

На правах рукописи



Жиличев Павел Евгеньевич

**КОММУНИКАТИВНАЯ СТРУКТУРА ДРАМАТУРГИИ АБСУРДА (НА
МАТЕРИАЛЕ РУССКОЙ И АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX–XXI ВВ.)**

Специальность 10.01.08 – Теория литературы. Текстология
(филологические науки)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Новосибирск 2022

Работа выполнена в секторе литературоведения федерального государственного бюджетного учреждения науки Института филологии Сибирского отделения Российской академии наук.

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник сектора литературоведения федерального государственного бюджетного учреждения науки Института филологии Сибирского отделения Российской академии наук

Шатин Юрий Васильевич

Официальные оппоненты

доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского»

Киричук Елена Владиленовна

кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой истории театра, литературы и музыки, проректор по учебной и воспитательной работе государственного автономного образовательного учреждения высшего образования Новосибирской области Новосибирский государственный театральный институт (ГАОУ ВО НСО НГТИ)

Глембоцкая Яна Олеговна

Ведущая организация

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный гуманитарный университет»

Защита состоится «05» июля 2022 г. в 10.00 на заседании диссертационного совета Д 212.172.03, созданного на базе федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Новосибирский государственный педагогический университет» по адресу: 630126, г. Новосибирск, ул. Вилуйская, д. 28, корп. 3, ауд. 202, www.nspu.ru.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Новосибирский государственный педагогический университет» и на сайте: https://nspu.ru/nauka/dissertatsionnye-sovety/dissertatsionnyy-sovet-d-212-172-03/Zhilichev_P_E_Kommunikativnaya_struktura_dramaturgii_absurda.pdf

Автореферат разослан «___» мая 2022 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета,

канд. филол. наук, проф.



Е. Ю. Булыгина

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В процессе развития теории драмы интерпретация сущности драматургического произведения претерпела значимые изменения¹. Для классической теории драмы был характерен интерес к изучению жанровой поэтики, в науке XX в. формируется семиотический подход, основой которого является понятие знаковой системы пьесы и спектакля.

В диссертационном исследовании драматургическое произведение рассматривается в рамках данного подхода, то есть не только как феномен, обладающий особой родовой и жанровой природой, манифестированной в базовых чертах поэтики (катарсис, развитие действия, конфликт, тип слова), но и как художественная структура, которой присущи определенные коммуникативные параметры, как особый тип дискурса (взаимодействие субъекта, объекта и адресата коммуникации).

Степень изученности проблемы. Понятие художественной структуры стало базовым для семиотики и структурализма XX в. Структура, согласно Ю. М. Лотману, является иерархической системой элементов, которые составляют текст и определяют его особенности². Свои свойства текст приобретает в процессе коммуникации: «Стоит снять с полки “Гамлета”, прочесть его или поставить на сцене, ... как он начнет функционировать в качестве генератора новых... сообщений»³.

Структуралистский вариант теории драмы базируется на разграничении и сопоставлении семиотических уровней текста (подсистемах системы художественной информации). Ю. В. Шатин отмечает: «в отличие от композиции, средства которой имеют материальную, словесную природу, структура художественная – идеальное образование», включающее и «скрытые

¹ Об этом см.: Тamarченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы: Учеб. пособие для студ.: в 2 т. / под. ред. Н. Д. Тamarченко. М.: Академия, 2004. Т. 1. С. 307.

² Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб., 1998. С. 14–288.

³ Лотман Ю. М. Мозг – текст – культура – искусственный интеллект // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. I. С. 25–33. С. 27.

отношения между элементами»⁴. Теоретики структурализма экстраполируют семиотические модели знаковых систем на драматургические тексты, поэтому необходимым оказывается выявление инвариантов и их трансформаций. Известно наблюдение Ю. Степанова, который отмечал, что театр Б. Брехта мыслился Р. Бартом как непосредственный предшественник методов семиологии: «постулат всей театральной деятельности Брехта... гласит: драматическое искусство должно не столько выражать реальность, сколько означивать, сигнифицировать ее. Отсюда необходимо, чтобы была известная дистанция между означаемым и означающим»⁵.

Системность как принцип организации текста предполагает, что элементы разных уровней взаимодействуют друг с другом и с внетекстовой реальностью, являясь сюжето-, структуро- и жанрообразующими факторами пьесы. Исследователи определяют принципы такого взаимодействия. П. Пави использует классификацию знаков Ч. Пирса (икон, индекс, символ) и актантную модель А.-Ж. Греймаса для описания структуры драмы и спектакля. В. Хогендоорн определяет драму как сложный набор знаков, предусматривающий множественность толкований со стороны адресата. Й. ван дер Кун делит знаки драматургического произведения на собственно языковые и «сигнальные» или побудительные (такие как ремарки)⁶. М. Поляков называет структурной единицей драмы «ситуацию», которая реализуется по-разному на вертикальном (диалогическая система) и горизонтальном (конкретные события интриги) уровнях⁷.

В современной науке на первый план выходит анализ коммуникативных аспектов, который базируется на достижениях рецептивной эстетики, дискурсного анализа и нарратологии. Так, одним из главных достижений нарратологии является описание процессуальных структур текстопорождения. Знаковый материал текста разделяется на две сферы. С. Чэтмен указывает на

⁴ Шатин Ю. В. Структура художественная // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. С. 254–255.

⁵ Степанов Ю. С. Язык и метод: к современной философии языка. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 427.

⁶ Поляков М. Я. О театре: поэтика, семиотика, теория драмы. М.: А. Д. и Театр, 2000. 384 с.

⁷ Там же.

двоякую природу нарратива, сочетающего историю и дискурс. При этом коммуникативная структура включает в себя подуровни, на каждом из которых присутствуют пары отправитель – получатель⁸. В. Шмид развивает данную идею, выделяя такие инстанции, как конкретный автор – конкретный читатель, абстрактный автор – предполагаемый адресат/идеальный реципиент, фиктивный нарратор – фиктивный читатель (наррататор), персонажи⁹. В. И. Тюпа полагает, что «... между писателем (инициатором нарративности) и читателем (реципиентом) обнаруживаются в этой системе своего рода “слои”: имплицитная пара автор/адресат, эксплицитная пара нарратор/наррататор, а в центре – диегетический мир персонажей как условное место встречи креативного и рецептивного сознаний»¹⁰.

Таким образом, под *коммуникативной структурой* дискурса (нарратива) в современной науке понимается система коммуникантов и связей между ними, система способов передачи художественной информации и принципов их взаимодействия. Особенности коммуникативной структуры зависят от типа дискурса.

Вопрос о принадлежности драматургии к миметическому, нарративному или перформативному типу высказывания в современной теории драмы остается открытым. А. Юберсфельд, например, предлагает рассматривать театральный дискурс как разновидность нарратива¹¹. В. И. Тюпа отмечает, что «конструктивная основа драматургического текста» – мимесис, «наррация без нарратора»: «реплики, выстроенные и соотнесенные автором без обращения к фигуре повествователя, представляют собой своего рода словесный “показ” событийного взаимодействия персонажей»¹². Тем не менее, достижения нарратологии в области описания коммуникативной структуры могут быть применены и в теории драмы. А. Раскин отмечает, что «драматург в системе модернизма воплощен в слове, служащем основанием для развертывания

⁸ Chatman S. Narrative Structure in Fiction and Film. London; Ithaca: Cornell UP, 1978. P. 28.

⁹ Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.

¹⁰ Тюпа В. И. Введение в сравнительную нарратологию. М.: Intrada, 2016. С. 61.

¹¹ Юберсфельд А. Читать театр // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М.: Союзтеатр, 1992. С. 191–196.

¹² Тюпа В. И. Горизонты исторической нарратологии. М.: Алетейя, 2021. С. 43.

возможного мира, ... укоренен в самом сценическом действии и является активной фигурой театра»¹³.

Однако драматургический дискурс обладает рядом свойств, отличающих его от стандартного нарратива, прежде всего – отсутствием инстанций-посредников (нарратора и наррататора) в тексте и двойной прагматикой (театральной и литературной) знаковой системы. Как пишет А. Юберсфельд, драма – «одновременно искусство и литературный продукт, и конкретное представление, нечто одновременно и вечное (бесконечно воспроизводимое и возобновляемое), и моментальное (никогда не воспроизводимое как тождественное самому себе)»¹⁴.

Данные особенности специфицируются в зависимости от типа эстетического дискурса, в том числе абсурдистского. О. Буренина-Петрова отмечает базовые значения понятия «абсурд» в мировой культуре: «... понятие абсурда начиная с античности выступало в тройном значении. Во-первых, как эстетическая категория, выражающая отрицательные свойства мира. Во-вторых, это слово вбирало в себя понятие логического абсурда как отрицание центрального компонента рациональности – логики (т. е. перверсия и / или исчезновение смысла), а в-третьих – метафизического абсурда (т. е. выход за пределы разума как такового)»¹⁵. Дискурс драмы абсурда направлен на обнажение и преодоление классических художественных конвенций: «Расчленив целостные элементы театрального представления на антиномичные, создав напряженное противостояние раздробленных частей, каждая из которых образует на сцене реально зримый мир, [авторы] ... создают средствами искусства мир абсурда, в котором воображаемое существует параллельно с реалистическим, их полярные противоположности не поддаются тождеству..., а обладают собственными объективными закономерностями, правом на автономное существование»¹⁶. Б. Ричардсон полагает, что новаторство

¹³ Раскин А. Искусство в двоичном коде: реализм и модернизм, включая театр // Теория театра. Альманах «Академические тетради». 2001. № 7. С. 147–159. С. 156.

¹⁴ Юберсфельд А. Указ. соч. С. 194–195.

¹⁵ Буренина О. Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсселина // Абсурд и вокруг: сборник статей / отв. ред. О. Буренина. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 7–75. С. 10

¹⁶ Буренина О. Указ. соч. С. 30.

драматургического языка С. Беккета вынуждает исследователя обращаться к методам нарратологии по принципу «минус-приема»: если считать, что драматургия абсурда нарушает конвенции, позволяющие воспринимать происходящее на сцене как некую историю (случайные события заменяют интригу, они могут повторяться или обрываться; взаимодействие героев не приводит к развитию действия; наррация персонажей или ремарок обладает признаком «ненадежности»), то, следовательно, и неабсурдистскую драму можно рассматривать как историю, повествование¹⁷.

Таким образом, в литературе абсурда базовые свойства коммуникативной структуры драмы претерпевают значимые изменения. На выявление и систематизацию данных трансформаций и направлена наша работа.

Актуальность исследования состоит в том, что в нем системно рассматривается коммуникативный аспект драматургии абсурда XX–XXI вв. Анализ коммуникации является многообещающим интерпретационным подходом, который позволяет учесть двойную прагматику драматургии, ее направленность на читателя и зрителя. Научная **новизна** работы определяется двумя факторами. Во-первых, выявляется и теоретизируется инвариантная коммуникативная модель драматургии абсурда, а также создается классификация ее разновидностей. Во-вторых, проводится сопоставительный анализ новейшей британской и отечественной драматургии абсурда. Компаративное рассмотрение параллельно развивающихся литературных рядов позволяет выявить как сходства, так и различия в бытовании и функционировании абсурдистской дискурсивной модели. Новым является и материал исследования. Впервые в отечественном литературоведении изучаются пьесы Д. Кэмптона («Us and Them», «The Smell of Burning»), Дж. Сондерса («Barnstable», «The Wall»).

Объект исследования – коммуникативная структура абсурдистского дискурса, **предмет** – варианты реализации коммуникативной структуры в пьесах отечественных и британских драматургов XX–XXI вв.

¹⁷ Richardson B. Drama and Narrative // The Cambridge Companion to Narrative. Cambridge: Cambridge UP, 2007. P. 142–156.

Цель диссертационного исследования – описание и анализ коммуникативной структуры драмы абсурда и ее модификаций в британской и русской драматургии.

Задачи:

- 1) выявить основные тенденции современной теории драматургической коммуникации;
- 2) описать теоретические аспекты осмысления драматургии абсурда в зарубежном и отечественном литературоведении;
- 3) систематизировать особенности коммуникативной структуры драматургии абсурда;
- 4) создать типологию вариантов абсурдистского драматургического дискурса;
- 5) проанализировать коммуникативные особенности пьес британских и отечественных драматургов;
- 6) рассмотреть авторскую стратегию абсурдистской коммуникации в пьесах Г. Пинтера, В. Мирзоева.

Материалом исследования послужили произведения Н. Ф. Симпсона, Дж. Сондерса, Г. Пинтера, К. Черчил, А. Амальрика, Л. Петрушевской, Е. Греминой, Д. Данилова, В. Мирзоева. Выбор британской и русской драматургии обусловлен сходным статусом литературы абсурда в обеих культурах: с одной стороны, драматургия развивалась на фоне богатой национальной традиции (такой, как литература нонсенса, гоголевский гротеск или достижения русского авангарда). С другой стороны, по историческим причинам со второй половины и до конца XX в. развитие драматургии абсурда в данных странах происходило фактически параллельно, делая маловероятной возможность взаимного влияния. Сопоставление вариантов абсурдистского дискурса позволяет выявить типологическую общность, выделить ядерные элементы абсурдистской коммуникации.

Основными **методами** исследования являются структурный, сравнительный, а также методы дискурсного и нарративного анализа. **Методологической базой работы** послужила теория драматургической коммуникации (М. Поляков, Е. Илова, П. Пави, К. Элам, М. Ян, Сл. Свёнтек, Х.-Т. Леман, Х. Гёббельс). Выявление основных черт поэтики анализируемых

пьес, осмысление их инвариантной модели опиралось на труды исследователей театра абсурда (М. Эсслин, А. Либерман, Дж. Стайн, М. Беннет, Л. Абель, О. Чернорицкая, В. Токарев, О. Буренина-Петрова). Способы организации уровней художественной информации драматургического дискурса были теоретизированы с помощью методов нарратологии (С. Чэтмен, М. Пфистер, В. Шмид, В. И. Тюпа).

Теоретическая значимость диссертации состоит в разработке целостной концепции коммуникативной структуры драматургии абсурда, создании типологии ее основных разновидностей, систематизации черт британских и отечественных вариантов драмы абсурда.

Научно-практическая значимость результатов исследования заключается в возможности их использования в качестве материала для разработки лекционных и семинарских занятий по теории литературы, семиотике, создании спецкурсов и учебных пособий по теории драмы, а также при изучении современной британской и русской литературы.

На защиту выносятся следующие **положения**.

1. Коммуникативная структура формируется взаимодействием субъекта, объекта и адресата. Драматургический дискурс обладает двойной системой коммуникантов (читатель/зритель, автор/режиссер, текст/сценическое воплощение).

2. Абсурдистская художественная коммуникация характеризуется определенными параметрами.

А. Проблематизация принципов театральной медиации, осуществляющаяся с помощью диссоциации или редупликации передающих инстанций (для пьес абсурда характерны герои-нарраторы, хроникеры, резонеры, критики, режиссеры), нарративизации ремарочного комплекса (напр., речевое строение пьесы Дж. Сондерса «Over the Wall»).

Б. Конфликт дискурсивных инстанций, манифестируемый в структуре диалога. Диалог – включая эстетический диалог с реципиентом произведения – строится по принципу антикоммуникации. Изображаются негативные варианты общения (угроза, манипуляция, насилие) или варианты общения с нулевой степенью информативности, репрезентируется власть художественного и обыденного языка над адресатом (например, абсурдное противостояние

представителей двух сообществ и его «толкование» рассказчиком в пьесе Д. Кэмптона «Us and Them»).

В. Взаимодействие текста и интертекста, основанное на деконструкции культурных кодов. Традиционные знаки обретают новые функции, десемантизируются, функционируя в качестве минус-приема (например, деконструкция значимого для европейского искусства семантического комплекса «танец Саломеи» в пьесе Н. Ф. Симпсона «The Hole»).

Г. Метафикциональность, основанная на пародии. Смеховой рефлексии подвергаются конструкция «театр в театре», традиционная актантная модель драмы, способы сценического воплощения текста, типичные ходы зрительской (читательской) интерпретации (например, структура пьесы Н. Ф. Симпсона «A Resounding Tinkle»).

3. В дискурсе драматургии абсурда можно выделить несколько разновидностей. «Антидрама» («*antidrama*») воспроизводит (в том числе и в игровой форме) дискурсивные паттерны литературы авангарда, ранних пьес Э. Ионеско, С. Беккета. «Антидрамы» включают такие элементы, как фрагментация монологов и диалогов, фигура таинственного внесценического персонажа, циклический характер событий (пьесы Дж. Сондерса, Н. Ф. Симпсона, А. Амальрика). «Комедия угроз» («*comedy of menace*») обладает рядом устойчивых воспроизводимых черт: интригой, связанная с проникновением в окружающее героя пространство (комнату, дом) некой чужеродной силы; преобладанием менаживного дискурса в диалогах и ремарках (напр., такой прием, как «пинтеровская пауза») (пьесы Д. Кэмптона, Г. Пинтера, Д. Данилова). Пьеса «*театра параболы*» («*parabolic play*») характеризуется совмещением дискурсивных стратегий притчи и анекдота. Императивный характер взаимоотношений текста и адресата деконструируется. Фигура нарратора (рассказчика, скриптора, хроникера), чьи интенции конфликтуют с разворачивающимся на сцене действием, зачастую отменяет возможную «мораль» притчи и профанирует экзистенциалистский потенциал абсурда (произведения Дж. Сондерса, Д. Кэмптона, Н. Ф. Симпсона). «Пьеса о памяти» («*memory play*») строится на ином варианте нарративизации, включающем стремление персонажей к монологизации речи, подчинение времени дискурсивной интенции, а не хронологическому развитию действия (Г. Пинтер

«На безлюдье», «Предательство», Л. Петрушевская «Скамейка-премия», Е. Гремина «Братья Ч.»).

4. В пьесах Г. Пинтера присутствуют знаки-маркеры авторской коммуникативной стратегии, повторяющиеся на протяжении всего творчества писателя и выполняющие функцию метаэлементов: пространство комнаты и образ карликов. Локус комнаты (например, пьесы «Комната» и «Сторож») указывает на взаимодействие литературной и театральной составляющей дискурса. Карлики (в одноименной пьесе) – на концепцию деконструкции общекультурных кодов и обретение собственной культурной идентичности.

5. В пьесах В. Мирзоева происходит пародийная трансформация традиционных актантов интриги, основой развития действия становится пародийный палимпсест («Башня», «Свидригайлов в Америке»). Метауровень драм создается соединением авторской функции и функции интерпретатора, когда создание оригинального художественного языка дополняется истолкованием текстов предшественников и собственных художественных принципов («Любовь к трем апельсинам», «Дракон»).

Структура работы соответствует сформулированным во введении цели и задачам. В первой главе исследуются теоретические аспекты драматургической коммуникации и театра абсурда. Во второй главе выявляются и классифицируются коммуникативные особенности «антидрам», «комедий угроз», «пьес о памяти» и пьес «театра параболы», представленных в британской и отечественной литературе. В третьей главе анализируются авторские реализации абсурдистского дискурса в пьесах Г. Пинтера и В. Мирзоева. В заключении подводятся итоги работы и намечаются перспективы исследования.

Исследование проведено при поддержке гранта РФФИ № 19-312-90041 «Коммуникативная стратегия драматургии абсурда». Работа прошла **апробацию** в форме докладов автора по исследуемой проблематике, сделанных на научных конференциях разного уровня (Новосибирск, 2017, 2018, 2020, 2021; Томск, 2018, Санкт-Петербург, 2020).

Основные положения исследования отражены в 11 публикациях, из них 3 – в журналах, входящих в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты

диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук, в том числе 2 статьи, входящие в международную базу данных Scopus.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается актуальность исследования коммуникативной структуры драматургии абсурда, описывается научная новизна и теоретико-методологическая основа изучаемой проблемы.

Глава 1 **«Драматургия абсурда в коммуникативном аспекте»** посвящена изучению истории вопроса и современному состоянию разработанности темы. Обобщение и систематизация рассмотренных концепций позволяет определить базовое понятие коммуникативной структуры драмы, сформировать модель ее анализа.

В разделе 1.1 **«Структура драматургического дискурса»** выявляются параметры драматургической коммуникации:

- двойная прагматическая направленность дискурса (произведение и его воплощение на сцене); на каждом уровне структуры присутствует двойной «набор» коммуникативных инстанций (читатель / зритель, автор / режиссер, персонаж / актер);
- отсутствие единой инстанции-медиатора, подобной нарратору эпического произведения. Роль посредника между креативной и рецептивной позициями распределяется между несколькими уровнями структуры;
- особые способы воздействия на адресата (типические интрига и актантная модель; паратекстуальный комплекс);
- диалогический характер высказывания («дейктическая стратегия» (термин К. Элама), «актема» (термин Е. В. Иловой));
- наличие метакоммуникативного уровня, реализующегося в метатеатральных («театр в театре») и металитературных компонентах (рефлексия принципов создания текста как часть действия).

Раздел 1.2 **«Драма абсурда в интерпретациях исследователей»** содержит описание основных этапов и тенденций изучения категории абсурда в театре и драматургии. Данный раздел состоит из двух подразделов: 1.2.1 **«Изучение поэтики абсурда в зарубежном литературоведении»**, в котором

реферируются концепции М. Эсслина, У. И. Оливера, Д. Пэтти, Я. Зархи-Леве, Дж. Стайна, М. Беннетта, Л. Абеля, Ж. Делёза, П. Пави и др., и 1.2.2 **«Изучение поэтики абсурда в отечественном литературоведении»**, посвященного описанию трудов А. Михеевой, Т. В. Проскурниковой, О. и И. Ревзиных, М. Ямпольского, О. Чернорицкой, Д. Токарева, Е. Ключева, О. Бурениной-Петровой и др. В результате рассмотрения устанавливается, что первый этап истории осмысления феномена связан с трудами М. Эсслина, предложившего термин «театр абсурда». Совершенное М. Эссином открытие нового объекта теоретизирования привело в 1960–1980-е годы к появлению большого круга работ, основывающихся на тезисах его книги или полемизирующих с ними. В данных исследованиях был очерчен круг авторов и произведений, относимых к театру абсурда, выявлены границы явления. Однако вопрос об определении категории абсурда, признаках абсурдистского дискурса оставался открытым. Постижение театра абсурда развивается как в зарубежной, так и в отечественной науке как соотношение двух смысловых полюсов: абсурд мыслится как лингвистический феномен (языковая деконструкция) или как особый способ существования человека в аномальном, гротескном мире. Большую роль в осмыслении абсурда в 1980–2000-е годы сыграли работы философов-постструктуралистов, а также взаимодействие философского и литературоведческого подходов.

В современной науке дискурс театра абсурда характеризуется следующими параметрами: деконструкцией культурных кодов, актуализацией архаической сущности театра, пародированием литературных и театральных конвенций, нарушениями связи между знаком и референтом; объектами изображения в произведении, при этом, являются расщепленное сознание, нестабильность миропорядка. Важнейшими категориями анализа абсурдистской драмы являются язык, речь, коммуникация. В абсурдистском произведении коммуникация проблематизируется на разных уровнях: автор – герой, актер – зритель, текст – метатекст, текст – другой текст и др. Поэтому представляется важным дальнейшее изучение дискурсивного строения драмы абсурда, выявление общих моделей и закономерностей.

Во 2 главе диссертации **«Типы абсурдистской драмы в британской и русской литературе XX–XXI вв.»** на материале пьес Н. Ф. Симпсона,

Дж. Сондерса, Д. Кэмптона, Г. Пинтера, К. Черчил, А. Амальрика, Л. Петрушевской, Д. Данилова, Е. Греминой создается типология драм абсурда, анализируются принципы создания метакоммуникации.

В результате анализа устанавливается, что в драматургии абсурда середины XX – начала XXI вв. можно выделить следующие дискурсивные варианты.

1. «Антидрама». Пьесы такого типа соотносятся (зачастую в игровой форме) с дискурсивными паттернами авангарда, пьес Э. Ионеско, С. Беккета, в особенности – «канонических» текстов литературы абсурда: «антипьесы» «Лысая певица» и «трагикомедии» «В ожидании Годо». Антидрамы включают такие элементы, как фрагментация монологов и диалогов, фигура таинственного внесценического персонажа, циклический характер событий. «Антидрамы» присутствуют в творчестве Дж. Сондерса («Alas, Poor Fred»; «Barnstable»), Н. Ф. Симпсона («A Resounding Tinkle»), К. Черчил («Blue Heart»), А. Амальрика («Конформист ли дядя Джек?»).

2. «Комедии угроз» развивают дискурсивные особенности антидрамы. Характеризуются рядом устойчивых воспроизводимых черт: интрига, связанная с проникновением в окружающее героя пространство (комнату, дом) некой чужеродной силы; преобладание менасивного дискурса в диалогах и ремарках (напр., такой прием, как «пинтеровская пауза»). Примерами являются комедии угроз Д. Кэмптона (цикл «The Lunatic View: A Comedy of Menace») и Г. Пинтера («День рождения», «Кухонный лифт», «Коллекция»), а также пьесы Д. Данилова («Сережа очень тупой», «Человек из Подольска»).

3. «Театр параболы» (термин заимствован у М. Беннетта). Пьесы такого типа связаны с экзистенциалистскими корнями дискурса абсурда. Их поэтика коррелирует с открытиями, совершенными театром Б. Брехта, такими как остранение, историческое мышление, примат повествовательного начала, иллюстративная роль диалога. Однако возможность существования готовых объяснительных моделей не упрощает восприятие художественной информации, а, напротив, проблематизирует ее. Фигура нарратора (рассказчика, скриптора, хроникера), чьи интенции конфликтуют с разворачивающимся на сцене действием, зачастую отменяет возможную «мораль» притчи и профанирует экзистенциалистский потенциал абсурда. К таким пьесам можно

отнести «Us and Them» Д. Кэмптона, «Over the Wall» Дж. Сондерса, «The Hole» Н. Ф. Симпсона.

4. «Пьеса о памяти». Театроведы отмечают, что варианты театра памяти появляются в драматургии XX в., когда категории времени и памяти меняются под влиянием романной и кинематографической наррации¹⁸. Но в театре абсурда игровое восприятие времени контаминируется с идеей театра как пространства памяти, интроспекции. Абсурдистская «пьеса о памяти» («memory play») характеризуется нарративизацией монологов героев, интригой, основанной на воспоминаниях персонажа, деконструкцией «культурной» памяти, нарушениями принципа хронологического развития действия. Пьесы такого типа характерны для творчества позднего Г. Пинтера («На безлюдье», «Предательство» и др.). В пьесе Л. Петрушевской «Скамейка-премия» абсурдную ситуацию создает противостояние личного воспоминания, не вписывающегося в рамки языковых и логических норм, и культурной памяти, превратившейся в набор тиражируемых опустошенных знаков. Постмодернистский вариант «пьесы о памяти» – «Братья Ч.» Е. Греминой, текст-центон, деконструирующий память и воображение реципиента.

В абсурдистской драме обнаруживаются оригинальные способы манифестации метакоммуникативного уровня.

Во-первых, актуализируется принцип театральной медиации, что приводит к редупликации передающих инстанций. Однако появление в пьесе фигур-резонеров (нарратора, хроникера и пр.) не упрощает восприятие художественной информации, а, напротив, проблематизирует ее. Упоминание режиссеров, критиков, зрителей и пр. обнажает двойную прагматику драмы (текст для чтения, постановка на сцене).

Во-вторых, изображаются негативные варианты общения (в том числе и общения со зрителем): угроза, манипуляция, насилие, жертвоприношение. Данный прием позволяет обнажить скрытые последствия власти художественного языка над адресатом, тематизировать конфликт дискурсивных инстанций, ведущий к коммуникативному провалу.

¹⁸ Сонди П. Теория современной драматургии (1880–1950). М.: V–A–C Press, 2020. 148 с.

В-третьих, происходит деконструкция устойчивых культурных знаков. Они обретают новые функции: становясь частью авторского метапоэтического кода, воплощают разрыв коммуникации, характерный для театра абсурда.

В-четвертых, пародируются элементы метатекста: конструкция «театр в театре», фрагменты, содержащие рефлексии природы театральности. Акцентируется невозможность стандартной трактовки произведения. Происходящее на сцене нельзя объяснить ни жизнеподобием, ни культурным контекстом, поскольку персонажи осознают, что существуют в пространстве готовых объяснительных моделей. Парадоксальная ситуация вынужденной свободы мнения активизирует сознание адресата.

И в британской, и в русской драматургии абсурда манифестируются общие закономерности (пародирование, ситуации антикоммуникации, изображение расщепленного сознания, окказиональная картина мира). Различие коренится не только в культурных и социоисторических контекстах, выступающих как объекты деконструкции: обнаруживается тотальность кромешного антимира¹⁹ («Мы волчьи сыновья / Живем в лесу не зря»²⁰ (А. Амальрик)) в русском варианте или потеря личной идентичности – в английском («Я не могу увидеть зеркало, в которое должен смотреть»²¹ (Г. Пинтер)).

В 3 главе диссертации **«Авторская реализация абсурдистского дискурса (на материале произведений Г. Пинтера и В. Мирзоева)»** анализируются оригинальные модификации коммуникативной структуры абсурдистской пьесы, представленные в творчестве английского и русского авторов – ярких представителей литературы абсурда. Уникальность поэтики нобелевского лауреата Г. Пинтера – актера, режиссера, сценариста, поэта и драматурга – привела к тому, что в английском языке появилось слово «pinteresque» (по аналогии с «grotesque»). Слово зафиксировано в словарях английского языка и обозначает произведение, созданное в стиле абсурдных

¹⁹ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. С. 378.

²⁰ Амальрик А. Конформист ли дядя Джек? // Амальрик А. Пьесы. Амстердам: Фонд им. Герцена, 1970. С. 197–233.

²¹ Pinter H. The Dwarfs and 9 Revue Sketches. New York: Dramatist's Play Service, 1999. P. 104.

пьес Г. Пинтера²². В. Мирзоев – режиссер театра и кино, сценарист, преподаватель, сценограф, прозаик – занимает особое место в современной российской театральной культуре. Оба автора являются не только создателями, но и интерпретаторами драматургических произведений.

В разделе 3.1 «Семантические инварианты драматургии Г. Пинтера» исследуются повторяющиеся структурные элементы произведений писателя: пространство «комнаты» и фигура «карлика». Доказывается, что они становятся дискурсивными доминантами, сопровождающими межжанровые (стихотворение в прозе, рассказы, пьесы; роман и пьеса) и трансмедиальные переходы (пьесы, радиопьесы, кино- и телесценарии).

В подразделе 3.1.1 «Локус комнаты в пространственной структуре» на материале пьес «Комната» и «Сторож» выявляются закономерности функционирования изучаемого локуса, обнаруживаются способы его символизации. Интрига пьесы «Комната» – стремление героев стать единственными обладателями комнаты – связана с проблемой поиска идентичности. Интенция обладания местом в данном случае закономерно указывает на специфику организации и драматическое наполнение действия. В финале пьесы взаимодействуют внешнее (сценическое и внесценическое) и внутреннее (ментальное) пространство, ослепление героини закрывает комнату от взгляда зрителей: «Не могу видеть. Я не могу видеть. Не могу. *Затемнение. Занавес*»²³.

Действие пьесы «Сторож» происходит на фоне алогичного набора вещей (ведро для угля, газонокосилка, вешалка, тележка, статуя Будды, сломанный тостер и др.). Взаимодействие с предметами в комнате становится метаприемом, подчеркивает театральность происходящего. Так, манипуляции с кухонной раковиной – «Ну и тяжела!»²⁴ – комически буквализуют формулировку критика Д. Силвестра «драматургия кухонной раковины», характеризовавшую поворот к реализму в культуре Великобритании конца 1950-х–сер. 1960-х годов. Герои пьесы в той или иной степени являются «рабочими сцены», декораторами: Мик

²² Pinteresque // Lexico [Электронный ресурс]. URL: <https://www.lexico.com/en/definition/pinteresque> (дата обращения: 16.01.2022).

²³ Pinter H. Birthday Party and The Room: Two Plays. New York: Grove Plays, 1994. P. 116.

²⁴ Пинтер Г. Сторож // Коллекция: пьесы. СПб.: Амфора, 2006. С. 147–227. С. 159..

мечтает о переустройстве дома и считает декоратором бродягу Дэвиса, Астон хочет быть плотником и работать с «простым деревом», сам Дэвис предлагает перемещать элементы обстановки в комнате Астона. Связь пространств рассказываемого и демонстрируемого проявляется в монологе Астона – выясняется, что герой перенес лоботомию, а вещи нужны ему, чтобы «цепляться» за реальность.

На парадигматическом уровне коммуникативной структуры комната является инвариантом европейской театральной традиции, на синтагматическом уровне она является метапространством, актуализирующим принцип взаимодействия со зрительным залом. Показательно, что Г. Пинтер в своих статьях и эссе описывает акт креации как наблюдение за людьми, разговаривающими в комнате.

В подразделе 3.1.2 **«Фигура карлика как маркер абсурдистской коммуникации»** анализируется гротескный образ карлика, его роль в метапоэтике произведений писателя. Варианты «текста о карликах» появлялись в творчестве Г. Пинтера на протяжении десятилетий. Роман Г. Пинтера «Карлики» является экспериментом по преодолению нарративных конвенций. В литературной традиции персонаж-карлик может быть связан с визуальным, театральным кодом, сюжетами метаморфозы, космогонии. В случае Г. Пинтера карлики являются маркерами стратегии абсурда. В пьесе «Карлики» они – главный элемент деконструкции: эти существа являются плодом воображения протагониста пьесы, который утверждает, что общается с ними при помощи неких знаков (например, подавая дымовой сигнал). Именно Лен в своих репликах фиксирует их появления и исчезновение. Структура «театра в театре» в пьесе распадается. В кульминации пьесы Лен произносит монологи о своих друзьях, обвиняя их в предательстве. Тем самым он претендует на позицию авторства, однако его претензии профанируются. Так, монолог о Пите – повествование о том, как Пит стал чайкой – является перифразом мотивов А. П. Чехова и Дж. Джойса. Пространственная структура пьесы актуализирует абсурдистскую коммуникацию. Во время диалогов действующих лиц действие происходит в комнатах героев, но в момент монологов Лена границы пространств исчезают. Герои, находящиеся в разных районах Лондона, взаимодействуют на сценическом уровне: Лен произносит монолог об одном из

друзей, который в этот момент выходит на авансцену – а другой наблюдает за происходящим.

В финальном монологе Лена (как и в финальном фрагменте романа) разрушение мира совмещается с творением новой реальности. Карлики «уходят», унося «мусор» культуры и оставляя «остов» наррации – первичное название объектов. Описание остатков жизнедеятельности карликов (пищи, хлама) связывает космогонический мотив с рефлексией текстопорождения: мусор образует «пейзаж» реальности (холмы, омуты и водовороты). Превращение отходов телесного низа в объекты мира, как и гротескное изменение размеров человеческого тела, связано с карнавальной традицией (ср., например, XXII главу романа Ф. Рабле, посвященную празднику Тела Господня)²⁵. Но Г. Пинтер описывает дальнейший этап космогонии: абсолютный финал романа – очищение и начало нового, что выражается констатацией элементов реальности: «Вот лужайка. Вот кусты. Вот цветок»²⁶. Таким образом, карлик является и эмблемой сюжета метаморфозы, и знаком дискурсивного процесса – трансформации героя, речевой практики, точки зрения, событийных рядов.

Раздел 3.2 посвящен анализу произведений В. Мирзоева. В подразделе 3.2.1 **«Трансформации традиционных актантов драматургической интриги»** анализируются пьесы «Любовь к трем апельсинам» и «Коронация», входящие в сборник «Тавматургия». В пьесах присутствует набор классических театральных персонажей – король (диктатор, император), военный, шут, фокусник и др. В «Любви к трем апельсинам» борьба Шута и феи-фокусницы Фаты Морганы ведется за контроль над дискурсией. Шут побеждает антагонистов, когда наконец совпадает со своей актантной функцией и обретает способность к «балаганной» речи: стихия балагана разрушает композиционные границы между репликами Шута, Макса и ремарочного «голоса», вытесняя Диктатора за пределы речевого пространства пьесы – «Диктатор уходит от ответа со сцены». Пьеса «Коронация», будучи «комедией угроз»,

²⁵ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 254.

²⁶ Пинтер Г. Карлики: роман / пер. с англ. В. Правосудова. СПб: Амфора, 2006. С. 267.

репрезентирует двойничество фигур власти: для всесильного Императора важно чувствовать себя «фокусником», манипулирующим своими «зрителями».

Фигуры шута и фокусника маркируют проницаемость границ между уровнем действия героев и уровнем текста; дискурсивные трансформации буквализуются в изображении событий, связанных с процессом метаморфозы (тело и слово актера и персонажа, преобразования места и времени действия).

В подразделе 3.2.2 **«Пародийный палимпсест как основа развития действия»** описывается стратегия гибридной цитации и ее роль в дискурсивной организации пьес. Пьеса «Башня» основана на традиционном сюжете о Дон Жуане (пародируются версии Ж.-Б. Мольера, В.-А. Моцарта, А. С. Пушкина и др.), но самого Дон Жуана в тексте нет, а в интригу проникают пародийные мотивы классической литературы и кино. Изъяв из пьесы деятельный актант, Мирзоев выстраивает абсурдный мир, в котором событие не может состояться, а персонажи вынуждены самостоятельно «режиссировать» ключевые этапы конфликта (адюльтер, убийство). В пьесе «Свидригайлов в Америке» принцип «многоголосия», характерный для романа Ф. Достоевского, превращается в кумуляцию – появление и исчезновение все новых абсурдных персонажей. Главный герой пьесы «Дракон» (основанной на пьесе Е. Шварца) функционирует как своеобразная барочная эмблема: его гротескное тело – роман, имеющий головы-«главы». Сведение «показа» к риторическим и культурным эмблемам особенно характерно для финалов пьес, ремарок, в которых манифестируется «воля» автора: герои «Башни» превращаются в карту Таро, в «Свидригайлове...» «веселая катастрофа» приобретает элементы рождественской мистерии, Дракон сражен красотой притчи св. Макария Великого.

В пьесах-палимпсестах В. Мирзоева и автор, и реципиент занимают позицию интерпретатора, создание оригинального художественного языка дополняется истолкованием текстов предшественников и собственных художественных принципов. При этом знаком метарефлексии становится сама категория абсурда, постоянно упоминающаяся в произведениях писателя. Персонифицированный Абсурд и «творцы абсурдных миров» («Хармс-балет») становятся авторскими двойниками – персонажами, объектами метаморфоз и манипуляции.

В **заключении** сформулированы основные итоги исследования.

Рассмотрение драматургии абсурда в коммуникативном аспекте позволяет обнаружить и систематизировать принципы дискурсивного строения, ранее остававшиеся вне поля зрения исследователей.

Коммуникация в абсурдистском произведении парадоксальна. С одной стороны, знаковая система организована так, чтобы активизировать сознание адресата, с другой стороны, взаимодействие проблематизируется на всех уровнях: автор – читатель, автор – герой, актер – зритель, текст – метатекст, текст – другой текст. Тем самым изменяется тип диалогического характера высказывания, характерный для драматургии. Так, в пьесе Н. Ф. Симпсона «The Hole» пародируются одни из важнейших метаэлементов модернистской литературы – сверхзрение визионера-пророка и метафора покрыва-ткани. Несоответствие «интриги зрения» ожиданиям реципиента – отсутствие поэтического откровения – дублируется во взаимодействии Визионера с другими персонажами, знающими о заявленной сюжетной роли. Профанация метатекста дополняется профанацией интертекста: деконструируется важный для европейского искусства сюжет об усекновении главы Иоанна Крестителя, где позиции Саломеи, Ирода, Иоанна оказываются равнозначными. И на уровне читателя, и на уровне зрителя разворачиваются свои варианты деконструкции. Благодаря именованию персонажей читателю доступны сразу два способа интерпретации героев пьесы: как отдельных субъектов и как проекций некоего сознания (фамилии персонажей можно перевести как Разум, Внешний, Внутренний и т. п.). Читателю доступен нарративизированный ремарочный комплекс: «нарратор» ремарок описывает возможности зрения Визионера, но не его действия на сцене. Зритель, в свою очередь, не видит Яму, в которой надеется узреть откровение Пророк, и оказывается наблюдателем над наблюдателем; традиционная метафора «театр – платоновская пещера» становится абсурдной.

Другой базовый параметр драмы – отсутствие посредника (нарратора), во многих случаях преодолевается введением фигуры повествователя (рассказчика, хроникера, резонера (см. произведения Дж. Сондерса, Д. Кэмптона, А. Амальрика)).

В драматургии абсурда значительно усиливается роль метауровня. Пародируются интерпретанты, возникающие в горизонте читательского ожидания, такие как теория А. Бергсона о смехе (Н. Ф. Симпсон «A Resounding Tinkle»), визионерская поэтика О. Уайльда (Н. Ф. Симпсон «The Hole»), чеховский «канон» (Г. Пинтер «Карлики», Е. Гремина «Братья Ч.») теория «четверной стены» (Дж. Сондерс «The Wall»), повествовательность «эпической драмы» (Д. Кэмптон) и др.

Сопоставление пьес британских и отечественных драматургов дает возможность выявления как общих «транслитературных» смысловых доминант, так и их оригинального преломления в национальных вариантах театра абсурда. В корпусе текстов сер. XX– нач. XXI вв. можно выделить следующие разновидности: «антидрама», «комедия угроз», «театр параболы», «пьеса о памяти».

В творчестве Г. Пинтера и В. Мирзоева представлена авторская реализация абсурдистского дискурса, формирующаяся за счет включения в коммуникативную структуру позиции автора-читателя (интерпретатора) и использования повторяющихся знаков-доминант художественной системы. Так, в пьесах Г. Пинтера повторяющийся локус – комната – означает «внутренний театр» героев, является метапространством: главной составляющей интриги становится борьба героев за обладание комнатой-сценой и возможность ее обустройства и декорирования. Маркером стратегии абсурда являются и персонажи-карлики, манифестирующие интригу кризиса идентичности. В произведениях В. Мирзоева дискурсивная стратегия актуализируется с помощью пародийного палимпсеста, метаморфоз традиционных актантов.

Таким образом, в драме абсурда осуществляется акратическое, пародийное, провокативное взаимодействие с реципиентом. Более того, коммуникативный план произведения совершает своеобразную экспансию: проблемы коммуникации рефлексированы внутри референтного уровня, становятся частью диегетического мира.

Данный набор признаков может быть дополнен при дальнейшем изучении коммуникативной природы драматургического произведения, в том числе и в соотношении с особенностями театральной коммуникации. Перспективным представляется и исследование дискурсивного строения драмы

абсурда в различных национальных традициях, бытования драмы абсурда в современной литературе.

РАБОТЫ, ОПУБЛИКОВАННЫЕ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Статьи в журналах, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук.

1. Муратова Н. А, Жиличев П. Е. Двое в комнате: категория пространства в драматургии Г. Пинтера // Новый филологический вестник. 2016. № 1 (36). С. 149–159.

2. Жиличев П. Е. Метакоммуникация в пьесах Н. Ф. Симпсона, Д. Кэмптона и Дж. Сондерса // Критика и семиотика. 2020. № 1. С. 220–235.

3. Жиличев П. Е. Комедия угроз как тип абсурдистского дискурса (Д. Кэмптон, Г. Пинтер, Д. Данилов) // Критика и семиотика. 2021. № 2. С. 473–489.

Публикации в прочих научных изданиях.

4. Жиличев П. Е. Поэтика абсурда в пьесе Г. Пинтера «Сторож» // Молодежь XXI века: образование, наука, инновации: материалы II Всероссийской студенческой научно-практической конф. с международным участием (г. Новосибирск, 20–22 ноября 2013 г.): в 2 ч. Новосибирск: НГПУ, 2013. Ч. 1. С. 148–150.

5. Жиличев П. Е. Нарративная организация романа Г. Пинтера «Карлики» // Молодежь XXI века: образование, наука, инновации: материалы III Всероссийской студенческой научно-практической конф. с международным участием (г. Новосибирск, 19–21 ноября 2014 г.). Новосибирск: НГПУ, 2014. С. 6–7.

6. Жиличев П. Е. Поэтика абсурда в пьесе Г. Пинтера «Сторож» // Первые научные штудии: сборник научных трудов / под ред. Е. Г. Николаевой. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2014. Вып. 4. С. 101–110.

7. Жиличев П. Е. Категория пространства в драматургии Г. Пинтера // Первые научные штудии: сборник научных трудов / под ред. Е. Г. Николаевой, А. Е. Козлова. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2015. Вып. 5. С. 144–153.

8. Муратова Н. А, Жиличев П. Е. «Что делают карлики...»: функционирование интертекста в романе Г. Пинтера «Карлики» // Сюжетология и сюжетография. 2015. № 2. С. 77–84.
9. Жиличев П. Е. Ретроспективная интрига в пьесе Г. Пинтера «Предательство» (интертекстуальный аспект) // Первые научные штудии: сборник научных трудов / под ред. Е. Г. Николаевой, Н. А. Агеевой. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2016. Вып. 6. С. 194–199.
10. Жиличев, П. Е. Топографический код произведений Г. Пинтера // Молодая филология – 2017: межвузовский сборник научных трудов: в 2 ч. / под ред. О. А. Фарафоновой. Новосибирск: НГПУ, 2017. Ч. 2. С. 68–76.
11. Жиличев П. Е. Чеховский код в пьесе Г. Пинтера «Карлики» // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения: сб. материалов V (XIX) Международной конференции молодых ученых (г. Томск, 19–21 апреля 2018 г.). Томск: STT, 2018. С. 347–349.