

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БАЛТИЙСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. И. КАНТА»**

На правах рукописи



ЗИНОВЬЕВА Регина Владимировна

**ДРАМАТУРГИЯ АБСУРДА Э. ОЛБИ И С. МРОЖЕКА
В ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОМ И МИФОПОЭТИЧЕСКОМ
АСПЕКТЕ**

10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(западноевропейская и американская)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
доцент Л.А. Мальцев

Калининград

2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Абсурд как философская и эстетическая категория в драматургии Олби и Мрожека	12
1.1. Философско-культурный генезис драмы абсурда XX века.....	12
1.2. Американская и польская модель драмы абсурда в творчестве Олби и Мрожека	30
Выводы	49
Глава 2. Традиция, интертекстуальность и поликодовость драматургии Олби и Мрожека	51
2.1. Драматургия абсурда в контексте постмодернистской поликодовости текста	51
2.2. Специфика интертекстуальности в контексте игровой поэтики пьес Олби и Мрожека.....	58
2.3. Чеховская традиция в игровом интертекстуальном пространстве драматургии Олби и Мрожека	76
Выводы	100
Глава 3. Драматургия абсурда Олби и Мрожека в мифопоэтическом аспекте теории архетипов.....	103
3.1. Драматургия абсурда в контексте проблем мифопоэтики	103
3.2. Архетип ребенка и проблема будущего в драматургии Олби и Мрожека	114
3.3. Архетип «культурного героя» в пародийной реализации Олби и Мрожека	124
Выводы	141
Заключение.....	143
Библиография	153

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее диссертационное исследование посвящено сравнительно-сопоставительному анализу драмы абсурда Эдварда Олби (1928-2016) и Славомира Мрожека (1930-2013) в интертекстуальном и мифопоэтическом аспекте. Выбор темы обусловлен, с одной стороны, существующим уже довольно долгое время и возрастающим в XXI веке интересом к театру абсурда как явлению общекультурной значимости, а с другой – той важной ролью, которую играет проблема литературных кодов и этнокультурной идентичности в социально-эстетических воззрениях и творческом наследии Эдварда Олби и Славомира Мрожека как представителей американской и польской драматургии XX – начала XXI века. XX век можно по праву считать веком абсурда, включая сюда и констатацию абсурдности бытия в экзистенциальной философии и многочисленные проявления категории абсурда в художественном творчестве, в том числе в театре абсурда как особом направлении современного искусства. Театр абсурда, вобрав в себя философские идеи экзистенциалистов, отразивших в своих работах проблемы отчужденности человека и бессмысленности его существования, а также совершенствуя модернизированные в XX веке литературные, сценические средства, становится своего рода интеллектуальной и творческой реакцией на духовный кризис в Европе и за ее пределами.

Театр абсурда постоянно находится в центре внимания многих исследователей, что свидетельствует о живом интересе к этому направлению искусства. Первым трудом на пути осмысления данного феномена стала книга М. Эслина «Театр абсурда» [Эслин 1961]. В отечественном литературоведении категории абсурда посвящён сборник «Абсурд вокруг: сборник статей» (см, например: [Буренина 2004]), в котором даётся довольно полное представление о генезисе категории абсурда, показывается ее междискурсивный и межкультурный характер. Различным трактовкам

истолкования термина абсурда, а также философским и эстетическим корням театра абсурда посвящён ряд научных публикаций отечественных и зарубежных литературоведов и критиков, в том числе: М.Г. Анищенко [Анищенко 2007], М. С. Гревцева [Гревцев 2007], Е.Г. Доценко [Доценко 2004], М.М. Кореневой [Коренева 2002], И.С. Куликовой [Куликова 1980], Е.И. Лобановой [Лобанова 2012], В.Ю. Новиковой [Новикова 2005], Т.Б. Проскурниковой [Проскурникова 1995], И.В. Трemasкиной [Трemasкина 2008], С. Абботсон [Abbotson 2003], Ж. Блокера [Blocker 1979], Е. Братера и Р. Кон [Brater, Cohn 1990], К. Иннеса [Innes 1993], Х. Мура [Moore 1966], К. Смолвуда [Smallwood 1966].

Появление национальных моделей театра абсурда говорит о значимости этого явления в мировой литературе и о специфике его формальных средств выражения для осмысления актуальных проблем действительности. Если национальная специфика американского театра абсурда, представленного творчеством Эдварда Олби, имеет богатую историю изучения как в отечественном, так и мировом литературоведении (среди важнейших работ см., например: [Злобин 1968, 1985, Коваленко 2020, Коренева 1973, Паверман 2004, Сидорова 1996, Шамина 2000, 2007, Bigsby 1975, Brustein 1975, Esslin 1975, Hurley 1965, Janiszewski 1996, McGuckin 1996, Paolucci 1972, Roudane 1987, Rutenberg 1969, Zinman 2008]), то национальная специфика польского театра абсурда и творчество Мрожека получает наиболее полное освещение в польском литературоведении, а также в некоторых западноевропейских исследованиях [Błoński 1981, Grabowski 2018, Grol-Prokopczyk 1990, Kejna-Sharratt 1974, Klimczak 2010, Kott 1959, Krajewska 1996, Piwińska 1966, 1995, Sieradzki 1988, Sugiera 1996, Stephan 1996, Winch 2015, Wolicki 1975]. Славянская и, в частности, польская модификация драмы абсурда рассмотрена в отечественных работах [Базилевский 2000, Грешных 1996, Хорев 2006, 2009]. Сопоставление двух модификаций театра абсурда – американской и польской, – на наш взгляд, позволит реконструировать ее

метанациональную модель, выявив общие и национально-специфические культурно-философские и литературные закономерности.

В историко-литературном контексте определяющим для сопоставления творчества Олби и Мрожека является аспект поколенческой принадлежности американского и польского драматургов. Олби и Мрожек, согласно теории Н. Хоува и В. Штрауса [Strauss, Howe: 279], принадлежали поколению «художников» либо «молчаливому поколению» («silent generation»), чей творческий дебют пришёлся на 50-е гг. XX столетия. Трагические последствия войны, тяжелое послевоенное возвращение к мирной жизни – всё это не только сказалось на творческой судьбе американского и польского драматургов, но и стало предметом рефлексии их поколения, выступающего за переосмысление культурно-исторического наследия и пересмотр всей системы ценностей.

Основанием для исследования типологических аналогий и расхождений творчества двух драматургов является констатация контактно-генетической преемственности творчества Олби и Мрожека по отношению к творчеству Антона Павловича Чехова. Олби полагал, что «театр в Соединенных Штатах всегда будет прорубать себе дорогу, более тесно смыкаясь с постибсеновской-чеховской традицией, чем это делает, скажем, театр во Франции» [Albee 1965] (перевод В.М. Павермана). Решение Мрожеком проблемы кризиса западной цивилизации объясняет его интерес к творчеству Чехова. «Прихожу к мысли, – пишет Мрожек в своём дневнике, – что корни того, что сейчас происходит, ведут к тому, что было тогда (во времена Чехова. – *Р.З.*)» [Mrożek 2012].

Театр абсурда, для которого характерна деформация классических канонов построения драматургического произведения, являет собой один из примеров эксперимента с традиционной формой. Переосмысление традиции в американском и польском театре абсурда в послевоенном историческом контексте включало в себя принцип игры с культурно-историческими кодами.

Театр абсурда XX века в его разных национальных вариантах, отражая, с одной стороны, состояние дезинтеграции бытия, с другой стороны, сохраняет в себе генетический код целостности жизни и ее смысла, инструментом исследования которого может стать теория архетипов Карла Густава Юнга. В отечественной и зарубежной критике имеется немного исследований, в которых осмысливаются мифопоэтические тенденции драматургии абсурда (см., например: [Эсслин 1961, Шамина, Казаков 1985, Doll 1988, Barge 1988, Crimp 2013]. Мы намерены восполнить этот исследовательский пробел, всесторонне рассмотрев драму абсурда, показывая ее, с одной стороны, как индикатор кризиса, дезинтеграции и деформации современного бытия, а с другой стороны, видя в ней попытку реинтеграции бытия и поиск утраченного смысла, одной из форм проявления которого является мифообразный взгляд на действительность.

Актуальность данного исследования определяется следующими факторами:

1. Неослабевающим интересом читателей к творчеству Славомира Мрожека и Эдварда Олби, а также возрастающей заинтересованностью исследователей к проблемам общих типологических закономерностей европейской и мировой драмы абсурда, а также ее национальных разновидностей.

2. Недостаточной степенью изученности драмы абсурда в сравнительном и типологическом аспектах, в частности, отсутствием исследований по проблеме поликодовости драмы абсурда как продукта интертекстуальных включений и проявлений интермедиальности и интердискурсивности.

3. Интересом современного литературоведения к проблеме мифопоэтики, в том числе к мифопоэтическим «ориентирам» драмы абсурда.

Объектом диссертационного исследования является драматургическое творчество Эдварда Олби и Славомира Мрожека в национальном и мировом историко-литературном контексте, а **предметом** анализа выступают

американская и польская модели драмы абсурда Олби и Мрожека в специфике ее диалога с литературной и общекультурной традицией, а также в ее игровом и мифопоэтическом аспекте.

Целью исследования является сравнительно-сопоставительный анализ драматургического творчества Эдварда Олби и Славомира Мрожека с точки зрения его отношения к существующей литературной традиции, интертекстуальной природы американской и польской драмы абсурда и сквозь призму мифопоэтической концепции. На достижение указанной цели направлено решение следующих **задач**:

- изучить и обобщить теоретический материал, посвященный философско-художественной концепции театра абсурда;
- проанализировать специфику театра абсурда в польском и американском вариантах, выявив её отличие от французской модификации;
- проанализировать драматургию абсурда Олби и Мрожека в контексте постмодернистской поликодовости текста;
- выявить отношение Олби и Мрожека к литературной традиции в контексте теории поликодовости;
- раскрыть связи Олби и Мрожека с Чеховым в контексте исторической традиции;
- исследовать мифопоэтику драматургии Олби и Мрожека на примере архетипических образов «ребенка» и «культурного героя».

Цель и задачи диссертационного исследования определили выбор комплексной **методики**, включающей компаративный, структурно-семантический методы, а также принципы интертекстуального, лингвостилистического и мифопоэтического анализа текста.

Теоретическую базу исследования составляют работы зарубежных и отечественных исследователей, посвященные теоретико-методологическим вопросам диссертации: *по философии и эстетике абсурда* [Анищенко 2007, Буренина 2004, Камю 1990; Кьеркегор 1997, 2011, Лобанова 2012, Ницше 2007, Огурцов 2010, Тертуллиан 1994, Тремаскина 2008, Эсслин 1961],

теории интертекстуальности и поликодовости текста [Барт 1994, Бахтин 1986, Владимирова 2016, Водолазкин 2008, Лотман 1996, Корниенко 2017, Косиков 2008, Кристева 2004, Татаринцов 2004, Тишунина 1998, Пьеге-Гро 2008, Фатеева 2007]; *по проблеме традиции в литературном процессе* [Доманский 2005, Мальцев 2009, Морозова 2013, Силантьева 2016, Сохряков 1981, Тынянов 1977, Ларро 2010, Oates 1972, Trznadel 1989]; *по теории мифа и архетипа* [Большакова 2010, Евзлин 1993, Косиков 1987, Марков 1990, Мелетинский 1994, Ненилин 2006, Нефедова 2016, Сагайдак 2016, Софронова 2006, Фрай 1987, Шульц 2000, Элиаде 1996, Юнг 1987, 1991, 1997, 1998; Lewis 1955, Murray 1914, Patea 2001, Pifer 2000]; *по культурологии и философии* [Бахтин 1986, Бердяев 1990, Вяч. Иванов 1994, Гачев 1995, Еротич 2008, Мережковский 2018, Ортега-и-Гассет 2005, Хайдеггер 1987, Eagleton 2014].

Материал настоящего исследования составили драматургические произведения Эдварда Олби и Славомира Мрожека, в которых представлена проблема взаимоотношений семьи и общества, присутствует диалог с чеховской традицией в рамках историко-литературной преемственности, а также созданы образы ребёнка и культурного героя, реализующие свою амбивалентную природу в рамках проблемы конфликта двух или трёх поколений, – пьесы Эдварда Олби «Что случилось в зоопарке» («The Zoo Story», 1959), «Песочница» («The Sandbox», 1960), «Американская мечта» («The American Dream», 1961), «Кто боится Вирджинии Вульф» («Who is afraid of Virginia Wolf», 1962), «Шаткое равновесие» («A Delicate Balance», 1966), «Ящик и цитаты Председателя Мао Цзэдуна» («Box and Quotations from Chairman Mao Tse-Tung», 1968), «Всё кончено» («All Over», 1971), «Игра о ребёнке» («The Play About the Baby», 1998); пьесы Славомира Мрожека «Мученичество Петра Охея» («Męczeństwo Piotra Oheya», 1959), «Смерть поручика» («Śmierć porucznika», 1963), «Танго» («Tango», 1964), «Racket Baby» (1965), «Дом на границе» («Dom na granicy», 1967), «Второе блюдо» («Drugie danie», 1968), «Счастливое событие» («Szczęśliwe

wydarzenie», 1971); цикл пьес о Лисе («Серенада» («Serenada», 1977), «Лис-философ» («Lis filozof», 1977), «Охота на лиса» («Polowanie na lisa», 1977), «Лис-аспирант» («Lis aspirant», 1978), «Любовь в Крыму» («Miłość na Krymie», 1993).

Научная новизна работы заключается в том, что в ней впервые проведён сравнительно-сопоставительный анализ двух национальных моделей театра абсурда – американской и польской – в контексте интертекстуально-игровой поэтики и неомифологического дискурса, что позволяет по-новому раскрыть художественное своеобразие творчества Олби и Мрожека и определить их общность и специфику.

Теоретическая значимость диссертационного исследования состоит в том, что сделанные в нём выводы способствуют определению типологической сущности драмы абсурда и вносят вклад в изучение драматургического текста с точки зрения его игровой и интертекстуальной природы, а также в контексте теории архетипов.

Практическая значимость диссертации определяется возможностью использования её основных положений и выводов для разработки лекционных вузовских курсов, семинарских и практических занятий по зарубежной литературе второй половины XX века, спецкурсов по проблемам истории литературы Европы и США и литературной компаративистики.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. В отличие от французских классиков драматургии абсурда, у которых констатируется иррациональность бытия в целом, в творчестве Олби и Мрожека как представителей национальных моделей драматургии – американской и польской – делается акцент на конкретных проявлениях абсурда в социальной и, в частности, семейной жизни; категория абсурда в их драматургии отражает трагизм межчеловеческих отношений и проблематичность морально-этического самоопределения личности.

2. Драматургия Олби и Мрожека являет собой исторический опыт поколения 1950-60-х г.г., в коллективном сознании которого отразился

послевоенный кризис традиционных ценностей и, следовательно, в творчестве его представителей ставится диагноз упадка западной цивилизации.

3. Драматургическое творчество Олби и Мрожека, являет собой пример текстовой поликодовости, включающей в себя не только традиционную внутриязыковую структуру текста, но и элементы, содержащие отсылки к разным текстам литературы, философии, религии и музыки.

4. Общее отношение Олби и Мрожека к традиции имеет амбивалентную природу, которую, с одной стороны, можно определить как «антитрадиционализм», предполагающий отвержение канонических принципов национальной культуры и «мифологии», а с другой стороны, как игровое ироническо-пародийное переосмысление произведений классической литературы.

5. Обращение Олби и Мрожека к театральному наследию Чехова, творчество которого было предчувствием переломной катастрофической эпохи, стало поводом к историософской рефлексии над проблемой «заката Европы», связанной у Чехова с мотивом разрушения старого мира и мотивом гибнущей любви.

6. Индикатором морально-этического кризиса современной цивилизации в творчестве Чехова, Олби и Мрожека является конфликт интеллигента и хама как двух противоположных социокультурных типов.

7. Драматургия Олби и Мрожека представляет собой попытку реставрации мифа как утраченной целостности и гармонии мира и человека через конструирование архетипических образов ребенка и «культурного героя».

8. В драматургии Олби и Мрожека осуществляется ревизия национальной мифологии, что связано с критической оценкой ее влияния на американское и польское общественное сознание.

Структура работы. Композиция диссертационного исследования является традиционной. Работа состоит из введения, трех глав, заключения и библиографического списка.

Апробация работы. Основные положения диссертационного исследования были изложены в виде докладов на ряде конференций: научно-практических чтениях с международным участием «Кирилло-Мефодиевская традиция в словесности и культуре» (Калининград, БФУ им. И. Канта, 23-24 мая 2019 г., 25 мая 2020 г.), научной конференции с международным участием «НОМО LOQUENS: логика-язык-культура» (Калининград, БФУ, 20-21 декабря 2019 г.), ежегодных конференциях студентов, аспирантов и молодых учёных БФУ им. И. Канта "Дни науки" – секция «Актуальные проблемы изучения славянских языков и литературы» (Калининград, 20 мая 2020 г., 28 апреля 2021 г.), научных конференциях молодых ученых «Славянский мир: общность и многообразие» (Москва, Институт славяноведения РАН, 13 октября 2020, 26 мая 2021), V международном молодёжном конвенте «Трансформация реальности: стратегии и практики» (Екатеринбург, УрФУ, 25-27 марта 2021 г.), а также использовались на занятиях со студентами в рамках курсов «История польской литературы» и отражены в 8 статьях автора, 4 из которых опубликованы в журналах, входящих в список рецензируемых изданий ВАК.

Глава 1.

АБСУРД КАК ФИЛОСОФСКАЯ И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ В ДРАМАТУРГИИ ОЛБИ И МРОЖЕКА

1.1. Философско-культурный генезис драмы абсурда XX века

Абсурдизмом следует считать явление культуры XX века, которое включает в себя и философскую теорию, и художественное течение, имеющее истоки еще в античности. Е.Ю. Деревцова вслед за именитыми мыслителями прошлого (Крейцером, Шеллингом, Ницше, Вяч. Ивановым и В. В. Вересаевым) обращает внимание на связь между греческим культом Диониса и непосредственно проявлениями абсурда в античной трагедии. Исследовательница говорит о литературе абсурда в XX веке, проявляющей себя в прозе, поэзии и драматургии, как о литературе дионисийской. «Двадцатый век, принимающий эстафету, пристальнее всматривается в дионисийский поток, который есть не что иное, как основа сущности самой жизни минус «покрывало майи», укрывающее ее. Абсурд получает в наследство мир без богов, и поэтому имеет шанс сделать природу одним из тел Диониса...» [Деревцова 2016: 132-133].

Для определения понятия абсурда следует обратиться к его этимологии. Согласно словарю А.Д. Вейсмана, понятие абсурда восходит к греческому 'απ-οδόζ – «нескладный, негармоничный» [Вейсман 1991: 188]. Для греков в эпоху Античности абсурдом представлялись дисгармония и хаос. О. Буренина в предисловии к сборнику статей «Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина» даёт довольно полное представление о генезисе категории абсурда, начиная от эпохи Античности и заканчивая постмодернизмом. Анализируя этот феномен во времена Древней Греции, исследователь приходит к выводу о том, что понятие абсурда существовало в античной культуре в тройном значении. Во-первых, абсурд – это эстетическая категория, представляющая собой разрыв с идеалом форм и сущностей в

природе и в искусстве. Во-вторых, абсурд как логическая категория, связанная как с нелепостью поведения и речи, так и с противоречивостью действительности. Неслучайно латинское слово абсурд, перешедшее к нам из греческого языка, является сочетанием слов *absonus* «какофонический» и *surdus* «глухой» [Черных 1993: 23], что, в свою очередь, относилось к области музыки и представляло собой неблагозвучие [Малинин 1961: 14]. В-третьих, абсурд как категория метафизическая, представляющая собой предпосылки божественного опыта и включающая понятие веры, которая противопоставлена рациональному мышлению.

Об эстетике абсурда в средневековой литературе пишет С.В. Герасимова в своем исследовании, посвященном проблеме абсурда в творчестве Франсуа Вийона [Герасимова 2014]. Анализируя труд Тертуллиана «*De Carne Christi*» («О плоти Христа»), исследователь утверждает, что в Средневековье абсурдное выступает как элемент сакрального. В подтверждение этому она приводит цитату богослова: «Сын Божий распят – это не стыдно, ибо достойно стыда; и умер Сын Божий – это совершенно достоверно, ибо нелепо; и, погребенный, воскрес – это несомненно, ибо невозможно» [Тертуллиан: 448]. Тертуллиан в свою очередь обращается к посланию св. апостола Павла к Коринфянам: «Ибо и Иудеи требуют чудес, и Еллины ищут мудрости; а мы проповедуем Христа распятого, для Иудеев соблазн, а для Еллинов безумие» (1 Кор., 1:22–23). По мнению С.В. Герасимовой, Откровение в античном осмыслении представляется абсурдом, поскольку идея антропоморфного божества предполагает бессмертие, но не воскресение. Однако, как отмечает автор, признавать абсурдность Откровения не значит отрицать его истинность. Наоборот, абсурдность Откровения сакрализуется и выходит за рамки понимания разумом: «Способность видеть в абсурдном сакральное, – пишет С.В. Герасимова, – архетипическая особенность человеческого сознания, зафиксированная в античности» [Герасимова 2014]. Абсурдный миф – это актуализация сакрального, это часть мистического опыта, полученного в результате

мистерий и связывающего сакральное и нелепое. Однако, при трансформации сакрального в бытовое, смешное или ужасное, мифологическая система приходит в упадок, и культурный код теряет свой первоначальный смысл. Исследователь утверждает, что утрата сакрального опыта в абсурдном мифе происходит именно в Средневековье [Там же].

Иррациональность Откровения, – заключает С.В. Герасимова, – преодолевалась, согласно ранним средневековым трудам (Тертуллиан, Августин Блаженный), единственным путём – верой. Этой точки зрения придерживается также А.П. Огурцов: «Вера, – отмечает исследователь, – это акт, преодолевающий ограниченность и противоречивость человеческого ума [...]. Вера сама парадоксальна, коль скоро предполагает существование квазипредметности символа, имеющего двоякую направленность на сакральное и одновременно на мирское, обращается к мифологемам (событиям, существующим вне времени и не локализуемым в пространстве – распятие, преображение и др.)» [Огурцов 2000: 23].

В новоевропейской философии с её строгими канонами и рациональной устремлённостью проблема абсурда была вытеснена за рамки интеллекта. По словам В.В. Бычкова, ей давали негативную оценочную характеристику, поскольку абсурд не вписывался в систему ценностей рационалистической парадигмы Нового времени, включающую понятия об истине, добре и красоте [Бычков 2002: 304-305]. Лейбниц в трактате «О способе отличения явлений реальных и воображаемых» в подтверждение тезиса о противоречии неясного, воображаемого и здравого смысла в гносеологии и эстетике пишет: «Сущее «Епс» есть то, понятие чего содержит в себе нечто положительное, или же что может быть нами понято; только то, что нам понятно, будет возможным и не содержит в себе противоречия, а мы признаём нечто понятным лишь тогда, когда (его) понятие окажется полностью развёрнутым (explicatus) и не будет содержать ничего неясного, в частности тогда, когда вещь действительно будет существовать, так как то,

что существует, во всяком случае, есть сущее, или возможное» [Лейбниц 2010: 42].

В XIX веке проблему абсурда затрагивает Карл Розенкранц в своём труде «Эстетика безобразного» (1853), в котором он приравнивает понятие безобразного к категории абсурда. Как пишет мыслитель, «абсурд – это теоретическая гнусность; омерзительное – гнусность чувственная, которая, как можно было увидеть, в своих крайних формах взаимопроникается с практическим отвратительным – со злом» [Розенкранц 2010: 195]. Таким образом, философ нас подводит к тому, что абсурдное – это не только категория эстетики, но и категория этики, затрагивающая проблему нравственности.

В то же время проблему абсурда разрабатывает философ-экзистенциалист Сёрен Кьеркегор в своих работах «Или – или» (1843), «Страх и трепет» (1843), «Повторение» (1843) «Заключительное ненаучное послесловие к "Философским крохам"» (1846). Как пишет А. Фришман, «Кьеркегор – один из самых смелых и последовательных мыслителей, которые пытались укоренить диалектику, религию и теологию именно в практической философии, то есть в этике и экзистенции, а не в Теории» [Фришман 1994: 107]. Задолго до Сартра и Камю он обратился к проблеме существования единичного индивида, подняв вопрос об экзистенциальном выборе человека. Сёрен Кьеркегор – убежденный сторонник фидеизма в европейской философии первой половины XIX века. Всем делом жизни философа стала его борьба против разума. Оспаривая гегелевское тождество реальности и понятия и противоборствуя тотальной рационализации христианского учения, Сёрен Кьеркегор порывает с классической традицией немецкого идеализма и предлагает свою концепцию, основанную на иррационализме и субъективизме. В своем учении философ задаётся целью понять отдельную личность, которая совершает выбор как акт, конституирующий свою экзистенцию.

Образ, олицетворяющий религиозную стадию, воплощён в библейском Аврааме, который приносит в жертву своего возлюбленного сына в доказательство своей веры в Бога. Проблема веры, которая является краеугольным камнем в учении Сёрена Кьеркегора, имеет непосредственное отношение к категории абсурда. «Вера, – говорит Кьеркегор, – это высшая страсть в человеке» [Кьеркегор 2011: 96]. Вера – субъективное понимание истины для философа. В качестве примера безрассудной веры Кьеркегор приводит пример ветхозаветного Авраама. В библейской истории об Аврааме и Исааке абсурд раскрывается как ключ в понимании веры, которая, по своей сути, абсурдна, поскольку исключает рациональное обоснование происходящих явлений. Не случайно Кьеркегор приводит в работе «Страх и трепет» слова св. апостола Луки об абсолютном долге перед Богом: «Если кто приходит ко Мне, и не возненавидит отца своего и матери, и жены и детей, и братьев и сестёр, а притом и самой жизни своей, тот не может быть Моим учеником» (Лук. 14:26). У Авраама, «рыцаря веры» [Там же: 2011], хватает мужества отказаться от всех доводов земного рассудка и полностью отдаться воле Господа, ибо он верует абсурдно. Такую решимость Авраама В. Подорога называет «психоавтоматом веры» [Подорога: 70]. Кьеркегор пишет: «А что же сделал Авраам? ... он верил, что Бог не потребует у него Исаака, между тем как сам он был все же готов принести его в жертву, если это потребуются. ... Он поднялся на гору, и даже в то самое мгновение, когда блеснул нож, он верил – верил, что Господь не потребует Исаака. Он верил силой абсурда; ибо все человеческие расчёты давно уже кончились» [Там же: 22].

По мнению Б. Быховского [Быховский 1972: 58] и О. Бурениной [Буренина 2004: 4], Кьеркегор, следуя тертуллиановской концепции понимания проблемы абсурда, не только глубже развивает значение метафизического в абсурдном, но и, согласно С.А. Исаеву, в своей авторской интерпретации религиозности модернизирует лютеранство [Исаев 1994:

61-75] и раскрывает образ настоящего христианина, который, совершая акт веры, погружается в абсурд.

В трактате «Повторение» (1843) Кьеркегор обращается к образу многострадального Иова, в котором также воплощается идея абсурдной веры. «При всём упорстве Иова, – пишет Кьеркегор, – ясно видны любовь и доверие к Богу и уверенность в том, что уж Бог-то может объяснить всё, лишь бы удалось вызвать Его на беседу» [Кьеркегор 1997: 98-99]. Однако вера Иова сродни свободе духа, «жизненная сила, нерв, идея его – в том, что Иов вопреки всему был прав. Опираясь на свою правоту, он восстаёт против всех человеческих доводов; выдержка и сила доказывают его властную правоту». Образ Иова воплощает идею «чудовищного бунта» [Там же: 101] свободного человека, чьи ниспосланные беды явились не наказанием, а «испытанием» веры [Там же: 100]. Таким образом, отождествляя проблему абсурда и идею бунта, Кьеркегор предвосхищает философию экзистенциализма, в которой понятие свободы индивида является центральным.

Л.И. Шестов, обращаясь к наследию датского философа, заключает, что для Кьеркегора экзистенциальная философия – это философия не удивления, как об этом учили греки, а философия отчаяния, «ищущая истины не у Разума с его ограниченными возможностями, а у не знающего границ Абсурда» [Шестов 1994: 437]. Кьеркегор утверждает, что истину следует искать в философии абсурда, истоки которой заключены в трагической ситуации отчаяния, подобной той, которую испытали Авраам и Иов и при которой проявляется «парадоксальное и смиренное мужество веры» [Шестов 1992: 19].

Вслед за Сёренем Кьеркегором, Фридрих Ницше как один из ярчайших философов второй половины XIX века, разглядевший системный кризис западноевропейской культуры, продолжает линию борьбы с рационализацией бытия, но уже в атеистическом духе. Ницше, будучи первым, по мнению И.Г. Ирицына, положил начало осознанию кризисной

ситуации в культуре Западной Европы [Ирицян 2010: 2]. Согласно А.Г. Кутлунину и М.А. Малышеву, «при всем изобилии экскурсов в историю античности более всего Ницше интересовала современная ему культура... он был глубоко убежден в том, что современная культура не только не превосходит лучшие достижения античности, но даже и не приближается к ним, а причиной этого, по его мнению, является болезнь западноевропейской культуры» [Кутлунин, Малышев 1990: 68-69].

В трактате «Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм» (1872) Ницше вводит в эстетику два понятия – аполлоновское и дионисийское в качестве основополагающих принципов становления западноевропейской культуры и искусства. Ницше пишет: «Я фиксирую свой взор на обоих известных нам богах искусства у греков, Аполлоне и Дионисе, и опознаю в них живых и образных представителей двух миров искусства, различных в их глубочайшем существе и в их высших целях» [Ницше 1990: 44]. В античном искусстве противоборствующие друг другу силы аполлоновского (упорядоченного) и дионисийского (иррационального) начал находили своё единство в древнегреческой трагедии как в высшей форме искусства. Однако, согласно мыслителю, в новоевропейской культуре стал преобладать сугубо аполлоновский дух, что привело к декадансу человечества. Ницше ратовал за возвращение дионисийских основ в культуру и искусство [Бычков 2002: 556].

Игнорирование иррационального в жизни человека и тотальная рационализация сознания послужили началом системного кризиса западной цивилизации. Всё это стало также следствием десакрализации христианского учения и замене её «религией» разума – предметом особой критики Ницше. Как пишет Альбер Камю в «Бунтующем человеке», «вопреки мнению христианских критиков, Ницше не вынашивал планов убийства Бога. Он нашел его мертвым в душе своей эпохи. [...] Всякая Церковь есть камень, наваленный на гроб человекобога; она стремится силой помешать его воскресению. Вывод Ницше парадоксален, но знаменателен: Бог умер из-за

христианства в той мере, в какой оно секуляризовало священное» [Камю 1990: 170-171]. Об упадке христианской идеологии упоминал ещё Кьеркегор, пытаясь в своих трудах модернизировать лютеранскую теологию. С.А. Исаев в статье «Бог-инкогнито и Бог-аноним в теологии Сёрена Кьеркегора» пишет о том, что христианство претерпело серьёзный кризис: тотальная рационализация вероучения привела к отсутствию трансцендентности Бога [Исаев 1994: 61-75].

Категория абсурдности как художественная форма в искусстве не рассматривается Ницше в его трудах. Скорее, по мнению О. Бурениной, она представлена как абсурд, лежащий в основе человеческого бытия [Буренина 2004]. Однако героическое усилие духа человека, мужественное принятие им своей смертной участи Ницше называет «любовью к судьбе» («amor fati»), «формулой величия человека» [Ницше 1908: 20] и усматривает в этом новое качество человеческой природы, обладающей неограниченными способностями. В этом заключается ницшевский атеистический гуманизм, который пронизывает умонастроения многих деятелей искусства начала XX столетия. По мнению О.Ю. Суровой, в принципе «любви к судьбе» Ницше отразил «главный нерв нового дионисийского искусства» [Сурова 2001: 230]. В момент упадка религии искусство для Ницше становится «единственным метафизическим утешением, которое может обрести современный человек» [Там же]. «Искусство, – пишет философ, – не есть исключительно подражание природной действительности, а как раз метафизическое дополнение этой действительности» [Ницше 1990: 153].

Актуализация категории абсурда имеет место в философии экзистенциализма Г. Марселя, К. Ясперса, М. Хайдегера, Ж.-П. Сартра и А. Камю, в работах которых прослеживается влияние теологической концепции Кьеркегора и философских воззрений Ницше. В Европе XX столетия, в которой назрел теологический и научный кризис в силу того, что ни христианство, ни наука больше не могли дать исчерпывающего ответа на актуальные вопросы того времени, вектор общественного сознания

обратился в сторону философии экзистенциализма. Экзистенциализм, возникший в Европе в период между двумя мировыми войнами как реакция протеста на всё то, что может угрожать экзистенции, в первую очередь рассматривает человека как свободную, самотворящую и самотрансцендирующую личность, для которой понятия выбора и свободы являются определяющими. По мнению Ф. Коплстона, именно экзистенциализм стал той философией, которая попыталась дать ответы на вопросы о вере, нравственных ценностях и о самом человеке как самоценной личности в состоянии отчуждения [Коплстон 2002: 166]. Философия экзистенциализма, вобрав в себя новые представления о сознании человека, является, пожалуй, одной из тех попыток, которая была направлена на то, что удержать целостность человека.

Альбер Камю, будучи одним из ярчайших мыслителей того периода, в своей философии затрагивает тему абсурда как форму представления бытия и обращается к тем, кто вынужден существовать в абсурдном мире. Человек не способен обрести ясность в понимании смысла жизни, поэтому у него возникает чувство абсурда. В «Эссе об абсурде» Камю пишет: «Мир абсурден, но это сказано чересчур поспешно. Сам по себе мир просто неразумен, и это все, что о нем можно сказать. Абсурдно столкновение между иррациональностью и исступленным желанием ясности, зов которого отдается в самых глубинах человеческой души. ...Человек сталкивается с иррациональностью мира. Он чувствует, что желает счастья и разумности. Абсурд рождается в этом столкновении между призывом человека и неразумным молчанием мира» [Камю 1999: 28-38]. По утверждению Камю, достоин величия и вправе называться мужественным тот, кто, осознав абсурд бытия и погрузившись в него, отказывается от того или иного способа ухода от трагической действительности, будь то совершение самоубийства либо следование вероучению, и отдаётся жизни сполна. «Миф о Сизифе» являет собой утверждение бунта, мужества и непримиримости к абсурду бытия. «Он (Сизиф. – *Р.З.*), – пишет Камю, – выше своей судьбы. Он тверже своего

камня. Ему принадлежит его судьба. Камень – его достояние. Точно так же абсурдный человек, глядя на свои муки, заставляет умолкнуть идолов» [Камю 1999: 90-92].

Одной из ключевых фигур литературы абсурда XX века является Франц Кафка (1883-1924). В своих знаменитых работах «Превращение» (1912), «Процесс» (1925) и «Замок» (1922) он представил трагедию личности в абсурдном противостоянии с миром. С помощью игры контрастов и неумолимой логики абсурда Кафка строит свой мир, в котором человек борется за свое существование и надеется на спасение. В этом «крике надежды», заключающемся, по сути, в «тоске по потерянному раю» [Камю 1990: 97], Альбер Камю находит общее между всеми философами и писателями-экзистенциалистами, включая Кафку, Кьеркегора и Шестова. «Они, – пишет Камю, – оказываются в объятиях пожирающего их бога. Надежда дается при помощи самоуничтожения, поскольку абсурдность земного существования еще сильнее утверждает их в сверхъестественной реальности. Настойчивость, упорство, с которыми Кьеркегор, Шестов и герои Кафки повторяют один и тот же маршрут, представляют собой единственную гарантию экзальтированного могущества этой уверенности» [Там же: 98-99].

Непосредственным предшественником театра абсурда была драматургия экзистенциализма. Французская драматургия 40-х гг. XX века, отразившая трагедию человеческого существования, связанную с позором оккупации во Второй мировой войне и опытом Сопротивления, тесно переплетается с именами видных экзистенциалистов Ж.-П. Сартра и А. Камю и созданной ими театральной тенденции, получившей название «интеллектуального театра», или «театра идей». Драматургия экзистенциалистов раскрыла перед человеком проблемы бытия и предлагала задуматься о человеческой судьбе в современном мире, обнажая страдания человека в поисках смысла жизни.

По своей сути «интеллектуальный театр» Сартра и Камю был жизнеутверждающим театром, ставящим проблемы человека во главу угла. В

свое время Камю писал: «Вопреки ходячему мнению, экзистенциальное мышление исполнено безмерной надежды, той самой, которая перевернула древний мир, провозгласив благую весть» [Камю 1990: 99]. Точно об особенностях такой драматургии сказал С.И. Великовский на примере драматургии Ж.-П. Сартра: «Пытка мыслью – обычное состояние личности в пьесах Сартра, тут почти всё на дыбе неумолимого «быть или не быть». [...] Лицом к лицу с вселенной, историей, государством, веком, когда связь времён распалась так, что надежд соединить её накрепко вроде бы нет, человек своим выбором и порой единственным поступком решает и собственную судьбу, и судьбу других, многих» [Великовский 1979: 137]. Не случайно в этом комментарии прослеживаются аллюзии к шекспировскому «Гамлету». Сходство героя классика английской литературы и героя Ореста из пьесы Сартра «Мухи» (1943 г.), олицетворяющего судьбу осаждённой захватчиками Франции, кроется в неотчуждаемом праве личности на свободу выбора в независимости от тех предначертаний, возведённых человеком либо божеством. Пьеса «Мухи», в которой наиболее полно воплотилась «обрядовость» [Там же: 140] сартровского театра, являет собой «столько же иносказание о Франции под сапогом захватчика, сколько и миф об одной из граней «человеческого удела» [Там же: 142]. В перевёрнутом древнегреческом мифе об Оресте свободный от велений свыше сартровский герой, в противоположность своему греческому прототипу, бросает вызов Юпитеру в духе атеистического экзистенциализма. Этим объясняется гуманистический пафос драматургии Сартра, в котором он открыто признавался: «Я хотел, создавая эту пьесу, ... помочь искоренить болезненное чувство покаяния и стыда. Было необходимо заставить французский народ распрямиться, вернуть ему мужество и храбрость. Пьеса была прекрасно понята всеми теми, кто стремился во Франции восстать против нацистского владычества» (цит. по: [Проскурникова 1995: 313-314]. Несмотря на оптимистический настрой сартровской драмы, пьеса «Мухи», в сущности, обнажила экзистенциальные проблемы западной цивилизации,

закрывающиеся в ощущении нестабильности и сбое традиционной системы аксиологических оснований в середине XX века.

Экзистенциальная драматургия Альбера Камю, равно как и Сартра, отразила ужасы пережитых страданий военного времени. Вслед за Сартром Камю опубликовал в 1944 году вариацию на очередной древнегреческий сюжет – пьесу «Калигула». В произвольных жестокостях и садистских развлечениях тирана Калигулы обнажается «безумная и бесчеловечная «логика абсурда» и произвола личной власти, пронизывающая все действия правителя-маньяка, в котором зрители безошибочно узнали Гитлера» [Бачелис 1963: 540]. Однако, в отличие от Сартра, который, по мнению Т.И. Бачелис, в своей драматургии надеется исправить общество, Камю делает ставку на свободного человека, который мужественно противостоит абсурдности бытия и смиренно устанавливает свой порядок. «Абсурдной и хаотичной реальности он [Камю] хотел бы противопоставить духовно упорядоченную личность» [Там же].

Появление в 50-е годы театра абсурда стало истинным событием, определяющим границу культурных эпох и знаменующим собой своеобразный протест против драматургии Сартра и Камю. Вобрав философские идеи экзистенциалистов, отразившие в своих работах проблемы отчужденности человека и бессмысленности его существования, драма абсурда возникла как реакция на духовный кризис в Европе.

Предшественником театра абсурда был представитель французской драматургии Альфред Жарри (1873-1907), который, будучи гениальным реформатором театра, предвосхитил историческое развитие XX века со всеми его войнами, жестокостями и насилием, жертвой которых стали миллионы погибших людей. В своём знаменитом цикле произведений «Король Убю» (1896), «Убю рогоносец» (1897) и «Убю закованный» (1899-1900) Жарри представляет мрачную картину действительности, обнажающую пороки современного общества, которое любой ценой стремится к власти с помощью насилия и богатства. По словам В.В. Шервашидзе, утрированный,

гротескный образ «пожирателя» мира Убу стал «символическим воплощением типологии социальных закономерностей XX в., а из его «громادного брюха» родился весь европейский театр авангарда – от сюрреализма до С. Беккета и Э. Ионеско» [Шервашидзе 2015: 89]. Драматургические произведения французского абсурдиста сломали традиционные театральные каноны и нормы языка; созданная им поэтика театра марионеток отошла от привычных психологических и социальных характеристик героев драмы. Его новаторская теория патафизики, основанная на игровом пародировании предшествующей традиции и ироничном отношении к канонам и догмам, являет собой попытку «разрушить “прописные истины” как средства манипулирования обыденным сознанием, вскрывая условный характер литературы, “несоответствие жизни и слова”» [Там же: 87].

О том, какое значение приобрел театр абсурда в европейской культуре XX века, пишет британский критик Мартин Эсслин (1918-2002) в вышедшей в 1961 году книге «Театра абсурда» («The Theater of Absurd»). Данная работа стала первым фундаментальным трудом на пути осмысления данного феномена в искусстве, в частности, в драматургии. По мнению Эсслина, в связи с духовным кризисом в Европе произошла утрата ритуала. Одиноким человек Нового времени, отделенный от духовного влияния церкви, ощутил острую потребность в обновлении духовного опыта европейской цивилизации. Следуя философской концепции Ницше, утверждавшего, что искусство способно заменить религию, критик возлагает функции церкви «на плечи» нового театра, который бы погрузил зрителя в метафизическую реальность с помощью художественно-поэтических средств. Анализируя пьесы многих видных драматургов (Ионеско, Адамова, Беккета, Жене и др.), Эсслин утверждает, что категория абсурда лежит в основе философских взглядов ряда драматургов и создает новый язык литературно-сценической образности. В первых главах исследователь анализирует жизнь и творчество классиков драмы абсурда (Беккета, Адамова, Ионеско, Жене, Пинтера), в

последующих главах обращается к творчеству более поздних драматургов Франции, Испании, Англии, Швейцарии, Италии, США, Польши и Чехословакии. Далее Эсслин задаётся целью проследить истоки абсурдистского творчества в памятниках литературы предшествующих эпох. По мнению критика, театр абсурда берёт своё начало в искусстве древнегреческих мимов, античной пантомиме, средневековой клоунаде, комедии дель арте (итал. *la commedia dell'arte*), комедии масок, комических персонажах в театре Шекспира, у мюзик-холльных и водевильных комиков, а также в немом кинематографе, в частности, в кинофильмах Чарли Чаплина. В своём исследовании генезиса драмы абсурда Эсслин обращается и к литературе вербальных нелепиц, основоположниками которой стали Эдвард Лир, Льюис Кэрролл и Христиан Моргенштерн, в творчестве которых категория абсурда также занимает немаловажное место. Критик приходит к выводу о том, что в основу теории и практики вербального нонсенса легла констатация разрушения и девальвации языка, что в дальнейшем стало одним из центральных принципов драмы абсурда.

Название «театр абсурда» долгое время вызывал споры в кругу теоретиков XX века. М.Г. Анищенко, анализируя генезис данного понятия, заявляет о богатой вариативности названий этого направления драматургии, зародившегося в искусстве в середине XX века. Начиная с 1950-х и заканчивая 1970-ми годами в литературоведческой критике сложились следующие названия: «философский театр» (Сартр, Камю), «антитеатр», «театр абсурда» (Мартин Эсслин), «авангардный театр», «экспериментальный» (Леонардо Пронко), «театр протеста и парадокса» (Джордж Вельворт), «метатеатр» (Лионель Абель), «метафизический фарс», «черная комедия» (Ж. Стайен), «современная трагикомедия» (Карл Гутке), «театр шока», «театр мистификации», «театр насмешки» (Э. Жаккар) [Анищенко 2007: 116]. Наиболее употребительными стали «театр абсурда», «драма абсурда» и «антитеатр», введённый по аналогии с термином «антироман», который в своё время ввел Ж.-П. Сартр.

Подчёркивая различия между экзистенциальным театром и драмой абсурда, В.В. Ерофеев высказывает мысль о том, что экзистенциалисты писали «о старом человеке, рассуждающем о новых ценностях или же их отсутствии». Драма абсурда Ионеско и Беккета, в свою очередь, превращает рассуждения «в самую плоть персонажа: он становится не носителем, выразителем идей, а новой реальностью» [Ерофеев 1995: 15]. Сама же реальность, которая вписывалась в контекст культуры, подвергалась, в свою очередь, сомнению. Исследователь, утверждая, что литературный процесс «дробится на диалектически полярные пары» [Там же], усматривает в этом одну из примет современной французской литературы. «Каждый тезис весьма активно получает свой антитезис, – утверждает автор, – пресыщенность тезисом наступает стремительно: ангажированная литература получает свой антитезис в виде дезангажированной литературы начала 50-х годов» [Там же].

Эстетика драмы абсурда наряду с эстетикой нового романа, «битничества» в США, а также многих других художественных направлений, в которых применялись психоделические эксперименты антиискусства, соответствует «эстетике молчания», провозглашённой впервые американским писателем литературным критиком Сьюзен Зонтаг в книге «Образцы безоглядной воли» (1969). Под «эстетикой молчания» автор подразумевала замену искусства антиискусством, суть которого сводится к эстетике отрицания, предполагающей разрушение всех канонов искусства и отказ от идейного содержания. «Безмолвие, – заявляет Зонтаг, – последний потусторонний жест художника: посредством безмолвия он освобождается от рабской связи с миром, который выступает как патрон, клиент, потребитель, антагонист и арбитр, искажающий его произведения» [Зонтаг 2016: 5]. В свою очередь, И. Хассан под «литературой молчания» имел в виду такую литературу, которая «символизирует не просто инверсию формы, а волю и энергию, вывернутые наизнанку» [Hassan 1967: 3]. Основными приметами такой литературы являются «крик возмущения», «голос

апокалипсиса», «метафизический бунт, сочетающийся с метафизической капитуляцией» и «диалектика насилия» [Там же: 4-5]. И. Хассан в статье «После 1945 года» пишет о зарождении новой тенденции «антиформы» [Хассан 1979: 552] в искусстве, стирающей границы между комедией и трагедией, пафосом и иронией, традицией и импровизацией и включающая в себя «диалектику утверждения и отрицания в том качестве, в каком она проявилась в творчестве общепризнанных мастеров прошлого – Мелвилла и Уитмена» [Там же]. Использование антиформы, по мнению И. Хассана, характерно для творческого метода Беккета, Жене, Арто и Ионеско, драма которых была «выражением безглагового нигилизма, отрицающего, как это ни парадоксально, самого себя» [Там же: 584].

Концепция драмы абсурда привнесла на сценические подмостки метафизическое представление мира, лишённого всяческих смыслов и социальных противоречий и являющего собой метафизическое зло, исконно враждебное человеку. Создатели драмы абсурда, отчасти взяв на вооружение экзистенциалистские представления об абсурдности бытия, отвергли экзистенциалистскую идею свободы человека и ответственности его перед самим собой, тем самым превратив индивида в пассивную марионетку. Само драматическое действие радикально отошло от канонов классического театрального искусства, лишив себя привычной архитектоники, роли диалога как средства коммуникации: вопреки своему естественному назначению, язык стал превращаться в доказательство человеческой разобщённости и невозможности взаимопонимания. Существенным был также отказ от принципов психологизма, утвердившегося в большинстве драматических произведений предшествующих эпох. Один из самих известных французских критиков тех лет Р.-М. Альберс, взяв это положение за основу интерпретации творчества Беккета, Ионеско и Адамова, писал следующее: «Антитеатром называется такое видение мира, которое неумышленно и во имя чистого искусства драматургии обратило в ничто человеческую психологию» (цит. по: [Проскурникова 1995: 518]. Сартр в своё время, высоко оценив

драматургию Беккета наряду с творчеством Бютора, проявив живой интерес к творчеству Роб-Грийе и Саррот, высказал им единственное возражение: «Они обнаружили, что персонажи, характеры, субстанции не существуют... Не известно ли, что они устраняют из своих произведений основу антропологии? .. Целостность в романе – это человек, и она ничто без человеческих значений ...Устраните человека..., вещи исчезнут...» (цит. по: [Андреев 2001: 129]).

Ужасы Второй мировой войны, концентрационные лагеря, атомные взрывы над Хиросимой и Нагасаки воспринимались как воплощение метафизического зла, перед которым бессилён человеческий рассудок. Представители театра абсурда, уловившие подобные эсхатологические умонастроения в обществе, представили в сценическом действии образ апокалиптического мира. Отринув идеи экзистенциалистского театра, апеллировавшего к жизнестойкости человека, драма абсурда не оставила человеку надежды на спасение, лишив его упований на Бога. Манифестом такой безнадёжности и обреченности человека на одиночество стала, например, пьеса С. Беккета «В ожидании Годо» (1952), воплощающая ситуацию ожидания в «застывшем» времени Христа, который так и не приходит.

Трагикомичным представляется человек в абсурдном противостоянии с метафизическим злом. Драматургия Беккета, Ионеско, Адамова не лишена юмора и сарказма. Со свойственным им насмешливым взглядом они смотрят на мир и человека в нём, возвышаясь над всем происходящим и занимая нейтральное положение. Используемые абсурдистами приёмы гротеска и гиперболизации в соединении с главным принципом доведения до абсурда понятий и ситуаций, по словам Т.Б. Проскурниковой, «превращают творчество драматургов абсурда в своеобразное наложение увеличительного стекла на кривое зеркало» [Проскурникова 1995: 520]. В этой трагикомической картине мира, в которой образы и ситуации представлены с нарушением пропорций и логики в вычурно укрупнённом свете, отразился,

как утверждает исследовательница, «полный драматизма отклик на реальные настроения и тревоги своего времени» [Там же]. Именно такое отношение к миру определило два вектора развития классической драмы абсурда. С одной стороны, антитеатр воплощает пессимистические воззрения на природу человека, смеётся над ним, а с другой стороны, борется за его достоинство, выказывая тревогу за его судьбу (Ионеско «Носороги» (1959)).

Таким образом, понятие «абсурдизм», восходящее к направлению философской мысли и к литературе абсурда XX века, разрабатывалось в трудах античных, средневековых, новоевропейских философов, философов-экзистенциалистов и писателей XIX и XX вв. Они заложили традицию толкования абсурда, существенными признаками которого являются, с одной стороны, дисгармония и хаос, отсутствие логики и смысла, отчаяние и трагизм человеческого существования, а с другой стороны, метафизический бунт и надежда на спасение. Появление театра абсурда в середине XX века стало реакцией на отжившие ценности западного мира. В отличие от экзистенциальной драмы Сартра и Камю, провозглашающей свободу человека и ответственность его перед судьбой, новая французская драма отходит от классических канонов и отвергает основу антропологии, превращая личность в пассивную марионетку, столкнувшуюся с абсурдностью бытия. Во французской драме абсурда, с одной стороны, воплощается трагизм существования человека, в комической форме изображается беспомощность его перед нависшей экзистенциальной катастрофой, а с другой стороны, проявляется обеспокоенность духовным состоянием личности и общества.

1.2. Американская и польская модель драмы абсурда в творчестве Э. Олби и С. Мрожека

Представители американского и польского театра абсурда Эдвард Олби (1928-2016) и Славомир Мрожек (1930-2013), принадлежавшие, согласно теории Н. Хоува и В. Штрауса, «молчаливому поколению» [Strauss, Howe 1991: 279] («silent generation»), родившемуся в период социально-экономического кризиса, выразили в русле своих литературных национальных традиций экзистенциальные проблемы человечества. В польском литературоведении поколение, которым обозначаются представители искусства, дебютировавшие в 1956 г. в Польше и чья деятельность пришлась на ближайшие десятилетия, называется поколением «Вспулчесности» (по названию журнала «Współczesność» – в переводе на русский язык «Современность») [Gazda 2000: 501].

Последствия Второй мировой войны затронули общество обеих географически отдаленных друг от друга стран, дали мощный толчок к переосмыслению исторического и культурного наследия, традиционных ценностей и идентичности. Смена государственной власти, установление коммунистического режима в Польше, воочию узревшей все ужасы войны, – всё это стало предметом рефлексии польского драматурга. Послевоенный американский контекст, безусловно, не сравним по своему историческому напряжению с польским, однако основные симптомы кризиса (несоответствие желаемого с реальным, сбой ценностных и мировоззренческих ориентиров, разочарование в надеждах на лучшее будущее) характерны для собирательного опыта поколения, к которому принадлежали и Олби, и Мрожек.

Говоря о специфике американского и польского театра абсурда, следует начать с условий зарождения этих двух модификаций. Американский театр абсурда в качестве самобытного национального явления, отличного от европейского, заявляет о себе в начале 60-х гг. с первыми драматическими

опытами Джека Гелбера (1932-2003), Джека Ричардсона (1934-2012), Артура Копита (1937-2021) и Эдварда Олби (1928-2016). Рождение драмы абсурда в американском театре стало исключением из правила. Если философская концепция театра абсурда, восходящая к пониманию бессмысленности жизни, чувству разочарованности и ощущению фатальности бытия, органично вписывалась в общую картину культурно-философских представлений в странах Западной Европы в послевоенные годы, то в США она имела несколько иную почву, поскольку была связана с условиями зарождения и развития драматургии на американской земле.

Важнейшим фактором, оказавшим сильное влияние на самосознание нации и определившим судьбу американской драматургии, явилась пуританская идеология, препятствующая становлению собственной модели театра. Лишь только к началу XX века с ослаблением идеологического влияния пуританства в США начинает складываться национальная драматургия, не отделяемая от общего литературного процесса в США. Следует, однако, отметить, что американский театр того времени представлял собой коммерческое предприятие развлекательного характера, зависящее полностью от взглядов и вкусов публики. Первым, кто решился преобразовать национальную драму и частично положить конец коммерческому искусству, стал Юджин О Нил. Он впервые, как пишет М.М. Коренева, «доказал возможность существования на американской сцене произведений, ценность которых исчислялась не суммами кассовых сборов, а их художественной значимостью» [Коренева 2013: 326]. Исследователь отмечает ту общую тенденцию противостояния бизнесу в театральном искусстве Америки, которая была характерна как для 30-х гг. в период творчества Юджина О Нила, так и для 50-х гг. XX столетия, когда обозначился конфликт между Бродвеем и внебродвейскими театрами.

Юджин О Нил, будучи одновременно родоначальником национальной драматургии и её реформатором, не отступал от эстетики реализма, однако обращался также к открытиям и экспериментам, которые далеко выходили за

рамки реалистической поэтики. Главной темой американской драмы двадцатого века, по словам К.У.Э. Бигсби, является тема «отчуждения человека от Бога, от своего окружения, от своих собратьев и от себя самого. Это определило проблематику творчества Юджина О' Нила, а также послужило зарождению определённой нормы, начавшейся с О' Нила и идущей через Одетса и Хеллман к Миллеру и Олби» [Bigsby 1982: 125]. Сложившаяся национальная традиция американского театра прошла через волну общественных и политических потрясений в Соединенных Штатах, таких как маккартизм 50-х гг., война во Вьетнаме и «уотергейтские» разоблачения 70-х гг., ставших причиной, по которой страна оказалась в глубоком политическом и социально-культурном системном кризисе, называемого общенациональным «кризисом уверенности» («a crisis of confidence»). «Это кризис, который поражает самое сердце, душу и дух нашей национальной воли, – отмечал в своей речи президент США Джимми Картер 15 июля 1979 года. – Мы можем видеть его в растущем сомнении по поводу смысла нашей жизни и в утрате единства целей нашего народа. ...Уверенность была той идеей, которая создала наш народ и управляла его развитием» (перевод – Р.З.) [Carter: 1979]. Именно на фоне такой исторической реальности США в литературе возникла тема «упадка и позора Америки» [Там же], которая нашла своё отражение в эстетике театра абсурда. Мартин Эсслин связывает появление американской драмы абсурда с именем Эдварда Олби, который, будучи одним из первых, поколебал основы национальной традиции американской литературы, заключающейся во всеобъемлющем оптимизме и вере в прогресс.

Г.В. Коваленко, характеризуя специфику американского театра абсурда, отмечает в нём, прежде всего, «продолжение магистральной линии большого американского искусства – борьбы с иллюзиями» [Коваленко 2020: 58]. Эдвард Олби в своей программной статье «Какой театр называть театром абсурда» (1962), открыто об этом заявляет, определяя театр абсурда как «художественное воплощение определенных экзистенциальных и

постэкзистенциальных философских концепций, связанных, в основном, с попытками личности найти свой смысл жизни в этом неразумном и нелепом мире, поскольку моральные, религиозные, политические и социальные структуры, которые были воздвигнуты человеком для самообмана, рухнули» [Albee 1965: 170]. Обращение молодых драматургов к технике драмы абсурда отнюдь не являлось данью моде. В своих пьесах молодые драматурги отобразили, как утверждает исследователь, «чисто американские жизненные реалии, подчёркнутые новыми стилевыми и композиционными особенностями» [Коваленко 2020: 58]. По словам самого Олби, цель американской драмы абсурда заключалась в борьбе против безыдейности и развлекательного характера коммерческого театра Бродвея. Драматург делает акцент на этой национальной особенности, отводя особое место реалистической традиции в американской драматургии. «Смею утверждать, что театр абсурда – есть подлинный реалистический театр нашего времени, обращённый к человеческому бытию, – пишет американский абсурдист. – Называть реалистическим театром то, что происходит на Бродвее – значит поощрять публику в её стремлении к самоуспокоенности, самодовольству, вызванному лживым изображением жизни в розовом свете, против чего восстаёт театр абсурда» [Albee 1965: 172] (перевод Г.В. Коваленко). Тем самым Олби оценивает абсурдизм как неконформизм.

Создание польской национальной версии драмы абсурда имеет более давние историко-социальные и культурные корни. Мартин Эсслин правильно обозначил особое место польской драматургии в создании транснационального театра абсурда. Однако он несколько упростил специфику драмы абсурда, сводя её к модели исключительно политического театра. По мнению Эсслина, в Польше под влиянием Э. Ионеско сложилась модель чрезвычайно мощного и острого «политического театра» [Эсслин 2010: 185]. Эсслин ошибочно предполагает, что единственной причиной этому послужил насажденный коммунистический режим, жёсткая цензура, бессмысленные демагогические речи диктаторов и неудовлетворённость

условиями жизни. Люди научились читать между строк и отгадывать реальное значение образов через систему метафор, аллегорий и символов. «У театра абсурда (в Польше) было преимущество в том, что, концентрируясь на психологической сути ситуации в обрамлении мифа или аллегории, не было необходимости превращаться в открытый политический или актуальный театр с прямыми социально-политическими отсылками» [Там же]. Позволим себе не согласиться с довольно упрощённым, по нашему мнению, взглядом британского литературоведа на природу польской драмы абсурда, а также специфику её генезиса. Литературный абсурд существовал еще до введения коммунистического режима и связан был, прежде всего, с гротескно-сатирическим осмеянием политического и общественного строя довоенной Польши.

Родоначальником польской абсурдистской драматургии был Станислав Игнаций Виткевич (Виткацы) (1885-1939), который поистине был особым явлением в польской драматургии, повлиявшим на творчество не только Мрожека, но и на творчество французских абсурдистов. Виткевич в своих эстетических трудах («Новые формы в живописи» (1919), «Теория чистой формы в театре» (1923) ратовал за обновление искусства. Его концепция предполагала, прежде всего, создание такого театра чистых форм, который способен был вызывать у человека метафизические чувства, т.е. «переживание Тайны Существования» как единства во множестве» [Witkiewicz 1995: 15]. Выдвигая новые принципы искусства, Виткевич приходит к выводу о том, что ощущение метафизического опыта реализуется благодаря созерцанию совершенного единства формы, не зависимого от содержания. Форма в искусстве представляет собой не просто структуру, представление или воплощение предмета, а конструктивную самооценку. Для создания нового театра, который должен вводить человека в совершенно иной мир – мир «сновидений» [Там же: 40], С.И. Виткевич предлагает отказаться от традиционных театральных схем, причинно-следственных связей в действии и психологизма. В новой драме не обязательны логическая соотнесённость

речи и действия, речи и образа, допустимы невероятное перемещение героев в пространстве, гротескное изображение персонажей и ситуаций. В контексте специфики польской литературы С.И. Виткевич подвергает острой критике идею мессианства в польском искусстве, связанного с «метафизической интерпретацией поражений» [Там же: 44], которые испытал польский народ за всю истории своей государственности. Автор отвергает концепцию польской исключительности, считая её препятствующей индивидуальному сознанию художника и развитию в нем творческих начал.

Идея о преодолении национальных «мифов», так называемой «польскости», которая тяготила Виткевича, связана с творчеством ещё одного предтечи польского абсурдистского театра, Витольда Гомбровича (1904-1969), чьё влияние на своё творчество открыто признавал Мрожек. Помимо того, что общим для обоих драматургов, согласно мнению В.А. Хорева, является «стремление к интеллектуальному раскрепощению человека, который испытывает постоянное давление политических мифов и коллективных эмоций» [Хорев 2006: 114], Мрожек позаимствовал у Гомбровича «определенный тип насмешки, определённый тип quasi-фантастического повествования» [Там же] (перевод В.А. Хорева). Роднит Мрожека с Гомбровичем также отношение к традиции, которое можно определить, пользуясь терминологией Л.А. Мальцева, как «антитрадиционализм» [Мальцев 2009: 29], предполагающее, с одной стороны, разрыв с романтической традицией, а с другой стороны, ироническое и игровое отношение к ней, представленное в виде пародии на классические произведения.

Видным представителем польской драмы абсурда был Тадеуш Ружевиц (1921-2014). Творчество Ружевица, перекликаясь с его поэзией, отражало трагизм человеческой личности в военное время. Написанная в 1958-1959 годах пьеса «Картотека» представляет судьбу поколения «Колумбов» («pokolenie Kolumbów»), ставшего свидетелем военного кошмара. Главный герой, которого вводит Ружевиц в «Картотеке», будучи собирательным

образом этого поколения, уже не может вернуться к нормальной жизни, поскольку война глубоко отпечаталась на его психике. Мир, который изображен в пьесе, представляется разбросанным и хаотичным. Неслучайно, само название пьесы являет собой, по словам Г.Н. Санаевой, «универсальную метафору» [Санаева 2009] царящего вокруг хаоса. Как отмечает исследователь, «через созданные образы-метафоры он (Ружевич. – Р.З.) словно говорит, что представить современный человеческий мир возможно лишь через ассоциативное соединение отдельных фактов, – того, что «рассыпано», разрознено и перемешано» [Там же]. Не случайно в таком мире уже нет места герою, способному в классическом смысле восстановить прежнюю «связь времён». Об этом с долей отчаяния и ноткой тонкого лиризма говорят одни из персонажей пьесы: «Куда девались прежние герои, орфеи, рыцари, пророки? ... Это театр. На уровне нашего великого времени. Время-то вроде бы и великое, люди вот только мелковаты» [Ружевич 1979: 81].

О факте сближения драматургии Ружевича и Мрожека пишет польский театровед К. Плеснярович, усматривая в их творчестве одинаковое насмешливое отношение к традиции. Исследователь утверждает, что оба писателя в своих ранних пьесах «разоблачали господство романтизма в польской культуре, отрицали национальное "самолюбие", его стиль и язык, его парализующую ограниченность» [Pleśniarowicz 2005: 35]. Созданный ими неповторимый стиль, предполагающий представление «романтической легенды в форме гротеска и насмешливой иронии» [Pleśniarowicz 2005: 35], стал отличительной чертой польской модели абсурда. Главной задачей «насмешников» [Pleśniarowicz 2005: 35], таких, как Ружевич и Мрожек, было, по словам К. Плесняровича, вернуть достоинство частной жизни человека, высвечивая как его добродетели, так и недостатки, которые литература прежних эпох и общественная жизнь оставляли без внимания.

Подобные преобразования в литературной жизни нашли своё отражение в драматургии Славомира Мрожека (1930-2013). По словам Л. Евстахевиша,

творчество Мрожека во многом «вырастало» [Eustachiewicz 1979: 166] из предшествующей литературной традиции, «одновременно отвергая либо модифицируя её» [Eustachiewicz 1979: 164], и оформилось благодаря романтическому наследию польской литературы, творчеству Выспяньского, эсхатологической драматургии Виткевича и его концепции «Чистой Формы». Гротескно-сатирический принцип изображения действительности, начатый ещё Виткевичем и Гомбровичем, нашёл своё продолжение в творчестве Мрожека. Известный польский критик Я. Котт высказал по этому поводу мысль, что «Виткевич пришёл слишком рано, Гомбрович – несвоевременно, Мрожек пришёл как раз в самый подходящий момент. К тому же ещё по польскому и по западному времени» [Kott 1959: 74].

Отмечая своеобразие театра Мрожека, М. Сугера пишет об использовании им традиционных сюжетов национальной литературы в явно сатирическом обрамлении с целью «сокрытия от цензуры актуальных референций нетеатральной действительности» [Sugiera 1996: 40]. А. Краевска отмечает принадлежность драматургии Мрожека к устоявшейся в польской литературе «комедийной традиции» и видит в его пьесах «жанровый код комедии» [Krajewska 1996: 86]. Суждение Краевской подтверждает факт того, что драматургия Мрожека восходит к комедии мольеровского типа Александра Фредро, к польскому артистическому кабаре начала XX века, например, кабаре «Зеленый балоник» («Zielony Balonik»), высмеивающий проявления мещанской повседневности и представляющий собой альтернативную традицию по отношению к польскому романтизму. Таким образом, театр абсурда Мрожека, с одной стороны, являет собой театр политико-реалистический, а, с другой стороны, – развлекательный, в основе которого общественная критика в сатирико-пародийной форме.

В творчестве американского и польского драматургов исследователи Б.А. Гиленсон [Гиленсон 1977], Г.П. Злобин [Злобин 1976], В.М. Паверман [Паверман 2004], Я. Котт [Kott 1991], Е. Братер [Brater 1990], А. Краевская [Krajewska 1996] отмечают взаимодействие реалистической и абсурдистской

сторон драматургии, раскрывая обличительный и социальный пафос их театра. В отличие от французских классиков драматургии абсурда, у которых констатируется нелепость и иррациональность бытия, для Олби «абсурдность мира – это во многом дело рук человеческих» [Гиленсон 1977: 85-86], это трагедия социального неблагополучия страны. У Мрожека, так же, как и у Олби, абсурдность заключается «в человеческих отношениях» [Piwińska 1966: 108], абсурд является «дисгармонией мира, который ещё можно изменить» [Sugiera 1996: 40].

Об отличии американской драмы абсурда от французского варианта писали британские критики Б. Вэй [Way 1975: 26] и К.У.Э. Бигсби [Bigsby 1984: 258], крайне не согласные с мнением Эсслина о принадлежности Олби к абсурдистам. Исследователи усматривали в раннем творчестве Олби приверженность реалистическому методу, утверждение гуманистического пафоса, противопоставленного нигилизму и метафизическому отчаянию французских драматургов.

Изучая вопрос о различиях между американской и французской драмой абсурда, американский исследователь Пол Дж. Хёрли проводит довольно подробный анализ типологических особенностей этих двух моделей. Несмотря на некоторую упрощённость его исследования, следует, однако, перечислить общие выводы, значимые для нашего исследования. Во французском театре абсурда подчёркивается *a priori* бессмысленность жизни и примирение человека с этим условием существования, в театре США такое видение исключено в силу иной культурной картины мира. В американском культурном коде жизнь не бессмысленна, и «человека и общество можно изменить» [Hurley 1965: 635]. Опыт сравнительного анализа пьесы Ионеско «Джек, или покорность» и пьесы Олби «Американская мечта» показал, что американский театр абсурда продолжает реалистическую литературную традицию, основанную на оптимистической вере в социальные преобразования и морализаторском послы, тогда как театр французских абсурдистов, затрагивая экзистенциальные проблемы человечества,

метафорически представляет общую картину упадка в отрыве от реалистической конкретики.

О принципиальном отличии польской школы абсурда от французской говорил в своём интервью С. Мрожек, творчество которого постоянно сводили к этикетке «драмы абсурда», а как он сам выражался, «сажали в мешок абсурда» («zawsze wsadzano do tego worka z absurdem...») [Mrożek 1993: 3]). «Они (французы. – *Р.З.*) чрезвычайно устали от жизни, побледнели, потому что для них жизнь – это бессмыслица, – рассуждал драматург. – А мы были голодны до жизни. Для нас жизнь не была абсурдной, абсурдной была система. Поэтому мы писали свои пьесы, и цензура их пропускала, потому что они якобы были о жизни» [Mrożek 1994: 11]. Пьесы польского драматурга Славомира Мрожека, равно как и пьесы Беккета и Ионеско, довольно своеобразны благодаря художественным средствам, применяемым в театре абсурда для отображения действительности. Цель Мрожека – шокировать публику, поразить её «логикой алогичности» и порой даже рассмешить парадоксальностью ситуаций, в которые попадают герои его пьес. Комедийность сюжета, искромётный юмор роднит польского драматурга с Ионеско, а с Беккетом сближает его драма «ситуации», в которой действуют марионеточные герои, персонифицированные идеи. Однако, в отличие от французских абсурдистов, как заключает И.Б. Дюшен, «Мрожек создаёт реалистическую драматургию, правда, полемически заострённую против упрощённой трактовки жизни» [Дюшен 1991: 20]. По словам исследователя, польский абсурдист «демонстрирует в своих пьесах различные примеры человеческого малодушия, хамелеонства, предательства по отношению к себе и близким, а иногда и по отношению к обществу» [Там же].

В ранней драматургии Олби, по словам Бигсби, присутствуют подхваченные на волне бунтарских 60-х гг. неоромантические чаяния на «возрождение человеческих отношений и обновление на основе этого общества» [Bigsby 1984: 258-260]. И. Хассан в статье «После 1945 года»,

дающей в целом объективную оценку состояния литературы США середины XX века, пишет, что драматургия Гелбера и Олби стала своего рода реакцией на творческий метод Беккета, Жене, Арто и Ионеско. Ранние опыты Олби свидетельствуют о напряжённом поиске надежды и нравственного идеала [Хассан 1979: 552]. В одном из своих интервью Олби признался, что «обязанность драматурга – показать людям, что представляет собой их современность в надежде на то, что они смогут её изменить» (цит. по: [Stewart 1975: 112]). Также он говорит о кризисе, которое переживало театральное искусство середины XX века, подразумевая, по большей мере, неготовность американской публики воспринимать современную драму, вскрывающую злободневные проблемы. «Публика, в целом, хочет подтверждения имеющихся ценностей, наличия status quo; ищет развлечений, а не ответов на беспокоящие её вопросы, жаждет утешения, а не щекочущих нервы экспериментов» (цит. по: [Там же: 117]). Подобное можно сказать и о Мрожеке, драматургия которого представляет собой антропологический поиск значимости человеческой личности. Одной из наиболее общих черт, характерных для периода развития польской литературы после 1956 года, является, по утверждению В.А. Хорева, установка на «восстановление в правах человеческой личности, к осознанию писателями той истины, что человек не только продукт истории, но и её творец» [Хорев 2009: 189]. Обращение писателей к проблеме гуманизма наметило в целом изменения в общественно-историческом сознании. Интерес к личности человека с учетом утверждения ценности его жизненного опыта и духовного мира обусловил трансформацию общественных норм и устоев. Одновременно наметилась тенденция отхода от принципа идеализации реальности и поворот литературы к «интеллектуальному критическому анализу действительности» [Там же: 236].

Существенная типологическая параллель между творчеством Олби и Мрожека заключается в том, что оба драматурга опираются на жанровую традицию мещанской драмы, представляющую на сцене бытовую

повседневность буржуазии и воспроизводящую конфликты социального и морального плана, в том числе, и межпоколенческие разногласия и споры. Не лишена мещанская драма и развлекательного характера. В ходе исторических преобразований, а также театральных трансформаций и реформ, по словам польской исследовательницы Д. Ратайчак, жанр мещанской драмы оказался устойчивым ко всякого рода переменам. «Мещанская драма, – пишет театровед, – все впитала и приспособила для своих нужд» [Ratajczak 2016]. Олби и Мрожек, прибегая к жанру мещанской драмы, создают несколько социально-критических пьес, в которых рассматривается семейная проблематика.

В.Б. Шамина, рассматривая закономерности развития драмы США XX века и выделяя семейную драму как одну из существенных её разновидностей, говорит о том, что «семья становится в этих пьесах той каплей, в которой, как в увеличительном стекле, отражаются законы и проблемы большого мира» [Шамина 2000: 55]. Например, пьеса «Кто боится Вирджинии Вульф» («Who is afraid of Virginia Wolf», 1962), являясь, по словам Т. Цинмана, «глубоким исследованием излюбленной темы американского театра – темы дисфункциональных семейных отношений» [Zinman 2008: 39], на глубоком уровне показывает разлад обоих супругов, которые, прячась за пустыми иллюзиями, пытаются спасти брак. В.М. Паверман, верно подмечает, что в пьесе речь идёт «не просто о распаде человеческих связей и деградации личности, но о кризисе целой цивилизации», сказывающемся на «судьбе семьи как символе целой культуры» [Паверман 2004: 174].

В другой пьесе, «Шаткое равновесие» («A Delicate Balance», 1966), которая в своё время получила немало противоречивых отзывов со стороны критиков, упрекавших драматурга в отсутствии оригинального сюжета и недостатке глубины раскрытия исследуемой проблемы, также исследуется проблема семейного неблагополучия. «Шаткое равновесие» – «плохая пьеса ... не имеющая отношения к человеку, ни к его жизни» [Brustein 1975: 135], –

излишне, на наш взгляд, категорично пишет Р. Бруштейн. Отечественные литературоведы, Г.П. Злобин и В.М. Паверман, придерживались подобного мнения, указывая на то, что автором не раскрываются истинные причины трагизма отношений между героями пьесы. «Олби, – утверждает Г.П. Злобин, – уходит от мотивировки страданий своих героев» [Злобин 1985: 189]. В американском литературоведении есть и противоположная точка зрения на эту пьесу. «Шаткое равновесие» – «самая страшная пьеса, свидетельствующая о факте экзистенциального тупика» [Roudane 1987: 99], – утверждает М. Рудане. «Олби не изображает катастрофических изменений в действии пьесы, скорее он запечатлевает едва уловимые изменения во взаимоотношениях героев: от их искренней заинтересованности в жизни другого до привычного осуществления долга, от морального обязательства до самоустранения, от любви до равнодушия» [Там же].

В драме «Шаткое равновесие», которая, согласно мнению М. Рутенберга, продолжает серию типичных американских историй про «Мамочку с Папочкой» [Rutenberg 1969: 132], Эдвард Олби на примере одной семьи представляет картину разобщённости современного американского общества. Неслучайно Олби для иллюстрации общего семейного неблагополучия приводит хрестоматийную цитату из романа «Анна Каренина»: «Все счастливые семьи похожи друг на друга» («All happy families are alike») [Albee 2, 2008: 64]. Показывая несоответствие заявленной фразы с реальным положением дел в двух семьях, драматург иронизирует по поводу сложившейся ситуации. В уютном загородном доме, куда помещает Э. Олби под старость лет своих «новых Мамочку с Папочкой», представителей интеллигенции, супружескую пару, Агнес и Тобиаса, разыгрывается трагедия человеческих отношений. «Американская мечта осуществилась: «у «Мамочки с Папочкой» достаточно денег, чтоб изолировать себя от людей и избежать какого-либо участия в жизни общества» [Rutenberg 1969: 132], – представляет их жизненную позицию М. Рутенберг.

В пьесах Мрожека, равно как и у Олби, сквозь призму семьи и семейных отношений отражаются проблемы общества и национальной культуры. В драме «Мученичество Петра Охея» («Męczeństwo Piotra Ohey'a», 1959) представлена ситуация противостояния личности и системы, бесцеремонно вмешивающейся и подавляющей человека, который бессилён вырваться из сложившихся в обществе психологических, социальных и бюрократических стереотипов. Главный герой Пётр Охей, отстаивающий в предсмертных муках своё человеческое достоинство, гордо, хотя и с долей присущей автору иронии восклицает: «Наука и политика, искусство и власть пожали друг другу руки. Они пролезли в мой дом. Уже не я, а они стали жить в нём. Я уйду, чтобы удовлетворить требования государственного порядка, соответствовать претензиям современной науки, искусства и власти – и таким образом больше не ощущать на себе их господства. О той двусмысленной роли, которую сыграла моя семья, не упомяну... Эпоха мне не благоприятствует. Что ж... не буду раболепно добиваться её расположения. Подайте мне мой халат» [Mrożek 1963: 26].

Подобную тематику мы встречаем у Мрожека и в другой семейной пьесе – «Дом на границе» («Dom na granicy», 1967), – отмеченной обличительной и безжалостной буффонадой в сочетании с острой сатирой и иронией. В.А. Хорев, определяет проблематику пьес польского драматурга следующим образом: «Человек в тоталитарной системе, которая является неким вариантом отношений между я и не я, между человеком и миром» [Хорев 2009: 234]. В центре внимания пьесы представлена семья, которая вынуждена мириться с тем, что посреди ее дома проходит граница между разными государствами. По сути, символ «границы» стало своего рода художественным средством анализа общественных отношений как внутри семьи, так и за ее пределами. Уже не отдельная личность, но семья становится жертвой диктата общества и власти.

Драма поколений, которая представлена в семейных пьесах и Мрожека, и Олби, отражает алогизм семейных отношений и релятивизм моральных

принципов героев. В мире, в котором они живут, нарушаются преемственные связи между поколениями, ощутимы их дискommуникация и адиалогичность. Представлен мир «наоборот» с перевёрнутыми ценностями и устоями, в котором герои ведут себя аморально. Разрушение поколенческой иерархии – это перевернутые отношения между отцами и детьми в драматургии Олби и Мрожека и отражение трагизма социальной действительности.

В пьесах Эдварда Олби «Песочница» и «Американская мечта» конфликт отцов и детей представлен в противостоянии старшего и среднего поколений в лице бабушки, ее дочери и зятя, которые стремятся избавиться от своей престарелой родственницы. Карикатурные обозначения, которые дает Олби своим главным героям («Мамуля» («Mommy»)), «Папуля» («Daddy»)), свидетельствует скорее о «функциях, которые они выполняют в обществе» [Janiszewski 1996: 54], и, как пишет сам драматург, указывают на «дряхлость и пустоту характеров» [Albee 1, 2007: 85]. Такая бессодержательность представленных образов, по словам Ж. Вилза, стала «результатом упадка ценностей в западном мире, в общем, и, в частности, в США» [Weales 1975: 17]. Единственным человеком, который противостоит миру жестоких «мамуль» и «папуль», является представитель старшего поколения, бабушка. Пожилая женщина верно называет то время, в котором она живёт, «веком уродства» («the age of deformity» [Albee 1, 2007: 119]), создавшим ситуацию бездуховности, аморальности и абсурдного противостояния между членами семьи.

Польский абсурдист в центр внимания своей пьесы «Танго» ставит конфликт трёх поколений интеллигенции, обусловленный различием их ценностей. Старшее поколение выведено на сцену в лице Евгении и её брата Евгения, которые, в отличие от бабушки в пьесе Олби, представляют собой безвольных людей, старомодных конформистов, уставших от катаклизмов своего века и готовых подчиниться любой системе. Представителями среднего поколения являются Стомиль и его жена Элеонора, целью которых было в свое время разрушение традиций и провозглашение идеологии бунта

как высшего мерила существования. Им противостоит их сын Артур, уставший от хаоса и ратующий за восстановление былых норм и устоев. Подобную ситуацию перевернутых отношений в семье мы встречаем и в более поздней семейной пьесе Мрожека «Счастлирое событие» («Szczęśliwe wydarzenie», 1971). Поколенческий конфликт в драме отражает авторский взгляд на социально-политическое развитие мира. Мрожеком выстроена определённая схема: идеи «абсолютной монархии» и тирании в лице представителя старшего поколения (Старика) противостоит поколение среднее (Муж и Жена), выражающее идеалы демократии и либерализма. Рождение ребёнка (Младенца) означает «вевание будущего» [Mrozek 1963: 174], «революцию» [Mrozek 1963: 174], фактически смерть монархии, чего так боится Старик и против чего так рьяно борется: «Зачем мне внук, если я не собираюсь умирать? Что я получу через потомка? Ничего, только потерю. ...Младенец отправит меня в прошлое...и ускорит мою смерть. Итак, или я, или он» [Mrozek 1963: 171]. В сконструированной Мрожеком модели мира, в которой ведущую роль играют мотивы разрушения и опустошенности, преемственность поколений невозможна, так же как и само будущее ставится под вопрос. Конфликт среднего и старшего поколений есть следствие цивилизационного тупика, в котором оказался современный западный мир.

В стереотипе «сельскости» как первозданного рая прослеживается общность кодов американской и польской культуры. Представители трансцендентализма, Р.У. Эмерсон и его последователь Г.Д. Торо, рассматривали природу как живой организм, а не как набор механистических законов и поэтому выступали с резкой критикой материалистического и потребительского отношения американского общества к своей земле. В свою очередь, в польском литературоведении, считается, что «шляхетская родовая усадьба и застенки были чем-то вроде резерваций патриархального уклада, сохранявших в своей структуре реликты родового строя, гарантирующие единство и солидарность, основанные на внутреннем моральном авторитете»

[Bilutenko 2013: 495]. Неслучайно в пьесе Олби «Американская мечта» есть упоминание о том, что бабушка жила в сельской местности («rural» [Albee 1, 2007: 118]), а затем насильно была перевезена своей дочерью в город. Деревня, согласно восприятию многих американцев, являет собой «пасторальный идеал, деревенский рай, описанный ещё Сент Джоном де Кревкёром и Генри Торо» [Janiszewski 1996: 59]. Именно бабушка является носителем того возвышенного представления об американской мечте, взлелеянной первыми переселенцами и основателями Америки, и противостоит другой её версии, представляющей собой пародию на американскую мечту в семье ее дочери и зятя. В одном из своих монологов она представляет собственную философию жизни, с которой обращается к потомкам: «Ты должен иметь чувство собственного достоинства, [...] если же его у тебя нет, цивилизация обречена» [Albee 1, 2007: 104]. Ссылаясь на высказывание Ульяма Купера, который писал в своём стихотворении, что «Господь создал деревню, а человек город» («God made the country and the man made the town») [Cowper 1979: 3], можно заключить, что в пьесе, таким образом, конфликт среднего и старшего поколения отражает знаковую для американской культуры оппозицию город – деревня. Город, который населяют типичные «мамули», «папули», а также их дети, отринувшие пуританскую мораль и искажившие идеал американской мечты, несёт за собой угрозу морали и человеческому достоинству. Деревня, представителем которой является бабушка, напротив, – это пространство, в котором есть надежда для американского Адама вернуть утраченный рай.

Если в проанализированной нами пьесе Эдварда Олби в лице бабушки утверждается райско-идиллический топос, несмотря на представленную ситуацию искажённых ценностей и перевернутых отношений в семье, то в пьесах Мрожека, таких, как, например, «Индюк» («Indyk», 1960), «Забава» («Zabawa», 1962), «Танго» («Tango», 1964), «Счастлирое событие» («Szczęśliwe wydarzenie», 1971) стереотип «деревни», будучи константой польского национального характера, наоборот, отвергается и подвергается

осуждению и осмеянию. Представленная в трех поколениях интеллигенция, проживающая в городе, контрастирует с выходцами из народа и деревни, коими являются крестьяне из драмы «Индюк», парубки из «Забавы», лакей Эдек из «Танго» и заезжий анархист и мошенник из пьесы «Счастливое событие». О своём неприятии деревни и «ненависти ко всему крестьянскому», в отличие от Олби (цит.по: [Świerczek 2014]), открыто заявлял Мрожек, который стыдился своего сельского происхождения. Таким образом, Мрожек в своих пьесах, представляя крестьянско-интеллигентскую антиномию в контексте послевоенного восстановления Польши, затрагивает проблему формирования национального самосознания.

В ранней драматургии Мрожека в большей степени, чем у Олби, присутствует, согласно Я. Блоньскому, «тоска по порядку, заключённому в традиции» [Błoński 1978: 283-284]. Если в пьесе Олби «Американская мечта» словами Бабушки утверждается вера в достижение мечты, традиционное понимание идеала и нормы закрепляется в её философских размышлениях и наставлениях, то польский драматург в мире перепутанных ценностей, представленном в его пьесах, «не видит ничего, что могло бы оправдать существование традиции» [Błoński 1978: 284]. В этом самоуничижении мрожековского поляка, существующего в неволе национальной формы, Блоньский видит «подлинную драму» [Błoński 1978: 284]. В отличие от Эдварда Олби, который представляет горькую и страшную пародию на американскую мечту, Мрожек облачает действие пьесы в комедийную форму. Для него характерны, с одной стороны, ирония и насмешка над идеалом, а, с другой стороны, – безмерная тоска по нему. Подобное мы находим, например, в пародийном приготовлении к смерти представителя старшего поколения, Евгении из пьесы «Танго». «Ну и твёрдо здесь», – лежа в катафалке, негодует героиня. В свою очередь, смехотворная имитация того, что традиционно называлось венчанием, в этой пьесе иронически именуется «маскарадом» [Mrożek 1963: 147].

Таким образом, в драматургии Э. Олби и С. Мрожека абсурд семейных отношений представляет собой собирательный метанациональный опыт поколения, которому принадлежали Олби и Мрожек. Обращаясь к жанру мещанской драмы и преобразуя его в драму поколений, американский и польский драматурги выразили в русле своих национальных литератур проблемы общества и личности. Разрушенная иерархия семейных отношений, адиалогичность поколений, рассогласованность их идеологических позиций отражает кризисное состояние культуры и социума. В рамках межпоколенческого конфликта драматургами в пьесах «Песочница», «Американская мечта» и в пьесах «Танго» и «Счастливое событие» на глубинном уровне анализируется знаковая для обеих культур оппозиция город – деревня. Вслед за трансценденталистами американский драматург, представляя сельскую местность как воплощение рая на земле, изображает город как пространство неполноценности и бездуховности современного общества, погрязшего в гедонистическом образе жизни. Антиномия город – деревня, представленная у Олби в противостоянии среднего и старшего поколения, свидетельствует о деградации американского общества. Некогда одухотворённый смысл «американской мечты», заключающий в себе пасторальный идеал в лице старшего поколения, оказался выхолощенным и приземлённым до уровня материальных потребностей. В пьесах польского драматурга данная оппозиция выражает авторский взгляд на социально-политическое устройство послевоенного мира. Конфронтация старшего и среднего поколения становится фактором цивилизационного тупика и хаоса. В отличие от Олби, Мрожек отходит от принятого в польской романтической литературе представления о деревне как о райско-идиллическом месте и подвергает его осуждению и осмеянию.

Выводы

1. Абсурдизм как явление культуры, включающее в себя философскую теорию и литературное течение XX века, определяется следующими признаками: с одной стороны, дисгармония и хаос, отсутствие логики и смысла, отчаяние и трагизм человеческого существования, а с другой стороны, метафизический бунт и надежда на спасение.

2. Литература абсурда XX века образовала в 1950-е гг. новую разновидность – театр абсурда, имеющий ряд национальных модификаций, среди которых видное место занимает французская, польская и американская. Послевоенный трагизм человеческих отношений, одиночество человека в мире стало предметом пристального внимания абсурдистов, запечатлевших в своём творчестве рубежное и кризисное состояние культуры. Создатели французской драматургии абсурда, показав одиночество и бессилие человека перед абсурдностью бытия, с одной стороны, в комической форме изображают его положение в этом мире, но с другой, проявляют беспокойство за его судьбу.

3. Представители американского и польского театра абсурда Олби и Мрожек, принадлежавшие «молчаливому поколению», выразили в русле своих литературных национальных традиций экзистенциальные проблемы человечества в контексте последствий Второй мировой войны. В отличие от французских абсурдистов, их драматургия в большей степени тяготеет к реалистическому методу и к критике социальных отношений.

4. В центре внимания Олби и Мрожека – драма поколений, сквозь призму которой авторами осмысливается катастрофическое состояние культуры и социума. Абсурд семейных отношений в пьесах Олби «Кто боится Вирджинии Вульф», «Шаткое равновесие» и в пьесах Мрожека «Мученичество Петра Охея», «Дом на границе», «Танго» представляет собой собирательный универсальный опыт поколения, которому принадлежали оба драматурга.

5. Олби в своих пьесах «Песочница», «Американская мечта» отражает конфликт поколений, заключенный в рамках оппозиции город (среднее и младшее поколение) – деревня (старшее поколение), свидетельствующий об утрате одухотворенного смысла американской мечты. В пьесах Мрожека «Танго», «Счастливое событие» идейная конфронтация старшего и среднего поколения становится фактором цивилизационного тупика и хаоса.

6. Типологическим схождением американской и польской драмы абсурда в творчестве Олби и Мрожека становится обращение к знаковому для обеих культур к стереотипу сельскости. Олби в топосе деревни видит райско-идиллическое место для осуществления американской мечты. Польский драматург, наоборот, подвергает принятое в романтической литературе представление о сельскости как о константе польского бытия критике и осмеянию.

Глава 2

ТРАДИЦИЯ, ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ И ПОЛИКОДОВОСТЬ ДРАМАТУРГИИ Э. ОЛБИ И С. МРОЖЕКА

2.1. Драматургия абсурда

в контексте постмодернистской поликодowości текста

В настоящее время внимание литературоведов все чаще приковано к феномену «поликодowości», характеризующейся на уровне формы и содержания текстовой гетерогенностью и гибридностью. «Поликодовый текст» как продукт интертекстуальных включений и проявлений интермедийности и интердискурсивности имеет непосредственное отношение к проблеме взаимодействия в едином текстовом пространстве различных дискурсов, в которых активизируется, по словам Н.Г. Владимировой, «символическая реальность со своими социальными законами и правилами поведения» [Владимирова 2016: 6]. С одной стороны, интертекстуальность, интермедийность и интердискурсивность могут присутствовать в пространстве художественного текста как неосознанно для автора, так и сознательно в качестве особой литературной стратегии, а с другой стороны, эти явления применяются в качестве инструментария филологического анализа.

Системный кризис XX века, приведший «к глубинным преобразованиям бытийно-смыслового поля культуры» [Там же: 130], определил поиск новых художественных форм в сфере литературы и искусства с целью преодолеть нависшую над культурой Запада катастрофическую дезинтеграцию и атомизацию. Отсюда берет свое начало появление новых экспериментальных возможностей искусства. Таким образом, современная культура вобрала в себя самые разные виды творчества, представляя собой полилог стилей, направлений, методов и художественных языков. В гуманитаристике ученые по-новому взглянули на проблему интерпретации текстов.

Согласно теории Р. Барта, текст не представляет собой замкнутую систему и не является чем-то «исчислимым» [Барт 1994: 414], наоборот, он выступает в качестве продукта междисциплинарности, учитывающего достижения гуманитарных и естественных наук в целом и способствующего их взаимному обогащению. «Новый взгляд, по словам французского семиолога, возник не только за счет обновления каждой из этих дисциплин, но и вследствие их встречи друг с другом на уровне объекта, не подлежащего ведению ни одной из них» [Там же: 413].

Новый феномен культуры, рожденный в такой синтезе, включает в себя вербализованные и невербализованные «тексты», такие как музыка, скульптура, архитектура и живопись. Следовательно, текст, согласно теории полиглотизма Ю.М. Лотмана, выступает уже не только как «пассивное вместилище извне заложенных в нем смыслов» [Лотман 1996: 135], а как «смысловой генератор, как текст в контексте, текст во взаимодействии с другими текстами и семиотической средой» [Там же]. В этой связи необходимы уже иные инструменты, которые бы позволили по-новому изобразить и проанализировать этот новый «арт-феномен». Помимо интертекстуальности, порожденной «взаимодействием элементов разных литературных текстов во вновь образуемом “метатексте”» [Тишунина 1998: 3], в научный обиход входят понятия интермедиальности и интердискурсивности.

Обращение поэтов и писателей в своих произведениях к источникам более раннего происхождения имеет глубокие корни. В любом литературном произведении так или иначе прослеживается влияние былых времен, начиная с Античности и заканчивая сегодняшним днем. За последние несколько десятков лет проблема интертекстуальности получила ведущую роль в области интерпретации художественного текста и приобрела более широкое значение в рамках совокупных гуманитарных исследований, став своего рода «универсальным семиотическим законом» [Петрова 2005: 11].

Впервые термин «интертекстуальность» был введен в 1967 г. теоретиком постструктурализма Ю. Кристевой, которая расширила и значительно дополнила понятие всеобщей «диалогичности текстов», разработанное М.М. Бахтиным. «Любой текст, – пишет Кристева, – строится как мозаика цитаций, любой текст – это впитывание и трансформация какого-нибудь текста. Тем самым на место понятия *интерсубъективности* встает понятие *интертекстуальности*, и оказывается, что поэтический язык поддается как минимум *двойному* прочтению» [Кристева 2004: 172]. Поддерживая теорию цитаций Ю. Кристевой, Р. Барт рассматривает понятие интертекстуальности с точки зрения взаимопроникновения культурных кодов. Тем самым он говорит о поликодовости текста, при котором интертекстуальность понимается шире, не иначе как интердискурсивность. Р. Барт пишет: «Всякий текст есть интертекст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; всякие поиски «источников» и «влияний» соответствуют мифу о филиации произведения, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат – цитат без кавычек» [Барт 1994: 418].

В рамках узкого подхода, согласно Л. Женни, «интертекстуальность обозначает не беспорядочное и маловразумительное накопление различных влияний, но работу по трансформации и ассимиляции множества текстов, которую осуществляет текст-центратор, удерживающий за собой роль смыслового *leadership*» (цит. по: [Пьеге-Гро 2008: 78]). Таким образом, интертекстуальность, будучи «средством текстопорождения» [Гучинская 1993: 47], вписывается в рамки художественной концепции постмодернизма, при котором эта категория становится осмысленным приемом.

Интермедиальные феномены, начиная с момента зарождения искусства как такового, также имеют за собой давнюю историю. Под интермедиальностью принято считать взаимодействие самых разных видов искусств в рамках одного произведения. В широком смысле в сферу

интермедиальности могут входить любые искусства, которые находятся в медиа-и кросскультурном пространстве. Российский исследователь Н.В. Тишунина утверждает, что интермедиальность – это один из видов интертекстуального структурирования художественного произведения, при котором само понятие “текста” становится более широким...» [Тишунина 1998: 3]. В рамках теории интермедиальности любое произведение, пронизанное литературными, музыкальными, живописными аллюзиями, по словам исследовательницы, отличается особым видом «синтетического художественного языка, опирающегося на принцип ассоциативной многослойности, где сами ассоциативные ряды часто выстраиваются по принципу языков смежных видов искусств» [Тишунина 2001: 424].

Интердискурсивность восходит к понятию диалогизма М.М. Бахтина, которое сводится к пересечению и взаимодействию различных семиотических систем, проявляющихся в тексте. Бахтин, сравнивая диалогический характер художественного произведения с некоего рода полифонией, подчеркивает тем самым глубинное сходство структуры художественного текста и музыкального произведения. А поскольку современная гуманитарная наука рассматривает текст не как замкнутую в себе систему знаков, а как гибкую и подвижную структуру, включенную в когнитивное, коммуникативное и семиотическое пространство, именуемое дискурсом, феномен интердискурсивности невозможно отделить от этого понятия, которое уже на протяжении более сорока лет находится в центре внимания как российских (В.Е. Чернявская, В.З. Демьянков, Е.С. Кубрякова, В.А. Андреева, Н.Д. Арутюнова, Ю.С. Степанов), так и зарубежных исследователей (М. Фуко, М. Пеш, Утц Маас, Юрген Линк).

Общее определение этой культурологической реалии дает Н.Д. Арутюнова, согласно которой, дискурс – это «речь, погруженная в жизнь» [Арутюнова 2000: 136]. Перефразируя ее высказывание, И.А. Щирова и Е.А. Гончарова под дискурсом понимают, «текст как когнитивное событие (содержащее определенный «концепт действительности», систему

«концептуально смысловых установок», которые включают в себя и индивидуальные, и исторические, и общественные знания) и одновременно коммуникативное событие, «погруженное в жизнь» и автора, и читателя, и общества в целом» [Щирова, Гончарова 2007: 188].

Стремление к чрезмерному использованию такой новомодной категории, как дискурс, в научной среде привело к нарастающему непониманию среди исследователей различий между понятиями текста и дискурса и соответственно их «противостоянию». Следует разграничить эти два понятия в рамках современной науки. Дискурс подразумевает под собой когнитивную деятельность и процессуальность, тогда как текст – продукт этой деятельности и статичность. Согласно Е.С. Кубряковой, дискурс – «это когнитивный процесс, связанный с реальным речепроизводством, созданием речевого произведения», а текст – «конечный результат процесса речевой деятельности, выливающийся в определенную законченную (и зафиксированную) форму» [Кубрякова 2000: 23-24].

С учетом того, что дискурс отличается принципиальной открытостью своей системы, ученые заговорили о целесообразности выделения новой текстуальной категории – дискурсивности, а благодаря взаимодействию дискурсов между собой в единой плоскости текста – интердискурсивности.

Идея открытости текста присуща как интертекстуальности, так и интердискурсивности, что определяет их взаимосвязь на уровне текстопорождения и текстовосприятия. Более того, интертекстуальность и интердискурсивность являются двумя сторонами одного и того же явления когерентности всех элементов текста в его едином пространстве. Однако, несмотря на это, эти понятия следует разграничивать.

В.Е. Чернявская основывает концепцию интертекстуальности на «типологической аналогии и стереотипности текстовых компонентов» [Чернявская 2009: 229] и на «взаимодействии текстов» [Чернявская 2007: 23]. В случае интердискурсивности «в диалогическое соприкосновение приходят [...] дискурсивные системы как предзаданные когнитивные системы

мышления, культурные коды, коммуникативно-речевые стратегии» [Там же]. Исследователь также добавляет, что при интердискурсивности происходит «когнитивное переключение с одной типологической модели на другую» [Чернявская 2009: 229]. Таким образом, интердискурсивность характеризует процесс когнитивной деятельности и процесс создания и интерпретации текстов. Следы этого процесса обнаруживаются в текстовом пространстве, в виде смены дискурсов и интертекстуальных включений.

Обращаясь к вопросу о видах интердискурсивности, Е.А. Гончарова выделяет естественную/спонтанную и инсценируемую. Спонтанной интердискурсивностью можно назвать «естественный процесс реинтеграции человеческих знаний, рассредоточенных в разных дискурсивных формациях» [Гончарова 2003: 12]. Основопологающим условием инсценируемой интердискурсивности становится «целенаправленная интенция автора» [Там же] в качестве особой стратегии автора, цель которого максимально воздействовать на читателя с помощью наиболее эффективного формулирование текста [Там же]. Собственно, естественная интердискурсивность присуща текстам научной литературы, поскольку тематика таких текстов отражает взаимодействие дискурсов различных областей знания. Инсценируемая интердискурсивность преобладает в художественной литературе, где справедливо будет сказать об интердискурсивности как об особом стилистическом приеме, в котором проявляется авторская интенция.

В этой связи показательной можно считать постмодернистскую литературу, которой присущи игра со смыслом, эклектичность, «децентрация», разрушение традиционной структуры текста и традиционных норм; отсюда маргинализация жанров, размывание жанровых идентификаций, а как следствие – установление гибридизации, гетерогенности и поликодовости текста. По верному замечанию Г.К. Косикова, методология постмодернизма, подкрепленная концепциями Ю. Кристевой и Р. Барта, включает в себе «не просто разнообразие, но

разнородность (гетерогенность) и разнозаконие (гетерономность) несоизмеримых и несовместимых начал, не просто *многомерность*, но *разномерность*, [...] не *многоголосие*, но именно *разноголосие* бытия, одним словом, не “множественность в единстве”, а “*множественность без единства*” [Косиков 2008: 25]. Исходя из этого, современные тексты представляют собой сплав актуализированных архетипических кодов, которые «порождают оригинальные смысловые комбинации, причудливую художественную игру осознанной полисемии, игру смыслами, текстами и контекстами, определяя внутреннюю диалогичность/полилогичность текста, создавая множественные художественные эффекты» [Владимирова 2016: 17].

Драма абсурда, будучи направлением художественной литературы XX – XXI вв., вписывающимся в широкие рамки постмодернизма, который, в отличие от модернизма, «не борется с канонам, ибо в основе этой борьбы лежит имплицитная презумпция признания власти последнего, не ниспровергает само понятие канона, а игнорирует его» [Грицанов 2007: 390-391], и, следовательно, является характерным примером феномена текстовой поликодовости. Рассмотрение драмы абсурда, в частности, творчества Эдварда Олби и Славомира Мрожека, в рамках поэтологической системы постмодернизма, включающей в себя не только традиционную внутриязыковую структуру текста, но и интермедийные и интердискурсивные элементы, является одной из актуальных задач современного литературоведения.

Поскольку феномен поликодовости возник в результате глубокого переосмысления литературной традиции, пожалуй, роднит обоих рассматриваемых нами драматургов их общее отношение к ней, которое можно определить, пользуясь терминологией Л.А. Мальцева, как «антитрадиционализм» [Мальцев 2009: 29], т.е. отвержение национальных мифов, отход от традиции, с одной стороны, а с другой стороны, как «игровая, ироническая дистанция по отношению к традиции» [Там же], представленная в виде пародии на классические произведения. По поводу

литературной традиции высказывался в свое время польский литературовед М. Гловиньский, который утверждал, что интертекстуальность, как одно из проявлений поликодового текста, является «формой традиции, закреплённой в тексте» [Głowiński 1986: 99-100], то есть, по сути, такой формой, которая определяет отношение к литературе прошлого, исходя из потребностей и задач литературы, находящейся в процессе становления. Итак, на примере драм Эдварда Олби и Славомира Мрожека подвергнем системному анализу тексты пьес, выявив в них проявления интертекстуальности, интермедийности и интердискурсивности как формы иронической игры с литературной традицией, предполагающей амбивалентный принцип ее отрицания, но в то же время и парадоксального принятия.

2.2. Специфика интертекстуальности в контексте игровой поэтики пьес Олби и Мрожека

Игра, по словам Йохана Хейзинга, – это основополагающая категория, которая «сама по себе выступает как основа и фактор культуры» [Хейзинга 2003: 24-25]. В этой связи игровой дискурс, согласно Е.И. Шейгал и Ю.М. Ивановой, не исчерпывается лишь только языковыми аспектами игры, а «представляет собой целый конгломерат жанров и коммуникативных событий» [Шейгал, Иванова, 2008]. Языковая игра является одной из самых изученных областей, поэтому помимо нее сосредоточимся также и на дискурсивных и лингвокультурологических сторонах игры. В этом параграфе мы попробуем проанализировать всю совокупность проявлений феномена игры в пьесах Олби «Кто боится Вирджинии Вульф», «Шаткое равновесие» и пьесах Мрожека «Мученичество Петра Охея», «Танго» и «Любовь в Крыму» в качестве особого вида игрового дискурса.

Исследование проблематики и поэтики этих пьес сквозь призму игры как структуро-, стиле- и смыслообразующего явления позволит раскрыть игровую природу творчества Олби и Мрожека, осмыслив формально-

содержательное значение игровых приемов, и по-новому взглянуть на типологическую специфику американской и польской драмы абсурда.

В контексте игровой поэтики в пьесе Эдварда Олби «Кто боится Вирджинии Вульф» обнаруживаются крипто- и квазицитаты, принципы недостоверного описания; уводящие в сторону сюжетные ходы; принципы «игры в игре» и «*qui pro quo*»; широко используется потенциал устной речи: «крылатые выражения», игра слов, каламбуры, шутки, ненормативная лексика, фрагменты песен. В тексте пьесы, поле гетерогенных импликаций которой также включает как интертекстуальные, так и интердискурсивные элементы, прослеживается широкий спектр заимствований: Библия, жития святых, литературные и философские произведения, исторические, мультипликационные и музыкальные источники.

Подобную игру с текстами мы встречаем и у Мрожека. О специфическом стиле, который использует Мрожек с целью продемонстрировать всю разнородность современного дискурса, пишет М. Пивиньска: «Мрожек использует аллюзии, цитаты, пишет стихами Фредро, Мицкевича, Выспяньского, в стиле сентиментальном, позитивистском, модернистском и прибегает к сотням литературных жанров для отображения насущных проблем. [...] Современность в драмах Мрожека не имеет собственного языка, собственной политики и собственного лица. В ее арсенале только анахронические маски ушедшей традиции, в основном “пророческой”. Поскольку эти маски коннотативно окрашены, они конституируют социальную мифологию, которая начинает управлять современностью. Пропась между реальной действительностью и ее выражением заполняет устаревший и потрепанный “архив абсурда”. Традиция – точнее традиции – становятся призраками» [Piwińska 1967: 91] (перевод наш. – Р.З.).

Стиль Мрожека во многом отразил исторический опыт Восточной Европы и самой Польши. На польский театр оказала существенное влияние традиция романтизма. Польская романтическая драма, которой следует

отдать должное за формирование национальной идентичности, обращалась к публике на языке символов и аллегорий, укорененных в культурно-историческом прошлом и религиозном самосознании поляков. Этот язык требовал от зрителя особого умения распознавать актуальность представленных символических сцен в историко-политическом контексте. Раннее творчество Мрожека, хотя по своей природе и отвергающее романтическую традицию, основанную на игре символов и аллегорий [Stephan 1996: 106], по словам Х. Стефан, воскресило ее. «В его «гротескных политико-социальных парабол», – пишет исследователь, – отмечалось изобилие совершенно разных значений, выходящих за рамки вербальной структуры текста» [Stephan 1996: 106]. В своих ранних пьесах Славомир Мрожек показывает, как культурные и литературные традиции становятся предметом общественно-политической манипуляции.

Пьесы Мрожека по своей сути демонстрируют влияние стереотипов на современность, которую польский драматург конструирует на основе конфликта персонажей, представляющих собой глубоко укоренившиеся в общественной культуре маски, персонифицированные идеи и социальные роли, с помощью сложившихся в обществе шаблонов поведения и клише. Творчество Мрожека не является отображением реальной действительности, а скорее игрой образами и метаповествованиями, закодированными в литературе и культуре.

В пьесе Эдварда Олби «Кто боится Вирджинии Вульф» и в пьесе Славомира Мрожека «Мученичество Петра Охея» игровое начало пронизывает все художественное пространство произведения – сюжет, язык и стиль писателя. Так, например, главные герои американского абсурдиста, супружеская пара, Марта и Джордж, на протяжении всей пьесы играют в игры, вовлекая в этот процесс своих гостей, Ника и Хани. Игра как основной принцип драмы реализуется в трех планах. Во-первых, это принцип авторской стратегии, применяемый в процессе художественного взаимодействия автора и читателя, вынужденного пробираться сквозь

«дебри» мотивно-аллюзивного пространства пьесы. Во-вторых, это организация сюжета, в котором на первый план выносятся некая игра в реальность, наподобие игры «Правда и ложь» («Truth and Illusion») [Albee 1, 2007: 284], в виде головокружительного «калейдоскопа» подлинных и вымышленных историй, «атакующих» сознание читателя/зрителя. В-третьих, это речевая игра агонального типа [Анисимова 2017: 63], характеризующаяся выбором персонажами пьесы, Мартой и Джорджем, сопернической стратегии поведения. Олби, вводя в пьесу такой вид состязания как «агональная игра» [Хейзинга 2003: 61], обращается к своей излюбленной теме «войны полов», заимствуя ее из драматургии Стриндберга. Внутри общей агональной игры главными героями по очереди проводится еще четыре «микроигры» («Humiliate the Host» («Хами хозяину»), «Get the guests» («Громи гостей»), «Hump the Hostess» (вульг. «Хочу хозяйку»), которые, будучи провокационными, представляют собой поочередный вызов героев друг другу. Такое соотношение различных игровых планов в пьесе порождает в тексте игровой лабиринт, включающий языковые аспекты речи главных героев.

Вербальная часть игрового дискурса в анализируемой пьесе включает клишированные выражения, маркирующие начало и конец игры — «Well! That's one game. What shall we do now, hunh?» [Albee 1, 2007: 247] («Ну-с, так. В одну игру сыграли. А что будем делать дальше?» [Олби 1976: 148]) / «You wanna play Hump the Hostess?» [Albee 1, 2007: 248] («Согласны в «Хочу хозяйку?» [Олби 1976: 148]) / «One more game, and then beddie-bye» [Albee 1, 2007: 288] («Еще одна игра, а потом бай-бай» [Олби 1976: 185]), / «No more games ... please» [Albee 1, 2007: 288] («Довольно нам играть» [Олби 1976: 185]), а также договоренность об игре – «Just don't start in on the bit about the kid, that's all» [Albee 1: 165] («Не заводишь о сыне, вот и все» [Олби 1976: 81]) / «You broke our rule, baby. You mentioned him ... to someone else» [Albee 1, 2007: 307] («Ты сама нарушила наши правила, детка. Ты заговорила о нем... с другими» [Олби 1976: 203]). По словам И. Е. Шейгал и Ю. М. Ивановой,

любой игровой код предусматривает, помимо клишированных формул, «необлигаторную игровую идиоматику разговорного стиля» [Шейгал, Иванова 2008: 13], например: прибаутки и шутливые выражения, служащие для оживления речи [Там же]. Важной функцией игровой идиоматики, по словам исследователей, является «маркирование принадлежности игры к узкому кругу причастных» [Там же].

Если в процессе игры, которая является основным поэтологическим и сюжетообразующим принципом, Олби вынуждает своих героев столкнуться с правдой жизни и выйти из плена иллюзии, раскрывая раз за разом нелицеприятные факты из их прошлого и настоящего, то у Мрожека в пьесе «Мученичество Петра Охея», которая, будучи одной из ранних пьес польского абсурдиста, в процессе игры выявляется механизм культурной обусловленности поведения человека, вынужденного поддаться манипуляциям власти и общества и добровольно пасть их жертвой. «Мученичество Петра Охея» можно назвать политической драмой о порабощении человека в тоталитарном государстве, которое пользуется доверием граждан с целью лишить их права на частную жизнь. Х. Стефан верно называет эту пьесу «параболой порабощения» («parabole zniewolenia» [Stephan 1996: 113]). Все действие драмы завязано вокруг внезапного появления в ванной комнате Петра Охея тигра, образ которого необходим Мрожеку для анализа актуальных проблем своего времени и оценки роли его воздействия на общественные и семейные отношения в пьесе. Все герои драмы вовлечены в своего рода «игру», действия которой определены ролями, выполняемыми ими в обществе. Чиновник официальным тоном информирует семью о том, что в их ванной «поселился страшный тигр-людоед» [Mrozek 1963: 9]. Появляются также сборщик налогов, ученый с целью изучения повадок «туалетного» тигра, директор цирка, готовящий представление в доме Петра Охея, учитель с экскурсией для детей и, наконец, представитель Министерства иностранных дел, который организовывает для гостящего в стране махараджи охоту на тигра в качестве

развлечения. Все они, приходя в дом главного героя, приносят с собой собственные декорации, устанавливают их рядом с собой, разыгрывают свои роли и вместе с тем используют свойственные для их рода деятельности клишированные выражения. Так, например, ученый официальным тоном объясняет свой визит в доме семьи Охей: «Я здесь по поручению Академии наук в связи с таинственным явлением, происходящим в вашей ванной комнате. Мне поручено оставаться здесь до тех пор, пока того будет требовать наука, – и делать соответствующие наблюдения» [Mrožek 1963: 11]. Или, например, речевые клише, которыми пользуется учитель: «Тишина, дети, встаньте, пожалуйста, в пары! ... Внимание, начинаем экскурсию. ... Стасик, немедленно замажь рану йодом» [Mrožek 1963: 18]. Каждый из персонажей соглашается на правила игры, которая является символом несвободы личности от давящих на нее политических и социальных структур. Иллюзия, в которую верят герои, нужна им для того, чтобы спрятаться от безумствующего вокруг них абсурда социальной действительности. Единственным, кто понимает абсурдность всего происходящего, является Петр Охей, однако он не в состоянии оказать сопротивление катастрофе и становится жертвой бюрократического давления. Главного героя вынуждают идти к тигру ради спасения человечества от неминуемой беды. «Обстоятельства, честь, патриотизм» [Mrožek 1963: 25] – все заставляет Петра Охей совершить данный поступок вопреки его воле.

В сравнении с героями пьесы Эдварда Олби «Кто боится Вирджинии Вульф» и с героями последующего его драматургического произведения «Шаткое равновесие» («A Delicate Balance», 1966), персонаж Мрожека пассивен в своем отсутствии противодействия врывающимся в его личное пространство силам, олицетворяющим социальные институты. Петр Охей становится жертвой манипуляции и системы, которая его поглощает. Примечательно, что такие взаимоотношения человека и власти в ранней драматургии Мрожека отражены в контексте социалистического опыта

Польши. Не случайно раннее творчество обоих драматургов отличается друг от друга особенностями организации художественного пространства, которое передает специфику менталитетов польского и американского народов, а также их историко-политический опыт. В драматургии Мрожека («Мученичество Петра Охея», «Дом на границе») пространство размыкается, становится открытым «проходным двором», равно как и у его предшественника, Тадеуша Ружевица в пьесе «Картотека». В их пьесах граница между общественным и личным пространством размыта, поэтому частное у обоих драматургов становится всеобщим. В драматургии Олби, наоборот, есть четкое разграничение между частным и общественным. В его пьесах мы наблюдаем замкнутое пространство, представленное в виде комнаты или дома, в которых действие разворачивается вокруг отдельно взятой супружеской пары или двух. В пьесах «Кто боится Вирджинии Вульф», «Шаткое равновесие» закрытая комната, будучи символом индивидуального пространства, становится апофеозом частной жизни, на страже которой стоит закон. Например, в пьесе «Шаткое равновесие» лучшие друзья главных героев, Гарри и Эдна, которые пришли к ним в дом за помощью, изображаются чужаками и потенциальными врагами. Будучи даже крестными родителями (англ. «Godparents») их дочери Джулии, они объявляются сначала гостями («guests») [Albee 2, 2008: 76-77], а затем уже и вторженцами/захватчиками («intruders»), которые своим приходом приносят в дом своих друзей «болезнь» («disease»), «смертельную болезнь» («mortal illness»), «ужас» («terror») и «чуму» («plague») [Albee 2, 2008: 108-109]. В итоге, лишаящие покой «злые силы» отступают, и «равновесие», пусть шаткое, восстанавливается, а вместе с ним торжествует и англосаксонский индивидуализм.

Игровая стратегия Эдварда Олби и Славомира Мрожека проявляется также в интертекстуальной организации текста. Однако, в ней присутствует ряд отличий, который характеризует сам принцип построения драм обоих драматургов. Пьеса Олби «Кто боится Вирджинии Вульф», по нашему

мнению, является своего рода центонным текстом. По словам Н.А. Фатеевой, центонный текст – это «целый комплекс аллюзий и цитат (в большинстве своем неатрибутированных), ... и речь идет о создании некоего сложного языка иносказания, внутри которого семантические связи определяются литературными ассоциациями» [Фатеева 2007: 137]. Рассказ Вирджинии Вульф «Лапин и Лапина» (англ. «Lappin and Lapinova», 1938) становится интертекстуальной основой пьесы Олби «Кто боится Вирджинии Вульф». Этот рассказ мы также можем назвать, пользуясь формулировкой Н. Пьеге-Гро, «своеобразным шарниром» [Пьеге-Гро 2008: 124], посредством которого объединяются другие интертекстуальные включения в рамках реализации художественного замысла автора. Аллюзийная концентрированность заглавия пьесы создаётся путём «сращения» имени писательницы Вирджинии Вульф с песней трёх поросят «Who is afraid of the Big Bad Wolf?» (англ. «Кто боится большого серого волка?») из диснеевского мультфильма и «заменой» большого злого волка на Вирджинию Вульф. В своем интервью Олби признаётся, что «Кто боится Вирджинии Вульф» означает «кто боится большого серого волка», т.е. «кто боится жизни без лживых иллюзий» (цит. по: [Flanagan 1988: 52]. Олби заимствует у Вирджинии Вульф идейную составляющую её рассказа – тему иллюзии и реальности. Тематическое сходство рассказа Вульф и пьесы Олби реализуется путём сближения образов главных героев. Основная сюжетная линия обоих текстов связана с изображением двух семей, которые боятся столкнуться с проблемами реальной жизни и ради сохранения брака пребывают в мире собственных иллюзий. Главные персонажи Вульф Эрнест и Розалинда создают собственный воображаемый мир, дают себе новые имена, Лапин и Лапина, и представляют себя счастливой кроличьей парой. Их жизнь сводится к обсуждению нереальных фактов, якобы происходивших с выдуманными ими персонажами. Вне иллюзорного мира их брак обречён. В пьесе «Кто боится Вирджинии Вульф» Эдвард Олби идёт намного дальше, выходя за рамки семейно-бытового конфликта и обращая внимание на духовную

составляющую главных персонажей и их конфронтацию с окружающей социальной действительностью. Джордж и Марта, так же как и герои Вульф, замкнуты в собственном иллюзорном мире, в котором центральное место занимает история об их воображаемом сыне.

Наглядным примером центонного «текстопорождения» служит конец включенного в текст фрагмента одного из трактатов: «Закат Европы» Освальда Шпенглера либо «История упадка и разрушения Римской империи» Эдварда Гиббона, либо «Взлет и падение Третьего Рейха» Уильяма Ширера: «И Запад, обремененный непосильными для него союзами, скованный устаревшей моралью, недостаточно гибкой в применении к стремительному ходу событий, должен... в конце концов рухнуть» [*Он встает с книгой в руках...швыряет ее в дверные колокольчики*] [Олби 1976: 168]), который, будучи ложным неатрибутированным цитированием, как бы «цепляется» за стихотворение «Колокольчики и колокола» (англ. «The Bells») Эдгара По. «Bells. Ringing. I've been hearing bells... the bells started ... they BOOMED! Poe—bells» [Albee 1, 2007: 272] («Колокольчики. Звенят. Я слышала звонок...Вдруг колокольчики ... И так громко. Как у Эдгара По... Колокола» [Олби 1976: 168]) – говорит Хани. Звон колокольчиков становится ключевым лейтмотивом драмы. Ономатопозитическое стихотворение Эдгара По состоит из четырех частей, в каждой из которых передается разнообразие человеческих состояний: в первых двух – радость, восхищение и праздник, связанные с оптимистической надеждой на будущее, в последних – ужас и смерть, ожидающие человека в самом конце пути, в котором его сопровождают похоронным звоном всё те же колокола. Эдгар По не строит утешительных прогнозов по поводу будущего человечества. Апокалиптическая тема краха цивилизации является одной из ключевых в пьесе Э. Олби «Кто боится Вирджинии Вульф». Нельзя не согласиться с мнением К. Бигсби, что пьеса «Кто боится Вирджинии Вульф» – это своего рода «пророческое предупреждение» [Bigsby 1975: 8] об угрозе «скатывания» человечества в иллюзорный мир, грозящий ему уничтожением [Bigsby 1975:

8]. Тема краха цивилизации «подкрепляется» также отсылками к музыкальным источникам, которые придают пьесе минорную интонацию. Так, например, «Dies Irae» (лат. «День гнева») – секвенция в католической мессе, в тексте которой описывается Судный день или проявляющее черты траурного шествия знаменитое Allegretto 7-ой симфонии Бетховена. Эту грустную ноту подхватывает также и Мрожек в своей пьесе «Танго», предостерегая западную цивилизацию о надвигающейся опасности. Не случайно в пародийной сцене приготовления к смерти бабки Евгении из пьесы «Танго» присутствуют аллюзии на произведение Эдгара По «Колокольчики». «Вы, мама, выглядите, как у Эдгара По» [Mrozek 1963: 96], – обращается к своей матери дочь Элеонора и просит её встать с катафалка. Эти аллюзии имеют место также и в трагикомической сцене несостоявшегося венчания Артура и Али. «Свадебный звон колоколов» («weselne dzwony» [Mrozek 1963: 140]) в абсурдистском пространстве Мрожека становится поминальным звоном. «Инверсия нормы, – пишет Климчак, – является характерным элементом абсурдистского “принципа перевернутой банальности”. Колокол, возвещающий похороны или свадьбу, был бы чем-то шаблонным. Таким образом, у Мрожека похороны и свадьба – это одно целое» [Klimczak 2010: 39].

Факт обращения американского и польского драматургов к одному и тому же интертексту, безусловно, свидетельствует об общности их идейно-художественного замысла. Однако характерный для Олби принцип центонности, на наш взгляд, не типичен, в общем, для раннего творчества Мрожека и, в частности, для текста пьесы «Мученичество Петра Охея», который, по словам Х. Стефан, принадлежит популярному в Польше жанру эстрадно-сатирического театра («kabaret» [Stephan 1996: 114]). «Эстрадно-сатирический театр («кабарет»), – поясняет Я. Блоньский, – создает своего рода шифр для посвященных и стремиться не столько поразить зрителя, сколько втянуть его в интеллектуальную игру» [Błoński 1961: 148]. Поскольку такие юмористические сценки довольно аллюзийно нагружены и

представляют собой сплав актуальных для данного общества дискурсов, от зрителя требуется большой запас знаний в области политики, культуры и литературы. Тем самым смысл пьесы «Мученичество Петра Охея» выходит далеко за пределы сугубо политической драмы. Как утверждает Х. Стефан, Мрожек здесь обращается к романтической мартирологии [Stephan 1996: 114], в которой один человек приносит себя в жертву ради спасения всего народа. На протяжении всей пьесы маленький Ясь, сын Петра Охея переодетый в «ксендза Кордецкого» («ksiądz Kordecki» [Mrożek 1963: 7]) – защитника священной для поляков Ченстоховы во время польско-шведской войны 1655 г. и героя романа Г. Сенкевича «Потоп», играет в историческую игру «оборона Ченстоховы» и сражается с выдуманным противником. «На шведа, на шведа!» [Mrożek 1963: 7] – звучит боевой клич младшего сына. Важным является также его реквизит. У героя Сенкевича была черная борода: «Черная густая борода окаймляла его лицо, глаза были голубые, спокойные и проницательные» [Сенкевич 1984: 289]. Подражая герою Ченстоховы, Ясь надевает черную бороду. «Отцепи ты эту черную бороду», – говорит его мать. Таким образом, герой Мрожека, Ясь, играет в ксендза Кордецкого «по Сенкевичу». Стать идеальной приманкой для тигра уговаривает именно жена Петра, взывая к его чувству гордости и чести: «Лучше один раз пойти, нежели потом стыдиться всю жизнь» [Mrożek 1963: 26]. Это парафраз высказывания испанской революционерки Долорес Ибаррури, процитированного в свое время в книге Альбера Камю «Бунтующий человек»: «Лучше умереть стоя, чем жить на коленях» [Камю 1999: 128], которое придает драме философское звучание и обращает нас к проблеме человеческого существования. Х. Стефан видит сходство этой цитаты с высказыванием князя Юзефа Понятовского «лучше умереть, чем жить бесславно» [Stephan 1996: 116] перед битвой под Лейпцигом 19 октября 1813 г. Мрожек играет со ставшими классическими цитатами, переиначивает их с целью подчеркнуть свое негативное отношение к романтической традиции, культивировавшейся в Польше многие столетия.

По словам Л.Р. Татарниковой, главными приемами современной постмодернистской литературы, которая зиждется на «диалоге текстов», являются «ирония, пародия и инверсия» [Татарникова 2006: 84]. Их использование обусловлено «необходимостью авторского самовыражения и поиска новых художественных форм, посредством которых доносятся до современного читателя великие идеи, которые всегда были неотъемлемой частью литературы» [Там же].

В пьесе «Шаткое равновесие» Олби разрабатывает один из наиболее ярких библейских сюжетов, заполняя художественный текст явными и неявными аллюзиями и цитатами из Библии. Одним из таких сюжетов является реализация христианской идеи – братской любви на примере интерпретации новозаветной притчи о Добром Самаритянине. «Шаткое равновесие» мнимого благополучия главных героев нарушается приходом в их дом лучших друзей семьи, Гарри и Эдны. Ощущая невыносимое чувство страха и одиночества, Гарри и Эдна устремляются к Агнес и Тобиасу, рассчитывая на их братскую любовь, «comfort (англ. утешение) and warmth» (теплота) [Albee 2, 2008: 74]. Однако никто из героев пьесы не обнаруживает полного соответствия евангельскому образу. Воплощение идеала братской любви становится не просто невозможным, но даже и доводится до абсурда.

Как отмечает Дж. Кулсон, размышляя на тему истории религиозной мысли США и ее влияния на литературу, в американском обществе XIX века, воспитанном на идеалах плюрализма и либерализма, национальная религиозная культура не сложилась по сравнению с Европой, отличающейся многовековым христианским наследием [Coulson 1984: 15]. По мнению того же исследователя, всем американским писателям чужда религиозная тематика [Coulson 1984: 15], поэтому постмодернизм так легко прижился на американской земле.

О структуре современного постмодернистского текста, точнее, о проблеме его фрагментарности, пишет Е.Г. Водолазкин, обнаруживая непосредственную связь христианской средневековой письменности с

современной литературой. Исследователь подчеркивает, что центонный характер постмодернистских текстов «не подразумевает дословного воспроизведения предшествующих произведений. Эти произведения представлены обычно аллюзиями, цитатами, пересказом и т. д.» [Водолазкин 2008: 37-38]. Современный писатель, который обращается к библейским сюжетам в своем творчестве, подвергает метарассказ различным формам деконструкции и тем самым создает конфликт между традиционной интерпретацией исходного текста и собственной авторской версией, которую А.В. Татаринов называет «стилизованным апокрифом» [Татаринов 2004: 5-6]. По мнению исследователя, стилизованные апокрифы представляют собой своего рода игру священными текстами, ставя под сомнение каноническое повествование, однако в результате выступают в совершенно новом качестве, «приближая читателя к ценностям апофатического метода» [Там же: 53].

В пьесе «Шаткое равновесие» ощущение нестабильности моральных установок, невозможность воплотить нравственный идеал в реальной жизни выразилось в своеобразной игре библейскими аллюзиями и цитатами. Более того, за такой игрой чаще всего кроется ирония и недоверие к христианскому пониманию любви и дружбы. Так, Агнес иронизирует по поводу факта милосердия к ближнему: Agnes. Would you give friend Harry *the shirt off your back* ¹ as they say? (Агнес. Отдал бы ты Гарри свою рубашку, или как там говорится?) / Tobias. I suppose I would. He is my best friend (Тобиас. Наверно. Он мой лучший друг) [Albee 2, 2008: 30]. Искажается и переиначивается на современный лад строка из Евангелия св. Матфея (5:40). По-английски, согласно новой исправленной стандартной версии Библии, она звучит следующим образом: «And if anyone wants to sue you and take your coat, *give your cloak* as well» [The New Oxford Annotated Bible. New Revised Standard Version with the Apocrypha: An Ecumenical Study Bible, 2010: 1754]. Ощущение безнадежности и потеря нравственных ориентиров в современном

¹ Здесь и далее курсив наш.

мире с точностью передаются в диалоге Клер (сестры Агнес) и Эдны, в котором героини обращаются к Евангелию от Матфея (14: 22-31): Claire. Do you think we can walk on the water, Edna? Or do you think we sink? Edna (dry). We sink [Albee 2, 2008: 75]. (Клер. А как ты думаешь, Эдна, мы сможем *ходить по воде*? Или утонем? Эдна. (*сухо*) Утонем).

Искажению подвергается также строка первого послания к Коринфянам (1 Кор. 1:13). Ее синтаксическая конструкция подобна той, которую мы встречаем в художественном тексте, однако, уже с другим идейным содержанием. Автор не случайно берет ее в кавычки: «*If we do not love someone...never have loved them...*» [Там же, р. 40] (Если мы никого не любим..., то никогда и не любили), – констатируют свое скорбное положение Агнес и Тобиас. В английском языке библейский текст звучит так: «*If I speak in the tongues of mortals and of angels, but do not have love ...*» (I Cor. 13: 1). Переводчики В. Вульф и А. Дорошевич полагают, что данная цитата принадлежит к разряду цитат с атрибуцией (термин Н. А. Фатеевой), т.е. приписана поэту и драматургу Т.С. Элиоту [Олби, 1966]. Будучи христианским поэтом-модернистом, апеллировавшим «в отличие от континентальных авангардистов, к мировой культуре, ... духовному явлению европеизма» [Толмачев, с. 28], Элиот в своей поэзии часто обвиняет современную протестантскую церковь Америки в ее формализме и прагматизме. Именно за приверженность христианским традициям и ценностям, как утверждает В. М. Толмачев, «пусть и не всегда прямо, Элиот критиковался и критикуется в США (во время новейших культурных войн)» [Там же, с. 8]. Переводчики сочли нужным приписать цитату Элиоту с тем, чтобы показать ироническое отношение героев пьесы к христианским ценностям, либо продемонстрировать подражание Олби традиции Элиота, которое в свое время было замечено критиками. «Это обвинение, зачастую бездоказательное, – как пишет Г.В. Коваленко, – тянулось шлейфом за Олби» [Коваленко: 158]. В любом случае данное переводческое решение отвечает

заявленному послы драмы, однако, не отражает, по нашему мнению, в полной мере глубины и масштаба игры священными текстами Эдварда Олби.

По нашему мнению, изречение «*If we do not love (someone....never have loved them...*» [Albee, 2008, p. 40] является компиляцией вышеизложенного библейского фрагмента и второй части цитаты из знаменитого цикла стихотворений Альфреда Теннисона «*In Memoriam A.H.H.*» – «*Tis better to have loved and lost / Than never to have loved at all*» [Tennyson, p. 67] (Лучше любить и потерять, чем не любить вовсе). В эпоху модернизма творчество А. Теннисона подверглось серьезной критике. «Помпезным и банальным» [Encyclopedia Britannica, 2019] называли тогда его стихотворное наследие. Обращение Олби к творчеству известного викторианского поэта вызвано стремлением не только показать свое ироничное отношение к воспетым идеалам, противоречащим реалиям современной эпохи, но создать интеллектуальный пастиш. Такая экспериментальная творческая игра с метаповествованием, порой шокирующая, ирония по отношению к искаженному восприятию христианства и попытке современников следовать его букве, а не духу, обусловлены поиском новых художественных форм, которые бы позволили вызвать интерес читателя эпохи постмодерна к вечным идеям и реанимировать их. В этой связи интересным может показаться предположение М. Янион о том, что постмодернизм «может быть формой декадентизма конца века, забавляющегося распадом и ищущего в нем мудрости» [Janion 2000: 9].

Если основным способом организации текста в ранней драматургии Олби является «программно эклектическая структура» [Можейко 2001: 558], такая как пастиш, то у Мрожека – это пародия. Согласно энциклопедии, посвященной постмодернизму, пастиш в современной парадигме постепенно занимает место пародии, поскольку отличается тем, что его «процессуальность оказывается эмоционально нейтральной, лишенной энергии отрицания, и пафоса утверждения, тогда как пародия отрицает пародируемое» [Там же]. Такая модель текстопорождения как пастиш

представляет собой явление постмодернизма, поскольку, он «в отличие от модернизма, не борется с канонem, ибо в основе этой борьбы лежит имплицитная презумпция признания власти последнего, он даже не ниспровергает само понятие канона – он его игнорирует...» [Там же]. Поэтому мы склонны утверждать, что раннее творчество Олби в большей степени подходит под определение «постмодернизм», тогда как ранняя драматургия Мрожека, в которой за модель текстопорождения выбрана пародия, все же отражает состояние переходности от предшествующей культурной парадигмы к последующей.

Польский абсурдист, создавая образ Петра Охея и делая из него пародию на героя, опровергает романтическую традицию в своей пьесе, придавая ей оттенок иронии, порой даже сарказма, и превращает романтическую трагедию в фарс. Неслучайно сходство главного героя Мрожека с Конрадом из поэмы Мицкевича «Дзяды» сводится к концепции бунта. Идею самоотречения, придающую значение бунту, мы находим также у героя Томаша Юдыма в романе С. Жеромского «Бездомные». Однако, персонаж польского абсурдиста – далеко не тот герой, который готов совершать подвиги. Трагикомичным главного героя делают также аллюзии мученической смерти апостола Петра. Мрожек неслучайно отсылает нас к образу христианского мученика с целью подчеркнуть карикатурность образа собственного персонажа. Деконструируя метарассказ об апостоле, накладывая его на современные реалии, Мрожек иронизирует над «мучениями» Охея с тем, чтобы подчеркнуть нелепость изображаемого действия. В этой связи интересна фигура старого охотника, чье русское происхождение, с одной стороны, свидетельствует, по словам А. Беднарчика, о «неустанном присутствии России в атмосфере дома Охея, представляющего собой микроскопическую модель Польши» [Bednarczyk 1987: 84], а с другой стороны, являет собой духовную связь с трагическим прошлым Польши. Неслучайно, Петр Охей называет старого охотника «отче» («ojcze» [Mrożek 1963: 21]), а тот его зовет в степь («chodź, pójdziemy

w step» [Mrożek 1963: 28]). Образ духовного отца символизирует пораженческую линию истории Польши, он связан с мотивом страданий польского народа и бесплодного бунта.

В другой пьесе Мрожека, «Танго» (1964), в которой, так же, как и в предыдущей пьесе, опровергается романтическая традиция, представлен подобный трагикомический образ героя Артура, героически отстаивающего идею бунта. М. Пивиньска утверждает, что Артур – это своего рода alter ego Славомира Мрожека. «Танго» [...], – пишет исследователь. – является не только бытовой, общественной и политической притчей. Это будто бы «внутренняя биография» Мрожека, отразившаяся в пьесе, в которой появляется драматический герой, жаждущий сделать что-то по собственному желанию, не подталкиваемый обстоятельствами [...]. По сути, Артур – это Гамлет, который решил стать Фортинбрасом, Конрадом и членом Союза польской молодежи» [Piwińska 1966: 111-112]. Чаше, чем польские исследователи, на аналогию «Танго» с шекспировским «Гамлетом» указывали зарубежные критики, прямо называя Артура «современным Гамлетом» (см., например: [Sugiera 1996: 141]). Все это подтверждает факт обращения Мрожека к «вечному образу» Шекспира. О мифе польского Гамлета как о факторе польской культуры говорит Я. Тшнадель. По его мнению, фигура Гамлета важна для польского читателя, прежде всего, тем, что она раскрывается «на фоне исторических судеб польского общества, а не – как в шекспировском «Гамлете» – на фоне отдельной судьбы» [Trznadel 1989: 9]. Мрожек в своей пьесе пытается выйти за локальные рамки и порывает с образом «польского Гамлета». Герой Мрожека – это трагическая смоделированная пародия на шекспировского Гамлета.

Обращение Мрожека к «вечному» образу Гамлета нельзя назвать случайным, поскольку феномену «гамлетизма» присуща полифоничность интерпретаций, проявляющаяся как на уровне индивидуальных прочтений трагедии Шекспира, так и на уровне национальных литературных традиций. Так, например, предшественник Мрожека Витольд Гомбрович использует

образ «вечного» Гамлета в пьесе «Венчание» («Ślub»). Общим для польских абсурдистов является стремление к преодолению национальных мифов, так называемой «польскости», которая так тяготила писателей, стремившихся в своем творчестве отойти от заданной польскими романтиками традиции. Поэтому обращение Гомбровича и Мрожека к «вечному образу» Гамлета в послевоенное время приобретает принципиально новое значение в отличие от произведений Мицкевича, Словацкого и Выспяньского и знаменует не просто отход от романтической традиции символизации реальности, а, прежде всего, постмодернистскую исчерпанность традиции, которая, по словам польского литературоведа Марии Янион, предполагает «всеобщую дезутопизацию общества» [Janion 2000: 8], в результате которой «романтические идеалы потеряли силу своего убеждения» [Janion 2000: 8].

Таким образом, драмы абсурда Эдварда Олби «Кто боится Вирджинии Вульф», «Шаткое равновесие» и Славомира Мрожека «Мученичество Петра Охея», «Танго» являются примером текстовой поликодовости, включающей как элементы интертекстуальности, так и проявления интермедийности и интердискурсивности. В контексте интертекстуальности игра как основа структурообразования пьесы Олби «Кто боится Вирджинии Вульф» и пьесы Мрожека «Мученичество Петра Охея» расширила сюжетно-композиционное поле драм, что позволило углубить философскую проблематику пьесы и выделить несколько основополагающих различий между творчеством обоих драматургов. В пьесе «Кто боится Вирджинии Вульф» игра служит разоблачению иллюзий. У Мрожека в пьесе «Мученичество Петра Охея» игра является средством выявления механизма социального и политического подавления личности. Принципы центонности и пастишизации в контексте игровой поэтики характерны для пьес Эдварда Олби, тогда как пьесам Мрожека «Мученичество Петра Охея», «Танго» присуща пародия. Данный факт свидетельствует о том, что раннее творчество Олби в большей степени подходит под определение «постмодернизм». Раннее творчество Мрожека все же отражает состояние переходности от модернизма к постмодернизму.

Анализ ранних пьес обоих драматургов показал также различия в особенностях организации пространства, которое передает специфику менталитетов американского и польского народов, а также их историко-политический опыт. В драматургии Олби мы наблюдаем замкнутое пространство, которое является оплотом частной жизни, доступ к которой охраняется законом. У Мрожека, наоборот, пространство размыкается и становится открытым для всех. Как видим, в пространственной организации пьес проявились аксиологические особенности американского индивидуализма, а также исторический опыт Польши в XX веке.

2.3. Чеховская традиция в игровом интертекстуальном пространстве драматургии Олби и Мрожека

Антон Павлович Чехов запечатлевает момент бессмысленности бытия в своих произведениях, что роднит с ним в некоторой степени представителей драмы абсурда. Согласно мнению американской писательницы и исследователя творчества русского классика Д. Карол Оутс, «Чехов в философском осмыслении своих произведений, равно как и в использовании отдельных драматических средств предвосхищает современный театр абсурда» [Oates 1972: 119]. По мнению критика, в пьесах «Вишневый сад» и «Три сестры», благодаря таким признакам, как «безнадежность, комическая патетика, разрыв с традициями, тщетная тоска по Москве, мы видим, насколько близок Чехов пьесе «В ожидании Годо» и другим работам Беккета» (цит. по: [Там же] (перевод Ю.И. Сохрякова). Связь Чехова с театром абсурда очевидна еще и в силу того, что, согласно Ю.В. Доманскому, «именно Чеховым начинается в истории драмы посткреативистская (в терминологии В. И. Тюпы) парадигма, обусловленная кризисом креативистского художественного сознания, то есть с Чехова начинается собственно модернизм, – творцу необходимо теперь выстраивать художественную реальность не на территории собственного сознания, а в

сознании адресата» [Доманский 2005: 4]. Чехов порывает с «основаниями и возможностями классической художественности» [Там же], что рождает «инновационную коммуникативную стратегию чеховского творчества, которая привносит диалогизированную открытость в соотношение авторского и читательского сознаний» [Там же: 5], а следовательно, – вариативность толкований смысла драматического произведения. Эти наблюдения Ю.В. Доманского подтверждаются фактом переходного состояния и кризисности эпохи, в которой творил русский драматург.

О связи Чехова с драмой абсурда говорит также В.Б. Катаев. Исследователь, однако, подмечает существенное различие между русским писателем и модернистами, которое заключается в том, что «Чехов говорил о неимоверных трудностях постижения настоящей правды, отнюдь не утверждая абсурдности стремления к познанию и действию» [Катаев 2008: 261]. По утверждению Г.П. Бердникова, русский классик стремится показать в своем творчестве «коренное неустройство жизни. Не те или иные отступления от нормы, а противоестественность принятой, господствующей нормы» [Бердников 1981: 312]. Источником несчастья чеховских героев можно считать повседневную жизнь в ее будничном проявлении. Абсурдность повседневной жизни, то, что принято считать нормальным и рядовым, становится невыносимым для героев чеховских драм. По мнению Г.П. Бердникова, основополагающей мыслью всего творчества Чехова становится «мысль о конфликте задумавшихся людей со строем господствующих социальных отношений и нравов» [Там же: 315]. Не случайно доктор Астров говорит: «Вообще жизнь люблю, но нашу жизнь, уездную, русскую, обывательскую, терпеть не могу и презираю ее всеми силами моей души» [Чехов 1985: т. 10, 211]. Таким образом, Чехов демонстрирует нам абсурд социальной действительности, абсурд «самого сложения жизни в целом» [Скафтымов 1972: 345], что сближает его творчество с абсурдистами в мировоззренческом аспекте, однако отличает от художественной специфики западноевропейского театра абсурда.

Ю.И. Сохряков, критически подходя к анализу рассуждений К. Оутс о родственности драматургической техники А.П. Чехова и техники представителей театра абсурда, усматривает в произведениях русского классика изображение бессмысленности напрасно прожитой жизни. Однако эта бессмысленность несет в себе принципиально иное значение в отличие от представлений абсурдистов. У Чехова абсурдным представляется губительное для окружающих праздное существование тех людей, которые, подобно Прозорову, Наташе, профессору Серябрякову, его жене, доктору Чебутыкину, Яше, не способны духовно подняться над обывательской действительностью. Абсурд в творчестве А.П. Чехова является одной из характеристик человеческого бытия, однако само бытие не лишено смысла. Бессмысленной становится жизнь тех, кто при жизни не проявил духовной полноты и величия душевных сил. По сути, абсурд выступает мерилем нравственности, герои проходят своего рода проверку на способность противостоять абсурду действительности. Таким образом, «последовательная социально-психологическая обусловленность абсурдности и бессмысленности жизни, – утверждает исследователь, – вот что отличает чеховское видение человека от концепции человека в «театре абсурда», где абсурдность человеческого бытия – вечная и неизменная категория» [Сохряков 1981].

Однако такая трактовка абсурда, хотя и расходится с французским абсурдизмом, сближает с Чеховым представителей американского и польского театров абсурда Эдварда Олби и Славомира Мрожека, творчество которых было наглядным примером соположения принципов реалистического метода и приемов из арсенала драмы абсурда, а также примером обращения к чеховской традиции в американском и польском театре абсурда, что отразило ощущение кризисности и переходности эпох трех авторов.

В.И. Силантьева, анализируя «особенности наследования традиции в периоды «слома эпох» и перехода от одной формы художественного

отражения мира к другой» [Силантьева 2016: 67], делает вывод о том, что традиция в период смены парадигм является объектом «насмешки и отрицания» [Там же]. От нее либо отказываются, либо подвергают активным экспериментам. Вопросы, связанные с переходным состоянием художественного сознания, возникают в период смены эпох. Наиболее показательным примером, демонстрирующим этот феномен в современной литературе, является постмодернизм, с которыми соотносимо творчество Эдварда Олби и Славомира Мрожека. Обращаясь к наследию театрально-эстетических открытий Чехова, оба драматурга запечатлели в своем творчестве рубежное состояние культуры переходного периода.

Примечательно, что само творчество Чехова пришлось на момент слома эпох и определило движение от эстетики реалистического XIX века к эстетике XX века, модернистского и постмодернистского. В.И. Силантьева, подкрепляя свои наблюдения высказыванием А. Белого, видит в произведениях А.П. Чехова не только факт наследования традиции Толстого и «соположение реализма с символизмом» [Силантьева 2016: 79], но и зафиксированный факт «насмешливого отношения к подобному эксперименту» [Там же]. Аналогичные суждения высказывает В.Б. Катаев, который видит в Чехове одного из авторов, наряду с Шекспиром и Мольером, совершивших в свое время настоящий «поворот в истории театра и драмы» [Катаев 2008: 312], атаку на предшествующую традицию. Следовательно, в творчестве Чехова имеет место не прямая преемственность, а прежде всего, художественная переориентация, литературная эволюция, которую Ю.Н. Тынянов предложил понимать как «скачок и «смещение» [Тынянов 1977: 255]. Под главным понятием литературной эволюции ученый понимает смену систем. «Смены эти носят от эпохи к эпохе то более медленный, то скачковой характер, – пишет Ю.Н. Тынянов, – и не предполагают внезапного и полного обновления и замены формальных элементов, но они предполагают *новую функцию этих формальных элементов*» (курсив Ю. Н. Тынянова) [Там же].

Все те качества, которые характерны для искусства переходного времени, такие, как «импрессионистичность мышления и настроения, поток жизни (в которой ничего не происходит), соотнесение обыденного и вечного, открытые финалы» [Силантьева 2016: 75], по мнению В.И. Силантьевой, заявляют о себе в драматургии Чехова. Эти же черты, свойственные эпохе перелома, мы находим и в драмах абсурда Эдварда Олби и Славомира Мрожека. Общность драматургической стилистики, а также общность тематики и проблематики всех трех писателей отразили рубежное состояние человека, вступающего в новую эпоху, и мира. Однако, если общность тематики чеховских пьес, по словам В.Б. Катаева, сводится к идее показать «человека ориентирующегося» [Катаев 2008: 313], «лишенного надежных жизненных ориентиров, отягощенного ложными (иллюзорными, трафаретными, догматичными) представлениями» [Там же], то героем Олби и Мрожека в середине XX века становится человек *сомневающийся*, который, согласно терминологии А. Винха, провозглашает «культуру сомнения, кризиса и утраты надежды» [Winch 2015: 13].

В этой связи особое значение приобретает апокалиптическая тема кризиса европейской цивилизации в период рубежа эпох сквозь призму конфликта интеллигента и хама как олицетворение двух противоборствующих социокультурных сил. Наметившаяся еще в начале XX века в реалистической драме Чехова «Вишневый сад», эта тема находит своё продолжение спустя шестьдесят с лишним лет в абсурдистских пьесах Эдварда Олби «Кто боится Вирджинии Вульф» и Мрожека «Танго». Все три писателя, по-разному интерпретируя эту тему в своих пьесах, отразили насущные проблемы современности сквозь призму универсального и национального в рамках позднего реализма конца XIX – начала XX вв. и театра абсурда 1960-х гг.

Ощущение катастрофичности и апокалиптичности возникает в самом начале пьес обоих драматургов. Не случайно комната, в которой происходит действие в мрожековском «Танго», напоминает «свалку культуры», как

пишет А. Краевска [Krajewska 1996: 90], а в пьесе Олби прямо говорится о том, что место, в котором живут главные герои, представляет собой «свалку» или «дыру» («dump») [Albee 1, 2007: 155]. Такое описание пространства соотносимо с изображением опустевшего поместья из «Вишневого сада» в начале четвертого действия. «Пустота» [Чехов 1985: т. 10, 347], как говорит Чехов в ремарках, становится символом заката уходящей эпохи. У Мрожека, наоборот, создается образ «захламленного» пространства из случайно собранных предметов, которые невозможно логично друг с другом соединить, возникает ощущение «ошибочности, случайности, неряшливости» [Mrozek 1963: 89], несовпадение стиля и эпохи. В свою очередь, у Олби создается образ мифического города, именуемого Новым Карфагеном, в котором царит хаос семейных отношений и иллюзия мнимого благополучия. Драматург помещает в этот город, метафорически ассоциирующийся с «засасывающей трясинной» («quicksand») [Albee 1, 2007: 36], своих главных героев, являющих собой, по мнению М. Эсслина, пародию на образы первого президента США, Джорджа Вашингтона, и его жены Марты, считавшихся эталоном любви и партнерства [Esslin 1975: 24]. Олби противопоставляет образы главных героев пьесы, сломленных людей, мифологизированным национальным образам Марты и Джорджа Вашингтона, претворившим в жизнь «американскую мечту». Именно в таких несоответствиях, устанавливаемых драматургами, проявляется идейный кризис, в условиях которого действуют интеллигент и хам.

Впервые конфликт интеллигента и хама был обозначен польским критиком Я. Блоньским [Błoński 1995], который ссылаясь на стереотипность обрисовки двух характеров. Данная формулировка как нельзя лучше подходит для дифференциации противоборствующих персонажей, которые, будучи выразителями той или иной социокультурной силы, встречаются как у Чехова в пьесах «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад», так и у Олби в пьесе «Кто боится Вирджинии Вульф». У Чехова конфликт интеллигента и хама, выражающий себя в противостоянии Войницкого и

Серебрякова, собирательного образа трех сестер и Натальи, Пети Трофимова и Яши, едва намечен. Их образы кристаллизуются, но отсутствует определенность их отношений друг к другу, хотя отчетливо видна авторская позиция по отношению к ним.

Герои Олби, наоборот, активно противоборствуют друг другу в ожесточенных словесных баталиях, отстаивая свои принципы. В конфликте историка Джорджа и биолога Ника сосредоточена не просто борьба поколений, но и идеологическая борьба, которая находит свое выражение в остроумных диалогах, ожесточенном философском споре и соперничестве за женщину. Жанровая специфика американского абсурдиста заключается в сопряжении в напряженной динамике пьесы комического игрового уровня с уровнем трагическим, что, в свою очередь, является отличительной чертой как драматургии Чехова, так и Мрожека. В шуточной форме проявляется подтекстовый слой, в котором отражается трагическая сторона первичной реальности и негативное отношение автора к ней. Ник: «И держу пари, ваша жена самая крупная гусыня в этом гусячем стаде... Так вот я, пожалуй, прижму ее где-нибудь в уголке и оседлаю, как дворовая псина? / Джордж. Действуйте, прижимайте. / Ник ... Знаете, мне кажется, что вы это серьезно. / Джордж. Нет... это ВАМ кажется, что вы это серьезно, и вы обмираете от страха» [Олби 1976: 135]). Однако их столкновение не становится центральной темой пьесы, уступая место бытовому супружескому конфликту, хотя такая побочная сюжетно-тематическая линия, как отмечают многие исследователи, такие, как К. Бигсби, Г.П. Злобин и В.М. Паверман, могла бы вылиться в совершенно полноценный сюжет драматического произведения.

Польский же драматург, в творчестве которого превалирует катастрофизм, а его основой, как пишет А. Либера, является «критика существования человека и западной культуры» [Libera 2014: 136], также перенимает творческую эстафету у Чехова. Согласно мнению Я. Серадзкого, пессимизм Мрожека в отношении будущего отражает чувство неминуемого

бедствия, заключающегося «в замене лучшего худшим, в вытеснении порядка хаосом, а интеллигента хамом» [Sieradzki 1988: 4]. Понимание Мрожеком этой проблемы объясняет его интерес к творчеству Чехова. «Прихожу к мысли, – пишет Мрожек в своем дневнике, – что корни того, что сейчас происходит, ведут к тому, что было тогда (во времена Чехова. – *Р.З.*). Прежде всего, Чехов писал о закате определенного мира, и мы живем во времена заката. Он что-то чувствовал, и мы что-то ощущаем. Что-то тогда случилось и сейчас намечается. В итоге я позаимствовал (у Чехова – *Р.З.*) настроение, тональность и ритм» [Mrozek 2009: 345-346].

Пьеса Мрожека «Танго», относящаяся к раннему периоду творчества Мрожека, по мнению Я. Блоньского, затронула универсальную проблему «кризиса и вероятного конца цивилизации» [Błoński 1981: 232]. Об общезначимом характере проблематики пьесы пишет К. Волицкий. «Танго» отражает, по мнению исследователя, «распад мещанского этоса, который является основным фундаментом порядка и стабильности западного мира» [Wolicki 1975: 31-32]. В свою очередь, Х. Стефан видит в пьесе «Танго» «форму гротескной параболы» [Stephan 1996: 107], которая может быть прочитана в экзистенциальном контексте и нести в себе смысл, говорящий о «распаде современной системы ценностей на примере семьи» [Stephan 1996: 107]. В этой пьесе польский драматург дал более художественно развернутую трактовку этих образов на примере ярко выраженного конфликта интеллигента Артура и хама Эдека в контексте экзистенциального кризиса Западной Европы во второй половине XX века. Сквозь призму столкновения идеологически противопоставленных характеров разворачивается трагедия конца европейской цивилизации, приведшая к упадку традиционных устоев. У Мрожека данный конфликт развивается и достигает своего апогея, приводя к абсурдному снятию противоположностей. Альянс интеллигента Артура и хама Эдека и их действия можно охарактеризовать следующим образом: «Никакая это не система, это хамство!» [Mrozek 1963: 157]. Убийством интеллигента и последующим

после этого танго хама Эдека и Евгения, старого оппортуниста, возвращается «порядок», а вместе с ним и танго – символ мужества, свободы и раскрепощенности. Танго в исполнении Эдека и Евгения «символизирует собой начало новой эры» [Stephan 1996: 133], знаменующей, по словам Халины Стефан, «последний отказ от всяких притязаний на культуру и философию» [Stephan 1996: 133].

О нарастающей по силе диктатуре масс, так называемой диктатуре «хама» [Winch 2015: 104-105], которая приводила писателя в ужас, Мрожек пишет следующее: «Хам вторгся везде, превратился в вездесущую субстанцию и эссенцию быта, стиля, языка – всего» [Mrožek 2012: 125]. Драматург полагал, что вместе с доминированием масс наступит кризис ценностей. Задолго до Мрожека «страх перед грядущим царством хама» одолевал русского писателя и философа Д.С. Мережковского. В своей во многом пророческой статье «Грядущий хам» (1905) Мережковский писал о торжестве мещанского духа, губительного для общества и культуры. «Одного бойтесь – рабства и худшего из всех рабств – мещанства и худшего из всех мещанств – хамства, – пишет философ, – ибо воцарившийся раб и стал хам, а воцарившийся хам и есть черт [...] – грядущий Князь мира сего, Грядущий Хам» [Мережковский 2018: 16].

Мрожековский хам, слуга Эдек, как его называют герои пьесы, «плебей, «дебил», «вредный человек», олицетворение «хаоса» [Mrožek 1963: 94-95], «борделя», «морального принуждения к неморальности» [Mrožek 1963: 100-101], по утверждению Х. Стефан, «свидетельствует о начале новой эпохи» [Stephan 1996: 133]. Будучи комедийным персонажем второго плана, Эдек переходит из разряда второстепенных героев в главные и перехватывает инициативу. «Простодушный глупец, – отмечает Краевская, – превращается в грозного и примитивного хама. Эдек, хитрый слуга из комедии... Пробравшись со второго плана сцены на передний, он оставил сцену и попрощался с театром как пространством лицедейства и игры» [Krajewska 1996: 93-94]. Эдек устанавливает тоталитарные порядки, провозглашая

победу примитивизма, силы и хамства: «Не бойтесь, тихо сидеть, не подсакивать, слушать, что говорю, и будет вам хорошо со мной, увидите. Я свой мужик. И пошутить могу, и повеселиться люблю. Только вы слушаться должны» [Mrožek 1963: 161]. Именно о таком типе человека, который «не желает ни признавать, ни доказывать правоту, а намерен просто-напросто навязать свою волю,... (желает иметь) право на произвол» [Ортега-и-Гассет 2005: 65], писал в своем социально-философском трактате «Восстание масс» (1930) Х. Ортега-и-Гассет. «В мире, – отмечает исследователь, – сегодня господствует дикарь, «Naturmensch», внезапно всплывший со дна цивилизации... Этот новоявленный варвар с хамскими повадками — законный плод нашей цивилизации, и в особенности тех её форм, которые возникли в XIX веке... Он – естественное порождение упомянутого мира» [Там же: 91]. Не случайно для героев пьесы «Танго» Эдек – это олицетворение врождённой естественности. Иронизируя, Мрожек характеризует его, вкладывая в уста Стомиля констатацию, симптоматичную для интеллигентского сознания: «Эдек – дитя счастья. Он родился таким, какими мы все должны стать. То, что у него является природным даром, мы добиваемся ценой усилий, культурой» [Mrožek 1963: 123].

Подобные черты мы обнаруживаем и у чеховского героя Яши, верного слуги Любви Андреевны Раневской, избалованного хама, который высокомерно себя ведет с другими людьми, позволяет себе грубость в отношении женщин и стариков. А.С. Скафтымов, говоря об образе Яши, отмечает его специфику, заключающуюся «в его особенной моральной тупости, совершенной холодности к душевному миру окружающих» [Скафтымов 1972: 369]. Этот персонаж – единственное лицо в пьесе, «обрисованное с полным неодобрением, без всякого сочувствия» [Там же], – уточняет критик. Г.П. Бердников утверждает, что Яша – один из многих чеховских героев, наряду с Шамраевым, Серебряковым, Марией Васильевной, Кулыгиным, Соленым, Натальей, Симеоновым-Пищиком, который «не имеет своей лирической темы», то есть лишен «специфической

двуплановости речи», «двойного звучания» или подтекста, который в чеховском творчестве является «свидетельством содержательности и глубины внутреннего мира человека, отсутствие его в речи отмеченной категории действующих лиц прямо свидетельствует об их духовной бедности» [Бердников 1981: 323].

Олби, в свою очередь, создает уникальный тип хама, так называемого «человека науки» [Ортега-и-Гассет 2005: 99], который превращается «в варвара, в современного дикаря» [Там же: 100], лишённого каких-либо этических соображений, не обременённого гуманистической моралью. Особенно ярко это проявляется в игре с названием «Унизь хозяина»/ «Хами хозяину», в которую играет Ник с целью оскорбить Джорджа. Весьма показательно, что название игры на английском звучит как «Humiliate the Host». Глагол *humiliate* (с англ. унижать) восходит к латинскому глаголу *humilio* (унижать) и прилагательному *humilis* (незначительный, низкий). С исчерпывающей точностью интеллигент Джордж говорит о таком человеке, биологе Нике, следующее: «Вы из тех, кто затеял всю эту мороку... Кроить всех на один лад, перестраивать хромосомы или что-то там еще. ... Вы собираетесь производить детей в пробирках. ... Вы, биологи» [Олби 1976: 153]. Джордж, усматривая в Нике угрозу идейным устоям и принципам своего времени, с помощью игры выводит молодого биолога на чистую воду. Джордж разрушает иллюзию семейного благополучия Ника и его жены, снимает с него маску благопристойности. В исступлении Ник выдает себя словами: «Зачем... вы это! ... Это жестоко...это бессовестно. Это гибель...для меня!» [Там же: 157]. В игре, таким образом, раскрывается истинная сущность хама. Перед нами морально разложившийся человек, эгоист, обеспокоенный лишь возможностью занять свое место под солнцем вопреки моральным принципам. Джордж в своем многозначительном монологе, обращаясь к Нику, предвидит катастрофу будущего мира, за создание которого берется биолог Ник: «Этот молодой человек разрабатывает систему, при помощи которой хромосомы можно изменять ...

Мы станем расой, выращенной в пробирках... рожденной в инкубаторах... расой гордой и величественной. ... Одинаковые. Буквально все, и вряд ли я ошибаюсь, но все будут похожи вот на этого молодого человека. ... Мы создадим расу людей аккуратненьких, белокурых, ... расу ученых, расу математиков, посвятивших жизнь труду во славу сверхцивилизации. Полагаю, что в результате этого эксперимента... людское многообразие уже никого не будет интересовать. Культуры и отдельные народы в конце концов исчезнут... Миром овладеют муравьи» [Там же: 22-23].

Х. Ортега-и-Гассет, углубляя проблему отсутствия у нового поколения ученых чувствительности к гуманитарной стороне исследования, которая бы определяла этические рамки научных изысканий, пишет: «Мы убедились, что люди науки, поколение за поколением, умещаются и замыкаются на все более тесном пространстве мысли, — пишет исследователь. — Но существеннее другое: с каждым новым поколением, сужая поле деятельности, ученые теряют связь с остальной наукой, с целостным истолкованием мира — единственным, что достойно называться наукой, культурой, европейской цивилизацией» [Ортега-и-Гассет 2005: 101]. Философ винит ставшую бичом современности механизацию, которая разбивает науку на отдельные сегменты, забывая о других отраслях знания и «благоприятствует интеллектуальной посредственности» [Там же: 102]. Олби в своей драме, таким образом, предвосхищает надвигающуюся угрозу дегуманизации, представленную в научных экспериментах биолога Ника.

Идейные антагонисты вышеназванных героев — интеллигенты, призванные «восстановить ценности, расшатанные и разрушенные в процессе стремительных перемен» [Померанц], довольно противоречивые персонажи. С одной стороны, они способны увидеть правду и донести ее до зрителя. Так, например, герой Олби, историк Джордж, в своем противоборстве с Ником «восстает» [Олби 1976: 22] против предлагаемого биологом упорядоченного мира «неизменных величин» [Там же], в котором «история лишится своего блистательного многообразия и своей

незаданности» [Там же], в котором не будет места интеллигенту как критически мыслящей личности. «И я неизменно протестую против этого. Берлина я не сдам! – гордо заявляет Джордж. – Я буду сражаться с вами, молодой человек, ... нанося вам смертельные удары» [Там же]. Но, с другой стороны, подобные герои не в силах воплотить свои жизненные принципы в обществе, в котором они живут. Петя Трофимов, например, чеховский интеллигент, «вечный студент», «облезлый барин», не представляет собой человека, который способен повлиять на собственную жизнь. Сам факт несовершенства жизни и желание ее изменить вызывает у читателя глубокую симпатию, однако окружением Трофимова это воспринимается комически. Чехов не случайно связывает образ Трофимова с «несуразностями», которые по иронии судьбы случаются с ним: Аня (смеясь). Петя с лестницы упал! Любовь Андреевна. Какой чудак этот Петя [...]» [Чехов 1985: т. 10, 341]. Подобная ирония Чехова по отношению к своему герою продиктована наблюдаемым русским классиком общим моральным и духовным кризисом, постигшим умонастроения интеллигенции. Чехов в своем письме 27 декабря 1889 г. А.С. Суворину называет ее «вялой, апатичной, лениво философствующей, холодной», у которой «вялая душа, вялые мышцы, отсутствие движений, неустойчивость в мыслях – и все это в силу того, что жизнь не имеет смысла...» [Чехов 1976: т. 3, 308-309]. Именно в образе Трофимова отчетливо прослеживается трагифарсовость, излюбленный прием А. П. Чехова в «Вишневом саде», который можно также применить и к описательной характеристике интеллигента Олби. Неслучайно его жена дает ему характеристику следующего содержания: «Джордж не пробивной... ему не хватает напористости. Словом, он оказался... НЕУДАЧНИКОМ!.. Законченный... тупой... неудачник!» [Олби 1976: 28]. Джордж, преподаватель истории, погрязший в семейных неурядицах и нескончаемых ссорах со своей женой, предпочитает пребывать в иллюзиях, которые являются следствием искаженных представлений о жизни, порожденных американской действительностью. Как и у Чехова, в традициях

реалистической драмы нелепость поведения героя объясняется самим сложением жизни, т.е. обусловлено той социальной средой, в которой они живут.

Трагикомичным также является образ интеллигента Артура из мрожековского «Танго», который, с одной стороны, считает источником своих страданий несовпадение собственных интеллектуальных и духовных запросов с новыми требованиями эпохи, с другой стороны, не находит в себе силы и способность изменить сложившуюся ситуацию духовного вакуума. Подобно абсурдному человеку Альбера Камю, главный герой Мрожека не в состоянии обрести ясность бытия и вынужден пребывать в этом нелепом мире, стоически пытаясь понять его смысл, «который бы придал его существованию недостающую цельность [...]» [Камю 1999: 323]. Созданный Мрожеком противоречивый пародийный образ, сквозь призму которого отразилась судьба как западной, так и польской интеллигенции, выражает идею кризиса европейской цивилизации и одновременно знаменуют начало новой эпохи, лишенной традиционных ценностей.

Указывая на обреченность замысла Артура, Мрожек подчеркивает, что любое решение вернуть миру былую форму без актуальной идеи оборачивается комической стилизацией либо фарсом. «Эта старая форма не сотворит нам действительности [...]. Форма не спасет мира» [Mrożek 1963: 147-148], – эти слова Артура звучат как приговор безыдейному миру. В чеховском «Вишневом саде» в сцене бала у Раневской представлена похожая ситуация. Бал в поместье – это своеобразный «танец смерти», трагикомическая попытка остановить упадок имения. Неслучайно Фирс, усмотрев трагикомическое в этой показной веселости, горько заявляет: «Прежде у нас на балах танцевали генералы, бароны, адмиралы, а теперь посылаем за почтовым чиновником и начальником станции, да и те не в охотку идут» [Чехов 1985: т.10, 342]. Бал Чехова превращается в «праздник-пир во время чумы», «гибельный апокалипсис», «карнавализацию Смерти» [Розовский 2003: 105-107]. В ряду других сцен «Вишневого сада» он

свидетельствует о «мистической тональности пьесы» [Ульянов 1991: 86-93] Чехова, который показал ужас обыденности бытия, включающий в себя трагизм человеческого существования. В последнем акте пьесы забытый всеми Фирс словно подводит итоги своей жизни: «[...] Жизнь-то прошла, словно и не жил...(Ложится) [...] Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего... Эх ты...недотепа!...(Лежит неподвижно)» [Чехов 1985: т.10, 357].

Определяя жанр пьесы Олби «Кто боится Вирджинии Вульф» как трагикомедию, О.Г. Сидорова отмечает присутствие в пьесе стихии комического, выраженного в одном из ее важнейших структурообразующих принципов – игре. «Игра, – пишет О.Г. Сидорова, – одновременно принадлежит стихии комического, которое, постоянно переплетаясь в пьесе с серьезным, оттеняет его и оттеняется им» [Сидорова 1996: 11]. Комическое в пьесе Олби тесно смыкается с темой смерти и конца, которая наиболее ярко проявляется во втором акте пьесы под названием «Вальпургиева ночь» («Walpurgisnacht»), натуралистически изображающий драку супружеской пары, а также жестокое и непримиримое противостояние между Джорджем и Ником и, по сути, знаменующий собой «разгул нечистой силы». В атмосфере безумства и абсурдности человеческих отношений на примере семейной пары Марты и Джорджа ощущение краха достигает своего предела. Ощущение безвыходного положения и утраты надежды на лучшее будущее с исчерпывающей точностью передаются словами Джорджа: «Вот... берешь на себя труд создать какую-то цивилизацию... построить общество, основанное на принципах... Доводишь все эти старания до самого прискорбного предела ... и вдруг сквозь звуки музыки, сквозь осмысленный шум человеческого труда, ...раздается Dies Irae. А что это такое? Пошел ты в ж...!» [Олби 1976: 137].

Присущие драматургии Чехова мотивы одиночества и уходящего времени, а также связанная с этим меланхолическая тональность роднит русского классика с Мрожеком и Олби. Несмотря на то, что театр русского

классика считается «метафизическим» [Ульянов 1991: 86-93], а театр Мрожека – «марионеточным» [Błoński 1995: 44], в пьесе «Танго» ощущается малая доля лиризма и мистический подтекст, как, например, во фразе, произнесенной Артуром, в которой проскальзывает меланхолическая рефлексия над жизнью и смертью его бабки Евгении: «Умерла! Странно это, однако. Была такая несерьезная...» [Mrožek 1963: 153].

Тема «заката» европейской цивилизации, которая у Чехова связана с лирическим мотивом гибнущей красоты в сочетании с мотивом разрушения, обусловленного трагедией социальной действительности, заметно углубляется в последующих пьесах американского и польского абсурдистов – «Все кончено» («All Over», 1971) и «Любовь в Крыму» («Miłość na Krymie», 1993). Так, например, в чеховской пьесе «Дядя Ваня» говорится о так называемом «бесе разрушения» [Чехов 1985: т.10, 202], превращающего человека в «безрассудного варвара» [Там же: 200]. Образ-символ сада как в пьесе «Вишневый сад», так и в пьесе Олби «Все кончено» является центральным. Если у Чехова вырубка сада символизирует упадок дворянского уклада, то в пьесе Олби гибель его знаменует собой разрушение семейного ковчега, а, в сущности, трагизм человеческих отношений на фоне кризиса базовых ценностей американского общества. Мрожек, в свою очередь, в пьесе «Любовь в Крыму» («Miłość na Krymie», 1993), относящейся к позднему творчеству, реализует тему разрушения традиционного уклада сквозь призму трагедии русской интеллигенции в контексте панорамного исторического прошлого России начала и конца XX века. В этой пьесе польский абсурдист, обращаясь к стереотипу Крыма как месту, где писал свои «Крымские сонеты» Мицкевич, в очередной раз сводит счеты не только с романтической традицией в польской литературе, но и с традицией как таковой, прибегая при этом к аллюзиям чеховской драматургии и сюжетам из русской истории. По словам И. Лаппо, польский драматург, берясь за приготовление «взрывоопасной смеси из русской истории, литературы и действительности, приправляет ее Шекспиром и закупоривает свой гремучий

коктейль в бутылку с этикеткой “Чехов”» [Larpo 2010: 162]. Мрожек играет с тем, что в свое время Х. Стефан назвала «легендой Чехова» [Stephan 1996: 227], представляя целый калейдоскоп чеховских стереотипов: самовар, ружье, чайная церемония, гитара, а также, выходя за рамки чеховского мифа, стереотипы, которые на Западе принято причислять к русской культуре: пение «с душой» русского романса «Ямщик», распитие кваса и водки, валенки, ватные брюки, телогрейка, доносы, репрессии, лагеря, Сибирь, мафия, автомат Калашникова, эскорт-индустрия. Использует Мрожек и аллюзии шекспировских произведений «Сон в летнюю ночь», «Отелло», и пародии на образ поэта Маяковского, ситуацию с поджогом купюр из романа Достоевского «Идиот», а также пародийные образы Ленина, Екатерины II, генерала без головы, отдаленно напоминающего Сталина.

Польский и американский драматурги демонстрируют утвердившееся на Западе видение театра Чехова. В пьесах «Любовь в Крыму» и «Все кончено» представлена попытка обоих абсурдистов посмотреть на Восток со стороны западного рационального мира, который привык в Чехове находить признаки театра абсурда. Подобные суждения в отношении произведений русского классики были популярны и на родине драматурга. Неслучайно Л. Шестов называл творчество Чехова «творчеством из ничего», в котором главной проблемой является «невыносимая безнадежность». Герои, по мнению Шестова, «жалки», «поконченные», «все они чего-то ищут, к чему-то стремятся, но все делают не то, что нужно. Все живут врозь, каждый целиком поглощен своею жизнью и равнодушен к жизни других» [Шестов 2002: 33]. Это небесспорное мнение, ставшее популярным на Западе, критически оценил Н.Я. Берковский, который усматривал в творчестве драматурга меланхолию в сочетании с «бесконечным лиризмом будущего» [Берковский 1969: 125].

Олби и Мрожек в своих пьесах обращаются, прежде всего, к характерной для Чехова драматургической технике, показывающей бессилие и взаимное непонимание героев. Мрожек, раскрывая тему трагедии русской

интеллигенции в контексте кризиса европейской цивилизации, обращается к приему пастишизации чеховского классического текста. Причиной тому явился возросший интерес к Чехову в 90-е годы, считающиеся переломными. В целом, вся история восприятия Чехова в Польше отразила эволюцию литературных взглядов, пройдя через перипетии политической борьбы, или, как выразилась И. Лаппо, «сквозь огонь, воду и медные трубы» [Larpo 2010: 10]. Однако в постсоветское время произошло настоящее «возрождение» Чехова в Польше, подвигнувшее на целый ряд новых прочтений и экспериментов с чеховской драматургией. А. Ванат попытался дать ответ, чем было продиктовано такое новое отношение к русскому классiku: «Играют Чехова. В Варшаве, в Кракове, во Вроцлаве, в Калише... Почему именно сейчас играют его так часто? Может, это как-то рифмуется со временем перепутанных ценностей?» [Wanar 1993: 3]. В это время, как заключает И. Лаппо, театр Чехова становится «явлением особенным, своеобразным и хорошо узнаваемым» [Larpo 2010: 410]. Связано это, прежде всего, с осознанием «универсальности Чехова» [Там же: 411], общезначимости героев его пьес, а также с утверждением уже определенного «чеховского мифа» [Там же: 410] в сознании польской публики, ожидающей конкретной символики и специфического «чеховского настроения» [Там же]. Нельзя не согласиться с мнением Ю. Келлеры, который обратил внимание на то, что Мрожек позаимствовал у Чехова «только эскиз ситуации, определенный климат и тип отношений между героями, но расписал все это собственной, легко узнаваемой идиомой» [Kelera 1994: 105]. По словам самого Мрожека, его цель была «стать созвучным Чехову» (цит. по: [Sugiera 1996: 269]).

В пьесе «Любовь в Крыму» перепутываются и сплетаются воедино разные чеховские сюжеты, переиначиваются цитаты, встречаемые в пьесах русского классика. Чтение пьесы напоминает блуждание по музею и разглядывание раритетных экспонатов давно ушедшей эпохи. Наглядным примером может служить сцена с квазичеховским ружьём. Выстрел,

произведённый купцом Чельцовым из знаменитого чеховского ружья, которое в пьесе Мрожека становится уникальным образцом на выставке стереотипов русского драматурга, уже не несёт в себе тех функций и значения, прослеживающихся в пьесе «Чайка». Вешая ружье на стену, Чельцов говорит: «Висит, а зачем – неизвестно» [Мрожек 1994: 25]. Мрожек представляет нам целую галерею квазичеховских персонажей, кружащихся в фантасмагорическом водовороте истории. В пьесе мы видим проезжающих мимо на бричке сестер Прозоровых, собирающихся на протяжении всей пьесы в Москву, деловитого купца Чельцова, отправляющегося на торги «Вишневого сада», застреленного офицера Сейкина, немецкого инженера Вольфа, который не способен осознать, что в России все «понимать нужно не разумом, а душой» [Мрожек 1994: 14]. Можно встретить также неудавшуюся актрису Светлову и мечтающую о светлом будущем молодую девушку Татьяну, которой «нужно изменить мир» [Там же: 21], а для этого «только надо работать, работать, работать» [Там же], и благородного, но смешного интеллигента Захедринского, не способного к активным действиям. Весь этот классический набор русских персонажей, по словам Блоньского, «входит в железный репертуар русской литературы, начиная от Пушкина и еще Гоголя» [Błoński 1995: 249].

Олби в пьесе «Все кончено», реализуя тему разрушения семейных ценностей, перенимает творческую эстафету от Чехова, признавая преемственность по отношению к русскому писателю на тематическом уровне. «Единственное, что беспокоило Чехова, – говорит Олби в своем интервью, – был факт того, что люди пускают свою жизнь на самотек, люди не разговаривают, люди предпочитают спрятаться от проблем, нежели столкнуться с ними. Думаю, я многому чему научился у Чехова» (цит. по: [Krohn, Wasserman 1983: 22]). Преемственную связь Олби с русским драматургом, основанную на общепринятой на Западе интерпретации наследия Чехова в русле философии экзистенциализма, отмечал отечественный литературовед В.М. Паверман, который усматривал

использование подобного принципа «бессобытийности», создание определенной атмосферы с помощью лейтмотивов и системы символов не только в пьесе «Кто боится Вирджинии Вульф», но и в драме «Все кончено». О роли чеховской драматургии в мировой литературе говорил Олби в своем интервью, утверждая, что «Чехов полностью отвечает за возникновение драмы XX века» (цит.по: [Засурский, 1969: 13], равно, как и за создание национальной американской драмы. «Я полагаю, – заявлял Олби, – что театр в Соединенных Штатах всегда будет прорубать себе дорогу, более тесно смыкаясь с постибсеновской-чеховской традицией, чем это делает, скажем, театр во Франции» [Albee: 172] (перевод В.М. Павермана). Наряду с тематическим сходством с драматургическими произведениями русского классика в своем интервью Олби подчеркивал следующее: «Значение молчания, а также звука – это то, что... мы взяли от Чехова» (цит. по: [Krohn, Wasserman 1983: 18]) (перевод В.М. Павермана).

Наряду с мотивом разрушения в анализируемых нами пьесах Чехова «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад» и пьесах Олби и Можека «Все кончено» и «Любовь в Крыму» представлена тема гибнущей любви. С какой затаенной грустью и ощущением бессмысленности зря прожитой жизни звучит признание чеховского Войницкого в безответной любви и испытываемым им страдании: «...Моя жизнь и моя любовь: куда мне их девать, что мне с ними делать? Чувство мое гибнет даром, как луч солнца, попавший в яму, и сам я гибну» [Чехов 1985: т.10, 206]. Охватившее героев Чехова чувство одиночества, разочарованность в жизни, неудача в любви с предельной точностью передаются словами Треплева: «Я одинок, не согрет ничьей привязанностью, мне холодно, как в подземелье...» [Там же: 189] и Астрова: «Я для себя уже ничего не жду, не люблю людей... Давно уже никого не люблю» [Там же: 211].

Безответная любовь героев пьесы Можека «Любовь в Крыму» по отношению друг к другу, которая, по мнению Я. Блоньского, является основной темой драмы, проходит через все пространство сценического

действия. Поскольку «в любви сосредотачиваются и наиболее полно обнаруживаются межчеловеческие связи» [Błoński 1995: 252], любовь становится «индикатором, показывающим разлад этих связей, бессилие, которое охватило все общество» [Błoński 1995: 252]. Первый акт пьесы, охватывающий предреволюционный период истории России, разыгрывается в пансионате в Крыму, в котором Мрожек с характерной для чеховских пьес интонацией и выстроенной по Чехову схеме ассиметричных и безответных чувств героев друг к другу представляет трагедию человеческих отношений. Интеллигент Захедринский влюблен в учительницу Татьяну, которая, в свою очередь, влюблена в офицера Сейкина; он, однако, любит начинающую актрису Светлову, которая испытывает любовные чувства к Захедринскому, но от отчаяния выходит замуж за нелюбимого Вольфа.

У Олби тема гибнущей любви сочетается с ожиданием конца, связанного со смертью Отца, внесюжетного персонажа, который, как и в драматургии Чехова, представляет собой «могущественную, хотя невидимую силу, сообщающую действию движущие мотивы» [Катаев 2008: 298]. Ожидание смерти героя для его семьи является своего рода проверкой на прочность, указывающей на разобщенность, отсутствие любви и понимания между людьми.

Об утрате милосердной любви, а не о той, которую выдают словно в награду или используют как оружие» [Олби 1976: 242], говорит одна из героинь пьесы Олби «Все кончено». Именно поэтому как приговор всей семье, равно как и всей цивилизации, звучат слова Жены, которая является олицетворением материнства и «символом устойчивости и постоянства» [Там же: 255]: «Я никого не люблю. Больше ... Мы только и делали, что думали о самих себе. ... Я... несчастна» [Там же: 268-269]. Символ потухших глаз, являющихся «признаком того, что что-то ушло... что-то изменилось, и... нет уже полной отдачи» [Там же: 215] в жизни героев пьесы, свидетельствует о бесконечной горечи человеческого бытия и о не сложившейся людской общности, раздираемой семейными конфликтами и даже животной яростью.

Неслучайно в пьесе возникает образ «поля битвы» [Там же: 238], сравниваемого с семейной жизнью, в которой каждый «отстреливается во все стороны и не успевает поворачиваться» [Там же: 254]. В сущности, такие взаимоотношения между людьми отражают искаженную форму защиты индивидуального пространства в американском обществе. В результате этой борьбы обрываются семейные узы и гибнет любовь, после чего наступает, как говорится в пьесе Олби, только «смерть, смерть, смерть...» [Там же: 248].

У Мрожека, наоборот, образ гибнущей любви, размыкаясь в русскую, а по сути, и польскую действительность, отражает национальный опыт Восточной Европы, в которой герои, подхватываемые вихрем исторического водоворота, утрачивают первозданное чувство любви и теряют свою общность. Неслучайно квазичеховские персонажи Мрожека представляются марионеточными, а ситуации, которые показывает польский драматург, моделируя персонажей Чехова в своей пьесе, по словам Я. Блоньского, «уже литературные и уже бумажные» [Błoński 1995: 262]. Любовь в драме польского драматурга становится своего рода элементом затеянной им постмодернистской игры. Подвергаясь деконструкции, любовь в каждом из заявленных Мрожеком периодов российской истории реализует себя по-разному. В дореволюционное время любовь, как и у Чехова, является, с одной стороны, свидетельством глубоких душевных мук, а с другой стороны, величием человеческого духа. В ранний советский период любовь понимается как «предрассудок» [Мрожек 1994: 32], в постсоветское время 90-х годов любовь превращается в «половой бизнес» [Там же: 76], то есть эскорт-индустрию. По сути, в пьесе «Любовь в Крыму» Мрожек, осмысливая понятие любви на фоне исторического прошлого России, говорит о поэтапной деградации этого феномена в процессе эпохальных перемен, а на глубинном уровне – о разрыве человеческих связей и трагедии жизни общества.

В отличие от Олби и Мрожека, которые усматривали гибель общности людей в условиях кризиса западной цивилизации, чеховская позиция в корне

противоположна. Исследователь-чеховед Н.Я. Берковский пишет, что «если малые, семейные, домашние связи между людьми расторгаются» в драмах русского драматурга, «то отсюда еще не следует, что невозможна более широкая, более универсальная и в своей универсальности более стойкая связь ... Сама идея человеческого союза неистребима» [Берковский: 178-179]. В этом во многом заключается вера Чехова в человека и пронесенная через все творчество писателя надежда на светлое будущее человечества. Мемуарист А.Б. Тараховский зафиксировал следующее высказывание Чехова: «Заговорили о неврастении и вырождении, – никакого вырождения нет ... Но наши дети уже будут находиться в нормальных условиях, и неврастения исчезнет. Исчезнет и пессимизм. ... Вообще в будущем ожидать можно много хорошего. Да и теперь лучше, чем было» (цит. по: [Катаев 2008: 274]). Поэтому приближение катастрофы не окрашено у Чехова в мрачные тона. Суть такой оптимистической философии отражена в словах чеховского Тузенбаха их пьесы «Три сестры»: «Пришло время, надвигается на всех громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку» [Чехов 1985: 243].

У Олби, наоборот, скорая гибель всего человечества, которая связана с образом-символом корабля «Титаника» как проекцией морального упадка американского общества, не оставляет надежды для него на лучшее будущее. В пьесе Мрожека представлен такой же появляющийся в тумане корабль с апокалиптическим и необнадёживающим названием «Левиафан», который должен забрать ожидающих на крымском берегу героев пьесы в Америку, в очередное место утопических грез как для русского, так и для польского народа в 90-е годы XX столетия. Однако оставшемуся на родине интеллигенту Захедринскому предоставляется шанс на спасение. Ему является молодая Татьяна в костюме начала XX века, входящая при звучании православного хора в освещенную церковь. Как утверждает Х. Стефан, образ Татьяны, восходящий к одноименной героине Пушкина из романа в стихах

«Евгений Онегин», является «символом вечной любви, которая в метафизическом смысле знаменует собой вечную женственность, побеждающую хаос новой России» [Stephan 1996: 225], вселяет, в некотором смысле, и надежду, которую имел в виду Чехов.

Таким образом, все трое драматургов, Чехов, Олби и Мрожек показавшие в своих пьесах переходный период истории, представили кризисную ситуацию европейской цивилизации сквозь призму конфликта интеллигента и хама. Намеченное Чеховым столкновение двух этих характерологических типов отражает упадок мещанского уклада. Олби, продолжая данную тему уже в контексте нового времени, в конфликте интеллигента и хама запечатлевает проблему утраты аксиологических оснований современного общества. Американский драматург в пьесе «Кто боится Вирджинии Вульф» изображает новый тип хама – человека науки, у которого отсутствуют какие-либо этические соображения и нормы морали. Мрожек в своей абсурдистской пьесе «Танго», в которой условные персонажи не наделены, в отличие от чеховских героев и героев Олби, «двойным звучанием» (термин Скафтымова) [Скафтымов: 359], представляются в «Танго» марионеточными, дал художественно развернутую трактовку конфликта интеллигента и хама, приведшей к их парадоксальному примирению на фоне усугубившегося экзистенциального кризиса человечества. Тема заката западной цивилизации, реализованная в драматургических произведениях А.П. Чехова, а также в пьесе Э. Олби «Все кончено» и пьесе С. Мрожека «Любовь в Крыму», связана с мотивом гибнущей красоты и любви. В пьесе Олби представлена трагедия американской семьи, в которой нет места таким базовым человеческим ценностям, как милосердие, взаимопонимание и любовь. Семейная жизнь превращается в поле битвы и ожесточенного противостояния между членами семьи по защите своего индивидуального пространства. В пьесе «Любовь в Крыму» осмысливается понятие любви на фоне исторического процесса России, а также и Польши, охватывающего конец XIX и начало XX веков.

Мрожек, деконструируя традицию с помощью чеховского литературного пастиша, показывает механизм утраты первозданного чувства любви в контексте исторических катаклизмов и трагедию человеческой общности. В отличие от Чехова, отношение к будущему американского драматурга, сравниваемое им с образом-символом затонувшего корабля, отягощено отчаянием и безверием. Равно как и у Олби, у Мрожека присутствует мотив гибели человечества на обреченном на крушение корабле, однако, польский драматург оставляет надежду на спасение в руках интеллигенции.

Выводы

Анализ абсурдистских пьес Эдварда Олби «Кто боится Вирджинии Вульф», «Шаткое равновесие» и Славомира Мрожека «Мученичество Петра Охея», «Танго» в рамках цельной поэтологической системы, включающей в себя не только традиционную внутриязыковую структуру текста, но и элементы, отражающие картину мира американского и польского народов, показал синтез интертекстуальных включений, интермедийных и интердискурсивных элементов, а также игру с предшествующей традицией, что свидетельствует о многоплановом характере художественного текста.

На основе проделанного нами анализа пьес драматургов мы приходим к следующим выводам:

1. В пьесе американского драматурга Олби «Кто боится Вирджинии Вульф» игра служит разоблачению иллюзий. В пьесе польского автора «Мученичество Петра Охея» игра является орудием выявления механизма подавления личности социальными и политическими институтами. Принципы центонности и пастишизации в контексте игровой поэтики характерны для пьес Эдварда Олби, тогда как для пьес Мрожека «Мученичество Петра Охея», «Танго» большее значение имеет пародийное освещение литературной традиции. Данный факт свидетельствует о том, что раннее творчество Олби в большей степени подходит под определение

постмодернизма, в то время как творчество Мрожека соответствующего периода все же отражает состояние переходности от модернизма к постмодернизму. Различия в особенностях организации пространства в пьесах Олби и Мрожека передают не только специфику менталитетов их народов, но и историко-политический опыт США и Польши. Наблюдаемое в драматургии американского писателя замкнутое пространство отражает аксиологические особенности американского индивидуализма. В драматургии польского писателя, наоборот, пространство разомкнуто и открыто для посторонних, что свидетельствует об опыте социалистической Польши и, в целом, стран Восточной Европы.

2. Обращение Олби и Мрожека к театрально-эстетическим открытиям Чехова стало фактом переосмысления в творчестве обоих драматургов рубежного состояния культуры эпохи «перелома». Характерные для искусства переходного времени такие качества, как импрессионистичность мышления и настроения, катастрофизм, бессобытийность, соотнесение обыденного и вечного, открытые финалы характерны как для драматургии Чехова, так и для драматургии Олби и Мрожека.

3. Сквозь призму конфликта интеллигента и хама все три драматурга, Чехов, Олби и Мрожек, представили кризисную ситуацию европейской цивилизации в период «слома» эпох. В пьесе «Вишневый сад» Чехов, показывает ситуацию упадка традиционного мещанского уклада на фоне столкновения двух социокультурных сил. В контексте проблематики середины XX века Олби в пьесе «Кто боится Вирджинии Вульф», запечатлевая момент кризиса аксиологических оснований американского общества, вводит совершенно новый тип хама – человека науки, пренебрегающий нормами морали и научной этики. Мрожек в пьесе «Танго» в условиях марионеточной театральности демонстрирует ситуацию парадоксального примирения интеллигента и хама, отражающее становление новой реальности.

4. В драматургических произведениях А.П. Чехова «Дядя Ваня», «Чайка», «Три сестры», а также в пьесе Э. Олби «Все кончено» и пьесе С. Мрожека «Любовь в Крыму» апокалиптическая тема конца западной цивилизации связана с мотивом гибнущей красоты и любви. В камерной пьесе американского драматурга утрата любви является индикатором разрыва семейной общности, тогда как в пьесе польского драматурга осмысление понятия любви происходит в рамках переосмысления чеховской традиции и борьбы с романтической парадигмой.

Глава 3.

ДРАМАТУРГИЯ АБСУРДА ОЛБИ И МРОЖЕКА В МИФОПОЭТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ ТЕОРИИ АРХЕТИПОВ

3.1. Драматургия абсурда в контексте проблем мифопоэтики

Знаменитый польский театральный режиссер и теоретик театра Ежи Гротовский в своем парижском выступлении «Театр и ритуал» (1968) задавался вопросом о возможности воскрешения ритуала в современном театре, отринувшем христианскую религиозную концепцию. Используя развернутую метафору Вавилонской башни, принадлежавшую Людвигу Фляшену, Гротовский описывает условия отсутствия в современном мире «исключительной веры, единой системы мифических знаков и единой системы изначальных образов» [Гротовский 2003: 181]. «Сегодня, – пишет режиссер, – не только каждая традиционная общность людей стала Вавилоном, где смешались языки и исчезли общие верования, но в равной степени каждый человек сегодня – вавилонское столпотворение, потому что в основе его существа уже нет монолитной системы ценностей [...] Множественность верований и есть болезнь цивилизации» [Там же].

Еще задолго до Гротовского о том отрицательном духовном явлении современности, которая, согласно Т.С. Элиоту, являет собой «необозримую панораму пустоты и анархии» [Элиот 1988: 228], писал К.Г. Юнг, засвидетельствовавший момент переходности и кризисности эпохи: «...Почти повсеместно состояние духа европейца характеризуется опасным нарушением равновесия. Мы живем, несомненно, в эпоху душевной растерянности, нервозности, замешательства и мировоззренческой дезориентированности...» [Юнг 1998: 59]. С этой пессимистической констатацией Юнга тесно связано убеждение Хайдеггера о том, что научная рациональность не способна исчерпать запросов современного человечества на стремление к целостности бытия. Искусство, как утверждает Хайдеггер,

является тем существенным способом постижения мира и «возврата к бытию» [Хайдеггер 1987: 264], который бы способствовал удовлетворению потребностей человека в переживании метафизических чувств. Но и в самом искусстве, призванном, казалось бы, восстановить эту целостность бытия, назревают тенденции дезинтеграции, о которой пророчески писал Н.А. Бердяев. «Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях в тысячелетних их основах, – отмечал русский философ. – Мы переживаем конец Ренессанса, изживаем последние остатки эпохи, когда отпущены были на свободу человеческие силы, и шипучая игра их порождала красоту» [Бердяев 1990: 3-4].

В этой связи театр абсурда, появившийся в атмосфере «тоски» эпохи по мифу, отражает общекультурную тенденцию к ремифологизации, возвращении к мифу на новом витке развития, о котором часто писали литературоведы XX века. Абсурд, понятый как развоплощение мира, развал, разлад бытия или «разрыв» – это, в сущности, воспроизведение ритуально-мифологического комплекса мировой драматургии, связанного с мономифом о Дионисе – расчленении и воскресении божества. Опираясь на философскую концепцию современного сербского богослова В. Еротича о религиозности литературы [Еротич 2008: 5], которая отражает самые глубокие, архаические пласты духа, мы можем утверждать, что вся литература, в том числе драма абсурда, имеет мифоцентрический характер.

Однако в литературоведческом научном дискурсе существует и противоположная точка зрения. По мнению О.Ю. Суровой, идея мифа в европейской цивилизации исчерпала себя «вопреки всей тоске по мифу» [Сухова 2001: 269]. В подтверждение своему убеждению автор приводит цитату Г. Броха: «Производство мифа неосуществимо по команде, а в нынешнее время нет условий, при которых западная культура могла бы породить новый живой миф – может быть, потому, что праструктура гуманного, находящая выражение в мифе, в высшей степени проста, и нужны огромные изменения человеческой души, прежде чем образуется новый

мифический символ, равнозначный фигуре Фауста» [Брох 1986: 378]. Подобную точку зрения высказывает Л.Г. Андреев, выделяя, наряду с литературой концептуального синтеза, в которой в эпоху модернистского искусства благодаря ремифологизации происходит преодоление абсурда (Кафка, Джойс, Камю, Сартр), литературу, «питающуюся разрывом» [Андреев 2001: 310], представленную в таких направлениях, как антироман и театр абсурда, в которых в предельной концентрации были заложены идеи абсурдистского разрушительного толка. Исследователь выдвигает однозначный тезис о том, что появление в литературной жизни 50-х годов XX столетия антидрамы и антиромана, предметом изображения которых становится идея абсурдности бытия, знаменуют собой «разрыв» с предшествующей литературой синтеза и переход к литературе постмодернизма. Л.Г. Андреев объясняет это тем, что разрушаются основы драматического искусства, отсутствует логика языка и сопутствующего ему действия. Сам по себе язык как средство коммуникации «превращается в средство разрыва связей» [Там же], герои бездействуют и уже не являются носителями смысла. Позволим себе отчасти не согласиться с этим мнением. Как говорил Н.А. Бердяев, «возврат к старому искусству, к старой красоте воплощенного мира, к классическим нормам, невозможен» [Бердяев 1990: 16]. Однако в «апокалиптическом времени» [Там же: 22], в «эпоху культурного утончения и культурной упадочности» [Там же: 24] искусству предоставляются величайшие возможности обновления, в том числе, и через новые формы. «Путь к нему (теургическому творчеству. – Р.З), – пишет философ, – лежит не через охранение старого искусства и старой культуры; ... путь к нему лежит через жертвенную решимость пройти тот процесс расщепления, распластования и распыления» [Там же: 20]. По нашему мнению, одной из попыток регенерации мифа является именно драма абсурда, которая, с одной стороны, соприкасается с идеей сакрального театра, традицией дионисийства, а с другой стороны, создает новую форму мистерии. Подобную концепцию театра как ритуального коллективного

действия, воплощающего миф, мы находим у Вяч. Иванова, раскрывшего идею дионисийства, в отличие от «узкого» [Иванов Вяч. 1994: 30] варианта ее рассмотрения, представленного, по мнению писателя, у Ф. Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки» как момент страдания божества, кроющийся в акте первоначальной жертвы. «В героическом боге Трагедии Ницше, – пишет философ, – почти не разглядел бога, претерпевающего страдание. Он знал восторги оргийности, но не знал плача и стонаний страстного служения, каким горестные жены вызывали из недр земных пострадавшего и умершего сына Диева» [Там же].

С точки зрения ритуально-мифологической теории искусства существенный интерес представляет концепция театра абсурда современного польского исследователя Антония Винха. Ученый в своей книге «Драма темных игр. Театр абсурда препостчеловека» («Dramat ciemnych gier. Teatr absurdu pre–postczłowieka», 2015) пишет о том рубежном состоянии культуры, «на стыке» времен, в котором появилось это направление искусства. А. Винх называет драму абсурда «драмой темных игр» [Winch 2015: 13], которая в его понимании представляет метатеатральную модель мира, чье интерпретационное поле лежит на пограничье таких областей, как «эстетика, театральное искусство и социальные науки» [Winch 2015: 14]. Исследователь называет абсурдистов: Сэмюэла Беккета, Эжена Ионеско, Жана Жене, Славомира Мрожека, Эдварда Олби и других, – «художниками культуры сомнения, культуры кризиса и культуры утраты надежды», «драматургами темных игр» [Там же: 13]. Опираясь на теорию современного британского философа и литературоведа Т. Иглтона о «постчеловеческом звере» («post-human animal» [Eagleton 2014: 189]), образовавшемся в результате окончательного отказа от наследия иудео-христианской культуры, А. Винх называет героя «драмы темных игр» «пре-постчеловеком» [Winch 2015: 14]. Будучи научно и технически подкованным существом, препостчеловек, однако, «не в состоянии глубоко постичь онтологической сути мира» [Там же]. Это обстоятельство чрезвычайно беспокоит его, но

одновременно является спасительной силой, которая сохраняет в нем «остатки человечности» [Там же]. Мучаемый ощущением бессмысленности жизни и неустроенностью в мире, терзаемый одиночеством и тоской, пре-постчеловек все еще способен к восприятию метафизического страха и экзистенциального волнения. «Пре-постлюди», – пишет А. Винх, – оказались в театре абсурда. Не все, конечно, но та их часть, которая осознала кризис, в котором оказался западный человек, его культура и цивилизация после окончания Второй мировой войны» [Winch 2015: 84]. «Фашистские лагеря смерти, жертвы коммунистического тоталитаризма, преступления демократического строя – все это «выбило» иудеохристианский мир из его прежней формы. Оказалось, что господствовавшая до сих пор система ценностей больше не обладает ни прежней легитимностью, ни созидательной силой. Ценности обесценились, и на их место не пришли новые, а образовался духовный вакуум. Абсурдисты изобразили этот мир таким, какой он предстал после конца света» [Winch 2015: 84].

О возвращении театра абсурда к «старым, даже архаическим традициям» [Эсслин 2010: 192] писал видный теоретик театра абсурда Мартин Эсслин. По мнению критика, задача драмы абсурда – возврат к истокам театрального искусства, в котором религиозная функция будет нести в себе первостепенное значение и человек будет осознавать свое пусть шаткое, но все же таинственное положение во Вселенной. «Театр абсурда, – пишет Эсслин, – использует традиции, складывающиеся веками: мифологические, аллегорические и фантастические способы мышления, как проекции психологических реалий» [Там же: 205]. Миф и фантастика существуют в тесной связи между собой, поскольку мифы являют собой «коллективную фантазию человечества» [Там же].

Архаический мир мифа полностью исчез и возможность восстановления его представляется невозможной, однако, как подмечает Мирча Элиаде: «На уровне *индивидуального восприятия* (курсив автора. – Р.З.) миф никогда полностью не исчезал; он проявляется в снах, фантазиях и устремлениях

современного человека» [Элиаде 1996: 27]. Польский писатель Бруно Шульц в поэтическом творчестве видит «внезапную регенерацию первобытных мифов» [Шульц 2000: 417]. «Оперируя обиходным словом, – пишет Шульц, – мы забываем, что все это фрагменты давних и вечных историй, что, подобно варварам, мы строим наши дома из обломков скульптур и изваяний богов. – Среди наших идей нет ни единой крохотной частички, которая не происходила бы от мифологии — не была бы преобразованной, искалеченной, преосуществленной мифологией» [Там же].

Драма абсурда, как и любая другая жанровая разновидность драматургии, выражает в большей или меньшей степени стремление к мифу, поиски смысла и полноты бытия, заключенных в мифе. В подтверждение своим словам М. Эсслин приводит цитату Ионеско, который в защиту театра абсурда пишет следующее: «Ценность “Конца игры” Беккета... в том, что она ближе к Книге Иова, чем бульварный театр или *chansonniers*. Сквозь бездну веков, эфемерный феномен истории, менее эфемерную архетипическую ситуацию, эта пьеса обнаруживает первоначальный объект, с которого все начиналось. ... Самые новейшие, самые современные произведения искусства останутся в веках, о них будут говорить во все эпохи. Да, царь Соломон, вождь движения, к которому я принадлежу; и Иов — современник Беккета» [Эсслин 2010: 205].

Несмотря на эту обнаруженную литераторами и философами связь драмы абсурда с мифом, в центре внимания абсурдистских пьес находится констатация бессмысленности мира, в котором человек избавлен от иллюзий на спасение. Человек, столкнувшись один на один со Вселенной, которая не дает ему окончательных ответов на вопросы о мироздании, ощущает себя в ситуации «распада» и вынужден начать собирание Космоса по крупицам заново. Театр абсурда, таким образом, принимая на себя функцию религии, становится попыткой современного воплощения мифоритуального действия. Концепция «чистой формы» драматурга и художника Станислава Виткевича, провозглашенная им в эстетический трудах («Новые формы в живописи»

1919г., «Теория чистой формы в театре» 1923 г.), как раз ставила задачу возвращения к сакральному смыслу театра и обретения человеком утраченного чувства единства с космосом.

О том, что театр и обряд были связаны не только на первоначальных этапах становления сценического искусства, но и в более позднее время, особенно когда намечался «момент устаревания художественного языка, утверждения стереотипов и клише, требующих обновления» [Софронова 2006: 267], пишет Л.А. Софронова. «К обряду театр возвращается и на более поздних этапах, – утверждает исследователь. – Культура сохраняет то, что уже свершилось, время от времени извлекая на поверхность давно пройденное. Возврат этот осуществляется и тогда, когда некие конкретные образцы ... уже вошли в фонд культуры и необязательно присутствуют в том времени, когда к ним просыпается интерес» [Там же: 265]. Л.А. Софронова говорит о своего рода «механизме порождения (этих образцов. – Р.З.) по аналогии» [Там же] с культурными феноменами давно ушедших эпох, в процессе чего появляются новые смыслы. На основании этого критик делает вывод о вневременном характере связанности театра с обрядом, даже если эта связь отрицается эпохой или тщательно маскируется.

Подобная тенденция восстановления ритуальной функции драматургии авангарда, которая, по словам Л.А. Софроновой, «стремится высветить и отрефлексировать свою связь с обрядом» [Софронова 2006: 266], соотносится с теорией цикличности исторического, культурного и литературного процесса, утверждающей идею возвращения к первоначальному истоку. Возникновение такой теории, согласно канадскому исследователю мифологии и литературы Н. Фраю, является «типичнейшим феноменом иронического модуса» [Фрай 1987: 229], который характеризуется усиливающейся тенденцией в литературе последних сто лет к ироническому отражению действительности и вместе с тем восстановлению мифотворческого потенциала художественной литературы.

Театр абсурда XX века, в его разных национальных вариантах, отражая, с одной стороны, состояние дезинтеграции бытия, с другой стороны, сохраняет в себе генетический код целостности жизни и ее смысла, инструментом исследования которого может стать теория архетипов Карла Густава Юнга. Связь архетипа и мифа была установлена давно. К.Г. Юнг в свое время писал: «В сновидении, так же как и в продуктах психоза, возникают бесчисленные соответствия, параллели которым можно подыскать исключительно среди мифологических комбинаций идей (или иногда в особом роде поэтических произведениях, которые нередко отмечены не всегда осознанными заимствованиями из мифов)» [Юнг 1991: 119]. Мифологические образы, которые Юнг называл архетипами, «праобразами», «фигурами», «повторяющимися на протяжении истории везде, где свободно действует творческая фантазия» [Юнг 1987: 229], по своей сути функциональны, которые в силу своей универсальной семантики, но в рамках конкретного культурно-исторического фона той или иной эпохи, могут существовать во множестве разных образных форм и обликов. Архетип будучи «формообразующим регулятивным принципом» [Косиков 1987: 24], в русле которого складывается творческая деятельность художника, не только закрепляет эмпирический опыт творца, придавая ему форму, но и способен пробудить в человеке первобытное волнение и возвысить его до переживания сопричастности бытию. Таким образом, Юнг связывает миф и литературу не только через сознательно привнесенные в литературное произведение мифологические структуры, но и архетипы, представляющие собой модели, которые присутствуют в психике каждого человека и актуализируются в снах.

В отечественном литературоведении проблемой интерпретации художественного текста сквозь призму теории архетипов занимались В.А. Марков [Марков 1990: 137], М.С. Евзлин [Евзлин 1993: 33], Е.М. Мелетинский [Мелетинский 1994: 3], А.Ю. Большакова [Большакова 2010: 11], Ю.В. Доманский [Доманский 2011: 392]. А.Ю. Большакова, подчеркивая

представление об архетипе как о феномене коллективного бессознательного, сосуществующего со «специализированными» репрезентациями архетипа как производными от первичного», заявляет о наличии некоего «коллективного литературного (культурного) пространства, сложившегося на основе единого генетического кода, стихийно регулируемых, интенсивных процессов «литературного бессознательного» и памяти культуры» [Большакова 2010: 11]. Таким образом, исследователь говорит о литературном архетипе как о продукте, образовавшемся в результате «процессов общекультурного взаимообогащения и собственно литературной эволюции» [Там же]. Согласимся с мнением А.Ю. Большаковой, которая довольно настороженно относится к общей тенденции в отечественном литературоведении относить архетип к готовым традиционным образцам, повторяющимся моделям, а значит – стереотипам. Мы склонны рассматривать литературный архетип в более широком значении как феномен, находящийся в постоянном развитии в зависимости от изменяющегося исторического контекста и отражающий явления общекультурной значимости в соединении с литературной практикой.

Наряду с множеством архетипов, описанных Юнгом, таких, как «мать», «дева», «герой» и «трикстер», особую роль в литературе играет архетипический образ ребенка, являющийся, с одной стороны, знаком божественного присутствия, спасения и преображения мира, а с другой стороны, выступающий в демонической ипостаси «ужасного младенца», отражающего эсхатологический сценарий мировой истории.

Являясь одним из древнейших архетипов, образ ребенка может актуализироваться в структуре любого другого архетипа в силу своего активного духовного начала. По мнению Л.К. Нефедовой, архетип ребенка является не только «энергично-смысловой формой репрезентации феномена детства в художественном творчестве» [Нефедова 2016: 36], но и средством познания коллективного конструирования бытия, поскольку, как писал К. Г. Юнг, архетип «репрезентирует или персонифицирует определенные

инстинктивные данности примитивной темной психики, подлинные, но невидимые корни сознания» [Юнг 1997: 356].

У Юнга, с одной стороны, ребенок выступает в качестве беспомощного невинного существа, который находится во власти невидимых враждебных сил, а, с другой стороны, ребенок (а также юноша) наделен огромной силой и способностями, «которые далеко превосходят человеческую меру» [Юнг 1997: 369]. Такая поляризация архетипа свидетельствует о «непреодолимости» ребенка, о его «целостности» [Там же], охватывающей глубинные природные начала, и о его власти, включающей в себя силы «верха и низа» [Там же: 370].

Само понятие «миф» используется нами в двух значениях. Во-первых, это универсальная синкретическая форма первобытной психики и представлений о мире, которая формировалась на протяжении всей человеческой истории в форме архетипов. В данном случае мы говорим об архаическом мифе, неразрывно связанном с коллективным освоением реальности, передачей знаний следующим поколениям и объяснением природных и общественных явлений и процессов. Во-вторых, миф – это модель национального самосознания в период Нового и Новейшего времени (в эпоху Романтизма и позже), которая играет немаловажную роль во всех без исключения национальных культурах.

Значимым в контексте вышесказанного представляется суждение А.Г. Иванова, который вводит понятие социальной мифологии, представляющая собой «аксиологически нагруженный феномен, образующий систему мифов, ... приводящий к активизации деятельности как отдельных социальных групп, так и всех социальных субъектов» [Иванов 2017: 12-13]. При рассмотрении данного явления исследователь наряду с «архаическим» уровнем, выделяет уровень «конъюнктурный», содержащий в себе идеологический конструкт как результат целенаправленной «мифотворческой» деятельности государства и правящей элиты. Особый интерес к национальному мифу как к разновидности социальной мифологии

возникает в XX веке в условиях тоталитарного строя и возникновения потребительского общества и массовой культуры.

Польская исследовательница Магдалена Рексть сравнивает «общецивилизационный архетип со своего рода ядром, на которое наслаиваются последующие оболочки» [Rekść 2013:29]. В качестве примера автор работы приводит польский миф о национально-освободительной борьбе, который, будучи своеобразной точкой отсчета для многих других мифологических построений, таких как историческая легенда о Юзефе Пилсудском и его легионах, можно встроить в архетипический миф о потерянном рае и земле обетованной. В свою очередь, американская идея в виде образа «града на холме», базирующаяся на противопоставлении Нового Света Европе, по нашему мнению, вбирает в себя мифологические концепты американской мечты, пуританской избранности, и включается в сказание о земле обетованной.

Все это соответствует концепции национального мифа, который, будучи, с одной стороны, преобразованием архаических мифов, а с другой, явлением конъюнктурного порядка, по словам Л.Ф. Хабибуллиной, «соотносится с понятием *национальная картина мира*, которая транслирует представления, сложившиеся в национальном менталитете или порождает их» [Хабибуллина 2010: 3]. Литература в этом смысле, как отмечает исследовательница, представляет собой особый вид искусства, который, опережая политику и культуру на уровне отдельных смыслов, вовлекается в процесс создания мифологизированных конструкций и становится «мощным средством воздействия на культурное, научное и даже политическое сознание» [Там же].

Итак, театр абсурда, связанный изначально с идеей сакрального дионисийского театра, создает новую форму мистерии, являясь своего рода попыткой реставрации мифа на рубеже XX и XXI столетий. Зародившись в кризисный переходный период истории литературы, театр абсурда включает в себя элементы обрядовости, обновляя его и высвечивая новые смыслы

архетипических феноменов. Включая в себя элементы архаико-архетипического сознания, театр абсурда отражает также специфику современного сознания, оказывающегося под сильным давлением социальной и национальной мифологии. Будучи знаковым элементом как американской, так и польской культуры, архетипический образ ребенка (юноши), реализующий свою амбивалентную природу, представлен в драматическом творчестве Эдварда Олби и Славомира Мрожека.

3.2. Архетип ребенка и проблема будущего в драматургии Олби и Мрожека

Манифестация архетипа ребенка как одного «из наиболее глубоких и потенциально опасных уровней фундаментального архетипа коллективного бессознательного – Тени» [Сагайдак 2016] представлена в творчестве Эдварда Олби и Славомира Мрожека, являющихся характерными выразителями соответственно американской и польской школ театра абсурда. В пьесах Олби «Песочница» («Sandbox», 1960), «Американская мечта» («American Dream», 1961), «Кто боится Вирджинии Вульф» («Who is afraid of Virginia Wolf», 1962), «Шаткое равновесие» («A Delicate Balance», 1966), «Ящик и цитаты Председателя Мао Дзедуна» («Box and Quotations from Chairman Mao Tse–Tung», 1968), «Игра о ребенке» («The Play About the Baby», 1998) и Мрожека «Мученичество Петра Охея» («Męczeństwo Poitra Ohey’a», 1959), «Racket Baby» (1965), «Дом на границе» («Dom na granicy», 1967), «Второе блюдо» («Drugie danie», 1968) и «Счастливым случаем» («Szczęśliwe wydarzenie», 1971) создан многогранный образ ребенка, реализующий свою амбивалентную природу в рамках проблемы конфликта двух или трех поколений.

Для исторического опыта поколения, к которому принадлежали Олби и Мрожек, актуальным является утверждение Юнга, считавшего архетип

ребенка символическим выражением «потенциального будущего» [Юнг: 362]. Однако у обоих драматургов образ ребенка, наоборот, парадоксальным образом противостоит идее будущего. Это связано, прежде всего, с тем, что в западном искусстве XX века, к которому принадлежали американский и польский абсурдисты, происходит всеобщий процесс «дегуманизации детства» [Ненилин 2006: 48].

В творчестве Олби образ ребенка не только не соотносится с идеей будущности, но и связан с архетипическим сюжетом «пляски смерти», средневековым мотивом «*danse macabre*», относящимся к карнавальной тематике и сочетающим в себе элементы комического и трагического. М.М. Бахтин писал об использовании во время карнавала образов детей «в качестве универсальнейшего символа вечно умирающей и обновляющейся жизни» [Бахтин 1990: 276]. А.Г. Ненилин, анализируя проблему детства в литературной традиции Англии и США, приходит к выводу о том, что характерный для англо-американской литературы XIX века культ божественной невинности ребенка был отвергнут в XX веке [Ненилин 2006: 38]. Э. Пайфер, рассматривая амбивалентность ребенка в современной англо-американской литературе, пишет об одной из основных тенденций его воплощения, реализованного в «разрушенных и гротескных образах» [Pifer 2000: 2]. В трагикомедии Олби «Кто боится Вирджинии Вульф» образ ребенка представлен в качестве не реального действующего лица, а внесюжетного персонажа драмы, плода фантазий двух супругов, чьи отношения далеки от идеала семьи. Образ ребенка здесь метафорически сравнивается с «бедным ягненком» («poor lamb» [Albee 1, 2007: 297]), который, будучи сакральной жертвой, отдан на заклание отцом, главным героем, с целью освобождения от иллюзий. Воображаемый сын как раз и является, по словам главных героев, той «our own little all-American something-or-other» [Albee 1, 2007: 280] («исконной всеамериканской мечтой» [Олби 1976: 179]), «the one light in all this hopeless...darkness...» [Albee 1, 2007: 302] («единственным светом в этой безнадежной тьме» [Олби 1976:

198]). Сцена «жертвоприношения» несуществующего сына, которое совершает Джордж, напоминает ветхозаветную историю Авраама, получившего приказание от Бога принести в жертву единственного своего сына Исаака. Эта библейская сцена является по своей сути экзистенциальной префигурацией абсурда, о котором писал Кьеркегор в своем трактате «Страх и трепет». Не случайно сына главных героев зовут Джимми [Олби 1976: 179] («Jimmy» [Albee 1, 2007: 280]), т.е. Иаков, сын Исаака. Сцена жертвоприношения сопровождается текстом католической заупокойной службы. Марта: «... beautiful, beautiful boy. (Наш сын) ...такой красавец, такой красавец» [Олби 1976: 193]) / Джордж: «Absolve, Domine, animas omnium fidelium defunctorum ab omni vinculo delictorum»² [Albee 1, 2007: 297]. Посредством такой аллюзии драматург расширяет пространство текста и углубляет философскую проблематику драмы: крушение иллюзий сочетается с погребальной песней по американской мечте и по всему человечеству в целом. Джордж вербально «убивает» своего воображаемого сына, Иакова, решив тем самым исполнить «Божью» волю и «изгнать» беса иллюзии. У молодой супружеской пары Ника и Хани ребенок также становится жертвой духовной незрелости героев и их жестокости. Хани, «боясь боли» [Albee 1, 2007: 273] и мучительной правды жизни, «совершает мелкие убийства с помощью пилюль» [Albee 1, 2007: 274] в тайне от своего мужа.

В пьесе «Шаткое равновесие» также поставлена проблема дисфункциональных семейных отношений: сын двух главных героев умирает, будучи «единственной связью» («string» [Albee 2, 2008: 80]) между супругами. Обращает на себя внимание тема игровых отношений внутри семьи, имеющих ярко выраженную потребительскую направленность. Неслучайно говорящее имя ребенка «Тедди» сравнимо с названием детской игрушки «Мишка Тедди» («Teddy bear»). Немаловажный смысл несет само

² Разрешите, Господи, души всех усопших христиан от уз прегрешений (лат.).

значение этого имени, которое, будучи теофорным (Тедди, Теодор – «Божий дар»), свидетельствует о невинности, беззащитности и божественной сущности героя-ребенка. С внешней точки зрения, в обеих пьесах Олби создает образ «Божественного Младенца», коррелирующего с фигурой Младенца-Христа. Однако этот образ, являясь номинальным, воплощает теневую сторону архетипа ребенка и, по сути, оказывается «разрушенным», «мертвым», поскольку связан с мотивом нереализованных желаний.

В пьесе «Игра о ребенке» («The Play about the Baby», 1998), относящейся к уже позднему творчеству американского драматурга, Олби продолжает тему правды и иллюзии, заявленную в его раннем творчестве, и использует с этой целью, так же как и в пьесе «Кто боится Вирджинии Вульф», образ несуществующего ребенка. Однако, наряду с этим, в пьесе реализуется мотив «утраты невинности» американского народа, вынужденного окончательно узреть и принять горькую правду жизни. Как отмечает Ч. Ишервуд, Олби обращается в пьесе «Игра о ребенке» «к одной из величайших тем искусства – утрате невинности, которая ранее не была рассмотрена «со столь чрезвычайной смелостью и в то же время чуткостью на сцене» [Isherwood 2001]. Все действие пьесы Олби происходит в разомкнутом пространстве, напоминающим сад «Эдем» [Albee 3, 2008: 475], в котором главные герои, Девушка и Юноша, будучи воплощением «невинности и чистоты» [Albee 3, 2008: 474-475], как и первые люди до грехопадения, радуются полноте жизни. Ребенок, который у них рождается, по их словам, являет собой «чудо жизни» [Albee 3, 2008: 461], «сокровище из сокровищ», «светом и целью жизни» [Там же: 530]. Внезапное появление незнакомцев в лице Мужчины и Женщины и их требование отдать им Ребенка портит идиллию молодой пары. «Вы пришли мучить нас? Спасения больше нет? ... За что? Что мы сделали? ... сейчас мы счастливы; мы любим друг друга; ... у нас есть ребенок. Дайте нам еще время, пожалуйста» [Там же: 529]. Но Мужчина и Женщина, будучи, по мнению Г.В. Коваленко, «посланцами Времени» [Коваленко: 295], словно явления Рока либо,

возможно, Смерти, твердят, что «время пришло» [Albee 3, 2008: 529], настал час расстаться с иллюзиями и примириться с реальностью. Доведенный до абсурда конфликт представленных героев, нелепость их положения погружают зрителя в смоделированный мир сновидческого кошмара, вызывая в них чувство первобытного страха и паники. Ч. Ишервуд не случайно называет представление Олби «терроризмом», являющееся в то же время и развлечением («terrorism as entertainment») [Isherwood 2001]. Образ воображаемого ребенка выступает в качестве символа утраченного идеала невинности и безупречности американского народа.

Образы детей в пьесах обоих драматургов воплощают не только идею несостоятельности будущего мира, но и несут в себе катастрофу. В двух объединенных пьесах Эдварда Олби «Ящик» и «Цитаты Председателя Мао Цзэдуна» («Box», «Quotations from Chairman Mao Tse-Tung», 1968), которые, по словам А. Хопкинса, являются «исследованием этического упадка и крушения американской морали [Hopkins 1987: 82], в самом начале возникает трагический образ семисот миллионов детей, умерщвленных за то время, которое требуется, чтобы «замесить тесто, испечь хлеб» [Albee 2, 2008: 264] либо «расплескать молоко» [Там же]. Ребенок – это персонифицированно выраженная идея смысла бытия или его поисков. Гибель детей означает катастрофу будущего для человечества, потерю смысла, «вакуум» («vacuum») [Там же]. Олби всему виной видит «моральное разложение» человечества, его «эгоизм» [Там же]. Включение писателем фрагмента стихотворения Ульяма Карлтона «Over the Hill to the Poorhouse» («Через холм в бедный дом», 1872), в котором рассказывается о несправедливом отношении детей к своей матери, окончившей свою земную жизнь в приюте для бедных, дополняет всеобщую картину упадка. Образы неблагодарных детей свидетельствуют о духовной нищете общества и его безнравственности. Идея американской избранности, заключенная в метафоре Америки как «града на холме», «a City upon a Hill», переиначивается драматургом и подвергается сомнению: дорога на пути к

американской мечте заканчивается богадельней («the poorhouse»), то есть местом, где разбиваются надежды о прекрасном будущем, воплощением чего и является Ребенок.

В драматургии Мрожека категория будущего, с которой отождествляется тема детства, так же, как и у Олби, предстает в отрицательном воплощении. В пьесе Славомира Мрожека «Второе блюдо» («Drugie danie», 1968) проблема будущего, ассоциирующаяся с образом нерожденного ребенка, стоит весьма остро. За судьбу завтрашнего дня развернулась целая война поколений в лице Отца («Tato»), Сына («Mały») и Призрака («Widmo»). Сын идет вслед за Призраком, который сулит ему совершенно новый мир, возведенный на основаниях, отличных от представлений его Отца, но в последний момент, услышав о беременности своей Жены, бросает Призрака и, усевшись, застывает в неподвижности. Ребенок кладет конец идее новой реальности, которая может изменить жизнь, по сути, он противостоит концепции будущности. По этому поводу писал Я. Блоньский, который усмотрел в «схеме бульварной комедии, используемой Мрожеком с особой ловкостью, конфликт поколений и закат политического идеализма» [Błoński 1968: 68]. Такое пассивное поведение сына объясняет особенность той эпохи, в которой живут главные герои, именующие ее «временем без духа» («czas bez ducha») [Mrożek 2012: 112], временем духовного вакуума, детищем которого и будет Младенец. С пением петуха, символизирующим победу над нечистью, Призрак уходит, но обещает вернуться, когда «вырастет ребенок» [Mrożek 2012: 141], чтобы завершить свое начатое дело.

В пьесе Мрожека «Смерть поручика» («Śmierć porucznika», 1963) идея несостоятельного будущего, которая воплощается в образе нерожденного ребенка, коррелируется с нежизнеспособностью романтической концепции в условиях современной Польши. Будущие дети, да и вся семейная жизнь поручика Орсона, приносятся в жертву отечеству в контексте массового романтического мифа о героическом подвиге польского народа. Мрожек,

облекая историю Орсона в фарс, иронизирует по поводу феномена жертвенности в польской культуре. Так, например, невеста Орсона, Зося, оплакивая свою горькую судьбу, связанную с невозможностью завести семью и родить детей, становится жертвой любви: «Как патриотке мне нельзя мешать и испортить тебе жертву, которую ты, Орсон, хочешь принести. ... Впрочем, я сама бы хотела жертвы, хоть бы самой малой. Я такая, как все...» [Mrožek 1990: 19].

Нарушение установившегося порядка, послужившего началом возникновения хаоса, мы находим в следующей пьесе Мрожека «Дом на границе» («Dom na granicy», 1967). Установление границ в доме главных героев легитимируют первыми именно дети. «Здесь будет граница, граница, граница...» [Мрожек 1991: 278], – с особой радостью и восторгом кричат дети. Дети не только узаконивают новый порядок, но и сами его определяют. Не случайно Мрожек создает гротескный образ четырех дипломатов, на коленях которых сидят дети. Имя одного из них Эричек («Eryczek») [Mrožek 2012: 168], который постоянно «плачет», «пищит» и «щипается» [Мрожек 1991: 276-277]. Вместе с приходом дипломатов, провозглашающих новый миропорядок, идиллия спокойной семейной жизни нарушается, семейное пространство размыкается и частное становится всеобщим. В дом, в котором некогда царили «покой и независимость» [Мрожек 1991: 275], в котором «после целого дня тяжелой, но достойной работы» [Там же], вся семья собиралась за общим столом, «жила и не мешала жить другим» [Там же], приходит беда. Согласно мнению И.Б. Дюшена, «Славомиру Мрожеку нельзя отказать в предвидении социальных катаклизмов. В условиях 60-х годов, когда пацифистская трактовка антивоенной темы осуждалась..., писателю непременно хотелось сказать о вреде границ, то есть затронуть проблему, которая привлекает всеобщее внимание именно в наши дни» [Дюшен 1991: 20-21]. Граница как инструмент установления политического контроля становится, по словам одного из Дипломатов, всего лишь детской «игрушкой», «безделушкой» («casko») [Mrožek 2012: 253].

В пьесе «Счастлирое событие» образ ребенка заметно углубляется. Мрожек рисует мрачную картину будущего мира, с которой трагический образ ребенка находится в непосредственной связи. Рождение потомка, которое в прогрессивном обществе должно сулить надежду, заведомо не несет оптимистического посыла. Напыщенные псевдоромантические восхваления преемника, связанные с возможностью передать ему наследие прошлых поколений, иронично высмеиваются мrojeковским хамом, приезжим анархистом, олицетворением «ничто» [Mrozek 1963: 187], «посредственности» [Там же: 188], духовным детищем которого и становится Младенец, у которого «нет души» [Там же: 199]. Союз хама и ребенка свидетельствует об обесценивании тех духовных ценностей, которые культивировались в прошлые эпохи. Польский национальный лозунг «Bóg, honor i ojczyzna» («Бог, честь и родина») богохульно высмеивается младшим поколением и его наставником хамом, которые предлагают новую цивилизационную идею. Мрожек, будучи эпатажным обличителем прогресса, с чувством полнейшей безысходности словами одного из своих героев дает ей метафорическое название «dupa» [Mrozek 1963: 199] («задница»). Взрыв, спровоцированный оставленным на попечении хама Младенцем, знаменует собой тающуюся угрозу неизвестного будущего. В короткой пьесе «Racket Baby» («Малыш-мошенник») Мрожек демонстрирует пародийную зарисовку будущего мира, порожденного примитивизмом и хамством, в котором действуют интеллектуально отсталые, но «могущественные младенцы-гангстеры» [Mrozek 2010: 57], выясняющие между собой отношения.

Идея катастрофичности будущего мира тесно переплетается с представленными в пьесах образами-символами «ящика», «коробки» либо «катафалка», отражающими состояние как американского, так и польского общества. Согласно «Словарю символов» Джека Трессидера, коробка – это «символ сюрприза, загадочного, пугающего и манящего, независимо от того, приятный он или неприятный» [Трессидер]. Ящик Пандоры, например, по

мнению исследователя, представляет собой «метафору непредсказуемости человеческого подсознания и неограниченного зла» [Трессидер]. У Мрожека в пьесе «Танго» катафалк, на который ложится представитель старшего поколения, Евгения, является абсурдистским элементом *danse macabre* в карнавализованном раскрытии семейно-поколенческой тематики у Мрожека. С одной стороны, в контексте изображенного Мрожеком пространства «свалки культуры» он представляет собой ненужный хлам в виде «коробки» («*pułło*» [Mrożek 1963: 97]) либо является «сценой» [Mrożek 1963: 106] для театральных экспериментов Стомиля, а с другой стороны, катафалк, на котором, в итоге, умирает Евгений, является символом смерти. Мрожек, соединив сферу *sacrum* со сферой *profanum*, демонстрирует процесс «тривиализации смерти», а также упразднение жизни. Таким образом, катафалк теряет свои непосредственные функции и символизирует пустоту существования главных героев. Кончина Евгении на какой-то момент пробуждает в их сознании первозданное чувство потрясения и волнения: «Я не понимаю», «Я не имею ничего общего с этим», «Я не знала... Почему ты меня не предупредил?» [Mrożek 1963: 153]. Однако в дальнейшем, как говорит один из персонажей, «изменений никаких не происходит» [Там же].

У американского абсурдиста в пьесах «Песочница» и «Американская мечта» символ коробки/ящика также восходит к танатологическому мотиву. В «Песочнице» ящик/коробка, в котором сидит бабушка, по мнению А. Хопкинса, являет собой одновременно и «лоно, и гроб» («*womb and coffin*») [Hopkins 1987: 76], аллегорически восходящие к матери-земле, дающей и забирающей жизнь. Ящик символизирует также «крепость» («*fortress*») [Там же], в которой находит свое убежище Бабушка, прячась от жестокости своей дочери. Позаимствованный у Ионеско из пьесы «Стулья» прием «нагромождения» предметов, в частности коробок, используется Олби также в «Американской мечте» с целью показать ситуацию бездуховности, аморальности американского общества. Символом такой бессмысленности являются многочисленные коробки [Олби 1976: 24], которыми окружает себя

Бабушка и с которыми, в конце концов, уходит из дома. «Не понимаю, зачем мне брать их (коробки. – *Р.З.*) с собой – с прискорбием констатирует Бабушка. – В них почти ничего нет...несколько старых писем, пара извинений [...] какие-то пластинки...несколько фотографий...». Замкнутое пространство в пьесах Олби («Кто боится Вирджинии Вульф», «Шаткое равновесие», «Американская мечта») в пределах гостиной также напоминает «коробку/ящик», в котором за мнимым благополучием интеллигентной семьи таятся боль и несчастье.

Таким образом, архетипические образы детей в драматургии Э. Олби и С. Мрожека представляют собой собирательный метанациональный опыт поколения, к которому принадлежали Олби и Мрожек. Посредством гротескно-пародийных образов, реализующих амбивалентный архетип «божественного ребенка» – «ужасного младенца», у обоих драматургов представлена аллегория несостоятельного и трагического будущего. В целом, такое сочетание архетипа детей и танатологических мотивов в творчестве Олби и Мрожека – логическое следствие абсурдности, которая свойственна художественному мировосприятию обоих драматургов. Ребенок в творчестве обоих драматургов обозначает не столько выход из ситуации разрыва отношений между членами семьи в контексте мотива «связи времен», сколько новый виток дискоммуникации поколений, перерастающий в трагическую развязку. Образ несуществующего ребенка у Эдварда Олби ассоциируется с темой утраты невинности американского народа и его морального упадка. Американская мечта, воплощением чего является ребенок, становится неосуществимой, а США как страна небывалых возможностей иронично сравнивается с богадельней, в которой живут неблагодарные дети. У Мрожека образы детей связаны с универсальной идеей несостоятельности будущего. Ребенок не только представляет собой вредителя, нарушающего общепринятый порядок, но и приносит настоящую катастрофу обществу и стране. Соединение Мрожеком в одном образе Младенца и хама являет собой пророческое предзнаменование угрозы всей

западной цивилизации. Идея катастрофичности в драматургии обоих писателей воплощена не только в трагических образах детей, но и в символах, таких, как «коробка», «ящик» и «катафалк», которые восходят к танатологической тематике и отображают ситуацию экзистенциального вакуума, в котором оказался весь «прогрессивный» мир.

3.3. Архетип «культурного героя» в пародийной реализации Олби и Мрожека

Главным предметом изображения в драматургии абсурдистов Эдварда Олби и Мрожека становится миф творения, который является «базовым мифом, мифом *par excellence*» [Мелетинский 1994: 13]. В мифе творения воспроизводится борьба космоса, персонифицированного в образе бога или культурного героя, и хаоса. В рамках героического архетипического комплекса к деяниям культурного героя можно отнести «добывание (часто из хтонического или небесного мира) культурных или природных объектов, то есть устройство человеческого мира, защита созданного космоса от сил хаоса и защита племени-государства от иноплеменников и иноверцев» [Там же: 20].

Рассмотренный нами в предыдущем параграфе образ ребенка в творчестве американского и польского абсурдистов сквозь призму мифопоэтической концепции имеет непосредственную связь с образом культурного героя. В мировой мифологической традиции, по мнению Дж. Кэмпбелла, ребенок и юноша рассматриваются в одном ключе в контексте мотива приключения и трансформации. «Ребенок, – пишет исследователь, – отказывается от своего детства, чтобы стать зрелым мужчиной» [Кэмпбелл, Сила мифа, 2018: 169]. Юноша воплощает в себе архетип «героя» [Кэмпбелл, Тысячеликий герой, 2018: 59], одновременно являясь и жертвой, и спасителем, который «обнаружил или сделал что-то необычное, выходящее

за грани привычного повседневного опыта» [Кэмпбелл, Сила мифа, 2018: 168]. В пьесах Олби «Песочница» и «Американская мечта» появляется именно такой молодой человек, наделенный безмерной силой и определенной миссией. Архетип героя, согласно Е.М. Мелетинскому, изначально был связан с архетипом антигероя, то есть трикстера, который, будучи олицетворением низменных человеческих качеств и стремлений, отождествлялся с героем и являл одно воплощение. По сути, такое соединение в одном лице черт и культурного героя, и трикстера свидетельствует о том, что «действие в мифах творения отнесено ко времени до установления строгого миропорядка» [Мелетинский 1994: 40], точнее, к моменту переходности и кризисности. Подобная амбивалентность культурного героя и его демонической ипостаси отражает соединение героического/комического и героического/трагического в поэтическом и литературном плане. В пьесе «Песочница» юноша, будучи участником сценического представления, играет роль пародийного ангела смерти («The Angel of Death» [Albee 1, 2007: 86]). Умерщвляя бабушку, он, тем самым, вершит судьбу старшего поколения. В «Американской мечте» в этой связи использован близнечный миф. Читатель знакомится с образами близнецов, один из которых становится жертвой расправы жестоких мамуль и папуль, по сути, их «маленькой игрушкой» [Олби 1976: 16] («a bundle of joy» [Albee 1, 2007: 126]), а второй является статическим воплощением идеала «американской мечты». Олби изображает молодого человека, представляющего собой гротескно-пародийную модель «американского Адама» [Lewis, 1955: 3] в контексте «массового идентификационного мифа» [Баталов, 2009: 22] Америки, воплотившегося в форме «американской мечты о свободном, успешном человеке в свободном и успешном мире» [Там же]. Адамический миф является архетипически важным для культуры США, поскольку, по словам В. Патея, «определяет типологию нового человека: вечно молодого, упивающегося своей невинностью, как воплощение безграничной потенциальности могущественного прометеевского «Я» и

абсолютного начала» [Patea, 2001: 18]. Однако образ молодого человека Олби далек от идеального воплощения национального мифа и являет собой чудовищную гротескную пародию на Адама: «Мое сердце, – говорит о себе юноша, – ... было вырвано из моего тела...и с этого времени я потерял способность любить... Я потерял способность ощущать что-либо. У меня нет чувств. Меня иссушили... разорвали...выпотрошили. Сейчас, у меня есть только я сам... мое тело, мое лицо... Я позволяю людям любить меня... Я не полноценный...я ничего не чувствую» [Олби 1976: 20-21],.

В пьесе Олби «Кто боится Вирджинии Вульф» архетип культурного героя воплощается в образе историка Джорджа. Неслучайно в борьбе с иллюзиями, мешающими мирной жизни его семьи, Джордж борется с воплощающими хаос хтоническими и демоническими силами, олицетворением чего становится его супруга Марта. Весьма символично, что имя главного персонажа, Джордж, отсылает нас к христианскому герою, победителю чудовищ, святому Георгию. По сути, «война» [Albee 1, 2007: 261] Джорджа и Марты – это отражение христианского георгиевского мифа, мифа о змееборце, победителе чудовища. Ведь неслучайно Джордж в своих прениях с Мартой довольно часто называет свою жену «monster» [Albee 1, 2007: 128] («чудовищем» [Олби 1976: 158]), «cyclops» [Albee 1, 2007: 164] («циклопом» [Олби 1976: 127]) или «satanic bitch» [Albee 1, 2007: 247] («дьяволом» [Олби 1976: 147]), иногда переходит к угрозам (от шуточных до серьезных), а то и до рукоприкладства. Так, например, он говорит: «Нет более отвратительного зрелища, чем когда ты напьешься и задерешь юбку на голову... правильное сказать, задерешь на *головы*» [Олби 1976: 80] («...your skirt up over your head ... your *heads*» [Albee 1, 2007: 164-165]. Джордж побеждает Марту и тем самым утверждает право на жизнь без фальшивых иллюзий.

Также в этой пьесе мотив двойничества получает глубокую разработку в конфликте культурного героя Джорджа и его антигероя Ника. Попытка Джорджа «установить связь и взаимопонимание» [Олби 1976: 38] с Ником

оборачивается неудачей. Созидательному началу Джорджа противостоит деструктивная сила Ника, искажающая те жизненные принципы, которые отстаивает Джордж. «Вот... берешь на себя труд создать какую-то цивилизацию... построить общество, основанное на принципах, – сетует Джордж, – ... стараешься извлечь общий для всех смысл из естественного порядка вещей, нравственность из противоестественного беспорядка в человеческих умах... Создаешь государственный строй и искусство ... Доводишь все эти старания до самого прискорбного предела..., когда уже есть что терять... и вдруг сквозь звуки музыки, сквозь осмысленный шум человеческого труда, человеческого дерзания раздается *Dies Irae*. А что это такое? О чем гремит труба? Пошел ты в ж...!» [Олби 1976: 38].

Эротическая связь антигероя Ника и Марты, которая, собственно, называет себя «матерью-землей» [Там же: 60] («the Earth Mother») [Albee 1, 2007: 276], восходит к архетипическим отношениям Великой матери, воплощающей творческое начало, и героя. «Никудышное исполнение» [Там же] Ника, как об этом говорит Марта, свидетельствует о бесплодности стараний, отсутствии созидательной деятельности как во всем «цивилизованном обществе» [Там же: 61], так, в частности, и в американском. В этой связи нам представляются верными размышления российского философа Г.Д. Гачева о том, что «слабость женского и материнского начала характерна для американской цивилизации: отсутствуют здесь и куртуазность-галантность, и *ars amandi*, которые так уж выпестовали и утончили евразийского индивида ...; нет и любовно-психологического романа европейского типа, вместо которого брутальный секс» [Гачев 1995: 441]. Исследователь видит в таком отношении американцев к собственной стране типичный для американского бытия «комплекс Ореста» [Там же], суть которого заключается в матереубийстве. «Причем ее убивают дважды, – пишет Г.Д. Гачев, – покидая старую Матерь-родину и обращаясь с новой землей без пиетета не как с матерью, но как с девкой» [Там же]. Ощущая на себе тяжкое бремя бессмысленного

существования и тщетности прожитых лет, Марта с прискорбием восклицает, словно подытоживая результат всего американского наследия: «Я Мать-Земля, а вы никудышные... Я сама себе омерзела» [Олби 1976: 60].

В пьесе Олби «Что случилось в зоопарке» архетип культурного героя воплощается в образе Джерри, «вечно временного жильца» [Олби 1976: 11] и скитальца. Задачей Джерри является пробудить общество от сна, раскрыть горькую правду жизни, о которой люди в водовороте повседневных дел стараются не думать, погружаясь в собственный мир иллюзий. А. Янишевский усматривает в образе Джерри сходство его с такими культовыми американскими персонажами, как Натти Бампо из пенталогии Фенимора Купера, Гекльберри Финн Марка Твена, Вилли Ломан из пьесы Артура Миллера «Смерть коммивояжера», герой Янк из пьесы Юджина О'Нила «Волосатая обезьяна» [Janiszewski 1996: 49]. Джерри, чувствуя себя чужаком, не желает примириться с оглуляющей иллюзией всеобщего благополучия и поэтому всеми силами старается противостоять манипуляциям общественного сознания, заключающимся в нормах социального поведения, в устройстве семейной жизни, в понимании в американской культуре концепта успеха, основанного на таких константах как богатство, влияние и положение в обществе. Поэтому Джерри в своей беседе со своим новым знакомым героем Питером пытается установить с ним связь. «Человек обязательно должен как-то общаться хоть с кем-нибудь. Если не с людьми ... так с чем-то другим.... Делиться мыслями. Разговаривать. И попытаться... понять, и чтобы тебя поняли. ... Но если нам не дано понять друг друга, так зачем мы вообще придумали слово «любовь»?» [Там же: 10], – в этих словах заложена жизненная философия Джерри, который ценой своей жизни пытается донести ее до Питера. Ожесточенная борьба главных героев за скамейку накаляется до предела и доводится до абсурда убийством Джерри, которое совершает его соперник. «Ты лишился скамейки, но защитил свою честь, – говорит в свои последние минуты жизни Джерри. – Питер, ты не растение... Ты тоже животное» [Там

же: 15]. Утратив иллюзии, осмыслив социальное зло, Питер вынужден нести бремя собственной вины. Об этом весьма точно высказался К. Бигсби: «Питер теперь навсегда связан с другим человеком, пусть даже если эта связь установлена чувством вины» [Bigsby 1969: 14]. «Смерть Джерри, являясь, по сути, христианской жертвой, знаменовала собой победу человеческого достоинства и надежду на обретение человеческого взаимопонимания» [Bigsby 1969: 16]. Христианская интерпретация пьесы, которой отчасти придерживался К. Бигсби и Р. Зимбардо [Zimbardo 1961: 14], предлагает рассматривать смерть Джерри в качестве спасительной жертвы героя ради человечества.

Также в этой пьесе американского драматурга явно обозначен топос города как места, противопоставленного библейскому Граду на холме («City on a Hill»), восходящего к воспетой первыми переселенцами христианской идее Нового Иерусалима. Этот топос определяет одну из основных проблем американского бытия. Питер и Джерри живут в Нью-Йорке, иронично называемом одним из них «величайшим городом мира» [Олби 1976: 11]. Встречаются главные герои в Центральном парке, разделяющем, в сущности, две разные Вселенные, которые они представляют. Питер живет в большом богатом доме, в хорошем районе. Он, по сути, – олицетворение американской мечты, истории успеха: исполнительная должность в издательском доме, хороший заработок, семья, две дочери, два телевизора, две кошки и два попугая, хороший костюм, который он носит, очки и курительная трубка, – в общем, весь необходимый набор атрибутов типичного американца среднего класса. Мир Питера резко отличается от «тонущего» [Albee 1, 2007: 32] мира Джерри. «Каморка» [Олби 1976: 5], в которой живет последний, «смехотворно тесна, вместо одной стены там дощатая перегородка, эта перегородка отделяет (его. – Р.З.) каморку от другой смехотворно маленькой каморки» [Олби 1976: 5]. Домовладелица Джерри, «жирная, безобразная, глупая, грязная, злобная, вечно пьяная груда мяса» [Олби 1976: 7], равно, как

и спившаяся мать Джерри, – далеко не те люди, которые воплощают в себе идеал американской мечты, а наоборот, являются ее опровержением.

Разоблачение мифа американской мечты выступает у Олби наряду с темой противостояния Севера и Юга в контексте исторического самосознания США в его мифологическом ракурсе. Р. Уоллес усматривает в пьесе «Что случилось в зоопарке», прежде всего, «атаку на иллюзии, в которые погрузилось североамериканское общество, чтобы избежать чувства отчужденности и вражды между собой. В этом Олби видит реалии современной городской жизни» [Wallace 1973: 49]. Характеристика, которую Олби дает городскому миру, является частью его критики американского образа жизни, сформулированной через «концепцию мифического Севера как пространства огромных возможностей, справедливости, свободы и успеха» [Janiszewski 1996: 47]. Как мы убеждаемся, «Север» у Олби становится местом морального разложения, отчуждения, болезни, пьянства и нищеты, а также горькой пародией на Рай. «Я не святой Франциск, которого облепляли птицы. Животные ко мне равнодушны... как и люди» [Олби 1976: 8], – с прискорбием говорит Джерри о своей жизни отщепенца. Герой Питер, безусловно, отличается и своим материальным положением, и социальным статусом от тех бедняков, которые расположились в более неудачном районе Нью-Йорка, однако он тоже находится вместе с ними в «унизительном подобии тюрьмы» [Там же: 10]. Жизнь Питера, какой бы правильной и выверенной по американским меркам она ни казалась, не представляет никакой ценности. Питер как среднестатистический американец ведет малопримечательный образ жизни, особо не выделяясь какими-то особыми моральными качествами. Он, как метко выразился Джерри, «растение», «лопух», который «лежит на земле» [Там же: 12]. Питер, так же, как и многие американцы, предпочитает погрузиться в мир своих иллюзий, отстраниться от всех, усевшись на скамейке и спрятавшись за газетой. Символом такой отстраненности и отчужденности, равнодушия по отношению к окружающим является именно «скамейка», которая, словно «унизительное подобие

тюрьмы» [Там же: 10], или «решетка» в зоопарке, отделяет «животных от животных и всех животных – от людей» [Там же: 12]. Таким образом, Американский Север представляет собой пространство, населенное не только социальными изгоями и неудачниками, но и вполне, казалось бы, финансово успешными людьми, которые всем своим горьким существованием отрицают возможность исполнения американской мечты.

В пьесах Мрожека «Мученичество Петра Охея», «Дом на границе» мы встречаем подобные художественные воплощения архетипа культурного героя, спасительная жертва которого служит важным этапом на пути упорядочивания этого мира на новых основаниях. Смерть Петра Охея, равно, как и побег главного героя пьесы «Дом на границы» из пограничной «западни» [Мрожек 1991: 298], в которой оказалась не только его семья, но и весь мир, становятся символом освобождения человеческой личности из-под давления политических и социальных структур.

В серии одноактных пьес Мрожека о Лисе: «Серенада», «Лис-философ», «Лис-аспирант», «Охота на лиса», написанных в 1976-1978 гг., – лис, по сути, является модификацией архетипа антигероя-трикстера. Подобные архетипические сюжеты мы находим в книжном французском животном эпосе о Ренаре-Лисе. О том, что герой Лис сочетает в себе две амбивалентные сущности, пишет Я. Блоньский: «Лис должен быть хитрым, ловким, находчивым – в общем, умным. Лис – это мудрец. Однако он также должен быть и прожорливым, беспощадным и жестоким. Значит, Лис – хам? Амбивалентность героя свидетельствует о том, что Мрожек насквозь разглядел и определенным образом преодолел оппозиции, на которых строил свои пьесы» [Włóński 1995: 94]. В «Серенаде» Лису еще удастся провести своих жертв и выступить победителем в хищнической игре не на жизнь, а на смерть. Но в последней пьесе «Охота на лиса» удача изменяет герою: роль палача сменяется ролью жертвы. Неслучайно в двух последних пьесах («Лис-философ», «Охота на лиса») возникает образ-аллегория постапокалиптического мира, напоминающего «свалку»: «повсюду валяются

изорванные клочки старых газет, апельсиновые корки, консервные банки; в глубине возвышается безлистное дерево» [Mrožek 1979: 19]. «Охота на лиса» заканчивается тревожным, доносящимся из глухой чащи волчьим завыванием, символизирующим неутешительный прогноз на будущее, в котором наступит время волков. М. Сугера, улавливая пессимистические настроения Мрожека, писала: «У Мрожека Лис, давний комедийный трикстер, уже не в состоянии нарушить ни одного запрета, переступить социальный барьер во имя неограниченного инстинкта жизни. ... На сцене-свалке все его хитрости безрезультатны, поскольку исчез тот порядок, против которого он мог бы бороться. Лис становится патетической жертвой умирающей цивилизации» [Sugiera 1996: 99]. Сравнивая конец пьесы Мрожека с концовкой «Романа о Лисе», в котором погребальная церемония оборачивается внезапным оживлением Лиса, исследователь довольно категорично заключает, что у Мрожека отсутствует «надежда на воскресение этого героя» [Sugiera 1996: 99]. Мы же склонны предполагать, что в цикле пьес о Лисе Мрожека была осуществлена дегероизация, то есть герой был изображен как жертва отчуждения за счет иронического сближения его с мифологическим архетипом антигероя-трикстера.

Образ молодого человека, реализующий архетип «героя», присутствует у Мрожека в пьесе «Танго». Неслучайно имя главного персонажа, Артур, означает «медведь». В качестве мифического героя солярного типа медведь символизирует сверхъестественную мощь и отвагу, он борется со злом и одерживает над ним победу. Образ юноши Мрожека имеет прямые отсылки к образу Гамлета, воплощающего в себе «комплекс Ореста» [Murray 1914: 4]. Подобно шекспировскому герою, который был призван к «восстановлению ценностей, расшатанных и разрушенных в процессе стремительных перемен» [Померанц], Артур ценой своей жизни пытается вернуть утраченные семейные ценности и идеалы. Однако его попытка не увенчивается успехом, поскольку мир, с которым он сражается, более не в состоянии удовлетворить его духовные запросы. Трагикомический образ Артура сочетается с

танатологическими мотивами, которые присущи творчеству Мрожека. Д.П. Климчак в работе «Танго Смерти. Последние вопросы Славомира Мрожека» [Klimczak 2010] говорит об обращении польского драматурга к архетипам и устоявшимся в культуре принципам религиозного осмысления бытия – пограничным ситуациям, входящим в основу догматического учения католической церкви, а именно: смерть, суд, воскресение, рай или ад. По замечанию Д.П. Климчака, тема смерти представляет собой «одну из главных особенностей абсурдистского театра *Misterium Mortis* Мрожека, являющегося одновременно и *Misterium Vitae*» [Klimczak 2010: 33]. В пьесе «Танго» образ Артура воплощает взаимосвязь молодого и умирающего начала в контексте героического пути персонажа.

Характерной для пьесы «Танго» является также тема отношения отца и сына, связанная с «эдиповым комплексом». Глубинный смысл мифического сюжета об Эдипе, согласно Е.М. Мелетинскому, заключается «в смене поколений властителей» [Мелетинский 1994: 37]. Г.Д. Гачев, предлагая идею национальных образов мира, складываемых из соотношения Космоса (Природы) – Психе (Душа) – Логос (Слово, Логика разума), видит в комплексе Эдипа одну из архетипических моделей польского бытия, так называемую «польскость». «Отец, – пишет исследователь, – оттеснен в ничтожность: и король безгласен при «либерум вето», и в литературе Отец – слабый персонаж» [Гачев 1995: 460]. Неслучайно в пьесе авторитет отца ниспровергается, равно, как и авторитет Бога, что символически отражено отвергнутой в качестве спасительной концепции существования человечества «идеи Бога» в «Танго». По словам А. Краевской, бунт – это основная тема пьесы «Танго» [Krajewska 1996: 88]. Сам Мрожек говорил по этому поводу: «Озлобленные, невостребованные, непокорные юноши присутствуют в каждом поколении, и то, что они сделают со своим бунтом, зависит от обстоятельств» [Mrożek 2006: 19]. Присущий герою мятежный дух всецело объясняет его желание принять идею власти. «Отец, ты всегда бунтовал, но твой бунт привел лишь к хаосу и сам себя погубил! ... А не

является ли власть бунтом? Бунтом в форме порядка, бунтом верха против низа, бунтом превосходства против ничтожества. ... Я воля, я энергия. Я сила! ... Власть над жизнью и смертью, что может дать большее господство?» [Mrozek 1963: 155–156], – звучат слова Артура, отражающие ницшевскую философию сверхчеловека и крах трансцендентальных ценностей. Герой считает, что идея силы является наиболее приемлемой для общества послевоенного периода.

Тема богоборчества в польском литературном дискурсе имеет давние историко-культурные корни и восходит к идее эсхатологической миссии Польши, которая сопряжена с тематикой избранности польской нации как «Христа народов» либо «Христа Европы». «Польский Гамлет» Мицкевича в «Дзядях», Конрад, истовый борец за независимость своей Отчизны, воплотивший в себе глубинную польскую идентичность, не просто бросает вызов Богу, но готов в него стрелять и даже сокрушить: «Ответь, иль в естество твое стрелять я буду. / Не обращаю его в бесформенную груду – / Так сотрясу твой мир и сброшу твой алтарь. / Мой голос полетит во все концы творенья, / И голос тот, гремя, пройдет сквозь поколения. / Я крикну: не отец вселенной ты» [Мицкевич 1968: 185].

Богоборчество Конрада в данном случае, по словам А.Г. Дугина, тесно связано с пораженческой линией польской истории. Такое явное богохульство есть «вызов Богу от гордого шляхтича, не признававшего справедливости поражения своей Родины и своего народа и пошедшего на Бога войной» [Дугин 2018: 613]. Бунтарство героя Мрожека развивается по иному вектору, хоть и остается в русле общей польской проблематики. Прежде всего, оно оторвано от мессианского замысла, который нераздельно сочетался с эстетикой польского романтизма, и приобретает универсальный характер. В случае с Артуром его отчаяние означает не только конец польского пути, связанного с невыполнением мессианского предназначения, но и конец всей европейской цивилизации.

Важно отметить, что польский романтический мессианизм, по мнению Н. Бердяева, изначально отличался своей религиозностью и «жертвенностью» [Бердяев 1990: 88]. После долгого периода политической несвободы он приобрел заметный элемент трагичности и мотив страдания и стал, как отмечает польский современный историк и философ Анджей Валицкий, «вульгарной формой избранности, в которой культ мученичества приобретал оттенок карикатурности, культ героизма незаметно трансформировался в одобрение политического иррационализма, а вера в религиозное освящение польских устремлений стала равносильна вере в политическое чудо» [Walicki 2007: 32]. Поскольку идея национального мессианизма в любой стране может подвергнуться вульгаризации и стать опасным орудием, особенно в условиях массовой политики, то Польша не исключение. Польские официальные СМИ используют мотив страдания польского народа в своих целях и активно манипулируют укорененным в сознании населения комплексом «жертвы». Свидетельством борьбы против такой несвободы человеческого духа от различных историко-культурных мифов и стереотипов мышления, от штампов политической фразеологии и стала пьеса «Смерть поручика» («Śmierć porucznika», 1963 г.), в проблематике которой выражено беспокойство за человека, подавленного политизированной национальной «мифологией».

Согласно мнению Х. Стефан, эта пьеса Мрожека – «хорошо выстроенная зарисовка, монтаж псевдомицкевичевской поэзии, предлагающий освободить нас от очарования романтическими мифами о миссии и жертвенности» [Stephan 1996: 129]. «Смерть поручика» затронула одну из важнейших тем в польском дискурсе 60-х гг. – роль романтического наследия в культуре Польши и его влияния на современность. Главный герой пьесы Мрожека, поручик Орсон, представляет собой пародию на романтического героя Мицкевича из стихотворения «Редут Ордона», который героически погибает в результате взрыва во время обороны Варшавы в 1831 г. Реальный прототип героя Мицкевича выжил после взрыва, прожил долгую жизнь, но в 1887 году

в результате сильного нервного напряжения покончил жизнь самоубийством. Мрожековский герой, Орсон, однако, не может вернуться к нормальной жизни, поскольку он стал символом романтической борьбы за свободу, увековеченной Поэтом в стихотворении, ставшим достоянием польской культуры. «Нужно мне было либо не взрываться вообще, либо взорваться до конца. Тогда рано или поздно я бы попал в свою эпоху. А эта половинчатая жизнь не даст мне никакого шанса» [Mrożek 1990: 26], – в этих словах Орсона заключен трагикомизм главного героя. Обращает на себя внимание звучащее пародийно цифровое имя Поэта «Vier und Vierzig» («Сорок четыре»), которое является отсылкой к основному поэтическому тексту польского мессионизма «Видение Ксендза Петра» из третьей части поэмы «Дзяды». «Кровь древних витязей... мать – из земли чужой... А имя – сорок и четыре ...» [Мицкевич 1955: 162] (перевод В. Левики). В контексте тематики избранности польского народа цифра «сорок и четыре» подается Мицкевичем как мистическое число пророческого образа спасителя Польши.

Разоблачение мифа или, как пишет М. Сугера, «деконструкция мифа» [Sugiera 1996: 172] стала для польской общественности 60-х годов болезненным испытанием. Ожесточенной критике подвергся Мрожек со стороны «провинциальных патриотов, националистов и даже просвещенных интеллектуалов» [Sugiera 1996: 168], говоривших о его неуважении и святотатственном отношении к культурному наследию, которое «всегда должно оставаться неприкосновенным, незапятнанным и святым» [Stephan 1996: 130]. Такие обвинения в «вульгарной, шутовской игре» [Stephan 1996: 130] и кощунственном отношении к святому показали, согласно Стефан, «глубину национальных комплексов, которые высмеивал Мрожек» [Там же]. Попытка демистификации национального мифа, как показали многочисленные обвинения в адрес Мрожека, оказалась неудачной: «стереотип, как пишет Э. Сидорук, оказался устойчивым к такого рода практикам экзорцизма» [Sidoruk 2003: 64]. «Мрожек-насмешник пал жертвой “фатальной” силы поэзии великого поэта-пророка» [Sidoruk 2003: 59]. Свое

поражение польский драматург объясняет тем, что сам являлся жертвой романтического стереотипа, который, с одной стороны, был предметом его насмешки в пьесе, а с другой, – предметом чарующей силы. Мрожек в свое время признавался Яну Блоньскому: «...Польский литературный герой, с которым *nota bene* каждый польский автор стремится идентифицироваться, – это все тот же романтический герой, так называемый косиньер, денди» [Mrożek 1991: 175-176]. «Кошунство» Мрожека исходит из укорененного в польском сознании амбивалентного отношения к романтическому наследию, ставшему непосильной ношей для поляков со времен эпохи после романтизма. «Одной из слабых наших польских черт, а может и причиной многих наших слабостей, – пишет Мрожек, – является сосуществование (скорее, неправильное сосуществование) двух противоположностей, установленных в XIX веке словами поэта (Мицкевича. – Р.З.) как «чувство и вера» („Czucie i wiara”) в противопоставлении «разуму мудреца» („mędrca szkiełko i oko”). ... Из-за моего бессилия я мстил пророку, который нам эти две противоположности установил и порочил его святость» [Mrożek, Małe prozy, 1990: 18]. Прочитав знаменитую балладу Мицкевича «Романтика», Мрожек говорит о том, что классическое противостояние романтиков и классицистов, происходящее в польском сознании 1820-х гг., определило бытие и образ мышления поляков. Признав собственную ограниченность и зависимость от литературного стереотипа, Мрожек, таким образом, поколебал его безмерное «всемогущество», поэтому на сегодняшний день в польском общественном дискурсе мы можем слышать то, что «загораться» мессианской идеей в Польше было бы весьма «смешным» и нелепым, тем более что «за плечами (поляков. – Р.З.) печальные уроки истории» [Walicki 2007: 35].

Отношение американцев к собственным историческим мифам, в которых воплотилась мессианская идея избранности, несколько иное. Э.Я. Баталов, размышляя на тему роли художественной литературы в закреплении мифа американской мечты в национальном сознании, задается вопросом: «О

чем размышляют, о чем рассуждают персонажи произведений, выходявших в разное время из-под пера таких художников, как Джек Лондон, Теодор Драйзер, Уильям Фолкнер, Джон Стейнбек, Артур Миллер, Скотт Фитцджеральд, Эдвард Олби ...? О том, как осчастливить человечество или спасти его? О том, как переустроить мир на основе принципов справедливости? ... Нет. ... Конечно, в той или иной степени они затрагиваются и крупными заокеанскими писателями. Но главное, что волнует героев большинства американских литераторов, – личное счастье, успех, свобода, социальный статус, богатство.... И все это – не вообще, а применительно к отдельному человеку, к индивиду как центру социального космоса» [Баталов, 2009: 185]. Исследователь говорит о двойственном отношении американских литераторов к такому базовому концепту американского сознания, как «американская мечта». С одной стороны, утверждается его позитивный аспект, в котором превозносится личное счастье, заключающееся в «индивидуальной свободе, самореализации личности и успехе» [Там же]. С другой стороны, показывается невозможность достижения мечты в силу несоответствия ценностных оснований реальному положению дел эпохи; рассматривается обратная сторона мечты, в которой демонстрируется искаженная версия изначальных подлинных принципов. «Такого рода критический настрой, – пишет исследователь, – характерная черта культурного фона всей второй половины XX века» [Там же].

В пьесах «Что случилось в зоопарке» или «Американская мечта» Эдвард Олби, подвергая суровой, но конструктивной критике миф об американской мечте, не хоронит мечту, как таковую, не отрицает ее, наоборот, он утверждает и укрепляет позиции массового идентификационного мифа за счет высвечивания его подлинных ценностных установок.

В пьесе «Шаткое равновесие» Эдвард Олби, обращаясь к христианскому религиозному сюжету – назидательному рассказу о Товии из Книги Товита – и контаминируя его с притчей о Добром Самаритянине, стремится придать

драме философский смысл. В протестантизме Книга Товита входит в число апокрифических книг Ветхого Завета и относится к дидактической литературе, тогда как в католичестве считается второканонической. Неслучайно главный герой драмы получает имя Тобиас (Товий). Это явная «привязка» художественного образа к ветхозаветному контексту. Товий (англ. Tobias), сын Товита, воплощает нравственный идеал верующего человека, доброго и милосердного, хранящего семейные ценности, помогающего ближним и почитающего заветы предков. Один из таких заветов, который Товий получает от своего отца, звучит следующим образом: «Сын мой, люби братьев твоих, и не превозносись сердцем пред братьями твоими... Что ненавистно тебе самому, того не делай никому. Вина до опьянения не пей, и пьянство да не ходит с тобою в пути твоём. Давай алчущим от хлеба твоего и нагим от одежд твоих; от всего, в чем у тебя избыток, твори милостыни ... Помни же, сын мой, заповеди мои, и да не изгладятся они из сердца твоего» (Тов. 4: 13–19). Данное послание противоречит миру семейных и дружеских отношений в пьесе. Драматург показывает несоответствие христианского идеала реальной действительности через такие пороки своих героев, как безответственность, равнодушие, безучастность к жизни ближнего, нежелание ему помочь и чрезмерное употребление спиртных напитков.

В библеистике принято считать, что в Книге Товита представлен «идеал праведной жизни, который сочетается с пророческим предвидением и верой в обращение других народов» [Мень 2000: 492]. «Сыны Израилевы! Прославляйте Его пред язычниками, ибо Он рассеял вас между ними...» (Тов. 13:3); «Многие народы издалека придут к Имени Господа Бога с дарами в руках, с дарами Царю Небесному» (Тов. 13:11).

Такая интерпретация Книги Товита так же, как и католическая интерпретация, согласно которой Товий – «прообраз Христа, возвестившего благую весть язычникам» [Bardski 2009: 11], соотносится с идеей американской исключительности и вселенской миссией американского

народа, которую когда-то озвучил Г. Мелвилл в своем романе «Белый Бушлат» (1850): «Мы, американцы – особый, избранный народ – Израиль нашего времени. Бог предназначил нашему племени великие свершения, а человечество ждет их от нас» [Melville, 1850: 157]. Эдвард Олби продолжает сложившуюся в США литературную традицию, заключающую в себе морализаторское начало и оптимистическую веру в социальные преобразования. Через интертекстуальную связь пьесы с Книгой Товита проявляется моралистическая интенция, связанная с осуждением гедонистического образа жизни и проповедованием идеи нравственности. П. Херли усматривает в творчестве Э. Олби его приверженность к типично американскому видению роли литературы, заключающуюся в развитии мессианской мысли [Hurley, 1965: 16]. «Эдвард Олби, – пишет ученый, – стремится наставлять, и его поучения носят проповеднический характер» [Hurley, 1965: 16].

Таким образом, в центре внимания пьес Эдварда Олби и Славомира Мрожека представлена ситуация борьбы космоса, олицетворением чего является бог/культурный герой, и хаоса. Образы юноши в рассмотренных нами пьесах обоих драматургов воплощают в себе архетип культурного героя, который одновременно является спасителем и жертвой. Тема спасительной жертвы культурного героя имеет прямые отсылки к проблематике национальной мифоисторической традиции обеих стран, в которой нашла себе место мессианская идея избранности американского и польского народов. Поколебав основы мифологических структур, укорененных в сознании, и указав на несоответствие реального и вымышленного, Олби и Мрожек утверждают в своем творчестве общечеловеческие ценности, свидетельствующие о гуманистическом пафосе их творчества. Оба абсурдиста, оставаясь в культурных рамках национальной «мифологии», подвергают ее ревизии в своей драматургии, проявляя мифоборческую устремленность.

Выводы

1. Театр абсурда становится своего рода попыткой реставрации мифа на рубеже XX и XXI столетий. В момент кризисности переходного периода театр абсурда возвращается к обряду, обновляя его и высвечивает новые смыслы архетипических феноменов, среди которых архетип ребенка и культурного героя. Категория мифа имеет двуединое начало в драме абсурда: с одной стороны, в форме архетипов, а с другой стороны, как ориентир национального сознания в современном обществе, находящий свое отражение в художественном творчестве.

2. Архетипические образы в драматургии Олби и Мрожека, рассмотренные нами во втором параграфе в пьесах «Американская мечта», «Кто боится Вирджинии Вульф», «Шаткое равновесие», «Ящик и Цитаты Мао Дзедуна», «Игра о ребенке» и «Дом на границе», «Смерть поручика», «Второе блюдо», «Счастлирое событие», «Racket Baby», представляют собой собирательный метанациональный опыт поколения, которому принадлежали Олби и Мрожек. Гротескно-пародийные образы детей, реализующие амбивалентный архетип «божественного ребенка» – «ужасного младенца», становятся фактическим доказательством несостоятельности и трагичности будущего мира. Образ несуществующего ребенка у Олби сочетается с темой утраты невинности американского народа и его морального разложения. Образы неблагодарных и бездуховных детей ассоциируются с проблемой неосуществимости заветной американской мечты. В драматургии Мрожека образы детей, прежде всего, связаны с вредоносной деятельностью. Соединяя в одном лице ребенка и хама, польский драматург предвидит катастрофу и рисует трагическую картину будущего западного мира.

3. Образы юноши, в рассмотренных нами пьесах «Кто боится Вирджинии Вульф», «Что случилось в зоопарке», «Песочница», «Американская мечта» и «Мученичество Петра Охея», «Дом на границе», в цикле пьес о Лисе, «Танго», «Смерть поручика», воплощают в себе архетип

культурного героя, который одновременно является и спасителем, и жертвой. Реконструируя миф творения, то есть борьбу космоса и хаоса, оба драматурга соединяют в одном лице черты культурного героя и его двойника трикстера. Подобная амбивалентность образа свидетельствует о состоянии кризисности переходного времени, в котором творили Олби и Мрожек.

4. Спасительная жертва культурного героя соотносится с национальной проблематикой избранности американского и польского народов. Мифоборческий характер драматургии Олби и Мрожека свидетельствует об отвержении основ мифологических структур, укорененных в сознании одной и другой нации. Олби с морализаторской точки зрения обличает отход американского образа жизни от протестанского морального аскетизма, являющегося одной из констант американской культуры. Мрожек, в свою очередь, деконструируя национальную «мифологию», подвергая суровой критике насажденный польскому народу комплекс жертвы, признает ограниченность национального сознания и зависимость его от романтического стереотипа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведённый нами сравнительный анализ американской и польской моделей театра абсурда на примере творчества Эдварда Олби и Славомира Мрожека в контексте интертекстуального диалога с литературной традицией и сквозь призму мифопоэтической концепции позволяет сделать следующие выводы:

Абсурд в человеческих, в том числе в семейных отношениях, усугубленный кризисом традиционных ценностей, одиночеством и отчуждением человека в обществе, нашёл своё художественное воплощение в особой театральной эстетике, приверженцами которой были американский и польский драматурги Эдвард Олби и Славомир Мрожек. Творчество Олби и Мрожека по сравнению с драматургией французских абсурдистов в большей степени имеет реалистические тенденции, поскольку оно связано со злободневными проблемами социальной действительности. Корни американской драмы абсурда, равно, как и польской, берут своё начало в европейской традиции мещанской драмы в единстве ее дидактических и развлекательных задач. Однако магистральной линией американского театра абсурда, начатой ещё Юджином О'Нилом и продолженной, в свою очередь, Эдвардом Олби, стала борьба против безыдейности искусства в США. Основная идея польского театра абсурда, прежде всего, связана с развитием Мрожеком абсурдистских и гротескно-сатирических традиций Виткевича, а также антиромантических тенденций, представленных в гротескно-абсурдистских пьесах Гомбровича. Отличительной чертой американской драмы абсурда является то, что она стала индикатором морального упадка общества и подорванного оптимизма. Творчество Олби, несмотря на камерность как неотъемлемое свойство американской драматургии абсурда, раскрывает широкий диапазон социальных проблем, среди которых решающей оказывается проблема утраты иллюзий. В то же время польская драматургия абсурда Мрожека, восходящая к эстрадно-сатирическому

жанру, имела социально-политический подтекст, связанный с идеологическим диктатом и социально-нравственными проблемами послевоенного времени.

Олби и Мрожек как представители поколения «художников» («молчаливого поколения») в рамках разных национальных литературных традиций отразили в своём творчестве собирательный опыт послевоенной эпохи в контексте последствий Второй мировой войны. В пьесах американского абсурдиста «Кто боится Вирджинии Вульф», «Песочница», «Американская мечта», «Шаткое равновесие» и польского драматурга «Мученичество Петра Охея», «Танго», «Дом на границе» «Второе блюдо», «Счастливое событие» представлена картина абсурдного противостояния между членами семьи, сквозь призму которого отражена трагическая ситуация глобального кризиса цивилизации, связанного со сбоем ценностных ориентиров. Разрушение иерархических связей между поколениями, дискommunikация членов семьи и их идеологический антагонизм воплощают модель мира «наоборот», в котором категория абсурда отражает разлад межчеловеческих связей и неспособность личности к свободному самоопределению. В пьесах Олби «Песочница» и «Американская мечта» поколенческий конфликт, выраженный в противоборстве среднего поколения в лице дочери / зятя и старшего поколения, представителем которого является бабушка, отражает оппозицию «город – деревня». Изображая городскую действительность как пространство, в котором живут представители среднего поколения, Олби критикует бездуховный гедонистический образ жизни современного мещанства. Сельский порядок, ассоциирующийся со старшим поколением, наоборот, представляет собой пасторальный идеал, в котором есть надежда на осуществление американской мечты. Мрожек, верный принципам комическо-иронического отношения к действительности, более критически, чем Олби, относится к патриархальным ценностям и традициям. Стереотип деревни, считавшийся в традиционной польской ментальности райско-

идиллическим топосом, подвергается в пьесах Мрожека «Танго» и «Счастливое событие» осмеянию как проявление мещанства и примитивизма мышления. Скептицизм Мрожека, охватывающий практически все его творчество, обнаруживается в пьесе «Танго» в обрядовых гротескно-пародийных сценах венчания и приготовления к смерти, а в пьесах «Второе блюдо» и «Счастливое событие» – в трагикомически представленном событии рождения потомка.

Драма абсурда Олби и Мрожека являет собой яркий пример поликодового текста, предполагающего синтез, с одной стороны, элементов традиционной структуры текста и, с другой, – интертекстуальных, интермедийных и интердискурсивных включений. Эти проявления поликодовости являются формой иронической игры с предшествующей литературной традицией в контексте постмодернистской парадигмы. Такая игровая ориентированность, отражающая амбивалентное отношение к литературе прошлого, характерна для творчества Олби и Мрожека, и ее можно обозначить как «антитрадиционализм», предполагающий, с одной стороны, отвержение национальной мифологии, отход от литературной традиции, а с другой стороны, установление иронической дистанции по отношению к ней, заключающейся в использовании принципа пародии на классические произведения.

В контексте теории поликодового текста в пьесе Олби «Кто боится Вирджинии Вульф» и в пьесе Мрожека «Мученичество Петра Охея» игра как структурообразующий элемент текстового пространства служит выявлению типологических сходжений между драматургией Олби и Мрожека, а также их принципиальных отличий. У Олби игра является средством освобождения человека от индивидуальных иллюзий. В пьесе Мрожека в контексте исторического прошлого Польши, большее место, чем у американского абсурдиста, отведено социальной критике, поэтому игра здесь служит выявлению абсурдного механизма порабощения человека в условиях давления политической системы и общественных институтов. В рамках

игровой поэтики основным принципом текстопорождения в ранней драматургии Олби на примере пьес «Кто боится Вирджинии Вулф» и «Шаткое равновесие» является пастишизация, тогда как для ранней драматургии Мрожека характерна пародия. Поскольку пастиш, будучи явлением постмодернистской эстетики, постепенно вытесняет пародию, то из этого следует, что ранняя драматургия Олби в большей степени тяготеет к феномену постмодернизма, чем ранняя драматургия Мрожека. Однако в поздней драматургии польского абсурдиста, как, например, в пьесе «Любовь в Крыму», уже появляются признаки постмодернистской пастишизации. Такой принцип эклектического моделирования текста у обоих писателей отразил состояние перехода от одной культурной парадигмы к другой.

Основные отличия, которые передают особенности национальной идентичности американского и польского народов, а также специфику культурологического и историко-политического опыта обеих географически отдалённых друг от друга стран, проявляются также в текстуальной организации пьес Олби «Кто боится Вирджинии Вулф», «Шаткое равновесие» и Мрожека «Мученичество Петра Охея», «Дом на границе». Структурообразующей основой пьес американского драматурга является замкнутое пространство дома (квартиры), которое, будучи олицетворением англосаксонского индивидуализма, является одной из важнейших ценностей, на страже которого стоит закон. В драматургии Мрожека структурообразующей основой пьес, наоборот, становится разомкнутое пространство, представляющее собой своеобразный «проходной двор», в котором нет защиты от посторонних. Такой принцип текстовой организации являет собой проекцию коллективистского прошлого коммунистической Польши.

Обращение в рамках поликодовой модели драмы абсурда американского и польского абсурдистов к драматургическому наследию Чехова, для которого было характерно чувство катастрофизма и понимание кризисности мира, означает попытку переосмыслить в их творчестве рубежное состояние

эпохи. Заявленные в творчестве Чехова импрессионистичность, соединение бытового и метафизического, открытые финалы, трагикомичность, бессюжетность, присущи искусству переходного времени, и в этом проявляется несомненная общность произведений Чехова с драматургией Олби и Мрожека.

Сквозь призму конфликта интеллигента и хама как персонификаций двух противоборствующих социокультурных сил Чехов, Олби и Мрожек, отображая момент «слома» эпох, запечатлевают кризисную ситуацию цивилизации. Намеченный конфликт интеллигента и хама в пьесах русского драматурга выражает себя в противостоянии Войницкого и Серебрякова, собирательного образа трех сестер и Натальи, Пети Трофимова и Яши. Несмотря на то, что Чеховым дается однозначная характеристика этих образов и отчётливо высвечивается в идейном замысле пьес его авторская позиция по отношению к ним, суть их разногласий в полном объеме не определяется. Русский классик, представляя фигуры интеллигента и хама в своих драмах, изображает общую ситуацию разрушения старого мира и становления на его обломках мира нового. Олби, перенимая творческую эстафету у Чехова, развивает в пьесе «Кто боится Вирджинии Вульф» апокалиптическую тему краха западной цивилизации. Американский драматург предлагает вниманию зрителя совершенно новый вид хама — человека науки, который готов пренебречь нормами этики и морали ради достижения личного и карьерного успеха. Мрожек, в свою очередь, в пьесе «Танго» предлагает развернутую интерпретацию этого конфликта, показывая ситуацию парадоксального примирения интеллигента и хама на фоне становления новой реальности. В отличие от театра Чехова, в драматургии Олби и Мрожека явления примитивизма и хамства перестают быть единичным эксцессом и трансформируются в социокультурную норму.

Тема экзистенциального и цивилизационного кризиса, поднятая в драматургических произведениях Чехова, находит своё продолжение в пьесе Олби «Все кончено» и в пьесе Мрожека «Любовь в Крыму». Американский и

польский абсурдисты в своих драмах выражают общепринятое на Западе видение театра Чехова, которое заключается в изображении бессилия и взаимного непонимания героев. Так же, как и в чеховской пьесе «Вишневый сад», гибель цветущего сада в пьесе Олби «Все кончено» символизирует трагедию семьи на фоне краха базовых американских ценностей. В семейном пространстве, которое становится местом ожесточённой схватки, полем битвы между родственниками, нет места любви и взаимопониманию. Польский драматург, в свою очередь, в пьесе «Любовь в Крыму» в контексте панорамного исторического прошлого России XX века, охватывающего периоды царской России, советской России и России 90-х годов, представляет трагедию русской интеллигенции и изображает разрушение традиционного жизнеустройства. Используя чеховский литературный пастиш, но оставаясь в русле польской традиции, Мрожек на глубинном уровне раскрывает трагедию жизни как русского, так и польского общества, в котором происходит постепенное выхолащивание идеалистического понимания феномена любви и разрыв человеческих связей. Образы-символы затонувших либо обречённых на крушение кораблей, таких, как «Титаник» у Олби и «Левиафан» у Мрожека, свидетельствуют о пророческом предзнаменовании трагического будущего для всего человечества.

В нашем исследовании мы придерживаемся мнения, что драма абсурда представляет собой литературу, в которой демонстрируется ситуация поиска утраченной целостности бытия и его реинтеграции, в противоположность тому суждению, что идея мифа в художественном творчестве полностью себя исчерпала. Общей архетипической основой драматургии абсурда Олби и Мрожека являются амбивалентные образы ребенка и культурного героя.

Образы детей, реализующие архетип ужасного/божественного ребёнка в драматургии Олби и Мрожека, нами выявлены в пьесах «Американская мечта», «Кто боится Вирджинии Вульф», «Шаткое равновесие», «Ящик и Цитаты Мао Дзедуна», «Игра о ребенке» и соответственно «Мученичество Петра Охея», «Дом на границе», «Смерть поручика», «Второе блюдо»,

«Счастливое событие», «Racket Baby». Посредством сочетания гротескно-пародийных образов ребенка и танатологических мотивов в пьесах создается картина несостоятельного и трагического будущего. Образы мёртвых, а также неродившихся детей, которые встречаются в драматургии Олби, связаны не только с мотивом нереализованных желаний, но и с темой деградации нравов в американском обществе. Божественный образ ребенка воплощает в себе идею осуществления американской мечты, однако драматург в пьесе «Ящик и Цитаты Мао Дзедуна», иронично сравнивая метафорическое название своей страны как «града на холме» с богадельней, говорит о недостижимости этой мечты в связи с утратой ее духовного начала. У Мрожека, равно, как и у Олби, образ неродившегося ребенка в пьесе «Смерть поручика» связан с мотивом нереализованных возможностей, однако уже в контексте постмодернистской исчерпанности романтической традиции. В других пьесах польского драматурга образ ребенка, в отличие от Олби, не обладает божественным потенциалом. В пьесах «Мученичество Петра Охея», «Дом на границе» образы детей, прежде всего, связаны с мотивами вредоносных действий и воплощают в себе концепцию хаоса. Они не только легитимируют нарушение общепринятого порядка, но и свидетельствуют о надвигающейся катастрофе. В пьесах «Счастливое событие» и «Racket Baby» посредством соединения в одном образе Младенца и мошенника представлена зарисовка трагического будущего, ставшего порождением примитивного мышления, хамства и варварства.

В соответствии с мировой мифологическо-архетипической парадигмой, образ ребенка в драматургии Олби и Мрожека находится в непосредственной связи с образом культурного героя в контексте мотива его трансформации в рамках приключенческого сюжета. В пьесах Олби «Кто боится Вирджинии Вульф», «Что случилось в зоопарке», «Песочница», «Американская мечта» и Мрожека «Мученичество Петра Охея», «Дом на границе», в цикле пьес о Лисе («Серенада», «Лис-философ», «Охота на лиса», «Лис-аспирант»), «Танго», «Смерть поручика» воспроизводится борьба космоса и хаоса. В

этих пьесах образы юношей, сочетающих в одном лице и культурного героя, и его двойника-трикстера, выступают одновременно в роли спасителя и жертвы. Такая амбивалентная реализация архетипа культурного героя свидетельствует о том, что в реконструированный абсурдистами миф творения выступает в историческом контексте кризиса и слома эпох.

Тема спасительной жертвы культурного героя воплощает в себе мессианскую идею избранности, укорененную в национально-мифологическом сознании американского и польского народов. Олби, оставаясь в русле национальной литературной традиции, с одной стороны, подвергает массовый идентификационный миф критике, а с другой стороны, высвечивает его положительные стороны. Драматург, изображая молодого человека в пьесах «Американская мечта» в демонической модификации архетипа культурного героя посредством гротескно-пародийного образа американского Адама, представляет искаженную версию американской мечты. В пьесе «Кто боится Вирджинии Вульф» антигерой в своей интимной связи с главной героиней, воплощающей архетип Великой матери, реализует типичный для американского бытия комплекс Ореста в контексте его отношения к родной земле. Однако в пьесе «Что случилось в зоопарке», в которой топос американского Севера в рамках разоблачения мифа американской мечты представляет собой чудовищную пародию на Рай, главный герой, наоборот, является спасительной жертвой. В пьесе «Шаткое равновесие», в которой отмечается интертекстуальная связь с Книгой Товита, демонстрирующей, наряду с темой обращения в веру язычников, нравственный идеал религиозного человека, американский драматург продолжает сложившуюся в США литературную традицию, суть которой заключается в морализаторской установке и оптимистической вере в будущее американского народа.

Мрожек в своем творчестве, так же, как и Олби, но уже в контексте борьбы с польской романтической литературной и историко-культурной традицией, глубоко укорененной в сознании поляков, подрывает основы

национальных мифологических структур. Однако факт иронической насмешки и использование польским абсурдистом пародии на классические произведения, например, на стихотворения Мицкевича о восстании 1830 года («Смерть полковника» и «Редут Ордона») в пьесе «Смерть поручика», свидетельствуют о признании им факта воздействия литературных мифов и стереотипов на бытие и образ мышления польского народа. В пьесах «Мученичество Петра Охея», «Дом на границе» представлены модифицированные архетипы культурных героев, спасительная жертва которых становится свидетельством борьбы не только с польским романтическим наследием, но и с универсальными стереотипами, общественно-политическим штампами и клише, закрепощающими дух и сознание человека. В цикле пьес о Лисе («Серенада», «Лис-философ», «Лис-аспирант», «Охота на лиса») в рамках метанационального животного эпоса о Ренаре-Лисе в образе антигероя-трикстера Мрожек показывает свое амбивалентное отношение к национальным патриотическим мифам. С одной стороны, культурный герой становится жертвой и надежда на его воскресение отсутствует в реконструированном польским драматургом постапокалиптическом мире, а с другой стороны, посредством иронического сближения антигероя-трикстера с мифологическим архетипом в пьесах осуществляется дегероизация культурного героя. Тема борьбы с мифологизированной романтической традицией наиболее ярко воплотилась в пьесе «Танго», в которой образ юноши отсылает к «вечному» образу Гамлета, культурного героя, стремящегося восстановить прежнюю «связь времен» и вернуть порядок этому миру. Бунтарство героя Мрожека, воплощающее в себе одну из архетипических моделей польского бытия, отражает глубокое отчаяние по поводу конца европейской цивилизации, однако, оно лишено мессианского замысла и носит универсальный характер.

Таким образом, в ходе комплексного сравнительно-сопоставительного анализа двух моделей театра абсурда – американской и польской (на примере творчества Эдварда Олби и Славомира Мрожека) – в контексте игрового

отношения к литературной традиции и мифопоэтического измерения литературного текста – выявлены типологические схождения на основе единства поколенческой самоидентификации обоих драматургов, а также опосредованные генетические связи между Олби и Мрожеком, проявляемые в обращении обоих драматургов к традициям театра Чехова. Драма абсурда Олби и Мрожека рассмотрена сквозь призму постмодернистской эстетики, подчеркнута значимость в творчестве обоих драматургов игрового отношения к литературной и культурной традиции. Несмотря на кризисно-катастрофический характер мироощущения драматургов, выявлены скрытые мифологические установки их творчества, связанные с архетипической образностью. В работе также представлена проблема национальных кодов литературы и культуры, имеющая непосредственное отношение к теме мессианизма в польской и американской культуре.

Перспективой дальнейших исследований может стать системный анализ связей между абсурдизмом, экзистенциализмом и постмодернизмом в литературе XX века, присутствия этих направлений в американской и восточноевропейских литературах, и на этой основе – изучение творчества американских и польских драматургов: Джека Гелбера, Джека Ричардсона, Артура Копита; Станислава Игнация Виткевича, Константы Ильдефонса Галчиньского, Витольда Гомбровича, Тадеуша Ружевича и Тадеуша Кантора.

БИБЛИОГРАФИЯ

Научная и справочная литература

1. Андреев Л.Г. Чем же закончилась история второго тысячелетия? (Художественный синтез и постмодернизм) // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000: учеб. пособие. М.: Высшая школа, 2001. 334 с.
2. Анисимова. А. Т. Агональная речевая игра в драматургии А. П. Чехова и Дж. Б. Шоу // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. № 1(67): В 2-х ч. Ч. 1. С. 63-65.
3. Анищенко М. Г. Проблема генезиса понятия «драмы абсурда. Обзор западных критических исследований // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». 2007. № 2. С. 161-121.
4. Арутюнова Н. Д. Дискурс // БЭС: Языкознание. М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. С. 136-137.
5. Базилевский А.Б. Виткевич: повесть о вечном безвременье. М.: Наследие, 2000. 197 с.
7. Барт. Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. 624 с.
8. Баталов Э.Я. Русская идея и американская мечта. М.: Прогресс-Традиция, 2009. 590 с.
9. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство. 1986. 445 с.
10. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
11. Бачелис Т.И. Драматургия // История французской литературы. Т. IV. 1917–1960 гг. М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1963. С. 532-560.

12. Бердников Г.П. Чехов – драматург. Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова. М.: Искусство, 1981. 356 с.
13. Бердяев Н.А. Кризис искусства. М.: СП Интерпринт, 1990. 48 с.
14. Бердяев Н. Судьба России. М.: Мысль, 1990. 205 с.
15. Берковский Н.Я. Чехов от рассказов и повестей к драматургии // Литература и театр. М.: Искусство, 1969. 641 с.
16. Большакова А.Ю. Архетип, миф и память литературы // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: Материалы международной заочной научной конференции. Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2010 г. С. 5-14.
17. Брех Г. Дух и дух времени // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. С. 377-381.
18. Буренина О. Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина // Абсурд и вокруг: сб. статей. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 7-72.
19. Быховский Б. Э. Кьеркегор. М.: Мысль, 1972. 238 с.
20. Бычков В.В. Эстетика: учебник для вузов. М.: Гардарики, 2002. 556 с.
21. Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1991. 694 с.
20. Великовский С.И. В поисках утраченного смысла. М.: Художественная литература, 1979. 295 с.
22. Владимирова Н.Г. Интертекстуальность, интермедиальность и интердискурсивность: учебное пособие. Великий Новгород: Изд-во НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2016. 170 с.
23. Водолазкин Е. Г. О средневековой письменности и современной литературе // Текст и традиция. 2013. № 1. С. 37-66.
24. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. М.: Прогресс-Культура, 1995. 480 с.
25. Гиленсон Б.А. Кто убил Бесси Смит? // Литературное обозрение. 1977. № 7. С. 85-87.

26. Гончарова Е.А. Еще раз о стиле как научном объекте современного языкознания // Текст. Дискурс. Стил. Коммуникации в экономике: сб. науч. ст. СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 2003. С. 9-23.
27. Гревцев М.С. Феномен абсурда в драматургических текстах разноязычных культур: когниолингвистический аспект: дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2007. 203 с.
28. Грешных В.И. Литературный абсурд: славянская модель // Acta Polono-Ruthenika. Olsztyn: Wydawnictwo UWM, 1996. № 1. S. 83-87.
29. Готовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику / Перев. с польск., составл. вступит. ст. и примеч. Н. Башинджагян. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. 351 с.
30. Деревцова Е.Ю. Дионисийское начало в поэтике абсурда: «Царь Эдип» Софокла и трилогия С. Беккета // Вестник Московского университета им. М.В. Ломоносова. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2016. № 1. С. 129-136.
31. Доманский Ю.В. Вариативность драматургии А.П. Чехова. Монография. Тверь: Лилия Принт, 2005. 158 с.
32. Доманский Ю.В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте // Теория литературы: История русского и зарубежного литературоведения: хрестоматия / сост. Н.П. Хрящева. М.: Флинта: Наука, 2011. 94 с.
33. Доценко Е.Г. Абсурд как проявление театральной условности // Известия Уральского государственного университета. 2004. № 33. С. 97-112.
34. Дугин А.Г. Ноомахия: войны ума. Восточная Европа. Славянский Логос: балканская Навь и сарматский стиль. М.: Академический проект, 2018. 668 с.
35. Дюшен И.Б. Театр парадокса // Театр парадокса (Ионеско, Беккет и другие. М.: Искусство, 1991. С. 5-21.
36. Евзлин М.С. Космогония и ритуал. М.: Радикс, 1993. 337 с.

37. Еротич В. Психологическое и религиозное бытие человека. М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2008. 206 с.
38. Ерофеев В.В. Французская литература в контексте современной культуры // Французская литература 1945-1990. М.: Наследие, 1995. С. 5-26.
39. Землянова Л. «Эстетика молчания» и кризис антиискусства в США // Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950-60гг. М.: Художественная литература, 1972. С. 33-157.
40. Злобин Г.П. По ту сторону мечты. Страницы американской истории XX века. М.: Художественная литература, 1985. 182 с.
41. Злобин Г.П. Современная драматургия США. М.: Высшая школа, 1968. 148 с.
42. Зонтаг С. Образцы безоглядной воли. М.: Ad Marginem, 2016. 312 с.
43. Иванов В.И. Ницше и Дионис // Иванов В.И. Родное и Вселенское. М.: Республика, 1994. 432 с.
44. Иванов А.Г. Социальная мифология и ее роль в развитии общества: дисс. ... д-ра фил.наук. Липецк, 2017. 334.
45. Исаев С.А. Бог-инкогнито и Бог-аноним в теологии Серена Кьеркегора // Русские и датские интерпретации творчества Серена Кьеркегора. М.: Ad Marginem, 1994. С. 61-75.
46. История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны. М.: Индрик, 1995. Т. 1: 1945-1960 гг. 696 с.
47. Ирицян Г.Э. Основы осмысления кризиса культуры: Ф. Ницше и постмодернизм // Вестник Адыгейского государственного университета. Выпуск 2. Майкоп, 2010. С. 18-23.
48. Кампос А.Д. Ф.Ницше: Критика рационального гуманизма // Известия Саратовского государственного университета, Т.10. Сер. Философия. Психология. Педагогика. 2010. №1. С. 19-23.
49. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М.: Политиздат, 1990. 415 с.

50. Катаев В.Б. А.П. Чехов и Германия // Сравнительное литературоведение: Россия и Запад. XIX: учеб. пособие / В.Б. Катаев, Л.В. Чернец, А.И. Журавлева и др.; под ред. В.Б. Катаева, Л.В. Чернец. М.: Высшая школа, 2008. 352 с.
51. Коваленко Г.В. Театр Эдварда Олби. Спб.: Балтийские сезоны, 2020. 368 с.
52. Коплстон Ф. История философии. XX век. М.: ЗАО Центрполиграф, 2002. 269 с.
53. Кристева Ю. Слово, диалог и роман // Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: РОСПЭН, 2004. 656 с.
54. Коренева М.М. Драматургия // Основные тенденции развития современной литературы США. М.: Наука, 1973. 398 с.
55. Коренева М.М. Литературное измерение абсурда // Художественные ориентиры в зарубежной литературе XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 477-507.
56. Коренева М.М. Становление американской драмы как рода национальной литературы // История литературы США, т. VI, книга 2. Литература между двумя мировыми войнами. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 842-863.
57. Корниенко О.А. Игровая поэтика в литературе: учеб. пособие. Киев: Национальный педагогический университет ім. М. П. Драгоманова, 2017. 242 с.
58. Косиков Г.К. Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX века. Тракаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ. 1987. С. 5-36.
59. Косиков Г.К. Текст/Интертекст/Интертекстология // Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. С. 8-42.
60. Кубрякова Е.С. О понятии дискурса и дискурсивного анализа в современной лингвистике (Обзор) // Дискурс, речь, речевая деятельность: функциональные и структурные аспекты. М.: ИНИОН РАН, 2000. С.7-25.

61. Куликова И.С. Абсурд вместо логики // Философия и искусство модернизма. М.: Политиздат, 1980. С. 172-199.
62. Кутлунин А.Г., М. А. Малышев. Эстетизм как способ понимания жизни в философии // Философские науки. 1990. № 9. С. 67-76.
63. Кьеркегор С. Повторение. Опыт экспериментальной психологии Константина Констанция. М.: Лабиринт, 1997. 160 с.
64. Кьеркегор С. Или – или. СПб.: РХГА; Амфора, 2011. 829 с.
65. Кьеркегор С. Страх и трепет. М.: Академический Проект, 2011. 154 с.
66. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. СПб.: Питер, 2018. 480 с.
67. Кэмпбелл Дж. Сила мифа. СПб.: Питер, 2018. 304 с.
68. Лаппо И. Россия в зеркале современной польской драматургии // Балтийский филологический курьер. Калининград: Изд-во КГУ, 2003. №2. С. 161-253.
69. Лейбниц Г.В. Труды по философии науки / Пер.с лат., вступ.ст.и примеч. Г.Г. Майорова, М.: Книжный дом «Либроком», 2010. 178 с.
70. Лобанова Е.И. Абсурд как самоцель // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота 2012. № 11 (25): в 2-х ч. Ч. II. С. 123-125.
71. Лотман Ю.М. Текст и функция // Статьи по топологии культуры: в 3 т. Таллин: Александра, 1996. 472 с.
72. Малинин А.М. Латинско-русский словарь. 2-е изд. М.: Гос. Изд-во иностр. и нац. словарей, 1961. 1088 с.
73. Мальцев Л.А. Традиция экзистенциализма в польской прозе второй половины XX века: дис. ... д-ра филол. наук. Калининград, 2009. 328 с.
74. Марков В.А. Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса) // Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1990. С. 133-145.
75. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994. 146 с.
76. Мережковский Д.С. Грядущий хам. М.: T8RUGRAM, 2018. 240 с.

77. Морозова Т.Л. Русская литература в американском контексте // История литературы США. Литература между двумя мировыми войнами. Т. VI. Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 795-842.
78. Мулярчик А.С. Спор идёт о человеке. О литературе США второй половины XX века: Монография. М.: Советский писатель, 1985. 360 с.
79. Ненилин А.Г. Стивен Кинг и проблема детства в англо– американской литературной традиции: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2006. 187 с.
80. Нефедова Л.К. Архетип ребенка как онтологический прототип и энергийно-смысловая форма конструирования понимания детства в искусстве слова // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2016. 2 (11). С. 36-40.
81. Ницше Ф. Ессе Номо. Как становятся самим собой. М.: ОМКО, 1908. 224 с.
82. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. М.: Академический проект, 2007. 166 с.
83. Ницше Ф. К генеалогии морали. М.: Азбука-классика. Non-Fiction, 2021. 224 с.
84. Новикова В.Ю. Семантика абсурда. Краснодар: Кубанькино, 2005. 149 с.
85. Огурцов А.П. Абсурд // Новая философская энциклопедия: в 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 2000. Т. 1. С. 21-24.
86. Ожиганова Е.М. Теория поколений Н. Хоува и В. Штрауса. Возможности практического применения // Бизнес-образование в экономике знаний. 2015. №1. С. 94-97.
87. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. М.: Эксклюзивная классика, 2005. 256 с.
88. Паверман В.М. Драматургия Э. Олби 60-х гг. XX века. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2004. 140 с.

89. Петрова Н.В. Интертекстуальность как общий механизм текстообразования (на материале англо-американских коротких рассказов): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Волгоград, 2005, 395 с.
90. Подорога В.А. Выражение и смысл. М.: Ad Marginem, 1995. 427 с.
91. Постмодернизм: энциклопедия / сост. и науч. ред.: А.А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск: Интерпрессервис: Кн. дом, 2001. 1038 с.
92. Проскурникова Т.Б. Введение в драматургию 60-х гг. // Французская литература 1945-1990. М.: Наследие, 1995, С. 514-531.
93. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер.с фр. общ. ред.и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. 240 с.
94. Розовский М.Г. К Чехову. М.: Изд-во РГГУ, 2003. 448 с.
95. Софронова Л.А. Культура сквозь призму поэтики. М.: Языки славянских культур, 2006. 832 с.
96. Силантьева В.И. Традиция в перспективе переходного времени. Русская литература XX-XXI веков: направления и течения // Уральский филологический вестник. 2016. №3. С. 67-80.
97. Сидорова О.Г. Драматургия Эдварда Олби (70-е годы XX века): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1996. 22 с.
98. Скафтымов А.С. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // Нравственные искания русских писателей. М.: Художественная литература, 1972, С. 404-436.
99. Скафтымов А.С. О единстве формы и содержания в «Вишнёвом саде» А. П. Чехова // Нравственные искания русских писателей. М.: Художественная литература, 1972. С. 339-381.
100. Сурова О.Ю. Человек в модернистской культуре // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000: учеб. пособие / под ред. Л.Г. Андреева. М.: Высшая школа, 2001. С. 221-292.
101. Татаринов А.В. Жанровая природа и нравственная философия художественных текстов о евангельских событиях. Краснодар: Изд-во КубГУ, 2004. 254 с.

102. Татарникова Л.Р. Ценностно–смысловая трансформация христианских мотивов в произведениях Ивлиана Во, Джона Фаулза и Курта Воннегута: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2006. 177 с.
103. Тертуллиан Квинт Септимий Флорент. О плоти Христа // Тертуллиан Квинт Септимий Флорент. Избранные сочинения. Тертуллиан. М.: Прогресс, 1994. 448 с.
104. Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. 160 с.
105. Тишунина Н.В. Языки литературы XX века // В диапазоне гуманитарного знания. Вып. 4. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 424.
106. Трemasкина И.В. Театра абсурда. Философские и эстетические корни. Основные художественные принципы // Вестник Мордовского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки». 2008. № 3. С. 93-97.
107. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
108. Ульянов Н.И. Мистицизм Чехова // Русская литература. 1991. № 2. С. 86-93.
109. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текста. Контрапункт в интертекстуальности. Изд. 3-е, стереотипное. М.: КомКнига, 2006. 280 с.
110. Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX века. Трактаты, статьи, эссе. Сост., под ред. К.Г. Косикова. М.: Изд- во МГУ. 1987. С. 232-264.
111. Фришман А. О Сёрене Кьеркегоре и Михаиле Бахтине «С постоянной ссылкой на Сократа» // Русские и датские интерпретации творчества Серена Кьеркегора. М.: Ad Marginem, 1994. С. 106-122.

112. Фурс В.Н. Архетип // Всемирная энциклопедия: Философия XX век / гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. М.: АСТ, Минск: Харвест, Современный литератор, 2001. 1312 с.
113. Хабибуллина Л.Ф. Национальный миф в современной английской литературе // Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета. 2010. 2 (20). С. 183-187.
114. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX века. Трактаты, статьи, эссе. Сост., под ред. К.Г. Косикова. М.: Изд-во МГУ. 1987. 512 с.
115. Хассан И. После 1945 // Литературная история США. Т.3. М.: Прогресс, 1979. С. 549-586.
116. Хейзинга Й. Человек играющий: Статьи по истории культуры. – 2-е изд., испр. М.: Айрис-пресс, 2003, 416 с.
117. Хорев В.А. Польская литература XX века. 1890-1990. М.: Индрик, 2009. 352 с.
118. Хорев В.А. Витольд Гомбрович и Славомир Мрожек // Творчество Витольда Гомбровича и европейская культура: сб. статей. М.: Институт Славяноведения РАН, 2006. С.111-122.
119. Чернявская В.Е. Лингвистика текста: поликодовость, итертекстуальность, интердискурсивность: учеб. пособие. М.: Книжный дом «Либроком», 2009. 284 с.
120. Чернявская В.Е. Открытый текст и открытый дискурс: итертекстуальность – дискурсивность – интердискурсивность // Стил. 2007. № 6. С. 11-26.
121. Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. Т. 1. М.: Русский язык, 1993. 560 с.
122. Шамина В.Б., Казаков С.Э. Мифотворческие тенденции в драматургии Э. Олби // Зарубежная драматургия: сб. статей. Свердловск: Изд-во УрГУ, 1985. С. 18-26.

123. Шамина В.Б. Пути развития американской драмы: истоки, типология, традиции: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Казань, 2007. 48 с.
124. Шейгал И.Е., Иванова Ю.М. Игровой дискурс: игра как коммуникативное событие // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2008. № 1. С. 3-20.
125. Шервашидзе В.В. Поэтика патафизики Альфреда Жарри // Вестник университета Российской Академии образования. 2015. № 3. С. 85-89.
126. Шестов Л.И. Киркегард и экзистенциальная философия (Глас вопиющего в пустыне). М.: Прогресс-Гнозис, 1992. XVI. 304 с.
127. Шестов Л.И. Киркегард – религиозный философ // Сёрен Киркегор. Наслаждение и долг. Изд. 3. Киев: Air Land, 1994. С. 423-452.
128. Шестов Л.И. А.П. Чехов. Творчество из ничего (Антон Павлович Чехов) // Чехов: pro et contra. Антология. Сост. Сухих И.Н. СПб.: РХГИ, 2002. 1072 с.
129. Шкепу М.А. Эстетика безобразного Карла Розенкранца / Ин-т проблем соврем. искусства Нац. акад. искусств Украины. К.: Феникс, 2010. 225 с.
130. Шульц Б. Мифологизация действительности // Трактат о манекенах. СПб.: ИНАПРЕСС, 2000. С. 416-419.
131. Щирова И.А., Гончарова Е.А. Многомерность текста: понимание и интерпретация: учебное пособие. Спб: Книжный Дом, 2007. 472 с.
132. Элиот Т.С. «Улисс», порядок и миф // Иностранная литература. 1988. № 12. С. 226-228.
133. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии / Москва: REFL-book, К.: Ваклер, 1996. 288 с.
134. Эсслин М. Театр абсурда / Перев. вступит. ст., избр. рус. библиограф., коммент. и указ. имен Г. В. Коваленко, ред. Е. С. Алексеева. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. 527 с.
135. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико–художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы

XIX-XX века. Трактаты, статьи, эссе / под ред. К.Г. Косикова. М.: Изд-во МГУ. 1987. С. 214-232.

136. Юнг К.Г. К пониманию архетипа младенца // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991. С. 119-129.

137. Юнг К.Г. Божественный ребенок: Аналитическая психология и воспитание. М.: Изд-во АСТЛТД, 1997. 400 с.

138. Юнг К.Г. Об отношении психотерапии к спасению души // Юнг К.Г. Бог и бессознательное. М.: Олимп, АСТ-ЛТД, 1998. С. 75-83.

139. Abbotson S. Thematic Guide to Modern Drama. Westport, Conn.: Greenwood, 2003. 292 p.

140. Barge L. God, The Quest, The Hero: Thematic Structures in Beckett's Fiction. NC.: University of North Carolina Press, 1988. 346 p.

141. Blocker G.H. The Metaphysics of Absurdity. Washington: University of America, 1979. 183 p.

142. Bednarczyk A.J. Mrozek and the Form Theory Revised // The Polish Review. № 1. 1987. P. 84-97.

143. Bigsby C.W.E. Albee. Edinburgh: Oliver&Boyd, 1969. 120 p.

144. Bigsby C.W.E. Box and Quotations from Chairman Mao Tse-Tung // Edward Albee: a collection of critical essays, ed. by Bigsby C.W.E., Englewood Cliffs, N.Y.: Prentice-Hall, 1975. P.151-165.

145. Bigsby C.W.E. Edward Albee: A Collection of Critical Essays.: Englewood Cliffs, N.Y: Prentice-Hall, 1975. 180 p.

146. Bigsby C.W.E. A Critical Introduction to Twentieth – Century American Drama: 1900-1940.Vol.1.: Cambridge, L., N.Y.: Cambridge Univ. Press, 1982. 125 p.

147. Bilutenko H. К проблеме героя в поэме Адама Мицкевича «Пан Тадеуш» // Prace dedykowane profesor Swietłanie Musijenko. Colloquia Orientalia Bialostocensia; Pogranicza, Kresy, Wschód a Idee Europy. Białystok: Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego. 2013. S. 493-505.

148. Błoński J. *Zmiana warty*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961. 164 s.
149. Błoński J. „Drugie Danie” czyli powtórka z „Poczwórki”// *Dialog: miesięcznik Związku Literatów Polskich*, Tom 13. 1968. №5. S. 67-70.
150. Błoński J. *Polak – jakim go widzą, jakim siebie marzy* // *Odmarsz*. Kraków: Wydawnictwo literackie, 1978. 300 s.
151. Błoński J. *Dramaturgia modeli* // *Romans z tekstem*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1981. 318 s.
152. Błoński J. *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1995. 283 s.
153. Błoński J. Mrozek S. *Listy 1963-1996*. Kraków, 2004. 434 s.
154. Brater E. Cohn R. eds. *Around the Absurd, Essays On Modern and Postmodern Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1990. 316 p.
155. Brater E. *After the Absurd: Rethinking Realism and a Few Other Isms* // *Around the Absurd. Essays on Modern and Postmodern Drama*. Michigan, 1990. 316 p.
156. Brustein R. *Albee Decorates an Old House: A Delicate Balance*. // C.W.E. Bigsby, eds. *Edward Albee. A collection of critical essays*. Englewood Cliffs, N.Y.: Prentice-Hall, 1975. P.135-138.
157. Coulson J. *Religion and Imagination* // *Images of Belief in Literature*. Durham: Macmillan, 1984. P.7-23.
158. Cowper W. *The Task* // M. Reze, R. Bowen. *Key Words in American Life. Understanding the United States*. Paris, N.Y., Barcelona, Milan: Masson, 1979. 289 p.
159. Crimp C. *Childhood as Memory, Myth and Metaphor. Proust, Beckett, and Bourgeois*. Oxford: Legenda, 2013. 204 p.
160. Esslin M. *The Theater of the Absurd: Edward Albee* // *Edward Albee. A collection of critical essays* / ed. by C.W.E. Bigsby. Englewood Cliffs, N.Y.: Prentice-Hall, Inc, 1975. P. 23-26.

161. Eustachiewicz L. *Dramaturgia polska w latach 1945-1977*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1979. 212 s.
162. Doll M.A. *Beckett and Myth: An Archetypal Approach (Irish Studies)*. NY.: Syracuse Univ Pr; 1st edition, 1988. 106 p.
163. Eagleton T. *Culture and the Death of God*. New Haven and London: Yale University Press, 2014. 234 p.
164. Flanagan W. *An Interview // Conversations with Edward Albee / ed. by F.K. Colin. Jackson and London: University Press of Mississippi, 1988. P. 45-67.*
165. Gazda G. *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000. 768 s.
166. Głowiński M. *Komentarze do „Ślubu” // Gombrowicz i krytycy. wybór i oprac. Z. Łapiński. Kraków-Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1984. S. 111-118.*
167. Głowiński M. *O intertekstualności // Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej. 1986. 77/4. S. 75-100.*
168. Grabowski, A. *Poland – Local Universe (Sławomir Mrożek) // Being Poland: A New History of Polish Literature and Culture since 1918, edited by Tamara Trojanowska et al., by Agnieszka Polakowska. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2018. P. 574-578.*
169. Grol-Prokopczyk R. *Sławomir Mrożek: Exile and the Loss of Mission // Hawkesworth C. (eds) Literature and Politics in Eastern Europe. London: Palgrave Macmillan, 1992. P. 21-32.*
170. Hassan I. *The literature of silence: Henry Miller and Samuel Beckett. – New York: Alfred A. Knopf, 1967. 225 p.*
171. Hopkins A. *Conventional Albee: Box and Chairman Mao // Modern Critical Views. Edward Albee, ed. by H. Bloom, 1987. New York: Chelsea House Publishers. P. 75-83.*
172. Hofstede G. *Cultures and Organizations. Software of the Mind. London: Harper Collins Publishers. 1994. 300p.*
173. Hurley P.J. *France and America: Versions of the Absurd // College English. 1965. Vol. 26, № 8. P. 634-640.*

174. Innes C. *Avani Garde Theatre 1892-1992*. New York: Routledge, 1993. 272 p.
175. Janion M. *Zmierzch paradygmatu // Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*. Gdańsk: Tower Press, 2000. S. 4-14.
176. Janiszewski A. *The idea of the absurd in the American drama of the sixties*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1996. S. 59-79.
177. Kejna-Sharratt B. "Sławomir Mrożek and the Polish Tradition of the Absurd // *New Zealand Slavonic Journal*. 1974. № 1. P. 75-86.
178. Kelera J. *Czy Rosja jest światem? // Dialog*. 1994. № 9. S. 102-109.
179. Klimczak D.P. *Tango Śmierci. Sławomira Mrożka rzeczy ostateczne*. Kraków–Warszawa: Instytut Wydawniczy "Maximum", 2010. 100 s.
180. Klosowicz J. *Teatr absurdu // Literatura*. 1981. № 37. S. 23-31.
181. Kott J. *Rodzina Mrożka // Dialog*. 1959. № 4 (36). S. 4-12.
182. Kott J. *Teatr czytany // Pisma wybrane. T.2*. Warszawa, 1991. 422 s.
183. Kopka K. *Od „Policji” do „Portretu” // Teatr*. 1989. № 3 (870). S. 20-21.
184. Krajewska A. *Dramat i teatr absurdu w Polsce*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1996. 274 s.
185. Lappo I. *Teatr Czechowa w Polsce*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2010. 466 s.
186. Libera A. *O tym, jak Mrożek i Beckett milczeli przy irlandzkiej whisky // Mrożek w odsłonach. 39 opowieści z różnych miejsc i czasów*. Kraków, 2014. S. 135-143.
187. Lewis R.W.B. *The American Adam: Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century»*. Chicago, 1955. 216 p.
188. Moore H. T. *Twentieth Century French Literature To World War II*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1966. 214 p.
189. Murray G. *Hamlet and Orestes: A Study in Traditional Types*. N.Y.: Oxford University Press American Branch, 1914. 36 p.
190. Nyczek T. *Niemowlęce Tango // Twórczość*. 1973. № 9. S. 128-134.

191. Oates K.J. *The Edge of Impossibility. Tragic Forms in Literature*. New York: The Vanguard Press, 1972. 259 p.
192. Paolucci A. *From Tension to Tonic: the Plays of Edward Albee*. Carbondale: Southern Illinois U. P., 1972. 143 p.
193. Patea V. *The Myth of the American Adam: A Reassessment // Critical Essays on the Myth of the American Adam*. Spain: Editiones Universidad de Salamanca, 2001. P.15-40.
194. Pifer E. *Demon or Doll. Images of the Child in Contemporary Writing and Culture*. Charlottesville and London: University Press of Virginia. 2000. 272 p.
195. Piwińska M. Mrozek, czyli Słoń a Sprawa Polska // *Dialog*. 1966. № 5. S. 104-112.
196. Piwińska M. Przed "Kartoteką" i "Tangiem" // *Dialog*. 1967. № 11. S. 81-108.
197. Pleśniarowicz K. *Pogodzić Mrożka z Grottgerem. Ostatnie chwile przed dwustuleciem sceny narodowej w Krakowie (1977–1981)*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2005. 526 s.
198. Rekść M. *Mity narodowe i ich rola w kreowaniu polityki na przykładzie państw byłej Jugosławii*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2013. 416 s.
199. Roudane M.C. *Betrayals: Tiny Alice and a Delicate Balance // Understanding Edward Albee*. Columbia: University of South Carolina Press, 1987. P. 85-119.
200. Rutenberg M. *Edward Albee: Playwright in Protest*. New York: Drama Book Specialists, 1969. P.198-248.
201. Sieradzki J. Mrozek jeszcze raz czytany // *Dialog*. 1988. № 3. S. 101-112.
202. Smallwood C.G. *Elements of the Existentialist Philosophy in the Theatre of the Absurd*. Dubuque, Iowa: Wm. C. Brown, 1966. 159 p.
203. Stewart R.S. *John Gielgud and Edward Albee Talk about the Theater // Edward Albee: A collection of critical essays*, ed. by Bigsby C.W.E. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1975. P.112-124.

204. Stephan H. Mrożek. Kraków: Wydawnictwo literackie, 1996. 281 s.
205. Strauss W., Howe N. Generations. The History of America's Future, 1584 to 2069. NY, London, Toronto, Sydney: Harper Perennial, 1991. 538 p.
206. Sugiera M. Dramaturgia Sławomira Mrożka. wyd.1. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 1996. 293 s.
207. Trznadel J. Polski Hamlet. Kłopoty z działaniem. Paris: Libella, 1988. 323 s.
208. Wallace R.S. The Zoo Story: Albee's Attack on Fiction // Modern Drama. 1973. 16 June. P. 49-54.
209. Wanat A. Trzecia strona // Teatr. 1993. №.11. S. 3-11.
210. Way B. Albee and the Absurd: The American Dream and The Zoo Story // Edward Albee: A Collection of Critical Essays, ed. Bigsby. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1975. P. 26-45.
211. Weales G. Edward Albee: Don't Make Wares // Edward Albee: A Collection of Critical Essays, ed. C.W.E. Bigsby. Englewood Cliffs, N.Y.: Prentice Hall, 1975. P. 21- 44.
212. Winch A. Dramat ciemnych gier. Teatr absurdu pre-postczłowieka. Warszawa: Instytut Sztuki PAN. 2015. 300 s.
213. Wolicki K.W poszukiwaniu miary. Twórczość dramatopisarska S. Mrożka // Pamiętnik Teatralny. 1975. № 1. S. 3-44.
214. Zimbardo R.A. Symbolism and Naturalism in E. Albee's The Zoo Story // Twentieth Century Literature. Apr., 1962. Vol. 8. № 1. P. 10-17.
215. Zinman T. Edward Albee. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2008. 176 p.

Список литературных источников

1. Засурский Я. Встреча с Эдвардом Олби // Литературная газета. 1969. 24 декабря. 16 с.
2. Мицкевич А. Дзяды // Стихотворения. Поэмы. М.: Художественная литература, 1968. 744 с.
3. Мицкевич А. Дзяды. Часть III. Избранные произведения. Т.2. М.: Художественная литература, 1955, 605 с.
4. Мрожек С. Дом на границе // Театр парадокса (Ионеско, Бекеет и другие): Сб./ Сост. и автор предисл. И. Дюшен. М.: Искусство, 1991. 300 с.
5. Мрожек С. Любовь в Крыму. Пер. Л. Бухова. М.: Иностранная литература, 1994. 256 с.
6. О пьесе «Любовь в Крыму» со Славомиром Мрожеком беседовал Юзеф Опальски // Teatr. 1994. №4. 192 с.
7. Олби Э. Смерть Бесси Смит и другие пьесы. М.: Прогресс, 1976. 308 с.
8. Ружевич Т. Картотека // Избранное. М.: Художественная литература, 1979. С. 75-104.
9. Чехов А.П. Письмо Суворину А. С., 27 декабря 1889 г. Москва // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1974-1983.
10. Чехов А.П. Собрание сочинений в двенадцати томах. Т.10. М.: Художественная литература, 1985. 512 с.
11. Albee E. The Decade of engagement // The Saturday Review. 1970. January 24.
12. Albee E. Which Theatre is the Absurd One? // American Playwrights on Drama, ed.by H. Frenz. N.Y.: Hill and Wang, 1965. P. 168-174.
13. Albee E. The collected Plays of Edward Albee. Vol.1. New York. London: Overlook Duckworth, 2007. 549.
14. Albee E. The collected Plays of Edward Albee. Vol.2. New York. London: Overlook Duckworth, 2008. 555 p.

15. Albee E. The collected Plays of Edward Albee. Vol.3. New York. London: Overlook Duckworth, 2008. 701 p.
16. Dobra moneta, prawdopodobnie. Со Славомиром Мрожеком ведёт беседу Михал Тихий (ranczo La Epifania. Meksyk) // Gazeta Wyborcza. 1994. № 76. S. 11.
17. Gombrowicz W. Ślub. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988. T.6. 110 s.
18. Gombrowicz W. Dziennik III, 1961-1969. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997. 354 s.
19. Krohn C.S.Wasserman J.N. An interview with Edward Albee, March 18, 1981 // Albee Edward: An Interview and Essays, ed. by J.N. Wasserman. Houston, Texas: University of Saint Thomas, 1983. 155 p.
20. Melville H. White Jacket, or the World in a Man-of-War. New York. 1850. 374 p.
21. Mrozek S. Wybór dramatów. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1963. 206 s.
22. Mrozek S. Polowanie na lisa. Serenada, Lis filozof, Lis aspirant. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1979. 238 s.
23. Mrozek S. Listy Sławomira Mrożka do Jana Błońskiego // NaGłos". 1991. №3. S. 175-176.
24. Mrozek S. Małe prozy. Kraków: Oficyna Literacka, 1990. 163 s.
25. Mrozek S. Śmierć porucznika. Kraków: Oficyna Literacka, 1990. S. 3-29.
26. Mrozek S. Tarn A. Listy 1963-1975. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009. 366 s.
27. Mrozek S. Racket Baby // Sztuki odnalezione. Małe i mniejsze. Warszawa: Noir Sur Blanc. 2010. S. 51-62.
28. Mrozek S. Dziennik 1970-1979. T. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012. 860 s.
29. Mrozek S. Drugie Danie // Teatr 4. Dzieła zabrane. T.8. Warszawa: Noir sur Blanc, 2012. 208 s.

30. Mrozek S. Dom na granicy // Teatr 4. Dzieła zabrane. T.8. Warszawa: Noir sur Blanc, 2012. 208 s.
31. Tennyson A.L. The works of Alfred Lord Tennyson. Vol. 5. London: MacMillan and Co., 1884. 200 p.
32. The New Oxford Annotated Bible. New Revised Standard Version with the Apocrypha: An Ecumenical Study Bible. Ed.by. Michael D. Coogan. New York: Oxford University Press, 2010. 2440 p.
33. Witkiewicz S. I. Teatr i inne pisma o teatrze. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1995, 680 p.

Интернет-ресурсы

1. Герасимова С.В. Абсурд Вийона [Электронный ресурс]. URL: <https://www.proza.ru/2014/11/07/189> (Дата обращения: 01.02.2021).
2. Злобин Г.П. Пограничье Эдварда Олби [Электронный ресурс]. URL: http://ocr.krossw.ru/html/olbi/zlobin-olbi-ls_1.htm (Дата обращения: 12.05.2021).
3. Померанц Г.С. Интеллигенция, интеллигенты и интеллигентность [Электронный ресурс]. URL: http://www.pomeranz.ru/p/lect_intell.htm (Дата обращения: 14.02.20).
4. Сагайдак А.Н. Архетип Ужасного Младенца и его манифестация [Электронный ресурс]. URL: <https://teurung.org/arhetip-uzhasnogo-mladenca-i-ego-manif> (Дата обращения: 23.11.2020)
5. Санаева Г.Н. Поэтика драматургии Тадеуша Ружевича: Автореф. дис. ... канд. фил.наук: 10.01.03/ Санаева Г.Н.; Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН, – М., 2009 [Электронный ресурс]. URL: www.imli.ru (Дата обращения: 09.07.2021).
6. Сохряков Ю.И. Чехов и «Театр абсурда» в истолковании Д.К. Оутс // Русская литература в оценке современной зарубежной критики. М.: Изд-во МГУ, 1981. 288 с. [Электронный ресурс]. URL:

<https://scicenter.online/russkaya-literatura-scicenter/sohryakovchehov-teatr-absurdav-istolkovanii-61957.html> (Дата обращения: 15.08.2021).

7. Татаринова Л.Н. Художественный текст в парадигме католической и протестанской культуры (Т.С. Элиот, У. Фолкнер, Ф. Кафка, А. Камю, Д.Г. Лоуренс, Дж. Джойс, Г. Грин и другие) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vossta.ru/hudojestvennij-tekst-v-paradigme-katolicheskoi-i-protestantskoj.html> (Дата обращения: 26.06.2019).

8. Трессидер Джек. Словарь символов [Электронный ресурс]. URL: https://www.booksite.ru/localtxt/tre/sid/der/tresidder_d/slovar_sim/22.htm (Дата обращения: 25.04.2021).

9. Шамина В.Б. Американская драма XX века: основные тенденции · развития [Электронный ресурс]. URL: <http://american-lit.niv.ru/american-lit/shamina-amerikanskaya-drama-xx/ot-avtora.htm> (Дата обращения: 14.08.2021).

10. Bardski K. Księga Tobiasza w interpretacji chrześcijańskiej // Synagoga caeremoniis legalibus instituta per Moysen (Beda, In Tob.; PL 91,924D) [Электронный ресурс]. URL: http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Collectanea_Theologica/Collectanea_Theologica-r2009-t79-n4/Collectanea_Theologica-r2009-t79-n4-s47-58/Collectanea_Theologica-r2009-t79-n4-s47-58.pdf (Дата обращения: 12.07.2019)

11. Carter J. Energy and the National Goals – A Crisis of Confidence. Delivered 15 July, 1979. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.americanrhetoric.com/speeches/jimmycartercrisisofconfidence.htm> (Дата обращения: 16.08.2021).

12. Isherwood Ch. The Play about the Baby [Электронный ресурс]. URL: <https://variety.com/2001/legit/reviews/the-play-about-the-baby-4-1200466977/> (Дата обращения: 24.04.2021).

13. McGuckin Sheila O'Brien. The Theater of the Absurd in Europe and America: Sartre, Beckett, Pinter, Albee and drama criticism: Doctoral Dissertations. 1996 [Электронный ресурс]. URL: <https://scholars.unh.edu/dissertation> (Дата обращения: 12.05.2021).

14. Mrozek S. Miłość na Krymie. Rozmowa przed prapremierą. Stary Teatr. Kraków. Wrzesień, 1993 [Электронный ресурс]. URL: https://e-teatr.pl/files/programy/58427/milosc_na_krymie_teatr_stary_krakow_1994.pdf (дата обращения: 12.07.2021).
15. Ratajczak D. Dramat mieszczański // Encyklopedia Teatru Polskiego [Электронный ресурс]. URL: <https://www.encyklopediateatru.pl/hasla/49/dramat#> (Дата обращения: 31.07.2021).
16. Rozmowa z Andrzejem Walickim: Między polskim mesjanizmem a misjonizmem // Trzy rozmowy: O misji w polityce. Teologia Polityczna 4, 2006–2007 [Электронный ресурс]. URL: https://teologiapolityczna.pl/assets/numery_tp/tp4/rozmowa_walicki.pdf (Дата обращения: 04.05.2021).
17. Sidoruk E. Wieszcz sparodiowany czyli Mrozek wobec Mickiewicza // Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza XXXVIII/2003 [Электронный ресурс]. URL: https://bazhum.muzhp.pl/media//files/Rocznik_Towarzystwa_Literackiego_imienia_Adama_Mickiewicza.pdf (Дата обращения: 04.05.2021).
18. Świerczek A. W cyklu „Osobistości z osobowością: Mrozek obfitości” [Электронный ресурс]. URL: <http://szuflada.net/w-cyklu-osobistosci-z-osobowoscia-mrozek-obfitosci/> (Дата обращения: 11.08.2021).
19. Tennyson A. L. Encyclopedia Britannica [Электронный ресурс]. URL: <https://www.britannica.com/biography/Alfred-Lord-Tennyson><https://www.britannica.com/biography/Alfred-Lord-Tennyson> (Дата обращения: 06.07.2019).