

Метакоммуникация в пьесах Н. Ф. Симпсона,  
Д. Кэмптона и Дж. Сондерса \*

П. Е. Жиличев

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ СО РАН

*Аннотация.* Статья посвящена проблеме метакоммуникации в драматургическом дискурсе. Анализ проводится с учетом концепции «профанируемого символа», сформулированной в работах Ю. В. Шатина. Материалом исследования послужили пьесы английских драматургов, в творчестве которых реализуется поэтика театра абсурда.

В пьесах Н. Ф. Симпсона «A Resounding Tinkle» (1957) и «The Hole» (1958) в интригу вводятся такие фигуры, как автор, зритель, пророк-визионер, персонажи рассуждают о театре, что проблематизирует интерпретацию происходящего на сцене. В пьесе Д. Кэмптона «Us and Them» (1972) и пьесе Дж. Сондерса «Over the Wall» (1977) используются посредники между автором и адресатом, нехарактерные для классической драмы: рассказчик, хроникер. Во всех случаях метауровень индексируется знаками разрыва коммуникации (яма, покров, стена).

*Ключевые слова:* драматургический дискурс, метакоммуникация, мета-театр, театр абсурда, Н. Ф. Симпсон, Д. Кэмптон, Дж. Сондерс.

---

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-312-90041.

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

УДК 82.0

DOI 10.25205/2307-1737-2020-1-220-235

*Контактная информация:* Жиличев Павел Евгеньевич, аспирант, младший научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, zhilichevp@yandex.ru)

В современной теории драмы важное место занимает вопрос о коммуникативной природе драматургического произведения. Так, одна из основных проблем, рефлекслируемых исследователями, – отсутствие в драматургическом дискурсе явно выраженной посреднической инстанции.

Например, немецкий исследователь М. Пфистер считает, что отсутствие инстанции-медиатора в драме может компенсироваться двумя способами: изображением речевого акта и невербальной коммуникации; активизацией позиции адресата – драматургический дискурс подразумевает воплощение на сцене (актеры, режиссеры, работники театра) и особую форму восприятия (зрительный зал) [Pfister, 1993, p. 3–11].

В теории итальянского семиотика К. Элама на первый план выдвигается диалогический обмен высказываниями, происходящий в драматическом контексте, «дейктическая стратегия» коммуниканта [Elam, 1980].

Роль посредника между креативной и рецептивной позициями, которую в повествовательном тексте выполняет нарратор, в концепции П. Пави распределяется между режиссером («конструкция» спектакля), актерами («словесные действия»), другими участниками спектакля, пространством сцены. Театральный дискурс «поддается разьединению высказывания (того, что сказано) и акта высказывания (манеры говорить) <...> Актер / персонаж может одновременно показать публике <...> “историю” и “дискурс”» [Пави, 1991, с. 81].

Распределенный характер посреднической инстанции, проявляющийся и на уровне текста, и на уровне спектакля, приводит ряд ученых к мысли, что любое драматическое высказывание является метакоммуникацией. С. Свентек описывает два варианта «театральной ситуации»: «скрытую» (фигуры греческого хора, резонера, наперсника, чеховский подтекст и др.), «обнаженную» (обращение к зрителю – парабазис, прологи, эпилоги, зонги и др.; демонстрация мира театра наряду с изображаемым миром) и промежуточные формы (устойчивые приемы и конвенции, вызывающие эффект узнавания у реципиента и преобразующие события фабулы в драматургическую семиотическую систему, и «дискурсивизация» театра). Особой формой метакоммуникации Свентек считает «театр в театре», имеющий три признака:

1) смена фиктивного адресата на виртуального или реального зрителя в театре;

2) «тематизация» театра, становящегося объектом дискурса (театральность осознается персонажами и фиксируется в диалогах);

3) удвоение театральной коммуникации, происходящее, когда в фабулу включено вставное театральное представление [Excerpts from *Le Dialogue Dramatique...*, 2006, p. 132–137].

Данные формы метакоммуникации получают особое развитие в драматургии абсурда. Абсурд часто мыслится как промежуточное звено между текстоцентричностью модернизма и постмодернистскими практиками. Так, в теории Х.-Т. Лемана описывается постдраматическая театральная коммуникация, в которой внеязыковые театральные средства «полагаются на равных с текстом и могут быть систематически помыслены без него» [Леман, 2013, с. 88]. Театр абсурда описывается как неоавангардистский предшественник постдраматического театра, не выполняющий эти условия. Несмотря на подрыв «смысла общего хода драматургического действия», «драматической и повествовательной логики», абсурд по-прежнему отталкивается от театральной традиции, сохраняет «доминирование текста, конфликт <...> всеобщность “действия” и образа мира (даже если действие становится все более и более гротескным)» [Там же, с. 87–88].

Проследим способы реализации метакоммуникативных намерений и манифестации фигуры медиатора в «текстоцентричном», «дискурсивизированном» мире драматургии абсурда. Материалом для рассмотрения послужили пьесы Н. Ф. Симпсона, Д. Кэмптона и Дж. Сондерса, принадлежащие к разным этапам развития «притчевой» линии театра абсурда. В каждой из этих пьес в том или ином аспекте манифестируется рефлексия театральности.

Драматургия Н. Ф. Симпсона (1919–2011) – это яркий пример деконструкции различных конвенций сценичности. Так, в его первой пьесе «A Resounding Tinkle» («Оглушительное брнчание», 1957) трансгрессия между уровнями метакоммуникации является константой. В начале пьесы в дом семьи Парадоков приходит пара комедиантов. Актеры разыгрывают несколько сценок и рассуждают о тонкостях профессии. Дискуссия о допустимости молчания в комедии находит отражение в конце первой сцены первого акта, где актеры начинают использовать паузы, приводит к преждевременному опусканию занавеса:

**First Comedian.** By how much I grow older, by so much am I nearer my end.

*Pause.*

**Second Comedian.** When the end comes there is no more.

*Both look up at the curtain, which begins to fall very slowly* [Simpson, 1958, p. 29].

(**Первый комик.** Насколько я старею, настолько и ближе мой конец.  
*Пауза.*

**Второй комик.** Когда настает конец, ничего больше нет.  
*Оба смотрят на занавес, который очень медленно опускается*)<sup>1</sup>.

Во второй сцене на фоне занавеса появляется автор, читающий длинный монолог, провозглашающий тождество актера и зрителя, составляющих бесконечный круг наблюдений. Когда к обсуждению природы комического присоединяется чета Парадоков, герои начинают читать вслух книгу А. Бергсона «Смех».

**Mr Paradock** <...> (*Gestures to the audience.*) Will they want to take notes?

**Mrs Paradock.** They can read it for themselves when they get home.

**Mr Paradock.** Oh. (*Reads.*) 'The fundamental law of life ... is a complete negation of repetition! But I find that a certain movement of head or arm, a movement always the same, seems to return at regular intervals <...> This is no longer life, it is automatism established in life and imitating it. It belongs to the comic' [Simpson, 1958, p. 32].

(**Мистер Парадок** <...> (*Показывает на зрителей.*) Будут ли они записывать за нами?)

**Миссис Парадок.** Они и сами могут прочитать книгу, когда придут домой.

**Мистер Парадок.** Ох. (*Читает.*) «...основному закону жизни, состоящему в том, чтобы никогда не повторяться! Но вот мне кажется, что одно и то же движение руки или головы периодически повторяется <...> Это уже не жизнь, это что-то автоматическое, внедрившееся в жизнь и подражающее ей. И это – комично»<sup>2</sup>.

Бергсон в своей знаменитой книге использует метафору механизма для описания комического. Герои, в свою очередь, делают вывод, что и сам Бергсон является механизмом, ЭВМ. Это открытие приводит к тому, что в компьютер превращается и мистер Парадок.

Оказывается, что в изображаемом мире и автор не является бесспорной высшей инстанцией: появляются техник, продюсер, критик и др. Так, Техник, соответствуя своему имени, читает монолог о том, как «сделано» драматургическое произведение, рассуждая о реакции зрителей на «стимулы» – комические приемы. Автор, напротив, описывает свою провокацию как хаос, утверждая, что, подобно карлику на цирковой арене, намеренно демонстрирует все свои недостатки [Ibid., p. 66]. В финальной сцене окончательно фиксируется статус зрителей как объектов манипуляции: герои оценивают поведение публики как зрелище, чтобы «уйти», они, как и персонажи спектакля, нуждаются в занавесе. При этом упоминание архетипичной фигуры гениального постановщика становится знаком реставрации утраченных театральных конвенций.

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод англоязычных цитат мой, кроме особо оговоренных случаев.

<sup>2</sup> Перевод фрагмента работы «Смех» цит. по: [Бергсон, 1992, с. 28–29].

**Author.** *Les auditeurs.* I must say they've all for the most part taken insult after insult in a splendid spirit.

**Producer.** They've taken it very well. But I think perhaps we ought to try and get the curtain down. They'll be wanting to get away

**Author.** Take Henry Irving with you and get working on the curtain – it's probably jammed [Simpson, 1958, p. 74].

(**Автор.** *Les auditeurs.* Должен сказать, что по большей части они выдерживали оскорбление за оскорблением с похвальной стойкостью духа <...>

**Продюсер.** Они действительно хорошо это приняли. Но, думаю, нам стоит попробовать опустить занавес: они захотят уйти.

**Автор.** Захвати с собой Генри Ирвинга и посмотри, что там с занавесом, – его, наверное, заклинило).

В следующей пьесе Симпсона «The Hole» («Яма», 1958) деконструируется метапозиция визионера, обладателя поэтического воображения. По сюжету пьесы герои, увидев вырытую на улице глубокую яму, пытаются разгадать ее истинный смысл. Одна из линий интерпретации связана с таинственным Визионером (Visionary, провидец) – бродягой, первым решившим наблюдать за ямой. Визионер утверждает, что на самом деле ждет «торжественное раскрытие истинной сущности великолепного витража, который будет озарен священным сиянием вечности» [Эсслин, 2011, с. 313]. Важно, что интрига, связанная с Визионером, включается в один из важнейших символических комплексов европейской литературы, связанных с темой визуальности, – танец Саломеи перед Иродом и усекновение главы Иоанна Крестителя. В пьесе дважды повторяется ироническое предположение, что герой, смотрящий в черноту ямы, наблюдает за «танцем семи покрывал».

**Endo.** He thinks he's watching the dance of the seven veils or something down there [Simpson, 1964, p. 22].

(**Эндо.** Ему кажется, что он там смотрит танец семи покрывал, или что-то в этом роде).

**Cerebro** <...> They tell me you're watching the dance of the seven veils. But I don't suppose that comes within a mile of the truth. Does it? [Ibid., p. 39]

(**Серибро** <...> Мне говорили, что ты смотришь танец семи покрывал. Но я не думаю, что это и на милю близко к правде. Не так ли?)

Упоминание танца отсылает к знаменитой пьесе О. Уайльда «Саломея» (1891). Произведение Уайльда неоднократно описывалось как метатекст: так, О. Матич, говоря об интерпретации «Саломеи» Н. Евреиновым, приходит к выводу: «...наложение покровов отмечает начало <...> исходного повествования о человечестве <...> раздевание [Саломеи] обладает многослойным смыслом, в рамках которого власть эроса сосуществует с властью истории» [Матич, 2004, 90–121]. Специфична визуальная интрига пьесы: сириец и царь Ирод смотрят на Саломею как на объект любви, Иоанн (Иоканаан) отказывается на нее смотреть, взгляд Саломеи стремится «при-

своить» Иоанна, ужасным зрелищем становится отрубленная голова. Зрение в пьесе, с одной стороны, связано с творчеством: «несовпадение смотрения и видения чревато разрушительными последствиями. Образ Иоанна Крестителя – продукт ее [Саломеи] воображения, а значит, – ее произведение <...> гибель Саломеи <...> наделяет ее судьбой художника, не сумевшего выполнить своей художественной миссии» [Нежинская, 2018]. С другой стороны, взгляд превращает человека в набор изолированных объектов сексуального и эстетического желания: целостная личность исчезает, субъектами опыта становятся тело и его материальные фрагменты [Zhou, 2003, p. 307].

Однако в пьесе Симпсона данные модернистские концепты девальвируются. Ю. В. Шатин писал о профанировании символа – семиотическом процессе вытеснения символических значений иконическими и индексальными, совмещения различных контекстов «в одном поле изображения» [Шатин, 2011, с. 189]. Профанация становится тотальной. Имена персонажей намекают на то, что действие пьесы происходит «внутри» тела, при этом отдельным персонажем является голова (мозг): «Соума (от греческого – тело) ассоциируется со всем телесным <...> основанным на инстинктах и подсознании, тогда как Серибро (от латинского *segerbrum* – мозг) вызывает представление об интенсивной умственной деятельности, логике, здравом смысле» [Чакаре, 1988, с. 115]. Остальные имена – Эндо («внутренний»), Мезо («средний»), Экзо («внешний») – также ассоциируются с тканями тела (зародышевыми слоями эмбриона) и, в широком смысле, с покровами вообще. Показательно, что уже первая реплика Визионера трагедизирует ситуацию снятия покрова истины: «Я образую собой ядро очереди» («I'm forming the nucleus of a queue» [Simpson, 1964, p. 11]). Атрибутом Визионера также является электрическое покрывало (*blanket*), электричество для которого он «генерирует самостоятельно»<sup>1</sup>. Получается, что Визионер совмещает позиции Ирода (наблюдателя), Саломеи (другие герои часто разглядывают Визионера), Иоанна (стремление стать истинным пророком) и его мертвой головы (стремление не реализуется, субъект профетического дискурса редуцируется до объекта манипуляций). Профанация визионерской практики подчеркивается неожиданным вкраплением повествовательности в первую ремарку. Оказывается, что статус пророка делегирован не высшей инстанцией, а «всеведущим» нарратором:

*There is an air of patient single-mindedness about him; he peers into the hole from time to time with fascinated interest; in it he can see preparations going on for an event to which he has dedicated every otherwise ineffectual part of himself. He deserves, for his pertinacity, to be referred to as the Visionary [Ibid., p. 11].*

<sup>1</sup> Искры и лучи неоднократно фигурируют в знаменитом экфразисе из романа Ж.-К. Гюисманса «Наоборот»: «...лицо, от которого исходило сияние, сливаясь с лучами света <...> освещающая страшную приподнятую голову, зажигая стеклянные зрачки, судорожно впившиеся в танцовщицу» [1995, с. 65].

*(Его окружает аура спокойной сосредоточенности на одной цели; время от времени он с немалым интересом всматривается в яму, внутри нее ему видятся приготовления к тому событию, которому он посвятил каждую неспособную ни к чему другому частичку себя. Своим упорством он заслужил, чтобы его называли Визионером.)*

Диалоги героев о сущности ямы также пародируют уайльдовский код. В пьесе «Саломея» Иоанн был заключен в опустевший резервуар. Герои Симпсона последовательно воображают яму аквариумом, тюрьмой, местом жертвоприношения:

**Soma** They're naked.

**Endo** They're priests with knives [Simpson, 1964, p. 42]

(**Соума.** Они голые.

**Эндо.** Это жрецы с ножами.)

Яма также становится и своеобразным субъектом диалога: герои считают, что некто внизу сигнализирует им, стуча по трубам.

В диалогах Экто и Мезо появляется внесценический персонаж – муж Экто Сид, который, подобно герою Пруста, «выпал» из потока времени и стремится его догнать. Сид оказывается вечным узником:

**Mrs Ecto.** Sid gets claustrophobia <...> whenever he's out in the open air for any length of time <...> we've got a little broom cupboard and he just goes in there until it wears off [Simpson, 1964, p. 25].

(**Миссис Экто.** У Сиды начинается клаустрофобия <...> всякий раз, когда он хоть сколько-нибудь времени проведет на воздухе <...> у нас дома есть небольшой чулан, и Сид просто остается там, пока его не отпустит.)

Сид как бы обнаруживает сущность театральной коробки: нахождение в изображаемом на сцене пространстве аналогично заключению, в то время как «чулан» в виртуальном внесценическом пространстве потенциально бесконечен.

В финале пьесы возникает еще одна коробка. Герои, не обращая внимания на рассказы Визионера о «божественном сиянии», слушают вместо этого речь Серибро («мозга») о новых богах электричества. Упоминаемая в речи «соединительная муфта», от которой отходят электрические камеры («junction box», что буквально прочитывается как «связующая коробка», т. е. метафора театра) становится эмблемой тотальной связности, прозрачности и «сделанности» мира.

**Cerebro.** We could fairly easily <...> find out who put the junction-box here and when. We can tell <...> what date the modifications <...> were adopted as standard, and we can tell you to what extent they represent an improvement on the old type [Ibid., p. 49]

(**Серибро.** Мы могли бы довольно легко <...> узнать, кто и когда установил здесь соединительную муфту. Мы можем сказать <...> когда модификации <...> были приняты как стандартные, мы можем сказать, в какой сте-

пени они являются усовершенствованием по сравнению с муфтами старого образца).

Визионер, не получив поддержки, замолкает. Ремарка подчеркивает, что он становится «проницаем» для взглядов других.

*Soma remains in the same position until the fall of the curtain, looking piercingly at the Visionary but saying nothing <...> Mrs Ecto pauses <...> looking back at the Visionary [Simpson, 1964, p. 55].*

*(Сома остается на том же месте до занавеса, пристально смотря на Визионера, но не произнося ни слова <...> Миссис Экто останавливается <...> оглядываясь на Визионера.)*

В последней реплике пьесы говорится: «He should be put away» («Его нужно посадить в сумасшедший дом») [Ibid.]. «Внутренняя форма» страдательного залога и глагола *to put* подчеркивает сближение героя с вещью, превращение Визионера в объект языковой манипуляции. В отличие от происходящих на сцене убийств Саломеи и Иоанна, абсурдный герой-визионер гибнет, превращаясь в элемент описания.

Параметры метакоммуникации, обнаруживаемые в «Оглушительном брэнчании» и «Яме», рефлексированы и на следующих этапах развития драматургии абсурда.

В 1970-х гг. два английский драматурга-абсурдиста, Д. Кэмптон (1924–2006) и Дж. Сондерс (1925–2004), оба связанные с театром Стивена Джозефа (режиссера-инноватора, пионера сценической организации аренного типа) в Скарборо, создают две одноактные пьесы на схожий притчевый сюжет: «Us and Them» («Мы и они», 1972) и «Over the Wall» («За стеной», 1977) население некоей условной страны сталкивается с непреодолимой стеной, что приводит к разобщенности некогда единого сообщества. В обоих случаях состав действующих лиц неопределен, зафиксирована лишь позиция медиатора – рассказчика (Сондерс) и хроникера (Кэмптон).

В истории драматургии стена обладает устойчивыми коннотациями. Рефлексия концепции «четвертой стены» К. Станиславского постепенно превращает ее из виртуальной конструкции в участника сценического действия. Так, уже Б. Брехт излагает теоретическое опровержение данной концепции в форме театрализованных философских диалогов («Покупка меди», 1939–1942).

Стена считается «традиционным образом в поэтике модернизма, символизирующим абсурдность мироустройства, затрудненность <...> коммуникации с внешней средой» [Кондаков, 2008, с. 41]. Стена сохраняет эмблематический статус и в литературе абсурда. Так, это частотный мотив произведений Э. Ионеско (см. «Бред вдвоем», роман «Одинокий», «Сказки для тех, кому еще нет трех лет» и др.). В эпизоде «У подножья стены» (дополнительный акт пьесы «Жажда и голод», опубликованный в 1967 г.) стена «становится для главного героя непреодолимым препятствием, ме-



шающим ему постичь основы бытия» [Кондаков, 2008, с. 41]. Показательно, что в пьесе стена описывается как английская достопримечательность.

Стена как часть английского культурного кода воплощается, например, в образе Адрианова вала – древнейшего римского следа, стены, защищающей Британию от враждебных племен (подробнее см.: [Hingley, 2012]). С мотивом стен ассоциируется и творчество Шекспира. Так, Дж. Уэлз описывает топоним шекспировского Рима – анклава цивилизации, отделенного стеной от мир варварства (к которому принадлежит, в частности, Кориолан) [Welz, 2003, p. 102].

Идея двойной прагматики стены и ее присутствия на сцене в пьесах Сондерса и Кэмптона отсылает к шекспировскому «Сну в летнюю ночь», где во время постановки интермедии о Пираме и Тисбе «лудильщик Рыло изображает собой стену и щель (акт V, сц. 1). Щель (spanny) служит единственным способом общения двух влюбленных – с ее помощью они договариваются о свидании» [Бабинов, 2001, с. 584–585] Пьеса Шекспира является метапародией – деконструирует сценическую условность, принадлежащую театру-в-театре.

Шекспировская аллегория стены буквализуется в трагедии-ремейке Эдварда Бонда «Лир» (1971). Король Лир в начале пьесы руководит строительством стены, а в финале раскаивается и погибает, пытаясь ее срыть (как бы переворачивая ритуал строительной жертвы).

Кэмптон и Сондерс, с одной стороны, реконструируют притчевую интенцию, но, с другой стороны, снимают однозначность эпического театра благодаря абсурдизации метаэлементов драмы.

Пьеса Д. Кэмптона «Мы и они» проблематизирует отношения устного и письменного дискурсов. Жители безымянной страны и сами безымянны, их определяющая черта – способность к говорению. Говорящие обозначаются словом «Spokesman» (оратор, «представитель» народа) и буквами алфавита. Единственный именной персонаж, Хроникер (Recorder), озвучивает свои «исторические» наблюдения, рефлексирюя, что не может вмешиваться в события:

At this point there is always the temptation to shout “Stop”. But <...> It’s a recorder’s job is to record: no more, no less [Campton, 1985, p. 81].

(На этом моменте всегда возникает искушение крикнуть: «Стоп!» Но <...> задача хроникера – вести записи: ни больше, ни меньше.)

Крик «стоп» указывает на стремление занять позицию режиссера действия, стать из скриптора автором.

По сюжету пьесы две группы людей, решившие поселиться на одном и том же месте, стремятся отгородить свои части территории стеной. Показательно, что одной из мотивировок постройки стены является невыполнение предупреждающими табличками своих семиотических функций: домашние животные не смогут их понять.

**A1.** No use putting up your «Beware the Bull» signs <...> you might as well forget your «One-Way Streets» and «Diversion» <...> No use drawing a line, and expecting the chickens to stand on this side of it <...>

**As and Bs.** True. I have never seen a chicken reading <...>

**B1.** Sheep?

**A2.** Sheep can't read either. Ignorant animals really [Campton, 1985, p. 75].

(**A1.** Нет смысла ставить все эти ваши знаки «Осторожно, бык!» <...> забудьте про ваши «Односторонние движения», «Объезды» <...> Нет смысла чертить границу и ждать, что куры будут ее соблюдать <...>

**Группы А и Б.** Действительно, никогда не видел, чтобы курица читала <...>

**B1.** Овцы?

**A2.** Овцы тоже не умеют читать. Неграмотные они животные.)

Следование ограничивающим «знакам» презентуется как иллюзия «человека читающего», в отличие от «агнца».

Высота стены также определяется высотой животных. Разметка производится с помощью манипуляций с веревкой, концы которой «говорящие» держат в руках и по мере нарастания конфликта задирают все выше и выше. При этом выраженная в ремарке посредническая инстанция «вмешивается» в постройку стены, предлагая альтернативные варианты.

*This could be done in a number of ways. Blocks could be built up to the height of the string, or more string could be tied between the posts, or material could be draped over the string <...> Meanwhile, the Recorder looks on, and takes notes [Ibid., p. 76]*

*(Это можно сделать несколькими способами. Блоки могут быть построены по высоте веревки, или можно взять еще веревки и связать ей столбы, или можно натянуть поверх веревки ткань <...> Хроникер в это время безучастно наблюдает за происходящим и делает заметки.)*

Стена, которая в логике притчи должна быть аллегорией разобщения, становится, подобно электрическим кабелям Симпсона, комически гипертрофированной эмблемой текстуальной связности. Когда стена рушится в результате войны, хроникер старается использовать это как моральный урок зрителю. Он ожидает, что две стороны конфликта вновь соединятся. Но это стремление к причинно-следственной связности обнаруживает, что хроникер – отчасти двойник стены.

**Recorder** <...>

*The stage is clear.*

Now, is there anything to add before I draw the line? [Ibid., p. 84]

(**Хроникер** <...>

*Сцена пуста.*

Итак, нужно ли еще что-нибудь добавить прежде, чем я проведу финишную черту?)

Претензии на авторское морализаторство и режиссуру спектакля отменяются «ходом истории» – жители вновь выходят на сцену и планируют построить стену выше прежней, а хроникер сбегает после затемнения. В мире циклической повторяемости деятельность хроникера по фиксации одних тех же событий оказывается аналогичной деятельности Сизифа Камю. Ремарка «He goes. Blackout» («Уходит. Затемнение») [Campton, 1985, p. 84] как бы создает новую, непреодолимую стену.

В пьесе Сондерса «За стеной» демонстрируется история отношения жителей некоего острова к находящейся на нем загадочной стене: исторические, религиозные и математические споры, попытки изучить стену, представить мир за ней или игнорировать ее. Сондерс, как и Кэмптон, следуя технике эпического театра, вводит в историю особого персонажа, но это не Хроникер, а Рассказчик. Другие герои, имеющие вместо имен только номера, лишь «разыгрывают» повествуемую историю. В отличие от Хроникера Кэмптона, Рассказчик Сондерса присваивает себе и прямую речь героев:

**Narrator:** They called it “The Wall”, and if they ever talked about it, they said things like:

**1:** There’s always been a Wall and there always will be <...>

**2:** There must be a purpose in it [Saunders, 1985, p. 55].

**(Рассказчик:** Они называли ее Стеной, и если когда-нибудь и упоминали ее, то говорили что-то вроде этого:

**1:** Стена здесь всегда была и всегда будет.

**2:** Она точно зачем-то нужна.)

В усредненном антиутопическом пространстве затруднение вызывает сама возможность коммуникации. Абсурдистский дискурс предполагает доминирование фатических выражений, стертых штампов и т. п. Однако наличие фигуры рассказчика отменяет даже ложную индивидуальность абсурдного субъекта: фиксируется речевая продукция «коллективного тела».

Упоминания Стены также становится опустошенным речевым знаком, на что указывает употребление персонажами паронимов: well (ну), well (колодец), bowel movement (процессы в кишечнике), каламбурная путаница «Higher Wall» (более высокая стена) и «Higher Will» (высшая воля). Написание Стены с прописной буквы сигнализирует о наличии не только парадоксов рассказывания, но и парадоксов чтения. Знаки чтения и текстовой графики окружают героя – безмянного «безумца» Третьего, пытающегося заглянуть за стену. Он создает ассоциацию, в которую никто не вступает, и награждает ее комически бессмысленной аббревиатурой AFITWIOTS-WOTOS, т. е. «Association For Investigating The Wall In Order To See What’s On The Other Side» (АИСДТЧУСДС – «Ассоциация Изучения Стены Для Того Чтобы Увидеть, Что С Другой Стороны»).

В сцене осмотра безумца доктором пародируется важнейший претекст театра абсурда – «Тошнота» Ж.-П. Сартра:

**5:** Any neuralgia, headache, backache, loss of breath, vomiting, congenial idiosyncrasy <...> spots before the eyes, dizzy spells? [Saunders, 1985, p. 60]

**(5:** Есть ли у вас невралгия, головные боли, боли в спине, одышка, рвота, врожденный идиотизм <...> черные точки перед глазами, головокружение?)

Третий воспринимает слово «головокружение», т. е. «dizzy spells», как вопрос – «как пишется слово “dizzy”?» – и отвечает на него: «D-I-Z-Z».

В постэкзистенциалистском мире абсурда невозможно познать истину, став визионером. Показательно, что попытки безумца Третьего увидеть мир за стеной, полетев, подобно Икару, в дискурсивном плане блокируются рассказчиком. Видения героя описаны с использованием нарративного «мы» и повествуются с «божественной» позиции:

**Narrator:** <...> looking down... we surmise... he saw the whole gold of that sunny day <...> the tiny moving figures of people <...> the infinite distances of space <...> And it looked good [Ibid., p. 62].

**Рассказчик:** <...> посмотрев вниз... как мы предполагаем... он увидел все золото солнечного дня <...> реки и моря <...> маленькие спящие фигурки людей <...> бесконечный космос. И это выглядело хорошо.

Однако сам безумец, взлетев, исторгает крик, подобно абсурдным субъектам, описанным С. Кьеркегором и А. Камю:

**3:** I'm up! <...> I can see! <...> It's... It's... It's... Aaah! [Ibid.]

**(3:** Я вижу! <...> Там... Там... Там... Aaa!)

В своей последней реплике рассказчик сообщает, что оставшиеся на земле, забыв про Третьего, вернулись к своим «бобам и золотым рыбкам». Золотая рыбка ранее в пьесе использовалась как ироническая замена слову «театр», предшественника кино и телевидения (каламбур основан на полисемии глагола to watch):

**4:** <...> Can't you see I'm trying to watch the telly?!

**Narrator:** Or whatever it was they watched in those days; it wasn't telly.

**4:** Can't you see I'm trying to watch the goldfish?

**(4:** <...> Я тут телик пытаюсь смотреть, не видишь, что ли?!

**Рассказчик:** Или не телик – что там вместо него было в то время?

**4:** Я тут пытаюсь наблюдать за золотой рыбкой, не видишь, что ли?)

Получается, что стена преобразуется в стену платоновской пещеры. Рассказчик, совершающий словесный фокус, затемняет «мораль» притчи и профанирует экзистенциалистский потенциал абсурда.

Таким образом, 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 нарратора, хроникера,

резонера не упрощает восприятие художественной информации, а, напротив, проблематизирует ее. Упоминание техников, режиссеров, критиков, зрителей 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.

В-третьих, происходит деконструкция устойчивых культурных знаков (стена, яма, покров истины). 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 рефлексию природы театральности. Акцентируется невозможность стандартной трактовки произведения. Происходящее на сцене не объяснимо ни жизнеподобием, ни культурным контекстом, поскольку персонажи осознают, что существуют в пространстве готовых объяснительных моделей (теория Бергсона, визионерская поэтика Уайльда, теория «четверной стены» и повествовательность «эпической драмы»). Парадоксальная ситуация вынужденной свободы мнения активизирует сознание адресата.

### Список литературы

*Бабиков А.* «Событие» и самое главное в драматической концепции В. В. Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб.: РХГА, 2001. Т. 2. С. 558–586.

*Бергсон А.* Смех. М.: Искусство, 1992. 127 с.

*Гюисманс Ж.-К.* Наоборот. М.: Республика, 1995. 232 с.

*Кондаков Д. А.* Творчество Эжена Йонеско в контексте идейно-художественных исканий европейской литературы XX века. Новополюцк, 2008. 157 с.

*Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.

*Матич О.* Покровы Саломеи: Эрос, смерть и история // Эротизм без берегов / Сост. М. М. Павлова. М.: НЛО, 2004. С. 90–121.

*Нежинская Р.* Саломея: образ роковой женщины, которой не было. М.: НЛО, 2018. URL: <https://www.litres.ru/rozina-nezhinskaya/salomeya-obraz-rokovoy-zhenschiny-kotoroy-ne-bylo/> (дата обращения 15.02.2020).

*Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.

*Чакаре В. О.* Парадокс в творчестве Б. Биэна, Г. Пинтера, Н. Ф. Симпсона: Дис. ... канд. филол. наук. Л., 1988. 149 с.

Шатин Ю. В. Концепт СЕРДЦЕ и его художественная деконструкция в русской поэзии XX века // Критика и семиотика. 2011. № 15. С. 189–196.

Эсслин М. Театр абсурда / Пер. с англ. Г. Коваленко. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. 528 с.

Campton D. Us and Them // Double Act: Ten One-Act Plays on Five Themes / Ed. by Mark Shackleton. London: Edward Arnold, 1985. P. 70–85.

Elam K. The Semiotics of Theatre and Drama. London; New York: Routledge, 1980. 163 p.

Excerpts from *Le Dialogue Dramatique et le Metathéâtre* by Sławomir Świontek / Transl. by J. Stephenson // Journal of Dramatic Theory and Criticism. 2006. Vol. 21 (1). P. 129–144.

Hingley R. Hadrian's Wall: A Life. Oxford: Oxford UP, 2012. 416 p.

Pfister M. The Theory and Analysis of Drama / Transl. from German by J. Halliday. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 339 p.

Saunders J. Over the Wall // Double Act: Ten One-Act Plays on Five Themes / Ed. by Mark Shackleton. London: Edward Arnold, 1985. P. 54–69.

Simpson N. F. A Resounding Tinkle: A Comedy. London: Faber and Faber, 1958. 75 p.

Simpson N. F. The Hole // Simpson N. F. The Hole, and other Plays and Sketches. London: Faber and Faber, 1964. P. 9–57.

Welz J. The Ancient World of Shakespeare: Authenticity or Anachronism? A Retrospect // The Cambridge Shakespeare Library / Ed. by C. M. S. Alexander. Cambridge: Cambridge UP, 2003. Vol. 1: Shakespeare's Times, Texts, and Stages. P. 93–104.

Zhou X. *Salome in China: The Aesthetic Art of Dying* // Wilde Writings: Contextual Conditions / Ed. by Joseph Bristow. Toronto: University of Toronto Press, 2003. P. 295–318.

#### Article metadata

*Title:* Metacommunication in Plays by N. F. Simpson, D. Campton, and J. Saunders \*

*Author:* P. E. Zhilichev

*Author's e-mail:* zhilichevp@yandex.ru

*Author's affiliation:* Institute of Philology SB RAS (Novosibirsk, Russian Federation)

*Abstract.* This paper deals with the problem of metacommunication in dramatic discourse. Following the approaches of Sławomir Świontek, Patrice Pavis, Hans-Thies Lehmann and others, it discusses the ways of compensating the lack

---

\* The reported study was funded by RFBR, project no. 19-312-90041.

of a single mediating figure in drama. This analysis employs the concept of “semiotic profanation of a symbol” developed by Yuri Shatin. The investigation is based on several English plays that embody the poetics of theatrical absurd.

Norman Frederic (“N. F.”) Simpson’s plays *A Resounding Tinkle* (1957) and *The Hole* (1958) both make extensive use of such characters as authors, critics, actors, visionaries. Characters are familiar with established interpretative models (Bergson’s theory or modernist visionary poetics), even applying those models to their own actions. David Campton’s play *Us and Them* (1972) and James Saunders’ play *Over the Wall* (1977) utilize mediating figures such as the Recorder and the Narrator. While both works present themselves as parable plays, the inclusion of narrative instances does not streamline the perception of aesthetic signs. Instead, it attracts the recipient’s attention to the dual nature of drama as a media (a text for reading and a part of a theatrical performance). In addition, all four plays tend to deconstruct traditional cultural signs such as the wall, the hole / abyss, the veil, etc. The paradoxical situation of being forcedly freed from established patterns of interpretation awakens the addressee’s receptive potential.

*Key terms:* dramatic discourse, metacommunication, metatheatre, theatre of the absurd, N.F. Simpson, James Saunders, David Campton.

DOI 10.25205/2307-1737-2020-1-220-235

*Reference literature (in transliteration):*

Babikov A. “Sobytie” i samoe glavnoe v dramaticheskoy kontseptsii V. V. Nabokova [“Event” and the Essence of V. Nabokov’s Views on Drama]. In: V. V. Nabokov: Pro et contra. St. Petersburg, RHGA Publ., 2001, vol. 2, p. 558–586. (in Russ.)

Bergson H. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. New York, Macmillan, 1911, 237 p. (Russ. ed.: Bergson A. Smekh. Moscow, Iskusstvo Publ., 1992, 127 p.)

Campton D. “Us and Them.” In: Shackleton M. (ed.) *Double Act: Ten One-Act Plays on Five Themes*. London, Edward Arnold, 1985, p. 70–85.

Chakare V. O. *Paradoks v tvorchestve B. Behana, H. Pintera, N. F. Simpsona* [Paradox in Works by B. Behan, H. Pinter, and N. F. Simpson]: Cand. of Philol. Diss. Leningrad, 1988, 149 p. (in Russ.)

Elam K. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London; New York, Routledge, 1980, 163 p.

Esslin M. *The Theatre of the Absurd*. Garden City/New York, Doubleday, 1961, 364 p. (Russ. ed.: Esslin M. *Teatr absurda*. St. Petersburg, Baltic Seasons Publ., 2010, 528 p.)

Hingley R. *Hadrian's Wall: A Life*. Oxford, Oxford UP, 2012, 416 p.

Huysmans J.-K. *À rebours*. Paris, Georges Crès, 1922. 296 p. (Russ. ed. Gyuismans Zh.-K. *Naoborot*. Moscow, Respublika Publ., 1995, 232 p.)

Kondakov D. A. *Tvorchestvo Ezheny Ionesko v kontekste ideyno-khudzhestvennykh iskanij evropejskoy literatury XX veka* [Eugene Ionesco’s

Works in the Context of Search for Ideas and Aesthetics in European Literature of 20<sup>th</sup> Century]. Novopolotsk, PSU Publ., 2008, 157 p. (in Russ.)

Lehmann H.-T. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Mein, Verlag der Autoren, 1999, 510 S. (Russ. ed: Leman H.-T. Postdramaticheskij teatr. Moscow, ABCdesign, 2013, 312 p.)

Matich O. Pokrovy Salomei: Eros, smert' i istoriya [The Veils of Salome: Eros, Death, and History]. In: Pavlova M. (ed.) Erotizm bez beregov [Boundless Eroticism]. Moscow, New Literary Observer Publ., 2004. (in Russ.)

Neginsky R. Salome: The Image of a Woman Who Never Was. Cambridge, Cambridge Scholars Publisher, 2013, 270 p. (Russ. ed.: Nezhinskaya R. Salomeya: obraz rokovoj zhenshhiny, kotoroj ne bylo. Moscow, New Literary Observer Publ., 2018. URL: <https://www.litres.ru/rozina-nezhinskaya/salomeya-obraz-rokovoy-zhenschiny-kotoroy-ne-bylo/> (accessed 15.02.2020)).

Pavis P. Dictionnaire du théâtre: termes et concepts de l'analyse théâtrale. Paris, Editions sociales, 1980, 482 p. (Russ. ed. Pavi P. Slovar' teatra. Moscow, Progress Publ., 1991, 504 p.)

Pfister M. The Theory and Analysis of Drama. Cambridge, Cambridge UP, 1993, 339 p.

Saunders J. "Over the Wall." In: Shackleton M. (ed.) Double Act: Ten One-Act Plays on Five Themes. London, Edward Arnold, 1985, p. 54–69.

Shatin Yu. Kontsept serdtse i jego khudozhestvennaja dekonstruktsija v russkoj poezii XX veka [The Concept of Heart and Its Artistic Deconstruction in Russian Poetry of the 20<sup>th</sup> Century]. In: Critique and Semiotics, 2011, no. 15, p. 189–196. (in Russ.)

Simpson N. F. "The Hole." In: Simpson N. F. The Hole, and other Plays and Sketches. London: Faber and Faber, 1964, p. 9–57.

Simpson N. F. A Resounding Tinkle: A Comedy. London, Faber and Faber, 1958, 75 p.

Stephenson J. (Transl.) Excerpts from Le Dialogue Dramatique et le Metathéâtre by Sławomir Świontek. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 2006, vol. 21 (1), p. 129–144.

Welz J. The Ancient World of Shakespeare: Authenticity or Anachronism? A Retrospect. In: Alexander C. M. S. (ed.) The Cambridge Shakespeare Library. Cambridge, Cambridge UP, 2003, vol. 1: Shakespeare's Times, Texts, and Stages, p. 93–104.

Zhou X. Salome in China: The Aesthetic Art of Dying. In: Bristou J. (ed.) Wilde Writings: Contextual Conditions. Toronto: University of Toronto Press, 2003, p. 295–318.