

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования «Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина
Уральский гуманитарный институт
Кафедра русской и зарубежной литературы

На правах рукописи

Сметанина Наталья Александровна

**ПОЗДНЕЕ ТВОРЧЕСТВО ДРАМАТУРГА
КАК ФИЛОСОФСКО – ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФЕНОМЕН (НА ПРИМЕРЕ
ДРАМАТУРГИИ Э. ОЛБИ)**

Специальность 5.9.3 – Теория литературы

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
кандидат филологических наук, доцент
Л. А. Назарова

Екатеринбург – 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
ГЛАВА 1. Основные направления в изучении драматургии Э. Олби	15
1.1. Вопросы периодизации.....	15
1.2. Творчество Э. Олби и театр США середины и конца XX века. Проблема творческого метода драматурга	26
1.3. Проблематика и художественное своеобразие пьес Э. Олби 1960-х – 1980-х гг.	38
ГЛАВА 2. Поздние пьесы Э. Олби: проблематика и поэтика.....	59
2.1. Пьесы Э. Олби 1990-х – 2000-х гг. в контексте жизни и творчества ...	59
2.2. «Три высокие женщины».....	63
2.3. «Коза, или Кто такая Сильвия?».....	79
2.4. «Я как таковой и я».....	97
ГЛАВА 3. Стилистические особенности пьес Э. Олби позднего периода	113
3.1.1. Графическое оформление текста	122
3.1.2. Ремарки.....	130
3.1.3. Повторы, риторические вопросы	133
3.2. Музыкальность как черта стиля	140
3.3. Стилистические средства создания комического.....	148
Заключение	159
Список литературы.....	169

ВВЕДЕНИЕ

Проблема творческой эволюции писателя – и драматурга в частности – одна из ключевых в истории литературы. Для номинации различных этапов биографии художника слова часто оперируют такими понятиями, как «раннее / зрелое / позднее творчество», «первая (дебютная) книга», «итоговая (финальная) книга».

В конце долгой писательской карьеры автор часто создает произведения, характеризующиеся как уникальной логикой художественного мышления, так и естественными процессами, связанными с наступлением старости и осознанием неминуемого конца – переживаниями, свойственными человеку в конце жизни. Это, на наш взгляд, позволяет рассматривать поздний период творчества как самостоятельное явление.

Проблемы старости, старения, подведения итогов жизни на протяжении многих веков осмыслялись культурой, однако в некоторых сферах они до сих пор остаются табуированными. Западные ученые даже предпочитают термину старость «позднюю взрослость» (late adulthood). Социально-психологические аспекты (Я. Стюарта-Гамильтон, Э. Эриксон) и обзоры концепций старения (Дж. Вандер Зандер, Г. Крайг) рассматриваются в рамках геронтологии и социальной философии (И. Днепров, В. Костецкий, К. Пигров, А. Погребняк, Г. Феоктистов). Указанные ученые предприняли попытку определить критерии и причины «плохой» и «хорошей» старости, тем самым изменяя бытующие в обществе мнение о старости как о периоде физических, интеллектуальных и социальных утрат.

В науке о литературе попытки при анализе биографии писателя уделить особое внимание текстам, созданным в конце жизни, предпринимались неоднократно, однако рассмотрение позднего творчества как некоего специфического, итогового этапа, обладающего рядом специфических черт и характеристик, стала предметом внимания ученых сравнительно недавно (работы Р. Арнхейма, Ю. В. Казарина, О. В. Мирошниковой, И. В. Кирилловой, Т. А. Снигиревой). Большинство литературоведов посвятили свои исследования поэзии, иногда прозе, тогда как драматические тексты остались без внимания.

Часто связь последнего этапа творчества с наступлением старости затрагивается при анализе произведений отдельных авторов только косвенно. Так Ю. В. Казарин утверждает, что «поэт, независимо от количества прожитых лет, успеваает сказать все» [Казарин 2004: 44]. И. В. Кириллова в своей кандидатской диссертации, посвящённой феномену финальной книги, отмечает, что чаще всего изучение произведений позднего в творчестве авторов ведётся с учетом внутрилитературной динамики, а «возрастной контекст не учитывается вовсе или принимается во внимание косвенно» [Кириллова 2006: 3].

Однако ряд исследователей видят зависимость между указанными выше феноменами. Например, О. В. Мирошникова, рассматривая архитектонику и жанровую динамику «итоговых книг» поэтов XIX века, выявляет следующие её черты: подытоживание, связь с предшествующим творчеством, монологизм и биографизм и поиск вечных ценностей, к которому художник приходит именно ближе к жизненному финалу.

Т. А. Снигирева, изучая феномен позднего творчества в русской поэзии XX века, дифференцирует «поздний» и «зрелый» периоды лирике поэтов. «Первый – созерцателен и мемуарен, а второй – активен, деятелен, поэтому конфликтен и драматичен» [Снигирева 2004]. Вслед за Бродским, исследовательница отмечает, что в поздний / зрелый период творчества, художник чувствует необходимость обратиться к философским темам бытия: теме смерти и бессмертия, своего места в мире. Смещается и философско-нравственная система координат: поэт руководствуется уже не установками добро – зло, а скорее справедливость – милосердие.

Также Т. А. Снигирева выделяет следующие общие черты, присущие именно позднему творчеству: созерцательность, мемуарность, диалогичность, смещение нравственных координат, обращение к прозаическим жанрам и «эффект сверхтекста», а также целостность, наличие единой авторской интенции. В качестве атрибута именно позднего периода рассматривается и его особая темпоральность (например, последнее десятилетие жизни). «Позднее творчество предполагает

наличие эволюционности», поэтому термин «позднее творчество» применим лишь к состоявшимся писателям, - заключает исследовательница [Снигирева 2004].

Важным нам представляется и наблюдение о том, что доминантой позднего творчества является обращение к новым жанрам и формам. Возможно, это требуется писателю для более глубоко познания себя, попыткой отстраниться от себя прежнего. Поэтому здесь мы можем говорить о некой внутренней диалогичности: автор вступает в диалог с самим собой.

Р. Арнхейм характеризует позднее творчество любой творческой личности (художник, писатель, музыкант) наличием ярко выраженного «позднего стиля», в котором заключено специфическое авторское отношение. «Поздний стиль соединяет объективно данные характеристики в цельное мировоззрение, результат долгого и глубокого созерцания» [Арнхейм 315].

Ученый полагает, что в поздний период может характеризоваться как увяданием, так и творческим взлетом художника. По Р. Арнхейму, существует два представления о позднем этапе творчества. Первое ученый называет биологическим, согласно которому человеческая жизнь представляет собой некую дугу или арку, где наивысшая точка, наиболее продуктивное время приходится на средний возраст, а старость – период немощи, пора «бледных черт зимы» [цит. по Арнхейм 309]. В качестве примера ученый приводит мнение искусствоведа эпохи Возрождения Вазари, который полагал, что позднее творчество Тициана намного уступает произведениям, созданным в лучшие годы художника, является слабым отголоском таланта живописца. Согласно второму представлению, с возрастом человек становится опытнее и мудрее, именно этим обусловлено уважительное отношение как к древним консулам, пророкам, мудрецам, так и пожилым членам семьи.

Размышляя о позднем стиле художника, ученый ставит акцент именно на долголетию, поскольку само понятие поздний стиль применимо лишь к заключительным работам мастеров, проживших долгую жизнь и создавших большое количество произведений.

Любопытно наблюдение искусствоведа относительно отношений человека с миром на закате жизненного и творческого пути, когда очевидным становится переход от иерархии к координации. Важнейшую роль здесь играет убеждение, что сходство важнее различий, а гармония достигается в результате консенсуса равных принципов и сил. Художник стремится придать структуре произведения однородный характер. В живописи это проявляется в отказе от основных композиционных схем, таких как треугольные и трехгранные группировки, в пользу схем, где элементы согласованы и скоординированы. Аналогично в музыкальных произведениях позднего стиля, таких как струнные квартеты, написанные Бетховеном незадолго до смерти, тембры разных инструментов, сливаясь, образуют мощное единое звучание некоего свержоргана. Однородность структуры применима и к поздним произведениям французского романиста Флобера, в которых «характеры персонажей всё время сближаются и расходятся, не занимая статичных положений» [Арнхейм 313].

Особого внимания заслуживает наблюдение ученого о том, что в произведениях позднего стиля источник энергии, обуславливающий действия персонажей, лежит вне этих персонажей. Последними движет рок, судьба, силы извне.

Ещё одна любопытная идея критика заключается в том, что именно работы позднего стиля великих художников несут для последующего поколения основной исторический материал. Такие произведения, как правило, появляются в то же время, что и стиль ближайших потомков, однако «поднимаются над историческим потоком, словно безлюдные пространства, неподвластные времени [цит. по Арнхейм 316]. Истории известны примеры, когда произведения, относящиеся к позднему стилю, были отвергнуты непосредственно следующим поколением, однако оказали исключительное влияние на дальнейшее развитие искусства (поэзия Ф. Гельдерлина, музыка Р. Вагнера, живопись П. Сезанна и К. Моне).

Все сказанное выше приложимо к творчеству одного из наиболее значимых представителей театра США XX–XXI веков Э. Олби.

Эдвард Франклин Олби III (1928–2016) – драматург, поэт, прозаик, режиссер-постановщик, три пьесы которого были удостоены престижной Пулитцеровской премии и две – премии Тони. Его важную роль в развитии литературного процесса не только Соединенных Штатов, но и всего мира признают в равной степени и критики (литературоведы и театроведы), отмечая достижения драматурга в сфере модернизации театрального искусства, и современные драматурги, и простые читатели и зрители. Имя Олби стоит в одном ряду с именами Юджина О’Нила, Теннесси Уильямса и Артура Миллера, что свидетельствует о его вкладе в американскую драматургию XX века.

Актуальность представленной работы определена двумя факторами. Во-первых, вниманием отечественных ученых к проблемам изучения последних произведений того или иного художника, причем это относится и к музыке, и к живописи, и к художественному слову. В науке о литературе попытки при анализе биографии писателя уделить особое внимание текстам, созданным в конце жизни, предпринимались неоднократно. Так, применительно к западноевропейской прозе были защищены кандидатские диссертации, посвященные именно позднему творчеству А. Штифтера (Л. Н. Полубояринова, 1990), Смолетта (Е. В. Федорова, 1998), Л. Тика (Е. А. Панкова, 1998), Т. Уильямса (А. Ю. Курмелев, 2012). Однако рассмотрение позднего творчества как некоего специфического, итогового этапа, обладающего рядом специфических черт и характеристик, стало предметом внимания ученых сравнительно недавно (работы Р. Арнхейма, Ю. В. Казарина, И. В. Кирилловой, О. В. Мирошниковой, Т. А. Снигиревой). При этом большинство литературоведов посвятили свои исследования поэзии, иногда прозе, тогда как драматические тексты остались без внимания.

Во-вторых, актуальность представленной работы определяется стабильным интересом к творческому наследию Олби. За последние два десятилетия вышло несколько монографий, посвященных его жизни и творчеству. Самые значимые из них – это «Edward Albee: A Singular Journey: A Biography» (2001) М. Гуссоу (M. Gussow), «Edward Albee: A Critical Introduction» (2017) М. Рудане (M. Roudané) и «Театр Эдварда Олби» (2020) Г. В. Коваленко. Также только за последние пять

лет такие ученые, занимающиеся изучением произведений американского драматурга, как М. Беннет (M. Bennett), Р. В. Зиновьева, Д. Краснер (D. Krasner), В. В. Котлярова, М. Лакхарст (M. Luckhurst), К. Шмидт (K. Schmidt) опубликовали результаты своих исследований и в отдельных журнальных статьях, и в главах коллективных сборников по истории американского театра.

Актуален Олби и на сцене. Его пьесы активно ставятся во всем мире. В 2018 году в Московском театре юного зрителя Кама Гинкас поставил «Все кончено» с Валерием Бариновым в роли Друга и Игорем Ясуловичем в роли Врача. В театре на Бронной успешно идет спектакль «Три высокие женщины». Не так давно в Нижнем Новгороде состоялась премьера пьесы «Что случилось в зоопарке». В лондонском Вест-Энде, в Королевском театре (Royal Haymarket Theatre) уже несколько лет успешно идет провокационная «Коза, или Кто такая Сильвия?». Эта же пьеса в 2005 году была поставлена в театре Романа Виктюка, роль Мартина сыграл Ефим Шифрин. Драма «Кто боится Вирджинии Вульф?» в настоящее время включена в репертуар и театра Гарольда Пинтера (Harold Pinter Theatre), и московского Театра Наций, а в нью-йоркском театре Коннелли (Connelly Theatre) множество хвалебных отзывов получила пьеса «Шаткое равновесие».

Степень научной разработанности темы. Что касается вопроса изучения позднего творчества писателя, то в этом случае исследователи чаще используют интересующий нас термин в качестве номинативного, не придавая ему теоретической глубины. Исключение составляют работы Т. А. Снигиревой о позднем творчестве поэта в лирике XX века, Р. Арнхейма о позднем стиле художника. Также хотелось бы упомянуть статьи А. В. Тарасова, рассматривающего позднее духовное творчество Н. В. Гоголя в визуальном аспекте (2014), Н. П. Хрящевой и Ю. А. Сухоруковой о позднем творчестве К. Г. Паустовского (2012), Л. С. Шкурат о Ю. В. Бондареве (2018).

Намного полнее в отечественной и зарубежной критике изучено творческое наследие Э. Олби. Среди авторов монографий, помимо указанных выше, назовём имена Р. Амачера (R. Amacher), Дж. МакКарти (G. McCarthy), Э. Паолуччи (A. Paolucci), М. Рутенберга (M. E. Rutenberg), А. Стенз (A. M. Stenz), Т. Цинмана

(Т. Zinman) за рубежом и В. М. Павермана в России. Среди сборников статей, полностью посвященных драматургу, укажем на такие авторитетные научные издания, как «Эдвард Олби: сборник критических эссе», 1975 (Edward Albee: A collection of critical essays) под редакцией известного американского исследователя К. Бигсби; «Эдвард Олби: учебник», 2004 (Edward Albee: A Casebook) под редакцией Б. Манна, а также «Кембриджский путеводитель по Эдварду Олби», 2005 (The Cambridge Companion to Edward Albee) под редакцией С. Боттомса.

Персональные главы посвятили драматургу в коллективных или индивидуальных монографиях А. А. Аникст, Э. И. Глумова-Глухарева, Г. П. Злобин, М. М. Коренева, Ю. Я. Лидский, В. М. Паверман, Б. А. Смирнов, В. Б. Шамина. Отдельно выделим (за исключением уже упомянутых выше) диссертационные исследования С. Э. Казакова (1986), И. А. Едошиной (1987), О. Г. Сидоровой (1996) и Р. В. Зиновьевой (2021). В последнем драматургия Э. Олби рассматривается в интертекстуальном и мифопоэтическом аспекте через ее сопоставление с драматургией С. Мрожека. Среди отечественных критиков, занимающихся изучением творчества Олби и отразивших результаты своих научных изысканий в отдельных статьях, назовем Н. А. Анастасьева, З. Воинову, М. Гуса, Ю. Жукова, В. В. Котлярову, А. Якубовского. Разносторонне и разноаспектно творчество Олби представлено и в работах таких зарубежных исследователей, как Т. Адлер, М. Андерсон, М. Беннетт, Л. Габбард, Р. Даттон, И. Диаз, Г. Клэрман, Р. Кон, Р. Хэймен, Б. Хорн и др.

Однако следует заметить, что в качестве материала для изучения обозначенные выше ученые выбирали, как правило, пьесы Олби раннего и среднего периодов его творчества, в то время как поздние его произведения во многом остались без внимания критики. Или же в фокус научного интереса попадали частные аспекты, связанные с рассмотрением той или иной особенности какой-либо из последних пьес драматурга. **Новизна** же настоящего диссертационного сочинения заключается в попытке представить комплексный анализ именно позднего творчества Э. Олби с учетом его философской, жанрово-

тематической и стилистической составляющих. В реферируемой диссертации поздние пьесы рассматриваемого драматурга **впервые** проанализированы в их единстве их формальных и содержательных характеристик. Поэтому **материалом исследования** были выбраны наиболее значимые пьесы Эдварда Олби, относящиеся к позднему периоду его творчества и написанные с 1990 по 2007 годы: «Три высокие женщины» (“Three Tall Women”, 1990–1991), «Коза, или Кто такая Сильвия?» (“The Goat, or Who is Sylvia?”, 2002), «Я как таковой и я» (“Me Myself and I”, 2007).

Указанные драмы выбраны неслучайно. Во-первых, все вышеперечисленные произведения – это полнометражные пьесы, имеющие специфические жанровые черты и обладающие оригинальными стилистическими особенностями. Во-вторых, все они были весьма успешно поставлены на Бродвее и тепло приняты публикой. В-третьих, две из трех пьес были удостоены престижных наград: Пулитцеровская премия за пьесу «Три высокие женщины» (1994), премии Тони и Драма Деск (Drama Desk Award) за пьесу «Коза, или Кто такая Сильвия?» (2002). К тому же некоторая отдаленность по времени написания позволяет охватить весь поздний период творчества, проследить за динамикой формы и содержания внутри него.

Объектом исследования становится этико-философское и художественное своеобразие драматургии позднего Олби, а **предметом** – сюжетно- и смыслообразующие элементы его драм, а также те специфические художественные элементы текста, которые определяют стилистические особенности пьес, относящихся к последнему периоду его творчества.

Соответственно, **цель настоящей работы** заключается в том, чтобы на примере поздних пьес Э. Олби представить поздний период творчества драматурга как особый этап, который, отличаясь целостностью и завершенностью, характеризуется также и рядом специфических качественных характеристик.

Поставленная цель потребовала решения следующих **задач**:

1. Изучить проблематику и художественное своеобразие пьес 1960-х – 1980-х гг. и вписать творчество Э. Олби в контекст американской драматургии указанного периода.

2. Исследовать самые крупные пьесы 1990-х – 2000-х гг., а именно произведения «Три высокие женщины», «Коза, или Кто такая Сильвия?», «Я как таковой и я», в тематическом аспекте, подчеркивая философско-этическую проблематику пьес.

3. Выявить стилистические особенности пьес Э. Олби позднего периода, подчеркнув их своеобразие и уникальность.

4. Обобщить результаты исследования, выделив ключевые параметры, потенциально присущие эстетике автора в последние годы его творческой карьеры.

Теоретико-методологическую базу исследования составили труды таких ученых, как:

- по теории драмы как литературного рода и жанра: Аристотель, А. А. Аникст, С. С. Аверинцев, М. М. Бахтин, Э. Бенгли, В. И. Захаров, В. В. Кожин, Б. О. Костелянец, И. К. Кузьмичев, Н. Л. Лейдерман, Д. С. Лихачев, П. Пави, Г. Н. Пospelов, Ю. В. Стенник, Ю. Н. Тынянов, О. М. Фрейденоберг, В. Е. Хализев, Л. В. Чернец;
- по теории стиля: В. В. Виноградов, В. М. Жирмунский, А. Ф. Лосев, В. В. Эйдинова;
- по истории драматургии и театра США: М. Беннетт, С. Бигсби, Т. Богард, Г. В. Коваленко, Р. Кон, М. М. Коренева, Д. Краснер, В. М. Паверман, Б. А. Смирнов, И. Хассан, В. Б. Шамина, М. Эслин;
- по феномену позднего творчества: Р. Арнхейм, Ю. В. Казарин, О. В. Мирошникова, И. В. Кириллова, Т. А. Снигирева, Ю. А. Сухорукова, А. В. Тарасов, Н. П. Хрящева, Л. С. Шкурат.

Практическая ценность работы состоит в возможности применения ее положений и результатов в учебной, научной и издательской деятельности: при подготовке курсов по теории литературы, по истории зарубежной литературы, в том числе американской драме, при издании произведений Олби.

Для достижения достоверных результатов в работе использовались различные **методы** научного исследования: культурно-исторический и

сравнительно-исторический, историко-геретический и типологический, поэтологический, а также метод стилистического анализа.

На защиту выносятся следующие положения диссертации:

1. Творчество Э. Олби условно можно разделить на три периода: ранний, переходный, поздний. Ранний период включает пьесы, написанные с 1959 по 1968 г.г. и отличается повышенной эмоциональностью, экспрессивностью («Что случилось в зоопарке», «Американская мечта», «Смерть Бэсси Смит», «Кто боится Вирджинии Вулф?»). Переходный период датируется 1971–1987 гг. Настроение пьес, коммерчески провальных, этого периода можно охарактеризовать как пессимистичное, нигилистичное («Всё кончено», «Морской пейзаж», «Дама из Дюбюка», «Человек с тремя руками»). Поздний период охватывает 1990–2007 годы. Написанные в это время произведения отличаются завершенностью и целостностью трагикомического взгляда на мир («Три высокие женщины», «Коза, или Кто такая Сильвия?», «Я как таковой и я»).

2. Поздний период творчества Э. Олби представляет собой художественный феномен, пронизанный эмоцией подведения итогов, целостным взглядом на мир, желанием автора экспериментировать с жанрами, формами и стилями. Драматург продолжает обращаться к доминантным темам и мотивам всего своего творчества (темы одиночества и смерти, мотив иллюзорности существования), раскрывая их под другим, иногда неожиданным углом: тема смерти постепенно утрачивает трагический модус и начинает рассматриваться автором как еще один, отложенный этап бытия, ощущение же одиночества, наоборот, усугубляется до трагического.

3. Поздние драматические произведения Э. Олби относятся к сложножанровой драматургии и характеризуются тяготением драматурга к жанровым доминантам классической трагедии, пропущенным через призму драмы абсурда. Так, пьеса «Три высокие женщины» является психологической драмой в духе реализма с элементами комедии. Пьеса «Коза, или Кто такая Сильвия?» – трагедия с ярко выраженным комедийным

началом. «Я как таковой и я» – комедия, даже фарс, в котором обнаруживаются элементы драмы.

4. Большинству пьес Олби присущ автобиографизм. Можно говорить о том, что именно в позднем творчестве драматург пересматривает своё отношение к родителям и принимает собственную историю.

5. Уникальная стилистика пьес «Три высокие женщины», «Коза, или Кто такая Сильвия?», «Я как таковой и я» заключается в графическом оформлении текста, многочисленных авторских ремарках, речевых повторах, языковой игре, незаконченных фразах, риторических вопросах, смене ритма, тональности и громкости. В пьесах позднего периода Э. Олби по-прежнему дает о себе знать музыкальность его художественного мышления, проявляющаяся в ритмичности словесно-смысловой и временной организации драматического материала.

6. Позднее творчество – особый, специфический период в жизни и деятельности любого художника слова с длительной писательской карьерой. Произведения, созданные на закате творческой деятельности, отличаются завершенностью, специфическим стилевым единством, ревизией проблемно-тематического поля (зачастую на уровне автоцитации и автоинтертекстуальности), диалогичностью, акцентированием этико-философской составляющей, выводящей на первый план геронтологически обусловленные темы увядания, смерти, одиночества, истинности и иллюзорности бытия, незыблемости и релятивности нравственных ценностей.

Диссертация прошла необходимую **апробацию**. Теоретические положения и исследовательская часть работы обсуждались на заседаниях кафедры русской и зарубежной литературы. Результаты исследования были представлены на 9 международных и всероссийских научных конференциях. По теме диссертации опубликовано 10 научных работ, включая 3 статьи в журналах, определенных ВАК РФ и Аттестационным советом УрФУ.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка, включающего 277 единиц, из них 155 на иностранном языке.

Во введении представлены все необходимые параметрические характеристики работы. Первая часть состоит из трех разделов, в которых рассматриваются основные проблемы, связанные с периодизацией творчества Э. Олби, описывается включенность его произведений в контекст американской драматургии середины и конца XX века, а также дается обзор критических исследований, посвященных изучению художественного наследия американского драматурга. Особое внимание уделяется тому, как рассматривалась проблематика пьес раннего и переходного периодов.

Вторая часть исследования состоит из четырех разделов и посвящена жанровой специфике, проблематике и поэтике поздних пьес драматурга, а именно «Три высокие женщины», «Коза, или Кто такая Сильвия?», «Я как таковой и я». В позднем творчестве Олби продолжает обращаться к проблемам, темам и мотивам, волнующим драматурга на протяжении всего его творческого пути, а именно к темам одиночества и смерти, иллюзорности существования и осознанного проживания жизни, теме поиска себя и своего места в мире.

В третьей части, состоящей из пяти параграфов, представлены основные стилистические особенности пьес «Три высокие женщины», «Коза, или Кто такая Сильвия?», «Я как таковой и я», а именно на графическое оформление текста, авторские ремарки, речевые повторы, риторические вопросы, незаконченные фразы. Особое внимание уделяется способам создания комического в поздних пьесах драматурга, а также музыкальности его произведений.

В заключении подводятся итоги диссертационной работы, формулируются основные выводы по результатам исследования.

ГЛАВА 1. ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ В ИЗУЧЕНИИ ДРАМАТУРГИИ Э. ОЛБИ

1.1. Вопросы периодизации

В отечественном литературоведении не сложилось устоявшейся периодизации творчества Эдварда Олби. Возможно, это объясняется тем, что итоговой работы, обобщающей его творческий путь, у нас еще нет. В статьях, ему посвященных, говорится о ранних пьесах драматурга или о работах конкретного этапа / десятилетия (например, 60-х и / или 70-х годов). Из периодизаций, которые выдвигают зарубежные ученые, нам ближе всего та, что была предложена Мэгтью Рудане – авторитетным исследователем творчества Олби, профессором Университета Штата Джорджия (Georgia State University). Литературовед условно выделяет ранние (early plays), «средние» или «серединные» (middle plays) и поздние (later plays) пьесы драматурга. Однако в его классификации есть логические несоответствия, касающиеся прежде всего драм, оставшихся за рамками исследования, проведенного ученым.

Опираясь на периодизацию М. Рудане, мы в диссертационной работе предлагаем свое разделение творчества Эдварда Олби на этапы, в котором, в отличие от американского коллеги, учитываем все пьесы драматурга.

При этом крайне важным для нас представляется добавить в описание основных периодов творчества изучаемого нами автора сведения о его биографии и об эпохе, в которую создавались пьесы. Мы уверены, что подобный подход задает в дальнейшем направление движения всего исследования: выявление новых тем и мотивов, новаторских стилистических приемов невозможно без знакомства с разнообразными контекстами: биографическим, историческим, собственно литературным. Причины выбора автором определенного стиля часто обусловлены его политической и социальной позицией и теми установками, которые претерпевали изменения в разные периоды его творчества.

Также наличие в диссертации самого общего обзора жизни и творчества автора позволяет предоставить развернутое объяснение, почему определенные темы и проблемы, настроения и смыслы, а также стилистические особенности, характеризующие поздние работы драматурга, развивались по определенной траектории.

Первый период творчества Э. Олби – это **ранние** пьесы, написанные с 1959 по 1968 годы, характеризующиеся повышенной эмоциональностью, экспрессивностью, буйством страстей при противостоянии героев: достаточно вспомнить, как вонзает в себя нож Джерри в финале пьесы «Что случилось в зоопарке» (“The Zoo Story”, 1958), или эпизод с метафорическим расчленением ребенка в «Американской мечте» (“The American Dream”, 1960), кровавую сцену в пьесе «Смерть Бэсси Смит» (“The Death of Bessie Smith”, 1959) и, конечно, метафорическую борьбу Джорджа и Марты в пьесе «Кто боится Вирджинии Вульф?» (“Who’s Afraid of Virginia Woolf?”, 1961).

Именно в этот период Олби написаны самые популярные, яркие и обсуждаемые его драмы, изобилующие немотивированными столкновениями персонажей и натуралистическими сценическими эффектами, помогающими драматургу передать бессмысленность жизни и одиночество человека в ней. Не только поэтика, но и тематика пьес, принадлежащих к этому периоду, весьма разнообразна. В ранних произведениях Олби выступает не только как абсурдист и философ, но и как социальный критик.

Олби появился на литературном поприще Америки в 1958 году, написав свою дебютную пьесу «Что случилось в зоопарке», позднее в интервью назвав ее лучшим подарком на свое тридцатилетие. Драматург очень точно уловил дух времени: в конце 50-х годов американцы переживали переломный момент и с опаской относились к любым переменам. «Опираясь на относительную бедность собственной жизни в то время и на свой опыт работы в качестве доставщика телеграмм в “Вестерн Юнион”, Олби создал грозного, утомленного миром, но очень яркого персонажа Джерри, чтобы дать беспрепятственное

выражение его резко критического взгляда на обычный буржуазный мир, воплощенный Питером» [Bottoms 2005b: 3].

Персонажи пьесы при всей абсурдности ситуации выглядели весьма реалистически, а диалоги, казалось, происходили спонтанно, легко, без всякого напряжения и усилий. Произведение было отмечено критиками именно за энергичные диалоги и минималистский подход к декорациям.

Драматург получил признание читателей и завоевал сердца зрителей, поскольку и те, и другие отождествляли себя с Джерри, воплощающим образ изолированного и отчужденного человека, который, однако, желал быть услышанным, понятым и принятым обществом.

Позднее автор признавался: «До того, как написать “Что случилось в зоопарке”, я не знал, как писать пьесы» [цит. по Nauman 1971: 1]. Драма получила преимущественно хвалебные рецензии. Так, в газете Telegraf Дора Фелинг писала: «“Что случилось в зоопарке” невероятно трогательна <...> Олби <...> геолог наших душ» [цит. по Gussow 2001: 114]. Фридрих Люфт в Die Welt отмечал: «Э. Олби использовал свои знания о Беккете, По, Кафке, Фрейте <...> и создал умную, захватывающую драму. Очень талантливо» [цит. по Gussow 2001: 113–114]. Даже The New York Times сообщила Америке о благосклонном приеме «Что случилось в зоопарке» и кратко описала пьесу как диалог «между одиноким, отчаявшимся молодым человеком и преуспевающим бизнесменом», вылившийся в трагедию самоубийства первого [цит. по Gussow 2001: 113–114].

К тому моменту, когда «Что случилось в зоопарке» была поставлена на Бродвее в 1960 году, Олби уже завершил еще три новых произведения – скетч «Фэм и Йем» (“Fam and Yam”, 1959) и две одноактные пьесы – «Смерть Бесси Смит» (“The Death of Bessie Smith”, 1959) и «Песочница» (“The Sandbox”, 1959). Последнюю он посвятил любимой бабушке, отметив, что «“Песочница” – идеальная пьеса, так как достаточно короткая, что сводит к минимуму ошибки. Это <...> очень хорошая пьеса... чертовски хорошая пьеса» [цит. по Nauman 1971: 20].

Действующие лица «Песочницы» послужили также основой для его следующей пьесы «Американская мечта» (“The American Dream”, 1960),

разрушающей клише о том явлении, что вынесено в ее заглавие. В произведении изображена послевоенная жизнь типичной нуклеарной семьи, находящейся в кризисе. В предисловии к книге драматург заявляет: «Пьеса представляет собой исследование американского уклада жизни, обличение подмены настоящих ценностей ложными в нашем обществе, осуждение самодовольства, жестокости и бессодержательности» [цит. по Nauman 1971: 21].

После успеха пьесы «Что случилось в зоопарке» пути назад не было. Олби начал тщательно изучать все то, что происходило вокруг него, и это привело к изменениям в его поведении, отношении к человеку, а в итоге повлияло на его эмоциональное равновесие.

В 1962 году была написана блистательная пьеса «Кто боится Вирджинии Вульф?», заставившая публику и критиков снова обратить внимание на Олби. Пьеса шла на Бродвее два года, а ее сборы составили 750 000 долларов. Кроме того, по пьесе был снят фильм с участием Элизабет Тейлор и Ричарда Бёртона, что избавило драматурга от финансовых забот на последующие несколько лет [Gussow 2001: 132]. Гарольд Клурман в журнале *The Nation* утверждал, что «Вирджиния Вульф» «вполне может оказаться лучшей пьесой в театральном сезоне, поскольку ее смысл не ограничивается сегодняшним днем» [Clurman 1962].

Эта полнометражная драма вызвала больший интерес, чем «Что случилось в зоопарке». В ней автор реалистично изображает супружеские отношения благодаря мастерскому владению словом. Пьеса была удостоена множества как положительных, так и отрицательных отзывов. Основным ее мотивом стала иллюзорность существования. Автор стремился донести, что иллюзии вместо того, чтобы давать ответы на жизненные вопросы, становятся источником несчастья и боли, в то время как принятие реальности приносит душевное спокойствие и равновесие. Пьеса была номинирована на Пулитцеровскую премию, но так ее и не получила, что очень обидело драматурга, поэтому он любил шутить, что у него «три с половиной Пулитцера» [McNelly 2016].

В течение нескольких последующих лет Олби не мог повторить успех, который ему принесли ранние пьесы. Он начинает работу над адаптациями:

«Балладой о грустном кабачке» (“The Ballad of the Sad cafe”, 1963) М. Карсона и «Малкомом» (“Malcom”, 1965) Д. Перди.

Затем тональность пьес Олби, некогда следовавшего лишь внутреннему инстинкту, а не коммерческим формулам, начала меняться: сначала лишь слегка, а затем, с течением времени, все сильнее и отчетливее. Первые изменения уже наблюдаются в загадочной пьесе «Крошка Алиса» (“Tiny Alice”, 1964), становятся более заметны в «Неустойчивом равновесии» (“A Delicate Balance”, 1966) и достигают кульминации в экспериментальной пьесе 1968 года «Ящик и цитаты из председателя Мао Цзэдуна» (“Box and Quotations from Chairman Mao Tse-Tung”, 1968). Отметим, что «Неустойчивое равновесие», написанное в 1966 году, было удостоено Пулитцеровской премии. Здесь автор говорит о смерти метафорически, а не буквально.

Второй период творчества Олби проходит с 1971 по 1987 гг. В настоящем исследовании мы будем оперировать термином «**переходный**», поскольку термин «средний», предложенный М. Рудане, в русском языке содержит негативную оценку.

В 1969 году умирает от сердечного приступа близкий друг драматурга, музыкальный критик Уильям Флэнаган, всю жизнь употреблявший алкоголь и наркотики. Эмоциональная реакция Олби на его смерть нашла выражение в написании и постановке пьесы «Все кончено» (“All Over”, 1971). В ней, как становится понятно уже из названия, раскрываются не только темы конечности жизни и неизбежности смерти, но и тема обыденности жизни. В произведении представлен контраст «между теми, кто отступает перед лицом смерти, и теми, кто крепнет благодаря жизни и любви» [McCarthy 1987: 107].

В 1975 году «Морской пейзаж» (“Seascape”, 1974) приносит драматургу вторую Пулитцеровскую премию. Таким образом, драматург, наконец, сумел повторить свой ранний успех. Произведение представляет собой «экспрессионистскую фантазию» и раскрывает восприятие процессов умирания и старения. Две пары (одна из которых люди, а другая – человекообразные ящерицы) встречаются на пляже и говорят о любви и отношениях.

В конце 1970-х и 1980-х годах Олби пишет ряд пьес, которые были негативно, даже враждебно встречены критиками [Bigsby 2000: 126; Gussow 2001: 280]. Это такие драмы, как «Дама из Дюбюка» (“The Lady from Dubuque”, 1980), «Человек с тремя руками» (“The Man with Three Arms”, 1982), «Найдя солнце» (“Finding the Sun”, 1983) и «Пьеса о браке» (“Marriage Play”, 1987).

В 1988 году исследуемый нами автор начал преподавать в Хьюстонском университете. Кевин Каннингем, один из студентов театрального факультета, вспоминает: «Он, вероятно, лучший учитель, который у меня был» [цит. по Gussow 2001: 345]. Год спустя умирает, лишив его наследства, мать драматурга.

В целом, именно в этот период своего творчества Олби теряет расположение публики и критиков, отходит от Бродвея и начинает ставить пьесы в региональных театрах Соединенных Штатов и различных европейских столицах, особенно в Вене и Лондоне. Неудивительно, что и критики, и публика стали называть Олби пессимистическим или даже нигилистическим драматургом, чьи произведения сосредоточены на демонстрации чего-то демонического или разрушительного.

Третий период творчества Олби можно датировать 1990–2007 гг. Это так называемые «**поздние** пьесы», ознаменованные триумфальным возвращением Олби как драматурга. Он пишет мощную и глубоко автобиографическую работу «Три высокие женщины» (1991), принесшую ему третью Пулитцеровскую премию [Bigsby 2000: 144]. Главной героиней пьесы стала мать Олби: «Она написана не для нее. Она написана о ней» [цит. по Gussow 2001: 374].

После этой пьесы все последующие произведения Олби не теряют своей популярности и получают положительную оценку со стороны как критиков, так и публики [Roudané 2017: 14]. Это касается и драмы «Три высокие женщины», изображающей этапы жизни человека: персонажи *A*, *B*, *C* представляют одну и ту же женщину в трех разных возрастных ипостасях. *A* – самая старшая, а *C* – самая юная. Олби создает портрет пожилой, умирающей женщины, прототипом которой послужила его приемная мать, на трех разных этапах ее жизни. Он признался, что персонаж *A* был вдохновлен именно ею, но он был беспристрастным и объективным.

Вслед за «Тремя высокими женщинами» вышла «Пьеса о младенце» (“The Play About the Baby”, 1996) и провокационная работа «Коза, или Кто такая Сильвия?» (2002), удостоенная премии «Тони». Как подчеркивал сам автор, вышеупомянутая пьеса призвана рассказать читателю не о прелюбодеянии с козой, а о «любви и утрате, <...> о пределах терпимости» [Albee 2005b: 284]. В «Козе» Олби осмелился заговорить о неприемлемом сексуальном влечении, которое заставляет человека переступить запретную черту. Изменения в структуре и содержании постмодернистского сценария, вероятно, побудили драматурга обратиться к темной стороне человеческой психики.

Завершающим в карьере драматурга стал фарс «Я как таковой и я», что символично, поскольку именно в этом произведении автор поднимает экзистенциальные вопросы и обращается к теме поисков себя, своего места в мире.

В каждом новом своем произведении писатель пытается достучаться до аудитории. «Нужно меняться. Но большинство людей этого не хотят», – пишет он [цит. по Lunden 2008]. Сам же Олби за свою долгую карьеру драматурга заметно модифицирует свой стиль, оставаясь при этом верным своим идеям. Напряженное действие, характерное для таких пьес, как «Что случилось в зоопарке» и «Кто боится Вирджинии Вульф?», в поздних сменяется более разряженным и абстрактным. Особое внимание драматург уделяет темам саморазрушения и самоуничтожения.

В пьесах Олби красота изложения сочетается с остротой поднимаемых им тем и вопросов. Внимательный зритель или читатель непременно заметит, что его пьесы передают и осязаемое чувство потери, и очевидный интерес к темам угасания и смерти, и скрытую в них внутреннюю драму, завуалированную агрессивными репликами персонажей. Именно эта внутренняя драма и раскрывает сочувствие драматурга к нарисованным им же героям.

Во многом это обусловлено обстоятельствами жизни автора, его биографией. Общеизвестно, что его родной отец «бросил мать и ребенка, никоим образом не участвовал в их жизни» [Gussow 2001: 22]. Когда малышу было около двух недель, его усыновила богатая пара из Ларчмонта, штат Нью-Йорк – Рид и его вторая жена

Фрэнсис «Фрэнки» Олби. Ребенка назвали Эдвардом Франклином Олби III в честь отца Рида Олби, основателя сети театров Кейт-Олби. Из-за связи Олби с театральным миром Нью-Йорка юный Эдвард очень рано познакомился с театром.

Факт усыновления сильнее всего повлиял на становление Олби как личности и как драматурга. Он полагал, что его усыновили, потому что дедушка хотел внука: «они купили меня за 133,30 доллара» [цит. по Gussow 2001: 22]. Вдобавок ко всему, всякий раз, когда Эдвард плохо себя вел, Фрэнки напоминала ему, что он может быть возвращен подобно товару, купленному в магазине. Хотя Эдвард не подвергался физическому насилию, он явно страдал от психологического давления со стороны матери.

В детстве Олби был окружен роскошью: «Мне давали все, что можно купить за деньги: электропоезда, частные школы, няню» [цит. по Gussow 2001: 36]. Тем не менее отношения между родителями будущего драматурга были весьма напряженными. У Эдварда не было счастливого и гармоничного детства в теплой, любящей семье. Мать и отец казались ему странной парой, чьи отношения основывались на чем угодно, кроме любви: «Не могу сказать, что я был уверен, что она бродяжка или что она вышла за него из-за денег. Но подозреваю, что именно так» [цит. по Gussow 2001: 28]. Более того, Эдвард осуждал измены Рида Олби: «Я не думаю, что у моей матери была интимная жизнь с моим отцом. Он часто проводил время с распутными женщинами в бильярдном клубе “Лотос” в Нью-Йорке» [цит. по Gussow 2001: 27].

Несмотря на то, что в театральном кругу Рид Олби был известен своим чувством юмора, сын помнит его лишь как равнодушного, «молчаливого» человека, который почти никогда с ним не общался [McCarthy 1987: 5]. Отец казался будущему драматургу забавным существом, очень маленьким и со стеклянным глазом. Фрэнки была полной противоположностью мужа, к тому же на двадцать лет младше. Драматург характеризует ее как «высокую, импозантную, элегантную и властную» [цит. по McCarthy 1987: 5], внимательно относящуюся к своей внешности и абсолютно безразличную к приемному ребенку.

Родители никогда не проявляли к своему сыну никаких чувств. Бабушка по материнской линии была единственным человеком, с которым у него были близкие отношения, потому что и она, подобно Эдварду, была своего рода аутсайдером в семье.

С одиннадцати лет Олби учился в ряде лучших частных школ. Именно во время учебы в школах для мальчиков в возрасте двенадцати с половиной лет Олби осознал, что он гомосексуалист. «Мы просто проводили все свое время вместе. Это было замечательно. Я не испытывал ни паники, ни сожалений, ни всех этих опасений по поводу того, что я гей. Ничего. Знаете, в жизни я испытал разные вещи, поэтому я тоже обручился и состоял в отношениях с женщинами, но в глубине души я всегда знал, что мне нравятся мужчины. И я очень рад этому» [цит. по Shulman 2011].

Литературный талант Олби впервые заметили в школе Чоат (Chaote) в штате Коннектикут. Его стихи, рассказы, эссе и одна пьеса были опубликованы в школьном литературном журнале [Roudané 1987: 5]. Однако из-за безответственного и бунтарского поведения будущего драматурга выгоняли почти из каждой школы, в которой он учился. Будучи исключенным из последней частной школы – Тринити-колледжа в Хартфорде (Trinity College), он вернулся к семье в Ларчмонт. Живя дома, молодой драматург проводил время с местной богемой, чего не одобряла Фрэнки [Rutenberg 1970: 11]. Более того, она не принимала гомосексуализм сына, принуждая его обручиться. «Я знал, что должен был стать таким человеком, каким они хотели меня видеть, что означало заниматься бизнесом или чем-то подобным, жениться, родить детей» [цит. по Gussow 2001: 70].

В возрасте двадцати лет, после очередной семейной ссоры, Олби навсегда ушел из дома с намерением никогда больше не видеть своих родителей. «Я не хотел иметь ничего общего с этими людьми. Я научился ненавидеть их образ жизни, их мораль, их фанатизм. Я был действительно очень-очень несчастен во всей этой среде. И когда мой отец сказал, либо ты становишься нормальным, либо убираешься, я не мешкал» [цит. по Gussow 2001: 70].

Отца Олби больше не видел, а с матерью встретился лишь спустя семнадцать лет. Покинув дом, будущий драматург решил больше не быть «Эдди» или «Эдом», как его называли друзья, а стать «Эдвардом Олби» [Gussow 2001: 70].

Он поселился в нью-йоркском районе Гринвич-Виллидж, в то время излюбленном месте богемы. После неудачных экспериментов в качестве композитора и художника Олби начал писать, в основном стихи и короткую прозу. Тем не менее, чтобы заработать на жизнь, будущий драматург сменил множество профессий. К тому времени Олби не создал ничего значительного, поэтому он обратился за советом к Торнтону Уайлдеру, который посоветовал ему сместить фокус интересов с поэзии на драму, что будущий драматург и сделал [Albee 2005b: 220], написав «Что случилось в зоопарке».

Спустя сорок лет после выхода этой одноактной пьесы Олби снова обращается к ней, дополняя новым первым актом. Описывая процесс его создания, Олби замечает: «Я думаю о себе как о наблюдателе, но не отстраненном, а наблюдателе-клиническом исследователе. Это связано со способностью участвовать в чем-то и в то же время следить за своим участием. Это что-то вроде шизофрении у многих писателей. Я вовлечен в очень личный момент собственной жизни, и я также могу держать под наблюдением то, как участвую в нем» [цит. по Gussow 2001: 19–20]. По мнению Олби, задача драматурга состоит в том, чтобы «заставить людей переосмыслить свои ценности, принудить их, возможно, измениться и извлечь уроки из пьесы» [цит. по Eisenmann 2004: 406]. Это утверждение, безусловно, относится ко всем его произведениям.

Многие литературоведы обращали внимание на вновь и вновь повторяющиеся темы в произведениях драматурга. В интервью Аллану Уоллаху Олби следующим образом это комментирует: «О, я уверен, что они (темы) присутствуют [...]. Я слышал мнение о том, что я пишу о людях, отказывающихся общаться, а не неспособных. Поскольку все мои герои весьма красноречивы, они могли бы общаться, если бы захотели. Но они этого не делают. Поэтому, конечно, в моих пьесах темы повторяются» [цит. по Kolin 1988: 132]. Рудане признает

интерес Олби к «вербальной дуэли и смерти – реальной и воображаемой, физической и психологической» [Roudane 1987: 6].

За свою долгую и плодотворную карьеру драматург пережил много взлетов и падений. Олби по праву считается одной из самых влиятельных фигур в американском театре. Сам драматург признавал, что его творчество уходит корнями в биографию: «Я там во всех спектаклях». [цит. по Gussow 2001: 16]. Однако в своем искусстве он смог изменить и преобразить людей из своей жизни [ibid: 403]. Олби: «Я узнал, кто я, благодаря своим пьесам» [ibid: 403].

В 2012 году Олби перенес операцию на открытом сердце, в результате которой восьмидесятичетырехлетний мужчина по понятным причинам стал более слабым, но остался таким же деятельным, остроумным и уверенным в себе. Олби был рад узнать, что в 2013 году группа преданных своему делу американских драматургов учредила Общество Эдварда Олби (Edward Albee Society), расположенное в Cherry Lane Theatre. Эдвард Олби скончался 16 сентября 2016 года после непродолжительной болезни в своем доме в пригороде Нью-Йорка. Ему было 88 лет.

1.2. Творчество Э. Олби и театр США середины и конца XX века.

Проблема творческого метода драматурга

На наш взгляд, разговор о специфике театрального процесса США в XX веке следует начать с характеристики двух противопоставленных друг другу течений, пересечение которых и заложило основу современного американского театра.

Первое, а также наиболее популярное и знакомое течение – это коммерческий театр Бродвея. В начале XX века театральные здания возводились главным образом на Бродвее и примыкающих к нему улицах. Необходимо отметить, что и сейчас театры, находящиеся там, привлекают зрителей и литературоведов-американистов благодаря жанровому разнообразию. В бродвейских театрах ставятся и психологические драмы, и салонные комедии, и близкие к вульгарности оперетты. Однако свою известность Бродвей обрел благодаря мюзиклам – дорогим музыкальным постановкам, рассчитанным на коммерческий успех. Такой тип бродвейского представления существует и сегодня.

Именно бродвейский театр многие исследователи называют наиболее консервативным, несмотря на его кажущуюся оригинальность. В погоне за кассовыми сборами антрепренеры придерживаются сложившихся моделей и избитых клише, призванных приносить прибыль. По словам А. О. Лабастовой, коммерческий театр «делает упор на сдержанную реалистичность и подобие правды, не развиваясь под влиянием внутренних причин и почти не претерпевая изменений» [Лабастова 2017].

Так, драмы и пьесы с серьезным содержанием не пользовались популярностью у широкой публики и, соответственно, у антрепренеров. Именно это и привело коммерческое искусство к кризису: зрителям Бродвея в определенный момент оказалось недостаточно однотипных, беззаботных постановок, повествующих об американской мечте, с непременно счастливым концом (happy end), все больше уводящих от реальности.

Эдвард Олби дал едкую характеристику коммерческому театру Бродвея в своем эссе 1962 года «Какой театр называть театром абсурда»: «Что может быть

абсурднее театра, в котором за эстетический критерий принят такой: “хорошая” пьеса та, что делает деньги, “плохая” та, что их не делает; <...> театр, в котором изображение жизни уступило место изображению подделки; <...> театр, в котором в данный сезон не было дано ни единого представления пьес Беккета, Брехта, Чехова, Жене, Ибсена, О’Кейси, Пиранделло, Шоу, Стриндберга – или Шекспира. Что может быть более абсурдным?» [Albee 2005b: 6].

Второе отмечаемое историками американского театра движение – авангардное, открыто выступающее против первого, против отражаемых им ценностей. Данное экспериментальное направление, противопоставленное Бродвею и массовому искусству, получило название «офф-Бродвей» (или «вне-Бродвей» в отечественном литературоведении). Новое театральное искусство создавалось именно на сценах небольших, зачастую малобюджетных театров. Спектакли редко приносили прибыль, однако ставили перед зрителями актуальные вопросы и заставляли задуматься над морально-этическими проблемами. Некоторые внебродвейские театры снискали известность не меньше бродвейских. Отметим Circle in the Square Theatre и Fourth Street Theatre, а также театры Гринвич-Вилладж, именуемого «нью-йоркским Монмартром».

Данный театр характеризует единство формы и содержания: основным предметом изображения, как правило, являются отчуждение человека в обществе, индивидуалистический бунт, всепоглощающий пессимизм. Здесь стирается граница между жанрами: драматургические произведения могут трансформироваться в притчи, пародии, фантазии. Ирония, сарказм, языковая игра, двусмысленность – неизменные характеристики внебродвейских постановок. Данный театр эклектичен, поэтому существует множество его разновидностей и определений в научных кругах: театр жестокости (Антонен Арто), театр абсурда (Мартин Эсслин), театр возмущения (Роберт Брустайн), театр протеста и парадокса (Джордж Уэллворт). Драматурги данного течения постоянно экспериментируют, стремясь разрушить устоявшуюся базовую форму театра.

В дополнение к вышесказанному отметим, что молодых, радикально настроенных драматургов, актеров и режиссеров внебродвейский театр (не говоря

о Бродвее!) устраивал далеко не всегда. По этой причине возник совершенно новый, отдельный вид театра с характерной социально-политической направленностью – офф-офф-Бродвей (англ. «вне-вне-Бродвей»). Улицы, поля, университетские аудитории – вот где выступали актеры театров The Living Theatre, El Teatro Campesino, Mobile Theatre, Bread and Puppet и The Open Theater. Стремление актеров и режиссеров к новизне требовало введения в ткань пьес новых, неожиданных форм и приемов. Например, ими активно внедрялась эстетика театра Бертольда Брехта, приемы театра дель арте и ярмарочного балагана.

Региональные театры, появившиеся несколько позднее – в 1960–1970-х годах, можно также отнести к независимому театру офф-офф-Бродвея. Здесь упомянем Cleveland Play House и хьюстонский Alley Theatre, театры Guthrie Theater, Mark Taper Forum и American Conservatory Theater, которые повлияли на культурную жизнь Америки, так как оказывали поддержку молодым актерам, режиссерам и драматургам. Например, Алану Шнайдеру, режиссеру, не раз сотрудничавшему с Эдвардом Олби.

Несомненно, что за пределами границ, определяемых противостоянием разных направлений театра, существуют обширные области пограничья, представленного произведениями крупных авторов, чьи творческие установки расходятся либо примыкают к традиционному высокому театральному искусству, нарушая при этом его правила, либо вообще не укладываются в рамки ни одного из рассмотренных выше направлений.

На рубеже XX-XXI веков все перечисленные выше театральные течения продолжают свое развитие: бродвейские постановки по-прежнему привлекают миллионы зрителей, став более зрелищными и дорогими. В то же время театр служит и площадкой для самовыражения молодых драматургов-экспериментаторов, таких как Тони Кушнер, Ив Энслер, Венди Вассерстайн, Трейси Леттс, Дэвид Маргулис, Дэвид, Хванг, Марша Норман, Август Уилсон, Дэвид Алан Мэмэт, Лэнфорд Уилсон, Марвин Нил Саймон. Небольшие городские театры остаются источником инноваций, а региональные театры – важной частью театральной жизни. В 1990-е годы в США случился очередной политический и

экономический кризис, что привело к смене политического курса и победе на выборах демократа Б. Клинтона. Театр отразил общественно-политическую обстановку того времени, передав острое осознание гендерной идентичности и этнической принадлежности, а также широкую эклектичную эстетику, которая станет очевидной в следующие десятилетия. Важное место в последнее десятилетие XX века занимают политический, этнический, феминистский театры.

В 2000-х годах политическая составляющая отходит на второй план, а драматурги проявляют больший интерес к частной жизни. На рубеже веков стираются культурные границы, доминирует ощущение мультикультурализма, что приводит к желанию драматурга осознать свою идентичность [Коваленко 2020: 298]. Поиски себя и своего места в мире, семейные отношения, темы одиночества выходят на первый план. В 2000-х годах популярностью среди начинающих драматургов пользуются различные магистерские программы, многие выпускники которых являются активно пишущими драматургами. Также в США активно развиваются творческие драматургические лаборатории, такие как Центр О'Неила (O'Neil Center), Плэйрайт Центр (The Playwright's Center) в Миннеаполисе и Ларк (The Lark) в Нью-Йорке. Активно сотрудничают с драматургами, помогая им доработать свои пьесы, и театры, например, Steppenwolf Theatre в Чикаго и The Public Theatre в Нью-Йорке [Рамси 2012].

По нашему мнению, драматургический талант Эдварда Олби развивался на пересечении театра и антитеатра, его творчество представляется возможным соотнести со всеми тремя течениями, указанными выше. Олби сумел покорить и изменить и Бродвей, и офф-Бродвей, и офф-офф-Бродвей. Его пьесы продолжали ставиться и в 1990-х, в и 2000-х – в эпоху, когда драматурги тяготели к экспериментам на сцене и поднимали ранее табуированные темы.

Однако собственно в литературоведении наибольшую остроту и полемичность приобрело решение вопроса о том, к какому драматургическому методу отнести творчество Олби. Споры об этом ведутся с момента его выхода на американскую и мировую сцену. После появления первых его произведений в

среде критиков доминировало мнение о том, что интересующий нас автор безусловно представляет театр абсурда в его американском изводе.

Так, историк искусства Дж. Гасснер считает Олби наиболее ярким последователем Ионеско в США, называя его творчество «театром общераспространенного разочарования» [цит. по Паверман 2004: 110]. И. Хассан относит Олби к числу драматургов, в произведениях которых «обозначились своего рода очаги абсурдистского толкования мира и мрачного юмора, вперемежку с чувством слепого гнева» [Хассан 1979: 552]. Т. Богард особенностью пьес Олби называет «парадоксы, отсутствие логики в поведении героев и абсурдные ситуации» [Bogard 1977: 290]. Одним из «современных представителей» театра абсурда называет Эдварда Олби и П. Пави [Пави: 1]. Аналогичного мнения придерживается Барбара Ли Хорн [Horn 2003: 29].

М. Эсслин, драматург и литературовед, посвящая Олби небольшую часть главы «Параллели и прозелиты» в своей фундаментальной работе «Театр абсурда», лестно отзывается о нем, называя новатором, начавшим «борьбу за новые законы драмы», «воодушевленным успехом Беккета, Ионеско или Жене», который «пытается создать свой язык в подобной эстетике», признавая, что он полностью подходит под категорию театра абсурда, «подрывая основы американского оптимизма» [Эсслин 2010: 311].

Свой вывод критик аргументирует тем, что «по своей природе театр абсурда не является и никогда не будет литературным направлением или школой, поскольку его суть – свободное, ничем не стесненное исследование художника, обладающего собственным личностным видением мира» [Эсслин 2010: 311]. Также Эсслин особое внимание уделяет сходству стиля Олби со стилем Эжена Ионеско и Гарольда Пинтера [Эсслин 2010: 311–314].

Несколько особняком в этом ряду критиков стоят те из них, кто пытается дифференцировать в творчестве Олби следы европейского и собственно американского театра абсурда. Так, Г. Кнеплар в статье «Эдвард Олби: конфликт традиций», высказывает мнение о том, что Олби лишь «использует средства или темы, характерные для <европейского> театра абсурда, изображение состояний

человека, оставляя при этом сексуальный контекст О'Нила, Миллера, Уильямса и Инге» [Knepler 1967: 275]. По мнению критика, Олби пытается смешать элементы европейского абсурдизма с американскими традициями несмотря на то, что они совершенно несовместимы.

К этому сознательному подчеркиванию связи техники абсурда с традиционным театром примыкает и Ф. Колин, утверждающий, что «несмотря на то, что Олби взял за основу методы и идеи абсурдистских пьес таких европейских драматургов, как Беккет, Жене, Ионеско, его голос был сугубо американским, требующим социальных изменений и реформ» [Kolin 1988: 156]. П. Дж. Херли, анализируя пьесу «Американская мечта», отмечает разницу между американским и французским театром абсурда, утверждая, что американский драматург преследует цель улучшить общество [Bennett 2015: 67].

Однако сам Олби, признавая влияние Беккета, Ионеско и Жене на свое творчество, воздерживался от причисления себя к данному течению. В своей статье 1962 г. «Какой театр называть театром абсурда?» Олби, опираясь на работу М. Эслина, размышляет над самим термином «театр абсурда»: «Смею утверждать, что театр абсурда – если принять этот термин – есть подлинный реалистичный театр нашего времени, обращенный к человеческому бытию; называть же реалистическим театром то, что происходит на Бродвее, за некоторым исключением, – значит поощрять публику в ее стремлении к самоуспокоенности, самодовольству, вызванному лживым изображением жизни в розовом свете, против чего восстает театр абсурда» [Albee 2005b: 6]. По признанию драматурга, театру «Соединенных Штатов стоит следовать традициям скорее Ибсена и Чехова, нежели традициям французского антитеатра», потому что по духу они ближе американскому обществу [Albee 2005b: 6].

Одновременно с вышеприведенными мнениями в среде англо-американской критики тех лет раздаются и голоса тех ученых, которые оспаривают принадлежность Олби к театру абсурда.

По мнению М. Рутенберга (M. Rutenberg), «театр абсурда ... это театр, приверженцы которого утверждают хаотичность мира, в который брошен человек,

его бессилие противостоять Судьбе... Но Олби не интересуют капризы судьбы... Человеческая антигуманность – вот чем безраздельно занят Олби, а не выяснением отношения человека к абсурдной вселенной» [Rutenberg 1969: 63]. М. Рутенберг также рассматривает все пьесы драматурга как протест в защиту «тех изгоев общества, которые пострадали от глупости и предвзятости обеспеченной элиты» [Rutenberg 1969: 123].

Хотя исследователь Б. Уэй (B. Way) считает, что в пьесах Олби можно найти смешение элементов натурализма и абсурдизма, он придерживается мнения, что Олби использует «авангардную традицию как инструмент социальной критики, хотя она ограничивает возможности». Уэй утверждает, что «творчеству Олби не хватает такого диапазона и поэтичности, которые присущи пьесе Беккета “В ожидании Годо”» [Way 1967: 198].

Л. И. Шеброу (L. E. Chabrowe) полагает, что такого понятия, как театр абсурда, в США вовсе не существует, а пьеса «Кто боится Вирджинии Вульф?» является манифестом натурализма [Chabrowe 1963]. Критик придерживается мнения, что абсурдизм был лишь авангардной традицией, пришедшей вместе с творчеством О’Нила и ушедшей с ним.

Подобного мнения придерживается и литературовед Л. П. Габбард (L. P. Gabbard), называя Олби «яростным социальным критиком, но с сильной долей личной ненависти, граничащей с отчаянием». По мнению ученого, «Олби обеспокоен темой игнорирования молодежи шестидесятых» [Gabbard 1987: 154].

Социальный критик призван показывать свое раздражение обществом, и в этом, по мнению Ш. Д. Спенсер (Sh. D. Spencer), и содержится ключ к пониманию творчества Олби. «Олби выполняет две важные функции <...> первая – это лечебное очищение катарсисом от неприятельских насильственных и саморазрушительных импульсов, вторая – саморазоблачение, предложенное мистером Олби крушение различных иллюзий, в которые мы верим и которые являются чем-то стабильным» [Spencer 1986: 138].

О. Халтан (O. Holtan) рассматривает пьесу «Кто боится Вирджинии Вульф?» как аллегорию на американский уклад жизни, как некий «путь от невинности к вине

и безумию» [Holtan 1973]. Р. С. Валлас (R. S. Wallace) утверждает, что Олби «критикует выдуманный Америкой мир, чтобы скрыть отчужденность и разногласия, являющиеся для Олби атрибутами урбанизации» [Wallace 1973: 49].

С. Боттомс (S. Bottoms) отмечает, что в ранних работах Олби присутствует «необычная способность сочетать социальную значимость с экзистенциальной глубиной», считая это главной отличительной чертой творчества Олби [Bottoms 2005b: 9].

Первые оценки пьес Олби в советской критике не были благожелательны, и «слабость» драматургической техники связывалась именно с абсурдизмом американского автора, как, например, в статье Ю. Жукова, назвавшего театр Олби «мрачным театром» и давшего крайне негативную оценку пьесе «Кто боится Вирджинии Вульф?». Г. П. Злобин, анализируя «Крошку Алису», говорит о «невозможности расшифровать туманную аллегория пьесы» и приходит к выводу, что поднятые в ней темы одиночества и обреченности человека, таинственности и бессмысленности его жизни, тяготение к абстракции превращают произведение в ребус и свидетельствуют о принадлежности его автора к театру абсурда. «Неразгаданная, недобрая, неумная» – так Г. Злобин характеризует «Крошку Алису» [Злобин 1965].

Позднее критик устанавливает идейно-художественное родство пьесы «Кто боится Вирджинии Вульф?» с произведениями Стриндберга, Жене, Дюрренматта, тем самым вписывая Олби в европейский литературный контекст, подчеркивая сложность и многогранность его творческого облика, называя «признанным лидером американского театра абсурда» [Злобин 1976].

В своей монографии «Современная драматургия США» Г. П. Злобин еще придерживается высказанной им ранее точки зрения на Олби как представителя театра абсурда. Однако в более поздних работах отечественный исследователь выдвигает тезисы, ставящие под сомнение принадлежность драматургии Олби к антитеатру, отмечая, что «в творчестве Олби борются тенденции социальной и модернистской драмы» [Злобин 1968].

Э. И. Глумова-Глухарева в очерке «Западный театр сегодня» упрекает Олби в чрезмерной увлеченности модой и идеями антитеатра. По мнению исследователя, в ранних пьесах Олби чувствуется гуманизм, в то время как более поздние пьесы написаны в духе абсурдистской эстетики, имея в виду пьесы «Песочница» и «Кто боится Вирджинии Вульф?».

Отношение Эдварда Олби к театру абсурда наиболее точно определяет, на наш взгляд, Б. А. Смирнов: «Олби связан с традицией, но эта традиция обрела у него новые формы, подсказанные развитием театра абсурда» [Смирнов 1976: 235]. На справедливость подобного подхода своего коллеги указывает и В. М. Паверман, отмечая, что анализ драм Эдварда Олби позволяет судить о том, насколько создавший их автор «далек от простого заимствования приемов антидрамы» [Паверман 2011: 89]. По мнению литературоведа, «в этих произведениях, в основе своей, несомненно, реалистических, чувствуется влияние философии театра абсурда» [Паверман 2004: 25].

Литературовед и специалист в области сценического искусства Г. В. Коваленко в своей монографии «Театр Эдварда Олби» отмечает, что для Олби театр абсурда является своего рода антиподом коммерческому театру Бродвея. Исследовательница пишет: «Разницу между театром абсурда и абсурдом Бродвея он видит в идейности первого и безыдейности второго» [Коваленко 2020: 57].

Отечественные исследователи Н. А. Анастасьев, М. М. Коренева и Ю. Я. Лидский видят в Олби преимущественно социального критика.

По мнению Н. А. Анастасьева, Олби «волнуют проблемы Америки, он остро ощущает свою ответственность за ее судьбу, за судьбы и будущее людей. Верно, он не может найти выхода из положения, но разве не резко звучит его протест, ведь трагедию жизни своих героев он связывает с общественным неустройством Америки». «В американской драматургии “абсурда” есть лишь одна действительно крупная фигура, – пишет исследователь. – Это все тот же Эдвард Олби, пьесы которого, кажется, с одинаковой четкостью отражают и роль “абсурда” в современном американском театре, и непреодолимую недостаточность самого “абсурдного” способа творчества» [Анастасьев 1969: 140–147].

В этой связи необходимо внести уточнение. Анализируя пьесу «Крошка Алиса», Н. А. Анастасьев утверждает, что фигуры героев нарисованы довольно схематично, относя это на счет абсурдизма Олби. Вместе с тем исследователь признает, что в этой пьесе в образе Юриста, например, «выступают какие-то *реальные* черты общества, против которых восстает драматург» (курсив мой. – Н. С.). Критик полагает, что главная идея пьесы заключается в следующем: «человек и мир несовместимы, общество стремится к отчуждению человеческой сущности от ее носителя, стремится сделать человека своим придатком, а если это не удастся – убивает» [Анастасьев 1969: 146]. Следовательно, по мнению литературоведа, Олби прибегает к сугубо абсурдистским художественным приемам выразительности лишь для того, чтобы донести основную идею – «идею человечности».

Известная исследовательница драматургии США М. М. Коренева пишет о развенчивании лозунга «американская мечта» как той основополагающей черте, которая репрезентирует творчество американского драматурга и является основной характеристикой его театра. «Одурь благополучия американского обывателя, которая отражает прогрессирующее духовное обнищание страны», – так литературовед формулирует основную тему театра Олби [Коренева 1969].

В очерке Ю. Я. Лидского «Эдвард Олби» также доминирует идея о социальном характере рассматриваемого нами автора, при этом литературовед связывает творчество драматурга с литературной традицией, подчеркивая проблему одиночества человека в мире. По мнению Лидского, герои Олби разделяют судьбу одиноких персонажей Э. По, О'Генри, Э. Хемингуэя, Ю. О'Нила, Дж. Сэлинджера. Олби, по предположению Ю. Я. Лидского, также испытал и влияние европейца Ф. Кафки. [Лидский 1968]

А. Якубовский полагал, что «драматург отражает атмосферу моральной деградации буржуазного общества и делает это в формах нарочито осложненных, болезненных, субъективных. Он создает американский вариант “театра жестокости”» [Якубовский 1967].

Видеть в Олби социального критика было свойственно отечественному литературоведению. Критики, отдавая дань социалистической эпохе, стремились сфокусироваться на социальной проблематике в произведениях западноевропейских авторов, увидеть и подчеркнуть несостоятельность социальных устоев “загнивающего капитализма”.

Реферируя и анализируя достаточно объемный корпус работ, посвященных изучению творчества Эдварда Олби в отечественном литературоведении, мы обнаружили, что целый ряд авторов не просто видит в Олби критика социальных устоев американского общества, но идут дальше и на основании анализа проблематики его пьес причисляют Олби к драматургам-реалистам.

Так, видеть в Олби представителя реалистической традиции склонен Т. Голенпольский. Пьесу «Что случилось в зоопарке» критик считает «глубоко реалистическим, глубоко трагическим повествованием об ужасающем одиночестве человека в том мире, в котором он живет, о постоянной попытке сблизиться с этим миром, о бесплодности этих попыток и о неминуемой гибели людей, которые не могут и не хотят жить по законам своего “зверинца”, своего “зоопарка”» [Голенпольский 1968: 8]. По мнению исследователя, абсурд у Олби ценен не сам по себе, а является лишь художественным приемом, с помощью которого в пьесе «в отличие от абстрактного, наднационального воспроизводится истинно национальное» и «автор блестяще запечатляет образ жизни американского мещанства» [Голенпольский 1968: 12].

Я. Н. Засурский обращает внимание на реалистические настроения писателя, о чем даже свидетельствуют его литературные симпатии. «С глубоким уважением говорит Олби о творчестве А. П. Чехова, его привлекает драматургия Ю. О’Нила» [Засурский 1969].

Данный подход к творчеству Олби развивает и Б. А. Гиленсон. По мнению исследователя, в пьесе «Смерть Бесси Смит» «развертывая эксперимент на реалистической основе, автор ищет новые выразительные возможности, опираясь на художественные принципы психологического и условного театра» [Гиленсон 1977: 85]. Пьесы «Кто боится Вирджинии Вульф?» и «Все кончено» Б. А.

Гиленсон называет «чеховскими». В них Олби воплощает эстетические открытия русского писателя, применяя принцип «бессобытийности» внешнего действия, заимствованный у Чехова. При этом литературовед замечает, что жизнеутверждающий пафос драматургии А. П. Чехова у Олби приобретает интонации отчаяния.

Один из крупнейших российских исследователей творчества Олби Г. В. Коваленко называет Олби самым ярким продолжателем традиций Чехова на американской сцене [Коваленко 2019]. По ее мнению, «в пьесах Олби ощущается много чеховского», например, глубокий подтекст, красноречивое молчание, отсутствие действия как такового, что компенсируется психологическими и философскими моментами.

Ранние и средние пьесы Э. Олби по жанровой принадлежности преимущественно являются драмами. Наряду с доминантными темами столкновения реальности и иллюзий, одиночества и смерти, драматург размышляет о роли мужчины и женщины, враждебности окружающего мира, поднимает острую для 60-х и 70-х годов социальную тематику, в т. ч. тему расизма. Присутствует в пьесах драматурга мотив упадка и духовного разложения западной цивилизации, а также личная писательская драма, нашедшая отражение в теме творческого гения. Начиная с самых первых пьес, Э. Олби обращается к мотиву, забегаю вперед отметим, который станет этико-философской установкой всего творчества драматурга – осознанному проживанию жизни. Для Э. Олби важнейшим фактором жизни и творчества является именно рефлексия и саморефлексия, а не бездумное монотонное существование.

1.3. Проблематика и художественное своеобразие пьес Э. Олби 1960-х – 1980-х гг.

Следует отметить, что ранний и переходный периоды творчества Олби изучены достаточно тщательно и детально и отечественным, и зарубежным литературоведением. В данном разделе нами предпринята попытка рассмотреть наиболее значимые пьесы американского драматурга по мере их появления, ставя акцент на затрагиваемых в них темах, проблемах и мотивах, на особенностях их поэтики. Также мы постараемся учесть те основные интерпретации, которые сложились в отношении этих драм к настоящему времени.

Олби – единственный авангардный американский драматург своего поколения, добившийся международного успеха. Несмотря на все эксперименты в области формы и техники драмы, в своих пьесах он пропагандирует вполне традиционные ценности: необходимость человеческого общения и понимания, важность семьи и дружбы. Именно они, по Олби, дают силу и опору противостоять сложностям жизни.

Отсюда берет начало один из наиболее часто встречающихся тем в творчестве исследуемого нами автора – **тема столкновения реальности и иллюзий** в человеческой жизни. Побуждая людей стать лучше, но в то же время принимая и понимая их страхи и беспокойство перед лицом перемен, Олби прибегает к эскапизму, чтобы, перефразируя слова О’Нила, помочь окружающим плодотворно прожить жизнь и успокоить свой страх перед смертью.

О наличии внутри сюжетов практически всех пьес Олби иллюзорного и реального миров много размышляет К. Бигсби, акцентируя внимание читателей на том, что, например, драма «Кто боится Вирджинии Вульф» «изображает пустоту социальных масок и иллюзий, подчеркивает необходимость преодоления этих барьеров; персонажи пьесы, пытаясь убежать от реальности с помощью фаустианских блужданий, проходят разные стадии чувственности, от опьянения до сексуальности» [Bigsby 1967b: 259].

Критик справедливо полагает, что «Крошка Алиса» также основана на теме противостояния реального мира и мира иллюзий. По мнению Бигсби, причина, по которой Олби пытается «проникнуть внутрь современного общества», кроется в его вере в то, что создание такого произведения – основная цель мыслящего человека и главная задача драматурга.

Л. Кингсли, изучая противостояние реальности и иллюзий в наиболее известных пьесах Олби, утверждает, что главный конфликт возникает между персонажами, вынужденными осознать свою мелочность и неспособность противостоять личным проблемам [Kingsley 1973].

М. Рудане говорит, что в пьесе «Кто боится Вирджинии Вульф?» Олби позволяет своим персонажам увидеть жизнь без тех сказочных иллюзий, которыми она была долгое время наполнена [Roudane 1988: 22–23]. Критик в своей монографии «Понимая Эдварда Олби» четко определяет основу его произведений: «...для Олби пьеса является временем сознания. Во время этого мимолетного, но красочного времени позитивный взгляд Олби подчеркивает, как важно смотреть в лицо самому себе и другим без “воздушных замков” О’Нила или иллюзий. Более того, его видение отмечает пользу возрождения индивидуального духа» [Roudane 1988].

По мнению Рудане, «герои Олби страдают, пребывают в абсурдном мире, но осознают возможность роста и перемен; они часто переживают переход к сознательности, к “сердцевине”, к сути, к ядру их отношений. Освобожденные от иллюзий, протагонисты Олби становятся беззащитными, и в таком состоянии они возрождают те силы, что способны сильнейшим образом изменить их отношение к человеческому общению. Безусловно, Олби не гарантирует порядка, понимания, любви или способности жить дальше. Воспользуется ли персонаж силой сознательности, варьируется от пьесы к пьесе – но главная суть остается неизменной» [Roudane 1988: 194].

Безразличие, нежелание социальных контактов, создание иллюзий, сексуальное напряжение, страх смерти и прежде всего нерешительность выходят на первый план большинства пьес Олби. Однако, несмотря на депрессивные

настроения, царящие в ряде пьес драматурга, Олби не теряет веры в своих героев, сохраняя надежду на сострадание и любовь к жизни.

Даже его самые мрачные пьесы подтверждают эту точку зрения. По словам самого автора, побороть отчаяние возможно, только если аудитория готова принять полноценное участие. Он хочет, чтобы читатели и зрители понимали, что театр – это нечто живое и даже опасное, поэтому он и обладает такой живительной силой. Между драматургом, читателями и зрителями создается особая связь. Олби считает, что именно через эту вовлеченность и связь его персонажи «способны стать честнее с самими собой и с внешним миром» [цит. по Roudane 1988: 22–23].

Сам драматург так характеризовал свое творчество: «Будь я пессимистом, не стал бы писать. Писательство, учитывая все сложности взаимодействия с людьми, ценно само по себе, это акт оптимизма. Есть и положительное в этих трудностях. Серьезные пьесы неприятны в том или ином аспекте, а мои пьесы изучают людей, которые живут абсолютно, до крайностей прилично» [цит. по: Roudane 1988: 199].

Тему противостояния иллюзиям на примере пьес «Кто боится Вирджинии Вульф?», «Крошка Алиса» и «Баллада о невеселом кабачке» затрагивает в своих трудах и Э. Д. Диас. В данных пьесах критик подчеркивает обеспокоенность Олби «ложными ценностями, которыми живут люди, фальшивостью многих их действий якобы во имя веры и религии, бесчеловечностью людей друг к другу, желанием обесценить добро» [Dias 1965: 112].

Исследуемый нами автор признает, что для «написания и восприятия пьесы требуется работа бессознательного» [цит. по: Roudane 1988: 199]. Учитывая приведенное высказывание Олби, Д. Маккарти (G. McCarthy) пишет: «Олби неизменно отрекался от желания перенести свою публику на ... уровень сознательного. Он видит композицию как естественный подсознательный процесс, облегчающий его собственное напряжение и ... заставляющий аудиторию чувствовать тревогу. Беспокойство лежит в основе образа мыслей» [McCarthy 1987: 178]. У Олби была весьма долгая и плодотворная карьера со своими взлетами и падениями. Однако драматург никогда не останавливался на достигнутом, не почивал на лаврах успеха пьес, ставших культовыми (например, «Что случилось в

зоопарке» или «Кто боится Вирджинии Вульф?»). Он никогда не довольствовался простым повторением сюжетов и приемов, которые работали в прошлом, а постоянно экспериментировал с драматической формой и стилем. Именно благодаря своему перфекционизму Олби стал одним из наиболее значимых представителей современной американской драмы. На протяжении всего своего творческого пути он вновь и вновь обращался к идее о том, что эмоциональный, духовный и художественный рост невозможны без встречи с ужасным, неизвестным и непредсказуемым, потому что неизвестность – это единственная определенность в современном мире. Поэтому из пьесы в пьесу повторяется мотив испытания героя или его столкновения с чем-то непонятным, необъяснимым или ужасным, чтобы в результате **стать более человечными.**

Так, в пьесе «Что случилось в зоопарке» Джерри подсаживается на скамейку к Питеру, чтобы вывести его из пассивной и самодовольной жизни в доме на Мэдисон Авеню; в пьесе «Смерть Бесси Смит» (“The Death of Bessie Smith”, 1959) чернокожей исполнительнице блюзов отказывают в медицинской помощи в больнице для белых из-за расовых предрассудков; в «Крошке Алисе» (“Tiny Alice”, 1964) брат Джулиан прибывает в особняк мисс Алисы, чтобы пережить «темную ночь души»; в «Шатком равновесии» (“A Delicate Balance”, 1966) Гарри и Эдна приезжают в дом своих самых дорогих друзей лишь для того, чтобы проверить пределы дружбы и измерить качество жизни Агнес и Тобиаса; в «Морском пейзаже» (“Seascape”, 1964) ящерицы Лесли и Сара выходят из моря, чтобы проверить свою готовность к человеческой жизни; а в пьесе «Леди из Дюбука» (“The Lady from Dubuque”, 1979) Леди и ее черный попутчик прибывают, чтобы успокоить и облегчить смерть Джо, а также чтобы научить ее мужа отпускать.

Часто в пьесах Олби один персонаж, прежде чем помочь, должен причинить боль другому. Именно такая боль становится силой созидательной, а не разрушительной. Так, Джерри из «Что случилось в зоопарке», чтобы заставить Питера измениться, вынужден разрушить границы и барьеры, мешающие их общению. Для этого герой прибегает к преднамеренной жестокости, потому что доброты самой по себе может уже быть недостаточно.

Тема одиночества и неспособности людей понимать друг друга появляется в первой пьесе драматурга – «Что случилось в зоопарке» и становится сквозной в его творчестве.

Олби в своих интервью не раз говорил о том, что пьеса «Что случилось в зоопарке» – это лучший подарок на тридцатилетие, который он сам себе сделал. Комментируя произведение, отечественный исследователь Н. А. Афанасьев отмечал, что драматург, написавший ее, «глубоко и критически мыслящий художник, изобразивший духовный кризис человека» [Анастасьев 1964а]. Диалоги пьесы кажутся спонтанными, легкими, как будто автор создает их взмахом пера, без каких-либо усилий. Но несмотря на кажущуюся легкость, проблематика произведения глубока. Олби очень точно передает в ней основные страхи и беспокойство молодого поколения.

Премьера «Что случилось в зоопарке» состоялась в Нью-Йорке в январе 1960 года. Не является совпадением и тот факт, что пьеса шла в один вечер с одноактной пьесой С. Беккета «Последняя лента Крэппа», в которой тема взаимного отчуждения людей также является доминантной. Такой дуэт представляется вполне удачным, учитывая тот факт, что Олби не раз признавал влияние Беккета на свою драматургию. Драма мгновенно стала хитом, ее постоянно ставили как часть вечера одноактных пьес, сочетая с другими пьесами драматурга, такими как «Американская мечта» и «Песочница».

В предисловии к переизданию пьесы Юджина О’Нила «Экзорцизм» 2012 г. Олби среди всего прочего упоминает и свою первую пьесу, характеризуя ее следующим образом: «В середине 50-х, когда мне шел безмятежный третий десяток, я написал мою первую пьесу. Она называлась “Что случилось в зоопарке”; в ней описывалась встреча в Центральном парке Нью-Йорка, произошедшая между двумя мужчинами, один из которых пришел туда почитать в воскресный день. К концу пьесы один из мужчин был мертв; действие пьесы было больше связано с причиной этого события, чем с самим событием» [Albee 2012: 11]. Данное краткое описание, сделанное самим драматургом, дает наиболее полное представление о пьесе и ведущих авторских интенциях.

Американские критики, анализируя финал драмы, приходили к выводам о том, что в нем «Джерри является шаманом, который проводит обряд инициации–взросления Питера» [Anderson 1983: 93]. Или о том, что именно в финале актуализируется главный вопрос пьесы – «осознание человеком своей смертности и его попытка приспособиться к этой ситуации» [Gabbard 1982]. Отечественный исследователь М. Гус проводил параллель между пьесой «Что случилось в зоопарке» и «Записками из подполья» Ф. М. Достоевского [Гус 1966].

Олби получил признание и завоевал сердца зрителей, поскольку публика отождествляла себя с Джерри, изолированным и отчужденным человеком, жаждущим интеграции в общество через общение с другими людьми. Стремление это было настолько сильное, что он выбрал смерть вместо жизни. Олби использует символ зоопарка, чтобы передать скрытое сообщение о том, что животные отлучены от своих близких в зоопарке так же, как и человек отделен от общества социальными условностями и иллюзиями.

Тема одиночества является основной в пьесе, но в отличие от героев-романтиков Джерри претит его одиночество, он отчаянно жаждет общения, которое оказывается невозможным в атмосфере равнодушия американского общества, нацеленного лишь на достижение «американской мечты». Причем эта самая «американская мечта» видится и трактуется сугубо через обретение материальных благ и достижение определенного статуса. В. М. Паверман и Р. Брустин отмечали в качестве достоинства энергичные диалоги и минималистский подход к декорациям.

На протяжении всего творческого пути мысль доработать свою дебютную и снискавшую признание публики пьесу не оставляла Олби. По словам драматурга, «в пьесе, казалось, было не совсем два действующих лица. Персонаж Джерри выходил за рамки одного действующего лица, он представлял собой полтора персонажа» [Albee 2005b: 1]. Ввиду того, что пьеса была крайне успешна, Олби откладывал работу по ее доработке, пока ему не пришла мысль написать первый акт, чтобы дать возможность зрителю понять характер Питера и последующий ход событий.

К своему замыслу Олби смог вернуться лишь в 2004 году. Таким образом, пьесе «Что случилось в зоопарке» стала предшествовать новая одноактная пьеса «Дома в зоопарке» («At Home at the Zoo»). В пьесе показана домашняя жизнь Питера и его жены Энн незадолго до того, как Питер отправился в парк, где на скамейке и встретил Джерри.

Олби остался доволен обновленной, расширенной версией пьесы, которую сначала назвал «Peter & Jerry». Однако, обладая тонким чувством юмора, он не мог не заметить слишком очевидной для англоязычного читателя аналогии этого заглавия с популярным брендом мороженого “Ben & Jerry”, поэтому драматург переименовал пьесу: первый акт теперь назывался «Дома в зоопарке» (точнее, сначала “Homelife”, и только затем “At Home at the Zoo”), а второму вернулось исходное название «Что случилось в зоопарке» (“The Zoo Story”).

Помимо темы одиночества, а точнее, в тесной связи с ней, в первой пьесе драматурга отчетливо слышна и **тема равнодушия и инертности человека в социуме**. Олби обращается к *социальной проблематике*, актуализируя классовые проблемы, показывая неравенство людей. В этой связи очень показательное оформление сцены дизайнером Эндрю Либерманом для постановки в Diamond Theatre: он решил отказаться от реалистичной мебелировки комнаты, где происходит действие первого акта. В гостиной Питера и Энн, по видению Либермана, нет ни ковров, ни картин, ни окон. Есть лишь стул, стол и лампа для чтения. Такое оформление сцены может показаться слишком авангардным, но, на наш взгляд, является вдвойне эффективным: во-первых, квартира без мебели подчеркивает идею драматурга об одиночестве и пустоте жизни героев; во-вторых, усиливает связь между обеими пьесами.

Несколько иначе тема одиночества раскрывается в пьесе 1959 года «Песочница». «Песочница» – пьеса экспериментальная, обращающаяся к традициям антитеатра. Все действие пьесы абсурдно и лишено логики, поэтому некоторые критики и относили пьесу к произведениям театра абсурда [Паверман 2004: 67], ведь ей четко прослеживается эстетика Беккета: достаточно вспомнить

его антидраму «Счастливые дни» (“Oh, les Beaux Nours”, 1962), в которой персонажи оказываются зарытыми в землю по горло.

Миниатюра посвящена проблеме недостатка тепла в семьях современного общества. Мамуля считает бабушку скорее некой вещью, а не личностью, имеющей собственное мнение. Подобное отношение обнажает в том числе и отсутствие связи между поколениями. Акт похорон бабушки в песочнице символизирует захоронение старых культурных ценностей, которые заменяются современными.

Некоторые критики отмечали сходство пьесы с гротескной аллегорией [Rutenberg 1970: 245]. Однако мы вслед за А. Паолуччи [Paolucci 1972: 22] и В. М. Паверманом [Паверман 2004: 66] склонны рассматривать темы одиночества, отсутствия тепла и взаимопонимания как основные в пьесе. Важен тот факт, что все отношения между героями пьесы поверхностны, мотивы, которые ими движут, не ясны. Причины, по которым Мамочка и Папочка помещают Бабушку в песочницу, остаются непонятными зрителю, о них можно только догадываться. Тем не менее читателю и зрителю очевидно, что Бабушка возмущена отношением к себе. Этот конфликт является основополагающим в пьесе, но никак не раскрывается.

«Песочницу» часто рассматривают как пьесу автобиографическую, которую Олби посвятил своей бабушке. Здесь необходимо отметить, что автобиографичность – это в целом характерная отличительная черта творчества драматурга. Как уже было упомянуто ранее, отношения усыновленного еще в младенчестве Олби с приемными родителями были весьма напряженными, а временами и враждебными. Они не поддерживали его личный выбор, а также творческие амбиции. Возможно, это обстоятельство побудило драматурга заглянуть вглубь себя, попытаться разобраться в своей истории и идентичности. После очередного разлада с родителями Олби селится в Гринвич Вилладж, где, довольствуясь случайными заработками и живя в небольшой комнате, создает свою дебютную пьесу, невероятно точно передавая ощущение жизни в убогих условиях героя-аутсайдера, не имеющего родных и друзей и пытающегося установить хоть какой-то контакт с окружающим миром. Однако, по мнению В. Б. Шаминой, наиболее отчетливо личная тема прозвучала в так называемых «семейных пьесах»

драматурга. Олби вновь и вновь рисует семью, которая либо калечит ребенка, как это гротескно описано в пьесе «Американская мечта», либо придумывает этого ребенка, как в «Вирджинии Вулф». «Несостоятельность американской семьи, в которой нет согласия, где отношения строятся на взаимных обвинениях в несостоятельности или мучительном раскапывании прошлого, а дети нужны, скорее, для статуса, для того, чтобы все соответствовало определенной общественной норме», становится важной чертой в творчестве драматурга, впоследствии перерастая в тему неосуществленной «американской мечты» («Шаткое равновесие», «Все кончено», «Все в саду», «Коза, или Кто эта Сильвия?», «Дома в зоопарке» – приквел «Случая в зоопарке») [Шамина 2013].

«Песочница» – короткометражная драма о непонимании и борьбе поколений. Олби прибегает к полной метафоризации происходящего. В отличие от пьесы «Что случилось в зоопарке», место действия в «Песочнице» абстрактно, его ничто не выдает. Сценография тоже весьма схематична: из декораций на сцене присутствуют лишь несколько стульев и песочница по центру: «слегка приподнятый и наклоненный большой детский песочник, в нем – игрушечное ведерко и совочек» [Albee 1963b: 30].

Время в пьесе тоже абстрактно и деформировано: с помощью изменения освещения день сменяется ночью, а если нужно, то им можно управлять: так, Бабушка ускоряет наступление вечера, а Мамочка задерживает рассвет, потому что «не готова».

Нам бы не хотелось столь же подробно останавливаться на раскрытии темы одиночества в других произведениях драматурга. Достаточно отметить, что она актуализируется буквально в каждой пьесе драматурга, как будет показано ниже.

В пьесе, ставшей культовой, – «Кто боится Вирджинии Вулф?», своей первой полнометражной драме, Олби развивает идеи и темы своих одноактных пьес. Тема **одиночества** становится доминантой и здесь, хотя и переплетается с рядом других тем и проблем, таких как тема **иллюзорности существования**, идея о необходимости причинять боль, чтобы помочь, критика западной цивилизации. Драматург вновь обращается и к мотиву битвы полов, заимствованному у

Стриндберга и впервые воплощенному в «Американской мечте». Мастерское владение словом находит выражение в словесных баталиях героев, полных ярости и накала страстей. Драматургическая техника обогащается четким структурированием действия посредством игры (игры «унизить хозяина», «обнять хозяйку», «пригласить гостей», «воспитать ребенка»).

Пьеса построена на классическом триединстве времени, места и действия. Последнее происходит ранним воскресным утром в доме Джорджа, профессора истории, и его жены Марты. Город, в котором живут супруги, – мифический, вероятно, на восточном побережье – Нью Картхейдж. Марта приглашает Ника, молодого учителя биологии, и его жену Хани к себе домой, чтобы выпить на ночь после вечеринки, устроенной ее отцом, президентом колледжа, в котором преподают Ник и муж Марты Джордж.

В результате постоянного противостояния, столкновений и игр, которые иногда доходят до предельной жестокости, обе пары, как молодая (Ник и Хани), так и более зрелая (Джордж и Марта), переживают полную трансформацию. Джордж, историк, считающий себя гуманистом, сразу скептически, даже враждебно относится к Нику, представителю естественных наук. В глазах Джорджа Ник склонен дифференцировать каждое человеческое существо по цвету волос и глаз, что для Джорджа сродни концу цивилизации. Подобно привлекательным молодым людям из «Американской мечты» и «Песочницы», Ник обладает приятной внешностью, но духовно пуст. Чувства Ника не развиты, как, в общем, и его интеллект. Духовную астению Олби приравнивает к физической: Ник оказывается бессилем, ложась с Мартой в постель. Данную сцену следует рассматривать как метафору бесплодия всей его жизни.

Как не раз отмечала западная критика, Джордж, подобно Джерри из пьесы «Что случилось в зоопарке», пытается отвлечь Ника от ложной чрезмерной заботы о его инфантильной, похожей на мышь жене Хани, художавой женщине, неспособной удержаться от выпивки, на которой Ник женился из-за ее ложной беременности. В поведении Хани важную роль играют ее частые уходы в ванную комнату – здесь появляется намек на то, что Хани боится родов. Как обнаруживает

Джордж, Хани либо принимает противозачаточные таблетки, либо прибегала к аборту, чтобы не дать Нику передать свои гены, таким образом лишая супруга ореола мужественности. К концу пьесы Ник и Хани осознают сильнейшую пустоту, которая царит в браке без детей. Именно это понимание заставляет Хани трижды прокричать, что она хочет ребенка. Джордж и Марта не могли иметь детей, но они не обрушиваются обвинениями друг на друга из-за этого. Наоборот, двадцать один год назад они создали воображаемого сына – иллюзию настолько мощную, что она стала для них, во всех смыслах, реальностью.

Именно Джордж, весьма неглупый человек, является рупором идей автора в пьесе. Джордж, хоть и презирает Ника, однако разделяет с ним состояние эмоционального и физического контроля со стороны жены. На протяжении как всей совместной жизни, так и пьесы Марта постоянно насмехается над Джорджем, называя его «недалеким» и «тупым». Маловероятно, что Джордж когда-либо сменит отца Марты на посту президента колледжа – он даже не станет директором департамента истории. Марта утверждает, что Джорджу нравится быть униженным: поэтому он на ней и женился. К тому же в их семье именно она всегда «носила брюки», и не по своей воле, а потому что в любых отношениях кто-то должен быть сильнее. Тем не менее Джордж всецело осознает, что если он не будет действовать решительно и не изменит свою жизнь, то время будет безвозвратно упущено. Он должен перестать размышлять о прошлом и все же решиться изменить будущее. Здесь отчетливо слышится призыв Олби **проживать жизнь осознанно**, рефлексировать, а не слепо плыть по течению. Отказаться от иллюзий и начать действовать – вот о чем большинство пьес Олби.

В финале пьесы царит тотальная неопределенность. Будущее брака Хани и Ника весьма призрачно, отсутствует всякая уверенность в том, что их отношения укрепятся с появлением ребенка. Но читатель и зритель так до конца и не понимает, будет ли проще и легче жить Марте и Джорджу без сына, хотя теперь Джордж стал сильнее и способен предложить Марте ту поддержку, о которой она говорила и в которой так нуждается, чтобы побороть свои страхи. Отказавшись от иллюзии, Марта признает реальность: «Боюсь... Джордж... Боюсь» [Олби 1976: 205].

Возможно, идея пьесы заключается в том, что люди должны не только принимать изменения, но и стараться ими воспользоваться, поскольку изменение – это прежде всего возможность для духовного и эмоционального роста. В пьесах Олби будущее часто ужасает как нечто неизведанное. Драматург намерен донести, что иллюзии, вместо того чтобы давать ответы на жизненные вопросы, становятся источником несчастья и боли, в то время как принятие реальности приносит душевное спокойствие и равновесие.

Огромное количество критических работ и статей посвящено жанровому своеобразию и проблематике пьесы. Мы склонны, вслед за В. М. Паверманом, рассматривать ее как семейную драму, представляющую синтез традиций театра абсурда и психологического театра Ибсена и Чехова.

Тема смерти – сквозная тема в творчестве драматурга. Появившись в ранних драмах конца пятидесятых годов «Что случилось в зоопарке» и «Смерть Бесси Смит», данная тема достигает кульминации в позднем творчестве Олби. Персонажи пьес раннего и среднего периодов «Ящик и цитаты из председателя Мао Цзэдуна», «Все кончено» и «Дама из Дюбюка» противостоят смерти, размышляя о различиях между процессом умирания и смертью как таковой, а также над страданиями людей, столкнувшихся со смертью близкого человека.

К теме смерти и **иллюзорности существования** обращается драматург в пьесе 1966 года «Шаткое равновесие». Героями пьесы становится состоятельная пара средних лет, Агнес и Тобиас, к которым в одни выходные в октябре неожиданно в гости приезжают их ближайшие друзья Гарри и Эдна. Примечательно, что действие этой пьесы, как и некоторых других, происходит осенью, а герои лишены фамилий, что типично для пьес Олби в целом.

Гарри и Эдна прибывают в дом Агнес и Тобиаса вечером в пятницу, напугавшись внезапным ощущением экзистенциальной пустоты. Поэтому они в ужасе бегут в дом своих друзей, надеясь скрыться от бессмысленности и найти доказательства того, что, по крайней мере, дружба и любовь по-прежнему реальна и существует.

По замыслу Олби (о чем свидетельствуют сценические ремарки), ночные гости не отвечают требованиям реалистического изображения персонажей. Они функционируют как зеркальные отражения своих хозяев, которые, глядя на них, вынуждены противостоять эмоциональному и духовному кризису в собственной жизни. Живущая с парой сестра Агнес – самопровозглашенная алкоголичка Клэр (claire с англ. чистый, четкий, ясный), чье имя говорит о прозорливости женщины, наблюдает за происходящим со стороны: она видит обстановку и происходящее такими, как они есть. Именно Клэр понимает угрозу, которая грозит супружеской паре с приходом Гарри и Эдны.

Агнес опасается, что гости могли занести «чуму», потому что для неё сохранение семьи возможно лишь при нахождении в статичном состоянии, изолированном от любых проблем, способных нарушить и разрушить то «шаткое равновесие», которое позволяет героям существовать и продолжать их статичную жизнь.

Агнес – женщина высокомерная, даже слегка надменная, но в то же время грациозная, её искусственный, тщательно выверенный язык отражает контролируемую модель ее существования, а также абсолютную неспособность справляться с неожиданным и незапланированным. Частые размышления героини **о роли мужчины и женщины** отсылают читателя и зрителя к другой пьесе-образцу «битвы полов» – «Кто боится Вирджинии Вульф?». Образ Агнес напоминает мужских, а отнюдь не женских персонажей Стриндберга. Агнес осуждает все то, что сближает полы, делает их слишком похожими и тем самым, угрожает стабильности традиционной семьи. По ее мнению, функция жены заключается в поддержании равновесия в семье, однако функция мужа заключается в принятии основных решений. По словам Агнес, дом Тобиаса не в порядке, и только он в состоянии решить, что делать.

Жизненный девиз Тобиаса: «Мы делаем то, что можем». Другими словами, он выбрал путь наименьшего сопротивления. Здесь Олби вновь обращается к ведущему мотиву своего творчества – **осознанному проживанию жизни**, а не пустому созерцанию и бездействию.

В одном из монологов, которыми по праву славится Олби, Тобиас уговаривает и даже требует гостей остаться, хотя они его тяготят и могут стать источником проблем. Когда же они не поддаются на его мольбы и уезжают, Агнес спокойно замечает: «Ну же, пойдём! Мы можем начать день». Кажется, она рада, что ночь ужаса благополучно миновала. Однако ее заключительная реплика звучит несколько иронично. Хотя сейчас воскресное утро, никакого воскресения или обновления не произошло: возможность спасения упущена, а Тобиасу предстоит жить с осознанием того, что он потерпел неудачу, что большая часть его жизни была притворством. Как и в случае с персонажами в конце «Долгий день уходит в ночь» О'Нила, трагедия Тобиаса заключается в том, что он пришел к самопознанию слишком поздно, поздно, чтобы действовать в соответствии с новообретённым пониманием.

По нашему мнению, основная мысль пьесы «Шаткое равновесие» заключается в том, что время неумолимо бежит, приближая смерть, тем самым ограничивая и уменьшая возможности выбора и принятия изменений. Шаткое равновесие Тобиаса, возводимое в качестве убежища, оказалось нарушенным, пошатнувшимся. Как размышляет Агнес, «время идет», и все, что остается, это лишь «ржавчина, кости и ветер». Тобиас и Агнес – это «пустые люди Олби, для которых темнота никогда не кончается» [Mambrol 2020]. Любопытно отметить, что драматург характер Тобиаса срисовал со своего приемного отца [Gussow 2001: 250].

Тема смерти получает иное развитие в произведении переходного периода «Морской пейзаж» (“Seascape”). Пьеса, написанная в 1974 году на пике славы Олби, принесла драматургу еще одну Пулитцеровскую премию. Произведение представляет собой экспрессионистскую фантазию, в которой драматург затрагивает тему умирания и старения.

«Морской пейзаж» – одна из самых «светлых» пьес драматурга, в отличие от «Крошки Алисы» и «Шаткого равновесия», написанных десятилетием ранее. «Морской пейзаж», оптимистичный по своему тону, кажется перевернутым отражением «Шаткого равновесия» – мрачной и пессимистичной пьесы.

Примечательно, что именно обе этих пьесы были удостоены Пулитцеровской премии.

В «Шатком равновесии» сюжет строится вокруг пары средних лет, задающей вопросы: что дальше? Возможны ли изменения и духовный рост, либо постепенная физическая и духовная атрофия – это все, что осталось? «Морской пейзаж» в первую очередь является пьесой-дискуссией, а не пьесой-действием. Почти весь ее первый акт представляет собой драму двух героев: Нэнси и Чарли, носителей диаметрально противоположных точек зрения и идей, которые временно находятся в «шатком равновесии». Если Нэнси стремится следовать стремлению к полной жизни, то Чарли соблазняет перспектива безболезненного отказа от всякой целенаправленной деятельности.

Заглавие пьесы амбивалентно. Морской пейзаж – это и буквальная обстановка, в которой происходит действие, а также и некий «побег» (escape, англ. побег; англоязычное название пьесы “Seascape” состоит из корней sea и escape), потому что море, лежащее за дюнами, является архетипом как жизни, так и смерти. Если когда-то оно символизировало волю Чарли к жизни, то теперь говорит о его стремлении к смерти или, по крайней мере, к инертному существованию, в котором протекает его жизнь. Мрачная и пессимистичная тональность «темных» пьес драматурга все же ощущается в первоначальном образе Чарли, испытывающего экзистенциальную тоску и напуганного предчувствием одиночества, если вдруг Нэнси больше не сможет быть с ним. Он боится того, что вся его жизнь может оказаться лишь *иллюзией*. Звук пролетающих реактивных самолетов, символизирующий ужас героя, усугубляет его состояние, а смерть манит Чарли как долгожданное освобождение. Недаром в качестве своего жизненного девиза он выбирает фразу «посмотрим» – символ инертного существования, нежелания принимать активное участие в собственной жизни. Нэнси, наоборот, отказывается прозябать, лишь созерцая жизнь. Вместо этого она настаивает на том, чтобы они «что-то сделали», четко осознавая, что если ничем не рисковать, то ничего и не обрести.

Нэнси обвиняет Чарли в «отсутствии интереса к образности», что может трактоваться как его недочеловеческое состояние, так как Олби часто высказывался, что именно способность выражаться метафорически «делает человечество человеческим» [Albee 2005b: 48]. Как только Нэнси заканчивает убеждать Чарли «попробовать что-то новое», так возможность представляется в виде Лесли и Сары, двух больших зеленых говорящих ящериц, вышедших из моря. Такой эффектный поворот событий возвышает произведение до уровня притчи или аллегории: Лесли и Сара, жившие в доисторическое и дочеловеческое время, демонстрируют то, каким было существование Чарли и Нэнси множество тысячелетий назад, а также то, чем и кем Чарли снова хочет стать.

Лесли и Сара, подобно Гарри и Эдне из «Шаткого равновесия», боятся не смерти как таковой и того, что она таит – небытия и пустоты, а возможности стать более развитыми, то есть более человеческими и морально ответственными существами. Жизнь в море была, с одной стороны, знакомой и не страшила их, но так же она и ограничивала ящериц, полных энтузиазма и вдохновленных на поиски чего-то нового и неизведанного, таких как Нэнси. Таким образом, выбор ящериц оказывается диаметрально противоположным выбору Чарли: либо они могут жить неполноценной жизнью, довольствоваться малым, либо измениться, осознав себя мыслящими и чувствующими существами, что требует от них готовность испытать как радость, так и страдания. Примечательно то, что именно боящийся перемен Чарли убеждает Лесли и Сару остаться на суше, а не уходить обратно в морскую пучину. Именно в этот момент он переживает момент спасительного прозрения.

Кульминация «Морского пейзажа» во многом схожа с ранними пьесами Олби. В решающий момент Чарли, как Джерри из «Что случилось в зоопарке» и Джордж из «Кто боится Вирджинии Вульф?», дает Лесли и Саре так называемый спасительный Грааль. Чтобы задумка Чарли удалась, *необходимо причинить боль*, особенно Саре, поскольку именно осознание своей смертности и уязвимости отличает человека от животного. Чарли понимает, что лишь ощутив поистине человеческие эмоции, Лесли и Сара смогут закончить свое превращение из морских тварей в людей.

Если образ Чарли – образ типичного обывателя, павшего жертвой скуки и отчаяния, то слова Лесли «начинаем», сказанные под занавес, – это декларация веры и решимости, произнесенная не только для него самого и Сары, но и для всего человечества, которое нужно периодически будить и вдохновлять.

Настроение многих пьес Олби мрачное и пессимистичное, возможно, потому что драматург постоянно подводит свою аудиторию к мысли о том, что ответы, которые персонажи дают на поставленные перед ними вопросы, являются всего лишь иллюзиями, за которые прячутся люди от столкновения с тяжестью и бессмысленностью существования. Здесь Олби сближается с абсурдистами, хотя все же он более оптимистичен.

Обратимся к финалам ряда пьес. Так, в «Что случилось в зоопарке» Джерри жертвует собой, чтобы научить Питера сочувствию, пробудить в нем человека; некий жест причастия в конце «Кто боится Вирджинии Вульф?»; вера во всеобщую человечность, которой заканчивается «Морской пейзаж»; утешение «выжившего» в «Даме из Дюбюка». Герои Олби часто переживают «смерть в жизни». Возможно, драматург прибегает к такому приему, чтобы показать, что человек может осуществить прорыв в осознании и познании.

«Иллюзия и реальность, видимость и сущность постоянно переплетаются, меняются местами, становятся неразделимыми» [Шамина 2011: 108] и в пьесе «Крошка Алиса». По мнению В. Б. Шаминой, данная пьеса полностью передает идейно-художественные искания Олби 60-х годов, и именно она повлияла на творческую эволюцию драматурга. Пьеса важна с точки зрения обращения Олби к мифу. В. Б. Шамина утверждает, что «Крошка Алиса» представляет собой синтез современного мифотворчества. Пьеса охватывает следующие аспекты: социально-исторический, психологический, религиозный, ритуальный и философский. Например,

«Крошка Алиса» – самая богатая с философской точки зрения пьеса Олби (например, А. Н. Францблау рассматривает ее в контексте психоаналитической концепции Фрейда [Franzblau 1965]). Именно в ней наиболее отчетливо ощущается погружение драматурга в мир абсурда. В произведении автор обращается к

проблеме того, как люди познают реальность вне себя. Кажется, что Олби пытается ответить на вопрос: есть ли какая-либо реальность, которую нужно познать, или же все лишь иллюзия.

Сюжет пьесы достаточно прост и сводится к тому, что некие загадочные личности – Адвокат, Дворецкий и мисс Алиса – по воле какого-то фантастического существа или, возможно, просто абстракции, условно обозначаемой «Алисой», покупают у Кардинала за церковное пожертвование в миллиард его ближайшего друга и помощника брата Джулиана. Джулиан должен быть отправлен в замок Мисс Алисы для заключения сделки. Для Джулиана это становится «аллегоричной ночью души», временем, когда его религиозная вера будет подвергнута сомнениям и искушениям.

Если посмотреть на пьесу буквально, то многое в ней кажется нелепым и запутанным. Читатель и зритель может заподозрить, что все это спланировано какими-то вымогателями, хотя остается неясным, зачем им Джулиан и чего они могут добиться, привлекая его. Кто-то может предположить, что весь этот фарс задумал сам Джулиан, чтобы принести какую-то жертву. Олби так и не вносит ясности, читателю остается лишь догадываться об истинном смысле и сути происходящего на сцене.

Однако, по мнению В. Б. Шаминой, пьеса становится вполне ясной и последовательной, если взглянуть на нее как на метафору или символ. «Крошка Алиса» может быть прочитана как религиозная драма о потребностях современного человека конкретизировать все абстрактное с целью последующего поклонения. Джулиан, в прошлом временно потерявший рассудок из-за несоответствия между его собственным представлением о Боге и ложными богами, которых создают люди по своему образу, переживает новый кризис. Джулиан надеется доказать, что Бог существует, установив контакт с его эмпирическим образом. Однако, по мнению Адвоката, представлять Божество таким образом означает исказить и преуменьшать его так, чтобы оно было понято людьми. До этого самого момента Джулиан всегда боролся против такого искажения и упрощения божественного.

Идея пустоты особенно сближает эту провокационную пьесу с работами абсурдистов. С. Э. Казаков писал, что вся пьеса пропитана пессимистическими настроениями и экзистенциализмом. Темы **враждебности окружающего мира, таинственности и бессмысленности жизни** становятся доминирующими.

Хотя проблемы одиночества, недостатка общения, любви и заботы; тема старения, мотивы иллюзорности и осознанного проживания жизни являются доминирующими в творчестве драматурга, в пьесах Олби появляются новые акценты и мотивы. В 1959 году он пишет «Смерть Бесси Смит», пьесу, наиболее остро ставящую и раскрывающую на разных уровнях **тему расизма**. Здесь Олби выступает как яростный социальный критик. Бесси умирает не из-за травм, полученных в результате несчастного случая, а из-за отказа в надлежащей и своевременной медицинской помощи, потому что она черная. Бесси становится жертвой враждебности и черствости. Олби сетует на то, что люди в современном капиталистическом мире лишены чувства сострадания. Заходящее солнце на заднем плане символизирует закат западной цивилизации и ее ложных ценностей.

В «Американской мечте» (1960), как уже упоминалось выше, появляется **мотив упадка и духовного разложения западной цивилизации**, а также эмоциональной черствости современного американского общества, живущего исключительно материальными ценностями.

«Брачный этюд» («Marriage Play», 1986) продолжает череду семейных пьес драматурга, где насилие и жестокость не выходят за границы сцены, а супружеская пара Джек и Джиллиан чередует проявление насилия с нежностью и физическим влечением. Персонажи Джека и Джиллиан чем-то напоминают ссорящиеся пары из «Кто боится Вирджинии Вульф?» или «Шаткого равновесия», однако данная пьеса также содержит метафизические рассуждения, характерные для более поздних работ Олби (например, «Крошка Алиса»). В «Брачном этюде» находят выражение и продолжение многие основные темы драматургической карьеры Олби.

Следует оговориться, что со временем Олби пришел к большему пониманию женской психологии и женщин в целом. В нескольких пьесах, в том числе «Кто боится Вирджинии Вульф?» и «Шаткое равновесие», время показано как фактор,

ограничивающий выбор человека. Драматург демонстрирует, как потенциал человека к конструктивным изменениям уменьшается с течением времени. Это осознание приводит к **экзистенциальным мотивам** и настроениям. Персонажи «Шаткого равновесия» и «Крошки Алисы» сталкиваются с экзистенциальной пустотой, страдая от беспокойства, которое возникает из-за бессмысленности существования.

В пьесах переходного периода появляется и мотив сложности достижения успеха в делах сердечных, например, в пьесе «Подсчитывая пути» (“Counting the Ways”, 1976). Любовь, по мнению драматурга, сложно познать и измерить количественно.

В пьесах «Малкольм» (1965) и «Морской пейзаж» (1974) Олби выражает мысль о том, что невинность должна быть потеряна или поставлена под сомнение, прежде чем появится хоть какая-то надежда на обретение «потерянного рая».

Пьеса «Человек с тремя руками» была написана в 1981 году, а ее премьера на Бродвее состоялась в 1983 году. Произведение вышло вслед за «Дамой из Дюбюка» и адаптацией «Лолиты» Набокова. Первая драма была неоднозначно встречена публикой, а рецензии на второе произведение стали одними из худших за всю карьеру Олби.

«Человек с тремя руками» поднимает **тему творческого гения** и взаимоотношений со зрителями и критиками. Главный герой пьесы, скромно названный «Сам», большую часть действия читает лекцию публике. Сам утверждает, что раньше был обычным человеком, он не стремился к чему-то особенному, хотел жениться, создать семью и добиться успеха на работе, «хотел быть большой лягушкой в маленьком пруду». Но как-то утром герой обнаружил, что у него из спины растет третья рука. Увлеченный своей новообретенной славой, Сам строит вполне удачную карьеру, эксплуатируя свой аномальный «талант» и потакая своим желаниям, при этом снискав одобрение восторженной публики. Однажды, однако, третья рука таинственным образом отмирает, оставив героя финансово несостоятельным, духовно сломленным и покинутым его фанатами.

Многие критики восприняли пьесу «Человек с тремя руками» как откровенно автобиографичную, в которой жалеющий себя Олби яростно набросился на публику, которая, как он считал, долгие годы прославляла его, а потом внезапно бросила, отказалась от него, с чем драматург в корне не соглашался. Он, процитировав Антонена Арно, заявил, что драматург должен «буквально проливать кровь». Олби признавал, что «Человек с тремя руками» представляет собой «акт агрессии» и, вероятно, является самой жестокой написанной им пьесой. Любопытно отметить, что в данной пьесе Олби вовсе упразднил четвертую стену, разделяющую зрителя и происходящее на сцене, что во многом напоминает итальянского драматурга Луиджи Пиранделло.

Пьеса «Человек с тремя руками» была снята после шестнадцати спектаклей, завершив переходный период творчества Олби, неудачный как в профессиональном, так и в личном плане, когда казалось, что способность драматурга писать остроумные, провокационные пьесы, заставляющие задумываться, пропала, как символическая третья рука главного героя анализируемого нами произведения.

ГЛАВА 2. ПОЗДНИЕ ПЬЕСЫ Э. ОЛБИ: ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА

2.1. Пьесы Э. Олби 1990-х – 2000-х гг. в контексте жизни и творчества

Напомним, что третий период творчества, обозначенный нами как «поздний», датируется 1990–2007 гг. Данный этап творчества драматурга открылся пьесой «Три высокие женщины» (1991). Затем последовала «Пьеса о Лорке» (“The Lorca Play”, 1992), заказанная Олби Alley Theatre. Произведение было написано и поставлено самим Олби в 1992 году в Хьюстоне, однако так и не было опубликовано. В это же время вышли такие знаковые пьесы, как «Коза, или Кто такая Сильвия?» (2002), «Дома в зоопарке» (2004) и «Я как таковой и я» (2007).

В отличие от раннего и переходного периодов, позднее творчество Олби изучено в гораздо меньшей степени и в зарубежном, и в отечественном литературоведении.

Многие пьесы исследуемого нами автора автобиографичны, и в третий период своего творчества драматург вновь предпринимает попытку разобраться в сложных и запутанных семейных отношениях.

Важным является тот факт, что на протяжении примерно двадцати лет Олби не общался со своей приемной матерью, после чего последовало примирение.

В 1989 году мать Олби умерла, что стало знаковым событием по многим аспектам. Во-первых, она изменила завещание так, что драматург не был основным наследником, хотя думал, что являлся таковым. Для Олби это было не только финансовым вопросом, а неким отказом, отречением от него, возможно, обусловленным неспособностью матери смириться с его гомосексуальностью. Во-вторых, Олби нашел документы об усыновлении в личных бумагах матери: в них значилось его имя при рождении и детали отказа от него биологическими родителями. В-третьих, что является наиболее важным, исследуемый нами автор почувствовал себя вправе писать про свою приемную семью. И это было не актом мести, что было бы абсолютно бессмысленным, принимая во внимание тот факт, что оба родителя уже умерли, и тем более драматург все же сумел помириться с

матерью. Скорее всего, это было актом своеобразного экзорцизма, освобождения от внутренних демонов.

В 1990 году драматург приступил к созданию своей самой автобиографичной пьесы «Три высокие женщины», которая была поставлена годом позже, в Вене. Американская премьера пьесы состоялась в Нью-Йоркском Woodstock Theatre в 1992 году.

Пьеса «Три высокие женщины» имела феноменальный успех. Она была поставлена режиссером Лоуренсом Сачароу (Lawrence Sacharow), а главные роли исполнили Мира Картер (Myra Carter) и Марион Селдес (Marian Seldes). Всего в Нью-Йорке прошло 582 спектакля. Пьеса была удостоена Премии Нью-Йоркского кружка театральных критиков (New York Drama Critics' Circle Award), а позднее и Пулитцеровской премии (для Олби уже третьей). Пьеса ознаменовала второе рождение Олби как драматурга, он снискал признание даже тех критиков, которые ранее были негативно настроены. Постановка «Трех высоких женщин» в Лондоне также была крайне успешной и принесла драматургу и актрисе Мэгги Смит (Maggie Smith) британскую театральную премию Ивнинг Стэндард (Evening Standard Theatre Award) за лучший текст и игру соответственно. В 1994 году Олби получил премию Оби (Obie Award) за внушительный вклад в развитие американского театра. Таким образом, рассматриваемый нами автор смог пережить забвение и негативную оценку своих предыдущих произведений и выйти победителем благодаря тому, что никогда не разменивался своим талантом ради коммерческого успеха.

Девяностые годы для Олби стали весьма продуктивным творческим периодом. Театральный сезон 1993–1994 годов в офф-бродвейском Signature Theatre запомнился зрителю премьерой пьесы Олби «Фрагменты» (“Fragments”, 1993), полноразмерной драмой, заказанной Ensemble Theatre of Cincinnati в 1993 году.

В 1996 году на Бродвее впервые за тринадцать лет вновь успешно было поставлено «Шаткое равновесие», принесшее драматургу премию Тони за лучшую повторную постановку пьесы, а актеру Джорджу Гриззарду (George Grizzard) – за главную мужскую роль.

В 1998 году в Лондоне состоялась премьера «Пьесы про младенца» (“A Play About the Baby”, 1996), получившая весьма спорные отзывы. В Америке данная пьеса была поставлена в Хьюстоне в апреле 2000 года, а нью-йоркским Alley Theatre – в 2001 году.

В 2002 году вышла одна из самых полемичных пьес драматурга – «Коза, или Кто такая Сильвия?». Несмотря на противоречивые отзывы и принимая во внимание тот факт, что пьеса шла рекордные 309 раз, она была удостоена премии Тони за лучшую новую постановку.

После успеха «Козы» еще три пьесы Олби были поставлены в театрах Нью-Йорка – «Оккупант» (“Occupant”) в 2008 с Мерседес Руэль (Mercedes Ruehl) в главной роли; «Дома в зоопарке» (“At Home at the Zoo”) как первый акт «Что случилось в зоопарке» в 2007 году в главной роли с Биллом Пуллманом (Bill Pullman), Далласом Робертсом (Dallas Roberts) и Джоанной Дэй (Johanna Day). Американская премьера пьесы «Я как таковой и я» (“Me, Myself and I”) с Элизабет Эшли (Elizabeth Ashley) и Брайаном Мюррейом (Bryan Murray) состоялась в McCarter Theatre в 2010 году.

В 1980-х и 1990-х годах Олби преподавал драматургию в Хьюстонском университете (University of Houston), а затем был одним из основных участников Театральной конференции «Последний рубеж» (Last Frontier Theatre Conference), проводимой каждое лето в Вальдесе, Аляска, где он призывал новых драматургов демонстрировать драматическое мастерство.

Снискав славу одного из наиболее значимых деятелей американского театра, Олби также продвигал молодых начинающих драматургов, таких как Терренс МакНэлли (Terrence McNally), Сэм Шепард (Sam Shepard), Амри Барака (Amri Baraka) и Адриан Кеннеди (Adrienne Kennedy). Он оказал влияние на Тони Кушнера (Tony Kushner), Дэвида Мамета (David Mamet), Паулу Фогель (Paula Vogel), Сюзанну Лори-Паркс (Suzanne Lori-Parks), Карэн Финли (Karen Finley) и многих других. Безусловно, такие новые «голоса» американской драматургии, как Линн Ноттейдж (Lynn Nottage), Эми Херцог (Amy Herzog), Сара Рул (Sarah Ruhl), Катори Холл (Katori Hall), Фрэнсис Я-Чу Каухиг (Francis Ya-Chu Cowhig), Трейси Леттс

(Tracy Letts) и Дэвид Линдсей-Абер (David Lindsay-Abaire) вдохновлялись драматургией Олби.

В 2000-х годах он лично принимал участие в театральных постановках и осуществлял тщательный авторский контроль, за что удостоился одобрения как критиков, так и публики. Действительно, ни один крупный американский драматург не поставил столько собственных пьес, как Олби. Кроме того, он десятилетиями работал в колледжах, читая лекции по всей стране. Ему были присвоены почетные докторские степени в университетах США и за границей.

На протяжении десятилетий он курировал Мемориальный творческий центр Уильяма Флэнагана (William Flanagan Memorial Creative Persons Center), общество художников в его втором родном городе – Монтауке, штат Нью-Йорк. Поддерживать новых писателей и художников было делом его жизни. Помимо увлечения театром, Олби интересовался музыкой, коллекционировал живопись и предметы искусства.

Он также был опытным эссеистом, о чем свидетельствует сборник его эссе «Расширяя границы самопознания» (“Stretching My Mind”, 2005). Многие из его эссе отличает простой и ясный, но в то же время экспрессивный стиль.

За свою долгую и плодотворную карьеру Олби написал около двадцати оригинальных пьес, был удостоен множества наград, включая премию Оби (Obie Award) в 1994 году за достижения в американском театре, Национальную медаль искусств (National Medal of the Arts) в 1996 и премию Тони (Tony Award) в 2005 за все свое творчество. Олби по праву стоял бок о бок с другими крупными деятелями американского театра, его предшественниками, прежде всего с Юджином О’Нилом, Теннесси Уильямсом и Артуром Миллером. После смерти Миллера в 2005 году Олби до своей смерти в 2016 году считался старейшим деятелем американского театра, получившим всемирное признание за свои невероятные работы.

2.2. «Три высокие женщины»

Олби закончил двухактную пьесу «Три высокие женщины» (“Three Tall Women”), продолжившую национальные традиции американской семейной драмы, в 1990 году. Произведение дало новый импульс карьере исследуемого нами автора, ознаменовав начало третьего, позднего периода его творчества. Олби лично руководил постановкой пьесы в Вене, а режиссер Лоуренс Сачароу (Lawrence Sacharow) поставил ее в Нью-Йорке в River Arts Repertory Theatre. «Три высокие женщины». в очередной раз показали и доказали, что драматург по-прежнему успешно справляется с полноразмерными произведениями, состоящими из более чем одного акта. Драма положила начало возрождению интереса к его творчеству, который не угасал ни в 1990-е, ни в 2000-е годы. Она снискала одобрение критиков и публики отчасти благодаря своей уникальной структуре, отчасти – автобиографичности.

Вообще автобиографизм, как мы неоднократно указывали выше, представляет собой важную особенность творчества Олби. Возможно, будучи усыновленным, непонятым и находящимся в постоянном конфликте с приемной матерью, автор постоянно искал и находил вдохновение внутри себя и воплощал в своих пьесах некий единый, магистральный сюжет той собственной, личной истории, в которой значимая роль отведена именно первой семье в жизни каждого человека – семье родительской.

Приемный ребенок, Олби вновь и вновь обращается к образу родителей, получившему в его интерпретации отрицательное, негативное, а иногда даже гротескное наполнение. Может быть, поэтому герои его пьес не носят имен, а обозначены или безликими Мамочка и Папочка («Песочница», «Американская мечта», «Я как таковой и я») или просто буквами алфавита – *A, B, C* («Три высокие женщины»).

Кстати сказать, автобиографизм последней из названных пьес подтверждается предисловием к опубликованному изданию пьесы, где драматург прямо заявляет, что

в основе произведения лежат его сложные отношения с приемной матерью Фрэнки – прототипом всех трех героинь.

«Невероятно смешная и в то же время правдивая пьеса рассказывает о жизни одного человека с точки зрения трех разных поколений – молодой девушки, женщины средних лет и старухи при смерти. По мере того, как самая старшая подвергает сомнению свою жизнь, осмысливает отчуждение своего сына, в образе которого предстает сам Олби, она развивает ясность ума, превосходящего ее ослабленное тело» [Stackman], – так раскрывает содержание пьесы американский театральный критик У. Стокман (W. Stackman).

Западная критика неоднократно отмечала, что «Три высокие женщины» являются интересным дополнением к пьесе «Человек с тремя руками». Но если при написании последней Олби руководило желание осуществить своеобразный творческий акт мести, ради которого он и обращается к фактам собственной биографии, то при создании первой из названных пьес он ставит перед собой иные цели: «Я знал, о чем пишу – о приемной матери ... Я знал, что не хочу писать о мести ... Нам удалось сделать друг друга очень несчастными за все эти годы, но я преодолел это. <...> Она мне не очень нравилась, я не мог соответствовать ее предрассудкам, ее презрению, ее паранойям, но я действительно уважал ее гордость, ее чувство собственного достоинства» [Albee 1995: 2].

Олби, имея в качестве прототипа приемную мать, сумел создать героиню, которая импонировала публике, несмотря на свое высокомерие и надменность. Драматург признавался: «Является ли женщина, которую я описал в “Трех высоких женщинах”, более гуманной, более многогранной, чем ее источник? Немногие из тех, кто встречался с моей приемной матерью в последние двадцать лет ее жизни, могли ее вынести, в то время как те, кто смотрел мою пьесу, находили главную героиню обворожительной. Господи, что я наделал?» [Albee 1995: 2].

Возможно, Олби хотел отдать дань восхищения никогда не угасающему боевому духу своей приемной матери. Литературовед К. Бигсби очень точно отмечает, что в пьесе ее автор фокусирует внимание на «периоде старости, а также на том упорстве, с которым мы цепляемся за жизнь» [Biggsby 2005: 149]. И

действительно, Олби очень точно сумел передать метаморфозы, происходящие с человеком в процессе старения, показал то значение, которое в человеческой жизни имеет ее последний этап, а также наглядно продемонстрировал читателям и зрителям свои идеи относительно того, как важно перед неминуемым для каждого уходом из бытия признаться в совершенных ошибках и принять правду о себе, какой бы она ни была. Переноса на бумагу последние дни жизни матери, драматург проявил искреннее беспокойство о ее слабом здоровье и уважение к ее мощной духовной борьбе.

Все в том же предисловии к пьесе Олби поясняет, что, приближаясь к своим девяноста, его приемная мать начала сдавать как физически, так и умственно: «Я был поражен ею – борющимся за жизнь человеком, цепляющимся за обломки самого себя, отказывающимся умирать» [Albee 1995: 3].

Богатая, безжалостная, гордая, эгоистичная, живущая по своим правилам – такой описывал Олби мать. «Она олицетворяла все, что он презирал, и ее властная фигура вызывала в нем восхищение неблагоприятными семьями и воинственными женщинами ... Олби говорил об ужасе, печали, воссозданной им при создании пьесы ... написанной беспристрастно, как настаивал он, “объективно” ... Это как избавиться от призрака, преследующего годами. Призрака, который из воображения перешел на страницы, а затем и на сцену...» [Bigsby 2005: 149].

Вместе с тем, по мысли того же критика, в «Трех высоких женщинах» раскрывается история жизни не только героини А, но и многих других людей: «Мы – множество. В нас заключены различные сущности, а жизненный путь схож для всех нас. Эта пьеса хладнокровно смотрит в глаза жестокости в нашей жизни». Далее К. Бигсби приводит слова самого Олби, настаивающего на том, что эта драма «не о примирении с матерью, а о примирении с жизнью» [Bigsby 2005: 151].

Обратимся к тексту этой двухактной пьесы. Действие в ней происходит в спальне пожилой женщины А, эту комнату Олби описывает как дорого меблированную, во французском стиле, с картинами XIX века. Во втором акте на прикроватной тумбочке появляются лекарства. Время, указанное в первом акте, – после полудня.

В первом акте нет действия как такового, все, как и в театре Чехова, отдано диалогам между тремя женщинами. Тональность этих бесед меняется от ожесточенного и язвительного перебрасывания репликами до задушевного и даже интимного разговора, пока у *A* не случается сердечный приступ, на чем, собственно, и заканчивается первый акт.

Казалось бы, вполне реалистичное развитие действия пьесы рушится во втором акте, когда становится очевидным, что *A*, *B* и *C* на самом деле являются воплощениями одной и той же женщины, но в разные периоды ее жизни. Здесь невольно вспоминается «Последняя лента Крэппа» С. Беккета (1958), в которой стареющий мужчина пытается примирить свое нынешнее «я» с записанными на магнитофон сообщениями, отражающими то, каким он был в его несколько дней рождения в более ранние периоды жизни.

В пьесе четыре действующих лица: женщины *A*, *B*, *C* и Молодой Человек. Женщину *A* Олби описывает как «очень старую, властную и гордую, насколько это возможно в ее возрасте» [Albee 1995: 8]. Важным замечанием является авторская ремарка относительно внешнего вида *A*: «маникюр с красным лаком, укладка, макияж, красивая ночная рубашка и халат» [Albee 1995: 8]. Читателю и зрителю внешний вид героини говорит сразу о многом: становится очевидным, что она воспитана, достаточно состоятельна, щепетильна, привыкла хорошо выглядеть и производить хорошее впечатление. Даже будучи привязанной к постели из-за болезни, она приготовилась к встрече с женщинами *B* и *C*. Выбор красного лака можно считать свидетельством ее жизненной силы, отголоском тех страстей, которыми она, возможно, живет до сих пор.

Характеризуя женщину *B*, Олби отмечает, что она «выглядит как *A* в 52, одета просто». Женщина *C*, соответственно, «выглядит как *B* в 26» [Albee 1995: 8]. Молодому Человеку, четвертому и безмолвному персонажу пьесы, двадцать три года, и он опрятно, даже модно (пиджак, джинсы, галстук, лоферы) одет. В пьесе он не произносит ни слова. Еще раз укажем на тот факт, что в образе Молодого Человека Олби воплотил себя – блудного сына.

Кратко охарактеризуем главных героинь пьесы.

Действие, как уже говорилось, разворачивается в спальне женщины *A*, которая практически все время проводит в постели и нуждается в постоянной помощи, которую оказывает женщина средних лет *B*, а молодая женщина-юрист *C* приходит разобраться в финансовых вопросах и документах. *A* характеризуется как властная, язвительная; *B* – как практичная и сочувствующая; *C* – как нетерпеливая и любопытная.

Ввиду того, что *A* списана с матери Олби, ей присущи практически те же черты, что и Фрэнсис: высокомерие, ворчливость, строптивость, бестактность и властность. *B* и *C* ощущают некий дискомфорт, находясь в ее обществе. *A* страдает болезнью Альцгеймера, но, вероятно, в молодости она была властной и своенравной. *B* представляется читателю мудрой женщиной, однако в ее образе прослеживается некий цинизм, особенно в отношении *C*, которой *B* вынуждена пояснять и объяснять поступки и мысли *A*. *C* ведет себе несколько самоуверенно, что вполне нормально в ее возрасте. На протяжении всего действия пьесы героини разговаривают о жизни, любви и потерях, боли и радостях.

В первом акте из монологов *A* зритель узнает, что она происходит из обычной семьи, но вышла замуж за состоятельного человека и вскоре узнала лицемерие высшего общества, а также лживость социальных норм и ритуалов. *A* пережила своего развратного мужа более чем на тридцать лет. Она с гордостью рассказывает о своей жизни и достижениях, но становится раздражительной, когда ее подводит память или она оказывается неспособной к физическим действиям, которые когда-то с легкостью выполняла.

Героиня *B* присматривает за *A* и помогает ей. Ее понимание, спокойствие и послушание кажутся загадочными. *B* служит своего рода буфером между *A* и третьей героиней – *C*, которая кажется нетерпеливой и эгоистичной, что характерно для ее юного возраста. *C*, хотя и занимается финансовыми и юридическими делами *A*, открыто насмехается над недостатками возраста последней, а также выражает свое возмущение относительно поведения пожилой женщины.

Эмоциональное состояние трех героинь, трех высоких женщин, обуславливается и формируется их сиюминутными ожиданиями и переживаниями.

А пришла к пониманию того, что жизнь постепенно уводила ее от того, о чем она мечтала в молодости, от любви и счастья, к более приземленным вещам, в пользу которых она постоянно делала выбор – финансовой стабильности и социального статуса.

Героиня *В* со злостью и разочарованием вспоминает об ушедшем из дома сыне, который презирал ее за постоянное желание находить в каждой сложной жизненной ситуации компромиссы (что в конечном итоге и сломало ее), однако навещает *А* и заискивает перед ней. Героине *С* 26 лет (напомним, что *А* выйдет замуж, когда ей будет 28), и она все еще отчаянно цепляется за веру в то, что лучшее время в ее жизни еще впереди, хотя *А* и *В* убеждены, что лучшее время их общей жизни – это время, когда можно спокойно, никуда не торопясь, оглянуться назад. Однако все три героини осознают, что их время скоро закончится.

Интереснее всего то, что трех высоких женщин можно рассматривать и как трех самостоятельных персонажей, и как три ипостаси одного и того же героя. *А*, *В*, *С* постоянно спорят и зачастую противоречат сами себе, относятся друг к другу с явным раздражением и презрением, ведут себя так, как будто не переносят друг друга. Пожалуй, это один из самых сложных персонажей Олби, который в своей «растроенности» передает идею о том, как яркая жизнь молодой, красивой и полной надежд женщины превращается в лишенную смысла борьбу за выживание.

Героиня *А* похожа на Агнес, протагониста «Шаткого равновесия» (1966). Агнес всегда приходилось помогать тем, кто не в силах был помочь себе сам: она прививала своему мужу чувство собственного достоинства, когда тот пал духом; не давала своей сестре-алкоголичке Клэр уничтожить себя; пыталась найти общий язык с остальными, особенно с дочерью Джулией, которая ненавидела мать просто потому, что та была сильнее и выносливее их всех вместе взятых.

В чем же видит свое жизненное кредо *А*?

«Так много всего: не опускать руки, бороться за все. Говори мужу, какой он красивый, делай его лучше. Все скинули на меня: когда сестра оставалась у меня ненадолго, она прятала свои бутылки в темных местах, где я, как она полагала, не смогу их найти; падает... она падает в пропасть. Мама приходит жить к нам. Она

сказала, что имеет на это право. А куда ей еще идти? Любили ли мы вообще друг друга, в конце концов? Ни в самом конце, когда она ненавидела меня. “Я беспомощна” она ... она кричала; “Ненавижу тебя!”. От нее несло, комната пропахла, пахло от нее ... Думаю, они все меня ненавидели, потому что я была сильной, потому что я должна была ... я была высокой и сильной. Кто-то же должен был. А если не я, то...» [Albee 1995: 60]. (Здесь и далее, без специально оговоренных случаев, перевод мой. – *Н. С.*)

Сходство жизненных принципов обеих героинь очевидно.

Заметим попутно, что подобные пространные, развернутые монологи на протяжении всей пьесы присущи исключительно *А*. По своему построению они даже больше напоминают диалог, который героиня ведет с самой собой. Это ее внутренний диалог, со множеством деталей и воспоминаний, иногда несколько спутанных.

Иначе выстраиваются реплики других героинь. Вернемся к началу первого акта. *А* заявляет, что ей исполнился 91 год. *В*, сомневается в том, что это правда, но не считает, что эта тема достойна дальнейшего обсуждения. *С*, однако, помешана на фактах, поэтому, каким бы нелепым это не казалось, она заявляет, что *А* – 92 года. *С* ссылается на популярное убеждение о том, что уменьшать свой возраст – акт тщеславия.

С: Тщеславие поразительно.

В: Как и забывчивость. [Albee 1995: 3]

В, как носительнице рационального начала, уже не свойственны юношеский максимализм и ожидание чуда, но она еще и достаточно молода, чтобы впасть в маразм. Героиня мыслит трезво, ее действия продиктованы здравым смыслом, а потому она хорошо понимает истинную причину, по которой *А* перепутала свой возраст: она его просто забыла. Объяснения, предложенные *С*, оказываются в большей степени несостоятельными, так как она не понимает, каково это – быть пожилым человеком.

Похожая ситуация случается, когда *С* слышит расистские высказывания *А*. Однако *В* с присущими ей хладнокровием и объективностью поясняет ситуацию:

В: (Резко, в то время как *A* пытается усесться на стул.) Почему нет? Макаронник, негр, жид. Это у нее в крови. Такой взгляд на мир. [Albee 1995: 45]

Жизненный опыт и здравомыслие, присущие *B*, отражены лингвистически в ее коротких и четких репликах, представляющих в большинстве своем законченные предложения.

В: Не имеет значения! [Albee 1995: 4]

В: Пусть так и будет. [Albee 1995: 4]

Реплики *C*, длинные и хаотичные, с частыми паузами, выражающими сомнение, выдают в ней натуру наивную, не всегда понимающую саму себя, склонную к самообману.

С: Нет! Важно, чтобы всё ... [Albee 1995: 4]

С: Нет, Я имею в виду... что, если он заблуждается относительно твоего возраста. [Albee 1995: 5]

Незаконченность фраз свидетельствует также о ее постоянных сомнениях в том, права ли она, ее неуверенности в себе. Неуверенности, зародившейся, в свою очередь, из-за недостатка знания. Будучи вдвое старше, *B* обрела знание, мудрость, твёрдость, доходящую до категоричности суждений, и веру в себя. Со временем она научилась и тому, как адекватно выстраивать отношения с людьми и разумно решать поставленные задачи.

Переходя к анализу проблематики «Трёх высоких женщин», отметим прежде всего тот факт, что в данном произведении синтезируются многие темы и мотивы, к которым драматург уже ранее обращался в своем творчестве. В частности, это темы одиночества и смерти, иллюзорности существования, однако в «Трёх высоких женщинах» они раскрываются иначе.

Сквозными темами в творчестве исследуемого нами драматурга, как мы попытались показать в первой главе, являются темы одиночества и смерти. Героини исследуемой пьесы Олби – три высокие женщины – одиноки на протяжении каждого из этапов их жизненного пути.

В: Или... еще хуже; *подумай* об этом... вечером одна дома, слуги ушли, его нет, он в клубе, сию дома одна, окно хлопнуло; *они* входят внутрь, кошачьи

лапки и все такое, *находят* тебя, сидящую в гостиной наверху... [курсив Олби. – *H. C.*] [Albee 1995: 66].

В приведенном выше примере ощущение одиночества достигается не только повтором слова «одна» (*alone*), но и весьма важным в этом контексте, хорошо известным любому читающему американцу образом кошки (*little cat feet*). Данная аллюзия, на наш взгляд, отсылает, во-первых, к пьесе Теннесси Уильямса «Кошка на раскаленной крыше» (“*A Cat in a Tin Hot Roof*”, 1955). Главная героиня этой пьесы, несмотря на то, что живет с любимым ею мужчиной в большой семье, абсолютно одинока и несчастна, однако, по-мнению Уильямса, это не делает ее слабой и уязвимой, но, наоборот переводит ее в разряд сильных женщин. То же можно сказать и о героинях Олби. Во-вторых, образ кошки, несомненно, вызывает ассоциацию со знаменитым рассказом Э. Хемингуэя «Кошка под дождем» (“*Cat in the Rain*”), где этот образ давно воспринимается как символ одиночества.

Однако, в отличие от ранних пьес, где драматург не видит выхода из этого состояния («Что случилось в зоопарке», «Песочница»), в данном произведении рассматриваемая тема воплощена несколько иначе. Муж героини *A* редко бывал дома, из-за большой разницы в возрасте у них были разные интересы и увлечения, поэтому *A* была предоставлена себе. Однако постепенно она научилась заполнять пустоту, например, найдя увлечение в верховой езде. За свою долгую жизнь *A* привыкла быть наедине с собой, она смирилась с одиночеством.

Обратимся к другой теме, также являющейся доминантной в творчестве драматурга – **теме смерти**. В «Трех высоких женщинах» она также нашла иное воплощение. Если в ранних произведениях Олби смерть была насильственной (вспомним, как Джерри вонзает в себя нож либо как Бесси Смит не дожидается медицинской помощи, безысходность и забвение, царящие в «Песочнице»), то в его позднем произведении смерть рассматривается как отложенный этап бытия, еще один, логический и не менее важный этап жизни. Признание смерти как конца путешествия не отменяет самого факта путешествия. «Пожилая женщина рассказывает немного о своей жизни, но весело, вспоминая разные ее этапы,

превращает свою жизнь в игру, не лишенную удовольствий и двусмысленного удовлетворения» [Bigsby 2005: 151].

Как и в предыдущих пьесах, Олби снова дарит своим героям **иллюзию**, воплощенную в образе драгоценностей, которые трем женщинам дарит их муж. Однако каждая интерпретирует их значимость по-разному, исходя из того уровня самопознания, на котором находится в данный момент. Героиня *С*, будучи все еще одержима иллюзиями юности, дорожит драгоценностями как «осязаемым доказательством того ... что нас ценят» [Albee 1995: 35]. Подход *В* более циничен; он сформирован ее жизненным опытом и разочарованиями: *В* не видит разницы между настоящими и поддельными украшениями, потому что «подделка выглядит так же хорошо, как и настоящие украшения, даже ощущения те же, и зачем тогда кому-то лезть в наши дела?» [Albee 1995: 35]. Фактически все принадлежащие *А* драгоценности – подделка, так как за долгие годы она распродала настоящие украшения, чтобы прокормить себя. Этот акт символичен – он демонстрирует «самоуничтожение и духовный упадок, лежащие в основе пьесы» [Mambrol 2020].

Именно через конфронтацию, спор *В* и *С* Олби вновь обращается к мотиву **осознанного проживания жизни** (англ. *consciousness*). Именно в поздний период данный мотив превращается в творческое и жизненное кредо драматурга. По Олби, чтобы самореализоваться, человек должен отказаться от своей ложной, поверхностной жизни и заняться изучением собственного внутреннего мира. Одним из первых шагов в этом процессе должно стать умение отличать правду от лжи. Именно это *В* пытается донести до *С*, несмотря на сопротивление последней.

Тема *лжи* с помощью которой люди пытаются оградить себя от истины, цепляясь за *иллюзии*, имела огромное значение на протяжении всей карьеры Олби. В первой главе мы обращались к двум наиболее известным пьесам драматурга – «Что случилось в зоопарке» и «Кто боится Вирджинии Вульф?».

Вспомним, как в пьесе «Что случилось в зоопарке» Джерри пытается обличить ложь Питера, неубедительно демонстрирующего «тихое счастье». Несмотря на то, что к концу пьесы Питер становится менее зависим от мнения общества, отказаться от него полностью он все же не в состоянии. А в пьесе «Кто

боится Вирджинии Вульф?» Джорджу удается разоблачить всю фальшь притворной и приторной невинности Ника, заставив последнего признать свои безграничные амбиции. Как оказалось, так же поступила и его, на первый взгляд, милая жена, вынудившая его заключить с ней брак, солгав о своей беременности. Жена Джорджа Марта проходит тот же болезненный процесс постепенного принятия истины: как только игры заканчиваются, она все же находит в себе силы ответить на вопрос, вынесенный в заглавие пьесы, и отвечает на него от первого лица.

Тема иллюзии связана и с образом *С*, которая, дискутируя с *А* и *В*, вынуждена противостоять реальности человеческой жизни, а также осознать конечность человеческой жизни. Первое, с чем приходится столкнуться *С*, – это принятие своего возраста. В начале пьесы ее чувства по отношению к *А* противоречивы: с одной стороны, она испытывает к ней отстраненное любопытство, а с другой – жалость и даже отвращение. Конечно, *С* никогда не приходило в голову, что все (включая ее саму) со временем окажутся в таком же состоянии, как и *А*.

С: Ты ужасна!

В: Надо начинать в молодости. Заставить их осознать, что времени мало. Заставить их осознать, что они умирают с той самой минуты, как родились.

С: Отвратительно!

В: Повзрослей! *Ты* в курсе, что умираешь? [Albee 1995: 14]

Как и многие другие персонажи, созданные Олби, *С* проявляет склонность игнорировать реальность и обманывать себя. Так, она пытается произвести впечатление на остальных, показывая, что флирт является невинным и безвредным актом, но *А* и *В* отказываются принимать это:

А (С): Я помню все по-другому, малышка. Я помню план и небольшой расчет.

В: Да, план и расчет.

С (Зрителям) Не слушайте их. План? О чем они говорят? [Albee 1995: 14]

Все вышесказанное *C* прекрасно осознала: к концу пьесы она начинает признавать факт отождествления себя с *A* и *B*:

C: Почему вы ... почему *мы* беспокоимся об этом? [Albee 1995: 102]

В этой фразе *C* впервые заменяет местоимение второго лица (*you*), используемое ранее в пьесе (так как она не была уверена, что в конечном итоге станет *A* и *B*), местоимением первого лица множественного числа (*we*).

По словам американского литературоведа Ж. Чоу (J. Chou): «*C* постигнет все то, что жизнь может уготовить, лишь после окончания пьесы» [Chou]. Слова Ж. Чоу достаточно точны, так как *C* живет, не придавая значения мелочам, однако из них и состоит жизнь.

A: Большой бриллиант ... *и* все остальное. Ну, какое это имеет значение? Это все блески.

C: (*Протестуя*): Нет, это кое-что большее! Это материальное доказательство того, что мы драгоценны... (*Смущенно*) ... что нас ценят. [Albee 1995: 103]

Но самое важное, что *C* понимает, связано с необходимостью осмыслить смерть не как нечто отдаленное и нереальное, а как естественную судьбу всех людей. Обратимся к еще одному примеру.

B: (*Обдумывает; спокойно*) Ну ... если бы ты упала, я бы либо услышала тебя, либо ты подняла бы шум; и если бы ты умерла, какое это имело бы значение? [Albee 1995: 17]

Этот комментарий вызывает смех *A* и *B*, но не *C*. *C* остается невероятно серьезной: для нее смерть всегда была чем-то ужасным, тогда как для *A* и *B* это просто другая форма жизни. К тому времени, когда человек достигает среднего возраста или старости, принять истину ему становится легче, что мы и видим в словах *A* и *B*. Отношение к смерти у трех героинь разное. Рассмотрим еще один диалог-размышление на тему смерти.

B: Повзрослей! *Ты* это знаешь? *Ты* знаешь, что умираешь?

С: Ну, конечно, но ...

В: (*Заканчивая*) Повзрослей. [Albee 1995: 14]

С не стремится думать о смерти, хотя на этом настаивает В. Ее отношение к смерти выражено в словах А:

А: <...> Можно по-разному понимать факт того, что умираешь. Можно концентрироваться на том, что *умираешь*, а можно – на том, что просто *знаешь*.

Второй вариант лучше: это уже не просто теория. [Albee 1995: 109]

Цель В – превратить именно это теоретическое знание в понятное и практическое.

Второй акт начинается с попытки В заставить С считать, что смерть может наступить в любой момент и что ее не следует бояться или избегать, а следует понимать и использовать. Конечно, С это не готова принять, она вся противится такому пониманию жизни и смерти. В приведенном ниже диалоге автор выделяет курсивом «говорить» и «думать»: для С сказанное слово приравнивается к действию. Подобное отношение еще раз иллюстрирует незрелость героини.

С: (*Жестко*) Я не хочу об этом *говорить*, я не хочу об этом *думать*. Оставь меня.

В: (*Резко*) Об этом стоит подумать – даже в *твоем* возрасте. [Albee 1995: 65]

Время от времени в пьесе В повторяет одну и ту же фразу “and so it goes” (пер. с англ. «и так оно идет»), которой придается двойной смысл: либо это движение вперед и продолжение процесса, который, очевидно, относится к жизни, либо В имеет в виду движение к смерти. Театральный критик Д. Лар увидел в этих словах идею «экзистенциального страдания» [Lahr 1994], экзистенциальной безысходности: человеку не дано вырваться из замкнутого круга, все дальше продвигаясь вперед, он неминуемо приближает смерть. Таким образом, приведенные выше слова В амбивалентны: они, с одной стороны, знаменуют идею о том, что движение вперед – это движение к будущему, а с другой, подчеркивают, что это движение к небытию.

Таким образом, жизнь рассматривается как «амбивалентный импульс», движущийся вперед, но при этом гаснущий. Однако фразу “so it goes” можно трактовать и в менее пессимистичном ключе, связав с идеей бесконечности: «идет и будет идти». Именно бесконечность путешествия превращает жизнь в игру. Таким образом, Олби демонстрирует два пути восприятия жизни: пессимистичный (путь *B*) и оптимистичный (путь *A*). Путь *B* – путь смирения и терпения; путь *A* – наслаждения путешествием. Фраза “so it goes” выводит пьесу на философский уровень, позволяя противопоставить настоящее и будущее, жизнь и смерть, а также два типа восприятия самого этого путешествия длиной в жизнь.

В финале Три Высокие Женщины размышляют о том, какое время в их общей жизни было самым счастливым. *A* и *B* утверждают, что это именно тот возраст, в котором каждая находится в данный момент. Доводы *A*, однако, гораздо более убедительны, она утверждает, что только в ее возрасте «можно думать о себе в третьем лице, не выглядя при этом сумасшедшей» [Albee 1995: 109]. Как видим, здесь Олби вновь обращается к мотиву **осознанности**, на котором мы останавливались выше. Прийти к пониманию такого существования возможно лишь на определенном жизненном этапе – в старости.

Пьеса завершается следующими словами *A*: «Самый счастливый момент – когда мы останавливаемся. Точнее, когда мы можем остановиться» [Albee 1995: 110]. Под словом «остановиться» *A* подразумевает остановку, которая позволяет оглянуться на свою жизнь. Героиня с юмором вспоминает события своего детства, юношества и даже старость не претит ей. Напомним, что прилагательное «высокий», вынесенное автором в заглавие, должным образом передает отношение к жизни главной героини, невозмутимо, даже с улыбкой встречающую смерть. (англ. tall переводится не только как высокий, но и как «важный», «значительный», «невероятный», «выдающийся»). Именно так воспринимают себя все три героини.)

Итак, в пьесе Олби изобразил жизненный путь человека: юность, средний возраст и, наконец, старость. Героини прошли путь от веры в вечную молодость, до осознания своей смертности. Героиня *A* даже рада быть пожилой, поскольку ей больше не нужно проходить через глупости ранних лет, а можно остановиться и

посмотреть на свою жизнь. Поэтому старость – «единственное время, когда вы все видите на триста шестьдесят градусов... Ух ты! Какой вид!» [Albee 1995: 81].

После появления первых постановок критики обратили внимание на то, что в пьесе четко прослеживаются литературно-театральные традиции, присущие как мастерам драматургии в целом, так и более ранним пьесам Олби, в частности. В большей степени это относится к очевидному корреспондированию «Трех высоких женщин» с чеховскими «Тремя сестрами». Чеховская тональность ощущается в сочувствии и сострадании, которые автор испытывает к своим персонажам. Героини анализируемой нами пьесы не без доли ностальгии и сожаления размышляют о сделанном в жизни выборе и принятых решениях.

Используя средства выразительности, присущие театру абсурда, Олби создает «Три высокие женщины» в традициях драмы реализма. В пьесе действительно много чеховского – внутреннее действие и внутренний конфликт, которые превалируют над внешним, глубокий подтекст, музыкальность, впервые упомянутая В. М. Паверманом в монографии «Драматургия Эдварда Олби 60-х годов», монологи, чередующиеся с диалогами, «исполненные глубокого лиризма» [Коваленко 2007: 85].

Однако, по мнению литературоведа-американиста Г. В. Коваленко, лиризм Олби отличается от чеховского. Также необходимо отметить, что от Чехова Олби перенял открытые финалы, которые жестко критиковались американской публикой. Исследуемый нами автор признавался: «Меня постоянно обвиняют в двойственных финалах, но так происходит в жизни» [Albee 1967: 337]. Внутреннее действия, статичность, открытый финал – все это он заимствовал у Чехова. Отсутствие внешнего действия оба драматурга компенсируют психологическими и философскими моментами. Таким образом, вдохновившись чеховскими традициями, Олби привнес духовность и поэтичность в американский театр и драматургию в целом. По мнению критика, «среди американских драматургов Эдвард Олби – единственный продолжатель традиций Чехова» [Коваленко 2019].

Вслед за Ибсеном американский драматург прибегает к ретроспективно-аналитической композиции. Подобно «Кукольному дому», настоящее в «Трех

высоких женщинах» постоянно соотносится с прошлым, а завязка и развязка вынесены за пределы сценического действия. Однако, по личному признанию драматурга, он предпочитает Чехова Ибсену, поскольку в пьесе обязательно в какой-то степени должен присутствовать юмор [Albee 2005b: 277].

Говоря о влиянии европейской театральной традиции на творчество Олби и на пьесу «Три высокие женщины» в частности, нельзя не отметить некую схожесть с пьесами Беккета, заключающуюся в атмосфере длительного ожидания. Персонаж *A* на протяжении всего действия пьесы пребывает в ожидании блудного сына и смерти. Изображение духовного упадка, ощущение отчаяния в совокупности с минималистичными сценическими приемами сближают драматургию Олби с творчеством Беккета.

2.3. «Коза, или Кто такая Сильвия?»

«Коза» – самая провокационная пьеса Олби – была написана в 2000 году. Эта «полнометражная» трехактная пьеса была впервые поставлена на Бродвее в 2002 году, но публика её приняла неоднозначно. Однако впоследствии «Коза» принесла Олби премию Тони (Tony Award) 2002 года за лучшую пьесу, премию «Драма Деск» (Drama Desk Award) 2002 года за выдающуюся пьесу и стала финалистом Пулитцеровской премии 2003 года в номинации «за лучшее драматическое произведение», уступив драме “Topdog/Underdog” Сьюзен-Лори Паркс (Suzan-Lori Parks).

Комментируя рассматриваемую нами пьесу в одном из своих интервью, позднее вошедших в сборник «Раздвигая границы самопознания» (“Stretching My Mind”), Олби писал, что сюжет «Козы» помещает человека за грани мыслимого и немислимого, исследует границы допустимого [Albee 2005b: 259]. В пьесе поднимаются серьезные вопросы существования нескольких реальностей в жизни человека. Негласные моральные кодексы ограничивают мир, а нарушение границ, лежащих между поведением приемлемым и неприемлемым, соответствующим или несоответствующим социальным нормам, считается преступлением. Человек, осмелившийся перейти эти границы, оказывается в полном одиночестве; от него отворачиваются друзья, семья и общество. Именно это и происходит с Мартином, главным героем анализируемой нами пьесы.

В вышеупомянутом эссе Олби также признается, что даже близкие друзья были поражены смелостью его замысла и отговаривали драматурга от создания пьесы на столь щекотливую тему. Однако автор опровергает мнение тех критиков, читателей и зрителей, которые видят в его произведении пьесу о зоофилии. Для самого автора «Коза» – это пьеса о любви, о потерях, о пределах допустимого [Albee 2005b: 261].

Обратимся к сюжету. Мартин – архитектор, который принадлежит к высшим слоям общества, его речь безупречна; его семейная жизнь тоже вполне гармонична: он счастлив с очаровательной женой и сыном-геем. Мартин был выбран компанией

U.S. Electronics для проектирования идеального города-мечты, а также выиграл очень престижную Притцеровскую (аллюзия на Пулитцеровскую премию очевидна) премию в области архитектуры.

Герой только что с размахом отметил свое пятидесятилетие. В глазах друзей и поклонников он успешный человек и счастливый семьянин. Однако эта идеальность мнимая, так как у Мартина есть постыдный секрет – его любовь к козе по имени Сильвия. Этот секрет он раскрывает Россу, своему другу, когда тот приходит взять интервью в честь присуждения премии. Во время беседы Росс чувствует, что его друга что-то беспокоит, и уговаривает Мартина поделиться с ним; Мартин признается, что влюблен в Сильвию. Росс считает это шуткой, смеется и спрашивает, кто такая Сильвия. Мартин показывает ему фотографию козы – и Росс лишается дара речи. Он пребывает в ужасе и шоке от того, что Сильвия оказалась не женщиной, а животным.

Оправившись от шока, Росс предлагает Мартину пройти курс лечения и рассказать о случившемся Стиви, жене героя. Он даже угрожает сам рассказать ей обо всем, если у Мартина не хватит на это смелости. Мартин умоляет друга ничего не предпринимать и дать ему время решить проблему самому. Но Росс действует импульсивно и посылает Стиви письмо, в котором раскрывает правду о том, что у Мартина роман с козой. Шокирующее разоблачение и обвинение Мартина в зоофилии разрушает их семейную жизнь. Стиви отправляется на поиски козы и убивает ее, оставив Мартина оплакивать смерть Сильвии. Сцена исполнена жестокости и натурализма, что в принципе свойственно драматургическому методу Олби: «СТИВИ волочит мертвую козу. У козы перерезано горло; кровь течет» [Albee 2005a: 108]. Безусловно, данная сцена не может не шокировать зрителя: здесь мы снова видим обращение к жестокости как способу достучаться до героя. Увидев, что Сильвия мертва, Мартин убит горем и может лишь сказать: «Прости».

В интервью известному литературному критику С. Боттомсу в ноябре 2003 года Олби признался, что, создавая пьесу «Коза, или Кто такая Сильвия?», он ставил перед собой задачу продемонстрировать обществу проблему зависимости от предрассудков и социальных норм: «...Эта пьеса не о прелюбодеянии с козой.

Я хотел, чтобы люди не сидели сложа руки... а представили себя в подобной ситуации и действительно подумали о том, как бы они отреагировали, если бы это происходило с ними...» [Bottoms 2005a: 231].

Данное высказывание Олби является чрезвычайно важным, поскольку в нем он вновь поднимает тему бездействия, пустого созерцания, которое, как мы неоднократно пытались показать выше, является лейтмотивом всего его творчества. Олби протестует против пассивного примирения с реальностью и ратует за **осознанное проживание жизни**.

В этом произведении Олби затрагивает тему **внутренних переживаний и страстей**, скрывающихся за внешней вежливостью, а также обвиняет средний класс в его отстраненности и самоуспокоении, что заставляет вспомнить ранние пьесы, в которых исследуемый нами автор выступал яростным социальным критиком («Смерть Бесси Смит», «Что случилось в зоопарке»).

Коза в пьесе является развернутой метафорой, отсылающей к древнегреческой и шекспировской трагедиям, пасторали и даже трансцендентализму. Соответственно, и проблематика весьма сложна: она включает в себя самые разные вопросы, такие как свобода и несвобода выбора, стоящего перед человеком, стремление и невозможность самоидентификации ввиду навязанных обществом норм, включенность человека в социум.

Остановимся подробнее на последней из указанных проблем. Нам представляется, что в «Козе», написанной уже в XXI веке, тема одиночества раскрывается иначе, чем в ранних пьесах Олби. В «Кто боится Вирджинии Вульф?» утром, после развенчания иллюзий, Марта признается, что она боится Вирджинии Вульф. И это вселяет пусть и слабую, но надежду на то, что героиня встала на путь отказа от иллюзий, принимая правду о себе, о своей семье, об окружающем ее мире. Иными словами, ее примирение с тем, что Джордж «убил» их сына можно считать своеобразным выходом из одиночества и поворотом в сторону реальности. В финале «Козы» этого нет. В нем царит совершенно другое настроение – настроение бесконечного, абсолютного одиночества, о котором главный герой пьесы – Мартин – буквально кричит:

МАРТИН: (*Плача*) Почему никто не может этого ... я *один* ... совсем *один!*
[Albee 2005a: 109]

Пьеса «Коза, или Кто такая Сильвия?», вслед за «Неустойчивом равновесием», «Пьесой о браке» и «Кто боится Вирджинии Вульф?», развивает тему **гендерных ролей** и продолжает традицию «семейных пьес» драматурга, а также поднимает проблемы кризиса среднего возраста гетеросексуальных пар. «Коза» – некий художественный эксперимент, где Олби выходит за границы собственно семейной проблематики и говорит об атомизации личности в семье. Драматург пытается привлечь внимание социума к сомнительному моральному кодексу в социуме, лицемерию и жизни по двойным стандартам.

Он как бы в отражении показывает, что негласные правила и социальные табу сужают мир человека, который может и должен жить по своим собственным правилам, руководствуясь своими эмоциями, а также подчеркивает наличие множества реальностей, которые формируются и воплощаются в сознании людей. «Эта пьеса о любви и утрате, о пределах нашей терпимости и о том, кто мы есть на самом деле», – подчеркивает Олби [Albee 2005b: 262]. Драматург пытается убедить читателя в том, что реальность, в которой мы существуем, не является единственной.

Именно поэтому в пьесе и появляются эпизоды, подчеркивающие зоофилию Мартина и гомосексуализм Билли. И то, и другое рассматриваются обществом как непростительное преступление. Но для Олби это лишь попытка показать «бессилие человека перед обстоятельствами за пределами зоны комфорта» [Albee 2005b: 259].

В интервью Ч. Роузу (Ch. Rose), посвященному премьере «Козы» в Нью-Йорке в 2002 году, Олби так прокомментировал сюжет пьесы: «Представьте себе то, что вы не можете себе представить. Представьте себе, что вы вдруг влюбились в марсианина, влюбились во что-то или кого-то, чего вы не можете себе представить» [Albee. Charlie Ross Interview 2002].

В этой пьесе, как и во всех пьесах Олби, есть более глубокий смысл, выходящий за рамки буквальной интерпретации сюжета.

Обратимся к заглавию произведения: оно амбивалентно. Олби в вышеупомянутом интервью так прокомментировал его: «Образ козы двойственен. Коза – это не только животное, но и человек, который в определенной ситуации может вести себя как коза/козел» [Albee. Charlie Ross Interview 2002]. К. Флореску (C. Florescu) в своей статье «Кто не Сильвия?» наделяет слово «коза» символическим значением: «Сильвия есть в каждом из нас, она готова дать волю нашим самым диким желаниям, способна или уничтожить или, по крайней мере, уменьшить разрушительное воздействие наших стадных, нездоровых “я”» [Florescu 2011].

Т. Цинман (T. Zinman) предполагает, что использование термина «goat» может также означать «козла отпущения»: «Коза совершенно невиновна, что стала жертвой навязчивой любви Мартина и кровавой мести Стиви» [Zinman 2008a: 141]. На афише спектакля, созданной Театральной труппой Филадельфии (The Philadelphia Theatre Company), изображена коза, изо рта которой свисает фотография с персонажами пьесы. Коза – животное, как известно, способное съесть все, что угодно, поглотила заживо и эту семью. Таким образом, режиссер возложил личную ответственность за семейную драму именно на Сильвию.

Полное название пьесы Олби – “The Goat, or Who is Sylvia? (Notes Towards a Definition of Tragedy)” («Коза, или Кто такая Сильвия? (Почти трагедия)»). Для бродвейской постановки драматург неслучайно добавил этот очень важный, даже программный подзаголовок “Notes Towards a Definition of Tragedy” (дословный пер. с англ. «заметки к определению трагедии»), который Р. Мархолиа перевел «почти трагедия», что, как нам кажется, недостаточно верно. Добавление подзаголовка позволяет понять смысл центрального образа произведения – образа козы, ведь в переводе с древнегреческого трагедия – «козлиная песня» (греч. tragōidia от tragos – козел и ōdē – песнь). И своим подзаголовком Олби акцентирует внимание на наличие в своей пьесе черт греческой трагедии.

Структурно «Коза» отвечает канонам классической греческой трагедии, как ее понимал Аристотель. Сюжет, персонажи, язык, идеи, музыка или песни, зрелищность являются основными шестью ее элементами, обозначенными в

«Поэтике». Сюжет, или действие, состоит из ритмического рисунка и событий, логически следующих друг за другом [Аристотель: 251]. В древнегреческой драме герои были нужны для развития сюжета (фабулы), поэтому их действия были обусловлены необходимостью его развития. Как следствие, персонажи, столкнувшись с ударами судьбы, могут показаться беспомощными, поскольку они не в состоянии принимать решения, которые противоречат сюжетной линии.

Трагедии писались возвышенным языком, а дикции уделялось особое внимание. Также важнейшим атрибутом любой трагедии являлась музыка: представление сопровождалось музыкальным аккомпанементом (это могла быть флейта или барабаны), хоровым пением; диалоги пелись, а не произносились. По Аристотелю, зрелищность важна не в качестве украшения пьесы, а для развития сюжета.

Терри Иглтон в своей работе «Сладкое насилие: идея трагического» [Eagleton 2002], представляет глубокий анализ «Поэтики» Аристотеля и того, какое значение для данного жанра имеют категории смерти и кровного родства, а также отмечает присущую этому жанру повышенную эмоциональность, наличие накала страстей и чего-то «пугающего ... что шокирует и ошеломляет аудиторию» [Eagleton 2002: 1].

Литературовед, профессор Гарвардского университета Саймон Беннет в своей книге «Трагическая драма и семья» [Bennet 1993], исследуя чувства, которые движут персонажами таких эпических поэм Гомера, как «Илиада» и «Одиссея», а также героями «Антигоны» Софокла или «Орестеи» Эсхила, приходит к выводу о том, что постепенно трагический конфликт смещается с общего на частный, с общечеловеческого на семейный. Смерть и родственные связи являются неотъемлемой частью трагедии и трагического в эпоху античности. Именно поэтому поздняя драматургия предпочитает обращаться к изображению семейных конфликтов.

С. Беннет также говорит о некоем «шатке равновесия», царящем в трагедии, которое может быть нарушено вследствие необдуманных поступков героев. В этой связи литературовед отмечает необходимость семейного жертвоприношения [Bennett 1993: 22]. Трагический герой часто жертвует самым ценным, что у него

есть, чтобы сохранить равновесие в мире. «Откупившись» своим домом или семьей, герой, по Беннету, может вернуть ощущение стабильности бытию в целом [Bennet 1993: 25].

Вернемся к пьесе Олби «Коза, или Кто такая Сильвия?». Любовь Мартина к животному нарушает равновесие в семье, о котором говорил Беннет. Поэтому эпизод, где Стиви убивает козу можно интерпретировать как акт жертвоприношения, цель которого не только вернуть главной героине пьесы не только утраченное ею достоинство женщины и жены, но и восстановить «шаткое равновесие», стабильность в семье и – шире – в социуме. Архетип жертвенности в трагедиях античных мастеров присутствовал всегда: вспомним уничтоженную армию Ксеркса из трагедии Эсхила «Персы».

МАРТИН: (*Рыдая*) Что она сделала!? Что же она сделала!? (СТИВИ) Я тебя спрашиваю: что же она сделала!?

СТИВИ: (*Пауза; спокойно*) Она любила тебя... как ты говоришь. Так же сильно, как и я. [Albee 2003a: 110]

Именно поэтому в финале пьесы Мартин признает, что его действия привели к разрушению семьи, и просит прощения, а сам акт убийства воспринимается как восстановление гармонии (возможно, мнимой) семейных (и социальных) отношений. Вместе с тем мы полагаем, что Олби, как автор XXI века все же не до конца следует античной традиции. Автор убежден в том, что несовершенный и сбитый с толку человек заслуживает сострадания и понимания, а «неспособность предложить его является разновидностью зоофилии, гораздо более отвратительной, чем сексуальная» [Horn 2003: 46].

Некоторые исследователи, включая Л. Диаса [Diaz 2007: 12], проводят параллель между Мартином и Эдипом, но вовсе не из-за запретной любовной связи (Эдипа с матерью, а Мартина с козой). Главный герой Олби, подобно вышеупомянутому герою греческой трагедии, в одночасье лишился всего: статуса, положения в обществе, любви и уважения. Он столкнулся с чем-то немислимым, неприемлемым, чем-то, что заставляет героя задуматься о тайне жизни и смерти.

Отсылка к греческой трагедии слышна читателю уже с самого начала пьесы, когда, находясь в состоянии эмоционального смятения, Мартин всерьез заявляет, что слышит не шум от посудомоечной машины, а поступь Эвменид (аллюзия на «Орестею» Эсхила). Когда машина отключается и, соответственно, пропадает и шум, герой чувствует облегчение и отмечает, что, если бы это были Эвмениды, они бы никогда не остановились. Росс не понимает душевных переживаний Мартина и воспринимает его комментарий Мартина как шутку, однако образ богинь мщения с факелами и змеями в руках настраивает аудиторию на трагическое развитие событий.

МАРТИН: Наверное, это Эвмениды.

РОСС: Больше похоже на посудомойку. Вот; прекратилось.

МАРТИН: Тогда, да, вероятно, это не Эвмениды: они не останавливаются.

РОСС: (*Соглашаясь*) Они все сильнее надвигаются. [Albee 2005a: 10]

Театральный режиссер Дэвид Эсбьорнсон (David Esbjornson), работая над постановкой пьесы, намеренно выбрал сценические декорации (разработанные Джоном Арноном (John Arnone)) в греческом стиле, чтобы добиться «классического вида, как в греческой трагедии» [Rakesh 2010: 259].

Т. Цинман (T. Zinman) очень точно замечает, что «в древнегреческой трагедии герой на пике счастья, испытывая довольство своей удачно сложившейся жизнью, переживает внезапный поворот судьбы» – то, что Аристотель называет перипетией. [Zinman 2008a: 148]. И в самом деле, как только Мартин рассказывает Россу о любви к козе, он больше не в состоянии контролировать свою судьбу. Согласно древнегреческому философу, затем протагонист должен «упасть с большой высоты», что происходит с героем Олби: Мартин в одночасье превращается из известного архитектора в обычного сексуального извращенца [Zinman 2008a: 149]. Как полагает Э. Гейнор Мартин выступает в пьесе в роли трагического протагониста, а Росс занимает место хора, «представляющего vox populi и приводящего в движение колеса трагедии» [Gainor 2006].

Своей пьесой Олби доказывает, что трагедии поднимали и продолжают поднимать чрезвычайно важные поведенческие, этические и моральные вопросы и

дилеммы. При этом он подчеркивает, что современная трагедия рассуждает больше не о том, что считать хорошим или плохим, допустимым или неприемлемым, а о возможности высказаться, быть понятым и принятым.

Вновь обратимся к заглавию пьесы. Общеизвестен тот факт, что в Древней Греции автор, написавший лучшую пьесу, награждался живой козой, которую впоследствии необходимо было принести в жертву богу Дионису. Для нашего исследования немаловажным представляется и тот факт, что Диониса обычно сопровождали сатиры – наполовину люди, наполовину козлы. В греческой мифологии сатир обычно ассоциировался с мужским половым влечением, что подтверждается многочисленными скульптурами. Таким образом, фигура козла прочно ассоциировалась в греческой традиции с сексуальным влечением, отсюда и множество интерпретаций названия пьесы «Коза, или Кто такая Сильвия?». Как заглавие пьесы, так и подзаголовок позволяют нам утверждать о том, что пьесу Олби «Коза» можно рассматривать как современную версию древнегреческой трагедии.

Внимательно прочитав пьесу Олби, нельзя не заметить, что ее автор ориентировался не только на античную драму, но и на более позднюю европейскую драму. Комментируя основное название произведения, литературоведы обычно ограничиваются кратким объяснением его происхождения. Так, по утверждению Т. Цинмана (Т. Zinman), имя Сильвия отсылает читателя и зрителя к пьесе Шекспира «Два веронца», в которой это имя носила ее главная героиня.

STEAVIE: Why do you call her Sylvia, by the way? Did she have a tag, or something? Or, was it more: Who is Sylvia, Fair is she that all your goats commend her. [Albee 2005a: 62] (СТИВИ: Кстати, почему ты называешь ее Сильвией? На ней бирка была или что? Или даже: Кто такая Сильвия? И чем она всех козлов наших пленила?)

Интересно заметить, что и в переводе Р. Мархолия, приведенном ниже, аллюзия на произведение Шекспира оставлена на английском.

СТИВИ: Кстати, почему ты называешь ее Сильвией? На ней бирка была или что? Или даже: *Who is Sylvia, Fair is she that all your goats commend her.* (Пер. Р. Мархолия)

Отдельного внимания заслуживают риторические размышления Стиви относительно имени, выбранного Мартином для козы. На наш взгляд, эти размышления являются переработанной версией песни Протея во 2 сцене IV акта пьесы Шекспира «Два веронца».

Who is Silvia? what is she,
That all our swains commend her?
Holy, fair and wise is she;
The heavens such grace did lend her,
That she might admired be. [Shakespeare 2004, IV, ii: 41–55]

Кто такая Сильвия? И чем она
Всех пастушков пленила?
[Шекспир 2011: 123]

Песню, приведенную выше, можно интерпретировать и как неудачную попытку Протея, соревнующегося с изгнанным Валентином, завоевать любовь Сильвии, и явным предательством его дружбы с последним, ведь Протей поклялся передать Сильвии все его письма.

В «Козе» вопрос Стиви относительно выбора имени для козы является аллюзией на песню Протея, подразумевающей как ухаживания, так и предательство. Отсылки к песне Протея обнаруживаются на протяжении всего спора Стиви и Мартина: Мартин постоянно говорит о козе в женском роде, а их связь называет «святой» (“*holy*”), в то время как Стиви недоумевает, почему Мартин называет животное «она» (“*she*”).

Финальную сцену шекспировской пьесы также можно рассматривать как ту, которая вдохновила Олби на создание сюжетной линии в «Козе» Олби. В 4 сцене IV акта герой-любовник спасает одну из героинь (Сильвию), а впоследствии прощает

обидчика (своего лучшего друга Протея). Указанное толкование этих обстоятельств может помочь представить верную трактовку пьесы.

PROTEUS.

My shame and guilt confounds me. Forgive me, Valentine: if hearty sorrow
Be a sufficient ransom for offence,
I tender 't here; I do as truly suffer
As e'er I did commit. [Shakespeare 2004, V, iv: 78–82]

Протей

Я виноват, мне стыдно, Валентин,
И если можно искупить обиду
Признаньем и раскаяньем глубоким,
Прими его. Моя вина не больше,
Чем скорбь моя. [Шекспир 2011: 217]

Интерпретация финальной 4 сцены IV акта становится главной темой эссе Джеффри Мастена «Два веронца: современный взгляд» (Masten, Jeffrey. “The Two Gentlemen of Verona: A Modern Perspective”), в котором утверждается, что «использование в пьесе одной и той же риторики, одной и той же терминологии для однополой “дружбы” и межполовой “любви”» [Masten 1999: 200] взаимозаменяемо и, таким образом, именно оно становится центральным конфликтом пьесы. Другими словами, дружба между двумя мужчинами считалась более крепкой, нежели любовь между мужчиной и женщиной. В начале пьесы Шекспир вводит эти два типа отношений, которые постоянно конкурируют на протяжении всего развития сюжета. Тем не менее все меняется, когда Протей влюбляется в возлюбленную Валентина Сильвию [Masten 1999: 202].

Спустя почти четыре века дилемма, перед которой стоит Стиви, перекликается с описанной выше ситуацией с тем отличием, что Мартин выбирает не между дружбой и любовью, а между двумя видами любви.

МАРТИН: (*Безнадежно*) Я люблю тебя. (*Пауза*) И я люблю ее. (*Пауза*) Вот так вот. (*Стиви трижды кричит, подобно зверю, медленно, осознанно*) [Albee 2005a: 82].

Мартин, пытаясь объяснить Стиви, как влюбился в козу, постоянно говорит, что он тоже любит ее. Он уверен, что его любовь к жене и к козе одинаково сильны, но Стиви не может понять, как ее муж может любить животное так же сильно, как ее. В этой сцене противоречивые эмоции Стиви кажутся попыткой разобраться в откровениях ее мужа и идут по нарастающей: а) у него роман, б) у него роман с животным, и в) он утверждает, что любит это конкретное животное так же сильно, как и ее. В результате Стиви истолковывает связь Мартина с козой как изнасилование, потому что у Сильвии отсутствовал какой-либо выбор, что перекликается с финалом пьесы Шекспира. Хотя Протей не насиловал Сильвию, его действий было достаточно, чтобы Валентин поклялся никогда больше ему не доверять, точно так же, как Стиви не может простить Мартина в конце второй сцены.

СТИВИ: <...> Ты меня погубил, и, Боже мой!, ты пойдешь на дно со мной!
[Albee 2005a: 89].

Отношения Мартина со Стиви и Сильвией представляют собой «межполовую» связь (мужчина-женщина), и, как упоминалось ранее, этот тип связи не так силен, как мужская дружба по Шекспиру. Неспособность Стиви понять разницу в этих типах отношений приводит к тому, что она считает связь Мартина с козой изнасилованием, а себя чувствует преданной. Однако к концу пьесы Стиви приносит Мартину тело Сильвии, оправдывая свои действия следующими словами:

СТИВИ: (*Пауза; спокойно*) Она любила тебя... как ты говоришь. Так же сильно, как и я. [Albee 2005a: 110].

В финале пьесы, как уже говорилось, Стиви убивает Сильвию. Но это убийство вызвано не столько физической связью ее мужа с животным, сколько с его абсолютной уверенностью в том, что он любит козу так же сильно, как и ее –

его жену. Положение Стиви как единственной женщины в жизни Мартина оказалось под угрозой, и, уничтожив «конкуrentку», она чувствует себя отомщенной.

Ключевой является сцена разговора Мартина и Росса в финале пьесы. Неспособность Мартина описать свои чувства своему другу Россу и нежелание Росса слышать о них вновь отсылают читателя к финалу пьесы Шекспира: Мартин, подобно Протею, раскаивается и просит прощения.

МАРТИН. <...> О Боже! Мне жаль. (*Россу*) Да; хорошо, это *было* ненормально, и да, это *было* необдуманно, и...

РОСС. ЕСТЬ! Не *было*! ЕСТЬ!

МАРТИН. (*Запинаясь*) Я... Я...

РОСС. ЕСТЬ!

МАРТИН. (*Собравшись*) *Есть*. Хорошо. *Есть*. *Есть* ненормально; *Есть* необдуманно. [Albee 2005a: 107]

Любопытно заметить, что во время ссоры со Стиви во 2 сцене Мартин ни разу перед ней не извинился, однако полностью признает свою вину и просит прощения у Росса, своего друга. Проводя параллель между «Козой» и «Двумя веронцами» Шекспира, не представляется возможным отождествлять Росса и Валентина, потому что первый не прощает его и не предлагает ему обратно Сильвию в конце пьесы. Вместо этого Олби предлагает другую пару – Мартина и его собственного сына Билли, который фактически становится носителем дискурса мужской дружбы.

Влияние «Двух веронцев» на «Козу» становится заметным и в том случае, если обратить внимание на постепенное развитие сюжета пьесы. У Олби в первой сцене читателю и зрителю предоставляется информация относительно персонажей пьесы, их статуса, образа жизни; важнейшим является откровение Мартина в конце. Вторая сцена посвящена супружеской ссоре и проблеме зоофилии, а последняя – разрешению конфликта. В конце пьесы Шекспира Протей и Валентин говорят о браке: теперь у них обоих есть партнерши. В финале «Козы» разговор между Мартином и Билли разыгрывается, как сцена прощения: Билли начинает с того, что отец погубил всю семью, однако он все же его любит.

БИЛЛИ: <...> Я люблю этого упавшего в пропасть мужчину...! Я люблю этого человека! Я люблю его! [Albee 2005a: 102]

Олби описывает объятия отца и сына, в ремарке указывая «глубокий, всхлипывающий, сексуальный поцелуй» [Albee 2005a: 102]. Неумение Билли различать понятия «любовь» и «половое влечение» эквивалентно колебаниям Протея относительно «любви» и «дружбы». В обеих пьесах однополые отношения превалируют над отношениями между мужчинами и женщинами.

Финал пьесы «Коза, или Кто такая Сильвия?» намеренно оставлен драматургом открытым: зрителю и читателю не ясно, спасет ли свою карьеру и брак Мартин. В этой связи позволим себе остановиться на еще одной интерпретации этого произведения.

Литературовед Дж. Кун (J. Kuhn), анализируя пьесу, отмечает, что само имя «Сильвия», восходящее к латинскому “sylvanus” – лес, связано с сознательным стремлением героя к природе, к воссоединению с ней [Kuhn 2004: 14]: Мартин искал «загородный» дом для своей семьи, когда встретил Сильвию. Однако ирония заключается как раз в том, что новый проект Мартина – проектирование многомиллиардного города, который будет построен как раз посреди американских пшеничных полей – резко контрастирует со стремлением главного героя к загородной идиллии [Kuhn 2004: 14]. Таким образом, в пьесе Олби соединяются трагическое и пасторальное начала. Г. В. Коваленко назвала «Козу» «новой фазой в творчестве Олби» [Коваленко 2020: 347], соединившей «традиции абсурда с традициями литературного наследия Новой Англии», а именно с натуралистами, представителями американского трансцендентализма Генри Торо и Ральфом Эмерсоном. «Коза» – «притча о потерях, которые несет цивилизация, и печальный комментарий частной жизни» [Коваленко 2020: 318].

Пьеса Олби «Коза, или Кто такая Сильвия?» в Conservatory Theatre была поставлена именно так, как задумал драматург: простая обстановка, напряженное действие, смущенная публика. Олби предпочитал такой стиль исполнения, при котором зрители могли бы обращать внимание на языковые детали, не отвлекаясь

на обстановку и реквизит [McCarthy 2005: 26]. Драматург ощущал необходимость предложить зрителю что-то большее, чем просто шоу мелодий и ярких костюмов.

В монографии, посвященной творчеству Олби, Дж. Маккарти (G. McCarthy) отмечает восхищение Олби своим коллегой-драматургом и режиссером Бертольтом Брехтом, которого он называл «уникальным художником» [цит. По McCarthy 2005: 15]. По мнению литературного критика, в своих самых известных пьесах, таких как «Мамаша Кураж и ее дети» или «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть», Брехт идет гораздо дальше своих собственных теорий относительно «эффекта отчуждения», и этот «опыт» становится ключевым в понимании драматургии и эстетики Олби [McCarthy 2005: 15]. Безусловно, не все идеи и теории Брехта перенял Олби. Например, Олби ближе положения Аристотеля о драме и принцип триединства, нежели эпический театр Брехта с его уходом от такого единства, а также от четкой структуры, и, главное, отказ от аристотелевского катарсиса.

Как было ранее сказано, Олби в пьесе «Коза, или Кто такая Сильвия?» придерживается аристотелевской структуры трагедии с ее основными шестью элементами. Однако катарсис представлен в брехтовской манере, где он понимается как внезапный эмоциональный срыв или кульминация, состоящая из любого резкого изменения эмоций, позже приводящих к обновлению, восстановлению и оживлению жизни. Собственно обновление и восстановление жизни отсутствуют в «Козе»: герой, наоборот, остается в крайне подавленном состоянии. В этой связи сам Олби в многочисленных интервью отмечал, что он намеренно выносит катарсис за рамки своих произведений, чтобы позволить читателю и зрителю рефлексировать, думать над увиденным.

Переломным моментом пьесы можно считать эпизод, в котором сочувствие зрителей Стиви сменяется шоком и неодобрением убийства ею козы. Зритель начинает сопереживать Мартину – поистине трагическому герою. Литературовед Э. Гэйног заявляет, что именно через зоофилию Мартин «воплощает крайнюю отчужденность и тоску» [Gainor 2006].

На протяжении всей пьесы он подвергается критике со стороны своего друга и семьи за связь с козой; его же жена Стиви предстает страдающей жертвой. В финале пьесы Мартин осознает последствия своих поступков и раскаивается в них, однако вместо прощения Стиви вытаскивает на сцену зарезанную козу, и все сочувствие к ней как к жертве исчезает, эмоционально отчуждая зрителей от сценического действия. Здесь необходимо сделать оговорку, что несмотря на очевидное присутствие в «Козе» взглядов и теорий Брехта, Олби не стремился создать пьесу в эстетике Брехта. Эффект отчуждения служит тому, чтобы сместить акцент с главного героя на другие темы и идеи, выдвигаемые драматургом.

Пьеса Олби наполнена аллюзиями не только на произведения классической драматургии, но и на раннее творчество самого драматурга. Некоторые литературоведы, включая Х. Хуссейна [Hussein 2021], отмечают, что между пьесами «Что случилось в зоопарке» и «Коза, или Кто такая Сильвия?» много общего. Самая заметная параллель заключается в использовании схожей метафоры – человек, запертый внутри себя, пытается достучаться до животного, которое также находится в заточении. Этот центральный образ, возможно, не предлагает идеального разрешения **темы одиночества**, поднимаемой драматургом еще в дебютной пьесе. Но эту проблему он не теряет надежды разрешить, поскольку глубоко убежден в необходимости действовать. Попытка Джерри установить контакт с Питером терпит неудачу. Неудачей заканчиваются и отношения Мартина с женой и другом. Отчаявшийся Джерри совершает самоубийство. Одинокий Мартин скорбит над трупом козы. Несмотря на разницу финалов посыл Олби остается все тем же: мир никоим образом не изменился, а человек как был, так и остается одинок.

Еще одним любопытным моментом кажется нам присутствие в театре Олби элементов автоинтертекстуальности: Росс и Мартин, ностальгируя о студенческих годах, вспоминают двух нанятых ими проституток, одну из которых звали Огромная Алиса (Large Alice) – явная аллюзия к пьесе «Крошка Алиса», где последняя предстает в образе грозного божества, увидев которое умирает брат Джулиан и которое, подобно эвменидам, является предвестником надвигающейся трагедии. Даже финальный крик Мартина о Сильвии в конце сцены можно

сравнить с финальным монологом Джулиана о его мученической смерти в «Крошке Алисе» [Kuhn 2004: 7].

Еще больше параллелей можно провести между «Козой» и «Кто боится Вирджинии Вульф?». Перед приходом Росса Мартин и Стиви обмениваются репликами, в которых Мартин рассказывает жене о романе с козой Сильвией. Однако Стиви думает, что это всего лишь шутка. Спор Мартина и Стиви заставляет вспомнить известный диалог Марты и Джорджа из «Кто боится Вирджинии Вульф?» «Смертельное время дверного звонка» (“Doom time of the door chime”) [Albee 2005a: 16–17].

Представляется необходимым отметить и тот факт, что сам драматург рассматривал пьесу отчасти как **социально-политическую**. Например, в своем интервью Ч. Россу (Ch. Ross) Олби высказывался, что пьесу можно называть таковой только в том случае, если она заставляет людей думать о вещах настолько по-другому, что вся их жизнь меняется. Поэтому, чтобы изменить современное общество, столь привыкшее к нарушению общепринятых норм и устоев, драматургу для обличения существующих табу «пришлось пойти дальше, чем Набокову (с его романом “Лолита”）」 [Zinman 2008a: 140].

Литературовед М. Робинсон (M. Robinson) полагает, что «Коза» написана Олби о чем-то большем, чем просто о кризисе среднего возраста и взаимоотношениях в семье, хотя и об этом тоже. Олби личное превращает в общественное, а следовательно, по убеждениям самого драматурга, в политическое, так как «личное в жизни обретает смысл лишь тогда, когда мы входим в сферу общественного, а это общественное входит в нас» [Robinson 2011]. Соответственно, по утверждению Робинсона, исследуемое нами произведение призвано воздействовать как на микро-, так и на макроуровни общества и инициировать прогрессивное мышление. Таким образом, хотя сам Олби изначально указал жанровую принадлежность своей пьесы как «трагедию», в ней присутствуют и черты социальной драмы.

Шок, непонимание и неприятие людьми друг друга являются важными характеристиками театра Олби: автор стремится дестабилизировать зрителя, сбить

его с толку. Конечно, у Олби образ козы – не самоцель пьесы, он не стремится показать запретную любовь на грани допустимого. По мнению театрального режиссера Ричарда Е. Т. Уайта (Richard E. T. White), Олби пытается переосмыслить темы классической трагедии – мифологической истории о Леде и ее сыне лебеде, Пасифае и быке, переместить их в современный контекст, чтобы показать, что люди все также подвержены желаниям, ставящим под сомнение их человечность.

Данная пьеса – это попытка приоткрыть занавес и пролить свет на «странность человеческого разума». Олби попытался изучить две реальности, в которых существует человек: реальность социальную и реальность индивидуальную. Драматург намеренно оставляет финал открытым: читатель и зритель вынуждены гадать, является ли хаос и крушение семейной жизни Мартина и Стиви явлением временным или перейдет в постоянное. Ричард Уайт, поставивший пьесу в 2005 году в Conservatory Theatre на Бродвее, в интервью перед премьерой отмечал, что был поражен, впервые прочитав пьесу; поражен смелостью Олби воплотить столь вызывающую драматическую метафору. Несмотря на противоречивые отзывы, пьеса шла рекордные 309 раз и принесла драматургу огромный успех, ее продолжали и продолжают ставить в театрах по всему миру.

2.4. «Я как таковой и я»

Пьеса, написанная в 2007 году, когда драматургу было семьдесят девять лет, стала завершающей в его карьере. Литературный обозреватель журнала *New York Times* Б. Брентли (B. Brantley) так прокомментировал премьеру спектакля: «Есть что-то очаровательно старомодное в пьесе “Я как таковой и я”, по крайней мере, по меркам авангарда. В то же время она пронизана очарованием юности, будто философ-первокурсник впервые задался серьезными вопросами, на которые нет ответов, а также осознал возможности театра и его же ограничения. Это может быть работа мастера старой школы, но в ней пульсирует энтузиазм влюбленного неопита» [Brantley 2008].

Премьера «Я как таковой и я» состоялась в январе 2008 года в McCarter Theatre, постановкой руководила режиссер Эмили Манн (Emily Mann). Будучи небольшим по объему (всего два акта), произведение перенасыщено вербальными головоломками, что сближает его с фарсом и музыкальным шоу.

В «Я как таковой и я» шесть действующих лиц: ОТТО, отто (имена двух героев так и пишутся: строчными и прописными буквами), Мать, Врач, Морин, Мужчина/Отец. ОТТО и отто являются близнецами двадцати восьми лет, приятной внешности, автор предполагает наличие у них длинных волос. Мать – обычная полная женщина шестидесяти лет, Врачу тоже шестьдесят и драматург описывает его как невысокого и коренастого. Морин – симпатичная девушка двадцати пяти лет, а Мужчина/Отец выглядит, как постаревшие ОТТО и отто.

В самом начале пьесы мы узнаем о том, что двадцать восемь лет назад Мать родила двух мальчиков-близнецов, после чего отец от них ушел. Позже к ним переезжает Врач, который понял, что «в нем нуждаются». Жизнь семьи открывается читателю как раз в тот момент, когда ОТТО заявляет Матери, что, во-первых, он собирается стать китайцем, потому что будущее за Востоком и он «хочет в нем участвовать», а во-вторых, что его близнеца отто больше не существует.

Это заявление открывает перед читателем/зрителем онтологический и гносеологический планы пьесы. Мать постоянно спрашивает: «Кто ты? Который из

них? Ты тот, который любит меня?». Из-за того, что брат отрицает его существование, отто впадает в острый личностный кризис, впоследствии это делают Мать, Врач и Морин. Морин – девушка отто (того, чье имя в пьесе написано с маленькой буквы); она видит, чувствует, любит его и даже решается на трудный разговор с Матерью, в котором убеждает ее в существовании отто. Однако в итоге героиня вступает в интимную связь с ОТТО, не сумев различить близнецов.

В заключительной сцене представлено противоборство, в котором отто пытается доказать свое существование и вновь обрести свой статус и место в жизни, несмотря на заявление ОТТО о том, что его заменили «настоящим» близнецом – *Отто* (имя пишется курсивом). Данный диалог прерывается гротескно-фарсовым появлением отца близнецов, Мужчины, выезжающим на сцену в телеге, запряженной черными пантерами, в изумрудах из папье-маше и с плакатом “Happy End” (пер. с англ. «счастливый конец»), то есть именно так, как и предполагал ОТТО. Однако упрек Матери заставляет отца передумать, перевернуть плакат другой стороной – “Former Happy End” (пер. с англ. «бывший счастливый конец») и снова уйти. Таков вкратце сюжет пьесы.

Пьеса «Я как таковой и я» написана в духе пьес Олби переходного и позднего периодов, таких как «Брачный этюд» и «Пьеса о младенце» и представляет собой что-то вроде «философского водевиля» [Brantley 2008], где драматург с легкостью обращается к самым сложным философским вопросам, таким как **осознание своей идентичности и поиск себя**. Пьеса также отсылает к абсурдистским экспериментам Олби, включая одноактные пьесы «Песочница», «Американская мечта», и к черным комедиям того времени, когда молодые драматурги упивались свержением театральных традиций. Фарс длится около двух часов, на протяжении которых Олби демонстрирует зрителю множество театральных трюков и приемов, чем напоминает О. Уайльда с его комичной путаницей личностей в пьесе «Как важно быть серьезным», Шекспира и его «Комедией ошибок» с участием братьев-близнецов, Л. Пиранделло с его персонажами, самосознание которых раскрывается на сцене, где они воображают себя актерами, но особенно С. Беккета [Mandell 2010].

Создается ощущение, что Олби обращается ко множеству театральных традиций и условностей. Это и греческая трагедия, и комедии Шекспира и Мольера, и экспериментальные комедии Л. Пиранделло и Э. Ионеско. Драматург также использует образ лирического рассказчика, заимствованный у Т. Уильямса, где важную роль играет монолог.

Неоднозначность и амбивалентность пронизывают всю пьесу. Весьма двойственной и неоднозначной оказывается материнская любовь, братская любовь, романтическая любовь, а также те сексуальные, расовые и психологические ячейки, в которые люди пытаются загнать друг друга. Оживленное обсуждение этих важных вопросов перемежается со множеством культурных отсылок, как имплицитных, так и буквальных (Т. С. Элиот, У. Блейк, настольная игра «Монополия», жевательная резинка Doublemint).

Несмотря на неоднозначность всего действия, время от времени Олби проливает свет на происходящее на сцене: это заявления персонажей о том, что все относительно, а также о том, что люди говорят не всегда то, что имеют в виду.

Вся пьеса пронизана внутренней неуверенностью, являющейся сутью творчества Олби. Это неуверенность Матери, неспособной различить близнецов, а также неуверенность отто в своем существовании. Примечательно, что Мать, в самом начале пьесы услышав голос одного из сыновей, выглядит растерянной, смущенной: она не знает, который из сыновей говорит и что от него ждать. Это ощущение неуверенности, настороженности является характеристикой художественного мира Олби в целом. В пьесе отто ставит под сомнение сам факт своего существования, что возвращает нас к фундаментальному мотиву всего творчества драматурга – мотиву **иллюзорности жизни**. И действительно, есть ли второй отто или это всего лишь хорошо продуманная иллюзия, как иллюзорные дети в «Кто боится Вирджинии Вульф?», «Американской мечте» и «Пьесе о младенце»?

На наш взгляд, Олби неслучайно в своей последней пьесе обратился к **теме поиска себя**, определения своей идентичности. Как упоминалось ранее, в младенчестве его усыновили Рид и Френсис Олби, однако отношения с приемными родителями были холодными. Отец Олби руководил сетью театров, где

показывались водевили, что не могло не сказаться на драматургическом методе исследуемого нами автора. Рассказывая о приемных родителях, драматург говорил: «Эти люди, которые меня усыновили, мне не очень нравились – и я не очень им нравился, я не думаю, что мы принадлежали к одной семье» [Albee 2005b: 166]. Возможно, поэтому мотив поиска себя проходит через все творчество Олби.

Ограниченность, бездумность существования, монотонность, отсутствие мышления и воображения – повторяющиеся мотивы в произведениях драматурга начиная с пьесы «Что случилось в зоопарке», в которой жизнь Питера выверена, предсказуема и скучна. Важно то, что ОТТО, подобно Джерри, пытается добиться отклика, (в его случае – рефлексии от Матери и Доктора), однако безрезультатно.

ОТТО: Ах, Мать; ты такая неудачница. (В зал.) Он *может* вернуться, в один прекрасный день войдет и скажет: «Привет, Дорогая; я вернулся!» Гордо зайдет, богатый как Крез, с мешками изумрудов, на повозках, запряженных пантерами. (Доктору) И когда он *вернется* и поймет, что *ты* за человек, я бы на твоём месте поостерегся этих пантер.

Предположение Отто становится пророческим. В финале пьесы Отец действительно появляется на повозке с пантерами. Вот только все, что «напророчил» сын оказывается насквозь фальшивым:

ОТТО *начинает двигаться за кулисы слева. Звуки из-за кулис; трубы; колокола; кнуты; звуки водителя; звуки телеги.*

Появляется отец на колеснице (все нижеперечисленное явно негабаритное и фальшивое) из папье-маше или чего-то в этом роде – запряженной четырьмя большими черными пантерами на колесах – явно фальшивка. Вдобавок ко всему, большой баннер с надписью «Счастливый конец!» Колесница, управляемая Отцом, нагружена огромными мешками [фальшивка] с огромными изумрудами [фальшивка]; все это появляется либо из-за кулис в центре, либо, если нет места, из-за кулис слева. Все персонажи на сцене замирают. [Albee 2011a: 73]

Из приведенной развернутой ремарки хорошо видно, как драматург сознательно подчеркивает такие характеристики кортежа отца, как «преувеличенный размер» и «подделка» (“fake”). Таким образом, приезд Отца

выглядит абсолютно абсурдным. Однако через абсурд Олби разрушает логический и выверенный мир Матери и Доктора и возвращается к темам, волнующим его на протяжении всего творческого пути. Это темы несовпадения мечты и реальности, поддельности, фальши существования.

Как же происходит знакомство читателя / зрителя с героем пьесы? Первый акт начинается с обращения ОТТО, стоящего перед красными занавесами, к зрителям.

ОТТО: (Выходит слева, двигается к центру.) Здравствуйте! Меня зовут ОТТО. Я направляюсь к моей матери. (Указывает на занавес.) Она там. Я собираюсь встретиться с ней, потому что хочу досадить ей, хочу, чтобы все стало сложным. Затем, может быть, я смогу выбраться из всего этого беспорядка – этой семьи и всего остального. Итак: меня зовут ОТТО. У меня есть однайцевый близнец. Я пытаюсь от него избавиться, чтобы быть избавленным от него, избавиться от них всех. Но это непросто: вы знаете каковы эти близнецы, хотя, может быть, вы и не знаете. [...] От них так трудно избавиться – от этих близнецов! [Albee 2011a: 5].

Таким образом, первое же обращение героя к зрителю позволяет сделать вывод об авторской интенции: Олби пытается погрузить читателя-зрителя в проблему личности, демонстрируя героя, чья речь сбивчива, алогична, показательно бредова, почти шизофренична. Но вместе с тем сумятица в мыслях соседствует у героя с ярко выраженным желанием что-либо сделать (досадить Матери, обвинить Доктора, избавиться от близнеца). Заканчивается эта предваряющая сцена (у Олби *pre-scene*) появлением отто, от которого ОТТО просто отмахивается («Оставь меня!»).

Собственно, первая сцена представляет собой диалог ОТТО и Матери, к которому чуть позже присоединяется Доктор. Мать не в состоянии различить своих детей, постоянно переспрашивая: «Который из них ты?» (“Which one are you?”), ОТТО заявляет, что его близнеца больше не существует. В довершение ко всему ОТТО говорит Матери о своем намерении стать китайцем, что никак не связано с

проблемой самоопределения близнецов. Разговор Матери, Доктора и ОТТО напоминает раннее творчество драматурга и заставляет вспомнить Олби-абсурдиста. Таким образом, уже с самого начала намечается проблема идентичности, самоопределения. Герой ОТТО желает действовать, но все его действия заканчиваются кривлянием – герой бездействует. Он так ничего и не сделал.

Заканчивается первый акт пост-сценой (post-scene), в которой ОТТО копирует Мать, передразнивая ее. Поэтому можно сказать, что ОТТО дважды актер: во-первых, он пытается всех изобразить, перенимая манеры и речь, а во-вторых, начинает осознавать себя персонажем пьесы, напрямую обращаясь к зрителям. Например, он объявляет антракт после того, как занавес уже опустился. Герой пытается досадить матери, но запутывает зрителя; он сам себя превращает в актера, тем самым усложняя свой образ. Монологи ОТТО композиционно обрамляют первый акт.

ОТТО: <...> Мне кажется, я делаю успехи – испоганиваю все. (*Изображает Мать*) «отто, мой дорогой...ты не существуешь.» (*Изображает отто*) «Как это возможно!? Как это возможно!?» Ну... это дилемма. Как нам ее решить? Как мы с *этим* разберемся? Хммм. (*Идея.*) Ну, возможно, антракт поможет. [Albee 2011a: 38]

Второй акт состоит из семи сцен и Заключения – два брата-близнеца пытаются сбежать от их субъективности (-тей) и факта существования их нового третьего брата – «этого нового *Отто*». Финал первого акта корреспондирует с финалом второго. ОТТО опять выступает в качестве актера.

отто: (Чуть не плача.) И как нам справиться с этим [Отто]!?

ОТТО: (Думает над этим.) Ну... Полагаю, нам просто надо думать о себе как о тройняшках. (Пауза; наконец они смеются, обнимаются.)

отто: И что нам сейчас делать, а?

ОТТО: (Указывает на занавес.) Ну, я думаю, пьеса окончена. Пойдмн присоединимся к тем, кто уже за занавесом. [Albee 2011a: 77]

Мотив двойничества, очевидно прослеживающийся в пьесе, далеко не нов в драматургии и выполняет разные функции в творчестве разных авторов. У Олби борьба близнецов на первый взгляд представляется включенной в забавную историю пары двойняшек и их семьи, то есть организует семейно-бытовой конфликт. Однако на глубинном уровне этот же мотив выливается у Олби в социальный и философский. Театральный режиссер Эмили Манн, имя которой упоминалось ранее, в одном из интервью обозначила следующие вопросы, по ее мнению, центральные для Олби в этой пьесе: «Как мы формируем свою личность и чувство собственного “я” в мире, который, кажется, вписывает в нас определенную культуру? Меняется ли сам смысл существования в современную виртуальную эпоху? Как мы отличаемся от нашей ДНК в век развития молекулярной биологии?» [Mann E. Interview 2022].

Сюжет о близнецах встречается и в творчестве современников Олби. Так, франко-венгерская писательница Агота Кристоф в трех романах («Толстая тетрадь», 1986, «Доказательство», 1988, «Третья ложь», 1991) обращается к образу близнецов. Любопытно, что А. Кристоф своеобразно играет с языком, называя близнецов именами, буквы которых идентичны (Лукас и Клаус), что корреспондирует с именами героев американского драматурга – Отто и отто. В романах А. Кристоф, как и у Олби, есть герои, именуемые Мать и Отец. Любопытно, что язык и стиль двух писателей также не лишен сходства: А. Кристоф известна лаконичным, выразительным стилем, который достигается за счет коротких фраз, простых предложений, глаголов преимущественно в настоящем времени, выверенности каждого слова.

Ю. В. Матвеева, в статье «Поколение 1956 года в венгерской литературе: феномен Аготы Кристоф», размышляя о значении образа близнецов предполагает, что «братьев никогда не было двое», а «второй герой – лишь *alter ego* одного и того же Клауса-Лукаса, его подсознание, его прошлое, фантом его детства» [Матвеева 2020]. Литературовед приводит версию французской исследовательницы К. Тревисан, считавшей, что «“мы”, от собирательного лица которого ведется

повествование, – это фиктивное “мы”»: «просто одинокий ребенок выдумал себе брата, чтобы избавиться от убивающего одиночества» [цит. по Матвеева 2020].

Олби на часто задаваемый вопрос относительно наличия образов близнецов и темы двойничества в своих пьесах отвечал, что и то, и другое является «мощным драматическим механизмом», но он «не стоит кандидатской диссертации» [Kathleen Turner Interview 2008]. Здесь нужно сделать оговорку о том, что Олби очень не любил отвечать на вопрос, «о чем» его пьесы. В своем «Письме к аудитории», сопровождающем пьесу «Я как таковой и я», он подчеркивал: «Я склонен к отказу от сотрудничества – и иногда настроен враждебно – когда люди спрашивают меня, о чем мои пьесы <...> О чем “Я как таковой и я”? Этот вопрос звучит на протяжении почти двух часов, включая антракт. <...> Пьеса, в конце концов, рассказывает обо всем, что происходит с персонажами от начала и до конца, и (если только автор не убил их всех занавесом) жизни персонажей до начала пьесы и после ее окончания. Это и означает, на мой взгляд, что пьеса полностью рассказана (или объяснена) самим актом ее просмотра» [Albee 2011a: 3].

Еще одной важной темой пьесы темой пьесы, на наш взгляд, является **тема сущности искусства**, связи реальности и воображения. В своем «Письме» Олби предупреждает зрителей: «Моими пьесами <...> можно насладиться в полной мере лишь в том случае, если вы не принесете с собой в театр чемодан предубеждений – “пьеса должна проходить именно так”» [Albee 2011a: 3]. Тем не менее «Я как таковой и я» представляет собой мета- и интертекстуальное рассуждение, для полного понимания которого читателю или зрителю необходимо знать и понимать театральные условности и различные отсылки к литературным произведениям. Субъект в пьесе полностью лишен равновесия, он находится в постоянной борьбе, и чтобы достичь гармонии, он вынужден вернуться к неопределенности.

Французский исследователь интертекстуальности Ю. Кристева утверждает, что говорящему субъекту присуще раздвоение личности из-за постоянного давления на него фрейдистских стремлений и социальных ограничений. По Кристевой, порядок возможен лишь при полном следовании правилам системы, а при любом отклонении от них порядок нарушается [Кристева 1998].

Мать, родив близнецов, разрушила систему. Этот сбой привносит в мир «хаос», по словам Врача [Albee 2011a: 35]. Она неслучайно называет сыновей одинаково: «Вы не видите логики в этом... одинаковые дети, одинаковые имена» даны им затем, чтобы, «когда они станут достаточно взрослыми для понимания того, что у них есть имена, узнать, что они – один и тот же человек», «Я взяла бы их на руки и сделала из них одного. Они устроились бы там и обнялись... стали бы одним – были бы одним целым» [Albee 2011a: 20].

Вышеприведенная цитата, по нашему мнению, удачно подтверждает мысль литературного обозревателя журнала *The New Yorker* Дж. Лара (J. Lahr) о том, что Мать в пьесе «Я как таковой и я» превращается в одну из «архетипических матерей пьес Олби – такую, как Марта из пьесы “Кто боится Вирджинии Вулф?”, Мамуля из “Американской мечты”, героиня А из пьесы “Три высокие женщины” или дама из “Пьесы о младенце”, использующая палиндромные (т. е. читающиеся одинаково в обе стороны) имена. Такая архетипическая “мать” признает физическое различие своих сыновей, но возмущенно отрицает их индивидуальный внутренний мир» [Lahr 2010].

ОТТО же пытается отделиться от этой «коллективной семьи», как ее называет литературовед Б. Брентли (Ben Brantley), тем самым актуализируя проблему идентичности. Герой отказывается от некоторых признаков своей идентичности: национальности, языка. ОТТО отрицает даже такой основополагающий элемент его существования, как быть персонажем в пьесе. Так, он декларирует то, что устал быть «западным» и, ввиду того что «будущее на Востоке», покидает страну. Теперь у ОТТО есть новый брат, а «прошлый исчез. Он не существует. Пуф! И испарился! Вот так просто!» [Albee 2011a: 15]. Все вышесказанное приводит пьесу в движение и порождает экзистенциальный кризис.

Кризис личности проявляется и в неудачных попытках коммуникации. Первое чувство ужаса отто (чье имя с маленькой буквы), связанное с проблемой самоопределения, появляется, когда его брат делает вид, что не слышит его.

отто: Я вижу его и здороваюсь, но он будто оглох: он меня не слышит. Это продолжается примерно несколько дней. Только что, я сказал: «Отто», но он

просто прошел мимо. Я закричал: «Эй, Отто!.. и ... ничего. [...] это было [...], как будто меня там не было, как будто я ... не существовал. [Albee 2011a: 30]

отто пытается все так же через речь, через диалог доказать свое существование, например, попросив Морин поговорить с его матерью и убедить ее, что он все еще существует.

отто: Меня не существует.

Мать: Да, то есть *нет*. Нет, тебя не существует.

Доктор: Тебя заменили.

отто: (*усмехнувшись*) Меня не существует!

Мать: Мне очень жаль, да.

отто: Мама, с кем ты разговариваешь?

Мать: Ну... с *тобой*, конечно. Мой мальчик; мой отто.

отто: (доктору) И ты. С кем ты разговариваешь?

Доктор: В основном с твоей матерью. (*отто замахивается*) Ты! С тобой. Разумеется, с тобой.

отто: (пауза) Тогда я действительно *существую*. [Albee 2011a: 36]

В художественном мире Олби диалог, речь, высказывание приравниваются к действию. Слово равно поступку, однако слово не всегда адекватно мысли. Если слово сказано, но не услышано, или услышано превратно, то оно буквально исчезает. Данная тема уже была освоена культурой и до Олби. Достаточно вспомнить известные слова Оскара Уайльда: «Я отвечаю за то, что говорю, но не отвечаю за то, что вы слышите» или строки из стихотворения Ф. И. Тютчева 1869 года «Нам не дано предугадать, как слово наше отзовется». Однако Олби идет дальше, приравнивая слово к бытию: я говорю, следовательно, я существую. Для драматурга говорить является признаком присутствия человека в мире, поэтому есть два способа покинуть мир: перестать говорить и перестать быть услышанным (вышеприведенный диалог это иллюстрирует).

Мать: Ну ... тогда поговорим. То, что эта девушка хочет, насколько я понимаю ... так это поговорить. «Мы можем поговорить?» – спросила она по

телефону. «Мы можем встретиться и поговорить?» Я подумала, что она скажет «*Могли бы мы*», но откуда мне было знать? «Мы можем поговорить? отто попросил меня позвонить Вам». Как я уже сказала, она говорила о чем-то срочном. Как вы думаете, о чем?

Доктор: (изображая недоумение) Ой, не могу себе представить. Думаете, это как-то связано с ОТТО – большим ОТТО, громким ОТТО, решившим, что маленького отто не существует?

Мать: (*Пренебрежительно*) Люди не решают такие вещи.

Доктор: Ты его слышала! Ты слышала, как он это *сказал!*

Мать: Ерунда!

Доктор: (залу) И я тоже такого давно не слышал!

Мать: То, что люди говорят и что они имеют в виду, не всегда совпадает. *Ты* это знаешь!

Доктор: Да, но ты слышала, как он это *сказал!* [Albee 2011a: 52–53]

Олби строит постмодернистский, пастозный, сниженный до уровня «пустой пародии» текст – термин литературного критика Ф. Джеймсона, – согласно которому постмодернистская культура создает «мир, в котором стилистические инновации больше невозможны, все, что осталось, – это имитировать мертвые стили, говорить через маски, голосами стилей в воображаемом музее» [Storey 2003:150].

Пьеса «Я как таковой и я» написана в абсурдистской эстетике, о чем свидетельствуют абсурдность заявлений героев (желание ОТТО стать китайцем, заявления о том, что отто не существует и др.), выбор сугубо абсурдистских стилистических средств выразительности (на которых мы остановимся далее), композиция пьесы. Однако Олби, будучи поклонником таланта Чехова, на протяжении всей своей творческой карьеры так или иначе обращался к реализму. Здесь необходимо сделать оговорку о том, что реалистическая традиция в истории американской драматургии формируется на смешении элементов классической трагедии и шекспировской комедии и строится на ошибочных тождествах, заимствует отличительные черты из водевилей и фарсов.

Отличительной чертой пьесы «Я как таковой и я» являются минимализм, постоянные эксперименты с языком, самореференция, обращение к американской и европейской литературным традициям начиная с Ю. О’Нила с его поисками новых форм до Л. Пиранделло, Э. Ионеско, Т. Уильямса и С. Беккета, намеком на которого становится в пьесе котелок, который носит Доктор.

Пьеса неустанно разрушает иллюзию четвертой стены, привлекая внимание к собственной искусственности. Помимо персонажей, постоянно обращающихся непосредственно к зрителям, есть целые сцены-монологи (сцена 2 и сцена 4 в акте II), в которых герои также рассуждают о театральных условностях и о себе как о персонажах пьесы. Таким образом, проблема условности оказывается напрямую связана с проблемой жанра. Театр перестает быть сюжетным, актеру трудно понять, где он, а где персонаж. Представление разыгрывается внутри представления. Олби высоко ценил творчество Беккета, считая его величайшим драматургом XX века, и, вероятно, именно у него заимствовал принцип условности сценического действия: «условность беккетовской драматургии – это принципиальное разрушение театральной иллюзии правдоподобия, но при этом откровенно новая, ни с чем напрямую не сопоставимая театральность» [Доценко 2006: 4].

Мать: [...] (*Залу*) Вы не видите в этом логики... идентичные близнецы, одинаковые имена?

Доктор: (*Констатирует.*) Это симметрично, но не логично.

Мама: Я не с тобой говорю.

Доктор: Да, я знаю. (*Показывает*) К ним! Но ты их путаешь, а сбитая с толку публика – невнимательная публика. Я это где-то читал.

Мать: Да? (*Задумывается*) *Король Лир* сбивает с толку.

Доктор: (*Подтверждая*) Это так.

Мать: Но люди все равно читают *Короля Лира*. Или пытаются.

Доктор: Потому что они знают, что *должны*. [Albee 2011a: 22]

Доктор: Ты куда?

Мать: Мне нужно в туалет.

Доктор: Мы же на сцене.

Мать: Ну, подожди. Мне нужно в туалет.

Доктор: Да, но...

Мать: Я с самого начала только и сижу на этой чертовой кровати. Поговори о близнецах или еще чем-нибудь. Я уйду. [Albee 2011a: 25]

Отто: Ну, вот все и ушли (*Слышит голоса*). О, подождите! Кто-то идет (*Показывает на правый угол сцены*). Думаю, я останусь здесь и подожду. В японском кукольном театре Бунраку есть такая традиция: если люди, управляющие куклами, на сцене одеты в черную сетку – их не видно, их как будто нет. Это и правда чудесно. (*Двигается к левой авансцене*). Сейчас в западном театре тоже есть традиция: если опереться на авансцену вот так (*показывает*), то можно наблюдать за сценой и людьми, а тебя не видно. По крайней мере я *надеюсь*, что такая традиция есть. [Albee 2011a: 47]

Олби так комментировал обращение к аудитории: «Мне нравится, когда герои говорят с аудиторией, а иногда и просят ответа. Я не хочу, чтобы они уподоблялись шпионам. Я хочу, чтобы они принимали участие в пьесе» [Kathleen Turner Interview 2008].

Пьеса «Я как таковой и я» изобилует культурными отсылками. Например, подробно рассмотренная нами ремарка, описывающая триумфальное появление на сцене Отца в повозке с пантерами, напоминает мультфильмы Уолта Диснея, но в то же время заставляет вспомнить пьесу «Смерть коммивояжера» и ее главных героев Вилли Ломана и его брата Бена. Таким образом, Олби синтезирует различные драматические жанры и принципы.

Пьеса «Я как таковой и я» активно вовлекает зрителя в театральное действие. Аудитория поначалу шокирована: испытывает паранойю и панику, потому что в современном меняющемся мире исчезнуть может каждый. Литературовед Т. Цинман называет персонажей пьесы «воображаемыми, невидимыми, исчезающими, молчаливыми сыновьями» [Zinman 2008a]. С. Браун использует термин «сын-приведение» и сравнивает ОТТО и его близнеца с воображаемыми

детьми «Кто боится Вирджинии Вульф?», «Три высокие женщины», «Пьеса о ребенке» [Brown 2010].

В исследуемой пьесе Олби ищет ответы на достаточно философские вопросы: Состоит ли наша личность из элементов и черт, которые можно изъять и передать другому? Являемся ли мы лишь марионетками, запертыми в лабиринте значений, исполняющими отведенную нам манипуляторами роль? Похожи ли мы на отто, изо всех сил стремящегося быть увиденным, услышанным, понятым и тем самым доказать факт своего существования? Желание быть понятым и услышанным приводит внимательного зрителя и читателя через множество абсурдных разговоров к теме, являющейся доминантной на протяжении всего творчества драматурга, начиная с персонажа Джерри дебютной пьесы «Что случилось в зоопарке», – теме **одинокости и отчужденности**. Для достижения своей цели, а именно для того, чтобы его слышали, поняли и признали его существование, отто (с маленькой буквы) говорит и произносит со сцены свои реплики.

«Я как таковой и я» – пьеса настолько смешная, исполненная юмора, изобилующая метафорами с двойным смыслом и вербальными головоломкам. что критики, включая литературоведа и исследователя театра Г. В. Коваленко, называют произведение фарсом или водевилем.

На игре слов построено и заглавие пьесы, дословный перевод которого «Я, я и я» (me, myself, I переводится с англ. «я», однако употребляется в разных грамматических конструкциях). Г. В. Коваленко в монографии «Театр Эдварда Олби» предлагает следующий перевод: «Три – Близнеца – Три». Мы в своей работе придерживаемся заглавия, фигурирующего в известных интернет-ресурсах – «Я как таковой и я». На наш взгляд, такой перевод передает загадку, энигму, содержащуюся в оригинале, а также с самого начала обозначает тему идентичности и самоопределения как центральную в произведении.

Тема двойничества, являющаяся характерной для жанра комедии, берет начало западноевропейском театре эпохи Возрождения. Здесь мы можем говорить об активации родового смысла.

Если в основе трагедии лежит неразрешимый конфликт, то конфликт комедии, наоборот, обычно носит мнимый характер. «Комедия всего лишь создала иллюзию, что над общественными устоями может нависнуть угроза...» [Пави 1991: 146]. Конфликт классической комедии укладывается в формулу «благополучие – нарушение благополучия – восстановление утраченного благополучия». На первый взгляд, конфликт в «Я как таковой и я» укладывается в данный шаблон: Отец оставил близнецов – ОТТО намерен стать китайцем и опровергает существование своего брата – разбогатец, Отец возвращается. Финал исследуемой нами пьесы не просто благополучный, а доведённый до абсурда, неестественный, до нелепого смешной, что позволяет говорить о принадлежности произведения к жанру фарса.

Однако конфликт мнимый лишь на первый взгляд, в его основе – важнейшая проблема – проблема поиска себя и своего места в мире.

На интонационно-речевой организации произведения мы подробно остановимся в третьей главе. Забегая вперед, отметим множество лингвистических игр доходящих до абсурда, присутствующих практически на каждой странице.

Упоминания в пьесе античного царя Креза, трагедии Шекспира «Король Лир», а также намёк на С. Бэкетта активируют ассоциативный фон читателя / зрителя, невольно проводя параллель между «Я как таковой и я» и античной традицией, шекспировской трагедией и условным театром. Все это свидетельствует как об эклектичности драматургического метода американского драматурга, так и о сложной жанровой структуре его произведения.

Диалоги чередуются с развернутыми монологами, являющимися катализаторами внутреннего действия, что характерно для драмы. Некоторые сцены представлены монологами ОТТО настолько экспрессивными и обращёнными к аудитории, что создаётся впечатление что актёр читает стендап.

Сложная проблематика и интонационно-речевая организация, на наш взгляд, позволяют говорить о присутствии в тексте элементов, присущих драме, хотя, безусловно, преобладают черты комедийного жанра.

Позднее творчество – особый этап в жизни и карьере любого писателя, в том числе и Э. Олби. В поздних пьесах, а именно созданных в 1990–2007 гг,

драматург обращается к темам и мотивам своих ранних и переходных произведений, однако несколько их переосмысливает. Так доминантные темы находят новое воплощение. С возрастом, исследуемый нами автор начинает философски относиться к смерти, которая уже для опытного Олби перестает быть трагическим концом, а воспринимается как следующий этап бытия. Тема же одиночества, наоборот, приобретает трагический модус. Мотив осознанного проживания жизни становится важнейшей этически-философской установкой драматурга. «Думайте, чувствуйте, проживайте» – об этом автор практически кричит в каждой пьесе. Олби чувствует внутренний потенциал, как результат многолетней писательской карьеры, экспериментировать с жанрами и стилями. Поздний Олби отходит от привычного жанра драмы (напомним, что ранние и переходные пьесы по жанровой принадлежности являются преимущественно драмами). На закате творчества драматург создает уникальные пьесы, относящиеся к сложножанровой драматургии: драму в духе реализма, трагедию с выраженным комедийным началом и комедию-фарс с чертами драмы. Аллюзии как на произведения мировой литературы, так и на собственные пьесы являются важной характеристикой позднего творчества драматурга. Обращение к собственным ранним и переходным пьесам придает позднему этапу творчества некую завершенность.

ГЛАВА 3. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПЬЕС Э. ОЛБИ ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА

В науке существует множество подходов к проблеме стиля и определений данного термина, что свидетельствует о сложности и многомерности проблемы. Стиль принадлежит к ряду научных понятий, которые при всей очевидности с трудом поддаются определению и вызывают множество дискуссий.

Идея разработки стилистики как самостоятельной научной дисциплины принадлежит В. В. Виноградову и возникает в 20-х гг. XX века. «Вообще у меня все больше и больше тяготения к общим вопросам стилистики. Хочется создать такую науку ... В России почти ничего для этого не сделано» [Виноградов 1980: 334].

В целостной стилистической концепции, к которой ученый пришел в 50-х – 60-х гг., стилистика рассматривается как общая теория функционирования языка (особенно литературного). В. В. Виноградов занимался изучением стилистического синтаксиса, стилистики художественной речи, композиционно-речевой организации художественного произведения. По В. В. Виноградову, «стиль – это общественно осознанная и функционально обусловленная, внутренне объединенная совокупность приемов употребления, отбора и сочетания средств речевого общения в сфере того или иного общенародного, общенационального языка соотносительная с другими такими же способами выражения, которые служат для иных целей, выполняют иные функции в речевой общественной практике данного народа» [Виноградов 1955: 73]. Понимание стиля как «комплекса типических признаков» [Виноградов 1963: 5] является особенно важным в понимании стиля. Ученый полагал, что «предметом стилистики служат все области и способы использования языка» [Виноградов 1981: 173].

А. Ф. Лосев в работе «Некоторые вопросы из истории учений о стиле» рассматривает множество нюансов термина «стиль» и предлагает обзор важнейших теорий стиля. Ученый приходит к выводу, что стиль не сводится к какой-то одной категории, будь то художественная форма и образ, структура произведения,

эстетическое воздействие и др. Данные категории (как и многие другие) входят в феномен стиля, но не исчерпывают его содержания. А. Ф. Лосев подчеркивает, что «художественный стиль есть нечто эстетическое, но ни в коем случае не сводится на эстетическое»; «художественный стиль произведения не есть его модель, но только результат моделирования»; «художественный стиль не есть нечто личное, индивидуальное, но он в такой же мере, как индивидуально-личное, содержит в себе общественное» [Лосев 1994: 192].

Ученый разграничивал художественные и структурные черты стиля, полагая, что художественное участвует в создании выразительной формы, а структурное выступает принципом конструирования. По А. Ф. Лосеву «стиль есть соотнесение художественного образа с тем, что не является им самим, с тем, что является для него только инобытием. Если мы умеем в стиле данного художественного произведения определить, то иное, что не есть собственно художественное произведение, это значит, что мы вступили в область стиля» [Лосев 1996: 173].

В. М. Жирмунский в курсе лекций 1966 г. «Введение в литературоведение» разграничивал понятия стиль и стилистика. Ученый выделял индивидуальные авторские стили, стили литературных направлений и течений, стили литературных школ, стиль эпохи и др. В. М. Жирмунский обращается к этимологии термина «стиль», говоря, что он восходит к латинскому *stilus*, что переводится как палочка для письма на восковых дощечках. Ученый подчеркивает, что в этом смысле «стиль» означает «почерк», а именно характерный почерк, по которому легко узнать человека. В качестве примера употребления термина литературовед приводит изобразительные искусства, архитектуру и музыку, делая вывод, что стилем можно назвать совокупность художественных черт. В. М. Жирмунский подчеркивает, что не любая случайная совокупность является стилем, а лишь «исторически обусловленная система приемов».

Ученый считал, что проблема стиля имеет огромное значение для изучения литературы, а художественные приемы следует изучать именно в комплексе, поскольку их изолированное изучение может привести к формализму. Лишь взаимосвязь, совокупность приемов и черт образуют стиль.

Одной из наиболее значимых и комплексных работ является монография В. В. Эйдиновой «Стиль художника». В. В. Эйдинова разработала оригинальную методологию и методику анализа стиля художественного произведения. Методика заключается в выявлении устойчивых и повторяющихся структур в тексте, а выявленная закономерность впоследствии обобщается в виде стилевой формулы. В. В. Эйдинова рассматривала стиль художника как структурный закон, присутствующий на всех уровнях художественного текста. Многолетняя научная работа ученого положила начало возникновения научной школы по изучению стиля в Уральском Федеральном Университете.

В своих научных трудах М. М. Бахтин и Ю. Н. Тынянов предлагали трехчастную модель жанра, основными компонентами которой были композиция, тема и стиль. В этой модели стиль, с одной стороны, зависит от темы и композиции произведения, а, с другой стороны, именно стилистический фон позволяет в полной мере проявиться теме и композиции.

Именно стиль, по М. М. Бахтину, способен создать баланс разных текстовых элементов, тем самым определить жанровую принадлежность произведения. При жанровом анализе стиль может служить средством создания «баланса между жанровыми императивами и индивидуальными авторскими особенностями каждого текста» [Горобец 2008].

М. М. Бахтин и Н. Л. Лейдерман утверждали, что интонационно-речевая организация несет стилеобразующую функцию и является мощнейшим жанрообразующим элементом, соединяя воедино весь мир художественного произведения.

В теоретической модели жанра Н. Л. Лейдермана стилю отведено особое место. Ученый подчеркивал, что жанр – это форма, а стиль – речевое наполнение формы, которое определяет ситуацию, определяется ситуацией и адаптирует к этой ситуации жанр.

Определений понятия «стиль художественного произведения» множество. Даже стилистический энциклопедический словарь предлагает разноаспектные дефиниции: от эстетического свойства художественного произведения, созданного

за счет общности всех элементов произведения, до индивидуальной манеры конкретного автора [СЭС 382]. Для М. М. Гиршмана «стиль – это эстетический облик и непосредственно воспринимаемое единство всех элементов художественной формы [Гиршман 2004: 28]. Нам близко определение стиля, предложенное О. Б. Горобец, в котором под стилем понимается «система динамического балансирования между разнородными текстовыми параметрами, между композиционными и тематическими элементами текста» [Горобец 2008].

Значение как жанрового, так и стилистического факторов в создании текста бесспорно, однако достаточно сложно выделить в тексте некий стилистический уровень, а именно то, какие именно лингвистические или экстралингвистические средства создают стилистическое своеобразие текста. Именно поэтому стилистический анализ представляет особую сложность для изучения: во-первых, исследователь может не обнаружить в тексте ничего специфического, а во-вторых, наоборот, трактовать любое текстовое явление как стилеобразующее и, как следствие, жанрообразующее. Отметим, что стилистика жанров – отдельное направление жанровых исследований, развитием которого активно занимается французский филолог Д. Комб.

«Экспрессивным моментом» [Бахтин 1975: 278] М. Бахтин называет то, что определяет стиль жанра, по Бахтину. Под данным определением ученый понимал субъективное отношение говорящего к своему высказыванию. «Разнородные стилистические единства, лежащие в разных языковых планах и подчиняющиеся разным стилистическим закономерностям» создают единое «стилистическое целое» произведения [Бахтин 1975: 75]. Данное видение стиля близко с теорией стилевых черт, представленной в работах Э. Г. Ризель, В. М. Аврасина, М. П. Кульгава, М. Н. Кожинной; Е. С. Троянской; М. П. Котюровой; Т. В. Матвеевой.

В стилистическом энциклопедическом словаре русского языка (СЭС) под стилистическими чертами понимаются «признаки текста, выражающие специфику и стилевое своеобразие соответствующего функционального стиля благодаря реализации функций последнего, обусловленных его экстралингвистическими факторами» [СЭС: 403].

Художественные возможности драмы как рода литературы специфичны и определены ее сценическим назначением. Драма как род литературы обладает специфичными художественными возможностями. В. Е. Хализев справедливо отмечал, что она (драма) «пользуется лишь частью предметно-изобразительных средств, которые доступны создателю романа или эпопеи, новеллы и повести» [Хализев 2005: 317]. Например, именно в драматическом произведении автор проявляет себя намного меньше, чем в лирическом или эпическом. По мнению С. А. Одинокова, автор в драме присутствует в описании действующих лиц, описании обстановки в ремарках. Он действует преимущественно через своих персонажей, через их речь.

Ещё одним средством авторского присутствия в тексте является графическое выделение. Именно оно позволяет расставить разнообразные акценты, модулирующие тональность произведения. Повторы, риторические вопросы, незаконченные фразы придают определенный ритм, значение которого для пьесы трудно переоценить. М. М. Гиршман среди всего стилистического своеобразия в пьесах выделяет как раз ритм, потому что именно он является «наиболее непосредственным выражением особой жизнеспособности и в то же время сверхорганичности художественного мира» [Гиршман 2004: 30]. М. М. Бахтин и Н. Л. Лейдерман отмечали, что особая, иногда едва уловимая тональность имеет огромное значение для восприятия произведения. Характеризуя пьесы Э. Олби, В. М. Паверман точно заметил такую черту поэтики американского драматурга, как музыкальность. Нельзя не упомянуть и использование авторами пьес различных стилистических фигур и тропов. Всё вышеперечисленное участвует в создании уникальной стилистики драматического произведения.

Драматургия Эдварда Олби – предмет критических и литературоведческих споров, не теряющий своей актуальности начиная с дебютной пьесы «Что случилось в зоопарке» и заканчивая сегодняшним днем. Его творчество является объектом анализа в многочисленных статьях и научных работах. Критики и

литературоведы, помимо обращения к политическим убеждениям драматурга, острой социальной критики, звучащей в его пьесах, анализа автобиографических черт и прочего, обращают внимание на своеобразие и уникальность языка пьес Олби.

Как уже говорилось выше, позднее творчество Олби изучено недостаточно, ему посвящено не так много статей и монографий, а те, которые появились или появляются, акцентируют внимание лишь на проблеме автобиографичности его поздних произведений, либо сравнивают ранние и поздние пьесы драматурга. Стилистика же поздних пьес исследуемого нами автора не становилась полноценным объектом анализа ни в российском, ни в зарубежном литературоведении.

Литературовед Ю. Я. Лидский в своем очерке 1968 года «Эдвард Олби», входящем в сборник «Очерки об американских писателях XX века», так описывает стиль драматурга: «для Олби характерно крайне экономное использование изобразительных средств. Он умело отсекает все побочные линии сюжета, постоянно стремится идти прямо к цели, строить очень насыщенный и напряженный диалог, максимально сокращает число действующих лиц» [Лидский 1968: 207].

В свою очередь, Г. П. Злобин в работе «Пограничье Эдварда Олби» отмечал, что Олби достигает театральности за счет интенсивности речевого потока, полного иронии, сарказма и «черного» юмора. Создается впечатление, что персонажи Олби стремятся успеть высказаться, поэтому и изъясняются часто непонятными, пространными монологами, а диалоги могут напоминать словесные «дуэли», являясь диалогами-столкновениями, часто герои не слышат друг друга и ведут свои «партии», или монологи, в параллели. По мнению исследователя, драматург мастерски способен передавать как долгие и абстрактные суждения о высоком, так и обиходную речь с ее клише, несвязностью, непоследовательностью, паузами и повторами [Злобин 1976].

Г. В. Коваленко в монографии 2020 года «Театр Эдварда Олби» важным элементом поэтики драматурга называет многочисленные лингвистические игры [Коваленко 2020: 264].

Драматург Терренс МакНелли, живший с Олби около шести лет в 1960-х, в 2016 г. отмечал, что его друг «изобрел новый язык – первый действительно новый голос в театре со времен Теннесси Уильямса. Он создал многоголосый мир. Он был скульптором слов» [McNally 2016]. Язык является самой заметной заслугой Олби.

Размышляя над языковой составляющей его пьес, А. Паолуччи пишет: «Если было бы необходимо описать вклад Олби в американскую драму, то в первую очередь речь бы шла о его языке. Ничто в театре не сравнится со словесными дуэлями в пьесе “Кто боится Вирджинии Вульф?”, символизмом и образностью в “Крошке Алисе”, виртуозным языком в пьесе “Что случилось в зоопарке?” и “Неустойчивое равновесие”. Язык Олби разный в каждой его пьесе» [Paolucci 1972: 15–16].

Р. Кон (R. Cohn) отдает должное Олби как мастеру создания диалогов: «В каждой его пьесе проявляется мастерское владение разговорным синтаксисом, словарным запасом и ритмом» [Cohn 1971: 168]. Р. А. Дэвисон (R. A. Davidson) отмечает поэтичность и ритмичность языка пьес драматурга [Davison 1968].

Некоторые критики, такие как Р. Мейер (R. Meyer) и Г. Л. Эванс (G. L. Evans), сходятся во мнении, что для Олби язык является инструментом, с одной стороны, для раскрытия, а с другой стороны, наоборот, для сокрытия правды и иллюзий.

Ш. М. Тейлор (Ch. M. Taylor), описывая языковые особенности пьес Олби, утверждает, что язык в них реализуется на трех уровнях: тематическом (использование нарочито детского языка), метафорическом и вымышленном. «От Джерри до Джулиана герои Олби используют язык для изображения отношений, которых были лишены. Самым настоящим в образах Джерри, Бабули или Марты являются их слова» [Taylor 1973].

Вербальные дуэли героев пьес являются важной чертой поэтики Олби и американской драматической традиции в целом. Виртуозность как текста самих

пьес, так и их постановок на сцене связана с удивительной способностью драматурга понимать ценности своих персонажей, а их ограниченность передавать посредством языка. К. Бигсби характеризует Олби как драматурга, прекрасно владеющего языком драмы, его ритмом, нюансами, не имеющего себе равных в американском театре. По мнению Бигсби, Олби «с каждой пьесой открывал новые горизонты, отказываясь повторять свой ранний бродвейский успех» [Bigsby 2005: 148].

Язык Олби начиная с пьесы «Шаткое равновесие», становится, по выражению М. Рудане, все более «стильным», реплики персонажей создают живую энергию в каждой пьесе. Литературовед сравнивает язык Олби с языком представителей Живого театра Малина и Бека: в пьесах Олби чувствуется «кинетическая энергия Живого театра» [Roudané 2017: 15]. Один из главных постулатов Живого театра, по мнению Джулиана Бека, заключался в том, чтобы «оживить язык», через который драматург смог бы реализовать гражданскую и религиозную силу искусства драмы: «повысить сознательную осведомленность, подчеркнуть священность жизни, разрушить стены».

Здесь необходимо сделать оговорку, что Олби никоим образом не был связан с Живым театром, однако язык его ранних пьес уловил ту «кинетическую» энергию, которую Джудит Малина и Джулиан Бек считали столь необходимой для сцены.

Особое внимание критики уделяют музыкальности пьес Олби. В. М. Паверман считал музыкальность частью архитектоники его пьес. Сам драматург очень любил и ценил музыку и даже предпринимал попытки писать музыкальные этюды. Исследуемый нами автор часто отмечал схожесть языка и нотной грамоты, драматического и музыкального произведений. В этой связи ценным является сравнение В. М. Паверманом текстов пьес Олби, в частности «Кто боится Вирджинии Вульф?», с партитурой, где есть сольные партии, воплощенные в монологах, дуэты, представляющие собой диалоги, аккорды в виде ярких вспышек эмоций. Пьесы Олби, подобно музыкальным произведениям, обладают четким ритмом, который достигается за счет чередования монологов и диалогов.

Именно этот живой, непоследовательный, разнообразный, а порой и агрессивный стиль и стал важной чертой стилистики уже раннего творчества Олби, выделяя его среди других драматургов-современников офф-Бродвея и офф-офф-Бродвея.

Далее мы остановимся на основных стилистических особенностях в трех пьесах, относящихся к позднему периоду творчества Олби: «Три высокие женщины», «Коза, или Кто такая Сильвия?», «Я как таковой и я», а именно на графическом оформлении текста, ремарках, речевых повторах, риторических вопросах, незаконченных фразах, средствах создания комического, а также на музыкальности.

3.1.1. Графическое оформление текста

Первое, что бросается в глаза при прочтении пьесы «Три высокие женщины», – это отсутствие действия, статичность. Именно поэтому на первое место выходят стилистические особенности. В частности, для читателя это будет **графическое оформление текста**. Об этом относительно ранних пьес пишет А. О. Лабастова. Исследовательница отмечает, что в ранних пьесах Олби выделяется два типа графических выделений. А что же происходит в более поздних пьесах? Для ответа на этот вопрос нам необходимо обратиться к тексту оригинала, так как русскоязычный перевод Р. Мархолия не дает должного представления, поскольку переводчик вовсе отказался от графических выделений. В «Трех высоких женщинах» Олби уже не использует ни заглавные буквы, ни дефисы, как в ранних пьесах. В исследуемой нами драме доминируют два других типа. Первый и наиболее часто встречающийся – *курсив*. Рассмотрим несколько примеров.

C: (*Small smile.*) You're ninety-two. [Albee 1995: 3]

A: (*Pause.*) I know because he says, You're exactly thirty years older than I am; I know how old I am because I know how old *you* are, and if you ever forget how old you are ask me how old *I* am ... [Al bee 1995: 4]

B: (*Playing the game*) Goodness, where's her chair *gone* to?! Somebody's taken her *chair*. [Albee 1995: 17]

A: (*Weepy again*) I used to be *tall*! I've shrunk! [Albee 1995: 24]

B: I'll *never* forgive him. [Albee 1995: 101]

C: *Is* it like this? What about the happy times ... the *happiest* moments? I *haven't* had them yet, have I? All done at twenty-six? I can't imagine that. <...> I *know* my best times – what is it? *happiest*? – *haven't* happened yet. They're to *come*. Aren't they? [Albee 1995: 107]

Как видно, на слова, выделенные курсивом, падает логическое ударение. Если в раннем творчестве Олби использовал заглавные буквы для передачи крика («МИСТЕР, Я БЫЛ В ЗООПАРКЕ»), то в «Трех высоких женщинах» данный прием полностью вытеснил курсив. Он необходим драматургу для того, чтобы читатель

правильно расставил акценты в тексте. Данный тип выделения выполняет две функции: помогает передать языковые модуляции, а также обращает внимание на авторские ремарки относительно того, как слова должны быть произнесены актерами. Крик и гнев, помимо выделения голосом, также передаются курсивом, однако автор дополнительно обозначает изменение голосового тона в некоторых авторских ремарках, как в примере, приведенном ниже.

B: (*Furious.*) Let it *alone!* [Albee 1995: 92]

Второй тип графического выделения – написание нескольких букв вместо одной. Такое выделение встречается в основном в междометиях с целью обозначения долготы произнесения слова или слога.

B: Shhhhhhh. [Albee 1995: 24]

B: Shhhhhhh. [Albee 1995: 25]

C: (*Animal growl of protest*) Arghhhhhhhhhhh! [Albee 1995: 66]

A: (*Purring*) Hmmmmm. [Albee 1955: 70]

B: (*Twirls*) Wheeeee! [Albee 1955: 57]

B: (*Looking at A; mocking.*) Nooooooooooooo! [Albee 1955: 72]

Вышеприведенные междометия и местоимения интонационно выделены: они могут быть сказаны очень тихо, весело, в гневе, что также отражено в авторских ремарках, выделенных курсивом.

В пьесе «Коза, или Кто такая Сильвия?» также присутствует несколько типов графического выделения: курсив, написание слов прописными буквами, удвоение, утроение и проч. отдельных букв. При этом в «Козе», как и в «Трех высоких женщинах», достаточно много развернутых ремарок. В переводе Р. Мархолия отсутствует большинство авторских выделений, поэтому мы будем ссылаться на англоязычный оригинал произведения.

Обратимся к выделению *курсивом*. В отличие от «Высоких женщин», в «Козе» этот прием используется значительно реже. Курсивом драматург выделяет те элементы текста, которые требуют от актера голосового выделения, причем в текстовом варианте это не всегда очевидно маркированные элементы.

MARTIN: ... where you *are*? Where *I* am? [Albee 2005a: 8]

MARTIN: Well, to begin with, I shouldn't be forgetting it, and when Ross shows up and he asks about Billy I can't say "He's fine; how's ... you know ... *your* son ..."
[Albee 2005a: 9]

MARTIN: And I probably know one or two things you *don't*. [Albee 2005a: 14]

В «Козе» впервые за долгое время Олби вновь использует прописные буквы, встречавшиеся в его ранних пьесах («Что случилось в зоопарке», «Смерть Бесси Смит»). Позже драматург отказался от этого типа выделения, оставив в своем арсенале лишь курсив («Три высокие женщины»). Во всех своих пьесах Олби оперирует примерно схожим арсеналом графических выделений, однако их функция и набор несколько варьируются. Так, в пьесе «Что случилось в зоопарке» написание слов прописными буквами передает крик, значительное повышение тона голоса. В некоторых других пьесах (например, «Смерть Бесси Смит») важные, ключевые элементы текста заслуживают выделения заглавными буквами. В «Трёх высоких женщинах» драматург для всех интонационно маркированных элементов использует курсив, уточняя тон высказывания в ремарках. В «Козе» Олби дифференцирует логическое выделение, с одной стороны, и повышение тона, с другой, прибегая к выделению курсивом и заглавными буквами соответственно.

Ниже приведены реплики, требующие быть произнесенными с повышением тона голоса, когда Мартин либо очень оживленно протестует, либо выражает крайнее негодование.

ROSS: CUT! CUT! (*Camera down. To MARTIN*) WHAT's the matter with you!?! [Albee 2005a: 26]

MARTIN: NO! [Albee 2005a: 27]

BILLY: KNOCK IT OFF! [Albee 2005a: 54]

MARTIN: BULLSHIT! [Albee 2005a: 49]

В первом примере Росс своей репликой останавливает съемку и выкрикивает «Стоп!». Во втором Мартин протестует против того, чтобы Росс

рассказывал Стиви о его связи с козой, и, соответственно, произносит свою реплику с повышением тона, практически выкрикивая «нет!».

Большое количество интонационно маркированных элементов сопровождаются восклицательным знаком, что еще более повышает тональность, требуя от актера крика.

Приведенные выше графические выделения в «Козе» взаимодействуют с сознательным увеличением автором количества букв в слове, в основном в междометиях.

MARTIN: SHNNNNNNN! I mean, Jesus! [Albee 2005a 30]

MARTIN: (*Ibid*) Ohhhhh! <...> [Albee 2005a: 32]

Обратимся к реплике Росса в финале первой сцены. Авторскую ремарку “huge” в данном контексте можно перевести «взрываясь». Она требует от актера произнесения слов на крайне повышенных тонах. Любопытна ответная реплика Мартина, произнесенная после «длинной паузы, признавая», написанная без всякого графического выделения и, вероятно, произносимая спокойным голосом. Именно такой неоднородный ритмический рисунок является отличительной чертой поэтики Олби, задающей определенный четкий ритм всему драматическому произведению.

ROSS: (*Huge*) THIS IS A GOAT! YOU'RE HAVING AN AFFAIR WITH A GOAT! YOU'RE FUCKING A GOAT!

MARTIN: (*Long pause; factual*) Yes. [Albee 2005a: 46]

В анализируемой нами пьесе единожды присутствует еще один вид выделения – дефисное разделение букв в слове, к которому до «Козы» Олби лишь единожды прибегал: в дебютном произведении «Что случилось в зоопарке». Слово, произнесенное Джерри, необходимо говорить по слогам, с особым выражением, вероятно, потому что Олби важно донести до зрителя/читателя и особо акцентировать такую черту образа героя, как гомосексуализм (“I was h-o-m-o-s-e-x-u-a-l. I mean, I was queer ...”). Какие-либо авторские ремарки при этом отсутствуют.

Спустя почти полвека драматург в сцене, полной накала страстей, снова применяет этот прием, сопровождая игрой слов, что несколько снижает градус напряжения и приводит к комическому эффекту. Даже в максимально экспрессивном диалоге Олби находит место юмору. В приведенном ниже примере Стиви произносит слово “haberdasher” (пер. с англ. «галантерейщик») «притворно озадаченно», как сказано в ремарке. В оригинале присутствует игра слов, опущенная в русскоязычном переводе. “Haberdash” переводится как галантерея, а “haberdasher”, соответственно – галантерейщик. Этимология слова весьма неоднозначна. По данным словарей Online Etymology Dictionary и Merriam-Webster Dictionary, haberdasher имеет англо-французское происхождение, состоит из двух основ, одна из которых, возможно, восходит к hapertas, означающему «мелкие товары». В современном английском языке, по данным словаря Oxford Advanced Learner’s Dictionary, “haber” отсутствует, а один из переводов “dash” – «резко, внезапно». Именно до конца непонятное происхождение слова и служит основой Олби для языковой игры. Стиви называет галантерею существующим английским haberdash, а Мартин, поправляя ее, раскладывает слово на основы, полагая, что галантерея – haber, а процесс ее создания – dash, то есть резкий.

STEAVIE: (*Pretending to puzzle*) Ha-ber-dash-er. That’s someone who makes haberdash?

MARTIN: Haber, I think. Dash is part of doing it. [Albee 2005a 60]

В пьесе «Я как таковой и я» автор продолжает экспериментировать с жанрами и стилями, прибегая ко всему спектру своих излюбленных приемов. Продолжает играть важную роль графическое оформление текста, в том числе и выделение заглавными буквами. Особенностью пьесы «Я как таковой и я» является то, что написание прописными буквами используется не только в тексте пьесы, но и в имени героя. Имя ОТТО, написанное заглавными буквами, следует отличать от отто, написанного строчными буквами. Таким образом, прописные буквы несут смысловоразличительную функцию. Имена героев, написанные прописными и строчными буквами, не просто используются в тексте, но и обсуждаются, что

выглядит весьма комично, это своего рода металитературный прием: литературные герои обсуждают литературные приемы.

Mother: (*In.*) Be quiet! I want them to get this – why it’s so perfect. (*Out.*) Perfect for identical twins: identical names. EXCEPT! Except, to help tell them apart, one of them reads forward – O...t...t...o; and the other reads backward – O...t...t...o! [Albee 2011a: 21]

Mother: (*To Dr.*) Yes; palindrome. (*Out.*) Reads the same forward and backward. Perfect for identical twins! Absolutely perfect!

<...>

Dr.: (*In.*) Non-caps.

Mother: Be sensible!

Mother: Yes. (*Out.*) Yes. Small letters. Soooooo ... (*Loud.*) ОТТО, and ... (*Soft.*) otto. [Albee 2011a: 21]

<...>

Dr.: (*A general statement.*) Symmetry, yes; logic, no. [Albee 2011a: 22]

Приведенный выше пример иллюстрирует, что в анализируемой нами пьесе написание прописными буквами сохраняет функцию выделения голосом.

Мать: (*To Dr.*) Be quiet! <...>. (*Out.*) Identical names are perfect for identical twins! However! [Albee 2011a: 21]

Сам Олби в пьесе акцентирует внимание на важности графического выделения и симметрии текста, хотя подобные рассуждения выглядят комично.

Mother: (*To Dr.*) Yes; palindrome. (*Out.*) Reads the same forward and backward. Perfect for identical twins! Absolutely perfect!

<...>

Dr.: (*A general statement.*) Symmetry, yes; logic, no. [Albee 2011a: 22]

Как и в предыдущих пьесах, курсив служит для выделения элемента текста голосом. Вновь обратимся к монологу ОТТО в прологе.

OTTO: (*Out; entering from left, moving center.*) Hello, there! My name is OTTO. I'm on my way to see my mother. (*Indicates red curtain.*) She's back there. I'm going to see her because I want to make trouble, because I want to make things even more complicated than they *are* around here, and then maybe I can get out of this whole mess – this family and everything. Let's see: my name is OTTO. I have an identical twin brother. I'm trying to get *rid* of him – so I can be *rid of* him, *rid of all* of them – but it's not easy: *you* know how twins are; well, maybe you don't. (*otto enters from right.*) They're so hard to get *rid* of – these twins! Oh, shit! There he is! [Albee 2011a: 5]

Обращает на себя внимание и так называемая «кольцевая» структура выделений курсивом: *rid – of – all – you – rid*. Такая композиция выделения голосом вместе с повтором фразы “rid of him” (пер. с англ. «избавиться»), использование простых предикативных предложений создают уникальный ритм пьесы: четкий, выверенный.

В фарсе «Я как таковой и я» Олби использует весь спектр приемов, характерных для театра абсурда, включая и активное взаимодействие с аудиторией. Причем обращение к аудитории подчеркивается и использованием курсива.

Mother: I wasn't talking to you.

Dr.: Yes; I know. (*Points.*) To *them*! But you're confusing them, and a confused audience is not an attentive one, I read somewhere.

Mother: Oh? (*Thinks.*) *King Lear* is confusing.

Dr.: (*Granted.*) True.

Mother: And people pay attention to *King Lear*. Or they try to.

Dr.: They know they're *supposed* to. [Albee 2011a: 22]

В приведенной выше цитате Мать вспоминает «Короля Лира», а драматург выделяет название пьесы Шекспира курсивом, вероятно, делая это преимущественно для читателя, которому данное произведение может быть не знакомо.

Автор намеренно пишет курсивом формы глагола “to be” (пер. с англ. «быть»), хотя логическое ударение редко падает на вспомогательные глаголы. Здесь драматург, очевидно, хотел подчеркнуть именно важность того, кем является персонаж, а также сам факт его существования.

Mother: <...> Who *are* you? Which one *are* you? Tell me! You’re not the one who loves me, *are* you! Tell me! [Albee 2011a: 8]

Одной из заметных особенностей поэтики Олби является то, что логическое ударение зачастую падает на служебные части речи, обычно не выделяемые голосом: вспомогательные глаголы, модальные глаголы, местоимения. Драматургу важно, чтобы эти, казалось бы, не несущие смысловой нагрузки элементы были услышаны. В приведенном ниже отрывке написаны курсивом лексемы “*might*”, “*does*”, “*you*”. *Might* – модальный глагол, используемый для передачи слабой степени вероятности того, что действие произойдет. Однако ОТТО ставит на нем акцент, давая читателю и зрителю понять, что отец действительно может вернуться. Данный эффект усиливается за счет выделения голосом вспомогательного глагола “*does*”, что делает сам факт возвращения отца вполне реальным.

Менее любимый, но важный графический прием мы также наблюдаем в реплике Матери, представленной ниже, – написание через многоточие. Драматург использует написание через многоточие аналогично дефисному разделению слова: данные текстовые элементы обладают особой значимостью. Данный прием встречается не в каждой пьесе Олби: мы наблюдали его в «Что случилось в зоопарке», «Коза, или Кто такая Сильвия?». Здесь он используется, как и в «Козе», для того чтобы актер произнес слово по буквам с явным выделением голосом.

Mother: <...> EXCEPT! Except, to help tell them apart, one of them reads forward – O...t...t...o; and the other reads backward – O...t...t...o! [Albee 2011a: 21]

Приемы, перечисленные выше (использование курсива, прописных букв, увеличение количества букв), задают ритм, модулируют тональность и долготу произнесения слова / звука, приносят в пьесу музыкальность, что, безусловно, улучшает ее звучание.

3.1.2. Ремарки

В отличие от ранних произведений автора, «Три высокие женщины» богата на авторские **ремарки**. Практически каждая реплика персонажа сопровождается ремаркой относительно тона, интонации, паузы, адресата высказывания, жестов и телодвижений актеров. Так, пьеса открывается «объявлением» женщины *A* «из ниоткуда; никому не адресованным».

A: (An announcement from nowhere, to no one in particular.) I'm ninety-one.

Комментарии героинь *B* и *C* сопровождаются паузами, отмеченными в ремарках.

B: (Pause.) Is that so?

A: (Pause.) Yes. [Albee 1995: 3]

Порой создается впечатление, что пьеса предельно приближена к сценарию, в котором Олби дает актерам подробное разъяснение относительно характера практически каждого высказывания. Так, женщина *A* на вопрос женщины *B*, приведенный выше, отвечает с «легкой улыбкой», далее обращаясь к *C*. Следующий далее вопрос *B* следует произносить, «растягивая» слова.

C: (Small smile.) You're ninety-two.

B: (To c.) Is that so?

B: (Pause; stretching.) Well ... what does it matter? [Albee 1995: 3]

Более того, Олби в своем тексте вступает в своеобразную игру с актерами, предоставляя им право на импровизацию. Например, реплика *B* в каждой новой постановке будет произнесена в соответствии с реальным днем недели. Таким образом драматург вовлекает зрителя в действие на сцене, дает возможность зрителю поверить в реальность происходящего.

B: It's (whatever day it is in really). [Albee 1995: 5]

Особенно подчеркнем и тот факт, что Олби в ремарках использует огромное количество прилагательных, описывающих эмоции персонажей. Причем эти

прилагательные не повторяются. Приведем в качестве примера лишь небольшую их часть: *offended, tough, interested, weeping, embarrassed, near tears, angry, bright, sarcastic, placating, petulant, confused* (обиженный, жесткий, заинтересованный, плачущий, смущенный, почти в слезах, сердитый, яркий, саркастический, успокаивающий, капризный, растерянный) и многие другие.

В более позднем произведении «Коза, или Кто такая Сильвия?» реплики также сопровождаются очень развернутыми авторскими ремарками, что характерно именно для позднего творчества драматурга. В 2000-х годах Олби принимал непосредственное участие в постановке своих пьес, поэтому как постановщику ему было важно максимально облегчить задачу актерам. Причем все ремарки для удобства работающих с текстом актеров и режиссеров автор продолжает выделять курсивом. Рассмотрим несколько примеров.

MARTIN: (*Reassuring if a bit patronizing*) Sure. [Albee 2005a: 22]

<...>

ROSS: (*A tiny bit testy*) Well, no; maybe not. Put on your public face.

MARTIN: (*Overly cheerful*) OK!

ROSS: And don't switch in the middle.

MARTIN: (*More*) OK!! [Albee 2005a: 23]

<...>

MARTIN: Good ... uh, evening, Ross. (*sotto voce*) It's mid-afternoon. [Albee 2005a: 24]

<...>

MARTIN: ("*So, that's it!*") Ohhhhhhhh! [Albee 2005a: 32]

<...>

(MARTIN *pauses; goes to wallet, brings out photo, looks at it, hesitates, then hands it to Ross, not looking as he does so. Ross takes photo, looks at it, double takes, begins a huge guffaw, which becomes a coughing.*) [Albee 2005a: 44]

В приведенных выше примерах автор точно указывает, как именно следует произнести реплики: «обнадеживающе, и даже немного снисходительно»,

«чрезмерно весело», «еще веселее», что помогает актеру передать авторский замысел. Иногда драматург прибегает к сугубо музыкальной терминологии: “*sotto voce*” (шепотом). Отметим, что драматург стремился придать тексту точность нотной записи. Любопытен авторский комментарий к междометию, которое следует произнести с интонацией, как у фразы «Вот и все!». Драматург включает в пьесу максимально развернутые ремарки, в мельчайших деталях описывающие действия актеров на сцене, что позволяет говорить о сходстве драматического текста не только с музыкальной партитурой, но и с киносценарием. Такие подробные комментарии, исключая актерскую импровизацию, как правило, сопровождают кульминационные сцены, максимально важные для прочтения пьесы, когда, например, Мартин впервые показывает Россу фото Сильвии.

В пьесе «Я как таковой и я» ремарка также сопровождает большинство реплик персонажей. Автор либо уточняет, кому и куда должна быть произнесена реплика (*in, out, to OTTO/Dr.*), либо делает комментарий относительно тона голоса (“*very casual*”, “*uncertain*”, “*incredulous*”, “*annoyed*”, “*dogmatic*” и др.), либо описывает движения и жесты персонажей (“*Dr. shrugs*”, “*eye narrowed*”, “*shakes his head*” и др.). Причем лингвистическая палитра описания состояний и чувств у Олби очень богата: драматург едва ли повторяется в использовании прилагательных. Так, например, развернутые ремарки предшествуют первой сцене в первом акте (описание обстановки, внешний вид и действия героев).

The set: No naturalistic enclosures, furniture for various scenes in space required. Flats and blacks.

The Bedroom. Mother and Dr. propped up in bed. Mother in nightdress; Dr. fully dressed, if under covers, hat beside him, snoring loudly. Mother stage left, Dr. stage right. Mother reading. Three snores, then: [Albee 2011a: 6]

3.1.3. Повторы, риторические вопросы

Еще один излюбленный стилистический прием драматурга, начиная с раннего периода творчества, – речевой **повтор**. Олби использует его для придания диалогу эффекта естественной речи, в которой его участники переспрашивают друг друга, уточняют или повторяют свои собственные слова или слова собеседника. В художественном мире Олби часто встречающиеся повторы создают своего рода языковую игру и оксюмороны, приводящие к путанице и парадоксам. Однако под пером Олби диалоги не теряют смысла, а, наоборот, имитируют живое течение речи. В какой-то момент повторы перестают быть просто повторами, они раздвигают границы сценического действия и помогают расставить необходимые акценты.

В пьесе «Три высокие женщины» можно выделить три функции повтора в пьесе. Во-первых, повторы движут сюжет, помогают строить диалог. Во-вторых, задают определенную языковую игру, которая приносит в текст эффект комического; позволяют читателю насладиться включенностью в эту игру. В-третьих, придают пьесе определенный ритм, сближая ее с музыкальным произведением, о чем говорилось выше. Музыкальность придает произведению многомерность, что определенно улучшает качество драмы, делает ее мир ярче и сложнее. Пьеса «Три высоких женщины» изобилует повторами.

A: Don't be stupid. *What is it? What day is it?*

B: It's (*ibid.*)

A: (*Shakes her head.*) No.

C: (*Interested.*) No what?

A: No it *isn't*.

B: OK.

C: (*To A.*) What day do you *think* it is?

A: (*Confusion.*) What day is it? What day do I ... ? (*Eyes narrowing.*) Why, it's today, of course. What day do you think it is?! (*Turns to B; cackles.*)

<...>

A: Don't talk to me that way!

C: (*Offended.*) Well! I'm sorry!

A: I pay you, don't I? You can't talk to me that way.

C: In a way.

A: (*A daring tone.*) What?!

C: Indirectly. You pay someone who pays me, someone who ...

A: Well; there; you see? You can't talk to me that way.

B: She isn't talking to you that way.

A: What?

B: She isn't *talking* to you that way.

A: (*Dismissive laugh.*) I don't know what you're talking about. (*Pause.*) Besides.

[Albee 1995: 6–7]

Говоря о стилистике пьес Олби, нельзя не заметить, что драматург очень часто использует многоточие и риторические вопросы. Персонажи начинают высказывание, но не стремятся его закончить. Создается впечатление, что они лишь намечают темы для обсуждений или размышлений. Риторический вопрос усиливает внутреннее действие и психологизм, чем сближает произведение исследуемого нами автора с реалистической традицией. Действующие лица вопрошают не друг у друга; их вопросы адресованы себе. Риторические вопросы задают траекторию именно внутреннему действию пьесы. Использование риторического вопроса и многоточия взаимосвязано: с их помощью драматург вовлекает зрителя в сценическое представление. Использование риторического вопроса и многоточия выполняет две функции. Во-первых, герои задают вопросы, потому что не знают четких ответов, они не являются носителями знания. Риторические вопросы чередуются с многоточием, означающим недосказанность, неуверенность в своих мыслях и поступках. Все это переводит действие во внутренний план. Во-вторых, заставляет зрителя активно включиться в действие и искать ответы на вопросы, поставленные драматургом. Таким образом, зритель перестает быть просто наблюдателем, а начинает сочувствовать и соучаствовать.

B: (*When it's over.*) There. Feel better?

C: (*Under her breath.*) Honestly.

B: (*To A.*) A good cry lets it all out.

A: (*Laughs; sly*) What does a *bad* one do? (*Laughs again; B joints her.*)

C: (*Shakes her head in admiration.*) Sometimes you're so ...

A: (*Ugly; suddenly.*) What?! [Albee 1995: 6–7]

В «Козе» драматург также использует речевой повтор. Данный прием помогает раскрыть специфику взаимодействия персонажей пьесы и создать ощущение правдоподобия диалога, эффект разговорной речи, в которой собеседники часто отвлекаются от предмета диалога, постоянно возвращаются и переспрашивают. Это происходит потому, что герои не слушают друг друга, они слишком погружены в свои мысли, в себя. Персонажам важнее свой внутренний мир, нежели происходящее непосредственно вокруг.

STEAVIE: (*Calling offstage*) What time are they coming? (*No response*)
Martin? What time are they coming?

MARTIN: (*Offstage*) What? (*Entering*) What?

STEAVIE: (*A little smile; a slowish statement.*) What... time... are... they...
coming.

MARTIN: Who? (*Recalling*) Oh! Oh. (*Looks at watch.*) Soon; very soon. Why
can't I remember anything?

STEAVIE: (*Finishing flowers*) Why can't you remember?

MARTIN: Anything, nothing; can't remember a thing ... [Albee 2005a: 7]

В приведенном выше примере Мартин находится в состоянии крайней отстраненности, он сосредоточен на своих переживаниях, поэтому совершенно не слушает Стиви: переспрашивает и отвечает не на заданный вопрос. В свою очередь, эти «коммуникативные сбои» становятся для зрителей и читателей маркерами чувств отчужденности, озадаченности и тревоги, в которых пребывает герой. Мартин жалуется Стиви на забывчивость, а последняя объясняет это возрастом первого и большим количеством задач, которые ему необходимо выполнять. Однако обычная забывчивость не ограничивается, например, неспособностью вспомнить имя сына друга в одном из диалогов. Ситуация доходит до абсурдной, когда Мартин

начинает задавать вопросы относительно названий окружающих его вещей, включая то, где он находится. Причем на все абсурдные вопросы и комментарии Мартина Стиви дает четкие и логичные ответы. Таким образом, уже в первой сцене вырисовываются характеры персонажей: отвлеченный, сбитый с толку, думающий о своем Мартин и сосредоточенная Стиви, спокойно дающая ответы даже на нелепые вопросы. На любое слово Стиви Мартин реагирует либо тем, что задает новый вопрос, либо тем, что переспрашивает уже сказанное, заставляя первую пояснять, возвращаясь к уже проговоренным вещам. Постоянные нелепые и даже абсурдные вопросы Мартина задают тон разговору и движут всем сценическим действием. Таким образом, с самого начала Мартин принимает роль ведущего, а Стиви ведомого. Такое построение диалога вполне укладывается в рамки эстетики театра абсурда.

MARTIN: <...> I couldn't recall ROSS's son's name – still cant't; two cards in my jacket make no sense to me whatever, and I'm not sure I know why I came in here.

STEVIE: Todd.

MARTIN: What?

STEVIE: Ross's son is called Todd.

MARTIN: (*Slaps his forehead*) Right! Why the flowers?

STEVIE: To brighten up the corner ...

MARTIN: ... where *you* are? Where *I* am?

STEVIE: ... where you'll probably be sitting, to make the cameras happy.

MARTIN: (*Smelling the flowers*) What are they?

STEVIE: Cameras?

MARTIN: No, these. [Albee 2005a: 8]

Постоянные повторы и переспрашивания, абсурдные вопросы и предоставляемые на них вполне логичные ответы нередко приводят к языковой игре и комическому эффекту.

STEVIE: Why did you want to remember Todd's name?

MARTIN: Well, to begin with, I shouldn't be forgetting it, and when Ross shows up and he asks about Billy I can't say "He's fine; how's ... you know ... *your* son ..."

STEVIE: Todd.

MARTIN: Todd. "How's old Todd?"

STEVIE: Young Todd. [Albee 2005a: 9]

MARTIN: <...> I can't remember anything.

STEVIE: Probably not: you have too much to remember, that's all. You could go in for a checkup ... if you can remember our doctor's name.

MARTIN: (*Nailing it*) Percy! [Albee 2005a: 10]

Эффект непринужденной, правдоподобной речи достигается и за счет намеренного использования сниженной и даже грубой лексики, призванной не только имитировать разговорный стиль, но и шокировать, эпатировать читателя и зрителя, привлечь его внимание, добавить накала страстей и экспрессии. Буквально все персонажи в пьесе используют такого рода выражения, но с разными целями. Например, Росс – для создания эффекта приватности, близости, являющейся результатом дружбы с колледжа.

Вторая сцена начинается с грубого восклицания Билли, что демонстрирует крайнюю степень его удивления, а также использование подобных выражений вполне свойственно молодым людям его возраста. В речи Стиви нецензурная лексика присутствует крайне редко. Однако будучи подверженной эмоциям, она не стесняется в выражениях, что добавляет естественности ее образу. К тому же сниженные выражения в ее монологе создают ощущение непринужденной речи.

ROSS: There wasn't any. Go on; how did you fuck it up?

MARTIN: (*Truly confused*) What? Fuck *what* up? [Albee 2005a: 39]

BILLY: (*To MARTIN*) You're doing *what*?! You're fucking a *goat*?!
[Albee 2005a: 47]

STEVIE: <...> You said it was right out and I laughed. You told me! You came right out and fucking *told* me, and I *laughed*, and I made jokes about going to the feed store, and I *laughed*. I fucking laughed! [Albee 2005a: 39]

Речевые повторы – излюбленный прием поэтики Олби на протяжении всего творческого пути автора. Его завершающая пьеса «Я как таковой и я» не стала исключением. Все вышесказанное относительно повторов вполне может быть применимо к «Я как таковой и я». Любопытным является тот факт, что в вышеупомянутой пьесе автор даже вынес повтор в заглавие: “Me, Myself and I” – можно перевести как «Я, Я и Я». В английском эти три местоимения употребляются в грамматически различных конструкциях, однако, по сути, означают одно и то же.

Повторы вносят еще больше абсурда в и без того абсурдный текст пьесы. Создается впечатление, что персонажи ходят по кругу, не в состоянии вырваться из него.

Mother: Yes. Hello there. (*Pause.*) Who are you? Which one *are* you?

ОТТО: Hm?

Mother: Which one are you? I never know who you are.

ОТТО: You’re at it again. Practice makes perfect.

Mother: (*Uncertain.*) Well, you’d *think* so. I never know which one you are. (*Out.*) I’ve got identical twins. I never know which one he is. (*In.*) Are you the one who loves me? [Albee 2011a: 11]

Mother: <...> And then he said “Ta!” or something. (To Dr.) What does *that* mean?

Dr.: What does what mean?

Mother: Ta! What does ta mean?

Dr.: We’ve been through this! The expression is not “ta”! The expression is “Ta-ta!”

Mother: (“Remind me.”) And what does *that* mean? [Albee 2011a: 16]

Однако это лишь иллюзия, поскольку именно повторы движут сюжет. В приведенных выше примерах (в отличие от «Козы») герои вслушиваются в слова друг друга и пытаются их осмыслить.

3.2. Музыкальность как черта стиля

По словам В. В. Котляровой, «в поэтике драмы всегда присутствуют указания автора на интонационно-эмоциональный строй речи персонажей, психологически заостренные ремарки; рекомендации по орнаментально-материальному выстраиванию сцен и мизансцен, музыкальному оформлению спектакля» [Котлярова 2010]. Драма как род литературы тесно связана с живописью, скульптурой, архитектурой, танцем, пантомимой, кинематографом, но прежде всего – с музыкой.

Драматург рос в семье владельцев сети музыкальных театров водевилей, с детства увлекался музыкой, пробовал писать этюды и даже всерьез задумывался о карьере композитора. Однако музыкальные эксперименты Олби были серьезно раскритикованы, а молодому Эдварду порекомендовали попробовать писать пьесы, что, собственно, он и сделал. Тем не менее свою любовь к музыке драматург перенес в свои произведения. В 1990-х Олби преподавал драматургию в университете Хьюстона и неоднократно повторял своим студентам то, что для драматурга недостаточно изучать лишь язык и литературу; необходимо обращаться и к музыке, поскольку она развивает вкус и творческое чутье [Albee 2005b: 267]. По мнению Олби, «музыкальное произведение должно изучаться драматургом, так как есть огромное сходство между структурой пьесы и музыкального произведения» [Edward Albee Interviewed by D. Diehl 1963: 60], а самой пьесой «можно дирижировать как оркестром» [цит. по Паверман 2011: 117]. Таким образом, язык автора драматического произведения должен обладать конкретностью нотной записи, потому что впоследствии с пьесой предстоит работать актерам и режиссерам. «Драматург должен писать строку так, чтобы исключить возможность ее неправильного произнесения. Она должна быть такой же точно, как нотная запись» [Edward Albee Interviewed by D. Diehl 1963: 62]. Олби неоднократно сравнивал свои произведения с партитурой.

На наш взгляд, важным является комментарий самого автора относительно его стиля и поэтики: «Необходимо слушать молчание, улавливать ритмы, темы,

быстрые и медленные; их цикличность. В моих пьесах музыкальная структура взаимодействует» [цит. по Roudane 2017: 9]. Олби неслучайно заявлял о стремлении «применить музыкальную форму к драматической структуре» [Albee 1969a]. Драматург полагал, что использование слов с целью уловить определенные мелочи и душевное состояние является частью процесса написания.

Схожесть драматического текста Олби с музыкальным произведением, упомянутая выше, также достигается за счет того, что герои заканчивают фразы друг за другом, поэтому высказывание перетекает от одного персонажа ко второму, а далее к третьему, создавая эффект выступления музыкального коллектива, что придает тексту плавность и певучесть, на наш взгляд, преображая текст. Рассмотрим фрагмент диалога из пьесы «Три высокие женщины».

A: Yes; he's fun, and he's nice.

B: He sings ...

A: He dances ...

B: ... and he's rich, or going to be ...

A: ... and he loves all women. [Albee 1995: 88]

Порой много раз повторяющийся глагол в рамках одной реплики приводит к ускорению ритма пьесы и повышению громкости.

A: (*Mildly amused.*) Oh? Yes? You deny me? (*To them all.*) Yes? You all deny me? (*To c.*) You deny me? (*To b.*) I suppose you do too. (*B lowers her gaze.*) Yes; of course. (*To him.*) And, of course, you deny me. (*He looks at her.*) (*General.*) Well, that's all right: I deny you too; I deny you all. (*To c.*) I deny you. (*General.*) I'm here, and I deny you *all*; I deny every *one* of you. [Albee 1995: 107]

Драматург, любивший сравнивать свои пьесы с музыкальными произведениями, а текст с нотами, особое внимание уделяет тональности и громкости, так что создается впечатление, что перед читателем или зрителем музыка, а не текст. Причем эти оттенки сменяются несколько раз на одной странице.

A: (*Screams.*) My arm! My arm!

C: (*Terrified.*) I'm sorry!

A: (*Tiny voice.*) Yes. Thank you.

<...>

B: (*Mildly.*) Yes, he does.

A: (*Tough.*) Well, I don't know about that. (*Softer.*) He brings me things; he brings me flowers – orchids, freesia, those big violets ...? [Albee 1995: 57].

Олби так комментировал творческий процесс: «Это происходит так же естественно, как и само написание... Я, вероятно, ставлю знаки препинания так же, как Бекетт и Пинтер ... Я уделяю такое внимание пунктуации, потому что мне важно, чтобы люди понимали как звук, так и смысл того, что говорят мои герои ... Пьесы двадцатого века кажутся мне наиболее интересными, начиная с Чехова, Беккета и нескольких других. Для меня очень важны звук и ритм устной речи» [Albee 2005b: 267].

Отличительной чертой пьесы «Три высокие женщины» можно считать ее постоянно сменяющийся ритм, что достигается чередованием кратких фраз и развернутых монологов, рассказывающих о жизни пожилой женщины. Например, чтобы избежать затянувшегося молчания, Олби заставляет персонажей прибегать к пустым разговорам, так называемой фатической беседе.

C: (*To B, an aside.*) Is it always like this?

B: (*Overly patient.*) No ... it's often very pleasant.

C: Huh!

A: (*Muttering now.*) You all want something; there's nobody doesn't want something. My mother taught me that; be careful, she said; they all want something; she taught me what to expect, me and my sister. She prepared us and somebody had to. I mean, we were girls and that was way back then, and it was different then. We didn't have a lot, and being a girl wasn't easy. We knew we'd have to make our own way, and being a girl back then ... why am I talking about this?!

B: Because you want to.

A: That's right. She tried to prepare us ..., for going out in the world, for men, for making our own way. Sis couldn't do it; that's too bad. *I* could; *I* did. I met him at a party, and he said he'd seen me before. He'd been married twice – the first one was a

whore, the second one was a drunk. He was funny! He said, Let's go riding in the park, and I said all right ... scared to death. I lied; I said I rode. *He* didn't care; he wanted me; I could tell that. It only took six weeks.

B: Good girl! [Albee 1995: 21]

Таким образом, автор приближает текст «Трех высоких женщин» к партитуре музыкального сочинения. Данное замечание может быть применимо и к пьесе «Коза, или Кто такая Сильвия?». Обращаясь к ритмическому рисунку произведения, необходимо обозначить, что он создается благодаря различным стилистическим приемам, таким как: короткие четкие фразы, монологи, чередующиеся с диалогами, «аккорды», сольные партии и дуэты. Рассмотрим финальную сцену диалога Мартина и Стиви перед приходом Росса. Стиви задает вопрос, на который Мартин отвечает эмоционально, далее следует словесная баталия на повышенных тонах, кульминационной точкой, своеобразным «аккордом» которой, в терминологии В. М. Павермана, становится шокирующее признание героя, произнесенное с предельной эмоциональностью, за чем следует спад: Мартин совершенно спокойно повторяет уже сказанное. Таким образом, ритм ускоряется, накал нагнетается, наступает кульминационный момент, или «аккорд», затем ритм замедляется, следует спад, и, наконец, ритм нормализуется. И снова важнейшее значение имеет ремарка, так как при ее отсутствии вся реплика Мартина могла бы быть произнесена на повышенном тоне, и даже крике.

STEVIE: Something's going on, isn't it?

MARTIN: Yes! I've fallen in love!

STEVIE: I knew it!

MARTIN: Hopelessly!

STEVIE: I knew it!

MARTIN: I fought against it!

STEVIE: Oh, you poor darling!

MARTIN: Fought hard!

STEVIE: I suppose you'd better tell me!

MARTIN: I can't! I can't!

STEVIE: Tell me! Tell me!

MARTIN: Her name is Sylvia!

STEVIE: Sylvia? Who is Sylvia?

MARTIN: She's a goat; Sylvia is a goat! (*Acting manner dropped; normal tone now; serious, flat*). She's a goat.

STEVIE: (*Long pause; she stares, finally smiles. She giggles, chortles, moves towards the hall; normal tone*) You're too much! (*Exits*)

MARTIN: I am? (*Shrugs, to himself*) You try to *tell* them, you try to be *honest*. What do they do? They laugh at you. (*Imitation*) "You are too much!" (*Thinks about it*) I suppose I am. [Albee 2005a: 16–17]

Подобное построение диалога в духе словесной баталии, присутствующее на протяжении всей пьесы, является вполне характерной чертой драматургического метода Олби и присутствует в «супружеских» пьесах драматурга, таких как «Кто боится Вирджинии Вульф?», «Американская мечта» и другие.

Диалог супругов Олби строит на разительных речевых контрастах: Стиви, узнав тайну Мартина, становится грубой и закрытой, в то время как Мартин все более откровенен и сентиментален.

MARTIN: Well, when I realized something was wrong. I mean, when I realized people would *think* something was wrong, that what I was doing wasn't ...

STEVIE: (*Dispassionate*) I am going to kill you. [Albee 2005a: 65]

Нередко персонажи пьесы не заканчивают своих фраз, отчего создается ощущение недосказанности, либо заканчивают фразы друг за другом, что тоже задает определенную тональность и придает музыкальность тексту.

MARTIN: Yeah, and you called them, and ...

ROSS: ... and we had a couple of bimbos over ...

MARTIN: Bimbi.

ROSS: Yes? (*Broad*) Ohhhhh, I remember.

MARTIN: ... and you were married already, and Stevie and I were dating ... or going together ... [Albee 2005a: 36]

Как видно из приведенного выше отрывка, ритмический рисунок текста пьесы крайне неоднороден: персонажи буквально искрометно парируют друг друга, заканчивают фразы друг за другом, демонстрируя тот факт, что Мартин и Росс – друзья и неплохо знают друг друга.

Графические выделения (написание слов прописными буквами, курсивом, увеличение количества букв) также принимают участие в создании музыкальности. Так, прописные буквы модулируют тональность, курсив проставляет акценты, а увеличение количества букв удлинняет звук. Все вышперечисленное, на наш взгляд, улучшает текст, делая его многомерным. Многие реплики сопровождаются подробнейшими ремарками. Таким образом, у Олби графика взаимодействует с пунктуацией и семантикой. Если синтез пунктуации и семантики присущ любой пьесе, то графика – исключительная черта Олби. Любопытно отметить, что и авторские ремарки выделены курсивом, что сближает драматический текст с партитурой музыкального произведения. Драматург, вероятно, прибегнул к такому приему, чтобы максимально облегчить работу с пьесой актеру/режиссеру.

Текст фарса «Я как таковой и Я» также не лишен музыкальности. Например, второй акт открывается сценой разговора отто с его девушкой Морин. В построении диалога Олби остается верен своему авторскому стилю: разговор изобилует довольно краткими репликами, большинство из которых не закончены. Тема диалога весьма абсурдна: отто нужно подтверждение от Морин того факта, что он существует. Однако по мере развития диалога ритм ускоряется, а напряжение растет, достигая кульминации. Истерический крик отто отмечен авторской ремаркой и выделен графически прописными буквами. Драматург добивается подобного эффекта, используя достаточно простой набор слов и грамматических конструкций, что является характерным не только для поддержания музыкальности в произведении, но и для поэтики антидрамы в целом. Таким образом, у Олби написание слов заглавными буквами выполняет две функции: смысловозначительную и создает музыкальность.

Сменяет столь эмоциональный диалог спокойный монолог ОТТО во второй сцене, за которым в третьей сцене вновь следует словесная дуэль между Доктором

и Матерью, к которым позже присоединяется Морин. Четвертая же сцена вновь состоит лишь из монолога ОТТО, а пятая, шестая, седьмая и заключение строятся в диалогической форме. Подобная смена ритма свойственна поэтике Олби в целом, чьи пьесы, как мы говорили ранее, сравнимы с музыкальными произведениями: меняющийся ритм, ускорения и замедления, сольные партии (монологи) и дуэты (диалоги).

otto: <...> Have you seen him?

Maureen: Have I seen?

otto: ОТТО, of course. Where is he?

Maureen: I don't ...

otto: You haven't seen him?

Maureen: Since?

otto: Today! Have you seen him today!?

<...>

otto: ... and they told me things; that my brother has gone crazy.

Maureen: That he...?

otto: ... that he's gone crazy.

Maureen: I don't ...

<...>

otto: (*Near hysterics.*) ITS IMPLICIT FOR GOD'S SAKE!! [Albee 2011a: 42–43].

Литературный критик Б. Брентли (B. Brantley) в журнале *The New York Times* после просмотра премьеры пьесы в *McCarthy Theatre* назвал ритмы пьесы «затемненно-пародийными», а поэтику «восхитительно зловещей» («The play's blackout-skit rhythms, punctuated by the most delightfully ominous rim shots I've ever heard <...>») [Brantley 2008]. Причем ритм постоянно ускоряется; даже развернутые монологи ОТТО перед занавесом не в силах его затормозить.

В пьесе «Я как таковой и я» ритм меняется даже быстрее, чем в выше анализируемых пьесах, чему способствует структура пьесы. Пьеса двухактная: первому акту, состоящему из одной сцены, предшествуют пролог, задающий тему и настрой пьесы, и послесловие, состоящее из короткого монолога ОТТО.

Неоднородность ритма состоит в прерывании диалога очень длинным монологом Матери в середине сцены [Albee 2011a: 15–16].

Музыкальность пьес Олби состоит в использовании графического выделения, многочисленных, иногда не имеющих смысла повторов, незаконченных фраз, постоянной смены ритма, тональности и громкости. Незаконченные фразы создают ощущение плавности, текучести, повторы – ритм, выделение курсивом помогает расставить акценты, придавая музыкальность, что, в свою очередь, свидетельствует о интермедийности пьесы, связи музыки и литературы.

В творчестве Э. Олби музыкальность художественного мышления проявляется не столько в звучании музыки как таковой, сколько в ритмичности словесно-смысловой и временной организации драматического материала. Автор с помощью минималистических стилистических приемов выводит свои произведения на новый уровень, где, по его собственному признанию, форма взаимодействует с содержанием.

Схожесть пьес Олби с музыкальным произведением отмечал и режиссер театра и кино Ингмар Бергман, говоря, что пьесам Олби не требуется режиссер, так же как и камерной музыке не нужен дирижер [Appelo T. Three Tall Women. The Nation, 14 March 1994].

Музыкальность пьес драматурга свидетельствует об эффективном взаимодействии литературы с другими искусствами, способствует творческому обновлению и развитию театральной культуры.

3.3. Стилистические средства создания комического

Комическое присутствует практически в каждой пьесе Олби, однако драматург прибегает к различным средствам для создания подобного эффекта. Использование в диалогах повторов, переспрашиваний, недосказанности сближает «Трех высоких женщин» с абсурдистской трагикомедией Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», впервые поставленной на Эдинбургском фестивале в 1966 году. У Олби, как и у Стоппарда, повторы создают эффект комического. Герои Олби, как и герои Стоппарда, говорят прежде всего, чтобы заполнить пустоту, скрыть за потоком иногда бессмысленных рассуждений свою растерянность. В. Б. Шамина отмечала, что именно поэтому пьесы исследуемого нами автора изобилуют «подхватами, повторами, тавтологией, отсутствием коммуникативной направленности высказывания» [Шамина 2008].

A: Don't talk to me that way!

C: (*Offended.*) Well! I'm sorry!

A: I pay you, don't I? You can't talk to me that way.

C: In a way.

A: (*A daring tone.*) What?!

C: Indirectly. You pay someone who pays me, someone who ...

A: Well; there; you see? You can't talk to me that way.

B: She isn't talking to you that way.

A: What?

B: She isn't *talking* to you that way.

A: (*Dismissive laugh.*) I don't know what you're talking about. (*Pause.*) Besides.

[Albee 1995: 6–7]

В приведенном выше примере присутствует и языковая игра, основанная на многозначности слова “way”, а также выражений “that way” и “in a way”.

Диалоги всей пьесы написаны подобным образом: переспрашивая друг друга, персонажи будто подталкивают друг друга к продолжению разговора. Как видно из приведенного выше отрывка, преимущественно переспрашивают и повторяют слова

A персонажи *B* и *C*, что задает тон всей пьесе: женщине *A* отведена ведущая роль в коммуникации героев, в то время как *B* и *C* – ведомые. *A* задает тему для общения либо задает вопрос, а *B* и *C* – развивают тему либо отвечают на вопрос.

Иногда повтор трансформируется в языковую игру. Автор играет с глаголом “go” в значении «идти, ходить» и производным от него фразовым глаголом “go on”, означающим «продолжать».

A: (*Suddenly, but not urgently.*) I want to go.

C: On?

A: (*More urgently.*) I want to go. I want to go.

B: You want to go? (*Rises.*) You want the pan? Is it number one? Do you want the pan?

A: (*Embarrassed to discuss it.*) No ... Noooo!

B: (*Moves to A.*) All right. Can you walk?

A: (*Weepy.*) I don't know!

B: Well, we'll try you. OK? (*Indicates walker.*) You want the walker?

A: (*Near tears.*) I want to walk! I don't know! Anything! I have to go! (*Starts to fret-weep*). [Albee 1995: 6–7]

Рассмотрим приведенный ниже отрывок. Здесь, кроме повторов и переспрашиваний, описанных ранее, присутствует и языковая игра, основанная на идиоме “good cry”, которая, согласно Urban Dictionary, может переводиться как «хорошенько поплакать» или «выплакаться». Олби же обыгрывает прилагательное good, входящее в состав идиомы, предлагая противоположное по значению bad, но уже не являющееся частью идиомы, что создает комический эффект.

B: (*To A.*) A good cry lets it all out.

A: (*Laughs; sly*) What does a bad one do? (*Laughs again; B joints her.*)

[Albee 1995: 6–7]

У Олби нет ни одной пьесы, в которой персонажи не поправляют друг друга (например, грамматику). Олби-драматург, как мы ранее подчеркивали, внимателен к языку, тонко его чувствует. Для него язык – не только рабочий инструмент, но и

средство рефлексии. Драматург заставляет своих героев вслушиваться в реплики друг друга и комментировать их. Поэтому можно говорить о том, что Олби через своих героев выходит на метаязыковой эксперимент, что акцентирует вовлеченность персонажей в действие пьесы. Поправляя грамматику собеседника, действующие лица, с одной стороны, доказывают свое превосходство, а с другой стороны, подтверждают тот факт, что они реально слышат друг друга и демонстрируют понимание собеседника.

Например, в первом акте «Трех высоких женщин» героиня *B* пытается вести себя таким образом с героиней *C*:

C: (*A bit as if to a child.*) Well, one of you might be wrong, and it might not be him.

B: (*Small sneer.*) *He*. [Albee 1995: 111]

После попытки убедить *C* в том, что обсуждаемая тема не имеет значения, *B* исправляет неправильный выбор местоимения и, делая это, фактически подтверждает свое более глубокое понимание *A*. Позже *C* намеревается сделать что-то подобное с *A*, извлекая пользу из ее немощности:

A: ...my father was an architect; he designed furniture; he made it.

C: That's not an architect, that's ...

B: Let it be. [Albee 1995: 23]

В «Козе» также присутствует комическое, однако граничит с трагическим. Британский драматург С. Фрай [Fry 1965: 15–17] очень точно отмечал, что грань между комедией и трагедией в пьесах Олби очень тонкая, и автор умело синтезировал черты обоих жанров. Литературовед Э. Вайтц (E. Weitz) в своей статье, посвященной комическому в пьесе, отмечал, что идентификация текста как комедии или трагедии имеет огромное значение для его интерпретации. «Драматический прорыв» Олби, по мнению Вайтца, заключается в том, что в «Козе» драматург вначале представляет проблему под комическим углом, а в финале приводит к трагическому ощущению происходящего, тем самым вызывая более эмоциональный отклик читателя и зрителя [Weitz 2009].

«Коза» принадлежит к особому типу драматического текста, в котором традиционные приемы комического используются не только для того, чтобы заставить людей смеяться. Смех здесь, по сути, представляет собой хитрый драматический прием, используемый для того, чтобы ловко обойти мощную защиту социальных предрассудков и с неожиданной стороны найти почву для новых социально-политических дискуссий.

Рассмотрим несколько примеров создания комического эффекта. Действие пьесы вращается вокруг табуированных отношений человека и животного, к которым герои пьесы относятся предельно серьезно, а заканчивается трупом животного, вытащенным на сцену. Жанровые маркеры в первом акте указывают на домашнюю комедию, в основе которой лежит раскрытие адюльтера. Комическое проявляется в драматическом тексте через множество узнаваемых паттернов. В первом эпизоде мы узнаем, что Мартин был удостоен премии как самый молодой архитектор в пятьдесят лет, что само по себе вызывает смех; ему поручили многомиллионный проект («город мечты будущего стоимостью двадцать семь миллиардов долларов»), однако при этом он крайне забывчив, не помнит названий обычных вещей, а Стиви неоднократно напоминает ему, что он уже не молод.

Сбитый с толку, рассеянный, стареющий мужской персонаж обладает архетипическими чертами древнеримского *senex* (лат. старик, сенат) из трагедий Сенеки. Старик являлся «носителем жизненного опыта», был важным звеном в произведении и разрешении конфликта, где непременно присутствовал рок [Микеладзе 2018].

Комическое проявляется в различных недоразумениях. Достаточно вспомнить пример о недоразумении с цветами и камерами: Мартин не помнит, где находится, спрашивает названия окружающих его предметов, перепрыгивает с предмета на предмет.

MARTIN: <...> I couldn't recall ROSS's son's name – still cant't; two cards in my jacket make no sense to me whatever, and I'm not sure I know why I came in here.

STEVIE: Todd.

MARTIN: What?

STEVIE: Ross's son is called Todd.

MARTIN: (*Slaps his forehead*) Right! Why the flowers?

STEVIE: To brighten up the corner ...

MARTIN: ... where you are? Where I am?

STEVIE: ... where you'll probably be sitting, to make the cameras happy.

MARTIN: (*Smelling the flowers*) What are they?

STEVIE: Cameras?

MARTIN: No, these. [Albee 2005a: 8]

Используемая в этом фрагменте языковая игра строится, на наш взгляд, на том, что философ Пол Грайс (Paul Grice) называл «разговорными максимами», с помощью которых логически строится любой разговор. Данная категория достаточно относительна, и Грайс объяснял ее следующим образом: реакция говорящего и собеседника должна быть уместной и последовательной на всех этапах разговора, однако существуют речевые элементы, способные представить угрозу для логичного течения беседы. Один из таких элементов – местоимение, поскольку говорящий и слушающий могут неправильно понять, к какому предмету оно относится. Следствием такого неправильного понимания и является комический эффект. В отрывке, описанном выше, имеет место недопонимание: герои говорят и имеют в виду разные предметы: Мартин – цветы, тогда как его жена – местоположение видеокамеры, что приводит к комическому эффекту.

Другая стратегия создания комического представлена в эпизоде, где Мартин записывает интервью для ток-шоу. Так, любое телешоу предполагает использование телевизионных клише и штампов, которые разрушает Мартин, чем вызывает смех читателя и зрителя. Росс начинает интервью следующими словами:

ROSS: <...> Some people, I guess, are well ... more extraordinary than others. Martin Gray – whom you've met on this programme before – is such a man, such a person. Good evening, Martin”.

MARTIN: Good ... uh, evening, Ross. (*Sotto voce*) It's mid-afternoon.

ROSS: (*quiet, smart*) I know. Shut up! (*Announcer voice*) Three things happened to you this week, Martin ... [Albee 2005a: 24]

Приведенный диалог также развивается в комическом ключе. Так, внезапное и прямое вскрытие притворства свойственно жанру комедии, и Мартин в своем замешательстве разрушает притворный фасад заранее записанного интервью. Затем Росс на секунду теряет самообладание, что весьма необычно в подобной ситуации. Всем известно, что интервьюеры стараются «разговорить» героев своих сюжетов, а не заставить их «заткнуться». И наконец, Росс возвращается к «тону ведущего», чтобы восстановить контроль над интервью и своим выступлением. Внезапная смена эмоционального тона или поведения – характерная юмористическая стратегия, которую с особой регулярностью можно увидеть в современных телевизионных ситкоммах. Она основана на понимании того, что человеческая реакция в реальной жизни радикально изменчива, а внезапные изменения в ощущениях до смешного невыносимы.

Что касается Мартина, то его наивность и смущение граничат с репутацией профессионала своего дела, что тоже весьма комично. Поэтому Росс берет контроль над интервью, чтобы оно не стало вирусным, например, на YouTube.

ROSS: What an honor! What a duo of honors! You're at the ... pinnacle of your success, Martin ...

MARTIN: (considers that) You mean it's all downhill from here?

ROSS: CUT! CUT! (Camera down. To MARTIN) What's the matter with you?

[Albee 2005a: 26]

Возможно, зрителю данный эпизод покажется более комичным, чем читателю: Мартин не желает исполнять отведенную ему роль в языковой игре телеинтервью, что вызывает негативную реакцию Росса. Олби изображает нелепое столкновение двух психоэмоциональных состояний, что является популярной стратегией комического представления.

Однако «пьеса, начавшаяся в духе абсурдистской комедии, заканчивается эмоциональными руинами трагедии» [Weitz 2009]. Жертвоприношение животного в финале приближает неизбежную трагическую смерть. Сцена, в которой Стиви входит в комнату, волоча зарезанную тушу козы, оба в крови, вполне могла быть представлена на древнегреческой катящейся платформе *ekkyklema*, используемой

для придания особого трагического эффекта кульминационным сценам пьес. В финале драмы Олби обращается к театру жестокости А. Арто и театру абсурда.

Вместе с тем хочется подчеркнуть, что поступок Стиви при всей его жестокости комичен: героиня наконец избавилась от опасной соперницы. Однако это всего лишь иллюзия, так как Мартин чувствует себя безмерно одиноким.

Психоэмоциональные точки напряжения комедии и трагедии изучены и известны. Однако Олби умело соединяет эти, казалось бы, совершенно разные жанры, что создает одновременно комический эффект, передает драматизм ситуации в по-настоящему трагическом ключе.

Комическое и языковая игра присутствуют практически в каждой пьесе Олби, но в «Я как таковой и я» именно языковая игра выходит на первый план. Она всегда разная: по-школьному незрелая, строго педантичная и выверенная либо очевидно сюрреалистичная. В заключительной пьесе двойной смысл слов гармонично корреспондирует с сюжетом, где героями являются близнецы.

Комическое пронизывает всю канву произведения «Я как таковой и я». Произведение написано в эстетике антидрамы, при этом драматург упоминает античного героя: ОТТО сравнивает отца с Крезом, царем из Лидии, который одним из первых начал чеканить монету, что сделало его самого баснословно богатым, а его имя нарицательным в античном мире. ОТТО красноречиво подчеркивает, что Отец приедет с «мешками с изумрудами, в повозке, запряженной пантерами». Звучит это нелепо, абсурдно.

ОТТО: Oh, Mother; you're such a downer. (*Out.*) He *might* come back, walk in one day, say "Hey, Honey; I'm back! March right in, rich as Croesus, sacks of emeralds, panthers in tow. (*To Dr.*) And when he *does* come back and figures you out, I'd watch out for those panthers, if I were you.

Mother: (*To OTTO.*) Who has panthers? Be reasonable.

Dr.: (*To Mother.*) Panthers? Black Panthers? Even now?

ОТТО: No! The four-legged kind; the quad-ru-peds.

Dr.: Oh, Well, I'll be very careful.

Mother: (*A dogmatic sigh.*) He's *not* coming back; he's dead, or he's gone. There are no emeralds and there are no panthers. (*To OTTO.*) Which one *are* you!?

OTTO: Don't start! You live such a limited life; you have no vision. (*Out.*) She's lucky enough to have married way above her station, to a guy must have married her for breasts alone; (*In.*) you give birth nine months to the *day* after the marriage vows – pretty calculated, if you ask *me* ... [Albee 2011a: 9]

Комический эффект достигается за счет того, что ОТТО выражается фигурально, а Мать и Доктор воспринимают его слова буквально и даже уточняют вид пантер, на что ОТТО дает понять своим собеседникам, что пантеры – лишь метафора, а он говорил про квадроцикл. Мать не понимает насмешек ОТТО и продолжает всерьез утверждать, что Отец не вернется.

Комизм и в то же время полная абсурдность всего происходящего достигают кульминации в финале пьесы, когда отец действительно возвращается: несбыточное и нереальное происходит. Отец (или Мужчина) приезжает под звуки фанфар на повозке из папье-маше, запряженной такими же ненастоящими пантерами с надписью «Счастливый конец», везя с собой мешки с откровенно ненастоящими изумрудами. Таким образом, приезд Отца выглядит абсолютно абсурдным.

OTTO begins exiting upstage left. Offstage sounds; trumpets; bells; whips; driver sounds; cart sounds.

Father appears driving a chariot – all the following clearly oversize and fake: papier-mâché, or whatever – pulled by four big black panthers on wheels – clearly fake. On top of it all, a big banner which reads “The Happy Ending!” Chariot driven by Father, filled with huge sacks [fake] filled with huge emeralds [fake]; this appears either from upstage center or, if there is no space, from upstage left. All characters on stage freeze. [Albee 2011a: 73]

«Я как таковой и я» основывается на «фирменной» игре слов, присущей Олби, остроумии и юморе, где «фундаментальные вопросы идентичности превращаются в вербальную акробатику» [Brantley 2008]. Каждое слово, фраза и выражение расчленяются и анализируются, как, например, игра, инициированная

Матерью, в которую она и ее партнер – Доктор играют, демонстрируя высокий уровень мастерства, поэтому неудивительно, что кто-то непосвященный и непривычный к их игре (например, Морин) спрашивает: «Это она по-английски разговаривает?» (“Is this English she’s speaking?”) [Albee 2011a: 47]. Разные написания имен братьев также постоянно обыгрываются.

Пьеса изобилует словесными играми, а драматург мастерски использует многозначность английского языка. Рассмотрим несколько метафор с двойным смыслом. Комический эффект создается за счет буквального их прочтения. Так, например, Мать, увидев Морин, произносит “And speak of the devil, here she is” (пер. с англ. «легка на помине»; досл. «Скажи только дьявол, и он тут как тут»), заменяя местоимение *he* на *she*. Здесь актуализируется образ дьявола. Использование данной метафоры Мать объясняет другой метафорой: “kill two birds with one stone” (пер. с англ. «убить двух зайцев одним выстрелом»; семерых одним ударом).

Mother: <...> (*She sees Maureen entering from stage left.*) And, speak of the devil here she is! You must be Maureen.

<...>

Dr: Hello, otto speaks so well of you ... (*Laughs*). Even if you are the devil.

Maureen: The what?

Dr.: The devil! “Speak of the devil”.

Mother: That’s like “kill two birds with one stone”. It’s a figure of speech. “Speak of the devil”. [Albee 2011a: 53]

Еще одна интересно обыгранная метафора, произнесенная доктором: “mad as a hatter” (пер. с англ. «безумен как шляпник»), которую, по заявлению Доктора «придумал» он сам. Однако Мать поправляет, что фраза существовала задолго до его рождения, вероятно, намекая на «Алису в стране чудес» Л. Кэролла.

Dr. (*To Maureen.*) She’s mad as a hatter – to coin a phrase.

Mother: (*To Dr.*) You did *not* coin it; you did not coin that phrase. It was coined long before you were born. [Albee 2011a: 56]

ОТТО использует выражение “neck of woods” (пер. с англ. «район, место, в котором живешь»), на что Мать интересуется: разве у леса есть шея, что является буквальным значением выражения. Подобное использование фразы в переносном значении, которое понимается буквально участниками диалога, создает комический эффект.

ОТТО: In any event, we’ll be gone from here, and all of you can go back to whatever passes for normal in this neck of the woods.

Mother: (Aside to Dr.) Woods have necks? [Albee 2011a: 70]

Даже такие банальности, как выражение «та-дам», вызывают словесные перепалки, потому что для персонажей Олби характерно поправлять друг друга.

ОТТО: [...] ТА!

Dr.: (To exiting ОТТО.) The expression is not “Ta!”, the expression is “Ta-ta!”

Mother: What?

Dr.: (To Mother.) Ta-ta! The expression “goodbye” is Ta-ta.

Mother: Goodbye? Where are you going?

Dr.: (Shakes his head.) Forget it. [...]

Mother: [...] And then he said “Ta!” or something. (To Dr.) What does *that* mean?

Dr.: What does what mean?

Mother: Ta! What does ta mean?

Dr.: We’ve been through this! The expression is not “ta!” The expression is “Ta-ta!”

Mother: (“Remind me.”) And what does *that* mean?

Dr.: It means goodbye.

Mother: (Accusatory.) You see!? I said you were going somewhere!

Dr.: (Getting out of bed.) You’re not nice. [Albee 2011a: 15–17]

Именно за его любовь к игре слов и языковым средствам выразительности критик Б. Brentli назвал Олби «обожателем слов»: «Никакой другой англоязычный драматург не смог превзойти Олби по тому удовольствию, которое

дают его звуки, формы и слова. Возникает огромное противоречие между словами и тем, как они сказаны. Данное противоречие является не просто элементом авторского стиля, это его суть. Именно оно придает пьесам узнаваемость, авторский стиль» [Brantley 2010].

В этой связи любопытны заголовки двух рецензий известных театральных критиков, вышедшие после постановок пьесы в разные годы: Бена Брентли (Ben Brantley) в престижном журнале *The New York Times* в 2008 и Джона Лара (John Lahr) в не менее престижном литературном журнале *The New Yorker* в 2010 г.

Рецензия Брентли носит заголовок “Ta-ta! Give ‘Em the Old Existential Soft-Shoe”, в котором обыгрывается фирменная игра слов. “Ta-ta” в пьесе означает разговорное «пока» (нечто вроде «Пока»), непонятое матерью, кроме того, неуклюже имитирует китайский язык. Подобным “Ta-ta” в заголовке рецензии критик, вероятно, хотел подчеркнуть неординарный язык драматурга. Любопытно заметить, что критик, посмотрев пьесу, в рецензии уподобляется Олби и играет со словами: “As he approaches his 80th birthday, Edward Albee, that most distinguished of American dramatists, is being seriously silly. Or is it sillily serious? Sillily that can’t be right. Isn’t that one of a group of islands off the coast of England? Or do I mean the ingénue from “The Importance of Being Earnest”? Am I making any sense at all?” [Brantley 2008].

Поздние произведения автора, хотя и отличаются по жанровой специфике, обладают стилевым единством. Автор продолжает экспериментировать с языком, доводя языковую игру до совершенства. При этом даже в поздних пьесах узнается характерный стиль Олби-художника. Драматург, создавая оригинальные и самобытные пьесы, изящно оперирует отточенными за десятилетия приемами. На протяжении всего творчества исследуемый нами автор предельно внимательно, даже сокровенно, относился к тексту, выверяя каждое слово до тех пор, пока фразы, подобно музыке, не начинали звучать.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Позднее творчество писателя – проблема, которая попала в фокус литературоведения сравнительно недавно. Тем не менее, изучая путь художника, принято выделять творческие периоды или этапы (например, раннее творчество, зрелое и т. д.). В настоящем диссертационном исследовании поздний период творчества драматурга, прожившего долгую жизнь и посвятившего себя литературе, рассмотрен как самостоятельный философско-художественный феномен. Проблемно-тематическое поле, т. е. темы и мотивы (например, темы смерти и одиночества, иллюзорности существования, осознанного проживания жизни и др.), к которым обращается драматург, составляют философскую составляющую, а под художественной понимается стилистический аспект пьес. Мы считаем, что маркеры характеризующие позднее творчество Э. Олби (1990–2007 г.г.), универсальны и могут быть использованы в изучении творчества других англо-американских драматургов.

В своей диссертационной работе мы попытались доказать, что позднее творчество представляет собой особый, специфический этап в жизни и деятельности писателя, и драматурга, в частности. Произведения, созданные на закате писательской карьеры, отличаются рефлексией и саморефлексией, интертекстуальностью, завершенностью, некой ревизией проблемно-тематического поля, диалогичностью, акцентированием этико-философской составляющей, специфическим стилевым единством.

Также нельзя не отметить биографизм, являющийся определяющей характеристикой творчества исследуемого нами драматурга. На протяжении всей жизни Олби вновь и вновь так или иначе обращается к образу родителей и семьи. Однако если в раннем и переходном периодах это гротескные, откровенно негативные образы («Морской пейзаж», «Американская мечта»), то героиня А, из пьесы «Три высокие женщины», прообразом которой послужила приемная мать Олби, вызывает симпатию и уважение публики. Драматург говорил, что создал такой образ абсолютно спонтанно. Данное признание может быть свидетельством

серьезных перемен в восприятии себя, своего места в мире и принятии родителей. Можно говорить о том, что в позднем творчестве драматург пересматривает свое отношение к родительской семье и принимает собственную историю. Тот факт, что наличие биографических тем присуще именно позднему творчеству находит отражение в исследовании О. В. Мирошниковой.

Отличительной чертой позднего Олби выступает интенсивная авторская рефлексия собственного творчества, образующая обширное информационное поле авторского интертекста. Поздний Олби как будто перечитывает, анализирует и подытоживает как собственные произведения прошлых лет, так и шедевры мировой драматургии, близкие ему по духу и стилю. Такой поворот в творческом процессе позволяет художнику, с одной стороны, «оглянуться» на уже созданное, обобщить его; с другой, – вступить в активный диалог не только с самим собой, но и с целым пластом литературы в целом. Свободное взаимодействие различных интертекстов в границах одного произведения, по мнению Г. П. Овсянкиной, характерно для позднего стиля в целом и свидетельствует о том, что исследуемый нами автор воспринимал свое творчество как составную часть единого процесса развития драматургии [Овсянкина 2016].

Пьесы Олби изобилуют аллюзиями как на произведения мировой литературы, так и на его собственные пьесы. Заглавие «Три высокие женщины» активирует мощнейший ассоциативный фон – явное корреспондирование с чеховскими «Тремя сестрами» очевидно. Доктор из «Я как таковой и я», вероятно, отдавая дань Беккету, носит котелок; также в этой же пьесе упоминается «Король Лир» и античный царь Крез. А заглавие пьесы «Коза, или Кто такая Сильвия?» и вовсе является перифразом строк из «Двух Веронцев» Шекспира. Прибегает он и к самоцитации. Например, в «Козе» есть сцена, в которой Мартин и Росс, ностальгируя о молодости, вспоминают девушку по прозвищу Большая Алиса (Large Alice), что относит читателя и зрителя к «Крошке Алисе» самого Олби.

Важно отметить, что именно рефлексия, саморефлексия и интертекстуальность в качестве важнейших маркеров позднего стиля выделяют А. Ю. Курмелев, в исследовании позднего творчества Т. Уильямса, О. В.

Мирошникова, в диссертации, посвященной итоговой книге в поэзии XIX в., Г. П. Овсянкина, в работе, фокусом которой стал феномен позднего стиля композитора, Т. А. Снигирева, в статье о позднем творчестве поэтов XX в. Таким образом, можно утверждать, что референция и самореференция – важнейшие универсальные характеристики позднего творчества писателя.

Уже в ранних пьесах драматург обращается к темам и мотивам, ставшими для него сквозными, – это тема смерти и бессмысленности жизни, тема одиночества, равнодушия и неспособности людей понимать друг друга, столкновение реальности и иллюзий, тема осознанного проживания жизни. Много размышляет драматург в своих «семейных пьесах» и о гендерных ролях, а также поднимает тему творческого гения и роли искусства. Однако в силу жизненного опыта, в поздний период основные темы и мотивы находят иное воплощение.

Тема смерти постепенно утрачивает трагизм и начинает рассматриваться автором как еще один, отложенный этап бытия. Героиня А из пьесы «Три высокие женщины» не боится смерти, а относится к ней, как к логическому продолжению, в отличие от героев пьес «Морской пейзаж», «Что случилось в зоопарке», «Песочница», «Дама из Дюбюка».

Ощущение же одиночества, наоборот, усугубляется до трагического. Если в произведении 1962 г. «Кто боится Вирджинии Вульф» в конце есть надежда на некое пробуждение, трезвую жизнь без иллюзий, то в финале «Козы» царит ощущение тотального одиночества и безысходности.

Почти в каждой пьесе драматург дарит своим персонажам иллюзию, за которой они, персонажи, могут спрятаться от реальности, что для Олби является весьма пагубной практикой. Этот важный тезис, относящийся к специфике тем, значимых для драматурга, и подчеркивающий основную идею его пьес, высказан в более раннем интервью 1978 года: «Мои пьесы о правде и иллюзиях, ощущении реальности и идентичности» [Albee E. Interview 1978]. Важно отметить, что в иллюзиях как таковых драматург не находит вреда. Главное, чтобы человек умел отличать их от реальности.

Мотив иллюзорности связан с фундаментальной темой всего творчества Олби – темой осознанного проживания жизни. Призыв рефлексировать присутствует уже в дебютной пьесе «Что случилось в зоопарке». С возрастом осознанное проживание жизни становится авторским кредо.

Олби подчеркивает, что «активное, подлинное участие» в человеческих отношениях, – это то, что можно назвать полноценной жизнью. В словах драматурга чувствуется вера в героев своих произведений, для которых подлинное участие в жизни является необходимым стимулом для ощущения полноты бытия. Олби призывает своих героев руководствоваться следующими правилами: «Действуйте, не живите прошлым, поскольку вы живете единожды. Нет ничего хуже, чем в конце жизненного пути осознать, что жизнь прошла мимо» [Albee E. Interview 2005].

Приведенные выше высказывания Олби, несомненно, помогают понять смысл его пьес. Так, например, в пьесах «Три высокие женщины», «Коза, или Кто такая Сильвия?», «Я как таковой и я», которые, безусловно, различаются по драматическому замыслу, драматург беспрестанно развивает идею о том, что человек может повысить качество своей жизни, если будет прислушиваться к эмоциям и разуму одновременно, превращаясь, таким образом, в личность, принимающую активное участие в происходящем вокруг. Ирония в том, что многие из его героев задумываются об этом только, когда ситуация выходит из-под контроля.

Сам Олби живет по этому же принципу, для него смысл жизни заключается в осознанном ее проживании. Драматург любил говорить об утилитарности любого искусства, и драмы, в частности. По его мнению, «искусство опасно, поскольку оно чрезвычайно поучительно». Так, исследуемый нами автор берет на себя роль учителя, воспитывающего умение различать иллюзии и реальность. Именно польза – главная мотивация для писательского труда [Albee E. Interview in Speaking Freely 2001].

Важно отметить, что в своем последнем произведении 2007 г. «Я как таковой и я» Олби чувствует потребность вновь обратиться к теме творческого гения,

поисков себя и своего места в мире. Есть ли второй отто, или это всего лишь иллюзия? Если да, то который из двух близнецов реален?

На закате писательской карьеры Олби обращается к темам саморазрушения и самоуничужения. Неудивительно, что и критики, и публика стали называть его пессимистическим или даже нигилистическим драматургом, чьи пьесы сосредоточены на демонстрации чего-то демонического или разрушительного (страсть Мартина к козе в пьесе «Коза, или Кто такая Сильвия?»).

Важно отметить, что, по мнению Т. А. Снигиревой, именно обращение к философским темам, таким как смерти и бессмертия, поиска своего места в мире, создает эффект сверхтекста и является важной характеристикой позднего творчества писателя [Снигирева 2004].

Литературовед также отмечала, что именно в позднем творчестве у художника появляется потребность экспериментировать с жанрами и формами. Данное утверждение находит подтверждение в поздних драмах Олби. Примечательно, что по жанровой принадлежности большинство его пьес раннего и переходного периода – драмы. Поздние драматические произведений Э. Олби относятся к сложнжанровой драматургии.

Так, пьеса «Три высокие женщины» является психологической драмой в духе реализма Чехова с элементами комедии. «Коза, или Кто такая Сильвия?» – трагедия с ярко выраженным комедийным началом. В «Козе» Олби соединил классическую древнегреческую трагедию с более поздней западноевропейской, а также привнес пасторальные элементы. Наличие важнейших атрибутов трагедии – рока, судьбы, жертвы или жертвоприношения заставляют вспомнить замечание Р. Арнхейма относительно того, что персонажами в поздних произведениях движет рок, судьба [Арнхейм 314].

«Я как таковой и я» – комедия, даже фарс, в котором обнаруживаются элементы драмы. «Я как таковой и я» – это своеобразный эксперимент с формой, жанром и тематикой, где Олби синтезирует абсурд, гротеск и символизм. При чтении пьесы создается ощущение, что автор обращается ко множеству известных театральным условностей: драматург вспоминает греческую трагедию, комедии в

духе Шекспира и Мольера, эксперименты Л. Пиранделло и Э. Ионеско, приемы лирического повествования Т. Уильямса, где монологу отводится важная роль.

Р. Арнхейм отмечал особый этап эволюции авторского стиля – поздний стиль, который предполагает однородность структуры произведения. «Последний крупный отрезок биографии выдающегося мастера обнаруживает единую стилевую направленность, которой отмечено явное большинство произведений упомянутого периода» [Арнхейм 312].

За свою долгую писательскую карьеру Олби заметно меняет свой стиль, но остается верным своим идеям. Напряженное действие, характерное для таких пьес, как «Что случилось в зоопарке» и «Кто боится Вирджинии Вульф?», в поздних пьесах, например в «Я как таковой и я», сменяется более абстрактным, уступая место языковой игре (вспомним Доктора из «Я как таковой и я»), где тончайшие оттенки значения слова обсуждаются и анализируются сбитыми с толку персонажами. Работая над каждой новой пьесой, Олби особое внимание уделял технике, поскольку «каждая новая пьеса предполагает новый стиль, отличный от предыдущих. Каждая новая пьеса должна воплощать совершенно новый мир» [Albee E. Interview 1978].

Уникальная стилистика анализируемых пьес позднего периода, заключается в графическом оформлении текста, многочисленных авторских ремарках, речевых повторах, языковой игре, незаконченных фразах, риторических вопросах, смене ритма, тональности и громкости. Поздний Олби ещё более тщательно подбирает и выверяет каждую фразу, каждое слово. Его сценические ремарки иногда выполняют роль небольших прозаических стихотворений, подчеркивающих для актеров и читателей эмоциональную напряженность важных для автора сцен. Олби часто использует графические выделения для передачи оттенков и нюансов. По собственным наблюдениям драматурга, необходимо «внимательно вслушиваться в текст пьесы» [Albee E. Ed Wilson Interview 1989].

Незаконченные фразы создают ощущение плавности, текучести; повторы – ритм; выделение курсивом помогает расставить акценты, за счет чего создается ощущение музыкальности, что, в свою очередь, свидетельствует об

интермедиальности пьесы, связи музыки и литературы. Пьесы Олби во многом схожи с партитурами музыкальных произведений, где драматург предстает в роли композитора, подробно расписывающего партии каждого участника оркестра. Автор с помощью минималистических стилистических приемов выводит свои произведения на новый уровень, где, по его собственному признанию, форма взаимодействует с содержанием.

По признанию драматурга, музыкальность играет важную роль в его пьесах. Олби всерьез увлекся классической музыкой и даже мечтал о карьере композитора в возрасте двенадцати лет, когда открыл для себя Моцарта и Баха. Такое глубокое увлечение не могло не повлиять на поэтику его произведений. Для драматурга процесс написания пьесы схож с процессом создания музыкального произведения: «Действующие лица – это музыкальные инструменты, а темы и идеи драматического произведения весьма схожи с темами музыкального. Структура короткой пьесы и струнного квартета также имеет много общего» [Albee E. Ed Wilson Interview 1989]. «Я бы не написал таких пьес, не будь я всерьез увлечен классической музыкой» [Albee E. Ed Wilson Interview 1989]. Именно поэтому языку и ритму драматург придает особую важность. Так, по его собственному признанию, при первой постановке пьесы «Кто боится Вирджинии Вульф?» в Англии его попросили заменить некоторые слова в тексте пьесы из-за соображений цензуры. Однако Олби этого не сделал, так как это бы «нарушило ритм пьесы» [Albee E. Interview in Speaking Freely 2001].

В интервью 2008 года актрисе Кэтлин Тернер (Kathleen Turner), исполнившей роль Марты в постановке 2005 года, Олби признается в том, что вдохновение к нему приходит спонтанно. Например, слушая струнный квартет, он начинал слышать целые фразы, которые хотел написать. Смотри свои пьесы, драматург мог закрыть глаза и ощущать действие как музыку: *andante* или *lento*, и для него сразу было понятно, верно ли звучит пьеса. Олби отмечал: «Для меня пьеса – совокупность трех составляющих: литературное произведение, визуальное действие, а также звуковое представление» [Kathleen Turner Interview, 2008].

Присущ поздним пьесам Олби и диалогизм, характеристика, которую Т. А. Снигирева, среди прочих, считала атрибутом позднего творчества. Для драматурга аудитория – это не сторонний наблюдатель, а действующий персонаж. Исследуемый нами автор отмечал, что во многих его пьесах актеры напрямую обращаются в зал, потому что «это способ задействовать зрителя, смутить его, вовлечь в действие». Иногда это может иметь и обратный эффект: «иногда это зрителю не нравится, довольно часто это их огорчает или даже отстраняет. Но я изо всех сил стараюсь вовлечь зрителя. Я не люблю, когда зритель лишь пассивно наблюдает: он должен принимать участие. Поэтому отчасти я согласен с Арто в том, что нужно буквально изображать кровь. И мне нравится так поступать, потому что зритель “срывается с крючка” как только занимает позицию наблюдателя» [цит. по Roudané 2017: 9].

Экспериментируя с театральными формами, Олби глубоко доверяет своему зрителю. Он полагал, что идеальный зритель, смотря или читая пьесу, абстрагируется от предшествующего опыта, лишен всякой предвзятости, так что способен всецело погрузиться в действие.

В интервью 2001 г., в возрасте восьмидесяти трех лет, подводя итог своей карьере, Олби говорил: «Я драматург. Мои пьесы о том, как мы живем, и о том, как мы можем измениться сами и изменить мир. Надеюсь, мое искусство полезно, а мой талант становится совершеннее. Надеюсь, мои пьесы способны одновременно и отвлечь, и вовлечь» [Albee E. Interview in Speaking Freely 2001]. Олби неоднократно называл себя эклектичным писателем. Однако, на наш взгляд, Олби удивительно органично синтезирует в своем творчестве разные виды искусства, будь то драма, кинематограф или музыка, различные жанры, такие как классическая трагедия, драма в духе реализма или фарс, различные стили и техники; его произведения изобилуют аллюзиями на его собственные пьесы и произведения его предшественников. Творчество Олби – это синтез огромного таланта, невероятной приверженности цели и мощи драматического воплощения.

Определяя поздний период творчества драматурга как самостоятельный феномен, позволим себе привести слова героини А, сказанные в финале пьесы «Три высокие женщины»:

А. (Качает головой, хихикает, к Б. и В.) <...> Самый счастливый момент? На самом деле? Счастливейший момент? (Теперь к зрителям) Приближение к финалу, я думаю; когда все волны глубочайших страданий стихают, оставляя благоуханный покой, приходит время сосредоточиться на самой большой беде – и тут все освещается – тем, что это конец. Пройти до конца и выйти, не уйти совсем, конечно, но как бы... стать рядом. Не та чепуха о втором рождении, а просто возможность говорить о себе в третьем лице в здравом рассудке. <...> Итак, ты спрашивала. Вот самый счастливый момент. (А смотрит на В и Б, протягивает им руку, берет их за руки). Когда все сделано. Когда мы остановились. Когда мы можем остановиться [Олби 2002].

На наш взгляд, в словах героини А драматург выразил собственное отношение к финальному этапу жизни, заключающееся в осознанном принятии старости и оптимистичном отношении к осознанию конечности жизни.

Позднее творчество Э. Олби характеризуется подведением итогов, целостностью взгляда на мир, референцией, самореференцией и интертекстуальностью. Мудрый драматург, проживший долгую жизнь, считает себя в праве экспериментировать с жанрами, формами и стилями. Сквозные темы и мотивы на закате карьеры приобретают иное звучание, наполняются новыми смыслами. На наш взгляд, сам термин позднее творчество / поздний период свидетельствует о долгой и успешной писательской деятельности и, соответственно эволюции как духовной, так и творческой.

Таким образом, в нашем исследовании поздний период творчества Э. Олби определен как феномен, выявляющий взаимосвязь между возрастом и творческой практикой, спецификой мировидения и миропонимания пожилого писателя и реализацией их в драматическом тексте. Поздний период творчества драматурга впервые рассмотрен как самостоятельный феномен, играющий свою роль в истории литературы, и драматургии, в частности.

Последний, финальный этап писательской карьеры драматурга, отдавшего много лет литературе, можно и нужно рассматривать как самостоятельный философско-художественный феномен, а маркеры его определяющие могут быть экстраполированы и применены в анализе творчества других авторов.

К перспективам исследования мы относим более детальное изучение и описание других пьес, относящихся к позднему творчеству Эдварда Олби, и – главное – применение выделенных характеристик позднего творчества к анализу последних произведений других драматургов, в том числе С. Бэкетта, Г. Ибсена, А. Миллера, Ю. О'Нила, Т. Уильямса, Б. Шоу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**Источники**

1. Олби, Э. Смерть Бэсси Смит и другие пьесы / Э. Олби. – М. : Прогресс, 1976. – 308 с. – Текст : непосредственный.
2. Олби, Э. Песочница / Э. Олби. – Текст : непосредственный // Театральная жизнь. – 1988. – № 7. – С. 30–31.
3. Albee, E. The American Dream / E. Albee. – N. Y., 1961a. – 93 p. – Text : immediate.
4. Albee, E. Preface. The American Dream / E. Albee. – N. Y., 1961b. – P. 7–8. – Text : immediate.
5. Albee, E. The Ballad of the Sad Café / E. Albee. – Boston ; N. Y., 1963a. – 150 p. – Text : immediate.
6. Albee, E. The Sandbox. The Death of Bessie Smith / E. Albee. – N. Y., 1963b. – 96 p.
7. Albee E. Who's Afraid of Virginia Woolf?: A Play / E. Albee – N. Y., 1963c. – 242 p. – Text : immediate.
8. Albee, E. The Zoo Story: A Play / E. Albee. – Text : immediate // Absurd Drama. – Harmondsworth, 1965a. – P. 157–185.
9. Albee, E. Tiny Alice: A Play / E. Albee. – N. Y., 1965b. – 190 p. – Text : immediate.
10. Albee, E. Which Theatre is the Absurd One? / E. Albee. – Text : immediate // Discussion of Modern American Drama. – Boston, 1966a. – P. 145–150.
11. Albee, E. A Delicate Balance: A Play / E. Albee. – N. Y., 1966b. – 170 p. – Text : immediate.
12. Albee, E. Malcolm / E. Albee. – N. Y., 1966c. – 138 p. – Text : immediate.
13. Albee, E. Everything in the Garden. – N. Y., 1968. – 201 p. – Text : immediate.
14. Albee, E. Introduction. Box and Quotations from Chairman Mao Tse-Tung / E. Albee. – N. Y., 1969a. – P. IX–XI. – Text : immediate.

15. Albee, E. *Box and Quotations from Chairman Mao Tse-Tung* / E. Albee. – N. Y., 1969b. – 74 p. – Text : immediate.
16. Albee, E. *All Over: A Play* / E. Albee. – N. Y., 1971. – 111 p. – Text : immediate.
17. Albee, E. *Seascape: A Play* / E. Albee. – N. Y., 1975a. – 135 p. – Text : immediate.
18. Albee, E. *Collection of Critical Essays* / E. Albee ; ed. by C. W. E. Bigsby. – Englewood Cliffs, 1975b. – 180 p. – Text : immediate.
19. Albee, E. *Selected plays of Edward Albee* / E. Albee. – Garden City, N. Y. : Nelson Doubleday, 1978. – 488 p. – Text : immediate.
20. Albee, E. *The Lady from Dubuque* / E. Albee. – New York : Dramatists Play Service, 1980. – 78 p. – Text : immediate.
21. Albee, E. *The Plays. Vol. 1* / E. Albee. – N. Y. : Coward, McCann, and Geohegan, 1981. – 236 p. – Text : immediate.
22. Albee, E. *An Interview and Essays* / E. Albee ; ed. by J. Wasserman. – Houston, 1983. – 158 p. – Text : immediate.
23. Albee, E. *Three Tall Women. Introduction* / E. Albee. – Plume/Penguin, 1995. – 110 p. – Text : immediate.
24. Albee, E. *Marriage Play* / E. Albee. – N. Y. : Dramatists Play Service, 1998. – 72 p. – Text : immediate.
25. Albee, E. *The Play About the Baby* / E. Albee. – N. Y. : Overlook Press, 2003. – 104 p. – Text : immediate.
26. Albee, E. *The collected plays of Edward Albee* / E. Albee. – Woodstock, N. Y. : Overlook Press ; London : Duckworth, 2004. – 678 p. – Text : immediate.
27. Albee, E. *The goat, or, Who is Sylvia?: (notes towards a definition of tragedy)* / E. Albee. – N. Y. : The Overlook Press, 2005a. – 116 p. – Text : immediate.
28. Albee, E. *Stretching My Mind* / E. Albee. – N. Y. : Carroll & Graf Publishers, 2005b. – 312 p. – Text : immediate.
29. Albee, E. *Foreword: Judgement Day 2. Grenadine* / E. Albee. – New Haven, London : Yale University Press, 2009. – 96 p. – Text : immediate.

30. Albee, E. *Me, Myself and I* / E. Albee. – N. Y.: Dramatists Play Service, 2011a. – 84 p. – Text : immediate.

31. Albee, E. *At Home at the Zoo* / E. Albee. – N. Y. ; London : Overlook Duckworth, 2011b. – 100 p. – Text : immediate.

32. Albee, E. *Exorcism – the play O’Neill Tried to Destroy. Foreword. Exorcism: A Play in One Act* / E. O’Neill ; Foreword by E. Albee. – New Haven : Yale University Press, 2012. – P. viii–ix. – Text : immediate.

Электронные ресурсы

33. Олби, Э. Три высокие женщины. – 2002. – URL: http://samlib.ru/m/marholia_r_m/triwysokiezhenshiny.shtml (mode of access: 10.02.2022). – Text : electronic.

34. Albee E. *Charlie Rose Interview*. – 2002. – URL: <https://youtu.be/XEKgDWTitpA> (mode of access: 22.01.2023). – Text : electronic.

35. Albee E. *Interview*. – 2005. – URL: https://youtu.be/mYzO2_IbWl4 (mode of access: 22.01.2023). – Text : electronic.

36. Albee E. *Interview*. – 2005. – URL: <https://youtu.be/XEKgDWTitpA> (mode of access: 22.01.2023). – Text : electronic.

37. Albee E. *Interview*. – 2013. – URL: <https://youtu.be/9TpMyh7nO8Y> (mode of access: 22.01.2023). – Text : electronic.

38. Albee E. *Ed Wilson Interview*. – 1989. – URL: <https://youtu.be/9TpMyh7nO8Y> (mode of access: 22.01.2023). – Text : electronic.

39. Albee E. *Interview in Speaking Freely*. – 2001. – URL: <https://youtu.be/WtGiVAWpZ> (mode of access: 22.01.2023). – Text : electronic.

40. Albee E. *Interview*. – 1978. – URL: https://youtu.be/mYzO2_IbWl4 (mode of access: 22.01.2023). – Text : electronic.

41. *Kathleen Turner Interview*. – 2008. – URL: <https://youtu.be/V0r1WdrmlIos> (mode of access: 22.01.2023). – Text : electronic.

42. Mann E. *Interview*. – 2022. – URL: <https://youtu.be/oda0e6y4RwA> (mode of access: 22.01.2023). – Text : electronic.

43. McNally T. Theatre Talk Archive. – 2016. – URL: <https://youtu.be/1Isyq4jPOA0> (mode of access: 22.01.2023). – Text : electronic.

44. Theatre Talk on Three Tall Women. – 2018. – URL: <https://youtu.be/YIRPzuWwMnU> (mode of access: 22.01.2023). – Text : electronic.

Исследования

45. Абашева, М., Высокий стиль: штрихи к научной биографии В. В. Эйдиновой / М. Абашева, В. Абашев – Текст : непосредственный // Известия Уральского государственного университета. – 2004. – №31. – С. 299–301.

46. Аверинцев, С.С. Риторика и истоки европейской культурной традиции / С.С. Аверинцев. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 447 с. – Текст : непосредственный

47. Анастасьев, Н. А. Что они обещают театру? / Н. А. Анастасьев. – Текст : непосредственный // Молодая гвардия. – 1964а. – № 1. – С. 306–312.

48. Анастасьев, Н. А. Интервью с американскими писателями / Н. А. Анастасьев. – Текст : непосредственный // Вопросы литературы. – 1964б. – № 2. – С. 145–148.

49. Анастасьев, Н. А. Профили американского театра (60-е годы) / Н. А. Анастасьев. – Текст : непосредственный // Вопросы литературы. – 1969. – № 6. – С. 139–258.

50. Анастасьев, Н. А. Обновление традиций: Реализм XX в. в противоборстве с модернизмом / Н. А. Анастасьев. – М., 1984. – 352 с. – Текст : непосредственный.

51. Аникст, А. А. 6 рассказов об американском театре / А. А. Аникст, Г. Н. Боялжиев. – М., 1963. – 151 с. – Текст : непосредственный.

52. Аникст, А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А. А. Аникст. – М., 1967. – 455 с. – Текст : непосредственный.

53. Аникст, А. А. Западная драма середины XIX в. (Хроника с комментариями) / А. А. Аникст. – Текст : непосредственный // Современный зарубежный театр. – М., 1969. – С. 5–38.

54. Аникст, А. А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX в.: Эпоха романтизма / А. А. Аникст. – М., 1980. – 343 с. – Текст : непосредственный.

55. Аникст, А. А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX в. / А. А. Аникст. – М., 1988. – 311 с. – Текст : непосредственный.

56. Аристотель. Поэтика / Аристотель. – Текст : непосредственный // Этика. Политика. Риторика. Категории / пер. Н. И. Новосадского. – Минск : Литература, 1998.

57. Арнхейм Р. О позднем стиле // Новые очерки по психологии искусства. – М., 1994. – 311 с. – Текст : непосредственный.

58. Ахмадуллина, А. С. Поколение 1956 года: феномен Аготы Кристоф / А. С. Ахмадуллина, Ю. В. Матвеева – Текст : непосредственный // Феномен поколений в русской и венгерской литературной практике XX-XXI веков. – Санкт-Петербург; Екатеринбург: Издательство "Алетейя "; Издательство Уральского университета, 2022. – С. 349-364.

59. Бахтин, М.М. Литературно-критические статьи / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1986. – 543 с. – Текст : непосредственный.

60. Бахтин, М.М. Предисловие. Драматические произведения Л. Толстого (1929 г.) / М.М. Бахтин // Л.Н. Толстой: pro et contra / Сост., вступ. ст., коммент. и библиогр. К.Г. Исупова. – СПб., 2000. – С. 747-755. – Текст : непосредственный.

61. Букач, О. В. Оригинальные и переводные тексты как продукты двух разных семиотических систем (на материале пьесы Э. Олби "The Zoo Story" / «Что случилось в зоопарке» и ее перевода на русский язык) / О. В. Букач. – Текст : непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 9 (51) : в 2-х ч. Ч. II. – С. 45–50.

62. Быков Л. П., Еремеев Ф. А. Текст. Поэтика. Стиль // Сб. науч. ст. – Екатеринбург, 2004. – 368 с. – Текст : непосредственный.

63. Виноградов, В. В. Итоги обсуждения вопросов стилистики / В. В. Виноградов – Текст : непосредственный // Вопросы языкознания. – 1955. – №5. – С. 34–56.

64. Виноградов, В. В. Итоги обсуждения вопросов стилистики / В. В. Виноградов – Текст : непосредственный // Вопросы языкознания. – 1955. – №1. – С. 62–76.
65. Виноградов, В. В. Стилистика. Теория поэтической речи / В. В. Виноградов. – М.: Просвещение, 1966. – 184 с. – Текст : непосредственный.
66. Виноградов, В. В. О языке художественной прозы: избр. тр. / В. В. Виноградов. – М.: Наука, 1980. – 360 с. – Текст : непосредственный.
67. Виноградов В. В. Проблемы русской стилистики / В. В. Виноградов. – М.: Высшая школа, 1981. – 319 с. – Текст : непосредственный.
68. Воинова, З. Драмы Эдварда Алби / З. Воинова. – Текст : непосредственный // Театр. – 1965. – № 5. – С. 158–162.
69. Гиленсон, Б. А. Кто убил Бесси Смит? / Б. А. Гиленсон. – Текст : непосредственный // Литературное обозрение. – 1977. – № 7. – С. 85–87.
70. Гиршман М. М. Литературное произведение. Теория и практика анализа / М. М. Гиршман. – М.: Просвещение, 1991. – 120 с. – Текст : непосредственный.
71. Глумова-Глухарева, Э. И. Западный театр сегодня: очерки / Э. И. Глумова-Глухарева. – М., 1966. – 184 с. – Текст : непосредственный.
72. Голенпольский, Т. Эдуард Алби и его первые пьесы / Т. Голенпольский. – Текст : непосредственный // Алби Э. История в зоопарке. Американский идеал / пер. с англ. Т. Голенпольского и М. Мейлаха. – Новосибирск, 1968. – С. 1–12.
73. Горобец, О. Б. Стилль и жанр. Соотношение и взаимосвязь понятий / О. Б. Горобец – Текст : непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2008. — Т. 1 № 7. — С. 76-80.
74. Гус, М. От подполья к звездным мирам / М. Гус. – Текст : непосредственный // Знамя. – 1966. – № 10 – С. 214–224.
75. Доценко, Е. Г. С. Беккет и проблема условности в современной английской драме : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Е. Г. Доценко. – Екатеринбург, 2006. – 40 с. – Текст : непосредственный.

76. Едошина, И. А. Проблемы поэтики в ранней драматургии Эдварда Олби : дис. ... канд. филол. наук / И. А. Едошина. – Л., 1987. – 178 с. – Текст : непосредственный.

77. Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: Курс лекций / Под ред. З. И. Плавскина, В. В. Жирмунской. – СПб.:Изд-во С.-Петербург. ун-та. 1996. 440 с. – Текст : непосредственный.

78. Жуков, Ю. Мертвые без погребения / Ю. Жуков. – Текст : непосредственный // Знамя. – 1964. – № 2. – С. 184–220.

79. Жуков, Ю. Американские вечера: Заметки театрального зрителя / Ю. Жуков. – Текст : непосредственный // Знамя. – 1969а. – № 10. – С. 202–216.

80. Жуков, Ю. Американские вечера: Заметки театрального зрителя / Ю. Жуков. – Текст : непосредственный // Знамя. – 1969б. – № 11. – С. 195–214.

81. Захава, Б.Е. Мастерство актера и режиссера / Б. Е. Захава. –М., 1973. – 233 с. – Текст : непосредственный.

82. Засурский, Я. Н. Встреча с Эдвардом Олби / Я. Н. Засурский. – Текст : непосредственный // Литературная газета. – 1969. – 24 февраля. – С. 13.

83. Зиновьева, Р. В. Библейский текст в пьесе Эдварда Олби «Шаткое равновесие» / Р. В. Зиновьева. – Текст : непосредственный // Известия южного федерального университета. Филологические науки. – 2020. – № 3. – С. 130–138.

84. Зиновьева, Р. В. Драматургия абсурда Э. Олби и С. Мрожека в интертекстуальном и мифопоэтическом аспекте : дис. ... канд. филол. наук / Р. В. Зиновьева. – Калининград, 2021. – Текст : непосредственный.

85. Злобин, Г. П. Мистификация? Мистика? Мистерия? («Крошка Алиса») / Г. П. Злобин. – Текст : непосредственный // Литературная газета. – 1965. – 9 дек. – С. 4.

86. Злобин, Г. П. Современная драматургия США: Критический очерк послевоенного двадцатилетия / Г. П. Злобин. – М., 1968. – 148 с. – Текст : непосредственный.

87. Злобин, Г. П. После абсурда / Г. П. Злобин. – Текст : непосредственный // Современная литература за рубежом: лит.-крит. статьи. Сб. 3. – М., 1971. – С. 361–399.

88. Злобин, Г. П. Пограничье Эдварда Олби / Г. П. Злобин. – Текст : непосредственный // Олби Э. «Смерть Бесси Смит» и другие пьесы. – М., 1976. – С. 270–307.

89. Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект / О. В. Зырянов. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003 (ИПЦ Изд-во УрГУ). – 546 с. – Текст : непосредственный.

90. Казаков, С. Э. Контекстуальная многозначность в пьесе Э. Олби «Крошка Алиса» / С. Э. Казаков. – Текст : непосредственный // Экспрессивность театра и перевод / ред. Р. Э. Кульшарипова. – Казань, 1991. – С. 66–72.

91. Казарин Ю. Последнее стихотворение. 100 русских поэтов XVIII-XX веков / Ю. Казарин. – Екатеринбург, 2004. – Текст : непосредственный.

92. Камю, А. Миф о Сизифе / А. Камю. – М. : Астрель, 2011. – 224 с. – Текст : непосредственный.

93. Кириллова И. В. Феномен финальной книги в русской прозе XX века. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2006. – Текст : непосредственный.

94. Кожинов В. В. Жанр // Литературный энциклопедический словарь. – М, 1987. – С. 106-107. – Текст : непосредственный

95. Кожинов, В.В. К проблеме литературных родов и жанров / В.В. Кожинов – Текст : непосредственный // Теория литературы. Том 2. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М.: Наука, 1964. С. 39-49

96. Коваленко, Г. В. Театр Эдварда Олби / Г. В. Коваленко. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1977. – № 12. – С. 200–211.

97. Коваленко, Г. В. Театр Эдварда Олби и американская драма «критического десятилетия» (60-е годы XX века) : дис. ... канд. иск. наук / Г. В. Коваленко. – Л., 1982. – 191 с. – Текст : непосредственный.

98. Коваленко, Г. В. Чеховские традиции в драматургии Олби / Г. В. Коваленко. – Текст : непосредственный // Взаимодействие культур СССР и США: XVIII–XIX вв. – М., 1987. – С. 174–181.

99. Коваленко, Г. В. Чехов и американский театр / Г. В. Коваленко. – СПб. : СПбГАТИ, 2007. – 42 с. – Текст : непосредственный.

100. Коваленко, С. Г. Чехов на американской сцене / Г. В. Коваленко. – Текст : непосредственный // Вопросы литературы и журналистики в контексте сохранения гуманитарных ценностей. – Челябинск, 2019. – С. 72–94.

101. Коваленко, Г. В. Театр Эдварда Олби / Г. В. Коваленко. – СПб. : Балтийские сезоны, 2020. – 367 с. – Текст : непосредственный.

102. Копистяньска Н. Х. Жанр и жанровая система у просторі літературознавства / Н. Х. Копистяньска. – Львів : ПЛІС, 2005. – 368 с. – Текст : непосредственный.

103. Коренева, М. М. Имя незнакомца – «Американская мечта» / М. М. Коренева. – Текст : непосредственный // Советская культура. – 1969. – 19 июня. – С. 4.

104. Коренева, М. М. Драматургия / М. М. Коренева. – Текст : непосредственный // Основные тенденции развития современной литературы США. – М., 1973. – С. 278–319.

105. Костелянец, Б. О. Лекции по теории драмы / Б. О. Костелянец. – Текст : непосредственный // Драма и действие : учеб. пособие. – Л., 1976.

106. Котлярова, В. В. Полистилистика экспериментальной драмы США XX века в культурологической парадигме современной эпохи / В. В. Котлярова. – Текст : непосредственный // Мировая литература в контексте культуры : сб. материалов междунар. науч. конф. «Иностранные языки и литературы: актуальные проблемы методологии исследования» (12 апреля 2007 г.) / под ред. Н. С. Бочкаревой. – Пермь, 2007. – С. 67–74.

107. Котлярова, В. В. Музыкальность художественного мышления драматургов США XX века (к проблеме взаимодействия литературы и других

искусств) / В. В. Котлярова. – Текст : непосредственный // *Мировая литература в контексте культуры*. – 2010. – № 8. – С. 134–137.

108. Котлярова, В. В. *Драматургия Эдварда Олби и французский «театр абсурда»: проблемы конвергенции* / В. В. Котлярова. – Текст : непосредственный // *Мировая литература в контексте культуры*. – 2017. – № 6 (12). – С. 134–145.

109. Кристева, Ю. *Знамена на пути к субъекту* / Ю. Кристева. – Текст : непосредственный // *Философская мысль Франции XX века*. – Томск : Водолей, 1998. – С. 289–296.

110. Курмелев, А. Ю. *Позднее творчество Теннесси Уильямса в контексте традиций европейского театра XX века: дис. ... канд. филол. наук* / А. Ю. Курмелев. – Воронеж, 2013. – Текст : непосредственный.

111. Лабастова, А. О. *Ранние пьесы Эдварда Олби: проблемы стилистики : выпускная квалификационная работа маг. филол.* / А. О. Лабастова. – СПб., 2017. – 91 с. – Текст : непосредственный.

112. Лейдерман, Н. Л. *Практикум по жанровому анализу литературного произведения* / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий, Н. В. Барковская, Т. А. Ложкова ; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 1991. – 60 с. – Текст : непосредственный.

113. Лейдерман, Н. Л. *Введение в литературоведение* / Н. Л. Лейдерман, Н. В. Барковская ; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 1999. – 40 с. – Текст : непосредственный.

114. Лейдерман, Н. Л. *Теория жанра : научное издание* / Н. Л. Лейдерман ; Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО ; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 904 с. – Текст : непосредственный.

115. Лидский, Ю. Я. *Очерки об американских писателях XX века* / Ю. Я. Лидский. – Киев : Наукова думка, 1968. – 267 с. – Текст : непосредственный.

116. Лосев А. Ф. *Некоторые вопросы из истории учений о стиле* // Лосев А. Ф. *Проблема художественного стиля*. Киев: Collegium; Киевская Академия Евробизнеса, 1994. – 168 с. – Текст : непосредственный.

117. Лосев А. Ф. Некоторые вопросы из истории учений о стиле // Лосев А. Ф. Теория художественного стиля. Киев: Collegium; Киевская Академия Евробизнеса, 1994. – 274 с. – Текст : непосредственный.

118. Маркова Т. Н. Формотворческие тенденции в прозе конца XX века (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин) : Автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Т. Н. Маркова ; Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького. – Екатеринбург : Изд-во ЧГПУ, 2003. – 51 с. – Текст : непосредственный.

119. Микеладзе, Н. Э. Образ Старика в елизаветинской драме: от персонажа римской трагедии к христианскому Старцу / Н. Э. Микеладзе. – Текст : непосредственный // Шекспировские штудии. МГУ им. М. В. Ломоносова. – 2018. – № 4. – С. 185–193.

120. Мирошникова О. В. Итоговая книга в поэзии последний трети XIX века: архитектоника и жанровая динамика. Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. – Омск, 2004. – Текст : непосредственный.

121. Овсянкина Г. Феномен позднего стиля Б. Тищенко / Г. Тищенко. – Текст : непосредственный // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2016. – № 1. – С. 12–17

122. Одиноков, А. В. Лингвостилистические и жанровые особенности драматургии Л. Н. Толстого : дис. ... канд. филол. наук / А. В. Одиноков. – Тула, 2017. – Текст : непосредственный.

123. Паверман В. М. Драматургия Эдварда Олби 60-х годов XX века : учеб. пособие / В. М. Паверман. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2004. – 140 с. – Текст : непосредственный.

124. Паверман, В. М. Американская драматургия 60-х годов XX века: динамика художественной формы : монография / В. М. Паверман. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2011. – 446 с. – Текст : непосредственный.

125. Пави, П. Словарь театра : пер. с фр. / П. Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 483 с. – Текст : непосредственный.

126. Панкова, Е. А. Позднее творчество Людвига Тика: Проблематика. Поэтика: дис. ... канд. филол. наук / Е. А. Панкова – Воронеж, 1998. – Текст : непосредственный.

127. Полубояринова, Л. Н. Позднее творчество А. Штифтера: автореф. Дис. ... канд. филол. Наук / Е. В. Федорова. – СПб., 1998. – Текст : непосредственный.

128. Пospelов Г. Н. Введение в литературоведение. Учеб. Для филол. спец. ун-тов. – 3-е изд., испр. И доп. – М.: Высш.шк., 1988. – 528 с. – Текст : непосредственный.

129. Рамси, Э. Краткий обзор стратегий развития драматургии в США / Э. Рамси. – Текст : непосредственный // Американская драматургия: новые открытия : материалы международной научно-практической конференции 25–27 ноября 2011 года / отв. ред. Ю. А. Клейман. – СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2012. – С. 67–72.

130. Снигирева Т. А. Феномен позднего творчества в поэзии XX века / Т. А. Снигирева – Текст : непосредственный // Дергачевские чтения-2002. – Екатеринбург, 2004. – С.337-338.

131. Сидорова, О. Г. Драматургия Эдварда Олби (70-е годы XX века) : дис. ... канд. филол. наук / О. Г. Сидорова. – Екатеринбург, 1996. – Текст : непосредственный.

132. Смирнов, Б. А. Театр США XX века : учеб. пособие / Б. А. Смирнов. – Л. : ЛГИТМиК, 1976. – 254 с. – Текст : непосредственный.

133. Снигирева Т. А., Подчиненов А. В. Проект «ЖЗЛ» как опыт национально-культурного мифотворчества / Т. А. Снигирева, А. В. Подчиненов – Текст : непосредственный // Материалы всерос. науч. конф. 4–7 мая 2009. – Казань, 2009. – С. 76-87.

134. Снигирева Т. А., Подчиненов А. В. Серия ЖЗЛ: поиски жанра // Литература в контексте современности. Материалы конф. 12-13 мая 2009. – Челябинск: Челябинский гос.пед.ун-т: Энциклопедия, 2009 (ЧГПУ). – 475 с. – Текст : непосредственный.

135. Спивак Р. С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров / Р. С. Спивак. – Красноярск : Издательство Красноярского университета, 1985. – 140 с. – Текст : непосредственный.

136. Спивак Р. С. Русская философская лирика. 1910 годы. И. Бунин, А. Блок, В. Маяковский / Р. С. Спивак. 2-у изд. – М. : Флинта, 2005. – 220 с. – Текст : непосредственный.

137. Ставцева, Е. М. Жанровые трансформации в современной челябинской прозе : дис. ... канд. филол. наук / Е. М. Ставцева. – Челябинск, 2016. – Текст : непосредственный.

138. Субботин А. С. Горизонты поэзии: сб. лит-крит. ст. / А.С. Субботин. – Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1984. – 255 с. – Текст : непосредственный.

139. Тамарченко, Н.Д. Теория литературных жанров: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / Н. Д. Тамарченко, М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, В.И. Тюпа; под. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательский центр Академия, 2011. – 256 с. – Текст : непосредственный.

140. Тарасов, А. В. Позднее духовное творчество Н. В. Гоголя. Визуальный аспект / А. В. Тарасов – Текст : непосредственный // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2014. – С. 206–208.

141. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы / Л. И. Тимофеев. – М. : Просвещение, 1976. – 548 с. – Текст : непосредственный.

142. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / вступ. статья Н. Д. Тамарченко. – М. : Аспект Пресс, 1999. – 334 с. – Текст : непосредственный.

143. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 576 с. – 281 с. – Текст : непосредственный.

144. Фролов, В.В. Судьбы жанров драматургии. Анализы драматических жанров в России XX века / В.В. Фролов. – М.: Советский писатель, 1979. – 423 с.

145. Федорова, Е. В. Позднее творчество Смоллета в литературно-философском контексте эпохи: дис. ... канд. филол. наук / Е. В. Федорова – СПб, 1998. – Текст : непосредственный.

146. Хализев, В. Е. Драма как явление искусства / В. Е. Хализев. – М. : Искусство, 1978. – 240 с. – Текст : непосредственный.

147. Хассан, И. После 1945 года / И. Хассан. – Текст : непосредственный // Литературная история Соединенных Штатов Америки : в 3 т. Т. 3. – М. : Прогресс, 1979. – С. 549–585.

148. Хрящева Н. П., Сухорукова Ю. А. Позднее творчество К. Г. Паустовского: движение к поэтике метапрозы / Н. П. Хрящева, Ю. А. Сухорукова – Текст : непосредственный // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. 2012. №1. – С. 71–83.

149. Цейтлин А. Г. Жанр / А. Г. Цейтлин – Текст : непосредственный // Литературная энциклопедия. Т. 4. – М., 1930. – С. 108-109.

150. Чернец, Л.В. Литературные жанры (Проблемы типологии и поэтики) / Л.В. Чернец. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 194 с. – Текст : непосредственный.

151. Шамина, В. Б. Пьесы Тома Стоппарда как отражение характерных черт постмодернизма в драматургии / В. Б. Шамина. – Текст : непосредственный // Ученые записки Казанского государственного университета. – 2008. – Т. 151, кн. 3. – С. 133–143.

152. Шамина, В. Б. Американская драма XX века: основные тенденции развития : монография / В. Б. Шамина. – Lambert Academic Publishing, 2011. – 218 с. – Текст : непосредственный.

153. Шамина, В. Б. Автобиографическое начало в американской драме Жанр. Стиль. Образ / В. Б. Шамина. – Текст : непосредственный // Актуальные вопросы теории и истории литературы : межвузовский сборник статей / науч. ред. Д. Н. Черниговского. – Киров : Изд-во ВятГГУ, 2013. – С. 66–74.

154. Шекспир, У. Два веронца / У. Шекспир. – М. : Фолио, 2011. – 224 с. – Текст : непосредственный.

155. Шкурат, Л. С. Ю. В. Бондарев: творческая эволюция писателя / Л. С. Шкурат. – Москва: Инфра-М, 2018. – 252 с. – Текст : непосредственный.

156. Эйдинова, В. В. Стиль художника: концепция стиля в литературной критике 20-х годов / В. В. Эйдинова. – М.: Худож. Лит., 1991. – 285 с. – Текст : непосредственный.

157. Эртнер Е. Н. Феноменология провинции в русской прозе конца XIX – начала XX века: автореф. дис. на соиск. учен. степ. д. филол. н. – Екатеринбург : 2005. – 26 с. – Текст : непосредственный.

158. Эсслин, М. Театр абсурда / М. Эсслин. – СПб. : Балтийские сезоны, 2010. – 528 с. – Текст : непосредственный.

159. Юрченко Т. Г. Социологическая поэтика М. М. Бахтина и проблема жанра (Опыт интерпретации жанра идиллии) / Т. Г. Юрченко – Текст : непосредственный // Бахтинские чтения II. – Витебск: Издательство Витебского университета, 1998. – 207 с.

160. Якубовский, А. Олби в «Современнике» / А. Якубовский. – Текст : непосредственный // Советская культура. – 1967. – 11 июля. – С. 3–9.

161. Adler, T. The Pirandello in Albee. “The Problem of knowing in The Lady from Dubuque.” / T. Adler. – Text : immediate // Essays about Edward Albee. – N. Y., 1995.

162. Amacher, R. E. Edward Albee / R. E. Amacher. – Boston : Twayne Publishers, 1969. – 219 p. – Text : immediate.

163. Anderson, M. Ritual and Initiation in the Zoo Story / M. Anderson. – Text : immediate // Interview and essays. – Syracuse University Press, 1983. – P. 93–108.

164. Bennet, S. Tragic Drama and the Family / S. Bennet. – Yale University Press, 1993. – 288 p. – Text : immediate.

165. Bennett, M. The Cambridge Introduction to Theatre and Literature of the Absurd / M. Bennett. – Cambridge Introductions to Literature, 2015. – 178 p. – Text : immediate.

166. Bentley, E. The Life of the Drama / E. Bentley. – N. Y., 1965. – 372 p. – Text : immediate.

167. Bentley, E. *Comedy and the Comic Spirit in America* / E. Bentley. – Text : immediate // *The American Theater Today: A Collection of Critical Essays*. – N. Y. ; L., 1967. – 212 p.

168. Bigsby, C. W. E. *Confrontation and Commitment: A Study of Contemporary American Drama 1959–1966* / C. W. E. Bigsby. – Columbia, 1968. – 187 p. – Text : immediate.

169. Bigsby, C. W. E. “Curiouser and Curiouser: A Study of Edward Albee’s *Tiny Alice*” / C. W. E. Bigsby. – Text : immediate // *Modern Drama*. – 1967a. – Vol. 10, no. 3. – P. 258–266.

170. Bigsby, C. W. E. *Who’s Afraid of Virginia Woolf? Edward Albee’s Morality Play* / C. W. E. Bigsby. – Text : immediate // *Journal of American Studies*. – 1967b. – Vol. 1, no. 2. – P. 257–259.

171. Bigsby, C. W. E. *The Strategy of Madness: An Analysis of Edward Albee’s A Delicate Balance* / C. W. E. Bigsby. – Text : immediate // *Contemporary Literature*. – Spring 1968. – Vol. 9, no. 2. – P. 223–235.

172. Bigsby, C. W. E. *Edward Albee: A collection of critical essays (Twentieth century views)* / C. W. E. Bigsby. – Prentice-Hall, 1975. – 180 p. – Text : immediate.

173. Bigsby, C. W. E. *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama: Beyond Broadway. Vol. 3* / C. W. E. Bigsby. – Cambridge, 1985. – 485 p. – Text : immediate.

174. Bigsby, C. W. E. *Modern American Drama 1945–2000* / C. W. E. Bigsby. – 2nd edition. – Cambridge University Press, 2000. – 468 p. – Text : immediate.

175. Bigsby, C. W. E. *Better alert than numb: Albee since the Eighties* / C. W. E. Bigsby. – Text : immediate // *The Cambridge Companion to Edward Albee*. – Cambridge University Press, 2005. – P. 148–163.

176. Bogard, T. *The Revels: History of Drama in English. Vol. 8* / T. Bogard, R. Moody, J. W. Meserve. – N. Y., 1977. – 324 p. – Text : immediate.

177. Bordman, G. *The Oxford Companion to American Theatre* / G. Bordman, T. S. Hischak. – Oxford : Oxford University Press, 2004. – 696 p. – Text : immediate.

178. Bottoms, S. *Borrowed Time: An Interview with Edward Albee* / S. Bottoms. – Text : immediate // *The Cambridge Companion to Edward Albee*. – Cambridge University Press, 2005a. – P. 231–150.

179. Bottoms, S. *The Cambridge Companion to Edward Albee* / S. Bottoms. – N. Y. : Cambridge University Press, 2005b. – xxi+263 p. – Text : immediate.

180. Brantley, B. Ta-ta! Give ‘Em the Old Existential Soft-Shoe / B Brantley. – Text : electronic // *The New York Times*. – Jan. 28, 2008. – URL: <https://www.nytimes.com/2008/01/28/theater/reviews/28myself.html> (mode of access: 12.06.2022).

181. Brantley, B. I Know You Are, but What Am I, and Who Is He? Review / B. Brantley. – Text : electronic // *The New York Times*. – Sept. 12, 2010. – URL: <http://www.nytimes.com/2010/09/13/> (mode of access: 18.06.2022).

182. Brown, S. A Too-Delicate Balance. Review / S. Brown. – Text : electronic // *New York Magazine*. – Sept. 13, 2010. – URL: <http://nymag.com/arts/theater/reviews/68219/> (mode of access: 19.06.2022).

183. Brustein, R. *Listening to the Past. Krapp’s Last Tape by Samuel Beckett and The Zoo Story by Edward Albee // Seasons of Discontent. Dramatic Opinions 1959-1965*. – London, 1965. – 487 p. – Text : immediate.

184. Butcher, S. H. *Aristotle’s Theory of Poetry and Fine Art* / S. H. Butcher. – N. Y. : Dover, 1951. – 474 p. – Text : immediate.

185. Chabrowe, L. E. *The Pains of Being Demystified* / L. E. Chabrowe. – Text : immediate // *Kenyan Review*. – 1963. – Vol. 25 (Winter) – P. 142–149.

186. Chou, J. *Intriguing Plot Doesn’t Fail in Three Tall Women* / J. Chou. – URL: <http://www.usc.edu/student-affairs/dt/V127/N19/div3tall.19d.html> (mode of access: 17.11.2023). – Text : electronic.

187. Clurman, H. A review of *Who’s Afraid of Virginia Woolf?* / H. Clurman. – Text : immediate // *The Nation*. – October 27, 1962. – Vol. 195, no. 13. – P. 273–274.

188. Clurman, H. *The riddle of Albee’s Who’s afraid of Virginia Woolf?* / H. Clurman ; ed. by C. W. E. Bigsby. – Text : immediate // *Edward Albee: a collection of critical essays*. – Englewood Cliffs, N. J. : Prentice-Hall, 1975. – P. 77–86.

189. Cohn, R. *Dialogue in American Drama* / R. Cohn. – Bloomington : Indiana University Press, 1971. – 340 p. – Text : immediate.
190. Coleman, D. C. *Fun and Games: Two Pictures of Heartbreak House* / D. C. Coleman. – Text : immediate // *Drama Survey*. – 1966–1967. – Vol. 5. – P. 223–226.
191. Davison, R. A. *Edward Albee's Tiny Alice: A Note of Re-examination* / R. A. Davidson. – Text : immediate // *Modern Drama*. – 1968. – Vol. 11.
192. Dias, E. J. *Full-Scale Albee* / E. J. Dias. – Text : immediate // *Drama Critique*. – 1965. – Vol. 8, Fall. – P. 107–113.
193. Diaz, L. F. M. *The Goat, or Who is Sylvia? A performance at Miami university: Master's thesis* / L. F. M. Diaz ; Miami University. – Miami, 2007. – 47 p. – Text : immediate.
194. Dozier, R. J. *Edward Albee's Tiny Alice: A Note of re-examination* / R. J. Dozier. – Text : immediate // *Modern Drama*. – May 1968. – Vol. 11, no. 1.
195. Dukore, B. F. *Warp in Albee's Woolf* / B. F. Dukore. – Text : immediate // *Critical Essays on Edward Albee*. *Southern Speech Journal*. – 1965. – P. 261–268.
196. Eagleton, T. *Sweet Violence: The Idea of the Tragic* / T. Eagleton. – Oxford : Blackwell, 2002. – 348 p. – Text : immediate.
197. Eisenmann, M. W. *Edward Albees: Analyse* / M. W. Eisenmann. – Oxford : Ryan, 2004. – Text : immediate.
198. Esslin, M. *The Theatre of Absurd* / M. Esslin. – Essex, England : Penguin Books Ltd., 1983. – 200 p. – Text : immediate.
199. Evans, G. L. *The Language of Modern Drama* / G. L. Evans. – Dent, 1978. – 252 p. – Text : immediate.
200. Fisher, J. *Historical dictionary of American theatre: beginnings* / J. Fisher. – Lanham : Rowman & Littlefield, 2015. – 525 p. – Text : immediate.
201. Flasch, J. *Games People Play in Who's Afraid of Virginia Woolf?* / J. Flasch. – Text : immediate // *Modern Drama*. – 1967. – P. 280–288.
202. Florescu, C. F. *Who Is Not Sylvia?* / C. F. Florescu. – Text : immediate // *The Anachronist*. – Winter 2011. – No. 16. – P. 135–151.

203. Franzblau, A. N. A Psychiatrist Looks at Tiny Alice / A. N. Franzbau. – Text : immediate // *Saturday Review*. – January 30, 1965. – Vol. 48. – P. 39–44.
204. Fry, C. Comedy: Meaning and Form / C. Fry, R. W. Corrigan. – Scranton : Chandler, 1965. – Text : immediate.
205. Gabbard, L. P. At the Zoo: From O 'Neil to Albee / L. P. Gabbard. – Text : immediate // *Modern Drama*. – 1976. – Vol. 19, no. 4.
206. Gabbard, L. P. Edward Albee's Triptych on Abandonment / L. P. Gabbard. – Text : immediate // *Twentieth Century Literature*. – Spring, 1982. – Vol 28, no. 1. – P. 14–33.
207. Gabbard, L. P. Albee's Seascape: An Adult Fairy Tale / L. P. Gabbard. – Text : immediate // *Essays on Modern American Drama* / ed. by D. Parker. – Toronto : Toronto University Press, 1987. – P. 150–159.
208. Gainor, J. E. Albee's The Goat: Rethinking tragedy for the 21st century / J. E. Gainor. – Text : immediate // *The Cambridge Companion to Edward Albee* / ed. by S. Bottoms. – Cambridge : Cambridge University, 2006. – P. 135–153.
209. Gassner, J. Dramatic Soundings / J. Gassner. – N. Y., 1968. – 716 p. – Text : immediate.
210. Grande, L. M. Edward Albee's Bessie Smith: Alienation The Colour Problem / L. M. Grande. – Text : immediate // *Drama Critique*. – May 1962. – Vol. 5. – P. 66–69.
211. Grice, P. Studies in the Way of Words / P. Grice. – Cambridge : Harvard UP, 1989. – Text : immediate.
212. Grimm, R. Alienation in Context: On the Theory and Practice of Brechtian Theatre / R. Grimm. – Text : immediate // *A Bertolt Brecht Reference Companion* / ed. S. Mews. – Westport : Greenwood, 1997.
213. Gussow, M. Edward Albee: A Singular Journey, A Biography / M. Gussow. – N. Y. : Applause Theatre Books, 2001. – 466 p. – Text : immediate.
214. Harris, J. N. Edward Albee and Maurice Maeterlinck: All Over as Symbolism. Critical Essays on Edward Albee / J. N. Harris. – Text : immediate // *Theatre Research International*. – May 1978. – Vol. 3, no. 3. – P. 200–208.

215. Harris, W. V. *Morality, Absurdity, and Albee* / W. V. Harris. – Text : immediate // *Critical Essays on Edward Albee* / ed. P. C. Kolin. – Boston : G. K. Hall & Co., 1986. – P. 117–121.

216. Hayman, R. *Contemporary Playwrights: Edward Albee* / R. Hayman. – London : Heinemann, 1971. – 96 p. – Text : immediate.

217. Holtan, O. *Who's afraid of Virginia Woolf? and the Pattern of History* / O. Holtan. – Text : immediate // *Educational Theatre Journal* – March 1973. – Vol. 25. – P. 46–52.

218. Horn, B. L. *Edward Albee: a research and production sourcebook* / B. L. Horn. – Text : immediate // *Modern dramatists research and production sourcebooks*. – Praeger Publishers, 2003.

219. Hussein, H. N. *Between Albee's Dog and Goat: Images of Animal Companionship* / H. N. Hussein. – Text : immediate // *International Research Congress of Content*, – Jun. 2021.

220. Jensen, M. *Edward Albee on love, loss, and life* / M. Jensen. – 13 Nov. 2007. – URL: [http://www.edwardalbee.com/edwardalbee/edwardalbee-interview-13-nov-2007.html](#). – Text : electronic.

221. Kingsley, L. *Reality and Illusion: Continuity of a Theme in Albee* / L. Kingsley. – Text : immediate // *Educational Theatre Journal*. – Mar., 1973. – Vol. 25, no. 1. – P. 71–79.

222. Knepler, H. *Edward Albee: Conflict of Tradition* / H. Knepler. – Text : immediate // *Modern Drama*. – Dec. 1967. – Vol. 10, no. 3. – P. 274–279.

223. Kolin, Ph. C. *Conversations with Edward Albee* / Ph. C. Kolin. – *Literary Conversations Series*, 1988. – 258 p. – Text : immediate.

224. Krasner, D. *Participate, I suppose* / D. Krasner. – Text : immediate // *A History of Modern Drama. Vol. II 1960–2000*. – John Wiley & Sons, 2016.

225. Kuhn, J. *Getting Albee's Goat: Notes toward a Definition of Tragedy* / J. Kuhn. – Text : immediate // *American Drama*. – 2004. – No. 13.

226. Lahr, D. *Sons and Mothers* / D. Lahr. – Text : immediate // *The New Yorker*. – May 16, 1994. – Vol. LXX, no. 13.

227. Lahr, J. Me and My Shadow. Edward Albee's alternate selves / J. Lahr. – Text : electronic // The New Yorker. – September 20, 2010. – URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2010/09/27/me-and-my-shadow-lahr> (mode of access: 30.06.2022).

228. Lewis, A. The Fun and Games of Edward Albee / A. Lewis. – Text : immediate // Educational Theatre Journal. – 1964. – Vol. 16, no. 1. – P. 29–39.

229. Luckhurst, M. Bridge Essay: Modern Drama: A Multidimensional Live Form of World Literature / M. Luckhurst. – Text : immediate // A Companion to World Literature / ed. by K. Seigneurie. – John Wiley & Sons, 2023.

230. Lunden, J. Albee at 80: Still asking the Big Questions / J. Lunden. – 12 March 2008. – URL: <https://www.npr.org/2008/03/12/88141908/albee-at-80-still-asking-the-big-questions> (mode of access: 25.07.2022). – Text : electronic.

231. Mambrol, N. Postmodernism. Literary Theory and Criticism / N. Mambrol. – 2020. – Text : immediate.

232. Mandell, J. Edward Albee, Bad Boy at 82: Me, Myself & I Review / J. Mandell. – Text : electronic // The New Yorker. – 12 Sept. 2010. – URL: <https://newyorktheater.me/2010/09/12/edward-albee-bad-boy-at-82-me-myself-i-review/> (mode of access: 03.07.2022).

233. Mann, B. Edward Albee: A Casebook / B. Mann. – Routledge, 2004. – 164 p. – Text : immediate.

234. Masten, J. The Two Gentlemen of Verona: A Modern Perspective / J. Masten. – Text : immediate // The Two Gentlemen of Verona / ed. B. A. Mowat and P. Werstine. – N. Y. : Washington Square, 1999.

235. McCarthy, G. Modern Dramatists. Edward Albee / G. McCarthy. – Palgrave HE UK, 1987. – 190 p. – Text : immediate.

236. McCarthy, G. Minding the Play: Thought and feeling in Albee's 'Hermetic' works / G. McCarthy. – Text : immediate // The Cambridge Companion to Edward Albee / ed. S. Bottoms. – N. Y. : Cambridge UP, 2005.

237. Meyer, R. Language: Truth and Illusion in Who's Afraid of Virginia Woolf? / R. Meyer. – Text : immediate // Education Theatre Journal. – March 1968. – Vol. 20, no. 1. – P. 60–69.

238. Paolucci, A. From Tension to Tonic: The Plays of Edward Albee / A. Paolucci. – Carbondale III : Southern Illinois University, 1972. – 143 p. – Text : immediate.

239. Paolucci, A. Edward Albee: (The Later Plays) / A. Paolucci. – Griffon House, 2010. – 165 p. – Text : immediate.

240. Paul, L. Game Analysis of Who's Afraid of Virginia Woolf? The Core of Grief / L. Paul. – Text : immediate // Literature and Psychology. – 1967. – Vol. 17, no. 1.

241. Rakesh, S. H. Albee in Performance / S. H. Rakesh. – Bloomington : Indiana University Press, 2010. – 320 p. – Text : immediate.

242. Richards, J. H. The Oxford Handbook of American Drama / J. H. Richards, H. S. Nathans. – Oxford : Oxford University Press, 2014. – 589 p. – Text : immediate.

243. Robinson, M. Impossible Representation: Edward Albee and the End of Liberal Tragedy / M. Robinson. – Text : immediate // Modern Drama. – Spring 2011. – P. 62–77.

244. Romero, R. E. Three Tall Women and Its Existential Background / R. E. Romero. – Text : immediate // Revista de Estudios Norteamericanos. – 2004. – No. 10. – P. 83–94.

245. Roudané, M. C. Understanding Edward Albee / M. C. Roudane. – Columbia : University of South Carolina Press, 1987. – 228 p. – Text : immediate.

246. Roudané, M. C. Understanding Edward Albee / M. C. Roudané – South Carolina : Univ. of South Carolina, 1988. – Text : immediate.

247. Roudané, M. C. Borrowed Time: Interview with Edward Albee / M. C. Roudané. – Text : immediate // Essays on Edward Albee. – 2005. – P. 231–250.

248. Roudané, M. C. Notes in Edward Albee: A Critical Introduction / M. C. Roudane. – Cambridge : Cambridge University Press, 2017. – 214 p. – Text : immediate.

249. Rutenberg, M. Edward Albee: Playwright in Protest / M. Rutenberg. – N. Y., 1969. – 280 p. – Text : immediate.
250. Rutenberg, M. Edward Albee: Playwright in Protest / M. Rutenberg. – N. Y. : Avon Books, 1970. – 285 p. – Text : immediate.
251. Saddik, A. J. Contemporary American Drama / A. J. Saddik. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007. – 249 p. – Text : immediate.
252. Schmidt, K. New Frontiers in Postmodern Theatre / K. Schmidt. – Text : immediate // A Companion to American Literature / ed by S. Belasco, T. S. Gaul, L. Johnson and M. Soto. – John Wiley & Sons, 2020.
253. Schneider, A. Why So Afraid? Collection of Critical Essays / A. Schneider. – Text : immediate // Tulane Drama Review. – Spring 1963. – No. 7. – P. 11–20.
254. Schvey, H. I. At the Death Bed: Edward Albee's All Over / H. I. Schvey. – Text : immediate // Modern Drama. – Sept. 1987. – Vol. 30, no. 3. – P. 352–363.
255. Shakespeare, W. The Two Gentlemen of Verona / W. Shakespeare ; ed. W. C. Carroll. – Croatia : Arden Shakespeare, 2004. – 336 p. – Text : immediate.
256. Shank, T. American Alternative Theatre / T. Shank. – London : The Macmillan Press Ltd., 1982. – 212 p. – Text : immediate.
257. Shulman, R. Who's Afraid of Edward Albee? / R. Shulman. – 10 March, 2011. – URL: <http://www.metroweekly.com/feature/?ak=6070> (mode of access: 07.09.2021). – Text : electronic.
258. Spencer, Sh. D. Edward Albee – The Anger Artist / Sh. D. Spencer. – Text : immediate // Critical Essays on Edward Albee / ed. by Ph. C. Kolin and J. M. Davis. – Boston : G.K. Hall, 1986. – P. 135–141.
259. Spielberg, P. The Albatross in Albee's Zoo / P. Spielberg. – Text : immediate // College English. – April 1966. – Vol. 27. – P. 562–565.
260. Stackman, W. Three Tall Women by Edward Albee / W. Stackman. – URL: <http://www.aislesay.com/MA-THREE-TALL.html> (mode of access: 14.05.2022). – Text : electronic.
261. Stenz, A. M. Edward Albee: The Poet of Loss / A. M. Stenz. – N. Y. : Mouton Publishers, 1978. – 158 p. – Text : immediate.

262. Storey, J. *Postmodernism and Popular Culture* / J. Storey. – Text : immediate // *Routledge Companion to Postmodernism* / ed. S. Sim. – London ; N. Y. : Routledge, 2003. – P. 147–157.

263. Taylor, C. M. *Coming of Age in New Carthage: Albee's Grown-up Children* / C. M. Taylor. – Text : immediate // *Education Theatre Journal*. – March 1973. – Vol. 25, no. 1. – P. 53–65.

264. Wallace, R. S. *Albee's Attack on Fiction* / R. S. Wallace. – Text : immediate // *Modern Drama*. – 1973. – Vol 16, no. 1. – P. 49–54.

265. Wallach, A. *Edward Albee: If the Play Can Be Described in One Sentence, That Should Be Its Length* / A. Wallach ; ed. by Ph. C. Kolin. – Jackson : University Press of Mississippi, 1988. – 223 p. – Text : immediate.

266. Way, B. *Albee and the Absurd: The American Dream and The Zoo Story* / B. Way ; ed. by J. R. Brown and B. Harris. – Text : immediate // *American Theatre* – London : Edward Arnold Limited, 1967. – P. 189–207.

267. Weitz, E. *Moving Target: Comic Calculation and Affective Persuasion in Edward Albee's "The Goat, or Who Is Sylvia"* / E. Weitz. – Text : immediate // *Hungarian Journal of English and American Studies*. – 2009. – Vol. 15, no. 1. – P. 155–168.

268. Wilmeth, D. B. *The Cambridge History of American Drama (Volume I)* / D. B. Wilmeth, C. Bigsby. – Cambridge : Cambridge University Press, 2006. – 506 p. – Text : immediate.

269. Wilmeth, D. B. *The Cambridge History of American Drama (Volume II)* / D. B. Wilmeth, C. Bigsby. – Cambridge : Cambridge University Press, 1999. – 590 p. – Text : immediate.

270. Wilmeth, D. B. *The Cambridge History of American Drama (Volume III)* / D. B. Wilmeth, C. Bigsby. – Cambridge : Cambridge University Press, 2000. – 582 p. – Text : immediate.

271. Zimbardo, R. A. *Symbolism and Naturalism in Edward Albee's The Zoo Story* / R. A. Zimbardo. – Text : immediate // *Twentieth Century Literature*. – April 1962. – Vol. 8, no. 1. – P. 10–17.

272. Zinman, T. Edward Albee / T. Zinman. – University of Michigan Press, 2008a. – 180 p. – Text : immediate.

273. Zinman, T. Albee's Playful Take on Recurring Serious Theme: Review / T. Zinman. – 2008b. – URL: <http://articles.philly.com/2008-01-28/news> (mode of access: 15.07.2023). – Text : electronic.

Словари

274. Жеребило, Т.В. Словарь лингвистических терминов. Изд. 5-е, испр. и доп. (Жеребило) / Т.В. Жеребило. – Назрань: Пилигрим, 2010. – 487 с. – Текст : непосредственный.

275. Литературный энциклопедический словарь (ЛЭС) / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Редкол.: Л. Г. Андреев, Н.И. Балашов, А.Г. Бочаров [и др.]. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с. – Текст : непосредственный.

276. Словарь литературоведческих терминов (СЛТ) / ред.-сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с. – Текст : непосредственный.

277. Стилистический энциклопедический словарь русского языка (СЭС) / ред.-сост.: М. Н. Кожина. – М.: Флинта, 2019. – 696 с. – Текст : непосредственный.

