе. Это символически выражено в первых репликах пьесы, когда Мэг многократно зовет его (“Is that you, Petey?” [Pinter, 2006: 19]), но тот никак не отвечает, несмотря на то, что он в это время находится на сцене. Впоследствии, когда в третьем акте Питей начинает догадываться о том, что произошло со Стенли, он ничего не предпринимает. И лишь в самом конце, когда Стенли буквально уводят на его глазах, он пытается вербально остановить Гольдберга и Макканна (“Leave him alone!” [Pinter, 2006: 100]), но получив угрозу в свой адрес, снова умолкает и бездействует. В последней реплике, обращенной к Стенли, Питей призывает его не подчиняться:

*“PETEY (broken): Stan, don't let them tell you what to do!”* [Pinter, 2006: 101].

В этом можно увидеть горькую иронию, поскольку сам Питей только что подчинился Гольдбергу и Макканну, да и Стенли в тот момент вряд ли вообще



мог его понять. В финале пьесы Питей не решается сообщить супруге о произошедшем и говорит ей, что Стенли еще спит.

В пьесе Г. Пинтера “The Room” отстранённость Берта гиперболизирована до полного молчания на протяжении всей пьесы. Если Питей давал односложные равнодушные ответы, то Берт не общается не только с женой, но и с домовладельцем, что может вызывать у зрителя/читателя чувство дискомфорта и даже потенциальной угрозы, что и подтверждается в финале, когда Берт произносит свой единственный монолог о машине и избивает Райли.

Д. Кэмптон высмеивает невмешательство в образах супругов Джонсов из пьесы “A Smell of Burning”. Когда приходит некий Робинсон и спрашивает у них про соседку, они отвечают, что не имеют к ней никакого отношения:

*“MRS. J.: We'd rather not know about her.*

*JONES: We keep ourselves to ourselves” [Campton, 1968: 11].*

Увидев кровь на потолке, указывающую на убийство соседки, они также предпочли закрыть на это глаза. А в финале пьесы этот же Робинсон убивает саму миссис Джонс.

Если Д. Кэмптон критикует своих героев за конформизм и равнодушие, в которых автор видит социальную угрозу, то у Дж. Сондерса в постапокалиптической пьесе “Return to a City” показана тщетность подобных социальных переживаний. Первый мужчина удивленно спрашивает героя, не интересуется ли тот текущими событиями, не хочет ли он знать, что происходит в мире и вообще задумывается ли он о будущем [Saunders, 1968: 120]. Это провоцирует эмоциональный ответный монолог, из которого становится ясно, что будущего у этого постапокалиптического мира нет и мыслить о нем невозможно или бессмысленно. Герой экспрессивно показывает, что он находится в режиме выживания здесь и сейчас, сфокусирован на своем теле, его возможностях и потребностях. А его будущее, которое и заставляет его двигаться, – это косточка, которую припасла для него жена [Saunders, 1968: 121–122].

Богатое воображение находим у героев Г. Пинтера, художников в широком смысле. Стенли в “The Birthday Party” – пианист, Астон и Мик в “The Caretaker”

увлечены дизайном и декором дома, герои “The Collection” – дизайнеры одежды, Дили (Deeley) в “Old Times” – кинорежиссер, Хёрст (Hurst) в “No Man’s Land” – литератор, а Спунер (Spooner) – поэт.

Эксцентричность представлена в образе отца семейства из пьесы Дж. Антробуса “Why Bournemouth?”. Мужчина одержим железнодорожным транспортом, и своеобразным хобби для него является проверка расписаний поездов на разных станциях. Однако делает это он не сам, а отправляет свою дочь с этим заданием:

*“FATHER: There's something fishy here...”*

*MOTHER: Surely you trust your own daughter... or why would you send her on these rail trips?*

*FATHER: Someone's got to test these timetables... they know me too well...”* [Antrobus, 1970: 10].

Эксцентричны герои пьесы “A Resounding Tinkle” Н.Ф. Симпсона. Супруги Парадоки (the Paradocks) держат у себя в саду слона, но решают обменять его у соседки на змею. Тем временем прибывает дядя Тед (uncle Ted), который, оказывается, сменил пол и теперь является очаровательной девушкой. Вместо еды хозяева «угощают» его чтением книг:

*“BRO: When's your train, Uncle Ted?*

*UNCLE TED: It leaves Euston at nine. I shall have to be off soon.*

*MIDDIE: Not until you've had another read. I'm not letting you go out on a miserable two stanzas. It won't take me long to get down some more books.*

*MIDDIE goes to the bookshelf.*

*UNCLE TED: Thank you, Middie—but I really oughtn't to stop for another read”* [Simpson, 1964: 89].

Абсурдистские пьесы комичны, герои, как правило, становятся объектом насмешки и иронии со стороны автора. Сами же персонажи редко шутят преднамеренно. Исключение составляют герои, которые занимают наблюдательную позицию и участвуют в действии опосредованно. Такое положение позволяет им делать язвительные замечания. В качестве примера

можно привести комментарий Ленни из пьесы Г. Пинтера “The Homecoming”. Молодой человек издевается над Максом, вероятно потому, что знает или догадывается, что тот ему не родной отец. Он язвительно критикует еду, приготовленную Максом: “*I want to ask you something. The dinner we had before, what was the name of it? What do you call it? <...> Why don't you buy a dog? You're a dog cook. Honest. You think you're cooking for a lot of dogs*” [Pinter, 2006: 188]. Здесь Ленни сначала имитирует интерес, но потом обрушивается на собеседника с оскорблением. Разозлившись, Макс хватается за трость, на что Ленни начинает его дразнить: “*Oh, Daddy, you're not going to use your stick on me, are you? Eh? Don't use your stick on me, Daddy. no, please. It wasn't my fault, it was one of others...*” [Там же].

Юмор как английская ценность упоминается, но не демонстрируется в пьесе Дж. Сондерса “Alas, Poor Fred”, где супруги Принглы, обсуждая Фреда, вспоминают, что он был по-английски сдержан, но ему не хватало чувство юмора:

“*PRINGLE: He was a good man all right. I grant you that... But he hadn't what you could call a sense of humour.*”

*MRS: His collar was as stiff as a poker. And he never unrolled his umbrella, even when it rained... He was an Englishman. There's no gainsaying it*” [Saunders, 1968: 84].

“*PRINGLE: He should have laughed. It was only decent. I would have laughed. If I found someone hiding in my wardrobe, I'd laugh. Wouldn't you laugh?*” [Saunders, 1968: 110].

Однако герои пьесы Дж. Сондерса “Return to a City”, напротив, предаются смеху и веселью с невероятной интенсивностью, что особенно контрастирует с постыжерной действительностью, которая тем не менее не мешает им иронизировать над своим положением. Для героев это способ развлечься и отвлечься, поэтому они хватаются за любую пустячную возможность пошутить. Они полностью отдаются этому веселью, на что указывают ремарки: “*begins to shake*”, “*roars with laughter*”, “*shakes tremendously*”, “*give themselves over to their laughter, which engulfs them, prostrates them, leaves the 1<sup>st</sup> man sobbing bitterly and*

*the 2<sup>nd</sup> motionless except for an occasional heave, head dropped onto his shoulders*” [Saunders, 1968: 129]. Но это веселье так же быстро и несколько гротескно заканчивается: *“They come to themselves, look at each other and at the handle which the 1<sup>st</sup> man is still holding. There is a pause. The joke is over”* [Там же].

Уединение, доведенное до уровня социального затворничества, находим в пьесе Г. Пинтера “The Room” в лице Роуз, которая опасается всего, что находится за пределами её комнаты. Таким же затворником можно считать Стенли в пьесе “The Birthday Party”. В отличие от Роуз, Стенли предпочитает оставаться в своей комнате в силу своего апатичного, депрессивного состояния, на что также указывает его неухоженный внешний вид. Даже на завтрак он спускается в пижаме.

В некотором роде психологический эскапизм можно обнаружить в образе Мужчины, который склонен уходить в себя, из пьесы Дж. Сондерса “Neighbours”: *“He acts, when alone – and sometimes forgetting himself, in company – like **the man who lives inside his own head**. He carries his own silence around with him”* [Saunders, 1963: 93]. Женщина при этом не затворница, но добровольная одиночка: *“...she doesn't consider herself a lonely woman but one who has lived through loneliness and now likes to live alone”* [Saunders, 1963: 101].

Несмотря на то, что в драме абсурда традиционно развивается тема клаустрофобии, которая восходит еще к драматургии А.П. Чехова, в британской драме абсурда наблюдается противоположный процесс. Даже если герои и не страдают синдромом затворника, они так или иначе стремятся в дом или в комнату, в каком бы состоянии ни находилось помещение: Дэвис делает все, чтобы задержаться в доме в “The Caretaker”, Ивлин и Бобби в “Getting and Spending” Д. Кэмптона считают дом своей главной ценностью, так же, как и герои “Return to a City” Дж. Сондерса, хоть от их дома почти ничего не осталось. При этом изоляция всегда расценивается как положительный момент. Например, Сара в пьесе “The Lover” Г. Пинтера говорит: *“It's wonderful to live out here, so far away from the main road, so secluded”* [Pinter, 2013: 121]. А старик в пьесе “Memento

Mori” Д. Кэмптона находит даже поэтичным то, что его старый дом стоит изолированно.

Мрачность и меланхолия ярко представлены в пьесе Дж. Сондерса “Bodies”. На первый взгляд, пьеса кажется типичной мелодрамой, построенной вокруг сюжета о супружеской измене, но на самом деле в ней рассказывается, как по-разному люди бегут от себя, своих чувств и переживаний. После неудачного опыта любовного четырехугольника, супружеская пара Дэвида и Хелен обратились к современной семейной терапии, благодаря которой они заглушили в себе волнения и стали воспринимать себя не более, чем просто тела, которым неведомо ни счастье, ни горе. Тем временем Мервин и Анна отчаянно борются со всеми разочарованиями, сопутствующими кризису среднего возраста. Мервин, бывший любовник Хелен, критикует друзей за такой жизненный выбор. Однако к концу пьесы становится ясно, что он тоже пытается заглушить свою боль с помощью интеллектуальных поисков и алкоголя. В пьесу вводится история об одном из студентов Мервина, который совершил самоубийство, разочаровавшись в жизни и не найдя удовлетворительного для себя ответа в литературе, которую преподает Мервин. В финале пьесы звучит обращенный к Мервину монолог Хелен, в котором она буквально говорит, что её друг упивается собственной печалью и чувством потери:

*“HELEN: You cling to that, don’t you? The sadness of it. The sadness of loss. Loss of love, loss of the past, loss of value, loss of meaning. You’re a romantic, you’re in love with loss. You hoard it like a miser, count it over. You worry about the loss of art, and what does art mean to you? A sense of loss....”* [Saunders, 1978: 39–40].

Мотив самоубийства также появляется в пьесе “A Scent of Flowers” Дж. Сондерса и “The Sport of My Mad Mother” Э. Джелико.

Следовательно, персонажи британской драмы абсурда несут ряд национальных черт английского характера. Наиболее эксплицитной является эмоциональная сдержанность, которая выражается в том числе в хороших джентльменских манерах и приверженности традициям. Также герои демонстрируют недоверие и уклончивость в своих контактах с окружающими. Их

предпочтительными стратегиями поведения можно назвать отстраненность и невмешательство. Герои Г. Пинтера, Дж. Сондерса, Э. Джеллико, Н.Ф. Симпсона являются продуктами иррациональной Зеленой Англии с её уходом в себя, в зону уединения, с тайной жизнью вдали от чужих глаз, где правят инстинкты. Герои социально-сатирических пьес Д. Кэмптона и Дж. Антробуса, напротив, демонстрируют черты, проявляющиеся в социуме.

### 2.4.3. Социальные маркеры и речь персонажей

Поскольку британское общество отличается жесткой стратификацией общества, особое значение приобретает классовая принадлежность персонажа, которую можно определить по таким социальным маркерам, как род деятельности, тип жилища, одежда, питание и другие особенности культуры и быта. Специфическим маркером социального положения является речь персонажей. Стоит также учитывать, что в послевоенной Великобритании наблюдается изменение в классовой идентичности в сторону новых гибридных форм классовых образований и социальной мобильности [Savage, 2007].

Большинство героев рассматриваемых нами пьес являются представителями рабочего и среднего класса. Герои, принадлежащие к рабочему классу, как правило, проживают в домах со скудной обстановкой или в многоэтажных домах, где занимают съёмную комнату. Сеттингом часто является кухня, или декорации устроены так, что часть кухни видна зрителям, в чем можно усмотреть ироничный намек авторов на драматургию кухонной мойки (*kitchen sink drama*). Таких героев можно увидеть в ранних пьесах Г. Пинтера “The Room”, “The Caretaker”, “The Homecoming”. Наиболее ярко подобный персонаж представлен в образе Поварихи в пьесе “Little Brother: Little Sister” Д. Кэмптона.

Например, в описании сценических декораций в пьесе “The Room” даются прямые указания на кухню: “*A gas-fire down left. A gas-stove and sink, up left*” [Pinter, 2013: 72]. Роуз кормит мужа, который является водителем фургона, простой едой: “*She places bacon and eggs on a plate, turns off the gas and takes the plate to the table*” [Там же]. Такое подробное описание быта, что доминирует в

ремарках на протяжении всей сцены, дает представление об условиях жизни героев. Примитивность и пренебрежение литературной нормой в речи Берта также показывают его низкий социальный уровень: *“I could see the road all right. There was no cars”, “She don’t mix it with me”* [Pinter, 2013: 87].

В пьесе *“The Caretaker”* бродяга Дэвис – представитель городских люмпенов. Он не имеет документов, удостоверяющих личность, и живет за счет временных заработков. Также имеется упоминание криминального прошлого Дэвиса в сцене с ножом:

*“Aston makes a slight move towards him. Davies takes his knife from his back pocket.*

*DAVIES (cont.): Don’t come nothing with me, mate. I got this here. I used it. Don’t come it with me”* [Pinter, 2006: 168].

Деклассированное положение Дэвиса объясняет его заискивающее отношение к Астону (*“That’s kind of you, mister”* [Pinter, 2006: 108]) и Мику, а также его оппортунизм. Речь бродяги также полна просторечных форм: *“All them Greeks had it <...> all them aliens had it”, “When he come at me tonight I told him” “That was after the guvnor give me the bullet”, “I could be buggered as easy as that, man”, “I ain’t got any more”* [Pinter, 2006: 105–179].

Что касается братьев Астона и Мика, они, вероятно, тоже принадлежат к рабочему классу, но предпринимательские амбиции Мика говорят о его попытках пробиться выше в классовой иерархии. Мик заявляет, что ему принадлежит этот дом, он мечтает отремонтировать его и сдавать. Но, с другой стороны, – все это остается фантазией, а сам дом внесценической абстракцией, в то время как все действие пьесы происходит в одной сильно захлавленной комнате с протекающей крышей. По словам Астона, Мик работает в сфере строительства (*“He’s in the building trade. He’s got his own van”* [Pinter, 2006: 141]), а сам Астон живет в этом доме в качестве рабочего, который должен его отремонтировать.

Речь всех персонажей имеет черты лондонского диалекта кокни. Однако Мик красноречив, и его монологи гротескно изобилуют деталями, будь то особенности передвижения в Лондоне или описание интерьера его мечты. Астон

молчалив и использует речь очень лаконично. Многократные повторы в речи Дэвиса создают эффект мелодичной речи, отсылающей к его валлийскому происхождению.

В пьесе “The Homecoming” Г. Пинтера изображена семья из двух поколений представителей рабочего класса. Отец Макс – мясник на пенсии, чей отец также был мясником. Его брат Сэм – шофер. Макс и Сэм, представляющие старшее поколение семьи, с гордостью рассказывают о своих профессиях. При этом они так или иначе подчеркивают свое место в социальной иерархии посредством упоминания представителей высшего класса. Например, Макс, хваясь своим знанием лошадей, говорит, что ему предлагал должность тренера какой-то герцог: *“I should have been a trainer. Many times I was offered the job – you know, a proper post, by the Duke of... I forget his name ... one of the Dukes”* [Pinter, 2006: 187]. Сэм называет себя лучшим водителем и добавляет, что его ценят богатые бизнесмены: *“I don't press myself on people, you see. These big businessmen, men of affairs, they don't want the driver jawing all the time, they like to sit in the back, have bit of peace and quiet”* [Pinter, 2006: 191]. В этом противопоставлении *они – мы* можно усмотреть более жесткую классовую иерархию в сознании старшего поколения, а также желание ассоциироваться с кем-то, кто стоит выше на социальной лестнице.

Младшее поколение семьи является воплощением упадка ценностей рабочего класса. Младший сын Джой днем сносит здания, а по вечерам занимается боксом, но планирует зарабатывать только боями: *“I hope to be full time, when I get more bouts”* [Pinter, 2006: 226]. Средний сын Ленни, предположительно, сутенер. И только старший сын Тедди смог подняться по социальной лестнице, став преподавателем университета, но он фактически покинул и семью, и среду рабочего класса, и даже страну, переехав в Америку.

Действие пьесы “The Birthday Party” происходит в доме представителей среднего класса – небольших провинциальных предпринимателей Мэг и Питея, которые сдают комнаты в своем доме у моря. На невысокое социальное положение здесь также символично указывает кухня, которая, однако, скрыта от



глаз публики. На сцене видны только окна и дверь кухни, но при этом первые реплики пьесы доносятся именно оттуда. Если происхождение главного героя Стенли остается неясным, то один из прибывших агентов Гольдберг, очевидно, выходец из еврейской семьи среднего класса, на что указывают многочисленные ностальгические монологи героя о детстве, в которых он рассказывает о своем уважаемом дяде и их совместных поездках на море [Pinter, 2006: 39]. Социальное превосходство и благополучное детство позволяют Гольдбергу доминировать и вербально (его речевая партия богаче и разнообразнее других персонажей), и психологически.

В пьесе Д. Кэмптона “Little Brother: Little Sister”, изображающей жизнь в бункере после ядерного взрыва, классовая иерархия оказывается фактически перевернутой, при этом все черты социальной принадлежности героев гротескно преувеличены. Кухня здесь приобретает новый статус помещения повара (Cook’s Quarters), что отсылает к жизни в большом поместье, где для слуг выделена отдельная часть дома. Вместе с тем это также определяет пространство как территорию Поварихи. Примечательно, что даже в номинации героев (Cook, Sir, Madam) отражены их социальные статусы, а не личности. Подростки не имеют других имен, кроме как Сэр и Мадам, то есть это не просто форма обращения к ним Поварихи, а имена, о чем сообщает автор в установочной ремарке: “*The boy’s name is SIR, and the girl’s name is MADAM*” [Campton, 1966: 7].

По наивным вопросам подростков становится ясно, что они не знают жизни за пределами бункера, а, следовательно, они росли в изоляции и воспитывались Поварихой: “*What is a sister?*” “*What is a brother?*” “*What’s a father and mother?*” [Campton, 1966: 11]. Очевидно, именно Повариха, которая, возможно, до катастрофы работала в некоем поместье, нарекла их так, как привыкла называть хозяев. Однако в новой действительности их прошлые социальные статусы не имеют никакого смысла. Теперь подростки полностью подчинены воле Поварихи. В первой сцене, открывающей пьесу, она спит в кресле-качалке, а дети лежат на полу. Застав Сэра и Мадам в объятиях друг друга, женщина пугает их, демонстрируя свою власть, что указано в ремарках:

*“COOK: Sir! Madam! Leave-‘im-alone-an’-let‘er-be!*

*(They fly apart, fall to the floor, and roll up like hedgehogs in opposite corners.)*

*COOK: This is a state of affairs. This is a goin’s on. Well, you disgustin’ lot, what are you up to now?*

*(Silence. COOK knows her authority, and uses it.)” [Campton, 1966: 11].*

Несоответствие слов, использованных для номинации персонажей, их смысловому наполнению создает комический эффект:

*“COOK: ‘Ave you forgotten who you’re talking to, Sir?*

*SIR: Cook.*

*COOK: An’ you know what that means, don’t you? (No reply.) <...>*

*COOK: You want remindin’ who’s who, an’ what’s what” [Campton, 1966: 11–12].*

Образ Поварихи здесь гротескно безобразен, что роднит его с воплощением зла в виде чудовищ и монстров в сказках: *“She is an incredibly old, misshapen creature”* [Campton, 1966: 7]. Кроме того, автор добавляет, что роль была написана для исполнения мужчиной. Но само название пьесы отсылает к народным сказкам о братце и сестрице и, в частности, к сказке братьев Гримм «Братец и сестрица», в которой брат и сестра убежали из дома от злой мачехи. Образ Поварихи частично перекликается с образом ведьмы-людоедки в сказке В. и Я. Гримм «Гензель и Гретель».

Особое значение имеет речь персонажей, которая является важнейшим социальным маркером в условиях отсутствия общества как такового. Повариха говорит с сильным акцентом кокни, в отличие от Сэра и Мадам, воспитанных ею же. Речь Мадам, чья реплика *“My love?”* открывает пьесу, даже отличается определенной лиричностью:

*“MADAM: I hate words too. I – feel. Feelings aren’t words. Words! What other word is there for softness? What other word is there for hardness? What word is there that means both at the same time, and come to me, and leave me, and be kind to me, and hurt me, all together. The voice outside calling to me doesn’t use words. But it is calling*

*just the same. All the time. It us under my skin, and in my hair, and under my tongue, and behind my eyes. It comes with growing up*” [Campton, 1966: 36].

В этом небольшом монологе Мадам использует и череду риторических вопросов, и перечисление, и метафору (“*The voice outside*”).

Персонажи пьесы Э. Джелико “*The Sport of My Mad Mother*” являются представителями молодежной субкультуры тедди-боев, распространившейся в среде рабочего класса в 1950х гг. На это указывает внешний вид героев: “*a pretty little cockney girl with a lot of make-up round her eyes*”, “*dressed in real flash clothes*”, “*careless of his clothes, but they are essentially sharp*” [Jellicoe, 1985: 105]. Сама эстетика этого движения является в том числе и протестной, поскольку молодые люди из рабочей среды стремились одеваться как «золотая молодежь» высшего класса, противясь суровой экономии послевоенных лет. Вместе с тем некоторые представители этой субкультуры не ограничивались предпочтениями в моде и музыке, но также формировали банды, которые участвовали в уличных беспорядках и нападениях на иммигрантов. Так один из персонажей пьесы демонстрирует оружие, которое достал у отца, вероятно, воевавшего во Второй мировой войне с Германией (*a Jerry deport*):

*“CONE: Shut up ... Where d’you nobble it?*

*FAK: My Dad. He knocked it off a Jerry depot in the war. Got a lovely axe but he had to chuck it away. Plenty of ammo too*” [Jellicoe, 1985: 109].

Обилие просторечных форм и выражений также указывает на происхождение героев.

По мнению Л.А. Стоуна, рабочий класс послевоенного времени в пьесах Г. Пинтера переживает упадок [Stone, 2003]. Исследователь отмечает переход от коллективного сознания рабочего класса в сторону его индивидуализации. Действительно, у молодого поколения нет признаков классовой гордости или лояльности, как у предыдущего, также отсутствуют и противопоставления себя высшему классу. Герои не участвуют в классовом конфликте даже риторически. Но приобретенное ими мелкобуржуазное сознание не приносит удовлетворение, поскольку их амбиции остаются лишь иллюзиями. Роуз патологически привязана

к своей мнимой собственности в виде комнаты; Мик, несмотря на свою активность, никак не может отремонтировать дом; гостиница Мэг и Питера простаивает, за исключением единственного постояльца Стенли. Джой не может определиться со своим делом, а Ленни выбирает преступный путь, как и некоторые представители тедди-боев.

Если сеттингом для героев рабочего класса была кухня, то для среднего класса это традиционно гостиная. Так, даже в постапокалиптической пьесе Дж. Сондерса местом действия является гостиная или то, что от нее осталось: “*What was once the drawing room of what was once a house*” [Saunders, 1968: 115]. Поскольку от прошлой жизни и общества практически ничего не осталось, сложно определить, как себя идентифицируют персонажи. Тем не менее можно отметить, что герои подчеркнуто вежливы друг с другом. Если речь персонажей, представляющих рабочий класс, изобилует просторечными обращениями (*chum, feller, mate*), то Второй мужчина многократно использует викторианское *my dear fellow*:

“*2<sup>nd</sup>: You ask whether I have any thought of the future... My dear Fellow. My dear, dear fellow, I am full of thoughts for the future. I am a mass of apprehensions ...*” [Saunders, 1968: 121–122].

Однако не исключено и ироничное применение такого обращения, как и манеры поведения в целом. Очевидно, мужчины, осознавая свое бедственное положение, облачают его в шутку, как, например, в сцене приглашения в гости или в следующем эпизоде, когда герои нашли какую-то бесполезную деталь от машины:

“*2<sup>nd</sup>: Well, well... Now you have it.*

*1<sup>st</sup>: No, no we both found it. We have it.*

*2<sup>nd</sup>: Really, I couldn't.*

*1<sup>st</sup>: I insist.*

*2<sup>nd</sup>: You are too kind.*

*1<sup>st</sup>: Not at all... [There is a pause while they savour the joke.]”* [Saunders, 1968: 128].

Представителями среднего класса являются герои пьес, в которых так или иначе высмеивается жизнь в пригороде (suburbia). Так, герои пьесы Н.Ф. Симпсона “A Resounding Tinkle”, Дж. Антробуса “Why Bournemouth?” и Г. Пинтера “The Lover” создают разные эксцентричные иллюзии, которые, вероятно, должны разнообразить скучную провинциальную жизнь.

Принадлежность к социальному классу определяется не только материальным положением, но и культурным фоном. Так, предполагается, что средний класс отличается хорошим образованием, интеллигентностью и широтой взглядов. Например, в пьесах Г. Пинтера “Old Times”, “No Man’s Land” и “The Collection” герои принадлежат к условной творческой интеллигенции. А в пьесе Н.Ф. Симпсона “A Resounding Tinkle” это качество среднего класса подвергается сатире. Так, супруги Парадоки вместо еды приносят домой книги и подают их как угощение. А смена пола Дяди Теда воспринимается как очередная эксцентричная выходка:

*“MIDDIE: (in an undertone to BRO). I wonder what the next craze is going to be? <...>*

*BRO: Oh. As long as she doesn’t go back to the motor-scooter” [Simpson, 1964: 79].*

В пьесе Г. Пинтера “A Slight Ache” автор также иронизирует над широтой интеллектуальных поисков главного героя, который пишет эссе и якобы хранит черновики в судомойне:

*“FLORA: I thought you were writing one about the Belgian Congo.*

*EDWARD: I’ve been engaged on the dimensionality and continuity of space ... and time ... for years” [Pinter, 2013: 120].*

Таким образом, британские драматурги-абсурдисты, в отличие от европейских, вписывают своих персонажей в конкретный социально-исторический контекст, включающий их классовую принадлежность. Тот кризис, что переживают герои, осознавая его или нет, вызван в том числе и навязанным им как членам определенного сообщества форматом жизни и поведения, который они в силу разных обстоятельств начинают отторгать на своих индивидуальном и

психологическом уровнях. Так происходит интериоризация социальных процессов. Способ осмысления этого процесса у авторов разнится от более реалистичного до сатирического и гротескного.

## 2.5. Стилистика британской драмы абсурда

### 2.5.1. Вариативность языковой игры

В связи с тем, что персонажи британской драмы абсурда обладают национальными чертами характера, их речь не может не отражать английскость. Поэтому стилистически анализируемые пьесы демонстрируют своеобразную языковую рефлексию, когда английский язык со всеми его курьезными и парадоксальными особенностями перестает быть просто средством коммуникации, но становится темой. Как правило, триггером для такой рефлексии становится замешательство и коммуникативная неудача, реализованная комически с помощью вариативности языковой игры.

В пьесе “*Rozencrantz and Guildenstern Are Dead*” Т. Стоппард вслед за С. Беккетом исследует тему ограниченных возможностей языка. Однако если С. Беккет стремился к лаконичности и для этого даже перешел на французский язык, поскольку грамматика и стиль ему стали казаться неуместными [Беккет, 2009: 97–98], то стиль Т. Стоппарда отличается лингвистической избыточностью, но вместе с тем и точностью: “*Stoppardianism combines perplexing but undoubted rationalism with baroque linguistic precision to create comic plots filled with paradoxical uncertainties...*”<sup>20</sup> [Demastes, 2013: 3]. Такие неопределенности, как правило, возникают на стыке буквального и переносного значений слов, при этом ключевым стилистическим приемом становится игра слов, построенная на омофонии, полисемии или структурно-семантической трансформации, дефразеологизации идиом.

---

<sup>20</sup> рус. «Стоппардианизм сочетает запутанный рационализм с барочной лингвистической точностью, которая создает комические сюжеты с парадоксальными неопределенностями».

Основанный на омофонии каламбур *of course – off course* в игровой и емкой форме поднимает сразу две ключевые темы рассматриваемой пьесы: отсутствие уверенности в чем-либо и стремление её обрести (*of course*) и неопределённость места и направления (*off course*). Так, игра слов здесь актуализирует подтекст:

“*GUIL: We must have gone north, **of course**.*”

*ROS: Off course?*

*GUIL: Land of the midnight sun, that is.*

*ROS: Of course. <...>*

*GUIL: Unless we're **off course**.*

*ROS: (small pause) **Of course**” [Stoppard, 2024].*

Игра слов может быть случайной или преднамеренной. Например, в данном отрывке реплика Розенкранца буквально указывает на игровое начало коммуникации. Такая форма языковой репрезентации выполняет людическую (игровую) функцию:

“*GUIL: Retentive – he’s a very **retentive king, a royal retainer**.*”

*ROS: What are you playing at?*

*GUIL: Words, words. They’re all we have to go on” [Stoppard, 2024].*

Здесь наблюдается аллюзия к строке из пьесы У. Шекспира «Гамлет» “*receive such thanks as fits a king's remembrance*” [Shakespeare, 2024], в которой намекается на то, что король не забывает своих друзей, но при этом точная сумма вознаграждения умалчивается. Герои полагают, что в таком случае их вознаграждение будет зависеть от того, насколько хорошая у короля память. Гильденстерн совмещает два похожих по звучанию слова *retentive* – рус. «памятливый» (ср. *retentive memory* – цепкая память) и *retainer* – рус. «гонорар». Однако слово *retainer* употребляется во втором значении, где сема «сохранения» присутствует лишь метафорически: уплата гонорара «сохраняет» за клиентом право получить услугу. Такой прием можно расценивать как квазикаламбур. Каламбурная параномасия свойственна драматургии Т. Стоппарда и встречается также в других его пьесах: *semaphore – sophomore* [Stoppard, 1996: 51]; *Maigret – Magritte* [Stoppard, 1996: 65].

В пьесе Дж. Сондерса “A Slight Accident” недопонимание основано на омофонах *Leeds* (город Лидс) и *leads* (глагол *to lead* – вести). В данном случае есть вероятность, что Пенелопа имитирует недопонимание, поскольку она принимает гостей сразу после убийства мужа, о котором её начинают расспрашивать:

“*PENELOPE: What?*”

*RODGER: Leeds?*

*PENELOPE: Leads what?*

*RODGER: The town Leeds.*

*PENELOPE: The town leads what?*

*RODGER: Is it the town Leeds?*

*PENELOPE: Is what the town Leeds?*

*RODGER: Is Harry in the town Leeds?*

*PENELOPE: No”* [Saunders, 1968: 157].

В пьесе Дж. Антробуса и С. Миллигана “The Bedsitting Room” каламбуры носят сатирический характер. Например, высмеивается аристократичность Лорда Фортнума:

“*FORTNUM: My paternal ancestor Lord Crapologies Fel de Minge.*”

*КАК: (quietly without stopping FORTNUM speaking) Did he?*

*FORTNUM: What? Came over with the William The Conqueror, first class of course ... it was Hastings Ten Sixty-six ...*

*КАК: (writes down on pad) Hastings Ten Sixty Six. Right, I'll phone him later”* [Antrobus, 1972: 20].

Имя великого предка Фортнума содержит издевательскую единицу *Crapologies*, а стилизованную французскую фамилию *Fel de Minge* его собеседник услышал как глагол *fell*, на что указывает его переспрос “*Did he?*”. Таким образом персонаж Как полностью обесценил значимость родословной Фортнума. Распространенный повод для гордости англичан – факт, что их предки происходят от Вильгельма Завоевателя – превращается в шутку, когда упоминается, что предок Фортнума прибыл на корабле «Вильгельм Завоеватель».



А одна из важнейших дат в истории Англии – 1066 год, когда произошла битва при Гастингсе, – превращается в телефонный номер. Авторы иронизируют над снобизмом англичан и показывают, что после ядерного взрыва как аристократическое происхождение, так и история страны полностью девальвируются.

История христианства также не имеет никакого значения в постъядерной реальности. Отсюда следующий каламбур, построенный на омофонах *Pilate* (Пилат) и *pilot* (летчик):

*КАК: Ahhhh, Vicar. I wrote to you, I'm Pontius.*

*VICAR: Not Pilate?*

*КАК: No, I'm not a pilot, I'm a captain. We'd like a quick wedding before lunch"*  
[Antrobus, 1972: 59].

Непреднамеренная игра слов заключается в ошибочном употреблении фразеологических выражений, когда происходит нарушение структурно-семантической целостности словосочетания, его дефразеологизация. Помимо создания юмористического эффекта такой прием выражает неуверенность и путаницу мыслей героев Т. Стоппарда:

*ROS: I'm out of my stop here – We'll soon be home and high-dry and home – I'll – It's all over my depth – I'll hie you home and –*

*ROS: – Out of my head –*

*GUIL: – dry you high and –*

*ROS (cracking, high): – Over MY step over my head bodyguard tell you it's all stopping to a death, it's boding to a depth, stepping to a head, it's all heading to a dead stop –*

*GUIL: (the nursemaid): There!... and we'll soon be home and dry... and high and dry..."* [Stoppard, 2024].

Розенкранц ошибается в употреблении идиомы *home and dry*, выражающей уверенность в успехе или победе, успешное завершение чего-либо [Cambridge Dictionary, 2024], и заменяет ее похожей *high and dry*, которая имеет прямо противоположное значение – «сложное, беспомощное положение» [Там же].

Путаница основана на совпадении второго элемента *dry* в обоих высказываниях, а также на аллитерации *home – high*, которая получает развитие в еще одном омофоне *hie* (рус. «торопиться, спешить»). Иронично то, что обе фразы подходят для описания сложившейся ситуации, поскольку герои надеются успешно завершить свои дела, но попадают в неудобное беспомощное положение. Помимо юмористической функции, игра слов здесь создает эффект обманутого ожидания и выполняет экспрессивную функцию.

Фразеологизмы, переносное значение которых уже стёрлось в силу частого использования, могут стать основой для игры слов, если одновременно актуализируются их прямое и переносное значения, на что указывает реплика Гильденстерна: “*Operating on two levels, are we?!*” Такой самоанализ персонажами их собственных высказываний в тексте пьесы способствует построению эффекта отчуждения, когда зрители осознают, что они наблюдают спектакль, а не реальную жизнь, и актеры не пытаются этого скрыть. В данном случае языковая игра выполняет функцию языковой рефлексии, то есть привлекает внимание к языку как теме и объекту интереса:

*“GUIL: You’re evidently a man **who knows his way around**.*

*PLAYER: I’ve been here before.*

*GUIL: We’re still **finding our feet**.*

*PLAYER: I should concentrate on **not losing your heads**.*

*GUIL: Do you speak from knowledge?*

*PLAYER: Precedent.*

*GUIL: You’ve been here before.*

*PLAYER: And I know which way the wind is blowing.*

*GUIL: **Operating on two levels, are we?! How clever! I expect it comes naturally to you, being in the business so to speak**” [Stoppard, 2024].*

Если Гильденстерн использует устойчивые выражения в их традиционном, переносном значении, то персонаж Актер употребляет их в буквальном смысле, что свидетельствует о его нетривиальном мышлении. Актер является ведущим образом, «стержнем» в этой «пьесе в пьесе» и словно кукловод управляет не

только своей труппой, но и всей пьесой. Переключаясь с фигурального на буквальное и наоборот, герой акцентирует подтекст, поэтому создается впечатление, что он знает гораздо больше, чем другие персонажи. Например, клише *know which way the wind is blowing*, используемое в переносном значении, одновременно отсылает к эпизоду, где Розенкранц и Гильденстерн в буквальном смысле пытались определить направление ветра. А при их первой встрече персонаж Актер в форме языковой игры делает отсылку к начальному эпизоду с подбрасыванием монетки:

*“PLAYER: For some of us it is performance, for others, patronage. They are two sides of the same coin, or, let us say, being as there are so many of us, the same side of two coins”* [Stoppard, 2024].

Здесь игра слов основана на антитезе: *two sides – the same side, the same coin – two coins*. Актёр метафорически рассуждает о природе отношений аристократии и актеров и, несмотря на кажущуюся противоположность, намекает, что знать, по сути, ничем не отличается от актеров: они также по-своему играют свои роли.

Фразеологизмы отличаются устойчивостью структуры компонентов, замена которых приводит к изменению значения всей идиомы. Так, в следующем примере обыгрывается фразеологизм *over my dead body*, выражающий преувеличенное несогласие и намерение стать препятствием чему-либо [Oxford Dictionary of English Idioms, 2010: 89]:

*“PLAYER: Do you call that an ending? – with practically everyone on his feet? My goodness no – over your dead body.*

*GUIL: How am I supposed to take that?*

*PLAYER: Lying down”* [Stoppard, 2024].

При замене притяжательного местоимения *my* 1-го лица ед. ч. притяжательным *your* 2-го лица ед. ч. идиоматичность фразеологизма утрачивается, и значение *dead body* начинает восприниматься буквально.

Контекст также способствует дефразеологизации устойчивого выражения. Например, в следующем диалоге из пьесы Э. Джеллико “The Sport of My Mad Mother” идиома *go to the dogs* (идти наперекосяк, коту под хвост) использована

сразу после выражения *go to the flicks* (ходить в кино). Идиома здесь становится вторым компонентом параллельной конструкции. Семантически создается некая квазизевгма, поскольку глагол *went* в первом случае используется буквально, а во втором – фигурально:

*PATTY: Was I with you lot Friday week?*

*FAK: Went to the flicks.*

*PATTY: Friday before that.*

*CONE: Went to the dogs.*

*FAK: That's right, There was a shell-out and us and some of the fellers went to the dogs*” [Jellicoe, 1985: 109].

Как видим, основанная на метафорическом характере фразеологизмов игра слов приводит к тому, что в них актуализируются одновременно прямое и переносное значения. Однако возможен и другой механизм построения игры слов, основанный на полисемии, когда происходит столкновение разных значений одного слова, причем необязательно переносных. Это приводит к двусмысленности, которая может вызвать коммуникативную неудачу, участвовать в выдвигании подтекста или характеризовать персонажей:

*ROS: I'm afraid*

*GUIL: So am I.*

*ROS: I'm afraid it isn't your day.*

*GUIL: I'm afraid it is*” [Stoppard, 2024].

Розенкранц не успевает закончить фразу, поэтому Гильденстерн понимает слово *afraid* в его первом значении как «испытывать страх». Но уже в следующей реплике Розенкранца становится ясно, что он лишь хотел выразить сочувствие, но преждевременная реплика Гильденстерна выдает его страх.

Пьеса Дж. Сондерса “*Alas, Poor Fred*”, изображающая рутинную жизнь Принглов, полную бессмысленных разговоров, начинается с абсурдного диалога, построенного на недопонимании, вызванном полисемией слова *funny*. Автор выделяет слова курсивом, что подчеркивает языковую природу проблемы.

Многочисленные повторы не позволяют диалогу развиваться. Это делает сцену и смешной, и странной, о чем и рассуждают герои:

“Mrs: It must be funny to be cut in half... Without any warning. Funny...

Pringle: I don't think so. *Odd*, I'd say. Decidedly *odd*. I wouldn't say quite *funny*.

Mrs: I mean *odd*.

Pringle: Oh yes, I see. I thought you meant funny. You meant *odd*.

Mrs: I mean *odd*, yes.

Pringle: Well, yes, most odd, I'd say. Most decidedly odd... And *almost* funny, you know, when you think about it. Not quite, but *almost*.

Mrs [considering]: No... No, I don't think so. Not funny. *Odd*, I think, very odd, but I don't think quite funny (курсив Дж. Сондерса)” [Saunders, 1968: 83].

Дж. Сондерс показывает, что двусмысленность кроется не только в лексике, но и в грамматических конструкциях. Так, в следующем примере коммуникативная неудача вызвана эллипсисом с сослагательным наклонением. Здесь принимающая сторона не смогла восстановить опущенный элемент:

“Mrs: If it were.

[A pause]

Pringle: What?

Mrs: Fred.

Pringle: If Fred were what?

Mrs: If it were Fred.

Pringle: If what were Fred.

Mrs: If it were *Fred* (курсив Дж. Сондерса)” [Saunders, 1968: 92].

Недопонимание может быть связано с употреблением местоимений и служебных частей речи. Местоимения 3-го лица, как правило, используются для обозначения лиц, отсутствующих на сцене, что открывает возможности для актуализации подтекста. Например, в пьесе “Rosencrantz and Guildenstern are Dead” использование местоимения *they* без антецедента создает противопоставление по линии «мы (свои) – они (чужие)»:

“ROS: *I wish I was dead. (Considers the drop.) I could jump over the side. That would put a spoke in **their** wheel.*

GUIL: *Unless **they**'re counting on it.*

ROS: *I shall remain on board. That'll **put a spoke in their wheel.** (The futility of it, fury.) All right! We don't question, we don't doubt. We perform” [Stoppard, 2024].*

Употребление идиомы *put a spoke in someone's wheel* (букв. нарушить чьи-либо планы, ср. рус. «ставить палки в колеса») с коннотацией отрицательной оценки действия противопоставляет героев и неких других лиц. Причем здесь *they* может относиться как к королю и королеве, так и к высшим силам, провидению, а *wheel* ассоциироваться с *wheel of fortune* (колесо фортуны). Также на уровне подтекста *they* развивает метатеатральность пьесы, на что косвенно указывает следующая реплика Розенкранца, содержащая глагол *perform*.

Заложенную в средствах дейксиса (личные местоимения, локально-темпоральные наречия и предлоги) многозначность драматурги преподносят комически. Например, использование местоимений 3-го лица без антецедента чревато коммуникативными неудачами:

“PLAYER: *The old man thinks **he's** in love with **his** daughter.*

ROS (appalled): *Good God! We're out of our depth here.*

PLAYER: *No, no, no – he hasn't got a daughter – the old man thinks he's in love with his daughter.*

ROS: *The old man is?*

PLAYER: *Hamlet, in love with the old man's daughter, the old man thinks”*  
[Stoppard, 2024].

Речевая ошибка, связанная с ложной референцией, разворачивается здесь до целого диалога, что не только производит юмористический эффект, но привлекает внимание к таким особенностям языка.

Многозначность и полифункциональность предлогов и наречий также приводит к двусмысленности. Так, предлог *in* обозначает местонахождение в закрытом пространстве, а наречие *out* можно перевести как снаружи относительно какого-либо закрытого помещения. Два героя пьесы находятся на палубе, то есть

на открытой площадке, поэтому оба варианта вызвали у Розенкранца недопонимание:

*“GUIL (pause): No, somebody might come in.*

*ROS: In where?*

*GUIL: Out here.*

*ROS: In out here?*

*GUIL: On deck”* [Stoppard, 2024].

В то же время, учитывая метатеатральный характер пьесы, можно предположить, что на первый взгляд ошибочное употребление предлога *in* имплицитно несет в себе понимание места действия как закрытого пространства театрального зала. Аналогичным образом концептуальная метатеатральность проявляется в следующем диалоге, ядром которого является предлог *on*, употребляемый в значении «на сцене»:

*“GUIL: Aren't you going to – come on?*

*PLAYER: I am on.*

*GUIL: But if you are on, you can't come on. Can you?*

*PLAYER: I start on”* [Stoppard, 2024].

Гильденстерн ожидает, что Актер выйдет на сцену для начала своего представления, но Актер говорит, что он уже на сцене (*I am on*), таким образом герой становится связующим звеном в системе «театр в театре», или «сцена на сцене».

Таким образом, в британской драме абсурда происходит смещение фокуса внимания на сам язык и его осознание персонажами или автором в ироническом ключе. Это проявляется в обращении внимания на двусмысленность, скрытую в явлениях омофонии, полисемии, ложной референции, эллипсиса и др. Вариативность языковой игры в пьесах обеспечивает её полифункциональность. Так, удалось выделить следующие функции: метаязыковая (привлечение внимание к языку как объекту речи); информационная (выдвижение подтекстовой информации); экспрессивная (создание эффекта обманутого ожидания); юмористическая (достижение комичности за счет коммуникативной неудачи или

абсурдности); людическая (игровая). В многообразии приемов языковой игры в британской драме абсурда можно усмотреть связь этого направления с литературой нонсенса Эварда Лира и Льюиса Кэррола.

### 2.5.2. Стилизация английской разговорной речи

Своеобразие языка британской драмы абсурда заключается в стилизации разговорной английской речи. Если европейские абсурдисты, имитируя разговорную речь в драматическом диалоге, стремились упростить, разгрузить и максимально нейтрализовать стиль своих пьес, то британские драматурги сохраняют национальные особенности. Это напрямую связано с национальным характером и социально-классовой принадлежностью персонажей исследуемых пьес.

Одним из таких приемов, способствующих стилизации именно английской речи, является смягчение категоричности высказывания (*understatement*). Стоит отметить, что этот прием является социокультурной особенностью речевого поведения британцев и представляет собой сложное и объемное явление, которое автор кандидатской диссертации «Лингвокультурологические особенности концепта "Understatement" в современном английском языке» В.Г. Иванова называет концептом и лингвокультурологической категорией [Иванова, 2015]. При этом смягчение категоричности высказывания – это лишь одна из функций данного приема, поэтому вслед за В.Г. Ивановой мы будем использовать данный термин без его перевода на русский язык.

В пьесе Дж. Сондерса “Alas, Poor Fred” этот прием применяется в комбинации с «черным юмором»: “*In any case, Fido is not really fond of walking, you know [He sits down in his chair.] Not since she died...*” [Saunders, 1968: 97]. Говоря о своей собаке, мистер Прингл сочетает два типичных языковых средства приема *understatement* – отрицание и частицу *really*, которые смягчают весьма категоричное высказывание, что собака не любит гулять. Но именно следующее предложение персонажа о том, что собака уже мертва, превращает это типичное



английское преуменьшение в шутку в стиле черной комедии, добавляя диалогу характерный для театра абсурда алогизм.

Прием *understatement* часто встречается в пьесах Г. Пинтера: “...*You won't find many better wives than me, I can tell you.*” [Pinter, 2006: 27]. В данной реплике героини Мег из пьесы “The Birthday Party” этот прием представлен сравнительным преуменьшением, построенным на отрицании и сравнительном обороте. Стенли обвиняет хозяйку в том, что она плохая жена, и Мег занимает оборонительную позицию, на что указывает авторская ремарка *defensively*. Однако Мег не очень убедительна в своих аргументах и лишь опровергает тезисы Стенли прямым отрицанием. Вероятно, чувствуя уязвимость своей позиции, героиня прибегает к хеджу *I can tell you*, но в контексте всего диалога это звучит как самовнушение.

Хеджинг, или хеджирование (*hedging*), также свойственен английской речи и является одним из частных случаев *understatement*, поскольку хеджи – это заполнители пауз, которые снижают категоричность и повышают степень неоднозначности высказывания. В качестве примера можно привести привычку персонажа Дэвиса пьесы Г. Пинтера “The Caretaker” использовать хедж-оборот *a bit* в уменьшительном значении «слегка, чуть-чуть, немного»: *a bit rough, a bit thick, a bit dusty, a bit glaring*. По этой небольшой, но характерной черте речевого поведения персонажа можно предположить, что ему свойственны уклончивость, неуверенность и осторожность.

В пьесе о супружеской измене “Betrayal” («Предательство», 1978) Г. Пинтер исследует природу разных видов предательства и самообмана. Особенностью пьесы является ее ретроспективная композиция с обратной хронологией, поэтому темы времени и памяти становятся ключевыми в произведении. Семилетний роман описан в обратном порядке, начиная с момента, когда бывшие любовники Эмма (Emma) и Джерри (Jerry) встречаются спустя два года после расставания.

Начало “Betrayal” реализовано в более реалистичном ключе, а странность и абсурдность проявляются по мере развития действия, что свойственно драматургии Г. Пинтера. В первой сцене Эмма и Джерри предаются

воспоминаниям о тех временах, когда дочь Эммы была еще совсем маленьким ребенком:

“EMMA: <...> *Do you remember that time... oh God it was... when you **picked her up and threw her up and caught her?***

JERRY: *She was very light.*

EMMA: ***She remembers that, you know.***” [Pinter, 2013: 17].

Стилизация английской разговорной речи в приведенном отрывке происходит за счет целого комплекса приемов: апосиопеза, парентеза, характерный для английского языка прием полисиндетон, множественный повтор союза *and*. Выделенный подобным образом ряд однородных членов привлекает внимание читателя/зрителя. Дополнительный акцент появляется в следующей реплике Эммы с парентезой “*She remembers that, you know*”. Сам факт, что герои вспоминают такой малозначительный эпизод из прошлого (игру Джерри с дочерью Эммы), говорит о его важности в жизни этих персонажей. Такое предположение подтверждается, когда Джерри узнает, что об их обмане уже известно Роберту, мужу Эммы и одновременно его другу:

“*But he’s my oldest friend. I mean, I **picked his own daughter in my own arms and threw her up and caught her, in my kitchen. He watched me do it***” [Pinter, 2013: 20].

В реплике Джерри практически дословно описывается последовательность действий, обозначенных однородными сказуемыми, объединенными сочинительным союзом *and*. Становится ясно, что этот эпизод говорит о существовавшем доверии между двумя мужчинами и дружбе между их семьями, которые Джерри предал, вступив в любовные отношения с Эммой.

Небольшой монолог Джерри в пьесе представляет собой наглядный пример художественной стилизации английской разговорной речи. Этому способствуют приемы повтора и перечисления, дискурсивы (*you see, who doesn’t, for example*), парцелляция, а также сленгизм *piss* и просторечие *booze*:

“*What a **funny thing**. We were such close friends, **weren’t we?** Robert and me, even though I haven’t seen him for a few months, but through **all those years, all the***

*drinks, all the lunches ... we had together, I never even gleaned ... I never suspected ... that there was anyone else ... in his life but you. Never. For example, when you're with a fellow in a pub, or a restaurant, for example, from time to time he pops out for a piss, you see, who doesn't, but what I mean is, if he's making a crafty telephone call, you can sort of sense it. Well, I never did that with Robert. He never made any crafty telephone calls in any pub I was ever with him in. The funny thing is that it was me who made the calls – to you, when I left him boozing at the bar. That's the funny thing"* [Pinter, 2013: 19].

На первый взгляд, применение этих приемов носит стихийный, хаотичный характер. Однако это не так. Повтор выражения *funny thing* (рус. забавный случай) является кольцевым, что делает реплику Джерри цельным, законченным высказыванием. Более того, этот повтор вариативен. Сначала *funny thing* употребляется с неопределенным артиклем в идиоматическом восклицательном выражении (*what a funny thing*). Далее словосочетание *funny thing* уже открывает сложноподчиненное предложение с тремя придаточными (*The funny thing is that...*), причём, находясь в инициальной позиции в предложении, оно приобретает дополнительный акцент. Последний повтор (*That's the funny thing*) закрывает реплику и контрастирует одновременно с двумя предыдущими случаями употребления: с первым – по структуре и детерминированности (*a funny thing – the funny thing*), со вторым – также по структуре и длине предложения. Таким образом, значение этого словосочетания качественно изменяется: будучи первоначально маркером эмоций, оно затем начинает выражать характер отношений между Джерри и Эммой, по мнению Джерри. Для него их отношения – это всего лишь курьезный, забавный случай из прошлого до тех пор, пока Джерри не узнает, что Роберту, мужу Эммы, стало известно о предательстве Джерри, которого Роберт считал своим другом.

Как удалось заметить, прием перечисления выполняет в тексте пьесы разные функции. Так, во фрагменте *in a pub, or a restaurant* перечисление связано с передачей исключительно разговорного стиля высказывания, в то время как в бессоюзной цепочке прием перечисления *all those years, all the drinks, all the*

*lunches* совместно с другими приемами служит для придания высказыванию эмоционально-экспрессивного характера. В реализации эмфазы высказывания также участвуют анафорический повтор интенсификатора *all* и последующий синонимический повтор *I never even gleaned ... I never suspected ...*, содержащий анафору *I never*. Прием перечисления и анафорические повторы не только актуализируют контрастирующие здесь лексические единицы *all* и *never* с их семей категоричности, но также создают особый ритм высказывания.

Еще большее разнообразие в интонационный рисунок высказывания вносят микропаузы, маркированные многоточием. Особый эффект имеет последняя такая пауза *that there was anyone else ... in his life but you*, поскольку она замедляет темп высказывания по типу парцелляции и подготавливает читателя/зрителя к последнему акценту на слове *you*.

Аналогичную интонацию с акцентом на местоимении *you* можно обнаружить далее в сложноподчиненном предложении *The funny thing is that it was me who made the calls – to you*. Следовательно, несмотря на то, что главными героями этого отрывка являются Джерри и Роберт (*We were such close friends, weren't we? Robert and me*), даже на уровне синтаксического построения высказывания в виде длинных сложноподчиненных предложений, интонационно приводящих к акценту местоимения *you*, передается идея, что Эмма стала «камнем преткновения» в их дружбе двух мужчин.

Инверсия в англоязычном драматургическом тексте практически всегда стилистически окрашена, поскольку английскому языку свойственен фиксированный порядок слов и его нарушение особенно заметно в высказывании. Инверсия является средством выдвижения определенного слова и его акцентуации. В следующем примере инверсия служит для того, чтобы выделить отрицание, при этом создается интонация эмоционально сдержанного, но настойчивого высказывания:

“HARRIS: The most – *the very most* – I am prepared to concede is that he *may* have been a sort of street arab making off with his lute – *but young he was not and white-bearded he was!*” (курсив Т. Стоппарда) [Stoppard, 1996: 56].

В приведенном фрагменте герой пьесы Т. Стоппарда “After Magritte” спорит со своей женой о том, что они увидели на улице. Инверсия придает его речи сдержанную джентльменскую интонацию. Прием *understatement* здесь заключается в глагольной фразе *I am prepared to concede* и употреблении модального глагола *may*. Совокупность этих языковых средств снижает категоричность высказывания и демонстрирует стратегию вербального сотрудничества. Аналогичным образом (глагольные фразы и модальные глаголы) *understatement* выстраивается в следующем эпизоде из пьесы “Rozencrantz and Guildenstern Are Dead”:

“ROS: No... **I don't think I'd take to it. Sleep all night, can't see a thing all day...** Those eskimos **must** have a quiet life. <...>

GUIL: I thought you – (Relapses.) I've lost all capacity for disbelief. **I'm not sure that I could** even rise to a little gentle skepticism” [Stoppard, 2024].

В данном случае снижение категоричности высказывания делает речь героев реалистичной, но вместе с тем показывает их неуверенность в происходящем.

Стилизация разговорной речи становится возможной, в том числе и благодаря использованию разговорной и стилистически сниженной лексики, в частности, сленга. Поскольку героями британской драмы абсурда являются, как правило, британцы рабочего и среднего классов, в их речи часто встречается неформальная и обценная лексика. Например, в пьесах Г. Пинтера находим такие единицы: *bloody, ta-ta, hullo, ay-ay, tickle, booze-up, bloke, toe-rags, daft prat, fag, bitch, arse, caff, git, bob, knock about, slut, whore, tart*. Сленговая лексика может быть задействована в метафорах, содержащих отрицательную оценку: *you succulent old washing bag; I can't drink this muck; it's a pigsty; you're a maggot* [Pinter, 2006: 29–30]. Пьеса Э. Джеллико “The Sport of My Mad Mother” также изобилует британским сленгом и просторечиями, поскольку изображает общение представителей молодежной субкультуры: *nick, bloody, daft, to lip, chum, gats, dunno, shell-out* [Jellicoe, 1985].

Таким образом, стилистически драматурги пьес британского театра абсурда стремятся к сохранению характерного национального звучания и прибегают к стилизации разговорной речи со специфическими для британцев лингвокультурными особенностями, к которым можно отнести прием *understatement* и хеджинг как его частный случай. Большое значение имеет и лексический состав речевых партий героев, который привлекает внимание большим количеством британских просторечий и сленгизмов.

### 2.5.3. Речевая избыточность и фигура умолчания

Стилистическая особенность текстов британских пьес театра абсурда состоит в сочетании двух противоположных приемов – фигуры умолчания и речевой избыточности, которую мы понимаем не только как речевую ошибку, но в широком смысле как превышение необходимого содержательного минимума в отражении реальности. Главной причиной такого стилистического решения, на наш взгляд, является жанр трагикомедии угроз, который требует создания специфического тревожного настроения в пьесе посредством саспенса.

Источник угрозы обычно скрыт или, как в случае постапокалиптической трагикомедии, настолько очевиден и ужасен, что вызывает дискомфорт героев (*“The – er – the – er Great Task of burying our forty-eight million dead ...”* [Antrobus, 1972: 13]). Это реализуется через фигуры умолчания, то есть значимые паузы и апосиопезы, которые могут быть преднамеренными или эмоциональными. К фигурам умолчания мы относим апосиопезу, маркированную многоточием или тире, и паузы, выраженные вербально ремарками *pause, hesitates, silence* и др.

Если в классическом театре абсурда пауза-молчание означала пугающую пустоту, которую герои стремились заполнить, то у британских абсурдистов пауза маркирует что-то невысказанное. Г. Пинтер стал признанным мастером такой паузы, которую называли «пинтеровской» такие крупные исследователи его творчества, как П. Рейби (Peter Raby), Р. Ноулз (Ronald Knowles), режиссер П. Холл (Peter Hall) и др. [The Cambridge companion to Harold Pinter, 2001]. Данная оценка также свидетельствует о том, что его пауза отличается от того же

беккетовского молчания. Однако это свойственно и другим британским абсурдистам. Например, в пьесе “Alas, Poor Fred” Дж. Сондерс даже использует эпитет *pregnant* (беременный, чреватый) для такой паузы:

“*PRINGLE: If it was Fred’s house, Ethel, what were we doing in bed in it? [Mrs Pringle puts down her knitting. They look at each other. There is a long pregnant pause.]*” [Saunders, 1968: 111].

Мистер Прингл по какой-то причине не помнит, что когда-то убил Фреда – мужа Этель, которая теперь его жена, миссис Прингл. В ходе споров с женой о прошлом герой подбирается к этой тайне, которую, однако, миссис Прингл долго не решается озвучить. Поэтому вместо очевидного ответа следует многозначительная пауза.

В пьесе Г. Пинтера “Betrayal” напряжение, сопровождающее встречу Эммы и Джерри, достигает пика в реплике “*It was in your kitchen*” (очевидно, намекающей о «двойной» жизни героев):

“*JERRY: ... It was in your kitchen.*

*EMMA: It was in your kitchen. [Silence.]*

*JERRY: Darling.*

*EMMA: Don’t say that. Pause. It all...*

*JERRY: Seems such a long time ago.*” [Pinter, 2013:17].

Важность этой сцены подчёркивается последующей ремаркой *Silence*. После этого молчания наступает переломный момент, который выражается не только в пафосном характере обращения к Эмме *Darling*, но и в последующей апосиопезе *It all...*, которую Джерри завершает своей репликой *Seems such a long time ago*. До этих реплик диалог развивался напряженно и уклончиво, однако подхват и завершение реплик друг друга свидетельствует о том, что персонажи внутренне связаны, даже если не говорят об этом напрямую.

Фигуры умолчания приобретают особое драматическое значение: они наполняют повседневные, заурядные диалоги дополнительным психологизмом и эмоциональностью. Молчание становится неким «убежищем» героя. В пьесах, где практически нет действия, а конфликт развивается в большей степени вербально,

молчание, отказ от говорения, – это выход из игры в собственную зону комфорта, то есть «зону молчания». Такой «уход» в молчание в пьесе Г. Пинтера “The Birthday Party” демонстрируют персонажи Питей, который отказывается вступать в открытую конфронтацию с Гольдбергом и Макканном, и Стенли, который в какой-то момент перестает им сопротивляться.

По мнению Г. Пинтера, существует два вида молчания. Одно – когда слова не произносятся вовсе, а другое – когда, напротив, используется целый речевой поток [Pinter, 2009: 37]. Конечно, буквальная паузой-молчанием является только первый тип. Второе молчание, по Г. Пинтеру, – это коммуникативное молчание, речь как непрерывная ссылка на произнесенный смысл, как стремление избежать или скрыть то, о чем «молчат». Такое «молчание» фактически является избыточным говорением, которое можно рассматривать как определенную манипулятивную речевую стратегию, призванную запутать собеседника отсутствием логики и смысла, создавая «псевдопровал» коммуникации. С другой стороны, такая речь может приобретать форму невротического говорения с неосознаваемой целью самовнушения или самообмана. В таком случае происходит либо фиксация на определенной теме, либо сознательное избегание её.

Речевая избыточность, как и коммуникативная неудача (явление схожее, но не тождественное пинтеровскому «молчанию»), свойственны пьесам и других британских абсурдистов. В качестве примера можно привести монолог Второго мужчины из постапокалиптической пьесы Дж. Сондерса “Return To A City”. На вопрос собеседника о будущем мужчина отвечает большим эмоциональным высказыванием со множеством эмфатических повторов и восклицательных предложений. Его речь является также примером реализации приема остранения. Поскольку в ней персонаж в физиологических подробностях описывает, как сжимаются его легкие, когда он дышит, как напряжение мышц позволяет ему стоять на ногах и как бьется его сердце. Именно цикличность этих процессов от секунды к секунде составляет его диапазон «будущего». Очевидно, что мужчина избегает мыслей о том, что будет дальше, поскольку опасается, что ему снова



придется пережить ужас катастрофы, в чем он фактически признается в конце пьесы.

Во втором акте пьесы Т. Стоппарда “Rosencrantz and Guildenstern are Dead” Розенкранц спрашивает Гильденстерна, представляет ли он себя мертвым, лежащим в гробу. Получив лаконичный отрицательный ответ от Гильденстерна, Розенкранц соглашается, что глупо было бы об этом переживать. Однако далее следует его монолог-рассуждение на тему смерти и вечности. Несмотря на то, что Розенкранц не говорит прямо, что боится смерти, избыточные подробные описания, разделительные и риторические вопросы представляют собой попытку убедить себя в несостоятельности этого скрытого страха. Эти рассуждения, однако, заканчиваются прямо противоположным выводом, сформулированным уже Гильденстерном: “*Death followed by eternity ... the worst of both worlds. It is a terrible thought*” [Stoppard, 2024].

Речевая избыточность может выражаться в стилистическом приеме амплификации – увеличении протяженности текста за счет различных выразительных средств. В частности, аккумуляция в виде множественного перечисления синтаксически одноронных членов способствует передаче идеи лингвистической избыточности, которая на концептуальном уровне противоречит эстетике театра абсурда. Однако наличие таких приемов подчеркивает этот эстетический конфликт минимализма и избыточности, что добавляет тексту динамизма. Перечислительные ряды могут быть дополнительно актуализированы эпифорой, что придает репликам ритмичность, как, например, в пьесе Т. Стоппарда “Rosencrantz And Guildenstern Are Dead”:

“*PLAYER: It’s what the actors do best. <...> They can die **heroically, comically, ironically, slowly, suddenly, disgustingly, charmingly, or from a great height***” [Stoppard, 2024].

В данном эпизоде персонаж Актер рассказывает о своем искусстве и перечисляет разные виды смерти, которые можно изобразить на сцене. С одной стороны, амплификация здесь выполняет игровую функцию. Но, с другой – Актер также демонстрирует свой профессионализм, что ставит его в выигрышную

позицию в диалоге, поэтому увеличение объема речевой партии персонажа посредством амплификации отражается и на прагматике текста.

В своих пьесах Г. Пинтер также прибегает к подобному увеличению протяженности текста. Например, в пьесе “The Caretaker” таким многословным персонажем является Мик. В частности, он без видимой на то причины подробно описывает брата своего дяди (возможно, собственного отца). Малозначительность фактов в этой реплике доведена до гротеска: “... *Had a penchant for nuts. That’s what it was. Nothing else but a penchant. Couldn’t eat enough of them. **Peanuts, walnuts, Brazil nuts, monkey nuts,** wouldn’t touch a piece of fruitcake. ...*” [Pinter, 2006: 131].

Тем не менее речевая избыточность Мика становится и фактором, и следствием его доминирования над собеседником – Дэвисом. Поскольку Мик хозяин, он вправе говорить, что хочет и столько, сколько пожелает, в то время как Дэвис вынужден лишь отвечать на его вопросы.

Другой монолог Мика изобилует сверхдлинными перечислительными рядами с применением профессиональной лексики:

“*MICK: ... No strings attached, open and above board, untarnished record; twenty per cent interest, fifty per cent deposit; down payments, back payments, family allowances, bonus schemes, remission of term for good behavior...*” [Pinter, 2006: 136].

Такое перечисление создает эффект информационной перегруженности высказывания и еще больше обескураживает Дэвиса. В данном случае речевая избыточность также характеризует персонажа Мика с его стремлением к экспансии и контролю. Демонстрация словарного запаса персонажа и шире – его языковой компетенции – в драматургии Г. Пинтера становится критерием распределения сил между действующими лицами.

В качестве примера можно привести речь Гольдберга в пьесе Г. Пинтера “The Birthday Party”. Благодаря манере выражаться гораздо красноречивее других персонажей, герой занимает доминирующую позицию в пьесе. Его речь связная, без пауз и промедлений, он точен в деталях и приводит конкретные названия мест. Лексика Гольдберга на протяжении всей пьесы (*accomplished, aggravation,*

*apprentice, approach, approximate, assignment, assure, canopies, cosmopolitan, excessive, issue, otherwise, procedure, recapitulate, mazoltov, mission*) намного разнообразнее, чем у других действующих лиц. Хотя в его репликах используются эпитеты: *all-round man; impeccable dresser; golden days* и ряд сравнений: *as cool as a whistle; regular as clockwork; like a funeral; look like a tulip; as fit as a fiddle; treat the young lady like a leper*; они не делают его речь креативной. Так, в монологе о дяде Барни имеется целый ряд клишированных устойчивых выражений: *take a chance; let yourself go; take my tip; breathe in, breathe out; golden days; regular as clockwork; an all-round man; of the old school* [Pinter, 2006: 39], которые позволяют Гольдбергу вербально и психологически доминировать над его собеседниками. Множественное употребление фразовых глаголов, устойчивых выражений, застывших сравнений и стертых метафор делает речь этого персонажа притворной, лишенной искренности [Томская, 2017].

Лингвистическая характеристика персонажа также реализуется с помощью приема эпанортозиса (самоисправление), который может приобретать форму плеоназма. Такое самоисправление свидетельствует о неуверенности персонажа. В качестве примера можно привести реплики персонажа Дэвиса из пьесы Г. Пинтера “The Caretaker”:

“*The pan for vegetables, it was. The vegetable pan*” [Pinter, 2006: 109].

“*Not him, he was a Scotch. He was a Scotchman*” [Pinter, 2006: 109].

“*I mean, along the landing here ... up the landing there*” [Pinter, 2006: 111].

Однако настоящая власть в системе отношений, по Г. Пинтеру, кроется в молчании. Например, в “The Caretaker” последнее слово остается за молчаливым Астоном, и именно он принимает решение выгнать Дэвиса, а Мик его лишь поддерживает. В пьесе “The Homcoming”, несмотря на то, что Рут покорно молчит на протяжении всей пьесы, игнорируя оскорбления и откровенную объективацию её как женщины, она парадоксальным образом получает контроль над мужчинами этой семьи, которые в финале пьесы стоят перед ней на коленях. Аналогичным образом Кейт в пьесе “A Slight Ache” безмолвно и неочевидно контролирует Дили и Анну, которые словно конкурируют между собой.

Таким образом, стилистические особенности позволяют решать частные задачи в рамках пьесы. Например, характеристика персонажей или динамика властных отношений между ними может определяться фигурой умолчания, а также речевой избыточностью, включающей не только плеоназм, но и амплификацию посредством перечисления.

## Выводы по Главе 2

1. Универсальность драматических ситуаций драмы абсурда подтверждается их продуктивным использованием в британских абсурдистских пьесах. Однако авторы значительно конкретизируют их национальным контекстом через британский топос и образы национальной культуры. Появляются две новые драматические ситуации – вторжение и возвращение, которые актуализируют топос дома, а также позволяют рассматривать персонажей с позиций архетипов хозяина, гостя, странника.

2. Британский топос создает лингвокультурный контекст национальной драмы абсурда, который и отличает ее от аналогичных пьес других литератур. Он представлен топосом дома и топосом Лондона, которые сублимируют аспекты личной (дом) и общественной (город) жизни героев, соответственно. Поскольку дом/родина после Второй мировой войны и распада Британской империи переосмысливается, то в драме абсурда можно обнаружить трансформацию топоса дома. Это выражается в отказе от локуса загородного дома (одного из идеалов английскости) в пользу меньших по размеру и значимости пространств (городской дом в пьесах “The Homcoming” Г. Пинтера, “Bodies” Дж. Сондерса, квартиры в многоэтажных домах в пьесах “Neighbours” Дж. Сондерса, “A Smell of Burning” Д. Кэмптона) а также в создании образа дома в упадке (“Return to a City” Дж. Сондерса, “Getting and Spending” Д. Кэмптона, “No Quarter” Б. Берманджа). Топос Лондона позволяет подчеркнуть социально-политическую проблематику пьес. Столица страны изображена как весьма агрессивное пространство, где холодно и страшно, и чьи обитатели озлоблены классовыми и расовыми предрассудками (“The Room”, “The Caretaker” Г. Пинтера, “Then...” Д. Кэмптон).

3. Основными источниками образов национальной культуры в британской драме абсурда являются спорт и еда. Это частично объясняется трансгрессией тела в абсурдизме, но в большей степени является фактором национального влияния. Спорт прочно вписывается в топос Лондона, поскольку его институционализация исторически происходила по мере урбанизации страны.

Наиболее ярко представлены образы типично английских командных спортивных игр – крикета (“A Smell of Burning” Д. Кэмптона и пьесы Г. Пинтера) и футбола (“The Homecoming” Г. Пинтера), которые служат для эмоциональной разрядки, сублимации агрессии и имитации классового равенства. Еда представлена в пьесах в виде традиционных ритуалов завтрака, чаепития, воскресного обеда, которые почти всегда сопряжены с женскими образами. Ритуал совместной трапезы, реализованный в рамках драматической ситуации вторжения (“Neighbours” Дж. Сондерса), претерпевает негативные искажения, которые служат маркерами угрозы и манипуляций.

4. Жанровое своеобразие британской драмы абсурда вызвано оппозицией *социальная драма – метафизический абсурд*, существовавшей в культурной жизни Великобритании в 1950-1960 х годов. Ведущим жанром проанализированных пьес можно считать трагикомедию, наиболее точно отражающую эстетику и философию кризисной эпохи. На данном этапе своего развития этот жанр характеризуется принципами двойственности и контраста, из которых следуют такие признаки, как дуальность героя, многоплановость художественного пространства, иллюзии, ирония, амбивалентность точки зрения, недоверие к действию, монтажное соединение сцен. Трагикомедия имеет признаки ритуальной драмы, где ритуал – это коллективное действие, позволяющее примириться с необъяснимыми и неконтролируемыми силами.

5. В британской драме абсурда появляется производный от трагикомедии жанр *трагикомедия угроз*, которому свойственны алогизмы, проблемы коммуникации, ситуация вторжения, отношения героев по типу хозяин – незваный гость (“The Room”, “The Birthday Party” Г. Пинтера, “Neighbours” Дж. Сондерса). Комизм в таких пьесах не приводит к разрядке, а напротив, способствует нарастанию этого негативного чувства. По типу источника угрозы мы предлагаем классифицировать трагикомедии угроз, выделяя психологические, социально-политические и постапокалиптические виды.

6. В психологической трагикомедии угроз развивается внутренний конфликт и/или межличностный уровень внешнего конфликта. Данному виду

трагикомедии свойственна многоплановость, поэтому в одной пьесе могут сочетаться разные виды угроз, источник которых может быть как внешний, так и внутренний (“Memento Mori” Д. Кэмптона, “The Room” Г. Пинтера). Даже в случае межличностного конфликта потенциальная или предполагаемая жертва уже несет в себе инаковость, отличающую её от окружающих и делающую её изгоем (“The Birthday Party” и “The Dumb Waiter” Г.Пинтера, “The Knack” и “The Sport of My Mad Mother” Э. Джеллико). Конфликт в таких пьесах условный и часто нивелирован комической составляющей в виде фарса, гротеска, буффонады. Угроза при этом остается невербализованной и достигается проксемикой, кинесикой, паузой, двусмысленными атрибутами. Читатель/зритель также подвергается трагикомическому воздействию через моральный вызов, который ему бросает автор, наполняя традиционно положительные образы негативной зловещей коннотацией (буффонадный допрос Стенли в “The Birthday Party” Г. Пинтера, грубый флирт с Нэнси в “The Knack” Э. Джеллико).

7. В социально-политической трагикомедии угроз источником опасности выступают общество и государственная власть, поэтому такие пьесы объединяют драму абсурда с социальной и политической драмой. Персонажи в рассматриваемых пьесах (Джонсы в “A Smell of Burning” и Бобби и Ивлин “Getting and Spending” Д. Кэмптона) являются типичными представителями британского общества, на которых автор обрушивается с сатирической критикой их конформизма, консерватизма, ксенофобии, слепой приверженности принятым в обществе идеалам.

8. В постапокалиптической трагикомедии угроз изображается мир после случившейся глобальной ядерной катастрофы. Угроза как таковая в таких пьесах уже исполнена, и действие представляет развязку конфликта, завязка которого вынесена за пределы пьесы (“Then...”, “Mutatis Mutandis”, “Little Brother: Little Sister” Д. Кэмптона; “The Bedsitting Room” С. Миллигана и Дж. Антробуса; “Return to a City” Дж. Сондерса). Если в других трагикомедиях угроз происходит нагнетание чувства опасности, которое испытывают и герои, и читатель/зритель, в данных пьесах для персонажей угроза уже определена. Однако читатель/зритель

должен восстановить причину их бедственного положения по ретроспективным эпизодам.

9. Ретроспекция как прием композиции используется в постапокалиптической трагикомедии угроз и в пьесах с любовной коллизией (“Alas, Poor Fred”, “A Slight Accident”, “Bodies” Дж. Сондерса). В первом случае ретроспекция реализована не в форме воспоминаний, а в форме рассуждений с целью осознать недавнюю катастрофу. Монологи-воспоминания служат для самопрезентации персонажа и создают его историю.

10. Интертекстуальность, влияющая на структуру и композицию пьес британской драмы абсурда, представлена разными видами. Авторы прибегают к стилизации канонических текстов Э. Ионеско и С. Беккета. Это выражается в конфигурации персонажей (клоуноподобные действующие лица и супружеские пары с разговорчивой женой и молчаливым мужем в пьесах Г. Пинтера), в узнаваемых чертах характера героев и их диалогов (Розенкранц и Гильденстерн у Т. Стоппарда), кольцевой композиции с намеком на серийность в духе Э. Ионеско (“Memento Mori” Д. Кэмптона), образах типично английской семьи, подобной чете Смитов в пьесе Э. Ионеско. Паратекстуальность, представленная прежде всего взаимодействием заголовка с основным текстом пьесы, обеспечивает постмодернистскую интеллектуальную игру со зрителем и создает второй план пьесы (“The Dumb Waiter”, “The Caretaker” Г. Пинтера), в том числе благодаря отсылке к другим текстам (“Rosencrantz And Guildenstern Are Dead” Т. Стоппарда, “The Sport of My Mad Mother” Э. Джеллико). Пьесы отличаются высокой метатекстуальностью, выраженной авторским комментарием, сопровождающим основной текст пьесы. Это объясняется отказом от текстоцентричности в пользу театральных и режиссерских приемов в абсурдизме и усилением режиссерской компетенции драматургов. Гипертекстуальность проявляется в произведениях присутствием в них медиатекстов, что обеспечивает социально-политический фон. Это также свидетельствует о критическом осмыслении авторами разного рода СМИ и, в частности, телевидения. Синкретическая интертекстуальность выходит на уровень композиции пьесы



(“After Magritte” Т. Стоппарда, “Neighbours” Дж. Сондерса) и, по сути, уже является интердискурсивным процессом синтеза драмы и другого вида искусства (живопись, музыка).

11. Пародия как прием композиции представлена в британской драме абсурда в виде трансформации и критического переосмысления жанров (постапокалипсис, антиутопия, комедия интриги, комедия нравов), дискурсов (гангстерское кино, клоунада, телевизионная мыльная опера) и конкретных текстов («Гамлет», «Макбет» У. Шекспира). Пародия выступает инструментом, позволяющим подчеркнуть канонические черты драмы абсурда: экзистенциальную проблему поиска смысла и роль языка в нем («Гамлет», «Макбет» в пьесах Т. Стоппарда), марионеточность персонажей (комедия нравов, комедия интриги, клоунада в пьесах Г. Пинтера), цикличность (телевизионная мыльная опера в “The Collection” Г. Пинтера). Пародия является элементом комического в специфической для британской драмы абсурда трагикомедии угроз (гангстерское кино, постапокалипсис, клоунада), а также вносит вариативность угроз.

12. В британской драме абсурда, в отличие от европейской, наблюдается социализация и индивидуализация персонажа посредством введения его истории. По этому признаку можно классифицировать персонажей британских абсурдистских пьес на: а) марионеточных (“The Hole”, “A Resounding Tinkle” Н.Ф. Симпсона, “No Quarter” Б. Берманджа); б) персонажей как условных и типичных представителей общества (“The Room”, “The Collection”, “The Lover” Г. Пинтера; “The Knack”, “The Sport of My Mad Mother” Э. Джеллико, “Neighbours” Дж. Сондерса, а также постапокалиптические трагикомедии угроз Д. Кэмптона), к которым также относятся супружеские пары, проживающие в пригороде (suburban married couple); в) реалистичных персонажей с историей (“Bodies” Дж. Сондерса, пьесы Г. Пинтера “The Birthday Party”, “The Caretaker”, “The Homecoming” и др.).

13. На основе анализа литературы о феномене «английскость» [Фаулз, 2003; Priestley, 1973; Цветкова, 2000; Меркулова, 2010; Когут, 2020], удалось

выделить доминантные черты национального характера англичан и сопоставить их с поведением персонажей британской драмы абсурда. Наиболее выраженной чертой характера героев является эмоциональная сдержанность. Дополнительными проявлениями этого свойства становятся хорошие джентльменские манеры поведения и традиционализм. Ведущая стратегия поведения героев – «уход в сторону» [Фаулз, 2003] – проявляется в их недоверии, уклончивости, отстраненности и невмешательстве. Как типичных англичан британских абсурдистских персонажей объединяют два противоположных модуса: 1) иррациональная, инстинктивная жизнь в уединении (Зеленая Англия), которая порождает индивидуальность, эксцентричность, юмор, но также мрачность и меланхолию; 2) общественная жизнь с хорошими манерами, ханжеством, снобизмом и консерватизмом. Первый модус больше свойственен героям Г. Пинтера, Дж. Сондерса, Э. Джеллико, Н.Ф. Симпсона, второй – героям социально-сатирических пьес Д. Кэмптона и Дж. Антробуса.

14. Социальными маркерами в британской драме абсурда выступают сеттинг пьес (кухня – рабочий класс, гостиная – средний класс), род деятельности и речевые особенности персонажей. Как представители рабочего или среднего класса герои пьес отражают социально-экономические и культурные изменения в послевоенной Великобритании. Так, персонажи из рабочего класса переживают кризис, вызванный в том числе и навязанными им социально-экономическими ограничениями, которые они осознанно или нет отторгают. Это может выражаться в отказе от коллективного сознания в пользу частного (Роуз в “The Room” Г. Пинтера), в заведомо нереалистичных амбициях (Мик в “The Caretaker” Г. Пинтера), в отказе от труда в пользу преступной деятельности (Ленни в “The Homecoming” Г. Пинтера и герои “The Sport of my Mad Mother” Э. Джеллико). Средний класс в британской драме абсурда подвергается высмеиванию за его эскапизм в виде эксцентричных выходок и псевдоинтеллектуальных поисков.

15. Стилистически британская драма абсурда сохраняет установку на девальвацию языка и дезинтеграцию речи, используя такие ведущие приемы, как повтор и пауза. При этом в силу конкретизации драматических ситуаций и

национального характера персонажей в фокусе внимания драматургов оказывается английский язык со всеми его парадоксальными особенностями, которые могут привести к коммуникативной неудаче. Отсюда ведущим стилистическим приемом британской драмы абсурда является языковая игра, выполняющая метаязыковую, информационную, экспрессивную, юмористическую и людическую функции. Стилизация разговорной английской речи, приемы иронии и *understatement* наделяют персонажей узнаваемым английским коммуникативным поведением. Трагикомедия угроз требует особого распределения сил между персонажами. Поскольку угроза всегда скрыта или иллюзорна, динамика власти реализуется имплицитно через такие приемы, как речевая избыточность и фигура умолчания.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исходя из результатов проведенного исследования, можно заключить, что цель работы достигнута, так как удалось выявить особенности поэтики британской драмы абсурда, составляющие её национальную специфику.

Концепция диссертационной работы предполагает систематизацию теории европейской драмы абсурда с целью последующего выявления отличительных особенностей британской драмы абсурда. Логика данного исследования подобна другим работам по драме абсурда в национальных литературах, таким как «Эволюция театра абсурда в послевоенной литературе ФРГ» [Палиевская, 1993] и «Концепция комического во французской авангардной драме: генезис и этапы развития» [Киричук, 2009], в которых теоретическая глава посвящена описанию существующего канона. Однако в нашей работе исследовательский интерес сосредоточен не на философских и эстетических основах драмы абсурда, а на её поэтике. Это обусловило структуру работы, состоящую из двух глав, каждая из которых включает пять параграфов, соответствующих пяти элементам поэтики драмы: драматические ситуации, жанр, композиция, персонажи и стилистика.

Анализ теоретических источников, связанных с заявленной проблематикой, обнаружил ряд лагун в исследовании драмы абсурда. Существующие сюжетные схемы и классификации драматических ситуаций оказались неприменимы к абсурдистским пьесам, в связи с чем была предложена новая система драматических ситуаций драмы абсурда, дополненная теорией транзакционного анализа Э. Берна (см. Таблица 1). Поскольку это не просто типологизация ситуаций, а их четырехмерная архитектоника, охватывающая как статичные, так и коммуникативные формы взаимодействия, данная система применима к разным абсурдистским пьесам: от условных и сюрреалистичных до реалистичных и психологичных.

Исследование поэтики жанра в драме абсурда выявило необходимость уточнения и унифицирования терминологического аппарата. В связи с

многообразием жанровых определений абсурдистских пьес мы предложили ограничиться трагикомедией как ведущим жанром канона драмы абсурда.

Совокупность выделенных признаков поэтики европейской драмы абсурда позволяет создать профиль типичной абсурдистской пьесы, который можно резюмировать как: основанная на одной или нескольких условных драматических ситуациях трагикомедия без экспозиции и кульминации, но с кольцевой композицией или открытым финалом с редуцированными, условными персонажами-марионетками, речь которых упрощена, клиширована, изобилует паузами и повторами.

Данный профиль мы используем как константу при анализе абсурдистских пьес британских драматургов с целью выявления особенностей поэтики, отличающих их драматургию от европейского канона. Материалом исследования послужили пьесы восьми британских драматургов. Среди них есть признанные абсурдисты, подробно изученные в отечественном и зарубежном литературоведении (Гарольд Пинтер, Том Стоппард); имеются авторы, которым посвящено незначительное количество работ (Норман Фредерик Симпсон, Джеймс Сондерс, Дэвид Кэмптон), а также авторы, чьи пьесы впервые рассматриваются в отечественном литературоведении (Энн Джеллико, Бэрри Бермандж, Джон Антробус).

Британская драма абсурда занимает особое положение относительно канонических абсурдистских текстов С. Беккета и Э. Ионеско, главным образом потому, что отходит от метафизических, экзистенциальных вопросов и сюрреализма, свойственного французскому абсурдизму. Британские драматурги объединяют основные инновации театра абсурда со своей национальной традицией, обращаясь к социально-политическим темам. Им удается совместить проблематику социального реализма и эстетику абсурдизма, таким образом удовлетворив два противоположных запроса в британском театральном мире середины XX века. При этом посредством британского топоса, образов национальной культуры и национального характера персонажей они «вписывают» свои пьесы в британский контекст, в национальную традицию социально-

политической сатиры и литературы нонсенса, а также в общекультурные процессы с помощью постмодернистских приемов (См. Приложение 3).

Выявленные в британских пьесах драматические ситуации вторжения и возвращения актуализируют поэтику пространственно-временной организации пьес с выдвиганием топоса дома. Представляется перспективным намеченный в работе вектор исследований модификаций ритуалов гостеприимства в британской драме абсурда и связанный с ним образ странника.

В качестве ведущего жанра британской драмы абсурда был выделен жанр трагикомедии угроз, который мы предлагаем в качестве альтернативы распространенному в критике термину «комедия угрозы» (*comedy of menace*). Такая формулировка не противоречит каноническому жанру драмы абсурда, но дополняет его. Классифицировав британскую трагикомедию угроз по критерию источника угрозы, удалось определить основные векторы развития абсурдизма в британской драме и модели её синтеза (см. Рисунок 2, Таблица 2). Представляется, что социально-политическая и постапокалиптическая трагикомедии угроз на данный момент недостаточно изучены и заслуживают более подробного рассмотрения с точки зрения их генезиса.

Ретроспективная композиция в британской драме абсурда маркирует существенное эстетико-философское отличие её от европейского театра абсурда. Если в каноническом абсурде причины текущего бедственного состояния персонажей, как правило, неясны, и автор намеренно выносит их в область молчания, то в британской драме они прямо или косвенно указываются. Это «уводит» британские пьесы от экзистенциализма в сторону реализма и антиутопии.

При изучении поэтики персонажей британских абсурдистских пьес была произведена их градация от условных, марионеточных в традиции театра абсурда до реалистичных. Особый интерес вызывает промежуточный тип персонажей как условных представителей британского общества, на примере которых социальные процессы показаны как внутренние драмы. В этом прослеживается связь с двойственной природой национального характера англичан. Важной для

национальной литературы Великобритании особенностью данных персонажей является то, что чаще всего они проявляют свою английскость, в то время как британскость сатирически обличается. Это связано с переменами в национальном самосознании в послевоенной Великобритании, что делает рассматриваемые пьесы своеобразным документом эпохи.

Отличительной особенностью стилистики британских абсурдистских пьес является особенный прием остранения самого английского языка, когда он выпадает из автоматизма восприятия персонажами в силу его парадоксальных особенностей, ведущих к недопониманию. Такое явление требует детального рассмотрения как с позиций литературоведения, так и лингвостилистики.

Поскольку в нашем исследовании были впервые представлены новые для отечественного литературоведения авторы-абсурдисты, то перспективы исследования видятся и в дальнейшем изучении их творчества. Б. Бермандж и Дж. Антробус представляют два разных направления в британском абсурдизме – чистый абсурд и социально-сатирический абсурд, соответственно. Драматургия Э. Джеллико отличается экспериментальностью, приближающей её к театру жестокости А. Арто. При этом поднимая гендерные вопросы, она обращается к феминизму. Намеченные в нашем исследовании векторы развития абсурдизма в британской драме, а также выявленные признаки национальной специфики делают возможным включение новых имен в традицию британской драмы абсурда.

В связи с тем, что драма абсурда в большей степени обращена к театральному искусству в силу её отказа от текстоцентричности, перспективным представляется изучение сценической концепции британской драмы абсурда. Актуальность этого подкрепляется тем фактом, что некоторые драматурги-абсурдисты (Г. Пинтер, Э. Джеллико, Б. Бермандж) являлись, в том числе, и профессиональными театральными деятелями.

Особого интереса заслуживают сравнительные исследования британской и ирландской драмы абсурда, у которых много точек пересечения, главной из которых является драматургия С. Беккета, однако специфика юмора, социально-

политический контекст и национальное самосознание служат предпосылками для выявления их существенных различий.

Перспективным подходом к британской драме абсурда представляется нам рецептивная эстетика, которая может развить теорию жанра трагикомедии угроз данными о восприятии угроз читателями/зрителями, в том числе диахронически, поскольку новые постановки данных пьес продолжают появляться как на британской, так и на российской сценах.



## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### Источники

1. Адамов, А. Человек и дитя / А. Адамов ; пер. с фр. А. Захаревич. – Санкт-Петербург : Jaromir Hladik press, 2022. – 240 с. – ISBN 978-5-60-473525-1. – Текст : непосредственный.
2. Аррабаль, Ф. Фандо и Лис / Ф. Аррабаль; пер. с исп. М. В. Матеос и К. Мищенко. – URL: <https://theatre-library.ru/authors/a/arrabal> (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
3. Беккет, С. Осколки: эссе, рецензии, критические статьи / С. Беккет ; сост., пер. с англ. и фр., послеслов. и прим. М. Дадяна. – Москва : Текст, 2009. – 189 с. – (Коллекция / Текст). – ISBN 978-5-7516-0717-3. – Текст : непосредственный.
4. Виан, Б. Блюз для черного кота : роман, рассказы, пьеса, стихи, песни / Б. Виан ; пер. с фр. Е. Брагинской и др. – Москва : ЭКСМО, 2002. – 527 с. – (Двадцатый век). – ISBN 5-699-009831-6. – Текст : непосредственный.
5. Ионеско, Э Противоядия / Э. Ионеско ; пер. с фр., сост. и авт. предисл. В. А. Никитин. – Москва : Прогресс-Литера, 1992. – 476 с. – ISBN 5-01-003658-4. – URL: <https://predanie.ru/book/217374-protivoyadiya/> (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
6. Ионеско, Э. Стулья / Э. Ионеско ; пер. с фр. М. Кожевниковой / Москва : Известия, 1990. – URL: <https://lib-drama.narod.ru/ionesco/stuehle.html> (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
7. Ионеско, Э. Урок. / Э. Ионеско ; Москва : Текст, 1991. – URL: <http://www.lib-drama.narod.ru/ionesco/urok.html> (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
8. Мрожек, С. Стриптиз / С. Мрожек ; пер. с польского Л. Бухова. – URL: [https://www.library.ru/lib/book.php?b\\_uid=32](https://www.library.ru/lib/book.php?b_uid=32) (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
9. Мрожек, С. Тестариум : избран. пьесы и проза / С. Мрожек ; ред.-сост. А. Базилевского; предисл. А. Зверева; послесл. и примеч. А. Базилевского. –

- Москва : Арт-Флекс : Вахазар, 2001. – 827 с. – (Театр. : Коллекция пол. лит.). – ISBN 5-93253-011-1. – Текст : непосредственный.
10. Мрожек, С. Эмигранты / С. Мрожек ; пер. с польского Л. Бухова. – URL: <http://lib.ru/PXESY/MROZHEK/emigrants.txt> (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
11. Ружевич, Т. Избранное / Т. Ружевич ; пер. с польского ; сост. и вступит. статья С. Ларина ; примеч. В. Британшицкого. – Москва : Художественная литература, 1979. – 318 с. – URL: <https://coollib.com/b/445756/read#r> (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
12. Ружевич, Т. Картотека / Т. Ружевич ; пер. с польского И. Киселевой. – URL: [https://theatre-library.ru/authors/r/ruzhevich\\_tadeush](https://theatre-library.ru/authors/r/ruzhevich_tadeush) (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
13. Ружевич, Т. Старая дама высиживает / Т. Ружевич ; пер. с польского Ю. Лоттина. – URL: [http://samlib.ru/l/lottin\\_j/09.shtml](http://samlib.ru/l/lottin_j/09.shtml) (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
14. Театр абсурда : сб. ст. и публ. / редкол: Т. Б. Проскурникова, Г. В. Макарова, Е. А. Дунаева ; – изд. 2-е, испр. и доп. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2005. – 211 с. – (ГИПП Искусство России). – ISBN 5-86007-466-2. – Текст : непосредственный.
15. Театр парадокса : пьесы ; сост. и авт. предисл. И. Дюшен. – Москва : Искусство, 1991. – 300 с. – ISBN 5-210-02472-5. – Текст : непосредственный.
16. Antrobus, J. The Bedsitting Room / J. Antrobus ; introd. by Bernard Miles. – London : Tandem, 1972. – 96 p. – ISBN 978-0-426-06859-4. – Текст : непосредственный.
17. Antrobus, J. Why Bournemouth ? and other plays: An apple day. The missing links / J. Antrobus. – London : Calder & Boyars, 1970. – 126 p. – ISBN 978-0-714-50641-8. – Текст : непосредственный.
18. Beckett, S. The complete dramatic works / S. Beckett. – London : Faber and Faber, 2006. – 476 p. – ISBN 978-0-571-22915-4. – Текст : непосредственный.

19. Bermange, B. No Quarter And The Interview / B. Bermange ; introd. by Donald McWhinnie. – London : Methuen, 1969. – 141 p. – ISBN 978-0-416-14380-5. – Текст : непосредственный.
20. Bermange, B. Nathan And Tableth / B. Bermange. – London : Methuen Publishing Ltd, 1967. – 72 p. – ISBN 978-0-416-44880-1. – Текст : непосредственный.
21. Campton, D. Little Brother : Little Sister. Out Of The Flying Pan / D. Campton. – London : Methuen, 1966. – 61 p. – ISBN 978-0-901-61503-9. – Текст : непосредственный.
22. Campton, D. Soldier From The Wars Returning : A Grotesque Comedy In One Act / D. Campton. – London : Miller, 1963. – 22 p. – ISBN 978-0853434481. – Текст : непосредственный.
23. Campton, D. The Lunatic View : A Comedy Of Menace / D. Campton. – Leicester : French, London : Glenfield, Campton, 1968. – 78 p. – ISBN 9780901615084. – Текст : непосредственный.
24. Campton, D. Mutatis Mutandis: A Comedy Of Menace / D. Campton. – London : French, 1960. – 19 p. – ISBN 9780901615459. – Текст : непосредственный.
25. Harold Pinter : официальный сайт. – 2000–2012. – URL: <http://www.haroldpinter.org/home/index.shtml> (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
26. Jellicoe, A. The Knack; The Sport Of My Mad Mother / A. Jellicoe. – London, Boston : Faber & Faber, 1985. – 168 p. – ISBN 9780571134700. – Текст : непосредственный.
27. Pinter, H. Betrayal / H. Pinter. – Текст : электронный // Harold Pinter : Plays 4. – London : Faber and Faber, 2013. – P. 12–55. – ISBN 978-0-571-30141-6. – URL: <https://www.faber.co.uk/product/9780571301416-harold-pinter-plays-4/> (дата обращения: 20.02.2024).
28. Pinter, H. Harold Pinter: Plays 2 / H. Pinter. – London : Faber and Faber, 2013. – 179 p. – ISBN 978-0-571-30078-5. – URL: <https://www.faber.co.uk/product/9780571300785-harold-pinter-plays-2/> (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.

29. Pinter, H. No Man's Land / H. Pinter. – Текст : электронный // Harold Pinter : Plays 3. – London : Faber and Faber, 2013. – P. 184–221. – ISBN 978-0-571-30079-2. – URL: <https://www.faber.co.uk/product/9780571300792-harold-pinter-plays-3/> (дата обращения: 20.02.2024).
30. Pinter, H. The Essential Pinter / H. Pinter. – New York : Grove Press, 2006. – 404 p. – ISBN 978-0-8021-4269-6. – Текст : непосредственный.
31. Pinter, H. The Room / H. Pinter. – Текст : электронный // Harold Pinter: Plays 1. – London : Faber and Faber, 2013. – P. 69–87. – ISBN 978-0-571-30098-3. – URL: <https://www.faber.co.uk/product/9780571300983-harold-pinter-plays-1/> (дата обращения: 20.02.2024).
32. Pinter, H. Various Voices: Sixty years of prose, poetry, politics 1948– 2008 / H. Pinter. – London : Faber and Faber, 2009. – 314 p. – ISBN 978-0-571-24480-5. – Текст : непосредственный.
33. Saunders, J. Neighbours and Other Plays / J. Saunders. – London : Deutsch, 1968. – 184 p. – ISBN 978-0-233-96030-2. – Текст : непосредственный.
34. Saunders, J. Bodies: A play / J. Saunders. – London : French, 1978. – 44 p. – ISBN 0-573-11056-5. – Текст : непосредственный.
35. Saunders, J. Four plays / J. Saunders. – Harmondsworth ; Ringwood : Penguin books, 1971. – 304 p. – (Penguin plays). – ISBN 0-14-048112-5. – Текст : непосредственный.
36. Shakespeare W. Hamlet / W. Shakespeare. – URL: <https://shakespeare.mit.edu/hamlet/full.html> (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
37. Simpson, N. F. The Hole And Other Plays And Sketches / N. F. Simpson. – London : Faber & Faber, 1964. – 154 p. – Текст : непосредственный.
38. Stoppard, T. Plays 1 : The Real Inspector Hound, Dirty Linen, Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth & After Magritte / T. Stoppard. – London ; Boston : Faber & Faber, 1996. – 224 p. – ISBN 9780571177653. – Текст : непосредственный.

39. Stoppard, T. *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* / T. Stoppard. – URL: [http://www.lib.ru/PXESY/STOPPARD/r\\_g\\_engl.txt](http://www.lib.ru/PXESY/STOPPARD/r_g_engl.txt) (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
40. Stoppard, T. *Travesties* / T. Stoppard. – New York: Grove Press, 1975. – 71 p. – ISBN 978-0-8021-5089-9. – Текст : непосредственный.
41. Stoppard, T. *Dogg's Hamlet; Cahoot's Macbeth: Plays* / T. Stoppard. – London ; Boston : Faber & Faber, 1984. – 79 p. – ISBN 0-571-11581-0. – Текст : непосредственный.

### Справочная литература

42. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Рос. акад. наук. Ин-т науч. информ. по обществ. наукам; гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – Москва : Интелвак, 2001. – 1597 с. – ISBN 5-93264-026-X. – Текст : непосредственный.
43. Пави, П. *Словарь театра* / П. Пави ; пер. с фр. под ред. К. Разлогова. – Москва : Прогресс, 1991. – 480 с. – ISBN 5-01-002106-4. – Текст : непосредственный.
44. *Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий* / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – Москва : Издательство Кулагиной : Intrada, 2008. – 357 с. – ISBN 978-5-903955-01-5. – Текст : непосредственный.
45. Справочник MSD : официальный сайт. – 2024. – URL: <https://www.msmanuals.com/ru> (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
46. Тамарченко, Н. Д. *Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2 т. Т. 2* / под ред. Н. Д. Тамарченко. – Т. 2: Бройтман С. Н. *Историческая поэтика*. – Москва : Издательский центр «Академия», 2004. – 368 с. – ISBN 5-7695-1591-0. – ISBN 5-7695-1690-9. – Текст : непосредственный.
47. *Теоретическая поэтика: понятия и определения : хрестоматия* / Рос. гос. гуманитар. ун-т; Авт.-сост. Н.Д. Тамарченко. – Москва : РГГУ, 2001. – 446 с. – ISBN 5-7281-0320-0. – Текст : непосредственный.

48. Трессидер, Дж. Словарь символов / Дж. Трессидер. – Москва : Гранд, 1999. – 448 с. – ISBN 5-8183-0049-8. – URL: [https://www.booksite.ru/localtxt/tre/sid/der/tresidder\\_d/slovar\\_sim/index.htm](https://www.booksite.ru/localtxt/tre/sid/der/tresidder_d/slovar_sim/index.htm) (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
49. Фарино, Е. Введение в литературоведение : учеб. пособие для студентов вузов / Е. Фарино; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург : Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – 639 с. – ISBN 5-8064-0524-9. – Текст : непосредственный.
50. Хализев, В. Е. Теория литературы : учеб. для студентов вузов / В. Е. Хализев. – изд. 4-е, испр. и доп. – Москва : Высшая школа, 2004. – 404 с. – ISBN 5-06-005217-6. – Текст : непосредственный.
51. Чернявская, В. Е. Лингвистика текста : поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность : учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению 050300 "Филологическое образование" / В. Е. Чернявская. – Москва : ЛИБРОКОМ, 2009. – 245 с. – ISBN 978-5-397-00289-9. – Текст : непосредственный.
52. Шабалина Т. Беккет, Сэмюэл / Т. Шабалина. – Текст : электронный // Энциклопедия Кругосвет. – URL: [https://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/literatura/BEKKET\\_SEMYUEL.html](https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/BEKKET_SEMYUEL.html) (дата обращения: 20.02.2024).
53. Энциклопедический словарь по психологии и педагогике: сайт. – 2000–2024. – URL: [https://psychology\\_pedagogy.academic.ru/](https://psychology_pedagogy.academic.ru/) (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
54. Эстетика : словарь / Абрамов А. И. [и др.] ; под общ. ред. А. А. Беляева. – Москва : Политиздат, 1989. – 445 с. – ISBN 5-250-00659-0. – URL: <http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/aesthetic/index.htm> (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
55. Baldick, Ch. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms / Ch. Baldick. – New York : Oxford University Press, 2001. – 280 p. – ISBN 978-0192801180. – Текст : непосредственный.

56. Cambridge Dictionary : официальный сайт. – 2024. – URL: <https://dictionary.cambridge.org/> (дата обращения: 02.02.2024). – Текст : электронный.
57. Childs, P. The Routledge Dictionary of Literary Terms / P. Childs, R. Fowler. – Oхon, New York : Routledge, 2006. – 260 p. – ISBN 9780415361170. – Текст : непосредственный.
58. Liddell, H. G., Scott R. A Greek-English Lexicon / H. G. Liddel, R. Scott. – Oxford : Clarendon Press, 1940. – URL: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=alpha/alpha> (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
59. Online Etymology Dictionary : сайт. – 2001–2024. – URL: <https://www.etymonline.com/> (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
60. Oxford Dictionary of English Idioms / third edition, edited by John Ayto. – Oxford : Oxford University Press, 2010. – 408 p. – ISBN 978-0-19-954378-6. – Текст : непосредственный.

### **Научно-критическая литература**

61. Анищенко, М. Г. "Драма абсурда" как опыт переоформления фонда классической литературы / М. Г. Анищенко. – Текст : непосредственный // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2010. – № 3. – С. 28–41.
62. Анищенко, М. Г. Абсурдистская геометрия языковых экспериментов / М. Г. Анищенко. – Текст : непосредственный // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. – 2010. – № 1. – С. 100–104.
63. Анищенко, М. Г. Драма абсурда : монография / М. Г. Анищенко ; Российский унуниверситет театрального искусства – ГИТИС. – Москва : ГИТИС, 2011. – 310 с. – ISBN 978-5-91328-124-1. – Текст : непосредственный.
64. Анищенко, М. Г. Концепция персонажа в драматургии Артюра Адамова / М. Г. Анищенко. – Текст : непосредственный // Художественное осмысление

- действительности в зарубежной литературе : межвузовский сборник научных трудов, Москва, 17–28 апреля 2017 года / О.Н. Редина (науч. ред.), А.А. Стрельникова (отв. ред.). Том Выпуск 7. – Москва : Московский государственный областной университет, 2017. – С. 79–86.
65. Арнольд, И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность : сб. ст. / И. В. Арнольд; Санкт-Петербургский государственный университет – Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского университета, 1999. – 443 с. – ISBN 5-288-02123-6. – Текст : непосредственный.
66. Арто, А. Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / А. Арто ; сост. и вступ. ст. В. Максимова. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 2000. – 442 с. – ISBN 5-89091-123-6. – Текст : непосредственный.
67. Беляева, В. Е. Принципы поэтики драматургии Тома Стоппарда : специальность 10.01.03 "Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)" : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Беляева Вера Евгеньевна. – Москва, 2008. – 206 с. – Текст : непосредственный.
68. Березовская, Л. С. Постапокалиптика как жанр научной/паранаучной фантастики / Л. С. Березовская, С. А. Демченков. – Текст : непосредственный. // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. – 2016. – № 4(13). – С. 64–67.
69. Берн, Э. Игры, в которые играют люди / Э. Берн ; пер. с англ., предисл и прим. А. И. Фет. – Nyköping : Philosophical arkiv, 2016. – 164 с. – ISBN 978-91-983073-2-0. – URL: <https://modernproblems.org.ru/philosofy/291-berngames.html>. (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
70. Бибикина, А. М. Итальянский вариант комедии абсурда: драматургия Акилле Кампаниле : : специальность 10.01.03 "Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)" : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Бибикина Александра Михайловна. – Москва, 2013. – 231 с. – Текст : непосредственный.



- 71.Брехт, Б. О театре : сборник статей / Б. Брехт; ред. В. Н. Девекин. – Москва : Иностранная литература, 1960. – 362 с. – Текст : непосредственный.
- 72.Бройтман, С. Н. Из статей, написанных для словаря "Поэтика" / С. Н. Бройтман. – Текст : непосредственный // Новый филологический вестник. – 2006. – № 1(2). – С. 242-258.
- 73.Буренина, О. Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина / О. Буренина. – Текст : непосредственный // Абсурд и вокруг: сборник статей / отв. ред. О. Буренина. – Москва: Языки славянской культуры, 2004. – С. 7–75. – ISBN 5-94457-198-5.
- 74.Буренина-Петрова, О. Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века : специальность 10.01.08 "Теория литературы. Текстология" : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Буренина-Петрова Ольга Дмитриевна. – Санкт-Петербург, 2005. – 344 с. – Текст : непосредственный.
- 75.Бутакова, Л. О. Интерпретация художественного текста: поэтика «с человеческим лицом» и «сознания» / Л. О. Бутакова. – Текст : непосредственный // Вопросы психолингвистики. – 2003. – №1. – с. 57–63.
- 76.Бушев, А. Б. Риторический прием «сведение к абсурду» и модели абсурда в литературе / А. Б. Бушев. – Текст : непосредственный // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. – 2021. – № 1 (26). – С. 109 – 111.
- 77.Ватолина, Ю. В. Гостеприимство в предельной интерпретации: Жак Деррида / Ю. В. Ватолина. – Текст : непосредственный // Вестник Санкт-Петербургского университета. Международные отношения. – 2013. – №1. – С. 3–7.
- 78.Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский ; вступ. ст. И. К. Горского ; коммент. В. В. Мочаловой. – Москва : Высшая школа, 1989. – 404 с. – (КЛН. Классика лит. науки). – ISBN 5-06-000256-X. – Текст : непосредственный.

79. Гальперин, И. Р. Очерки по стилистике английского языка / И. Р. Гальперин. – Москва: Издательство литературы на иностранных языках, 1958. – 459 с. – Текст : непосредственный.
80. Гревцев, М. С. Феномен абсурда в драматургических текстах разноязычных культур: когнитивистический аспект : специальность 10.02.19 "Теория языка" : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Гревцев Максим Сергеевич. – Ставрополь, 2007. – 203 с. – Текст : непосредственный.
81. Дворянкина, И. С. Поэтика и функции исторических персонажей в драматургии Т. Стоппарда : специальность 10.01.03 "Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)" : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Дворянкина Ирина Станиславовна. – Москва, 2022. – 202 с. – Текст : непосредственный.
82. Делез, Ж. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Ж. Делез, Ф. Гваттари; пер. с франц. и послесл. Я. И. Свирского; науч. ред. В. Ю. Кузнецов. – Екатеринбург : У-Фактория; Москва : Астрель, 2010. – 895 с. – ISBN 978-5-9757-0527-3. – Текст : непосредственный.
83. Дератани, Н. Ф. Хрестоматия по античной литературе : для высш. учеб. заведений : в 2 т. Т. 1: Греческая литература / Н. Ф. Дератани, Н. А. Тимофеева. – Москва : Просвещение, 1965. – 679 с. – URL: [http://www.lib.ru/POEEAST/ARISTOTEL/aristotel1\\_1.txt\\_with-big-pictures.html#3](http://www.lib.ru/POEEAST/ARISTOTEL/aristotel1_1.txt_with-big-pictures.html#3) (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
84. Джумайло, О. А. Понятие интермедиальности и его эволюция в современном научном знании / О. А. Джумайло. – Текст : непосредственный // Верхневолжский филологический вестник. – 2018. – № 4. – С. 58–62.
85. Долгачева, С. А. Жанровые, стилевые и формообразующие особенности сонат Доменико Скарлатти / С. А. Долгачева, А. В. Кузнецова, Л. В. Сбитнева. – Текст : непосредственный // Манускрипт. – 2019. – Т. 12, № 11. – С. 254–259.
86. Долинина, Л. Театр как достижение абсолютной свободы / Л. Долинина. – Текст : непосредственный // Театр Жана Жене = Théâtre de Jean Genet : пьесы.

- ст. письма / сост. и общ. ред. В. Максимова. – Санкт-Петербург : Гиперион : Гуманит. акад., 2001. – 505 с. – (ARS PURA. Французская коллекция). – ISBN 5-89332-034-4.
87. Доценко, Е. Г. Абсурд как проявление театральной условности / Е. Г. Доценко. – Текст : непосредственный // Известия Уральского государственного университета. – 2004. – № 33. – С. 97–112.
88. Доценко, Е. Г. С. Беккет и проблема условности в современной английской драме : специальность 10.01.03 "Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)" : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук / Доценко Елена Георгиевна. – Екатеринбург, 2006. – 39 с. – Текст : непосредственный.
89. Доценко, Е. Г. Современная британская драма: Стоппард, Черчилл, Равенhill : коллективная монография / Е. Г. Доценко, Е. Н. Шилова, О. В. Ловцова. – Екатеринбург : Издательство АМБ, 2018. – 256 с. – ISBN 978-5-7186-1117-4. – Текст : непосредственный.
90. Дубровина, Д. С. Жанр монодрамы в творчестве С. Беккета и в театре абсурда / Д. С. Дубровина. – Текст : непосредственный // Сибирский филологический журнал. – 2010. – № 4. – С. 102–108.
91. Дубровина, С. Н. Первичный и вторичный текст: роль и функции ремарок в театре Сэмюэля Беккета / С. Н. Дубровина. – Текст : непосредственный // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова. Филологические науки. – 2010. – № 2. – С. 16–28.
92. Дукальская, И. В. Концепты home и house в английской лингвокультуре / И. В. Дукальская. – Текст : непосредственный // Альманах современной науки и образования. – 2010. – № 2-2. – С. 58 – 60.
93. Жиличев, П. Е. Драма абсурда: этапы литературоведческого осмысления в отечественной и зарубежной науке / П. Е. Жиличев. – Текст : непосредственный // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2022. – Т. 24, № 5(93). – С. 626–634.

94. Жиличев, П. Е. Комедия угроз как тип абсурдистского дискурса (Д. Кэмптон, Г. Пинтер, Д. Данилов) / П. Е. Жиличев. – Текст : непосредственный // Критика и семиотика. – 2021. – № 2. – С. 473–489.
95. Жиличев, П. Е. Коммуникативная структура драматургии абсурда (на материале русской и английской литературы XX–XXI вв.) : специальность 10.01.08 "Теория литературы. Текстология" : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Жиличев Павел Евгеньевич. – Новосибирск, 2022. – 208 с. – Текст : непосредственный.
96. Жунева, Е. С. Национальный культ спорта в Англии: история формирования / Е. С. Жунева. – Текст : непосредственный // Манускрипт. – 2020. – Т. 13, № 10. – С. 221–226.
97. Зиновьева, Р. В. Драматургия абсурда Эдварда Олби и Славомира Мрожека в интертекстуальном и мифопоэтическом аспекте : специальность 10.01.03 "Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)" : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Зиновьева Регина Владимировна. – Калининград, 2021. – 174 с. – Текст : непосредственный.
98. Зырянова, О. Н. Поэтика абсурда в русской драме второй половины XX - начала XXI вв : специальность 10.01.01 "Русская литература" : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Зырянова Ольга Николаевна. – Барнаул, 2010. – 174 с. – Текст : непосредственный.
99. Иванова, В. Г. Лингвокультурологические особенности концепта "Understatement" в современном английском языке : специальность 10.02.04 "Германские языки" : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Иванова Виктория Геннадьевна. – Москва, 2015. – 257 с.
100. Карасик, В. И. Дискурсология как направление коммуникативной лингвистики / В. И. Карасик. – Текст : непосредственный // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2016. – № 1(21). – С. 17–34.

101. Киричук, Е. В. Концепция комического во французской авангардной драме: генезис и этапы развития : специальность 10.01.03 "Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)" : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Киричук Елена Владиленовна. – Самара, 2009. – 359 с. – Текст : непосредственный.
102. Клименко, Е. В. Своеобразие драматургии Гарольда Пинтера : специальность 10.01.03 "Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)" : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Клименко Елена Валерьевна. – Москва, 2007. – 185 с. – Текст : непосредственный.
103. Ключев, Е. В. Теория литературы абсурда / Е. В. Ключев ; Ун-т Рос. акад. образования. – Москва : Издательство УРАО, 2000. – 102 с. – ISBN 5-204-00231-6. – Текст : непосредственный.
104. Когут, Д. М. Определение «английскости» в современном литературоведении / Д. М. Когут. – Текст : непосредственный // Вестник науки. – 2020. – Т. 4, № 6(27). – С. 37–43.
105. Кондюкова, Е. С. Феномен абсурда: проблемы эстетико-философского анализа : специальность 09.00.04 "Эстетика" : диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук / Кондюкова Елена Станиславовна. – Екатеринбург, 1995. – 142 с. – Текст : непосредственный.
106. Лимановская, И. Б. Взаимодействие англоязычного драматургического дискурса с функциональным потенциалом авторской ремарки / И. Б. Лимановская. – Текст : непосредственный // Вестник СамГУ, 2011. – №1. – С.225–230.
107. Ляпин, С. Х. Концепты и топосы, или Еще один подход к пониманию и преподаванию философии / С. Х. Ляпин. – Текст : непосредственный // Современные подходы к преподаванию философии. – Архангельск: Издательство ПомГУ, 1998. – С. 19 – 27.
108. Меркулова, М. Г. «Английскость» в отечественном литературоведении: теоретическое осмысление и изучение понятия / М. Г. Меркулова, Е. Г.

- Сатюкова. – Текст : непосредственный // Гуманитарные исследования. – 2010. – № 4(36). – С. 221 – 226.
109. Меркулова, М. Г. Интермедиаальные маркеры в трансформации образов персонажей (на материале романа Т. Л. Пикока «Усадьба Грилла») / М. Г. Меркулова, О. А. Пудова. – Текст : непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2023. – Т. 16, № 4. – С. 1044–1049.
110. Меркулова, М. Г. Образы Москвы и Санкт-Петербурга в драматической трилогии Т. Стоппарда «Берег утопии» / М. Г. Меркулова, К. М. Баранова. – Текст : непосредственный // II Всемирный конгресс в реальном и виртуальном режиме "Восток-Запад: пересечения культур" : Научно-практические материалы II Всемирного конгресса, Киото, 02–06 октября 2019 года. Том 2. – Киото: Tanaka Print, 2019. – С. 133–139.
111. Меркулова, М. Г. Теория английскости в контексте исследования творчества писателей-мультикультуралистов Великобритании. – Текст : непосредственный / М. Г. Меркулова // Язык и литература в проблематике современных гуманитарных наук : сборник научных трудов по лингвистике и литературоведению / Московский городской педагогический университет. – Москва : Общество с ограниченной ответственностью «ПРИНТИКА», 2021. – С. 108 – 114.
112. Наследие Александра Веселовского в мировом контексте : исследования и материалы / Российская академия наук, Институт мировой литературы им. А. М. Горького, Институт научной информации по общественным наукам ; редкол. Т. В. Говенько и др. – Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 315 с. – (Humanitas). – ISBN 978-5-98712-696-7. – Текст : непосредственный.
113. Никитина, Т. И. Мета-время и игровая функция памяти в произведениях Гарольда Пинтера: текст и сцена : специальность 24.00.01 "Теория и история культуры" : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Никитина Татьяна Игоревна. – Москва, 2010. – 279 с. – Текст : непосредственный.

114. Николаева, М. Н. Поток сознания как способ актуализации связности в художественном тексте / М.Н. Николаева. – Текст : непосредственный // Проблемы современной стилистики: Сборник научных трудов. Выпуск 459. – МГЛУ, 2001. – С.55–67.
115. Николаева, М. Н. Стилистическая конвергенция синтаксических фигур в тексте стихотворения 'No!' Томаса Гуда / М.Н. Николаева. – Текст : непосредственный // Актуальные вопросы филологии и переводоведения в свете современных исследований: сборник научных статей по материалам XIV Международной научно-практической конференции. Чувашский государственный педагогический университет им. И.Я. Яковлева; Отв. ред. Н.В. Кормилина, Н.Ю. Шугаева. – 2017. – С. 209–214.
116. Палиевская, Д. М. Эволюция театра абсурда в послевоенной литературе ФРГ : специальность 10.01.05 «Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Палиевская Дарья Михайловна. – Москва, 1993. – 33 с. – Текст : непосредственный.
117. Петровская, Е. В. Вторжение и гостеприимство (Ж.-Л. Нанси и Ж. Деррида) / Е. В. Петровская. – Текст : непосредственный // Философские науки. – 2011. – № 3. – С. 108–115.
118. Приорова, Е. М. Концепт "Родина" в английской и русской лингвокультурах / Е. М. Приорова, Е. П. Савченко, Е. М. Фильчакова. – Текст : непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2018. – № 4-1(82). – С. 159–163.
119. Прокофьева, В. Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы / В. Ю. Прокофьева. – Текст : непосредственный // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2005. – № 11(49). – С. 87–94.
120. Пропп, В. Я. Морфология сказки / В. Я. Пропп. – Ленинград : Academia, 1928. – 151 с. – URL: <http://feb-web.ru/feb/skazki/critics/pms/pms-001-.htm> (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.

121. Проскурникова, Т. Б. Французская антидрама. (50-60-е годы) / Т. Б. Проскурникова. – Москва : Высшая школа, 1968. – 103 с. – Текст : непосредственный.
122. Ревзина, О. Г. Семиотический эксперимент на сцене (Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием) / О. Г. Ревзина, И. И. Ревзин. – Текст : непосредственный // Труды по знаковым системам V. Ученые записки Тартуского государственного университета. – Тарту: Тартуский государственный университет, 1971. – С. 232–254.
123. Савинич, С. С. Проблема символики дома в литературе США (от эпохи романтизма до середины XX века) : специальность 10.01.03 "Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)" : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Савинич Сергей Сергеевич. – Москва, 2012. – 26 с. – Текст : непосредственный.
124. Санаева, Г. Н. Поэтика драматургии Тадеуша Ружевича : специальность 10.01.03 "Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)" : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Санаева Галина Николаевна. – Москва, 2009. – 24 с. – Текст : непосредственный.
125. Сериков, А. Е. Типичные сюжетные схемы в повествованиях и в жизни / А. Е. Сериков. – Текст : непосредственный // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. – 2009. – № 2(6). – С. 60–84.
126. Стюарт, Я. Современный транзактный анализ / Я. Стюарт, В. Джойнс. – Санкт-Петербург: Социально-психологический центр, 1996. – 330 с. – (Библиотека практической психологии). – ISBN 5-89121-002-9. – Текст : непосредственный.
127. Таланова, А. Н. Особенности диалогов в драматургии Г. Пинтера : специальность 10.01.03 "Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)" : диссертация на соискание ученой степени



- кандидата филологических наук / Таланова Анна Николаевна. – Нижний Новгород, 2007. – 185 с. – Текст : непосредственный.
128. Таланова, А.Н. Театр психологической драмы Г. Пинтера (к проблеме сценического воплощения) / А.Н. Таланова. – Текст : непосредственный // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Филология. – 2003. – № 1. – С. 83–86.
129. Томская, Н. Н. Дезинтеграция языковых явлений как характерный признак пьес "театра абсурда" на примере пьесы Г. Пинтера «День рождения» / Н. Н. Томская. – Текст : непосредственный // Современные научные исследования и разработки. – Москва: Научный центр «Олимп», 2017. – № 5 (13). – С. 367–371.
130. Топоров, В. Н. Петербургский текст русской литературы : Избр. тр. / В. Н. Топоров; ред. Н. Г. Николаюк. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2003. – 612 с. – ISBN 5210015459. – Текст : непосредственный.
131. Трemasкина, И. В. Театр абсурда: философские и эстетические корни. Основные художественные принципы / И. В. Трemasкина. – Текст : непосредственный // Вестник Мордовского университета. – 2008. – Т. 18, № 3. – С. 93–97.
132. Фадеева, Н. И. Трагикомедия. Теория жанра : специальность 10.01.08 "Теория литературы. Текстология" : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук / Фадеева Нина Ивановна. – Москва, 1996. – 36 с. – Текст : непосредственный.
133. Фаритов, В.Т. Онтология трансгрессии : Гегель и Ницше у истоков новой философской парадигмы / В. Т. Фаритов. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2017. – 438 с. – ISBN 978-5-906910-53-0. – Текст : непосредственный.
134. Фатеева, Н. А. Интертекст в мире текстов : контрапункт интертекстуальности / Н. А. Фатеева. – изд. 4-е. – Москва : URSS, 2012. – 280 с. – ISBN 978-5-397-02633-8. – Текст : непосредственный.

135. Фаулз, Дж. Кротовые норы: Сборник эссе: пер. с англ. / Дж. Фаулз. – Москва : АСТ, 2003. – 702 с. – ISBN 5-17-019833-7. – Текст : непосредственный.
136. Хазагеров, Г. Г. Топос vs. Концепт: к изучению топосферы культуры / Г. Г. Хазагеров. – Текст : электронный // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. – 2008. – № 3. – С. 6–26. – URL: <https://philol-journal.sfedu.ru/index.php/sfuphilol/article/view/83> (дата обращения: 20.02.2024).
137. Хайченко, Е. Г. Драма ожидания (Пять фрагментов на тему драматического действия) Статья первая / Е. Г. Хайченко. – Текст : непосредственный // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2018. – № 3. – С. 61–81.
138. Хализев, В. Е. Драма как род литературы / В. Е. Хализев. – Москва : Издательство Московского университета, 1986. – 259 с. – Текст : непосредственный.
139. Цветкова, М. В. Концепт “Englishness”: основные константы / М. В. Цветкова. – Текст : непосредственный. // Проблема национальной идентичности в культуре образования России и Запада. – Воронеж : ВГУ, 2000. – Т.2. – С. 87–93.
140. Чакаре, В. О. Парадокс в творчестве Б. Биэна, Г. Пинтера, Н. Ф. Симпсона : специальность 10.01.05 «Литературы народов Европы, Америки и Австралии» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Чакаре Валда Отовна. – Ленинград, 1988. – 149 с. – Текст : непосредственный.
141. Чернорицкая, О. Л. Поэтика абсурда в аспекте литературно-художественной методологии : специальность 10.01.08 "Теория литературы. Текстология" : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Чернорицкая Ольга Леонидовна. – Москва, 2002. – 206 с. – Текст : непосредственный.
142. Шайтанов, И. О. Классическая поэтика неклассической эпохи. Была ли завершена "Историческая поэтика"? / И. О. Шайтанов. – Текст : непосредственный // Вопросы литературы. – 2002. – № 4. – С. 82–135.

143. Шестаков, В. П. Английская литература и английский национальный характер / В. П. Шестаков. – Санкт-Петербург : Нестор-История, 2010. – 311 с. – ISBN 978-5-98187-520-5. – Текст : непосредственный.
144. Шкловский В.Б. О теории прозы. – Москва: Советский писатель, 1983. – 384 с.
145. Шлыкова, С. П. Трансформация телесности как абсурдное претворение трансгрессивной практики современного искусства / С. П. Шлыкова. – Текст : непосредственный // Инновации в науке. – 2013. – № 25. – С. 143–150.
146. Эслин, М. Театр абсурда / М. Эслин ; пер. с англ. Галины Коваленко. – Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2010. – 526 с. – ISBN 978-5-903368-40-2. – URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Esslin/absurd/> (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
147. Adams, J. Using Winnie the Pooh Characters to Illustrate the Transactional Analysis Ego States / J. Adams. – Текст : непосредственный // Journal of Creativity in Mental Health. – 2009. – №4. – P. 237– 248.
148. Alhasan, G. Ethics, politics, and alterity in selected plays and other works by Harold Pinter : Doctoral Thesis / Ghadeer Alhasan. – Lancaster : Lancaster University, 2017. – 260 p. – URL: <https://eprints.lancs.ac.uk/id/eprint/89362/1/2017alhasanphd.pdf.pdf> (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
149. Allen, G. Intertextuality / G. Allen. – London : Routledge, 2000. – 252 p. – ISBN 9780203131039. – Текст : непосредственный.
150. Bal, M. Acts of Memory: Cultural Recall in the Present / M. Bal; J. V. Crewe; L. Spitzer. – Hanover : London : Dartmouth College : University Press of New England, 1999. – 250 p. – ISBN 978-0874518894. – Текст : непосредственный.
151. Batty, M. Harold Pinter / M. Batty. – Liverpool : Liverpool University Press, 2001. – 134 p. – ISBN 978-1-78694-672-0. – Текст : непосредственный.
152. Bell, D. Consuming Geographies: We Are Where We Eat / D. Bell, G. Valentine. – 1st ed. – London : Routledge, 1997. – 256 p. – ISBN 9780203349656. – Текст : непосредственный.

153. Bennett, M. Y. Reassessing the theatre of the absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter / M. Y. Bennett. – New York : Palgrave Macmillan, 2011. – 179 p. – ISBN 978-0230113381. – Текст : непосредственный.
154. Billington, M. The Life and Work of Harold Pinter / M. Billington. – London : Faber, 1996. – 414 p. – ISBN 978-0571171033. – Текст : непосредственный.
155. Bremond C. Logique du récit / C. Bremond. – Paris : Editions du Seuil, 1973. – 349 p. – ISBN 978-2020020435. – Текст : непосредственный.
156. Brook, P. Endgame as King Lear, or How to stop worrying and love Beckett / P. Brook. – Текст : непосредственный // *Encore*. – 1965. – № 12 (1) – P. 8–12.
157. Brook, P. The Shifting Point: Forty Years of Theatrical Exploration 1946-1987 / P. Brook. – London : Methuen, 1988. – 256 p. – ISBN 978-0413184504. – Текст : непосредственный.
158. Burkman, K. H. The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual / K. H. Burkman. – Ohio : Ohio State, 1971. – 171 p. – ISBN 978-0814201466. – Текст : непосредственный.
159. Castelow, E. Food in Britain in the 1950s and 1960s / E. Castelow – Текст : электронный // *Historic UK The History Magazine and Accommodation Guide*. – URL: <https://www.historic-uk.com/CultureUK/Food-in-Britain-in-the-1950s-1960s/> (дата обращения: 20.02.2024).
160. Chen, C. Revisiting the Absurd: Posthuman Affects in Samuel Beckett's Theatre / C. Chen. – Текст : непосредственный // *New Theatre Quarterly*. – 2021. – №37(4). – P. 323–337.
161. Chiasson, B. (Re)Thinking Harold Pinter's Comedy of Menace / B. Chiasson. – Текст : непосредственный // *Harold Pinter's The Dumb Waiter* / ed. by M. F. Brewer. – New York; Amsterdam: Rodopi, 2009. – P. 31–55.
162. Coates, J. One-at-a-Time: The Organisation of Men's Talk [1997] / J. Coates. – DOI 10.1057/9781137314949\_7. – Текст : электронный // *Women, Men and Everyday Talk*. – London : Palgrave Macmillan, 2013. – P. 127–145. – URL: [https://link.springer.com/chapter/10.1057/9781137314949\\_7](https://link.springer.com/chapter/10.1057/9781137314949_7) (дата обращения: 20.02.2024).

163. Coates, J. *Women, Men and Language: A Sociolinguistic Account of Gender Differences in Language* / J. Coates. – 3rd ed. – New York : Routledge, 2015. – 262 p. – ISBN 9781315645612. – Текст : непосредственный.
164. *Contemporary dramatists* / pref. to the 3.ed.: R. Cohn; pref. to the 5.ed.: M. Billington; pref. to the 6.ed.: C. Chambers; ed. T. Riggs. – Detroit : St. James press, New York, 1999. – 891 p. – ISBN 1-55862-371-X. – Текст : непосредственный.
165. Curtius, E. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* / E. Curtius. – Bern : Francke, 1993. – 612 p. – ISBN 978-3772021336. – Текст : непосредственный.
166. Del, Co F. *Narrative Semiotics Vs Transactional Analysis as Methods of In-Depth Interpretation of Fiction* / F. Del Co, L. Karavaitseva. – Текст : электронный // *Psychology and Mental Health Care*. – 2023. – №7 (1) – URL: [https://www.auctoresonline.org/uploads/articles/1686383891JPMHC-23-RW-206-Galley\\_Proof\\_1\\_.pdf](https://www.auctoresonline.org/uploads/articles/1686383891JPMHC-23-RW-206-Galley_Proof_1_.pdf) (дата обращения: 20.02.2024).
167. Demastes, W. W. *The Cambridge Introduction to Tom Stoppard* / W. W. Demastes. – New York : Cambridge University Press. – 2013. – 166 p. – ISBN 978-1-107-60612-8. – Текст : непосредственный.
168. Derrida, J. *Of Hospitality. Anne Dufourmantelle invites Jacques Derrida to respond* / J. Derrida ; пер. R. Bowlby. – Stanford : Stanford University Press, 2000. – 176 p. – ISBN 9780804734066. – Текст : непосредственный.
169. Diamond, E. *Pinter's comic play* / E. Diamond. – London : Associated university press, Toronto, Cop. 1985. – 241 p. – ISBN 0-8387-5068-0. – Текст : непосредственный.
170. Dorczak, A. *Signs of crisis: a semiotic approach to the Theater of the Absurd : Doctoral Dissertation* / Anita Dorczak. – Edmonton : University of Alberta, 1990. – 270 p. – URL: <https://era.library.ualberta.ca/items/cbc8eaa8-f08e-4d0b-b476-a134f3fe7b30> (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
171. Dorney, K. *The Changing Language of Modern English Drama 1945–2005* / K. Dorney. – London : Palgrave Macmillan, 2009. – 250 p. – ISBN 978-0230013292. – Текст : непосредственный.

172. Drama criticism: Criticism of the most significant and widely studied dramatic works from all the world's literatures. Vol.6 / L. J. Trudeau, ed.; M. A. Haerens, Ch. Slovey, ass.ed. – Detroit : Gale, New York; Toronto, 1996. – 455 p. – ISBN 0-8103-9288-7. – Текст : непосредственный.
173. Dutton, R. Modern tragicomedy and the British tradition : Beckett, Pinter, Stoppard, Albee a. Storey / R. Dutton. – Brighton (Sussex) : Harvester press, 1986. – 227 с. – ISBN 0-7108-0619-1. – Текст : непосредственный.
174. Edelman, Ch. Pinter's The Birthday Party / Ch. Edelman. – Текст : непосредственный // Explicator. – 1994. – № 3 (52). – P. 176–179.
175. Elsom, J. Post-War British Theatre / J. Elsom. – London : Routledge and Kegan Paul, 1976 – 228 p. – ISBN 9780710001689. – Текст : непосредственный.
176. Esslin, M. Mrozek, Beckett, and the Theatre of the Absurd / M. Esslin. – Текст : непосредственный // New Theatre Quarterly. – 1994. – №10 (40). – P. 377–381.
177. Gavins, J. Reading the absurd / J. Gavins. – Edinburgh : Edinburgh university press, 2013. – 181 p. – ISBN 978-0-7486-7001-7. – Текст : непосредственный.
178. Genette, G. Palimpsestes: La littérature au second degré / G. Genette. – Paris : Edition du Seuil, 1982. – 467 p. – (Collection Poétique). – ISBN 2-02-006116-3. – Текст : непосредственный.
179. Georgiades, E. Trauma, company and witnessing in Samuel Beckett's post-war drama, 1952-61: thesis / Electra Georgiades. – Manchester : The University of Manchester, 2014. – 224 p. – URL: [https://pure.manchester.ac.uk/ws/portalfiles/portal/54560924/FULL\\_TEXT.PDF](https://pure.manchester.ac.uk/ws/portalfiles/portal/54560924/FULL_TEXT.PDF) (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
180. Girouard, M. A Country House Companion / M. Girouard. – London : Century, 1987. – 192 p. – ISBN 0-7126-1654-3. – Текст : непосредственный.
181. Greimas, A. J. On meaning : selected writings in semiotic theory / A. J. Greimas ; translation by P. J. Perron and F. H. Collins ; foreword by F. Jameson ; introduction by P. J. Perron. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 1987. – 251 p. – ISBN 9780816615193. – Текст : непосредственный.

182. Gussow, M. Conversations with Pinter / M. Gussow. – New York : Limelight Editions, 1994. – 102 p. – ISBN 9780879101794. – Текст : непосредственный.
183. Guthke, K. S. Modern tragicomedy: An investigation into the nature of the genre / K. S. Guthke. – New York : Smith, 1966. – 204 p. – Текст : непосредственный.
184. Harmon, M. No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider / M. Harmon. – Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 2000. – 512 p. – ISBN 978-0674003859. – Текст : непосредственный.
185. Herman, V. Dramatic Discourse: Dialogue As Interaction in Plays / V. Herman. – London : Routledge, 1998. – 340 p. – ISBN 978-0415184519. – Текст : непосредственный.
186. Hermann, M. A History of Fear: British Apocalyptic Fiction, 1895–2011 / M. Hermann. – Berlin : epubli, 2015. – 216 p. – ISBN 978-3-7375-5774-0. – URL: <https://freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:10080/datastreams/FILE1/content> (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
187. Hinchliffe, A. P. Harold Pinter / A. P. Hinchliffe. – London : Red Globe Press, 1967. – 172 p. – ISBN 978-1-349-02951-8. – URL: <https://link.springer.com/book/10.1007/978-1-349-02951-8> (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
188. Hobson, H. Theatre in Britain, 1920-1983: A Personal View / H. Hobson. – Oxford : Phaidon, 1984, – 288 p. – ISBN 978-0714823393. – Текст : непосредственный.
189. Hubbell, A. How Wordsworth invented picnicking and saved British Culture / A. Hubbell. – Текст : непосредственный // Romanticism. – 2006. – № 1 (12). – P. 44–51.
190. Hull, E. A. A Transactional Analysis of the Plays of Edward Albee : Doctoral Dissertation / Elizabeth Anne Hull. – Chicago : Loyola University Chicago, 1975. – 366 p. – URL:

- [https://ecommons.luc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2530&context=luc\\_diss](https://ecommons.luc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2530&context=luc_diss) (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
191. Inan, D “Nothing has happened to me. I’ve been nowhere”: Inoperational Representations of Trauma in Harold Pinter’s *A Kind of Alaska and Ashes to Ashes* / D. Inan. – Текст : электронный // *Literature, Narrative and Trauma*. – Izmir : Ege Üniversitesi Yayınları, 2019. – P. 153–164. – URL: [https://www.researchgate.net/publication/333250081\\_Nothing\\_has\\_happened\\_to\\_me\\_I've\\_been\\_nowhere\\_Inoperational\\_Representations\\_of\\_Trauma\\_in\\_Harold\\_Pinter's\\_A\\_Kind\\_of\\_Alaska\\_and\\_Ashes\\_to\\_Ashes](https://www.researchgate.net/publication/333250081_Nothing_has_happened_to_me_I've_been_nowhere_Inoperational_Representations_of_Trauma_in_Harold_Pinter's_A_Kind_of_Alaska_and_Ashes_to_Ashes) (дата обращения: 20.02.2024).
192. Inan, D. *The city and landscapes beyond Harold Pinter's rooms* : PhD thesis / Dilek Inan. – Coventry : University of Warwick, 2000. – 285 p. – URL: [https://wrap.warwick.ac.uk/4373/1/WRAP\\_THESIS\\_Inan\\_2000.pdf](https://wrap.warwick.ac.uk/4373/1/WRAP_THESIS_Inan_2000.pdf) (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
193. Innes, Ch. *Modern British drama : the twentieth century* / Ch. Innes. – Cambridge : Cambridge university press, 2002. – 572 с. – ISBN 978-0521016759. – Текст : непосредственный.
194. James, H. *English Hours* / H. James. – Glasgow : Good Press, 2019. – URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/58938/pg58938-images.html> (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
195. Johnson S. *Language and Masculinity* / S. Johnson, U. H. Meinhof. – Oxford : Wiley-Blackwell, 1996. – 256 p. – ISBN 978-0631197683. – Текст : непосредственный.
196. Károly, P. *Coherence of incongruity: Beckett’s dramatic structure* / P. Károly. – Текст : непосредственный // *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*. – 1996. – №2 (2). – P. 31–43.
197. Kennedy, A. K. *Samuel Beckett* / A. K. Kennedy. – Cambridge : Cambridge University Press, 1989. – 175 p. – ISBN 0521254825. – Текст : непосредственный.



198. Kennedy, A. K. *Six Dramatists in Search of a Language: Studies in Dramatic Language* / A. K. Kennedy. – Cambridge : Cambridge University Press, 1975. – 288 p. – ISBN 978-0521098663. – Текст : непосредственный.
199. Killinger, J. *World In Collapse : The Vision Of Absurd Drama* / J. Killinger. – New York : Dell publishing, 1971. – 184 p. – Текст : непосредственный.
200. Kornhaber, D. *Tom Stoppard in Context* / D. Kornhaber, J. N. Loehlin. – Cambridge : Cambridge University Press, 2021. – 270 p. – (Literature in Context). – ISBN 978-1108420105. – Текст : непосредственный.
201. Kott, J. *Shakespeare our Contemporary* / J. Kott ; translated by B. Taborski, Pref. by P. Brook. – London : Methuen, 1967. – 320 p. – ISBN 9780416941807. – Текст : непосредственный.
202. Kott, J. *The Icon and the Absurd* / J. Kott ; translated by E. Czerwinski. – DOI 10.2307/1144502. – Текст : непосредственный // *The Drama Review*. – 1969. – № 14 (1). – P. 17–24.
203. Laub, D. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* / D. Laub, Sh. Felman. – London : Routledge, 1992. – 312 p. – ISBN 9780415903929. – Текст : непосредственный.
204. Lee, H. *Tom Stoppard : A life* / H. Lee. – London : Faber & Faber, 2020. – 977 p. – ISBN 978-0-571-31443-0. – Текст : непосредственный.
205. Lifton, R. J. *Beyond psychic numbing: A call to awareness* / R. J. Lifton. – Текст : непосредственный // *American Journal of Orthopsychiatry*. – 1982. – 52(4). – P. 619–629.
206. Littlejohn, D. *The Fate of the English Country House* / D. Littlejohn. – Oxford : Oxford University Press, 1997. – 360 p. – ISBN 978-0195088762. – Текст : непосредственный.
207. Maude, U. *Beckett, Body and Mind* / U. Maude. – Текст : непосредственный // *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett* ed. by D. Van Hulle. – Cambridge : Cambridge University Press, 2015. – P. 170–184. – ISBN 978-1-107-42781-5.

208. McGuckin, Sh. O'Brien The Theater of the Absurd in Europe and America: Sartre, Beckett, Pinter, Albee and drama criticism : Doctoral Dissertation / Sheila O'Brien McGuckin. – Durham : University of New Hampshire, 1996. – 307 p. – URL: <https://scholars.unh.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2894&context=dissertation> (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
209. Meehan O'Callaghan, S. The trauma of the body in the drama of Artaud, Beckett and Genet: a paradox of the speaking being : PhD thesis / Sarah Meehan O'Callaghan. – Dublin : Dublin City University, 2020. – 248 p. – URL: <https://doras.dcu.ie/25021/1/the%20trauma%20of%20the%20body%20July%202020.pdf> (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
210. Miles, T. Playing cricket shots in my mind: Cricket and the drama of Harold Pinter / T. Miles. – Текст : непосредственный // Studies in Theatre and Performance. – 2011. – № 1 (31). – P. 17–31.
211. Morrison, B. The country house and the English novel / B. Morrison // The Guardian : сайт. – 2011. – URL: <https://www.theguardian.com/books/2011/jun/11/country-house-novels-blake-morrison> (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
212. Morton, Ch. Harold Pinter's Shakespeare : Shakespeare's Influence on the Work of Harold Pinter / Ch. Morton. – Abington, Oxon; New York : Routledge, 2022. – 134 p. – (Routledge Advances in Theatre & Performance Studies). – ISBN 978-1032182636. – Текст : непосредственный.
213. Murphy, E. C. Beckett's Everyday Psychopathology: Reading Male Nervous Hysteria in Murphy / E. C. Murphhy. – Текст : электронный. // ESC. – 2014. – № 40.1. – P. 71–94. – URL: [file:///C:/Users/%D0%9D%D0%B0%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%8F/Downloads/ojsadmin,+Journal+manager,+ESC+40.1+Murphy%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/%D0%9D%D0%B0%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%8F/Downloads/ojsadmin,+Journal+manager,+ESC+40.1+Murphy%20(3).pdf) (дата обращения: 20.02.2024).
214. Nancy, J.-L. L'Intrus / J.-L. Nancy; Front. de F. Martin. – Paris : Galilee, 2000. – 44 p. – ISBN 2-7186-0539-1. – Текст : непосредственный.

215. Newton, K. *Modern Literature and the Tragic* / K. Newton. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2008. – 192 p. – ISBN 9780748636747. – Текст : непосредственный.
216. Olney, J. *Memory & Narrative: The Weave of Life-Writing* / J. Olney. – Chicago; London: University of Chicago Press, 1998. – 446 p. – ISBN 978-0226628172. – Текст : непосредственный.
217. Pattie, D. *Samuel Beckett* / D. Pattie. –1st ed. – Abington, Oxon; New York : Routledge, 2000. – 236 p. – ISBN 9780415202541. – Текст : непосредственный.
218. Peja, L. *Victimised actors and despotic directors: clichés of theatre at stake in Beckett's Catastrophe* / L. Peja. – Текст : непосредственный // *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts* / edited by S. E. Gontarski. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2014. – P. 386–396.
219. Percival, G. W. *Developments towards a theatre of the absurd in England, 1956-1964 : Doctoral Dissertation* / Garry William Percival. – St Andrews : University of St Andrews, 1995. – 282 p. – URL: <https://research-repository.st-andrews.ac.uk/handle/10023/14879> (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
220. Polti, G. *The thirty-six dramatic situations* / translated by L. R. Franklin. – Ohio : J.K. Reeve, 1924. – 182 p. – Текст : непосредственный.
221. Potter, S. J. *This is the BBC: Entertaining the Nation, Speaking for Britain, 1922-2022* / S. J. Potter. – Oxford : Oxford University Press, 2022. – 320 p. – ISBN 978-0192898524. – Текст : непосредственный.
222. Priestley, J. B. *The English* / J. B. Priestley. – New York : The Viking press, 1973. – 256 p. – ISBN 9780670296309. – Текст : непосредственный.
223. Roberts, M. *Matters of the Heart: The Poetics of Trauma in Harold Pinter's Ashes to Ashes* / M. Roberts. – Текст : непосредственный // *Modern Drama*. – 2020. – № 3 (63). – P. 311–329.
224. Rousseau, A. *Réhabilitation d'un genre : la comédie de menace de David Campton à Martin Crimp (1957-2008) : Redefining a genre : comedy of menace from David Campton to Martin Crimp (1957-2008) : Doctoral Dissertation* / Aloysia

- Rousseau. – Paris : Université Paris-Sorbonne, 2010. – URL: <http://www.theses.fr/2010PA040162> (дата обращения: 20.02.2024). – Текст : электронный.
225. Saggini, F. The House of Fiction as the House of Life: Representations of the House from Richardson to Woolf / F. Saggini, A. E. Soccio. – Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2012. – 290 p. – ISBN 978-1-4438-3976-1. – Текст : непосредственный.
226. Sakellaridou, E. Pinter's female portraits: A study of female characters in the plays of Harold Pinter / E. Sakellaridou. – Basingstoke : Macmillan press, London, 1988. – 235 p. – ISBN 0-333-43334-3. – Текст : непосредственный.
227. Savage, M. Changing Social Class Identities in Post-War Britain: Perspectives from Mass-Observation / M. Savage. – Текст : электронный // Historical Social Research. – 2008. – № 33 (3). – P. 46–67. – URL: [https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/19144/ssoar-hsr-2008-no\\_3\\_no\\_125-savage-changing\\_social\\_class\\_identities\\_in.pdf;jsessionid=88B3C5A6B2F42A2D2BE4190743F62281?sequence=1](https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/19144/ssoar-hsr-2008-no_3_no_125-savage-changing_social_class_identities_in.pdf;jsessionid=88B3C5A6B2F42A2D2BE4190743F62281?sequence=1) (дата обращения: 20.02.2024).
228. Sheldon, W. H. Atlas of Men: A Guide for Somatotyping the Adult Male at All Ages / W. H. Sheldon. – New York : Harper, 1954. – 357 p. – Текст : непосредственный.
229. Shokouhi, M. Krapp, the Wearish Post-Modern Man: Beckett's Archetypal Figure of the Theater of the Absurd / M. Shokouhi, F. Pourgivi. – Текст : непосредственный // IRWLE. – 2010. – № 2 (6), – P. 1–8.
230. Short, M. Exploring the language of poems, plays and prose / M. Short. – London: Pearson, 1996. – 416 p. – ISBN 978-0582291300. – Текст : непосредственный.
231. Siuli, S. The Theatre of the Absurd shows the failure of man without recommending a solution / S. Siuli. – Текст : непосредственный // International Journal Of English Language, Literature And Translation Studies. – 2017. – № 3 (4) – P. 558–565.

232. Steen, G. Genre between the humanities and the sciences / G. Steen. – Текст : электронный // Bi-Directionality in the Cognitive Sciences. – Amsterdam : John Benjamins, 2011. – P. 21 – 42. – URL: [https://www.researchgate.net/publication/300471617\\_Genre\\_between\\_the\\_humanities\\_and\\_the\\_sciences](https://www.researchgate.net/publication/300471617_Genre_between_the_humanities_and_the_sciences) (дата обращения: 20.02.2024).
233. Stone, L. A. Harold Pinter and the Fragmentation of Working-Class Consciousness / L. A. Stone. – Текст : электронный // Cultural Logic. – 2003. – №10. – URL: <https://ojs.library.ubc.ca/index.php/clogic/article/view/191912/188873> (дата обращения: 20.02.2024).
234. Styan, J. L. Modern Drama in Theory and Practice / J. L. Styan. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1981. – 224 p. – ISBN 978-0521227384. – Текст : непосредственный.
235. Styan, J. L. The Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy / J. L. Styan. – New York : Cambridge University Press, 1962. – 304 p. – Текст : непосредственный.
236. Szondi, P. Theory of the modern drama: A critical edition / P. Szondi ; ed. and transl. by M. Hays; forew. by J. Schulte-Sasee. – Minneapolis : University of Minnesota press, 1987. – 128 p. – ISBN 0-8166-1284-6. – Текст : непосредственный.
237. Tan, P. K. W. A Stylistics of Drama: With Special Focus on Stoppard's Travesties / P. K. W. Tan. – Singapore : Singapore University Press, 1993. – 248 p. – ISBN 9789971691820. – Текст : непосредственный.
238. Tanaka, M. H. Samuel Beckett and Trauma / M. H. Tanaka, Y. Tajiri, M. Tsushima. – Manchester : Manchester University Press, 2018. – 198 p. – ISBN: 9781526121349. – Текст : непосредственный.
239. Taylor, J. R. Anger and After: A Guide to the New British Drama / J. R. Taylor – London : Methuen, 1969. – 391 p. – ISBN 978-0416127805. – Текст : непосредственный.

240. The Cambridge Companion to Beckett / ed. by J. Pilling. – Cambridge : Cambridge University Press, 1994. – P. 67–87. – ISBN 978-0521424134. – Текст : непосредственный.
241. The Cambridge companion to Harold Pinter / ed. by P. Raby. – Cambridge : Cambridge university press, New York; Oakleigh (Vic.), 2001. – 272 p. – (Cambridge companions to culture). – (Cambridge companions to literature). – ISBN 0-521-65123-9. – Текст : непосредственный.
242. The Cambridge companion to Tom Stoppard / ed. by K. E. Kelly. – Cambridge : Cambridge university press, New York; Melbourne, 2001. – 264 p. – ISBN 978-0521645928. – Текст : непосредственный.
243. Thomson P. What's in a name? Cricket in No Man's Land / P. Thomson. – Текст : непосредственный // Studies in Theatre & Performance. – 2011. – № 1 (31). – P. 5–15.
244. Thornborrow, J. Patterns in Language: An Introduction to Language and Literary Style / J. Thornborrow, Sh. Wareing. – London: Ruthledge, 1998. – 284 p. – ISBN 978-0415140645. – Текст : непосредственный.
245. Wardle, I. Comedy of Menace / I. Wardle. – Текст : непосредственный // Encore. – 1958. – P. 28–33.
246. Wardle, I. Still queasy after all these years: Birthday Party – Lyttelton; Old Ladies – Greenwich; Democracy – Bush / I. Wardle. – Текст : электронный // The Independent, 1994. – URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-still-queasy-after-all-these-years-birthday-party-lyttelton-old-ladies-greenwich-democracy-bush-1430448.html> (дата обращения: 20.02.2024).
247. Zheltukhina, M. R. Communicative theatre space in the linguistic and pragmatic paradygm / M. R. Zheltukhina, L. G. Vikulova, S. V. Mikhaylova [et al.] – Текст : непосредственный // XLinguae. – 2017. – Vol. 10. – No 2. – P. 85–100.

*Приложение 1. Материал исследования*

Автор	Пьеса, год	Перевод
Гарольд Пинтер (Harold Pinter, 1930 – 2008)	“The Room” 1957	«Комната»
	“The Dumb Waiter” 1957	«Кухонный лифт»
	“The Birthday Party” 1958	«День Рождения»
	“A Slight Ache” 1958	«Легкая боль»
	“The Caretaker” 1959	«Сторож»
	“The Collection” 1961	«Коллекция»
	“The Lover” 1962	«Любовник»
	“The Homecoming” 1964	«Возвращение домой»
	“The Landscape” 1967	«Пейзаж»
	“Old Times” 1970	«Былые времена»
Норман Фредерик Симпсон (Norman Frederick Simpson, 1919 – 2011)	“The Hole” 1958	«Яма»
	“A Resounding Tinkle” 1958	«Оглушительное брэнчание»
Джеймс Сондерс (James Saunders, 1925 – 2004)	“Alas, Poor Fred” 1959	«Увы, бедный Фред» ( <i>пер. наш – Н.Т.</i> )
	“Return to A City” 1960	«Возвращение в город» ( <i>пер. наш – Н.Т.</i> )
	“Neighbours” 1964	«Соседи» ( <i>пер. наш – Н.Т.</i> )
	“A Slight Accident” 1961	«Небольшое происшествие» ( <i>пер. наш – Н.Т.</i> )

	<p>“The Borage Pigeon Affair” 1970</p> <p>“Bodies” 1978</p>	<p>«Дело о голубях города Боридж» (пер. наш – Н.Т.)</p> <p>«Тела» (пер. наш – Н.Т.)</p>
<p>Дэвид Кэмптон (David Campton, 1925 – 2006)</p>	<p>“The Lunatic View: A Comedy of Menace” (1957):</p> <p>“The Smell of Burning”</p> <p>“Getting and Spending”</p> <p>“Memento Mori”</p> <p>“Then....”</p> <p>“Mutatis Mutandis” 1960</p> <p>“Soldier from the wars returning” 1961</p> <p>“Little Brither: Little Sister” 1961</p> <p>“Out of the Flying Pan” 1960</p>	<p>«Взгляд безумца: комедия угрозы» (пер. наш – Н.Т.)</p> <p>«Запах гари» (пер. наш – Н.Т.)</p> <p>«Получить и потратить» (пер. наш – Н.Т.)</p> <p>«Memento Mori»</p> <p>«После....» (пер. наш – Н.Т.)</p> <p>«Mutatis Mutandis»</p> <p>«Солдат, возвращающийся с войны» (пер. наш – Н.Т.)</p> <p>«Братец: Сестрица» (пер. наш – Н.Т.)</p> <p>«Из летающей кастрюли» (пер. наш – Н.Т.)</p>
<p>Энн Джеллико (Ann Jellicoe, 1927 – 2017)</p>	<p>“The Sport of My Mad Mother” 1958</p> <p>“The Knack” 1962</p>	<p>«Забава моей безумной матери» (пер. наш – Н.Т.)</p> <p>«Сноровка» (пер. наш – Н.Т.)</p>
<p>Том Стоппард (Tom Stoppard, 1937 – )</p>	<p>“Rosencrantz and Guildenstern are Dead” 1966</p>	<p>«Розенкранц и Гильденстерн мертвы»</p>



	<p>“After Magritte” 1971</p> <p>“Travesties” 1974</p> <p>“Dogg’s Hamlet, Cahoot’s Macbeth” 1979</p>	<p>«После Магритта»</p> <p>«Травести»</p> <p>«Гамлет Догга, Макбет Кахута»</p>
<p>Джон Антробус (John Antrobus, 1933 –)</p>	<p>“Why Bournemouth?” 1968</p> <p>“The Bedsitting Room” 1963</p> <p>“Trixie and Baba” 1965</p>	<p>«Почему Борнмут?» <i>(пер. наш – Н.Т.)</i></p> <p>«Жилая комната»</p> <p>«Трикси и Баба» <i>(пер. наш – Н.Т.)</i></p>
<p>Бэри Бермандж (Barry Bermange, 1933–)</p>	<p>“No Quarter” 1964</p> <p>“Nathan and Tabileth” 1967</p>	<p>«Никакой пощады» <i>(пер. наш – Н.Т.)</i></p> <p>«Нейтан и Табилет» <i>(пер. наш – Н.Т.)</i></p>

*Приложение 2. Топос дома в британской драме абсурда*

<b>Локус</b>	<b>Пьеса</b>	<b>Мотив / Тема</b>
“a large house” многоэтажный и многоквартирный дом	“The Room” Г. Пинтера	rightful ownership upstairs / downstairs
“a house in a seaside town”	“The Birthday Party” Г. Пинтера	illicit sex
городской дом	“The Caretaker” Г. Пинтера	rightful ownership
“an old house in North London”	“The Homecoming” Г. Пинтера	illicit sex Americans
“a converted farmhouse”	“Old Times” Г. Пинтера	illicit sex
дом в Бирмингеме	“The Dumb Waiter” Г. Пинтера	upstairs / downstairs ghost stories and whodunnits
многоэтажный и многоквартирный дом	“Neighbours” Дж. Сондерса	illicit sex rightful ownership
городской дом	“Bodies” Дж. Сондерса	Americans
дом	“Alas, Poor Fred” Дж. Сондерса	illicit sex
“what was once a house” руины городского дома	“Return to a City” Дж. Сондерса	rightful ownership
многоэтажный и многоквартирный дом	“A Smell of Burning” Д. Кэмптона	-
загородный дом	“Memento Mori” Д. Кэмптона	ghost stories and whodunnits
дом	“Getting and Spending” Д. Кэмптона	rightful ownership
большой, некогда элегантный дом	“Where have all the ghosts gone?” Д. Кэмптона	ghost stories
многоэтажная гостиница	“No Quarter” Б. Бермандж	-
“a suburban living-room”	“A Resounding Tinkle” Н.Ф. Симпсон	-

*Приложение 3. Синтез британской драмы абсурда*

