

ФГБОУ ВПО “Санкт-Петербургский Государственный Университет”
Филологический факультет
Кафедра истории зарубежных литератур

Лабастова Анастасия Олеговна

Ранние пьесы Эдварда Олби: проблемы стилистики

Выпускная квалификационная работа магистра филологии

Научный руководитель:
доцент/к.ф.н.
А. А. Аствацатуров

Рецензент:
к.ф.н.
А. П. Уракова

Санкт-Петербург

Содержание

Введение	3
Глава I. Жизнь и творчество Эдварда Олби	8
1.1. Творчество Эдварда Олби в контексте американской и мировой драматургии середины XX века	8
1.2. Ранние пьесы Эдварда Олби в контексте его жизни и творчества	15
Глава II. Стилистика ранних пьес Эдварда Олби	28
2.1. «Что случилось в зоопарке»	28
2.2. «Смерть Бесси Смит»	44
2.3. «Песочница» и «Фэм и Йем»	53
2.4. «Американская мечта»	59
2.5. «Кто боится Вирджинии Вулф?»	69
Заключение	85
Использованная литература	87

Введение

Эдвард Франклин Олби III (1928-2016) – одна из наиболее значимых фигур современного американского театра: известный драматург, поэт, прозаик и режиссёр-постановщик, три пьесы которого получили Пулитцеровскую премию, и две – премию Тони. На сегодняшний день он перечисляется наряду с Юджином О'Нилом, Теннесси Уильямсом и Артуром Миллером, как один из самых великих (из числа белых мужчин) драматургов XX века. Его влияние на развитие литературы и театра не только в США, но и во всём мире, признаётся и его зрителями и читателями, и театральными критиками, и литературоведами, и современными ориентирующимися на его достижения в модернизации театра драматургами.

Объектом исследования являются ранние пьесы авторства Эдварда Олби, а именно шесть текстов, написанных в период с 1958 по 1962 года:

- «Что случилось в зоопарке» («The Zoo Story», 1958);
- «Смерть Бесси Смит» («The Death of Bessie Smith», 1959);
- «Песочница» («The Sandbox», 1959);
- «Фэм и Йем» («Fam and Yam», 1959);
- «Американская мечта» («The American Dream», 1960);
- «Кто боится Вирджинии Вулф?» («Who's Afraid of Virginia Woolf?», 1961-1962).

Соответственно, **предметом** исследования являются стилистические особенности указанных пьес, наиболее ярко выраженные в его самых известных мировому зрителю и читателю, а также наиболее часто обсуждаемых критиками и литературоведами пьесах «Что случилось в зоопарке» и «Кто боится Вирджинии Вулф?».

Преследуемая в данной работе **цель** – выявить языковые закономерности, составляющие основу ранних пьес Эдварда Олби.

В соответствии с поставленной целью исследования предполагается решение следующих **задач**:

- дать исчерпывающую биографию драматурга, позволяющую получить представление о предпосылках создания его новаторского стиля;
- описать историю формирования стилистики драматурга в контексте его биографии и сопутствующего периода развития театра США и течений мировой драматургии;
- выделить основные черты авторской стилистики на примере его первой пьесы «Что случилось в зоопарке» и проанализировать их развитие в дальнейших пьесах;
- проанализировать их развитие, а также причины тех или иных стилистических решений на протяжении всего раннего периода в творчестве автора и установить связь между стилистическим и символическими пластами текстов;
- выделить основные черты авторской стилистики на примере пьесы «Кто боится Вирджинии Вулф?»;
- установить своеобразие стиля писателя и определить уникальность его стилистики.

Представляется необходимым отметить, что творчество драматурга подробно исследовано в зарубежном и отечественном литературоведении. Среди русскоязычных трудов наиболее релевантными для большинства исследователей Эдварда Олби (хоть и достаточно часто представляющими различные точки зрения по ряду вопросов) являются работы Н. А. Анастасьева, Г. П. Злобина, З. Воиновой, А. Якубовского, М. Гуса, И. А. Едошиной, Ю. Я. Лидского, Т. Голенпольского, М. М. Кореневой, Я. Н. Засурского, Б. А. Смирнова, В. М. Павермана, а также совместные работы В. Б. Шаминой и С. Э. Казакова.

В зарубежном литературоведении представлено множество крайне детальных и многосторонних анализов как пьес Олби, так и его режиссёрских работ, а также его общего творческого пути и значения для мирового театра. Установить определённый устоявшийся комплекс работ, наиболее полно характеризующий состояние зарубежного литературоведения, занимающегося

творчеством Эдварда Олби, не представляется на данном этапе выполнимой задачей. Однако среди имён, известных в традиции составления подробной библиографии и изучения драматургии данного автора, можно выделить следующие: Руби Кон (R. Cohn), Майкл Рутенберг (M. E. Rutenberg), Ричард Амачер (R. E. Amacher), Кристофер Бигсби (C. W. E. Bigsby), Рональд Хэймен (R. Hayman), Энн и Генри Паолуччи (A. Paolucci, H. Paolucci), Анита Стэнз (A. M. Stenz), Ричард Даттон (R. Dutton), Джерри МакКарти (G. McCarthy), Барбара Хорн (B. L. Horn) – но, несомненно, число значимых работ, посвящённых Эдварду Олби, не ограничивается приведённым кругом исследователей.

Также мы считаем необходимым отдельно выделить наиболее известные сборники статей, где в единую систему собраны порой не сходные между собой мнения исследователей и критиков по различным материалам и проблемам, дающие представление о детальности изучения творчества данного драматурга в англоязычной литературоведческой среде и среди литературных и театральных критиков. Так, как нам представляется, наиболее авторитетными и полными комплексными исследованиями творчества данного драматурга являются: «Эдвард Олби: сборник критических эссе», где редактором выступил Кристофер Бигсби¹, «Эдвард Олби: учебник» под редакцией Брюса Манна², а также «Кембриджский сборник по Эдварду Олби» под редакцией Стивена Боттомса³.

При этом следует отметить, что, на наш взгляд, многие отечественные и зарубежные исследователи, весьма подробно изучая символизм и политические и социальные подтексты в пьесах Олби, оставляют без внимания его методы достижения выразительности в тексте при помощи языковых средств;

¹ Bigsby C. W. E. Edward Albee: A Collection of Critical Essays. – Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1975. – 180 p.

² Mann B. J. Edward Albee: A Casebook. – New York: Routledge, 2003. – 150 p.

³ Bottoms S. The Cambridge Companion to Edward Albee. – Cambridge: Cambridge univ. press, 2005. – 263 p.

ограничиваясь привычным утверждением его оригинальности и новаторства, исследователи обращаются к стилистике Эдварда Олби лишь в тех случаях, когда это требуется для подтверждения определённых выдвинутых тезисов. В данной работе основным предметом исследования был выбран стилистический уровень текста именно потому, что он, как нам представляется, в ряде случаев и в частности в ранних пьесах является не техническим подспорьем, но масштабным необходимым базисом, основой произведения, нуждающейся в подробном изучении.

Таким образом, детальность исследования конкретно стилистического пласта ранних пьес Эдварда Олби позволяет говорить об **актуальности** данной работы.

Следует отметить, что в русскоязычной традиции переводов названий пьес Эдварда Олби существуют также бытующие и зафиксированные в литературоведческих и критических работах варианты: «История в зоопарке», «Песочник», «Американский идеал», «Не боюсь Вирджинии Вулф». В данной работе названия приводятся по указанным ниже переводам.

В случаях без дополнительного указания имени переводчика в сносках в данном исследовании приводятся цитаты из текстов пьес по существующим переводам: Н. Трениной (переводы пьес «Что случилось в зоопарке» и «Смерть Бесси Смит»), В. Денисова («Песочница»), Р. Мархолия («Американская мечта») и Н. Волжиной («Кто боится Вирджинии Вулф?»). С соответствующими ссылками на бытующие в русскоязычной традиции переводы текстов Эдварда Олби можно ознакомиться в представленном в конце работы списке художественной литературы.

Исключение составляет цитирование текста пьесы «Фэм и Йем»: в данной работе по причине отсутствия распространённого и отмеченного исследователями русского перевода указанной пьесы приводится наш перевод.

В случаях цитирования непереверждённых работ или зафиксированных в прессе высказываний без дополнительного указания имени переводчика будет предоставляться наш перевод со сноской, содержащей оригинальный цитируемый текст и его источник.

Структура работы:

Первая часть состоит из двух глав, объединяющих контекст американского театра XX века, в котором и для которого творил Эдвард Олби, и краткую биографию драматурга.

Нам представляется необходимым предваряющее составление представления об эпохе и биографии автора перед непосредственным анализом произведений, так как это задаёт вектор движения всей работы: выявление его новаторства невозможно без минимального знакомства с предшествующей традицией, а причины выбора определённого стиля неразрывно связаны с позицией драматурга и его целями, видоизменяющимися в разные периоды его жизни и творчества.

Также наличие в исследовании подобного обзора жизни и творчества автора, до сих пор не данного в отечественном литературоведении в необходимых размерах и детальности, позволяет предоставить развёрнутое объяснение, почему именно выбранные для анализа стилистики первые шесть пьес составляют ранний период в творчестве Эдварда Олби.

Вторая часть исследования посвящена анализу конкретных стилистических приёмов, их реализации и изменений на протяжении раннего периода творчества драматурга; данная часть поделена на пять глав: анализ новаторской стилистики в пьесе «Что случилось в зоопарке», развитие её черт в дальнейших пьесах «Смерть Бесси Смит», «Песочница», «Фэм и Йем», «Американская мечта» и, как завершение, реализация в одной из наиболее значимых пьес в драматургии Эдварда Олби – «Кто боится Вирджинии Вулф?».

Глава I. Жизнь и творчество Эдварда Олби

1.1. Творчество Эдварда Олби в контексте американской и мировой драматургии середины XX века

Если рассматривать всю систему американской драмы XX века в целом, то основным вектором в исследовании будет не определение конкретных драматургов и степени их влияния на современный театр. Какими бы ни были различия в намерениях авторов, в их подходах к драматургии и предметах изображения, определяющими в данном случае являются два противопоставленных друг другу движения, на столкновении которых были заложены основы современного американского театра.

Первое движение – наиболее известное и знакомое массовому любителю мировой драматургии – это коммерческий театр, называемый также «буржуазным» или театром Бродвея и больших бульваров. История его успеха была связана с акционерной системой: в начале XX века новые театральные здания строились главным образом на Бродвее и прилегающих к нему улицах Нью-Йорка. На сегодняшний день пьесы, ставящиеся в рамках этого направления, всё так же притягивают множество зрителей и вызывают интерес у критиков и литературоведов, изучающих историю американского театра – всё это благодаря большой вариативности формы: на его сценах разыгрываются как бытовые и психологические пьесы, так и салонные комедии, и близкие к вульгарности оперетки – но свою историю театр Бродвея написал дорогостоящими музыкальными представлениями, рассчитанными на кассовый успех: водевилями, ревю, а позднее и мюзиклами. Так постепенно сложился существующий до сих пор тип бродвейского спектакля.

При видимом масштабе и разнообразии данного движения американского театра оно характеризуется исследователями как наиболее консервативное: коммерческий театр играет привычно и на привычном, держится устоявшихся моделей, делает упор на сдержанную реалистичность и подобие правды, не развиваясь под влиянием внутренних причин и почти не претерпевая изменений. Так, драмы и любые пьесы с серьёзным и тяжёлым содержанием не

пользовались популярностью у широкой публики и, таким образом, у антрепренеров, но именно это и привело коммерческое искусство к кризису: для зрителей Бродвея в определённый момент оказались недостаточными однотипные беззаботные постановки, уводящие от реальности.

Эдвард Олби дал едкую характеристику театру Бродвея: «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?»⁴

Второе отмечаемое историками американского театра движение – авангардное, открыто выступающее против первого, отражаемого им общества и его ценностей. Это направление, называемое в противопоставление Бродвею офф-Бродвеем (или бытующим в ряде отечественных исследований термином «Вне-Бродвея»), экспериментально, вызываясь выставлено против массового искусства как своеобразная шоковая художественная техника, отвергающая традиции. Некоторые внебродвейские театры, такие как Circle in the Square Theatre или Fourth Street Theatre, получили не меньшую известность, чем знаменитые театры Бродвея. Именно на этих сценах, как и на сценах достаточно небольших бедных театрах Гринвич-Вилледжа, называемого нью-йоркским Монмартром, формировалось новое театральное искусство. Там шли серьезные спектакли, практически не приносящие своим создателям прибыли, но заставляющие зрителей задумываться над важными жизненными вопросами и морально-этическими проблемами.

Данный театр характеризует единство или крайняя схожесть формы и содержания: основным предметом изображения, как правило, является отчуждение человека в обществе, индивидуалистический бунт,

⁴ Паверман В. М. Драматургия Эдварда Олби 60-х годов XX века: Учебное пособие. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2004. – С. 48-49.

всепоглощающий пессимизм. В нём отсутствует характерное для коммерческого театра чёткое деление на жанры: все драматургические произведения становятся пародиями и притчами, воплощёнными на сцене видениями и фантазиями. Это театр, сделавший своим основным оружием недоговорки, двусмысленности, словесную игру, противоречия, разрушительный сарказм, постоянную иронию и самоиронию. Это театр, в виду своей эклектичности, имевший множество разновидностей и определений в художественной и научной средах: Мартин Эсслин определял его как театр абсурда, Антонен Арто – как театр жестокости, Роберт Брустайн называл его театром возмущения, а Джордж Уэллворт – театром протеста и парадокса. Драматургия данного движения постоянно экспериментирует с языком, образами и их возможностями в стремлении разрушить устоявшуюся базовую форму театра и определить курс театрального искусства как ведущий к антитеатру.

Однако в то время как бродвейские театры не устраивали радикально настроенных молодых драматургов, режиссёров и актёров, многих также не устраивали и внебродвейские. Так появился не столько третий, сколько полностью отдельный вид театра, имевший социально-политическую направленность и получивший название офф-офф-Бродвей («вне-вне-Бродвея»). Его актёры выступали на улицах перед горожанами и на полях перед сельскохозяйственными работниками, в студенческих аудиториях и рабочих клубах – и на подмостках театров The Living Theatre, El Teatro Campesino, Mobile Theatre, Bread and Puppet и The Open Theater. Их стремление к новизне требовало самых неожиданных театральных форм, использования нестандартных для двух основных течений американского театра методов Бертольда Брехта, приёмов театра дель арте и ярмарочного балагана.

Также к независимому направлению офф-офф-Бродвея в определённом смысле возможно отнести и появившиеся достаточно поздно по сравнению с описанными направлениями – в 1960-1970-х годах – региональные театры. Продолжавшие традиции Cleveland Play House и хьюстоновского Alley Theatre театры Guthrie Theater, Mark Taper Forum и American Conservatory Theater также

играли важную роль в культурной жизни Америки, проводя обучение молодых актёров, режиссёров и драматургов и, как и офф-офф-бродвейские театры, давшие старт многим карьерам – как, например, творческого пути Алана Шнайдера, режиссёра, не раз сотрудничавшего с Эдвардом Олби.

В сложном взаимодействии обозначенных тенденций драматургии XX века для любого исследователя представляется крайне трудной задача найти золотую середину театра, соединяющего массовое и модернистское искусство, театра подвижных художественных структур, обращающегося к различным формам и жанрам, продолжающим традиции и открытым для трансформации и эксперимента.

Но несомненно, что помимо границ, определяемых не только противостоянием двух типов театра, но и характерами тем и конфликтов внутри каждого из них, существуют обширные области пограничья, в которых творили наиболее значимые фигуры того времени. XX век предоставляет исследователям многие произведения крупных авторов, чьи творческие установки расходятся в противоположные направления, и не меньшее количество выдающихся пьес, которые с одной стороны примыкают к традиционному высокому театральному искусству, а с другой – нарушают его правила, выходя за его пределы.

Таким писателем, находящимся на стыке театра и антитеатра, является Эдвард Олби. Мастер драматургии, покоривший и изменивший как офф-Бродвей, так и Бродвей, соотносимый сразу со всеми указанными течениями, ставившийся на сценах каждого из них; как правило, относимый как исследователями, так и зрителями к направлению театра абсурда, однако не описывающийся его характеристиками.

Здесь необходимо пояснение о том, почему в данной работе нам представляется неверным категорически относить исследуемого автора Олби к направлению так называемого театра абсурда и исследовать его стилистику, исходя из сложившейся европейской системы данного направления. Споры о соотношении Эдварда Олби с предшествующей и современной ему театральными традициями ведутся с момента его входа на американскую и

мировую сцену. Американский историк искусства Дж. Гасснер рассматривает его как наиболее яркого последователя Эжена Ионеско в США, драматурга «театра общераспространенного разочарования»⁵. Создатель известного словаря театра П. Пави высказывается об Эдварде Олби как о современном представителе театра абсурда⁶ – так же, как его определяет Барбара Ли Хорн, приводя высказывание Мартина Эслина, создателя самого понятия «театр абсурда», который отозвался о пьесе «Американская мечта» как о «многообещающем и блестящем первом примере американского вклада в Театр Абсурда»⁷.

Знаменитый драматург и профессор драмы Мартин Эслин не только лестно отзывался о творчестве Олби, но и посвятил ему небольшую часть главы «Параллели и прозелиты» в своей знаковой работе «Театр абсурда», соотнося его с рядом драматургов, которые «начали борьбу за новые законы драмы», «воодушевленные успехом Беккета, Ионеско или Жене, пытаются создать свой язык в подобной эстетике»⁸ и признавая, что он «полностью подходит под категорию театра абсурда; подрывая основы американского оптимизма»⁹.

И, следуя за учёным, которого в определённой мере можно назвать создателем концепта театра абсурда, мы можем условно вписать Эдварда Олби в существовавшую традицию, пользуясь словами самого Эслина: «По своей природе театр абсурда не является и никогда не будет литературным направлением или школой, поскольку его суть – свободное, ничем не

⁵ Gassner J. *Dramatic Soundings*. – New York, 1968. – S. 591. Цит. по Паверман В. М. *Драматургия Эдварда Олби 60-х годов XX века: Учебное пособие*. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2004. – С. 3.

⁶ Пави П. *Словарь театра*. – М.: Прогресс, 1991. – С. 1.

⁷ «Promising and brilliant first example of an American contribution to the Theatre of the Absurd». Цит. по Horn B. L. *Edward Albee: a research and production sourcebook*. – Westport: Greenwood Publishing Group, 2003. – P. 29.

⁸ Эслин М. *Театр абсурда*. – СПб: Балтийские сезоны, 2010. – С. 273.

⁹ Там же. С. 319.

стесненное исследование художника, обладающего собственным личностным видением мира»¹⁰.

Однако сам Олби, признавая влияние Беккета, Ионеско и Жене на своё творчество, воздерживался от причисления себя к данному течению.

По этой причине, как и ряду других причин, многие исследователи предпочитают соотносить Эдварда Олби с подобной традицией на определённых условиях или с уточнениями: так, И. Хассан относит Олби к числу драматургов, в произведениях которых «обозначились своего рода очаги абсурдистского толкования мира и мрачного юмора, попеременно с чувством слепого гнева»¹¹.

Отечественный исследователь творчества Эдварда Олби Г. П. Злобин, изначально указывая на изучаемого автора как на представителя традиции антитеатра, в своих работах предоставляет тезисы, ставящие под сомнение принадлежность драматургии автора к чистому театру абсурда, отмечая противоречивость его драматургии и утверждая, что «в творчестве Олби борются тенденции социальной драмы и модернистской»¹².

И в продолжение тенденции отстаивания самостоятельной позиции Эдварда Олби в литературном процессе отечественный специалист Б. А. Смирнов, на наш взгляд, наиболее точно определяет отношение Эдварда Олби к театру абсурда: «Олби связан с традицией, но эта традиция обрела у него новые формы, подсказанные развитием театра абсурда»¹³. На справедливость подобного подхода своего коллеги указывает и В. М. Паверман,

¹⁰ Эсслин М. Театр абсурда. – СПб: Балтийские сезоны, 2010. – С. 273.

¹¹ Паверман В. М. Драматургия Эдварда Олби 60-х годов XX века: Учебное пособие. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2004. – С. 3.

¹² Злобин Г. П. Современная драматургия США. – М.: Высшая школа, 1968. – С. 105.

¹³ Смирнов Б. А. Театр США XX века. – Л.: Министерство культуры РСФСР, ЛГИТМиК, 1976. – С. 234.

отмечая, что анализ драм Эдварда Олби позволяет судить о том, насколько создавший их автор «далек от простого заимствования приемов антидрамы»¹⁴.

Крайне важное замечание по поводу места Эдварда Олби в соотнесении с его историческим и культурным контекстом высказала в своей работе И. А. Едошина, указав, что «именно наличие традиций, пропущенных сквозь призму собственного восприятия, позволяет говорить о нём как о драматурге не столько авангардистском, сколько специфически американском»¹⁵, приведя также высказывание Юджина О'Нила, определявшего Эдварда Олби как драматурга, который пытается «быть чем-то вроде плавильного котла для всех этих методов», чтобы «сплавить их в собственную технику»¹⁶.

Вне зависимости от споров по отнесению Эдварда Олби к той или иной существовавшим в середине XX века в США литературным и театральным направлениям, неоспоримым остаётся факт того, что он одна из наиболее значимых на сегодняшний день фигур современной американской драматургии, его творчество стоит отдельно от чётких границ определённых традиций и совмещает в себе категорически разграниченные черты основных направлений американского театра. И, хоть он в большей степени определяется исследователями как писатель второй половины XX века, невозможно отрицать его вклад в состояние мирового театра XXI века.

¹⁴ Паверман В. М. Драматургия Эдварда Олби 60-х годов XX века: Учебное пособие. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2004. – С. 20.

¹⁵ Едошина И. А. Проблемы поэтики в ранней драматургии Эдварда Олби: автореф. дис. ... к-та филол. наук. – Л.: Лен. гос. пед. ин-т. им. А. И. Герцена, 1987. – С. 2.

¹⁶ Там же.

1.2. Ранние пьесы Эдварда Олби в контексте его жизни и творчества

Как уже было указано выше, исследование творчества и, соответственно, влияния Эдварда Олби на литературу и театр середины XX – начала XXI века представляется неполным без подробного ознакомления с его биографией и определения его места в историческом и культурном процессе. Во многом это обусловлено уникальностью явленных в его пьесах стилистических приёмов, неразрывно связанных с его политическими, общественными и религиозными взглядами, а также его собственными творческими установками.

Эдвард Франклин Олби III родился 12 марта 1928 года и через две недели был усыновлён и доставлен в Ларчмонт в округе Вестчестер в Нью Йорке, где и прошло его детство. Приёмный отец Эдварда, Рид А. Олби был сыном богатого театрального магната Эдварда Франклина Олби II, совладельца раскинувшейся от побережья к побережью сети водевильных театров; в честь него и был назван его позже прославившийся внук. Приёмной матерью для Эдварда стала светская дама Френсис (Коттер), третья жена Рида Олби.

Детство Эдвард Олби провел в богатстве и полном благополучии: в окружении слуг, наставников, гостей из театрального мира. «Сирота-счастливчик» – так позже вспоминает себя в те годы сам Олби¹⁷. Проблемой было лишь формальное обучение, поскольку родители проводили зиму то во Флориде, то в Аризоне.

Образование юного Эдварда Олби было более чем неравномерным. Он посещал среднюю школу «Клинтон», затем – школу «Лоренсвилль» в Нью-Джерси, из которой был исключён. После исключения он был отправлен в военную академию в городе Уэйн, штат Пенсильвания, в которой, в свою очередь, не продержался даже года. Наконец, он поступил в валлингфордское училище «Чоат» (The Choate School, на сегодняшний день – Choate Rosemary

¹⁷ Злобин Г. П. Пограничье Эдварда Олби [Электронный ресурс]. – URL: http://ocr.krossw.ru/html/olbi/zlobin-olbi-ls_1.htm. – (Дата обращения: 22.05.2017).

Hall), штат Коннектикут, которое окончил в 1946 году. Его образование продолжилось в Тринити-колледже в Хартфорде, штат Коннектикут, откуда он был исключен в 1947 году за пропуск занятий и отказ присутствовать на обязательных посещениях часовни.

В 1950 году Эдвард Олби, поссорившись с приёмной матерью, навсегда ушёл из родительского дома, чтобы, будучи в позднем подростковом возрасте, самому найти свой путь в жизни и заняться писательством. В одном из своих поздних интервью он сказал: «Я никогда не чувствовал себя комфортно с приёмными родителями. Не думаю, что они знали, как быть родителями. И, вероятно, я тоже не знал, как быть сыном»¹⁸. Ещё позднее он сказал знаменитому американскому интервьюеру, ведущему телешоу Чарльзу Роузу, что был «выброшен», так как его родители желали видеть его «корпоративным бандитом» и не поддерживали его стремления стать писателем¹⁹.

Он поселился на Гринвич-Вилледж в Нью-Йорке, где брался за множество различных работ. Свободный от родительского и школьного надзора Олби принимается писать, составляет музыкальные программы на радио, торгует книгами и пластинками, служит посыльным, клерком в рекламном агентстве и барменом в отеле. Впрочем, он не бедствовал: «бабка отказала ему изрядную сумму»²⁰. Точно так же он и не принимал участия в богемной жизни, которая, казалось, была сконцентрирована в XX веке на Гринвич-Вилледж вокруг всемирно известных деятелей искусства, движения бит-поколения и расцветающего фолк-рока, а также проходящих на улице антивоенных и пацифистских акций.

¹⁸ «I never felt comfortable with the adoptive parents. I don't think they knew how to be parents. I probably didn't know how to be a son, either.» Цит. по Edward Albee Interview. – Academy of Achievement. – June 2, 2005. – Retrieved May 21, 2012.

¹⁹ «thrown out», «corporate thug». Цит. по Edward Albee on Charlie Rose. – May 27, 2008.

²⁰ Злобин Г. П. Пограничье Эдварда Олби [Электронный ресурс]. – URL: http://ocr.krossw.ru/html/olbi/zlobin-olbi-ls_1.htm. – (Дата обращения: 22.05.2017).

Можно сказать, что ранняя карьера Эдварда Олби характеризовалась долгим периодом ученичества, полным проб и ошибок – и затем внезапным стремительным взлётом к успеху и известности.

Сперва Эдвард Олби писал стихи и немногочисленную и неудачную прозу, к созданию пьес же обратился по совету знаменитого прозаика и драматурга Торнтона Уайлдера, однако поначалу не снискал успеха. На протяжении нескольких лет своего творческого пути перепробовал множество различных жанров – от трёхактной мелодрамы в духе натурализма «Город людей» («The City of People»), написанной в 1949 году, до метафизической повести «Создание святого» («The Making of a Saint»), написанной в 1953-1954 годах – но все его творения приносили ему не славу, но множество отказов.

Он погружается в депрессию и творческий кризис, чувствуя себя потерянным – пока в 1958 году в возрасте тридцати лет за одну ночь не пишет небольшую пьесу «Что случилось в зоопарке» («The Zoo Story»), которая моментально сделала ему имя на американской сцене. Она была впервые поставлена 28 сентября 1959 года в Берлине в Schiller Theater Werkstatt, в Америке – в Нью-Йорке 14 января 1960 года в Provincetown Playhouse, там же, где в 1910-х началась карьера Юджина О'Нила, и была мгновенно воспринята публикой как отчётливо отражающая современное состояние американской культуры пронзительная история об одиноком отщепенце, находящемся на пределе здравомыслия, страстно ищущем человеческого участия. Она разошлась по Америке и Европе, привлекая молодых режиссёров минимальной сценографией (для обустройства сцены не требовалось массивных декораций, достаточно было одной скамейки), а публику – своей экспрессивностью.

С этой вещи начался Эдвард Олби как драматург, как «король офф-Бродвея».

Не проходит и года, как в Нью-Йорке, Западном Берлине, Лондоне и других крупных городах ставят четыре его пьесы. «Смерть Бесси Смит» («The Death of Bessie Smith»), показывающая расовую нетерпимость, впервые поставлена 21 апреля 1960 в Берлине в Schlosspark Theater). Воспринятая критиками и исследователями как формально выдержанная в духе европейского

антитеатра драма «Американская мечта» («The American Dream») впервые поставлена в Нью-Йорке Аланом Шнайдером в York Playhouse 24 января 1961 года. В том числе на сценах проходят две короткие пятнадцатиминутные драмы: «Песочница» («The Sandbox»), посвящённая памяти бабушки Эдварда Олби, и «Фэм и Йем» («Fam and Yam»), громкое обвинение всего американского театра, созданное после посещения Эдвардом Олби знаменитого драматурга Уильяма Инге.

Вместе пять ранних пьес приносят ему широкую известность: он находится в постоянном контакте с прессой, принимает приглашения участвовать в симпозиумах. Будучи ранее менее чем прилежным студентом, он начинает читать лекции – дома и за границей – и позже посвящает большую часть своего времени на продвижение американского университета театра. Пьесы его удостоиваются различных премий, а сам он получает солидные стипендии.

В это время в York Playhouse недолго идёт короткая пьеса «Bartleby» по рассказу Германа Мелвилла, составлением либретто которой занимался Эдвард Олби. Данная пьеса не рассматривается в исследовании, так как в ней драматург принял участие исключительно в роли редактора, но не творца.

Тогда же драматург выпускает свой первый сборник пьес: «The Zoo Story, The Death of Bessie Smith, The Sandbox. Three plays, Introduced by the Author. Edward Albee»²¹, обозначив в предисловии к нему установку на «Необычное. Невероятное. Неожиданное»²².

В предисловии к пьесе «Американская мечта» Эдвард Олби обращается к критикам с полу-почтительной, полу-ироничной попыткой разъяснить, возможно, в том числе, и самому себе, свою художественную позицию, определяя своё раннее творчество как «... короткое (за три года – пять пьес, две из которых длятся около пятнадцати минут) и счастливое время, что я являюсь

²¹ Albee E. The Zoo Story: 3 Plays; The Death of Bessie Smith; The Sandbox – New York: Coward-McCann, inc., 1960. – 158 p.

²² Злобин Г. П. Пограничье Эдварда Олби [Электронный ресурс]. – URL: http://ocr.krossw.ru/html/olbi/zlobin-olbi-ls_1.htm. – (Дата обращения: 22.05.2017).

драматургом»²³, указывая на свою сравнительную неопытность и недавнее появление в мире американского театра.

В этом предисловии автор открыто высказывает свою позицию, представляющуюся в данной работе крайне важной для понимания его творчества: «Является ли пьеса оскорбительной? Я очень на это надеюсь; это и было моим намерением – оскорбить, равно как и развлечь»²⁴. Это заявление представляется одной из ведущих установок для всех произведений драматурга, определяющей специфику его ранних пьес. Автор отмечает, что вся стилистика, речь героев, каждый выбор того или иного слова или речевого средства оказываются подчинёнными двум основным правилам: всё написанное непременно должно оскорбить и развлечь зрителя.

Таким образом, в заявленной позиции Эдварда Олби раскрывается его главное новаторство и основной вклад его раннего творчества в театр США, а именно совмещение функций двух противоположных слоёв американской театральной культуры: Бродвея (стремящегося развлекать) и офф-Бродвея (шокирующего своего зрителя).

Различные исследователи указывают, что пьесы Эдварда Олби и других близких ему по складу драматургов были популярны и значимы именно благодаря тому, что косвенно отразили бурные и противоречивые шестидесятые годы в Америке. Они взывали со сцены к тем, кого потрясли политические убийства и война во Вьетнаме, к сочувствующим и участникам студенческих волнений, активистам «Негритянской революции», новым левым – всем тем, кто был недоволен положением дел в стране. Они апеллировали вызовом обывательской самоуспокоенности и самодовольству, вызовом распространённым мифам, обнажёнными картинами несообразностей принятого стиля жизни.

²³ «<...> in my brief (three years, five plays – two of them but fifteen minutes long) and happy time as a playwright». Цит. по Albee E. Preface // *New American Drama*. – Harmondsworth: Penguin Books, 1973. – P. 21.

²⁴ «Is the play offensive? I certainly hope so; it was my intention to offend – as well as amuse and entertain». Там же.

Так, М. М. Коренева в своей работе отмечает: «Произведения молодых драматургов, были своеобразным откликом на сопутствующие маккартизму явления общественной жизни США. Они обратились не к политическому его разоблачению, а к изображению духовного омертвения, опустошенности, утраты общественных идеалов и перспектив развития, которые были его порождением».²⁵

На важность исторического контекста для изучения творчества Эдварда Олби указывает и И. А. Едошина: «Начало его творческой деятельности совпало с переломным периодом 1950-60-х годов с характерным для современников ощущением тотального неблагополучия и подспудно вызревающим стремлением к бунту. Это время определило специфику ранней драматургии Олби, которая теснейшим образом связана с жизнью, ею питается и к ней же устремлена.»²⁶

Исходя из описанного состояния общества, представляется возможным сделать вывод, что установка «оскорбить и развлечь» была продиктована не только желанием заявить о себе как о бунтаре, стремящемся изменить устоявшийся язык американской сцены, но и громким социально-политическим высказыванием, отражённым как во внешней, так и во внутренней структуре каждой пьесы молодого драматурга-новатора.

Но громче всего прогремела его другая пьеса, связанная с политическими и социальными проблемами, выразившая восстание Эдварда Олби против современной ему культуры с необычайной силой – и гневом.

Премьера большой драмы «Кто боится Вирджинии Вулф?» («Who's Afraid of Virginia Woolf?»), поставленной в Нью-Йорке Аланом Шнайдером в Billy Rose Theatre 13 октября 1962 года, вызвала сенсацию.

Совершенно новым для современного данной постановке зрителя оказалось уже то, что она была поставлена на Бродвее, куда раньше драмам,

²⁵ Коренева М. М. Драматургия // Основные тенденции развития современной литературы США. – М.: Наука, 1973. – С. 279.

²⁶ Едошина И. А. Проблемы поэтики в ранней драматургии Эдварда Олби: автореф. дис. ... к-та филол. наук. – Л.: Лен. гос. пед. ин-т. им. А. И. Герцена, 1987. – С. 1.

выраженным в духе офф-Бродвея вход был заказан; но ещё больше поражало критиков и историков американского театра то, что она выдержала 663 представления в Нью-Йорке и тут же прошла по театрам Западной Европы. Для пьесы со столь жёсткой абсурдистской стилистикой, обилием нецензурной речи и крайне депрессивным содержанием это был грандиозный успех, а для театра США – настоящий прорыв. Тем не менее драма скандально не получила Пулитцеровскую премию по уже указанной причине присутствия нецензурной лексики.

«Кто боится Вирджинии Вулф?» стала вехой в творчестве автора: воплотив в себе его наиболее яркие образы, наиболее значимые проблемы, достигнув максимально возможного эмоционального накала при помощи использования опробованных в пяти предыдущих пьесах средств выразительности. Являясь наивысшей точкой авторского выражения и успеха, она закрывает собой ранний период проб и экспериментов со стилем: после неё Олби, хоть и остающийся верным своей стилевой непостоянности, остаётся мэтром, творящим в рамках своей собственной неоднородной традиции.

Несколько позже «Вирджиния Вулф», несмотря на неоднократные отказы автора, была продана им, пользуясь его определением, «то ли от жадности, то ли от усталости»²⁷ кинокомпания Warner Brothers за полмиллиона. Результатом этой продажи становится широко известный публике последний для этой компании чёрно-белый фильм «Кто боится Вирджинии Вулф?» 1966 года. Фильм, подрывавший устои современного американского кинематографа, шокировал публику, не привыкшую на тот момент к подчёркнуто реалистичному показу внутрисемейных и супружеских конфликтов, а также к ругани с экрана. Резонанс, вызванный лентой, частично привёл к отмене в 1968 году скандально известного кодекса Хейса. Фильм побил рекорды кассовых сборов в 1966 году, а к 1968 году собрал огромную по тем временам сумму – 40 миллионов долларов. Фильм получил пять премий «Оскар» и ещё восемь

²⁷ Злобин Г. П. Пограничье Эдварда Олби [Электронный ресурс]. – URL: http://ocr.krossw.ru/html/olbi/zlobin-olbi-ls_1.htm. – (Дата обращения: 22.05.2017).

номинаций, в том числе за лучший фильм года. В 2013 году лента вошла в Национальный реестр фильмов Библиотеки Конгресса США.

Сам Олби с 1962 года предпринимает ряд заграничных поездок и в то же время с несколькими друзьями и коллегами начинает своеобразную атаку на Бродвей, организуя полупрофессиональные труппы, которые ставят приверженцев абсурда – Жана Жене, Фернандо Аррабаля, Самуэля Беккета, Эжена Ионеско, Гарольда Пинтера, Кеннета Коха, Джека Ричардсона и других.

В 1963 году «Кто боится Вирджинии Вулф?» получает премию Тони за лучшую пьесу, а на сцену выходит новая пьеса «Баллада о невесёлом кабачке» («The Ballad of the Sad Café») по адаптированной для сцены новеллы Карсон Маккалерс.

В январе-феврале 1965 года (впрочем, и до сегодняшнего дня) все заняты обсуждением «Крошки Алисы» («Tiny Alice»). Пожалуй, эта вещь знаменует пик моды в Америке на сюрреалистический театр и одновременно является одной из вех в эволюции творчества драматурга.

Постановка в сентябре 1966 года «Шаткого равновесия» («A Delicate Balance»), написанного в традиционном семейно-психологическом ключе и, по единогласному мнению критиков, являющего собой менее интенсивный вариант «Вирджинии Вулф», принесла Олби долгожданную Пулитцеровскую премию и ежегодную премию Тони, хотя и разочаровала многих его поклонников. А избрание драматурга в том же, 1966-м году членом Национальной Академии искусств и литературы сделало его в глазах приверженцев и последователей «мэтром». Впрочем, американский театральный авангардизм к этому времени был уже занят не столько подражаниями Олби или западноевропейским абсурдистам, сколько пародированием и политикой.

Три дальнейших художественных обработки: романа Джеймса Парди «Малькольм» («Malcolm»), новеллы американского писателя Трумена Капоте «Завтрак у Тиффани» («Breakfast at Tiffany's») и пьесы англичанина Джайлза Купера «Всё в саду» («Everything in the Garden»), выполненные драматургом в эти годы, не добавили ему славы оригинального драматического писателя, но

наметили одну из двух основных тенденций в дальнейшем творчестве драматурга: Олби предпочитал заниматься работой с уже существующими материалами, превращая прозу в мюзиклы, которые мгновенно становились хитами.

Вторая тенденция заключалась в экспериментах с подчеркнuto условными театральными формами. Так, две короткие пьесы – «Ящик» и «Цитаты председателя Мао Цзэ-дуна» («Box» и «Quotations from Chairman Mao Tse-Tung»), одновременно увидевшие свет рампы в марте 1968 года, где речь персонажей на сцене и неявные закулисные голоса скорее переплетаются, как музыкальные темы в контрапункте, нежели выстраиваются в связный диалог – скорее подтвердили уже сложившуюся репутацию бунтаря, не желающего приспособливаться к устаревшим средствам традиционной драмы, чем добавили к сложившемуся образу Эдварда Олби как яркого представителя отдельного направления американского театра абсурда что-то существенно новое.

Однако к этому времени складывается полное и, вероятно, окончательное представление о стиле Эдварда Олби – у критиков, так же как и осознание его художественных установок – у него самого. В программе спектакля, где были соединены пьесы «Ящик» и «Цитаты», автор заявляет: «У драматурга – если, разумеется, он не намерен создавать эскепистские романтические сказки (занятие, впрочем, само по себе достойное) – есть два обязательства: первое – высказать суждение о состоянии, как говорится, «человека», и второе – высказать суждение о природе форм искусства, которым он оперирует. В обоих случаях он должен стремиться к переменам. В первом случае он должен попытаться изменить общество, поскольку редкая серьезная пьеса восхваляет статус-кво; во втором случае он должен попытаться изменить формы, в рамках которых приходилось работать его предшественникам, поскольку искусство должно быть в движении, иначе оно увянет»²⁸.

²⁸ Злобин Г. П. Пограничье Эдварда Олби [Электронный ресурс]. – URL: http://ocr.krossw.ru/html/olbi/zlobin-olbi-ls_1.htm. – (Дата обращения: 22.05.2017).

Уже тогда можно было говорить с определённой уверенностью – а на сегодняшний день это утверждение мало у кого вызовет сомнения – что драматург выполнил оба обязательства и особо преуспел во втором: в развитии драматургических форм, театрального языка и его выразительных средств. Первым появившимся исследователям его творчества было достаточно сравнить его работы с живописными драмами Теннесси Уильямса, драматурга наиболее близкого ему по складу художественного мышления, которым он восхищался и у которого учился, не говоря уже о более суховатых по манере пьесах Артура Миллера, чтобы убедиться, что существует принципиальная разница – при всех точках соприкосновения, особенно заметных в поздних произведениях старших мастеров.

Проводя параллели с европейским и американским литературным развитием, Олби сравнивали и с Кафкой, мотивируя сходство наличием характерных фантастических элементов у того и другого автора. Обращало на себя внимание и сопоставление его с Уильямом Фолкнером и Эрскином Колдуэллом: оно было вызвано устоявшейся в театральных и литературных кругах репутацией драматурга как социального мыслителя, выявляя сложность его критицизма, обусловленную противоречивыми взаимодействиями реалистических и модернистских тенденций, характерных для его творчества. В отечественном литературоведении данный план наследования литературных традиций (и его представление в зарубежном литературоведении) анализируется в работах Г. В. Коваленко, Г. П. Злобина, Ю. Я. Лидского и Б. А. Смирнова²⁹. Также среди российских исследователей нередко проводились параллели с творчеством А. П. Чехова, так как известно³⁰, что Эдвард Олби читал его пьесы и высоко ценил его творчество – однако о проблемах соотнесения их стилистики будет отдельно указано ниже.

²⁹ Паверман В. М. Драматургия Эдварда Олби 60-х годов XX века: Учебное пособие. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2004. – С. 23.

³⁰ Там же. С. 6.

С 1971 года Эдвард Олби с неизменным успехом пишет и ставит пьесы, вызывающие сдержанный восторг у публики. Из получивших наибольший отклик: на Бродвее идёт его пьеса «Всё кончено» («All Over») по песне Лизы Маффии, позже ставится драма «Морской пейзаж» («Seascape»), получившая Пулитцеровскую премию в 1975 году.

Эдвард Олби несколько раз приезжал в СССР, что вызвало определённую реакцию на его творчество в советском литературоведении; в 1976 году на русском языке вышел его сборник пьес «Смерть Бесси Смит и другие пьесы». Несколько произведений Олби были поставлены на советской сцене.

Из наиболее известных и важных для исследователей творчества Эдварда Олби работ позднего периода следует выделить «Лолиту» по роману Владимира Набокова, поставленную в 1981 году, драму 1987 года «Пьеса о браке» («Marriage Play») и напомнившую театру США о смелости автора нашумевшую пьесу «Коза или кто такая Сильвия?» («The Goat, or Who Is Sylvia?»), поставленную в 2000 году и ознаменовавшую переход автора и всего американского театра в новый век.

В 2004 году выходит пьеса «Питер и Джерри», более полно представляющая историю, рассказанную в первой пьесе «Что случилось в зоопарке» – по признанию автора, ему хотелось больше раскрыть своего персонажа Питера, заслонённого яркой фигурой Джерри, человека «пограничья».

Последняя пьеса Эдварда Олби увидела свет в 2007 году: «Я, я сам и моя персона» («Me Myself and I»), написанная в уже ставшей классической для драматурга манере наполненной абсурдной атмосферой комедии-драмы, завершила список работ драматурга.

На сегодняшний день Эдвард Олби известен не только как автор пьес, но и как заслуженный профессор Хьюстоновского университета, где он преподавал курс драматургии, а также как филантроп: он выступал в поддержку перспективных драматургов через объединение Олби-Барр-Уайлдер, создал фонд, спонсирующий из его гонораров, поступающих с пьесы «Кто боится Вирджинии Вулф?» творческих личностей, где функция фонда была заявлена

как «помогать художникам и писателям из всех слоёв общества, предоставляя время и пространство, в котором можно работать без помех»³¹.

Что касается личной жизни писателя, то он был открытым геем; на одном из интервью он сообщил, что знал о своей ориентации с возраста в двенадцать с половиной лет³². В юности он короткое время был помолвлен с дебютанткой Дельфиной Вейсингер и, хоть их отношения прекратились с её переездом в Англию, он остался близким другом семьи. В 1950-х Олби несколько лет был в отношениях с драматургом Терренсом МакНалли; на протяжении зрелого возраста его связывали длительные отношения со скульптором Джонатаном Томасом.

При этом Эдвард Олби неоднократно заявлял в интервью, что не имеет желания считаться «писателем-геем» – и потому в зарубежном литературоведении факт его ориентации неизменно отмечается, однако не находит отражения в текстах исследований, за исключением анализов некоторых вероятных гомосексуальных подтекстов, не столько характерных для конкретно пьес данного драматурга, сколько для всего театра США второй половины XX и начала XXI веков. В 2011 году в своей речи на получение награды «Lambda Literary Foundation's Pioneer Award» за жизненные достижения он сообщил, что «Писатель, которому случилось оказаться геем или лесбиянкой, должен превзойти себя. Я не писатель-гей. Я писатель, который, так получилось, гей»³³.

Эдвард Олби умер 16 сентября 2016 года в возрасте 88 лет. Его помощник Якоб Холдер, исполнительный директор Фонда имени Эдварда Ф. Олби,

³¹ «to serve writers and visual artists from all walks of life, by providing time and space in which to work without disturbance». Цит. по Grundberg, Andy. "The Artists of Summer". – The New York Times, July 3, 1988.

³² Shulman, R. «Who's Afraid of Edward Albee?». – Metro Weekly, March 10, 2011.

³³ «A writer who happens to be gay or lesbian must be able to transcend self. I am not a gay writer. I am a writer who happens to be gay.» Цит. по "Playwright Edward Albee defends 'gay writer' remarks". – National Public Radio. – June 6, 2011.

сообщил прессе, что драматург умер в пятницу в своём доме на Лонг-Айленд после непродолжительной болезни.

Его вклад и невероятное влияние на драматургию и литературу Америки были отмечены не только театральными критиками, но заслужили и более значимую и лестную оценку. Место Эдварда Олби в американской культуре ёмко выразил президент Клинтон на церемонии награждения в 1996 году: «Сегодня наша нация – рождённая в восстании – восхваляет тебя, Эдвард Олби. Твоё восстание возродило американский театр»³⁴.

³⁴ «Tonight our nation – born in rebellion – pays tribute to you, Edward Albee. In your rebellion, the American theatre was reborn». Цит. по Bottoms S. The Cambridge Companion to Edward Albee. – Cambridge: Cambridge univ. press, 2005. – P. 1.

Глава II. Стилистика ранних пьес Эдварда Олби

2.1. «Что случилось в зоопарке»

Эдвард Олби – не теряющий своей актуальности предмет критических и литературоведческих споров, а постановки его пьес, начиная с его дебюта и не заканчивая сегодняшним днём, служат нескончаемым материалом для статей и научных работ. И помимо обсуждений представленных в его пьесах политических убеждений, острой социальной критики, автобиографических черт, художественных позиций и мнений относительно искусства и драматургии, тяжёлых образов и откровенно гротескного символизма, театральные критики и учёные, изучающие американские литературу и театр, неизменно, хоть и кратко, обращают внимание на уникальные и неоднозначные особенности его языка, его выразительности.

При том, что, как уже было указано, стилистика автора не становилась полноценным объектом анализа в отечественных и зарубежных работах, она не оставлялась в стороне. Многочисленные литературные и театральные критики, отзывавшиеся о стилистике Олби как положительно, так и отрицательно, указывали на то, что в его пьесах все жёстко, вызывающе. В дёрганном ритме его пьес нет ни единой чувствительной ноты. Он сознательно, хладнокровно манипулируя образами, бьет на эмоциональный эффект, используя все возможности выбранных немногочисленных языковых средств.

Так, в очерке «Эдвард Олби», входящем в сборник «Очерки об американских писателях XX века», Ю. Я. Лидский указывает на характерный для драматурга минус-приём, отмечая, что «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»³⁵.

³⁵ Лидский Ю. Я. Очерки об американских писателях XX века. – Киев: Наукова думка, 1968. – С. 207

В свою очередь Г. П. Злобин в работе «Пограничье Эдварда Олби» указывал на тот факт, что театральность данного драматурга достигается прежде всего интенсивностью речевого потока, насыщенного иронией, сарказмом, «чёрным» юмором. Персонажи Эдварда Олби, спеша высказаться, могут изъясняться пространными монологами, или вести свои партии в своеобразном дуэте, или обмениваться быстрыми, словно выпады, репликами в диалоге-столкновении. Их автор, по мнению исследователя, способен улавливать и претензии на разглагольствования о высоких материях, и различные особенности обиходной речи с ее клише, несвязностью и непоследовательностью, паузами и повторами.³⁶

Именно эта энергия, живой язык, неоднозначность и разнородность стилистики и выделяют ранние пьесы Эдварда Олби среди постановок Бродвея, офф-Бродвея и офф-офф-Бродвея, представляя нам неоспоримого мэтра американской и мировой драматургии.

Наиболее интересным в плане исследования стилистики представляется произведение «Что случилось в зоопарке», как первая поставленная на европейской и американской сценах пьеса, охарактеризовавшая Эдварда Олби как молодого новатора, драматурга, не сходного ни с кем из предшествующей традиции театра, и задавшая основные тенденции в его творчестве, в том числе и стилистические.

В предисловии к пьесе Юджина О'Нила «Экзорцизм» драматург описал основную направленность своей первой пьесы следующим образом: «В середине 1950-х, когда мне шёл 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 пришёл туда почитать в воскресный день. К концу пьесы один из мужчин был мёртв; действие пьесы было больше связано с

³⁶ Злобин Г. П. Пограничье Эдварда Олби [Электронный ресурс]. – URL: http://ocr.krossw.ru/html/olbi/zlobin-olbi-ls_1.htm. – (Дата обращения: 22.05.2017).

причиной этого события, чем с самим событием.»³⁷ Это краткое описание, но оно, тем не менее, даёт наиболее полное представление о пьесе, её абсурдистских интенциях и основном мотиве; необходимо отметить, что русский перевод названия – «Что случилось в зоопарке» – возможно, выполненный по аналогии с содержащим риторический вопрос названием «Кто боится Вирджинии Вулф?», представляется нам удачным выбором переводчика, отражающим имплицитированный в оригинальном названии вопрос.

Здесь необходимо отметить, почему в данном исследовании оригинальное название, переводимое дословно как «История в зоопарке», представляется как не заявленный, но подразумеваемый вопрос. Читатель и зритель Эдварда Олби могут воспринять данное название как задающее тему всему драматургическому произведению – тип названия, встречающийся в раннем периоде творчества автора. Однако такие более поздние пьесы как «Смерть Бесси Смит» и «Американская мечта», разбираемые в последующих главах, действительно раскрывают обозначенные темы – в той или иной мере. Но, вопреки ожиданиям, «История в зоопарке» не рассказывает о событиях в зоопарке, её действие начинается сразу после них, что задаёт необходимую интригу. Таким образом, следуя авторской установке, само название не спрашивает напрямую, но уже с первых минут и строк пьесы оно заставляет зрителя и читателя задаться требуемым для верного восприятия данного драматургического произведения вопросом «Что за история, произошедшая в зоопарке?»

В пьесе явлены два героя: Питер и Джерри; другие персонажи, как семья Питера или хозяйка дома и соседи Джерри, возникают в тексте лишь упоминаниями в диалогах и монологах. О символичности разграничения двух

³⁷ «In the middle 1950s, while I was still safely in my twenties, I wrote my first play. It was called *The Zoo Story*; it involved a meeting in New York City's Central Park of two men, one of whom had come there to read on a Sunday afternoon. By the end of the play one of the men was dead, the action of the play concerning itself much more with the why of the event than the event itself.» Цит. по Albee E. *Exorcism – the play O'Neill Tried to Destroy* // *Exorcism: a play in one act.* – New Haven: Yale University Press, 2012. – P. 11.

этих героев и их прямого столкновения достаточно написано работ как театральными критиками, так и исследователями американской драматургии. Противопоставление обывателя Питера и «человека пограничья» Джерри как подразумеваемая автором борьба двух типов современной Америки: «полярные противоположности свободы и заключения, конформизма и конфронтации»³⁸ – детально изучено в ряде исследований и отмечено самим Эдвардом Олби, который, как уже было указано в предыдущей главе, много позже выпустит дополненный вариант пьесы, основанный на стремлении глубже раскрыть характеры двух своих героев.

Зритель и читатель знакомятся с персонажами в момент их первой встречи и на протяжении всей длительности пьесы следят за постепенным развитием их диалога, пытаясь разгадать суть таинственной истории, произошедшей в зоопарке, и причину отмеченного автором трагического финала.

Эксплицированный в русском переводе названия и имплицированный в английском варианте вопрос «Что случилось в зоопарке?» является лейтмотивом всей пьесы, он задаётся в тексте более трёх раз (трудность подсчёта составляет частота повторений одних и тех же фраз как одним персонажем, так и его собеседником, о чём будет сказано ниже) и подводит к кульминационному финалу, в котором, наконец, зритель, читатель и Питер получают долгожданный ответ. Однако при этом так же возможно отметить, что ответ в полной мере не даётся, так как событие или история, случившаяся в зоопарке, не были важны для автора и для Джерри больше, чем сама возможность задать вопрос, перенести внутренний конфликт на внешние обстоятельства. В данной пьесе, как уже было сказано выше, не имеет значения, какое именно событие произошло с персонажем; значение имеет лишь вопрос и причина, по которой он озвучивается – что также будет позже рассмотрено в

³⁸ «the polar opposites of freedom vs. imprisonment, conformity vs. confrontation». Цит. по Cavus M. Inauthentic Responses in the Plays of Harold Pinter and Edward Albee [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.hrpub.org/download/20141101/LLS4-19302343.pdf>. – (Дата обращения: 22.05.2017).

главе, посвящённой пьесе, уже в самом названии задающей подобный вопрос: «Кто боится Вирджинии Вулф?»).

Так, подтверждая справедливость высказанной подобной художественной установки, в предисловии к другой пьесе, «Гренадин», авторства Нила Векслера, Эдвард Олби ставит одним из проверочных вопросов в рассуждениях о том, какой именно должна быть хорошая драма, следующий: «Являются ли вопросы, которые представляет пьеса, достаточно интересными, чтобы оправдать нехватку ответов? <...> вопросы почти всегда интереснее ответов. Во всяком случае, теоретически, пьеса, полная лишь вопросов, может глубоко увлечь».³⁹

Итак, уже на этапе анализа названия первой пьесы Эдварда Олби, исходя из его указанных художественных установок, возможно сделать вывод, что один из основных обращающих на себя внимание методов Эдварда Олби – это выделение интриги без её завершения, вопроса без ответа (или по крайней мере без отчётливого ответа или имеющего конкретное значение для сюжета), который имеет значение лишь в качестве игры, побуждения к диалогу – как между героями, так и между автором и читателем, драматургом и зрителем.

Данный лейтмотив ярко стилистически выделяется автором в тексте драмы. Важность события, произошедшего в зоопарке, передаётся не только через название; факт того, что Джерри был в зоопарке, подчёркивается с самого начала и на протяжении всего действия пьесы. Так, это первые слова, раздающиеся на сцене: «Я сейчас был в зоопарке. (Питер не обращает на него внимания.) Я говорю, я только что был в зоопарке. МИСТЕР, Я БЫЛ В ЗООПАРКЕ!»).

Соответственно, с первых строк текста пьесы и с первых же мгновений её постановки Эдвард Олби выделяет значимое событие при помощи двух средств. Первое средство является повтором, который будет активно использоваться на

³⁹ «Are the questions the play poses sufficiently interesting to warrant the paucity of answers provided? <...> the questions are almost always more interesting than the answers provided. In theory, at least, a play of only questions can be profoundly involving.» Цит. по Albee E. Foreword: Judgment Day 2 // Grenadine. – New Haven, London: Yale University Press. – P. 7.

протяжении всей пьесы. Второе средство – не менее частотное графическое выделение в тексте пьесы заглавными буквами некоторых слов или фраз, которые даны без авторских ремарок.

Относительно второго средства требуется небольшое разъяснение. Подобные выделения в большинстве своём даются без каких-либо пояснений для актёров и читателей, объясняющих, как следует обыгрывать ту или иную фразу – но они и не требуют специальных авторских ремарок для понимания того, что на сцене это отражается повышением голоса и насыщенным эмоциональным тоном. На протяжении всей пьесы различные слова, словосочетания и целые предложения несколько раз выделяются в тексте заглавными буквами (что, как правило, не отражено в переводе Н. Трениной, поэтому при отсутствии необходимого эквивалента в данном исследовании будут приводиться примеры из оригинального текста пьесы).

В пьесе существует два типа графического выделения: о выделении заглавными буквами будет сказано ниже; перед его непосредственным анализом требуется обратить внимание на второй тип. Представляется любопытным, что в тексте только один раз (и единственный раз на протяжении всего раннего периода творчества) встречается не обозначенное в переводе выделение слова через разделение его букв: «I was a h-o-m-o-s-e-x-u-a-l. I mean, I was queer...» (в переводе Н. Трениной: «Я гомосексуалистом стал, понятно? Педиком то есть...»). Данное разделение букв дефисами так же не сопровождается ремаркой, однако так же и очевидно прочитывается как произносимое на сцене по буквам.

Автор особо заостряет на нём внимание: Джерри не просто говорит об очередном факте своей биографии, он выделяет его как нечто чрезвычайное, противоестественное, указывая тем самым на то, что он отделён от общества на всех уровнях своей жизни; он стыдится этого и намеренно грубо отзывается о времени своей молодости, называя себя «queer», (при этом, описывая своего соседа-гея, он характеризует его через характерное для того времени определение «queer»), стремясь одновременно и эпатировать, и отстраниться от самого себя через это выделение. Тема гомосексуализма как потеря связи с

обществом и повод для стыда и скрытности будет далее более подробно рассматриваться автором в его поздних произведениях, почти более не поднимаясь на протяжении раннего периода творчества, однако, в тексте данной пьесы находя своё отражение также в образе парка, о чём будет сказано ниже.

Возвращаясь к наиболее яркому и очевидному средству выразительности – выделению в тексте заглавными буквами, кроме указания на наличие данного стилистического элемента нам представляется важным отметить его развитие на протяжении всей пьесы, в особенности его динамику в обрамлённой кульминации.

Единственное во всём тексте выделение, сопровождающееся ремаркой – это данное героем название крупнейшего монолога Джерри: «ИСТОРИЯ О ДЖЕРРИ И СОБАКЕ!»; автор указывает, что персонаж произносит это название, словно читая его с афиши. С этого восклицания, как и с уже указанного выше восклицания «MISTER, I'VE BEEN TO THE ZOO!», открывающего пьесу, начинается крайне важная для понимания всего произведения вставная история, в которой будет часто использовано графическое выделение.

Так, сначала в данном монологе Джерри заглавными буквами в тексте пишутся слова и выражения, которые персонаж вспоминает и передаёт по мере своих сил так громко, как они и звучали изначально в описываемом прошлом: звукоподражание рычанию собаки «RRRAAAAGGGGGHHHH» и обозначенный им самим как слишком громкий ответ на вопрос «YES, A BITE FOR MY PUSSYCAT». Джерри повышает голос и на ключевых моментах своей истории: звук «ВАМ», которым он экспрессивно выделяет в своей речи повторяющееся неожиданное изменение в поведении пса, сообщение о важном для него событии как результате его действий «AND IT CAME TO PASS THAT THE BEAST WAS DEATHLY ILL».

Однако позже Джерри, описанный автором как «предельно напряжённый», начинает беспорядочно интонационно – что соответственно отражается графически в тексте пьесы – выделять различные слова и целые предложения в попытке разграничить свою речь, донести самое важное, крича

от переизбытка чувств, не находя необходимых слов для своего стремления наиболее точно выразить себя.

Вновь стилистика пьесы создаёт проблему для восприятия и анализа: автор обращает внимание на детали, образы или слова, которые не имеют сами по себе значения. Как в вопросе, который не требует ответа, в подобной сцене важным представляется не то, что Джерри выделяет в своей речи, но то, что он пытается выразить себя разными способами и не может найти понимания.

Впрочем, он его всё же находит, хоть и не в привычном смысле, но удивительным образом, характерным для всего творчества Эдварда Олби – что будет ещё рассмотрено на примерах других его пьес в последующих главах. Джерри после монолога встречает ожидаемые отторжение и неприятие, но слова Питера выделяются так же; он, как и его навязавшийся собеседник, начинает кричать: «I DON'T UNDERSTAND!» и «I DON T WANT TO HEAR ANY MORE.»

В ответ ему Джерри, что отражено в ремарках, шепчет и говорит тихо. Эта резкая смена темпа и громкости невероятно точно и даже эффектно выделяет перелом во всей истории, свершившийся после своего рода кульминации в виде истории о Джерри и собаке. До сих пор немногословный Питер, ранее повышавший голос, но не до такой степени, чтобы драматургу пришлось выделять его речь отдельно, начинает кричать, а только что кричащий Джерри становится тихим.

Здесь мы подходим к выводу, представляющемуся крайне важной для настоящего исследования: коммуникация между персонажами Эдварда Олби, как в данной пьесе, так и в других произведениях раннего периода, никогда не происходит явно, она имплицирована в тексте посредством уникальной авторской стилистики. Естественный человеческий диалог между ними невозможен, и потому их общность и редкие моменты, если не проблески понимания всегда абсурдны, в том числе и для них самих.

Так, мы видим, что через стилистический пласт текста автор подчёркивает, что до этого между персонажами были лишь видимость диалога и полное отсутствие взаимопонимания: Питер вежливо отвечал на вопросы,

сглаживал острые углы провоцирующего Джерри; тот и сам не раз смягчал свои резкие суждения в страхе спугнуть собеседника, чувствуя, что переходит границы, допустимые в чуждом ему обществе. Питер в определённой мере поддерживал стиль разговора и манеру Джерри: так, например, он сперва недоумённо реагирует на фразу о раке лёгких («Well, boy, you're not going to get lung cancer, are you?»), но отвечает на неё в рамках заданной игры, обращению «boy» противопоставляя шутовское «No, sir. Not from this.», что тут же эхом повторяется Джерри. Вспылив на вопросы по поводу его семьи, он быстро успокаивается, и эта его злость не идёт ни в какое сравнение с до гротеска доведённой паникой, в которую он впадает ближе к концу пьесы.

Крик Питера – это знак свершившейся коммуникации, вопреки тому, что этим криком он отрицает её. С этого момента и до самого конца (за исключением одного раза, когда Джерри повышает тон, толкая его со скамейки и вынуждая к ответной реакции: «MOVE OVER!») кричит только Питер. Вновь отрицая очевидную для Джерри как уже осуществившуюся, так и предстоящую связь между ними, он пытается закончить столь далеко зашедший разговор, позвать на помощь, отстоять своё абсурдное право на скамейку в парке – ещё одна деталь, не имеющая значения без введения её в происходящую между персонажами игру. Скамейка становится для Джерри возможностью провокации, и Питер, поддавшись его манипуляциям, защищает своё место в парке, отчаянно цепляясь за него как за привычный образ своей обычной жизни.

Он напуган, растерян и сердит, и всё это в конечном итоге приводит к убийству – или, вернее, самоубийству – Джерри, как единственно возможному для того разрешению созданного им конфликта, к достижению участия одного человека к судьбе другого. И всё это представляется драматургом в дёрганном чрезвычайно быстром ритме, разительно отличающимся от медлительного начала пьесы, наполненного неловкими паузами и нарочитыми замедлениями. Финал пьесы полон ругани, открытой агрессии, физических столкновений, страха и крика, и тем страннее последнее стилевое смещение в чувственном, почти сентиментальном завершении пьесы.

Мартин Эсслин в уже упоминавшейся работе «Театр абсурда» в рамках короткого обзора выразил своё мнение о столь неожиданном завершении произведения: «Но воздействие блестящего диалога аутсайдера Джерри и буржуа-конформиста Питера снижает мелодраматическая кульминация: Джерри провоцирует Питера, выхватив нож, и затем сам на него бросается. Драматизм положения шизофреника-изгоя оборачивается сентиментальностью, особенно в момент, когда жертва, истекая кровью, выказывает дружеские чувства к своему невольному убийце.»⁴⁰

Финал пьесы объединяет два основных средства, данных автором в самом начале, повтор и выделение, которые проходят через всю пьесу и завершают её. Последние слова Питера, убежавшего за сцену – это даже не крик, но «жалобный вопль»: «О БОЖЕ МОЙ!», который с презрением и мольбой повторяется умирающим Джерри: «О... боже... мой...». Пьеса стилистически и композиционно замыкается.

Окончание пьесы позволяет нам завершить анализ развития данного средства выразительности и перейти к обозначенному другому средству: повтору.

Простой повтор как стилистическое средство часто используется драматургом во всём его творчестве: отчасти по причине достоверно выстраиваемого диалога, в котором персонажи повторяют свои и чужие реплики, переспрашивают и уточняют. Постоянные повторы, организующие языковую игру, являются чертой стилистики произведений офф-Бродвея; однако в тексте «Что случилось в зоопарке» они не приводят к путанице и оксюморонам. Вместо того, чтобы перегрузить те или иные элементы текста бесконечными повторами, намеренно лишаящими их всякого смысла, Эдвард Олби умело оперирует ими, концентрируя смыслы, порой, весьма неожиданно.

Так, интерес представляет самое начало пьесы и диалога, который выстроен так, что повтор почти переходит в анадиплосис: последние слова Джерри эхом повторяются Питером (выделение наше):

⁴⁰ Эсслин М. Театр абсурда. – СПб: Балтийские сезоны, 2010. – С. 319.

«Джерри. Я был в зоопарке, потом шел пешком, пока вот не очутился здесь. Скажите, я шел на север?

Питер (озадаченно). На север?.. Да... Вероятно. Дайте-ка сообразить.

Джерри (тычет пальцем в зал). Это Пятая авеню?

Питер. Это? Да... Да, конечно.

Джерри. А это что за улица, что ее пересекает? Вон та, направо?

Питер. Вон та? О, это Семьдесят четвертая.»

Подобное построение диалога характерно для всей пьесы: Джерри беспрестанно подталкивает своего собеседника к продолжению разговора, в то время как Питер пытается успеть за его ходом мысли, ответить на его вопросы и завершить тем самым разговор или, смирившись с его неизбежностью, вернуть его в рамки вежливой непринуждённой беседы. В свою очередь и Джерри иногда повторяет слова Питера: скорее, невольно передразнивая, неосознанно-презрительно относясь к своему выбранному объекту коммуникации.

Таким образом, средство повтора позволяет автору с первых же строк выстроить характеры персонажей и их интенции на протяжении всей пьесы: Джерри – играет ведущую роль в создаваемой коммуникации, Питер – ведомый, Джерри – задаёт вопросы, на которые ему не требуются ответы, Питер – пытается найти в их разговоре привычный ему смысл общения ради информации, а не ради самого акта общения.

Нередко на протяжении пьесы идёт повторение и видоизменение одной фразы. Так, например, Джерри, исчерпав возможности для светской беседы между двумя незнакомцами, составляет в диалоге своеобразную цепочку: «Может, поговорим? Или вам не хочется?» <...> «Я вижу, вам не хочется.» <...> «Не стоит, раз вам не хочется.»

Герою это позволяет вновь вынудить своего обывательски-вежливого собеседника на продолжение разговора. Автору – вновь через ситуацию обрисовать характеры персонажей, но, главное, повтором выделить основную тему пьесы: желание и нежелание (возможность и невозможность) людей вести между собой диалог.

Также в пьесе между несвязанными кусками разных по значимости диалогов герои вновь и вновь возвращаются к опорным точкам, которые не позволяют пьесе потерять цельную структуру и возвращают читателя и зрителя к основным идеям. Это и уже указанный бесконечный повтор вопроса о событиях, произошедших в зоопарке, к которым возвращаются в разные моменты своего общения оба героя («А что это вы говорили насчет зоопарка... что я об этом прочту или увижу?...»), это и упоминание семьи Питера, также символически соотносимой с образом зоопарка («Но сейчас у меня дома свой зоопарк, ха-ха-ха... попугайчики приготовили обед, а эти самые... ха-ха... кошки...»). В конце пьесы Джерри наиболее полно раскрывает эту идею: они оба называют друг друга, отрицая в собеседнике право называться человеком: Джерри зовёт Питера растением, Питер его – чудовищем. Однако, умирая, Джерри, наконец, соотносит своего убийцу с животным («И вот что я тебе скажу, Питер, ты не растение, нет, ты животное. Ты тоже животное.»), также путая его домашних питомцев и членов семьи («Беги, попугайчики сварили обед... кошки... накрывают на стол...»).

Так, мы видим, что повтор значимого элемента позволяет ему раскрыться в финале неожиданным образом, придавая вопросу «Что случилось в зоопарке?» общечеловеческое значение; а история в зоопарке становится аллегорией, символической пародией на всё общество, отражая в единой сцене проблему всего человечества.

В рамках мотива связи героев с животными интересно рассмотреть детали, также часто выделяющейся автором повтором: образ попугайчиков, принадлежащих дочерям Питера, повторяемый в пьесе девять раз. Из этих девяти случаев возникновения в тексте Джерри несколько раз иронически упоминает их на протяжении всего диалога, делая их маркером сытой семейной спокойной жизни своего собеседника, чем вызывает у того смущение и злость. При этом Питер, как уже указывалось, дважды путает или намеренно соотносит свою семью и их питомцев, почти теряя рассудок от щекотки: «Попугайчики... ха-ха-ха... то есть жена уже ждет с обедом».

Однако этот образ обычной жизни с семьёй и попугайчиками имеет и ещё одно значение: Джерри в самом начале, расспрашивая Питера о его семье и домочадцах, делает необычное – впрочем, обычное для него – замечание: «Они чем-нибудь болеют?.. Птицы то есть.» <...> «Очень жаль. А то вы могли бы выпустить их из клетки, кошки их сожрали бы и тогда, может быть, и подошли.»

Таким образом, повтор образа попугайчиков на протяжении всего произведения неизменно каждый раз не только становится символом сытой и скучной жизни, но и отсылает к необычно обыгранному образу птицы в клетке, усиливая создающееся структурой пьесы ощущение замкнутости, сжатости и, соответственно, неизбежности печального финала столкновения двух противоположных личностей. О подобном заключении Олби своих персонажей в условные клетки пишет исследователь Филип Колин в своей статье, посвящённой его одноактным пьесам. Он обращает внимание на образ парка, который позволяет драматургу заключить в одно сжатое пространство людей из разных слоёв общества. Джерри в своей речи несколько раз разграничивает парк на западную и восточную стороны: западная – место, где в кустах и ветках деревьев «прячутся» геи, заключённые обществом в социальную тюрьму, и где они находятся под постоянным страхом полиции, в то время как в другой, респектабельной части, находится Питер – так же заключённый в свою не менее жёсткую в границах клетку.⁴¹

На острое ощущение Джерри окружающих его границ указывает и Мёрв Кавус, выделяя важнейшую характеристику данного героя – осознание своей отчуждённости и невозможности связи с другими людьми, которое в том числе само загоняет его в ловушку из бесконечного чувства тоски, заставляя проецировать внутренние конфликты на внешний мир. Таким образом, для Джерри нет разницы между окружающими его внешними разделениями, вроде

⁴¹ Bottoms S. The Cambridge Companion to Edward Albee. – Cambridge: Cambridge univ. press, 2005. – P. 23.

парка или зоопарка, и внутренней изолированности, не позволяющей удовлетворить потребность в эмоциональной связи с другим человеком.⁴²

Как уже было сказано, Эдвард Олби использует стилистику театра абсурда, однако, скупно пользуясь её выразительными средствами, достигает при её помощи противоположного эффекта: через гротеск выходя к реализму.

Джерри задаёт абсурдные вопросы, удивляя Питера, заставляя его чувствовать себя некомфортно и уходить в дискоммуникацию, но это легко прочитывается как страстное нежелание персонажа завершать разговор, стремление вызвать интерес, эпатировать и создать через свою необычность и чрезмерные откровенность и загадочность связь со своим собеседником. Что более интересно, он даёт абсурдные ответы, например: «Может, по тому, как вы кладете ногу на ногу, да еще что-то в вашем голосе. А может быть, случайно догадался.» Эти ответы абсолютно бессмысленны, но так же и верны: он действительно интуитивно прочитывает собеседника, легко угадывая, как устроена его жизнь. Таким образом, вновь, как и с использованием повторов, полная парадокса и недосказанности стилистика офф-Бродвея сжимается и концентрируется, создавая – неожиданно для читателей, зрителей и критиков – правдоподобность.

Не только речь героев – или, вернее, одного героя, повлиявшая и на речь второго – необычна и гротескна, но также и события, представленные автором в «Что случилось в зоопарке», странны. Так, Б. А. Гиленсон, характеризуя в своей статье данную пьесу, отмечает, что «ситуации заострены, нередко парадоксальны, нарочито антитеатральны: писателю явно не терпится поразить, “шокировать” зрителя»⁴³.

И автору удаётся достичь успеха в поставленной цели шокировать: не только при помощи убийства, показанного на сцене, но при помощи эмоционально тяжёлой атмосферы, достигающейся различными языковыми

⁴² Cavus M. Inauthentic Responses in the Plays of Harold Pinter and Edward Albee [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.hrpub.org/download/20141101/LLS4-19302343.pdf>. – (Дата обращения: 22.05.2017).

⁴³ Гиленсон Б. А. Кто убил Бесси Смит? // Лит. обозрение. – 1977. – № 7. – С. 87.

средствами: руганью, повторами образов и мотивов, намеренно бессмысленными риторическими вопросами.

Итак, после проведённого анализа представляется возможным сделать следующие выводы.

Эдвард Олби пользуется в своей пьесе небольшим набором простых средств выразительности: риторический вопрос, различные виды повторов, графическое выделение.

Используя характерные для театра абсурда стилистические средства, он создаёт с их помощью правдоподобные, хоть и необыкновенные сцены, раскрывает характеры персонажей и выделяет основные мотивы и идеи.

Также для его стиля естественно намеренное нарушение ритма пьесы: быстрые диалоги, в которых персонажи реагируют на слова друг друга, то повторяя одно и то же, то, порой, перебивая собеседника, сменяются длинными монологами, в которых раскрываются важные для пьесы проблемы; вновь переходя к гротескно-агрессивным сценам, автор завершает их нарочито-мелодраматично.

Требующая отдельного внимания отличительная черта стилистики пьесы «Что случилось в зоопарке» – выделение не значимого самого по себе объекта в качестве предмета игры как между персонажами, так и между автором и читателем и зрителем, наполняемого смыслом в течении произведения. Подобными деталями в тексте могут являться вопросы, как «Что случилось в зоопарке?», предметы обсуждений и споров, как скамейка, повторяющиеся образы, как попугайчики.

Данная черта, как и рассмотренный ряд средств языковой выразительности, находит своё отражение в дальнейших пьесах Эдварда Олби и будет рассмотрена в приведённых ниже главах.

2.2. «Смерть Бесси Смит»

«Смерть Бесси Смит» – второе поставленное на американской и европейской сцене драматургическое произведение Эдварда Олби. Одноактная пьеса, являющая собой по мнению Мартина Эслина «беспощадную социальную критику»⁴⁴, воссоздаёт смерть существовавшей в реальности Бесси Смит в Мемфисе в 1937 году. Известная исполнительница блюзов погибла в автомобильной катастрофе – событие, которое уже само по себе не могло не вызвать широкий общественный резонанс; но большее внимание привлекла возникшая после её смерти легенда (и бытующая до сих пор, несмотря на существующие опровержения⁴⁵) о том, что гибель «Императрицы Блюза» стала результатом расовой нетерпимости, так как ни одна из больниц, предоставляющих услуги для белого населения, не оказала ей необходимую своевременную помощь.

Исходя из этого, можно утверждать, что данная пьеса уникальна для раннего периода творчества Эдварда Олби, так как она напрямую отвечает запросам современной американской публики, будучи созданной по мотивам реального происшествия. Здесь представляется важным дополнить данное утверждение, указав, что написание более поздней «Фэм и Йем» также было вызвано действительно существовавшим событием, а именно встречей Эдварда Олби и Уильяма Инге, однако этот произошедший контакт двух драматургов не вызвал подобного социального отклика и был замаскирован под взаимодействие действующих лиц, неочевидно соотносимых с известными зрителю и читателю персонами, тогда как в «Смерть Бесси Смит» уже само название, содержащее реальное имя, отсылало к конкретной ситуации.

Соответственно, необычность предпосылок создания пьесы обусловила её критическую направленность, а социально-политический контекст задал определённый характер повествования, отмеченный исследователями.

⁴⁴ Эслин М. Театр абсурда. – СПб: Балтийские сезоны, 2010. – С. 319.

⁴⁵ Albertson C. Bessie: Empress of the Blues. – London: Sphere Books, 1972. – P. 196.

Так, данная пьеса обратила на себя внимание ряда отечественных исследователей творчества Эдварда Олби: Г. В. Коваленко находила, что в ней автор, «взявшись за серьёзнейшую – расовую – проблему, решает её в эмоциональном плане, лишая её социально-политической подоплеки»⁴⁶; в противоположность данной заявленной позиции Б. А. Смирнов утверждает (и В. М. Паверман отмечает⁴⁷ своё согласие с его точкой зрения), что почва, на которой возникают взаимоотношения героев этой пьесы, носит «отчетливо социальный характер»⁴⁸, определяя неоднородную идейную направленность всего творчества исследуемого драматурга.

На позицию данной драмы в творчестве Эдварда Олби указывает и учёный Б. А. Гиленсон, называя её «наиболее “открытой”» «социально-определенной» пьесой и соотнося её с традицией левого театра США 30-х годов.⁴⁹

Таким образом, несмотря на то, что Эдвард Олби не даёт своим пьесам жанровых определений, зарубежные и отечественные исследователи либо прямо называют «Смерть Бесси Смит» социальной драмой, либо указывают на черты данного жанра, отразившиеся в тексте произведения. Исследователи сходятся в уверенности в невероятных способностях драматурга формировать конфликты между своими персонажами, отражая через них социальные протесты как послание современному поколению 60-х годов.

Подобная направленность пьесы повлияла на её стилистику. Автор, создавая эксперимент на реалистической основе, пользуется успешно освоенными на материале пьесы «Что случилось в зоопарке» выразительными

⁴⁶ Коваленко Г. В. Театр Эдварда Олби (Э. Олби. «Смерть Бесси Смит» и другие пьесы) // Звезда. – 1977. – № 12. – С. 200.

⁴⁷ Паверман В. М. Драматургия Эдварда Олби 60-х годов XX века: Учебное пособие. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2004. – С. 22.

⁴⁸ Смирнов Б. А. Театр США XX века. – Л.: Министерство культуры РСФСР, ЛГИТМиК, 1976. – С. 235.

⁴⁹ Гиленсон Б. А. Кто убил Бесси Смит? // Лит. обозрение. – 1977. – № 7. – С. 85-87.

средствами, а также ищет новые методы и возможности, опираясь на художественные принципы психологического и условного театра.

Новой, отличной от предыдущей пьесы, является структура пьесы: по-прежнему одноактная, она поделена на восемь картин, расположенных в хронологическом порядке и представляющих один набор героев в различных сочетаниях.

Также он впервые вводит персонажа, который ни разу не показывается на сцене, и даже не действует за ней, косвенно влияя на сюжет, но постоянно незримо ощущается – приём, который найдёт своё наиболее яркое воплощение в «Кто боится Вирджинии Вулф?». В «Что случилось в зоопарке» отсутствующие на сцене персонажи попросту не имеют значения, они бы, появившись, разрушили всё напряжение, создающееся между основными героями. В «Смерти Бесси Смит» отсутствует сама Бесси Смит, как живая, так и мёртвая; отсутствует её голос, её отношение к происходящему; в первых постановках по требованию автора отсутствовали также и её изображения, и её музыка.

Подобное решение продиктовано не только стремлением как можно более уважительно интерпретировать действительно произошедшие печальные события, оградив пьесу от любого вымысла, который может навредить реальным лицам. Оно создаёт максимально яркий в данном произведении образ: читатель и зритель за каждой картиной видят дважды мёртвую Бесси Смит: уже мёртвую в жизни вне сцены и погибшую во время действия пьесы. По словам Эдварда Олби, Бесси Смит являет собой одновременно и символ, и реальность.⁵⁰

Таким образом, забегая вперёд, можно отметить, что используемые в предыдущей пьесе средства выразительности и их основное значение развиваются в «Смерти Бесси Смит». Повторы, графические выделения, смена ритма и использование грубой лексики, как и нагнетание тяжёлой наполненной агрессией атмосферы – всё это вновь используется и вновь, порой, на не

⁵⁰ Rutenberg M. Edward Albee: Playwright in Protest. – New York: Drama Book Specialists, 1969. – P. 245.

очевидно значимых элементах текста. В то время как самый яркий и самый значимый образ скрывается минус-приёмом; смерть Бесси Смит является противоположностью истории в зоопарке: оно единственно важное событие, стоящее обсуждения и осмысления, но всё, что автор позволяет увидеть – это то, что ему предшествовало, и то, что за ним последовало.

Итак, в данной пьесе можно выделить уже знакомые многочисленные повторы и графические выделения.

Повторы в диалогах, как и в предыдущей пьесе, создают ощущение правдоподобного разговора:

«Джек (чуть таинственно). На Север.

Берни (смеется). На Север! Север-то большой, а?

Джек. Да... немаленький.

Берни (после паузы, опять смеется). А если поточнее, старик? Куда это на Север?

Джек (скромно, но гордо). В Нью-Йорк.

Берни. В Нью-Йорк?!»

И вновь они помогают наиболее полно воссоздать характеры персонажей и показать специфику их взаимодействия. Так, наиболее частотен повтор в картинах второй и шестой, где раскрываются самые напряжённые отношения: между медсестрой и её отцом, а позже между медсестрой и врачом. В первом случае данный стилистический приём позволяет отразить отношения, которые сперва кажутся полными усталости и терпения, но постепенно раскрываются в полное презрение друг к другу. Отец повторяет одни и те же жалобы и упрёки, то есть свои слова: «Я, слава богу, не твой пациент» <...> «Ты к своим пациентам относишься куда лучше, чем ко мне» <...> «Если б ты была... этой... как ее... палатной сестрой, ты бы относилась к своим пациентам гораздо лучше, чем ко мне».

Медсестра же иначе использует повтор, она произносит его слова, высмеивая их, разрушая заложенный в них смысл, подчёркивая их ложность или абсурдность:

«Отец. Я говорю, она мне сегодня самому нужна!

Медсестра. Да, слышу. Она тебе нужна самому.»

Более напряжёнными оказываются специфические романтические отношения между врачом и медсестрой. Они начинаются с грубовато-насмешливого флирта, где повтор часто использует медсестра, как и в сцене с отцом, высмеивая слова собеседника:

«Врач (хочет что-то сказать, но передумывает. Вздыхает). Ну ладно. Оставим это. Ты видела, КАКОЙ закат?

Медсестра (передразнивая). Нет, я не видела, КАКОЙ закат. А что он делает?»

Постоянные повторы своих и чужих слов создают, таким образом, своеобразную вербальную игру между персонажами, где оба упорно стоят на своём, стремясь разрушить позицию другого:

«Врач. Мадам... мое сердце жаждет, тело пылает...

Медсестра. Ау меня, видите ли, нет времени на молодых врачей.

Врач. ...сердце жаждет, тело пылает... а у вас, видите ли, нет времени...»

Накаляясь подобным образом, диалог раскрывает в отношениях абсурдно не отрицающее взаимной симпатии презрение друг к другу, а потом выливается в сцену, полную ненависти, заставляя медсестру разразиться потоком яростных ругательств и угроз; вновь пользуясь повтором, Эдвард Олби указывает на разные характеры своих героев и роли в диалоге:

«Медсестра. Дрянь! Вы просто... дрянь!

Врач. Я – честный человек. Разрешите мне все-таки сделать вас честной женщиной.»

Эта невероятно напряжённая сцена находит своё завершение в финале картины, чтобы, вновь нарушая заданный ритм, смениться фальшивым спокойствием, скрывающим под собой угрозу:

«Врач. Знаете... кажется, я забуду отвезти вас вечером домой.

Медсестра. О нет, вы не забудете. Вы отвезете меня вечером домой... и сегодня отвезете, и завтра.»

Таким образом, наблюдая за тремя сменами тональности в диалоге при помощи анализа повторов можно отметить борьбу между персонажами за

ведущую позицию: сперва повтором пользуются оба, высмеиваются патетичность врача и приземлённость медсестры, далее во время ссоры врач данным средством выразительности усиливает свою позицию, в то время как медсестра повторяет одни и те же ругательства, не находя других; но в финале сцены она занимает лидирующее положение, подчёркивая свою угрозу и навязывая необходимые ей линии поведения и развитие их отношений.

Стоит отметить, что появившийся в этой картине врач разительно отличается от других персонажей своей стилистикой: он говорит высокопарно, наигранно-поэтически («О, нежное создание... леди девятнадцатого века, изнемогающая в нашем грубом, пошлом мире... дева, искусная в рукоделии и любящая слушать тихие голоса природы...» <...> ...тип женщины, за которую сражался и умер мой прапрадед... сорок шесть долларов в месяц и единственное, что я могу себе позволить, – это вождение! О господи!»), используя возвышенную книжную лексику и риторические вопросы, восклицания и паузы, что резко контрастирует с откровенной до вульгарности речью медсестры-южанки. Подобная манера позволяет автору выделять важные для его персонажа темы снижением его лексики до повседневного стиля обыденной речи: врач серьёзен, когда говорит о войне и о том, что его место на ней – и, в том числе, когда оскорбляет медсестру. После произошедшей ссоры он уже не может вернуть её расположение, как и не может вернуться в прежнюю манеру речи: его попытки обратить всё в шутку сопровождаются авторской пометкой «фальшиво».

В начале восьмой сцены он снова говорит привычным шутивным тоном и книжным стилем, повторяя прежнюю высокую лексику («Значит, один кофе, леди!»), однако в ней чувствуется натянутость, а чуть позже – и откровенная угроза. При помощи подобных стилистических манипуляций автор достигает крайней эмоциональной насыщенности в двух наиболее напряжённых сценах в финале пьесы: когда врач становится предельно серьёзным, уходя со сцены, чтобы помочь умирающей, несмотря на ожидающие его последствия этого поступка, и когда он срывается, крича – и заканчивая риторическими восклицаниями картину и пьесу – оба случая противопоставлены как друг другу, так и детально

представленной зрителям и читателям повседневной манере общения данного героя.

В тексте «Смерть Бесси Смит» вновь появляется графическое выделение заглавными буквами. Его роль видоизменяется по сравнению с предыдущей пьесой: теперь оно обращает внимание читателя не на крик, являющийся маркером свершившегося акта коммуникации, но на ключевые элементы, важные для персонажей и автора. Так, уже в третьей сцене, представляющей собой сплошной монолог Джека, обращённый к отсутствующей на сцене Бесси Смит, заглавными буквами пишутся слова, которые, как представляется, актёр данной пьесы, в отличие от актёров «Что случилось в зоопарке», должен не выкрикивать, но интонационно выделять как значимые: «Она вовсе НЕ ОБЯЗАНА петь для вас», «И не то что хочу, а ДОЛЖЕН», и даже восклицание «ТАК ЧТО ВСТАВАЙ!» выделяется по причине его важности для персонажа, а не по причине его повышенного эмоционального тона – явно не превышающего восклицания во время ссор персонажей, которые не выделяются автором, так как не имеют значения для самого главного события пьесы: смерти Бесси Смит. Выделенные три примера, в свою очередь, имеют, так как относятся к причинам и обстоятельствам роковой поездки.

Крик маркируется и в пятой картине, отмечая само столкновение: «Эй!.. ОСТОРОЖНЕЙ! ОСТОРОЖНЕЙ!», «БЕССИ!.. БЕССИ!..»; но в следующей картине, описывающей диалог врача и медсестры, заглавными буквами пишутся исключительно незначимые для пьесы, но выделяемые самими персонажами слова: «Ты видела, КАКОЙ закат?», «<...> я женюсь на тебе, если... ЕСЛИ! Грандиозное обещание, с грандиозным ЕСЛИ!..». Тем самым на уровне письменного текста создаётся диссонанс между одновременно происходящими событиями: смертью и ссорой. Он усиливается в следующей картине, где автор кратко, ёмко и крайне выразительно отражает конфликт, выражающийся в расовой нетерпимости и общечеловеческом безразличии к чужой судьбе. Вторая медсестра, говорящая в этой сцене лишь десять предложений, выделяет четыре из них криком – и они, как и в случае с криками Джека во время и после столкновения, выделяются автором как значимые:

«ЖДИ, ГОВОРЯТ ТЕБЕ!», «ПОДОЖДЕШЬ!», «А МНЕ НАПЛЕВАТЬ, КТО ТАМ У ТЕБЯ В МАШИНЕ, СЛЫШИШЬ, ЧЕРНОМОРДЫЙ! СИДИ И ЖДИ!» – все четыре позже, ближе к концу произведения, вновь произносятся Джеком, выделяясь повтором и, соответственно, становясь самыми важными в пьесе, ударными точками, на которых строятся основные идеи и конфликт пьесы.

Необходимо отметить, что в этой чрезвычайно короткой, особенно по сравнению с предыдущей и следующей картинами сцене не используется повторов, как и других стилистических приёмов. Эдвард Олби выстраивает её максимально эмоциональной при минимальных средствах языковой выразительности – только использованием сниженной лексики и графического выделения.

Наконец, в финальной восьмой картине автором выделяются элементы короткого отчаянного монолога медсестры («Я устала от тебя, а еще больше устала от НЕГО...», «Я устала от собственной кожи... Я хочу бежать отсюда... БЕЖАТЬ ПОДАЛЬШЕ!»), обозначенный выше повтор Джеком уже звучавших со сцены слов, как своих, так и второй медсестры; и, наконец, одни из наиболее важных для всего произведения риторические вопросы, фактически, один вопрос, несколько раз по-разному выраженный в тексте: «ЗАЧЕМ ЖЕ ВЫ ЗВАЛИ ВРАЧА? ЗАЧЕМ Я БЫЛ ВАМ НУЖЕН?» и «ЧЕМ Я ВАМ МОГ ПОМОЧЬ?».

Мы наблюдаем, как автор вновь прибегает к использованию вопроса без ответа, абсурдного вопроса, вызванного абсурдными действиями – и абсурдностью кажущейся столь реалистичной и правдоподобной жизни героев. Эдвард Олби вновь искусно совмещает правдоподобность и гротеск, черты социального, психологического и символического театра. Тема пьесы – смерть Бесси Смит – обличает современное общество, в котором каждый полон бесконечной злобы к другому: к родителю, возлюбленному, незнакомцу; и в котором отсутствие человеческого участия порождает бессмысленные отчаянные разрушительные акты.

В завершение анализа пьесы требуется повторить основные выводы: даже при поверхностном изучении стилистики данного произведения можно

отметить развитие выразительных средств, составляющих основной инструментарий автора. Повтор и графическое выделение начинают нести новые функции, большее внимание уделяется стилям речи персонажей и резким сменам темпа повествования. Требуемая от автора реалистичности социальная направленность пьесы снижает её символические смыслы, что не даёт определить при исследовании образы, характерные для предыдущего рассмотренного драматургического произведения; однако отсутствие очевидного символизма позволяет автору добиться наибольшей правдоподобности, а через неё – напряжённости в кульминационных сценах, достигая наивысшего эмоционального эффекта в финале пьесы.

2.3. «Песочница» и «Фэм и Йем»

Как указала в своей работе И. А. Едошина, Эдвард Олби – мастер эксперимента, постоянного изменения: «как художник, исследующий жизнь, Олби в достаточной степени противоречив. Он сам называет себя "самым эклектичным писателем, который когда-либо существовал"»⁵¹.

Поэтому после написания и постановки как успешной пьесы, получившей свою известность среди публики и критиков как американский образец острой философской драмы, так и пьесы, отвечающей современным реалиям, преимущественно относимой к социальной драме, он не прекращает поиски новых форм, не остаётся в созданной нише, но продолжает искать оригинальные способы выражения тем и идей.

Так, после «Смерти Бесси Смит» и, фактически, одновременно с «Американской мечтой» Олби создаёт две короткие экспериментальные пьесы, обозначенные исследователем Филипом Колином как «критикующие пустые ритуалы, преграды для коммуникации и реалистический театр»⁵².

Два данных произведения – разные по содержанию и по своей направленности, но оба ярко отражающие на небольшом материале основные авторские эстетические и стилистические установки.

Пьесу «Песочница» драматург посвящает своей бабушке, пьеса «Фэм и Йем» относится ко встрече Эдварда Олби и Уильяма Инге и может быть прочитана как сатирическое посвящение последнему. Обе, как и предыдущие пьесы раннего периода, критикуют современное американское общество: «Песочница» – деградирующий образ американской семьи, «Фэм и Йем» – пропитанный фальшью театр США и его признанных живых классиков.

⁵¹ Едошина И. А. Проблемы поэтики в ранней драматургии Эдварда Олби: автореф. дис. ... к-та филол. наук. – Л.: Лен. гос. пед. ин-т. им. А. И. Герцена, 1987. – С. 1.

⁵² «plays that also attack hollow rituals, obstacles to communication, and the theatre of realism». Цит. по Bottoms S. The Cambridge Companion to Edward Albee. – Cambridge: Cambridge univ. press, 2005. – P. 24.

Несмотря на постоянство критической тенденции в искусстве Олби, она выражается в его творчестве по-разному и находит различное развитие.

«Песочница» – пьеса откровенно экспериментальная, относящаяся к традиции антитеатра, своеобразная проба пера перед «Американской мечтой». В. М. Паверман в своей работе отмечает⁵³ её как попытку Эдварда Олби реализовать принципы высоко ценимого им Беккета, несмотря на отмечаемые им стилистические трудности, связанные с переносом его произведений на американскую сцену.

В данной пьесе всё происходящее предельно обобщено и метафоризировано, все герои являют собой ирреальные образы, говорят и ведут себя алогично – и крайне знакомо для офф-Бродвейской публики. В течение короткой постановки несколько раз автором и персонажами подчёркивается её условность и, следуя традиции театра Бертольта Брехта, разрушается «четвёртая стена»: Бабуля обращается к залу, к осветителям за сценой («Ну что, дорогой, уже затемнение?»), «Да не гасите свет-то... я не готова, я еще не совсем готова»); один раз границу между реальностью и пьесой нарушает и, казалось бы, наиболее приземлённая Мамуля («Грохот за сценой... и ты знаешь, что это значит»), объясняя происходящее на сцене Папуле, и вместе с ним зрителю и читателю.

Главными героями, выражающими основную идею произведения, автор делает Бабулю – своеобразное представление основателей Америки, прародительницу американской мечты, которая оказалась забытой и деформированной её потомками, подменённой, словно пляж, оказавшийся детской песочницей – и Молодого Человека, уже в описании пьесы заявленного как Ангел Смерти. Они оба выделяются своей речью и поведением: первую половину пьесы Бабуля только кричит и каркает, Молодой Человек – лишь улыбается и повторяет «Салют!»; оба своим странным поведением (карканьем и хлопаньем руками, изображающем взмахи крыльев) становятся очевидно

⁵³ Паверман В. М. Драматургия Эдварда Олби 60-х годов XX века: Учебное пособие. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2004. – С. 65.

прочитываемыми, но не очевидно анализируемыми образами птиц. И тем неожиданней оказывается после нескольких повторов столь бессмысленных реакций на происходящее их переход к обычной речи, серьёзной и переполненной сжатыми смыслами, разительно отличающейся от пустого воркования Мамули и Папули.

Ю. Я. Лидский в своём очерке⁵⁴ отмечает в данной пьесе контраст между «гротескным характером происходящего на сцене» и «бытовой тональностью диалога», говоря о нём как о характерном для творчества исследуемого драматурга приёме, отмечая подобный стиль и в «Американской мечте», где подобное несоответствие находит своё наивысшее воплощение в раннем творчестве драматурга.

Таким образом, следует отметить, что даже при создании экспериментальной подчёркнуто-условной постановки, а также в поисках способов новой художественной выразительности при помощи сценографии, манипуляций со светом и звуком, Эдвард Олби остаётся верен принципу использования простых стилистических приёмов. Это повторы, выделяющие больше значимых персонажей как носителей идей, чем сами идеи, и задающие структуру приближенному к реальному диалогу между Мамулей и Папулей, что создаёт диссонанс между их речью и действиями. Это многочисленные риторические паузы и восклицания. Это резкие смены темпа и стиля повествования: так, смерть Бабули обыгрывается здесь сходно со смертью Джерри в «Что случилось в зоопарке»: от абсурдной в своей нелепости сцены (закапывания себя в песочнице детской лопаткой) к сентиментально-возвышенному финалу (диалогу с Ангелом Смерти).

«Фэм и Йем», которому автор впервые даёт относящий к жанру подзаголовок «Мнимое интервью» («An imaginary interview») в свою очередь, не столь очевидно антитеатрален. Он являет собой едкую сатиру, представляя диалог двух неназванных авторов, скрывающихся под аббревиатурами – Fam

⁵⁴ Лидский Ю. Я. Очерки об американских писателях XX века. – Киев: Наукова думка, 1968. – С. 207-229.

как Famous American Man (знаменитый американец) и Yam как Young American Man (молодой американец) – впервые появившимися в стилистике Эдварда Олби.

В образе Фэма прочитывается Уильям Инге, знаменитый автор, к которому после успеха своих пьес смог попасть Олби. Его описание ему не льстит: он предстаёт перед публикой в роли толстого, самодовольного и беспрестанно потягивающего херес опьянённого алкоголем и чувством собственной важности сноба. Впрочем, его узнать легче через весьма подобное описание дома, в котором встречаются два героя, и в котором по некоторым признакам легко узнаётся реальный дом писателя («белые стены, диван цвета сливы, две картины Модильяни, одна Брака»⁵⁵). Сам Инге, который, по иронии, терял на тот момент популярность, когда Олби начал своё восхождение к вершинам театра США, ожидаемо, отнёсся к пьесе негативно: «Боже, каким же мелким самодовольным человеком нужно быть, чтобы писать, словно будучи совершенно уверенным в своём будущем успехе.»⁵⁶

В образе Йема же нетрудно узнать самого Олби, чрезмерно активного, агрессивного, на протяжении всей пьесы держащего в одной руке старый номер Evergreen Review – альтернативного издания, отражающего духовную близость и схожесть героя «с этими литературными и социальными иконоборцами»⁵⁷. Более того, он вписывает собственное имя, разделяя себя и своего героя – и одновременно сводя вместе. Фэм в своей речи, противопоставляя мэтрам театра США, к которым относит и себя, скептически перечисляет молодых драматургов: «Гербер, Ричардсон, Копит... (Пожимает плечами.) Олби... Вы...». Также название офф-бродвейской пьесы Йема, звучащее во время

⁵⁵ «white walls, a plum-coloured sofa, two Modiglianis, one Braque».

⁵⁶ «God, what a smug little creature he must be, to write as though perfectly assured about his own future prestige». Цит. по Edward Albee, 1928 -. A Descriptive Chronology of His Plays, Theatrical Career, and Dramatic Theories [Электронный ресурс]. – URL: <http://bingweb.binghamton.edu/~ccarpen/Albee.htm>. – (Дата обращения: 22.05.2017).

⁵⁷ «affinity with these literary and social iconoclasts». Цит. по Bottoms S. The Cambridge Companion to Edward Albee. – Cambridge: Cambridge univ. press, 2005. – P. 25.

постановки и выделяющееся в тексте уже знакомым читателю Эдварда Олби образом, «ДИЛЕММА, ЗАБРОШЕННОСТЬ И СМЕРТЬ» («DILEMMA, DERELICTION, AND DEATH»), вероятно, является самоиронией и аллюзией на «Что случилось в зоопарке».

Ведущийся между двумя героями диалог сходен по своей структуре с разговорами активного Джерри и пассивного Питера, который против воли перенимает чужую стилистику и начинает в своей речи отражать речь собеседника: автор вновь сталкивает между собой две полярные противоположности, однако в этом случае не собирается приводить их к примирению, но наоборот, заявляет о превосходстве одного персонажа над другим.

На протяжении всей пьесы Йем контролирует разговор, нападая на устои Бродвейского театра, говоря о ненасытности владельцев театров («невежественные, жадные, осчастливленные хитами владельцы недвижимости»⁵⁸), о продажности продюсеров, агентов и менеджеров, о критиках, мнящих себя социальными арбитрами (о своём отношении к подобным «цензорам» он позже напишет в предисловии к «Американской мечте»), о коррумпированности всей театральной системы в целом – и о драматургах, которые «сами не лучше предпринимателей»⁵⁹.

Всё это в то время как мало что понимающий опьянённый Фэм благодушно соглашается с его напором, поддакивает, не слушая, отвечая лишь «О да» и «Прекрасно, прекрасно» («Oh my <...> Oh yes <...> wonderful, wonderful»), и опрометчиво недооценивает своего «интервьюера», что и приводит к его финальному низвержению, когда он понимает, что слова Йема, которые он повторял, будут в статье приписаны ему и использованы против него.

В этой пьесе повтором выделяется необычный, не встречавшийся до этого в творчестве автора мотив: роскошь, окружающая Фэма, признаки

⁵⁸ «ignorant, greedy, hit-happy real estate owner».

⁵⁹ «are nothing better than businessmen themselves».

которой были указаны выше. Йем начинает своё интервью и весь диалог с восхищения богатым домом как маркером успеха Фэма – не восхваляя при этом его мастерство или талант драматурга, но намеренно выделяя материальные блага. Его собеседник пытается вернуть разговор к обсуждаемому предмету, статье, и сам не замечает, как теряется в энтузиазме молодого драматурга. Позже мотив слишком большого и слишком богатого для одного человека дома повторяется, когда на снисходительное «Вы, молодёжь, собираетесь отодвинуть нас с пути»⁶⁰ Фэма Йем, неумышленно «оскалившись» улыбкой, отвечает «Ну, быть может, места хватит на всех»⁶¹, что окончательно связывает образ дома с Бродвеем, которому в скором будущем действительно будет суждено ставить как привычные для своей публики пьесы, так и скандальные постановки Олби. Автор повторно выделяет этот мотив и в финале пьесы, уже не в речи героев, но сценическими средствами, когда поражённый Фэм остаётся один посреди кружащихся и рушащихся картин как образов его мнимого величия.

Также иронией отмечается название будущей статьи: «В поисках героя» («In search of a Hero»); уже в самом начале очевидно, что, восхваляя Фэма, Йем бесстыдно надсмехается, а на протяжении пьесы окончательно становится ясно, что поиски героя невозможны в этой туманной роскоши фальшивого короля Бродвея.

Таким образом, следует отметить, что в «Фэм и Йем» автор больше всего использует иронию и аллюзии на культурные реалии и определённых лиц, которые позволяют наиболее точно раскрыть сатирическую и обличительную направленность пьесы, в отличие от предыдущих произведений, где они не становились ведущими средствами; и при этом, продолжая тенденцию использования минимального набора выразительных средств, Олби также использует лишь редкие повторы и риторические восклицания, выделяя ими наиболее важные идеи и мотивы.

2.4. «Американская мечта»

⁶⁰ «You youngsters are going to push us out of the way».

⁶¹ «Well, maybe there'll be room for all of us».

Следующая пьеса, «Американская мечта», объявленная⁶² Мартином Эллином как без сомнений относящаяся как по стилистике, так и по содержанию к театру абсурда, была поставлена 24 января 1961 года, вызвала большой отклик и получила неоднозначные отзывы. Исследователи, критики и публика определили её как продолжающую традиции эпического театра Брехта и соответствующую по стилю игровой манере абсурдизма Ионеско.

Определённую реакцию в культурной среде вызвало и предшествующее тексту произведения введение автора, уже упоминавшееся в данной работе. Эдвард Олби заявляет данную пьесу как дерзкую, честную и личную, оскорбительную и комедийную, обвиняющую самодовольство, жестокость и бессилие, раскрывающую безумие и боль всей страны и каждого члена американского общества.

Первое, на что требуется обратить внимание при анализе данной пьесы, это то, что в ней прослеживается очевидное сходство с «Песочницей», которую автор написал посреди работы над «Американской мечтой». Они схожи по теме и технике, представляют одно и то же трио персонажей: Бабуля, Мамуля и Папуля (Мамочка и Папочка в переводе Р. Мархолия), и создают ситуацию избавления от Бабули – однако им даны разные условия. События «Американской мечты» происходят в реалистично изображённой гостиной, в которой пространство задаёт правдоподобность, нарушаемую в течении хода пьесы, в то время как действие «Песочницы» уже изначально условно, оно разворачивается на экспрессионистском пляже, и эти сходства и различия между двумя пьесами возможно проследить и на уровне стилистики текста.

В. Б. Шамина также в своей работе соотносит данную пьесу с театральной традицией, но с традицией классической американской семейной драмы: «Как известно, 60-е годы были отмечены в американском театре бурным развитием авангарда, смелым экспериментаторством в области художественной формы, гротескным переосмыслением традиций. Данные тенденции не обошли

⁶² Эллин М. Театр абсурда. – СПб: Балтийские сезоны, 2010. – С. 320.

и семейную драму. В эти годы появляются пьесы, которые, с одной стороны, едко спародировали наиболее характерные черты семейных пьес, а с другой – довели их до логического завершения и своеобразной мифологизации. Это «О, папа, бедный папа, мама повесила тебя в чулане, и мне так грустно» А. Копита, «Американская мечта» Э. Олби и «Люб-о-в» М. Шизгала.»⁶³

Соответственно, данная пьеса являет собой художественный эксперимент, совмещение разных идей, образов и мотивов; она одновременно отсылает к европейскому антитеатру и использует характерные для него средства для привлечения внимания к современным проблемам американского общества.

Эдвард Олби создаёт всё действие и организует текст таким образом, что «Американская мечта» тематически и стилистически постоянно балансирует между двух обозначенных традиций, на что обращает внимание Ю. Я. Лидский: «переход от мелких повседневных событий к невероятному гротеску и обратно происходит совершенно незаметно, как бы сам собой»⁶⁴.

Яркость, дерзость критической составляющей и крайняя эмоциональная выразительность достигаются Эдвардом Олби при помощи иронии и, главным образом, повтора, уже не раз рассмотренного в данном исследовании. Однако если в «Что случилось в зоопарке» нами было отмечено его использование в отрыве от традиций театра абсурда, в «Американской мечте» повтор, продолжая и развивая обозначенную тенденцию, одновременно служит двум противоположным целям: нагромождает смыслы, приводя к их разрушению, и выделяет наиболее важные идеи и образы.

Соответственно, его в пьесе не просто много: он организует всю её структуру, и в ней почти невозможно найти фразу, которая бы не была повторена сразу же или позже – и, таким образом, отсутствие повтора, единичность высказывания, парадоксально, тоже становится значимым средством выделения.

⁶³ Шамина В. Б. Пути развития американской драмы: истоки, типология, традиции: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Казань: Казанский гос. ун-т им. В. И. Ульянова-Ленина, 2007. – С. 15.

⁶⁴ Лидский Ю. Я. Очерки об американских писателях XX века. – Киев: Наукова думка, 1968. – С. 207-229.

Чаще всего в своей речи использует повтор с инверсией Бабуля, составляя с его помощью целые монологи (выделение наше): «Чтобы ты чувствовал себя лучше; тебе дают сохранить чувство собственного достоинства, это все, что важно, иметь чувство собственного достоинства. И не имеет значения, заботит тебя это или нет. Ты должен иметь чувство собственного достоинства, даже, если это тебя не интересует.» или «Потому, что я старая! Когда ты старая, то можешь себе кое-что позволить. Когда ты становишься старой, то не можешь поговорить с людьми, потому что люди шарахаются от тебя. Когда ты состаришься, люди таким вот тоном разговаривают с тобой. Вот почему ты становишься глухой – чтобы не слышать, каким тоном люди разговаривают с тобой. Вот почему ты идешь и прячешься под одеяло в большой мягкой постели, потому что не хочешь слышать, как дом сотрясается от людей, говорящих с тобой таким вот тоном. Вот почему старые люди умирают, в конце концов. Люди таким вот тоном разговаривают с ними.».

В тексте пьесы это определяется как отличительная черта персонажа; Бабуля часто говорит подобными длинными фразами, напоминающими старческие мудрые изречения. В середине пьесы Мамочка даже предпринимает попытку повторить подобный стиль речи («Видишь? Я могу так же жонглировать этим, совсем, как и ты»), но Бабуля указывает на недостатки подобного пародирования и исправляет его, разворачивая в очередную тяжеловесную конструкцию.

Также на создание характера Бабули работает то, что она единственная использует в своей речи ругательства: дважды говорит «Заткнись!» своей дочери, называет её «бродягой и шлюхой»; она не смущается и поднимать тему секса, которая, очевидно, в данной семье потеряла свой смысл, и позволяет себе непристойное заявление по отношению к зятю («Папочка не хочет больше забавляться с тобой, и я не виню его. Ты, скорее, хотел бы позабавиться со мной, не так ли, Папочка?»). Как правило, подобным образом выделяются отрицательные персонажи (и в следующей пьесе, «Кто боится Вирджинии Вулф?»), обценная лексика явно не будет работать на создание положительных впечатлений от героев), однако публика симпатизирует Бабуле уже с первых

минут её появления на сцене, так как она представляется наиболее естественной и живой в этой абсурдно выглядящей семье, и подобные ругательства и непристойности, скорее, не разрушают сложившийся образ, но делают его реальнее, правдоподобнее, выделяя Бабулю среди других действующих лиц как наиболее близкую читателю и зрителю.

Мамочка и Папочка же, часто пользуясь повтором, не используют его в качестве возможности для создания небольшого идейного монолога, как Бабуля, но структурируют с его помощью свои диалоги, возвращая данное средство выразительности к его функции создания правдоподобности, характерной для первых пьес Эдварда Олби, и преувеличивая её:

«Мамочка. О, не беспокойся; она не соображает, что говорит.

Папочка. Она соображает, что говорит, вполне соображает.

Мамочка. Не беспокойся об этом; она скоро забудет. Я люблю Бабулю.

Папочка. Я люблю ее, тоже. Посмотри, как красиво она обернула эти коробочки.

Мамочка. Бабуля всегда красиво оборачивает коробочки.»

Как и во всех произведениях раннего периода исследуемого автора, повтор в диалогах позволяет определить ведущего и ведомого; как и в «Песочнице», доминирующую роль занимает Мамочка, которая повторами своих слов добивается того, чтобы их вслед за ней повторил и Папочка, приняв за свои собственные мысли и желания.

Исходя из этого заявления, представляется необходимым обратить внимание на следующий монолог, который инверсионно использует повтор: Папочка сам меняет своё мнение на необходимое Мамочке, получая от неё требуемые одобрение и поддержку:

«Папочка. Но я не уверен,

Мамочка. Открой дверь,

Папочка. Я был в этом уверен?

Мамочка. Совершенно, совершенно уверен.

Папочка. И я был решителен?

Мамочка. Абсолютно решителен! О, я сейчас взорвусь.

Папочка. И мужественен? Я действительно был мужественен?

Мамочка. О, Папочка, ты был так мужественен; я взорвусь или упаду в обморок.»

Между этой парой персонажей всё же есть одно разногласие, выделяемое повтором: отношение Мамочки к Бабуле звучит в тексте пьесы дважды, в начале и в середине:

«Мамочка. <...> Она не знает, что ты хотел бы сдать ее в дом престарелых.

Папочка. Я бы не хотел.

Мамочка. О, господь знает, как я бы хотела!»,

«Мамочка. Если ты не сдашь ее в дом престарелых.

Папочка. У меня не было и мысли сдавать ее в дом престарелых.

Мамочка. Ладно, но как бы я хотела, чтоб кто-нибудь что-нибудь с ней сделал!»

При этом в финале пьесы, когда Бабуля при помощи Молодого Человека уходит из дома, сделав вид, будто её забрал Служащий Армии Спасения, Мамочка «почти плача» недоумевает и огорчается, заявляя, что «Служащего Армии Спасения не существует. Мы его выдумали» – превращая его в образ, созданный для запугивания Бабули, словно ребёнка (подобный связанный с детством мотив неожиданным образом разрешившегося «запугивания» можно наблюдать также в «Кто боится Вирджинии Вулф?» на примере риторического вопроса, вынесенного в заглавии).

Также Мамочка – единственный герой, чьи слова графически выделяются, однако на протяжении всего текста лишь дважды («О-О-О-О-О-ОХХХХ! Что я сказала?» и «ХОРОШО!»), отражая её крайнюю степень смущения и не указывая на какой-либо важный для исследования элемент текста.

Повторы же стилистически выделяют и сходства с театром абсурда: так, словно в «Лысой певице» Ионеско, герои порой не узнают друг друга:

«Миссис Баркер. Тише, тише; такое впечатление, что Вы забыли, кто перед Вами.

Мамочка. Да, я забыла, забыла, ну не странно ли это?»

На создание абсурдистски-комедийного эффекта работает и то, что Папочка на протяжении пьесы постоянно забывает имя миссис Баркер («Ты помнишь, Мамочка; почему мы просили, э-э, как-ее-звать прийти сюда?»), один раз даже повторяя вопрос сразу после полученного ответа:

«Папочка. Я уверен, что это все, действительно, правда, Бабуля, но какое это имеет отношение к тому, почему, простите меня, как Вас зовут?

Миссис Баркер. Миссис Баркер.

Папочка. Совершенно верно. Какое это имеет отношение к тому, почему, Как Вас зовут, еще раз?

Миссис Баркер. Миссис Баркер.»

В итоге повтор оказывается настолько частотен, что становится предметом авторской иронии. В середине пьесы миссис Баркер рассказывает о своём брате: «Мой брат милый человек, и у него милая маленькая женушка, которую он нежно любит. Он так ее любит, что просто не может сказать ни одного предложения, не упомянув о ней. Он хочет, чтобы все знали, что он женат. У него на этом действительно пунктик; он не может представиться кому-нибудь и сказать здрасьте, не прибавив "Ну, я женат, конечно". Насколько я в курсе, он просто пример настоящей Любви к Женщине в нашей стране, о нем писали, даже, в психиатрическом журнале, в связи с этим.» Этот образ неожиданно появляется в пьесе и обрывается на абсурдном заявлении о психиатрическом журнале, чтобы больше ни разу не быть упомянутым, что позволяет нам судить об этом эпизоде не только как об авторском отношении к современному представлению американских обывателей о любви, но и как о самоиронии над стилистикой всего произведения.

Повтором выделяется и сама тема произведения, разделённая на два образа: ребёнка и американской мечты. Образ ребёнка (характерный для всего творчества Эдварда Олби в целом: так, Стивен Боттомс посвящает его анализу

целую статью⁶⁵ в своём сборнике) впервые появляется в монологе Бабули, когда окружающее пространство окончательно теряет связь с реальностью: отсутствующие на сцене в этот момент Мамочка и Папочка пытаются найти воду и комнату Бабули, словно намеренно потерянные автором, чтобы не мешать разговору. Бабуля рассказывает миссис Баркер историю, объединяющую всех действующих лиц, стилизуя её под сказку-притчу. В этой истории оказывается, что Мамуля и Папуля когда-то усыновили ребёнка; однако, начавшись иронически, рассказ Бабули становится пугающе-гротескным, когда оказывается, что родители, каждый раз будучи недовольными своим сыном из-за естественных для ребёнка причин, отрезали от него куски, пока окончательно не убили.

Этот образ интересен постоянно повторяющейся заменой слова «ребёночек» на «козлёночек», усиливающей впечатление от рассказа как от аллегоричной сказки: «Ребеночек, козленочек, какая сейчас уже разница? Во всяком случае, женщина, которая была очень похожа на Мамочку, сказала, что они хотели бы себе завести козленочка, но, что мужчина, который был очень похож на Папочку, не мог иметь козленочка, и мужчина, который был очень похож на Папочку, сказал, что да, они очень хотели бы иметь своего козленочка, но это женщина, которая очень похожа на Мамочку, не может его иметь и поэтому сейчас они очень хотят купить что-то наподобие такого вот козленочка.»

Убитый ребёнок через эту историю, название пьесы и через конкретно обозначенный образ его брата-мечты очевидно прочитывается как разрушенная американская мечта, которую современное Олби общество пыталось перестроить по своему абсурдному подобию: обездвигило, заставило замолчать, кастрировало и, наконец, окончательно уничтожило.

На смену ребёнку, замену которому так отчаянно пытаются найти Мамочка с Папочкой (постоянно забывая при этом об этом желании) приходит

⁶⁵ Bottoms S. The Cambridge Companion to Edward Albee. – Cambridge: Cambridge univ. press, 2005. – P. 127-148.

Молодой Человек – брат-близнец убитого, который в конце пьесы остаётся в семье, создавая сатирически выстроенный счастливый конец, на котором Бабуля, обращаясь к залу и утверждая, что лучше уже не будет, опускает занавес.

Молодой Человек в «Американской мечте», как и в «Песочнице», является вторым персонажем, представляющимся зрителю естественным и отличающимся от становящейся всё более фантазмагоричной и пугающей семьи. В данной пьесе он не заявлен как Ангел Смерти – впрочем, именно он помогает Бабуле вынести вещи и уйти из дома, что можно прочесть как её добровольный уход из жизни. Однако сам Молодой Человек остаётся в семье, становясь новым членом этого абсурдного общества.

Американской мечтой его называет Бабуля («О, мой мальчик, ты понимаешь, кто ты такой, нет? Ты и есть Американская Мечта, вот ты кто. Все эти люди, они не понимают о чем они говорят. Ты, ты и есть их Американская Мечта.»), повторяя это пять раз, три раза крича об этом за сцену, обращаясь к Мамочке и Папочке.

Он описывается, в том числе и Бабулей, и самим собой, как представитель идеальной американской красоты; вновь повторяя «Песочницу», Бабуля отдельно выделяет красоту его мускулов, подчёркивает физические совершенства. Однако в течение пьесы он сам повторяет, что он «тип» или «типаж», указывая на отсутствие внутренней наполненности за внешней красотой.

Следует отметить, что зарубежные критики и исследователи творчества Эдварда Олби отмечают Молодого Человека связанным с образом гомосексуализма: он представляет собой «непростой аспект символизма гомосексуальности, который стал столь распространённым и модным в современной драме»⁶⁶; оба близнеца представляются ряду литературоведов

⁶⁶ «represents an uneasy aspect of the glib symbolism of homosexuality, which has become so pervasive and so fashionable in contemporary drama». Цит. по Horn B. L. Edward Albee: a research and production sourcebook. – Westport: Greenwood Publishing Group, 2003. – P. 29.

гомосексуально ориентированными и являются репрезентацией «изнеженного нарциссического национального видения»⁶⁷.

Итак, он красив, но пуст: в разговоре с Бабулей он говорит о себе как о «неполноценном», ничего не ощущающем. Издевательства над его братом сломили его, а убийство – лишило всех чувств.

Соответственно, появившаяся в пьесе американская мечта оборачивается фальшью; он пришёл в этот дом из-за денег и остаётся ради них, и при всей своей внешней красоте Молодой Человек является лишь пустой оболочкой из-за совершённого надругательства над американской мечтой, которую уже не воскресить.

Наконец, ритм пьесы, нарушая который в прошлых пьесах Олби выделял наиболее значимые элементы повествования, на протяжении почти всей «Американской мечты» равномерно ускоряется (паузой под конец действия отмечается лишь медленный уход за сцену Бабули, провожаемой Молодым Человеком): вместе с ритмом нарастает ощущение абсурдности, растёт уровень гротеска, становятся условными пространство и время. На глазах публики герои, отравленные бесчеловечностью и злобой, деградируют духовно и перестают быть нормальными людьми, чьи роли они старательно разыгрывали в начале. Наиболее точно это соотнесение абсурдной семьи и проблем всего американского общества подмечает Бабуля: «Каждый сам за себя в этом доме».

По итогам проведённого исследования, возможно предоставить следующие выводы.

Сплав различных традиций, систем образов и стилей – это то, что характеризует «Американскую мечту» как уникальную пьесу раннего периода творчества Эдварда Олби, своеобразную пробу пера основных освоенных стилистических возможностей перед созданием «Кто боится Вирджинии Вулф?» и яркое воплощение на американской сцене традиций европейского антитеатра.

⁶⁷ «an emasculated and narcissistic national vision». Там же.

Наиболее часто используемое автором средство выразительности, повтор, достигает в данной пьесе максимума своих возможностей, создавая и обыгрывая стилистику, характерную для театра абсурда, обрисовывая характеры персонажей, выделяя основные идеи и деформируя смыслы.

2.5. «Кто боится Вирджинии Вулф?»

Как было указано в главе, посвящённой обзору биографии Эдварда Олби, пьеса «Кто боится Вирджинии Вулф?» стала живой классикой уже в первые дни своего появления на сцене, прославив своего создателя так, как ни одно другое его произведение.

Однако несмотря на статус хита и сенсации, пьеса не была воспринята многими критиками и зрителями, увидевшими в ней лишь выражение депрессии автора и «три с половиной часа непрерывного кровопускания»⁶⁸.

Более внимательная публика, как и появившиеся первые исследователи творчества Эдварда Олби, увидели в ней авторское разочарование своей страной, быстро меняющейся с конца 1940-х и на начало 1960-х: промышленно, социально, политически, даже климатически. Возникновение движений за гражданские права; протестные марши, в том числе и гей-парады; замершая Холодная Война – за несколько месяцев до премьеры «Вирджинии Вулф» все газетные заголовки были посвящены только напряжённым отношениям между США и СССР; напряжение на юго-восточной Азии, которое вскоре приведёт к разгрому во Вьетнаме; убийство президента и других важных лидеров в стране – и многие транснациональные события создали чувство гражданского беспокойства у американцев, старающихся сохранить моральное равновесие между общественной добродетелью и собственными желаниями и стремлениями.

Америка оказалась перед свидетельствами своих недостатков – что не может быть не важным для страны, привыкшей столь явно политически и культурно демонстрировать уверенность в своём совершенстве, до сих пор возбуждённой американской мечтой.⁶⁹

⁶⁸ «three and a half hours of bloodletting». Цит. по Bottoms S. The Cambridge Companion to Edward Albee. – Cambridge: Cambridge univ. press, 2005. – P. 39.

⁶⁹ Там же. P. 43.

Поэтому не удивительно, что современный Олби зритель, даже не способный считать очевидный политический код пьесы, бессознательно был одновременно очарован и подавлен жестокостью и правдивостью атмосферы жизни семьи-страны, представленной ему на сцене.

Сам автор позже в своей краткой манере отозвался о пьесе так: «Пьеса – это проверка того, оправдали ли мы, как общество, принципы Американской Революции». ⁷⁰

«Кто боится Вирджинии Вулф?» – это знаковая пьеса как для её создателя, так и для всей Америки и её культуры. Она наиболее точно отразила своё время, и в ней в свою очередь отразились все указанные в предыдущих главах стилистические приёмы, которые были отточены драматургом в предшествующих пьесах; в данном тексте они нашли своё наиболее полное воплощение. Если проследить её связь с другими произведениями раннего периода творчества Эдварда Олби, то самыми близкими по идейной направленности и характерным функциям средств выразительности будут произведения «Что случилось в зоопарке» и «Американская мечта», через которые можно проследить развитие авторской стилистики.

Так, продолжая традицию своей первой пьесы, «Что случилось в зоопарке», Эдвард Олби даёт интригующее название; теперь в форме эксплицированного риторического вопроса. Однако не требуется подробное изучение данных вопросов в контекстах их пьес, чтобы понять, что между ними есть сходства, но есть и существенное различие.

Сам автор в многочисленных интервью указывал на то, что Вирджиния Вулф была выбрана случайно, и потому анализ связи пьесы и творчества писательницы представляется нерелевантным. Следовательно, мы вновь можем наблюдать деталь без значения: как уже отмеченные в «Что случилось в зоопарке?» образы, данный риторический вопрос не имеет смысла, но наполняется им и раскрывается в основную идею всего произведения в конце.

⁷⁰ «The play is an examination of whether or not we, as a society, have lived up to the principles of the American Revolution». Цит. по Bottoms S. The Cambridge Companion to Edward Albee. – Cambridge: Cambridge univ. press, 2005. – P. 17.

Соответственно, можно отметить, что оба вопроса, не подразумевающих ответа, тем не менее находят раскрытие в финалах пьес. Джерри рассказывает свою «историю в зоопарке», которая может разочаровать зрителя, заранее заинтригованного названием и следившего за развитием диалога двух героев в надежде на сообщение какой-либо страшной тайны, не воспринимая вопрос «Что случилось в зоопарке» как самоцель для разговора и происходящих на сцене событий. В «Кто боится Вирджинии Вулф?» ответом являются слова, последними звучащие на сцене: героиня Марта произносит подчёркиваемое повтором «Боюсь... Джордж... боюсь...» перед закрывающей постановку сценой молчания, отражающей свершившийся акт понимания между героями.

Риторический вопрос «Кто боится Вирджинии Вулф?» парадоксальным образом одновременно не требует на себя ответа, но и интригует. Фраза является пародией на детскую песенку «Нам не страшен серый волк» («Who's Afraid of the Big Black Wolf»). Эта песня была написана Фрэнком Черчиллем, слова ей подарила Энн Ронелл; впервые она прозвучала в знаменитом Диснеевском мультфильме 1933-го года «Три поросёнка» («Three Little Pigs»). Песня стала одной из самых узнаваемых среди Диснеевских – и большим хитом в 30-х годах. Таким образом, Эдвард Олби впервые прибегает к открытому цитированию и пародированию, до этого не являвшихся его сколько-нибудь значимыми средствами выражения.

Ответа вопрос в песне не требует: он сам собой уже означает, что исполняющие песню не боятся волка – что вновь находит подтверждение в русских переводах песни и пьесы (наиболее известный вариант перевода песни: «Нам не страшен серый волк»; вариант перевода пьесы: «Не боюсь Вирджинии Вулф»).

Таким образом, у читателя и зрителя уже есть ответ на заданный вопрос: никто не боится Вирджинии Вулф (хотя, следуя иронии истории о трёх поросятах, её опасность не следует столь самонадеянно недооценивать). Однако в финале пьесы звучит уже указанный выше ответ, подобного которому зрители и читатели Эдварда Олби не могли не ждать, несмотря на кажущуюся

очевидность: сама постановка абсурдного вопроса требовала соответствующего ответа от автора, уже известного публике своей неоднозначностью.

Если в «Что случилось в зоопарке» имплицитированный вопрос является интригой, которая служит необходимым толчком для начала общения, причиной для коммуникации, то в этой пьесе стилистический приём риторического вопроса находит иное воплощение.

Вопрос «Кто боится Вирджинии Вулф?» – это тоже причина для разговора, но иного, более важного. Он не задаёт вектор общения, он открывает (вероятно, больше для читателя и зрителя, чем для персонажей, постоянно живущих в ими самими созданных абсурдных условиях) пространство игры, в которой и только в которой на протяжении почти всей пьесы возможна деятельная коммуникация между героями.

Связь с «Американской мечтой», более антитеатральной, чем «Кто боится Вирджинии Вулф?» прослеживается на уровне совмещения разных традиций, характерных для европейской и американской сцен. Так, исследуемая пьеса вновь обращается к теме семьи и образу семьи-страны со всеми выделяемыми автором недостатками.

В. Б. Шамина, описывая тип семейной драмы США XX века, ставит данную пьесу в один ряд с такими произведениями как «Трамвай Желание» и «Кошка на раскаленной крыше» Теннесси Уильямса, «Утраченный рай» Клиффорда Одетса, «Лисички» Лилиан Хеллман, «Проклятие голодающего класса», «Настоящий Запад», «Погребенное дитя» и «Помутнение разума» Сэма Шепарда, указывая, что в текстах из этого списка тема семьи раскрывается как замкнутое пространство, конфликтующее с внешним миром, таящее тайны и живущее по своим внутренним законам.⁷¹

Исследовательница указывает, что при этом семья в творчестве драматурга оказывается малым ограниченным обществом, в котором можно рассмотреть все детали, характерные для большого общества – всей страны или

⁷¹ Шамина В. Б. Пути развития американской драмы: истоки, типология, традиции: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Казань: Казанский гос. ун-т им. В. И. Ульянова-Ленина, 2007. – С. 13.

всего мира в определённый временной период. «Семья, таким образом, становится в этих пьесах той каплей, в которой, как в увеличительном стекле, отражаются законы и проблемы большого мира.»⁷²

Особенно чётко метонимическую природу семьи в данной пьесе можно проследить на примере анализа её персонажной системы.

Действующие лица «Кто боится Вирджинии Вулф?» также продолжают уже заданные автором традиции, но и видоизменяют их, объединяя. До этой пьесы у Эдварда Олби были явлены персонажи, представляющие определённые идеи, были и напрямую или косвенно связанные с реальными лицами. В данном случае через имена персонажей чётко проводится их параллель с политическими фигурами и явлениями, современными драматургу, однако в отличие от «Фэм и Йем», они не соотносимы напрямую со своими ролями в пьесе.

Через имена Джорджа и Марты американский зритель и читатель без труда угадывает в героях отражение Джорджа и Марты Вашингтон, считывая символизм их действий, слов и взаимоотношений, воспринимая их вместе как раздираемую внутренними противоречиями Америку. Ник же по мнению зарубежных исследователей⁷³ представляет собой Никиту Хрущёва, отражение СССР. Образ страны, переданный через данного персонажа, интересен для разбора; так, можно отметить, что Ник молодой и перспективный, воспринимаемый Джорджем как соперник, выделяемый повтором в начале пьесы:

«Джордж. ...и интересный...

Марта. Да... и интересный...».

Подобное выделение не сообщает о симпатии Эдварда Олби к СССР (который он позже будет посещать): Ник, как и его жена, как и Марта с Джорджем, не является положительным персонажем или вызывающим

⁷² Шамина В. Б. Пути развития американской драмы: истоки, типология, традиции: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Казань: Казанский гос. ун-т им. В. И. Ульянова-Ленина, 2007. – С. 13.

⁷³ Bottoms S. The Cambridge Companion to Edward Albee. – Cambridge: Cambridge univ. press, 2005. – P. 43.

симпатию, он лишь указывается как интересный, далеко идущий расчётливый человек, которого может ждать как великое будущее, так и те же семейные проблемы, от которых уже страдают главные герои. Вызывает интерес также то, что он появляется в пьесе как человек, с которым семье нужно подружиться, «приголубить» по указанию свыше (по просьбе неявленного отца Марты), как и то, что в первом действии несколько раз поднимается странная для обсуждения тема разговора о том, что в будущем все будут выглядеть, похожими на него, и то, что Джордж видит в этом утверждении угрозу:

«Джордж. Я чувствую историю. И понимаю, когда мне угрожают.

Марта (похотливо – Нику). Значит, все будут выглядеть так же, как вы?

Ник. Безусловно. Готов на должность персональной машины для совокуплений.»

Таким образом, впервые в творчестве Эдварда Олби встречается очевидно считываемая, не скрытая за идеями и проблемами прямая отсылка к современной ему политике: до этого им поднимались лишь косвенно связанные с ней социальные проблемы, как в «Смерть Бесси Смит». Сам автор говорил о себе как о человеке, не поднимающим явно политическую проблематику в своих произведениях: «Я никогда не был политическим писателем-дидактиком, хотя из моих пьес должно быть совершенно ясно, что в своих симпатиях я гораздо больше склоняюсь к левым, нежели к реакционерам. Как люди живут в обществе и как сами себя обманывают – вот что меня интересует в первую очередь». ⁷⁴

Следует отметить, что обман самого себя, указанный автором, является в данной пьесе лейтмотивом, нагнетающимся на протяжении пьесы и достигающим своего апогея в конце произведения, на разрешении основного конфликта и финальном раскрытии проблемы.

Исходя из представленной позиции В. Б. Шаминой и проведённого анализа «Американской мечты», можно сделать заключение, что образ семьи

⁷⁴ Паверман В. М. Драматургия Эдварда Олби 60-х годов XX века: Учебное пособие. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2004. – С. 51.

является своеобразным использованием приёма синекдохи: одна американская семья соотносится со всей Америкой, противостоящей другим семьям-странам. Марта и Джордж – не только яркие представители жителей США, как, например, Питер и Джерри в пьесе «Что случилось в зоопарке», они и есть сама страна – но, в отличие от «Американской мечты», где героев сложно воспринять как реальных, Марта и Джордж в то же время являются и правдоподобно прописанными личностями с глубокими психологическими конфликтами, характерными для традиции семейной драмы.

Впрочем, среди персонажей есть и те, которые не появляются на сцене, лишь косвенно влияя на действие. Это отец Марты, из-за которого происходит никем не желанная встреча двух семей, и наиболее существенный – сын Марты и Джорджа.

В. Б. Шамина, продолжая исследование типа американской семейной драмы, указывает на наличие героя, подобного такому неявленному сыну, как на характерный для театра США XX века образ глубокой тайны семьи, её «скелета в шкафу»: «Драматургически это зачастую реализуется за счет введения внесценического персонажа, чаще всего умершего, который не играет роли в непосредственном развитии сценического действия, но опосредованно его обуславливает. При этом, не появляясь на сцене, он подчас может быть более ярким, чем многие из действующих персонажей.»⁷⁵

Традиция введения в пьесу такого отсутствующего персонажа, словно «призрака» Ибсена, уже давно была освоена как европейской, так и американской культурами; и в творчестве исследуемого автора она уже была представлена мёртвым ребёнком-мечтой в «Американской мечте». Но впервые у Олби раскрытие интриги об умершем сыне приводит к новому неожиданному повороту. Этот персонаж, сын, названный Джимом, умирает несколько раз – впервые в творчестве драматурга появляется возможность исследовать числовую символику, заданную уже на основе композиции: пьеса делится на

⁷⁵ Паверман В. М. Драматургия Эдварда Олби 60-х годов XX века: Учебное пособие. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2004. – С. 14.

три действия, и зрителю и читателю вместе с персонажами приходится проживать три смерти: сын Марты и Джорджа гибнет в автокатастрофе, он никогда не существовал, он убит собственным отцом.

Этот образ представляется особенно интересным, если рассматривать его с точки зрения продолжения развития образа из «Американской мечты»: ребёнок как воплощение американских идеалов. На правильность подобного анализа приведённого образа указывает и шутка Джорджа, произнесённая в третьем действии: «Это не наше чадо, не наш Джимми? Не наша исконная всеамериканская... как ее там... мечта?», в которой он, иронически принимая Ника за своего сына, называет его американской мечтой.

Семья Марты и Джорджа, как и семья Мамочки и Папочки, связанная со всей Америкой, создаёт своего рода игру, намеренно (не из-за абсурдной забывчивости, как в уже представленной пьесе) не говорит о своём умершем сыне, воплощении своих надежд и своего будущего, американской мечте – не говорит не потому, что она умерла или была убита ими, но потому, что никогда и не существовала. Ребёнок был выдуман семьёй, чтобы скрыть неудачный брак, как, мечта выдумана страной, чтобы скрыть свои ошибки и неправильность выбранного с самого начала пути.

И потому в конце произведения сын вновь оказывается убит – это коренным образом отличающийся от «Американской мечты» финал. Фальшивый счастливый конец предыдущей пьесы заключался в том, что семья находит нового сына, который, однако, не чувствует себя живым и представляет лишь видимость разрушенных ими идеалов. В финале «Кто боится Вирджинии Вулф?» Джордж «убивает» сына, и автор выделяет это убийство непривычным для себя способом: герой цитирует латинскую католическую молитву *Libera Me*, молясь за своего сына. Он разрушает не американскую мечту, но опасное убеждение в её существовании. Последнее третье действие называется «Изгнание беса» (или «Экзорцизм»): Олби подчёркивает этим названием, что финальный поступок героев был единственно верным решением для семьи Марты и Джорджа, продолжающей жить в постоянной игре и не решаясь серьёзно взглянуть на свою жизнь и свой брак.

Таким образом, через финал становится возможным «прочсть» вопрос «Кто боится Вирджинии Вулф?» как вопрос «Кто боится правды о своей жизни?» В страхе перед будущим без иллюзий и самообмана признаётся Марта – и через её признание Олби отражает всю современную ему Америку, боящуюся жить вне выстроенной успокаивающей лжи, но вынужденную, наконец, развенчать собственные опасные заблуждения.

Автор оставляет героев и всё общество перед печальной действительностью, полной разочарований – и всё же это более счастливый конец, чем радостная открыточная сцена предыдущей пьесы. Драматург в течение всей пьесы показывает, что у семьи только после подобной «перезагрузки», признания собственных ошибок, страхов и неудовлетворённости жизнью (на которую Марта указывает в самом начале произведения, не напрямую, но соотнося себя с героиней фильма), появляется шанс найти друг в друге и окружающих людях, как Ник и Хани, понимание и поддержку, а вместе с ними и будущее.

На данном этапе анализа представляется необходимым отметить, что отчаяние пьесы, безысходность диалога между персонажами, отражающая невозможность коммуникации – все эти черты произведения, характерные для всей ранней драматургии исследуемого автора, позволили ряду отечественных и зарубежных литературоведов соотнести творчество Эдварда Олби и А. П. Чехова, произведения которого, как уже было указано, американский драматург не только читал, но и любил, положительно отзываясь о них в различных интервью и ставя его в ряд творцов всемирной культуры.

Однако, следуя логике представленного исследования стилистики ранних пьес Эдварда Олби, представляется возможным выделить существующие в поэтике двух драматургов существенные различия.

Так В. М. Паверман отмечает: «Не боюсь Вирджинии Вулф» и «Все кончено» – «чеховские» пьесы Олби, в которых автор претворяет эстетические открытия русского писателя, применяя принцип «бессобытийности» внешнего действия театра Чехова. Однако новаторские достижения автора «Трёх сестер» и «Вишневого сада» используются лишь с целью показать разрушительное

воздействие на человека враждебного мира и не служат задаче изображения духовной силы героев. Жизнеутверждающие аккорды драматургии А. П. Чехова сменяются под пером Олби интонациями отчаяния: восприятие бытия в какой-то степени склоняется к безверию. Иными словами, в этих произведениях, в основе своей, несомненно, реалистических, чувствуется влияние философии театра абсурда.»⁷⁶

Однако различие между Олби и Чеховым представляется нам более глубоким, чем выделенное исследователем оптимистичное или пессимистичное восприятие бытия.

Между героями, как между персонажами театра абсурда, не происходит диалога, они, как и в произведениях русского драматурга, не слышат друг друга, отказываются понимать другую точку зрения, намеренно избегают важных разговоров. Связь как между двумя семьями, так и между их членами оказывается невозможной, не по причине сложившихся обстоятельств, но по причине метафизически непреодолимого разрыва между разными людьми.

И тем не менее, они находят способ понять друг друга – в отличие от персонажей А. П. Чехова не вопреки, но даже благодаря невозможности говорить друг с другом о самых важных проблемах.

Итак, как уже было указано, между персонажами «Кто боится Вирджинии Вулф?», как и между Питером и Джерри в «Что случилось в зоопарке» находится проблема тотального человеческого непонимания. Однако между Мартой и Джорджем отсутствие коммуникации приобретает новые черты: они не незнакомцы и не представители разных типов общества, наоборот, они семья. Они не могут найти общий язык со своими гостями – и они вдвоём скорее представляют Джерри, вовлекающего Питера, разделённого на Хани и Ника, в гротескные обсуждения, жестокие игры и атмосферу, полную взаимных гнева и злости – но между собой общий язык за годы совместной жизни они нашли. И он не менее абсурден, чем крик, отражающийся заглавными буквами

⁷⁶ Паверман В. М. Драматургия Эдварда Олби 60-х годов XX века: учебное пособие. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2004. – С. 25.

– это ругательства и чрезмерно преувеличенная агрессия по отношению друг к другу. Джордж и Марта постоянно употребляют матерную лексику, что поразило не только их гостей, но и сильно смутило многих зрителей и стало откровением для Бродвея; однако за жестокими, вульгарными и крикливыми спорами между супругами прочитывается понимание, уже в самом начале, ещё до прихода ещё одной пары:

«Марта. Люблю, когда ты злишься. Больше всего, кажется, я люблю в тебе... твою злость. Ух ты... недотепа! У тебя эта... как ее... тонка...

Джордж. ...кишка?

Марта. Фразер!

Пауза... потом оба начинают хохотать.»

Вновь, как и в первой пьесе Эдварда Олби, можно наблюдать эксплицитованное непонимание между героями, но имплицитованное через стилистику.

При этом данное поведение равно естественно для обоих супругов, но несколько раз в тексте подчёркивается, что это прерогатива Марты:

«Ник. Вам, наверно, трудно это понять... но я прошу вас не говорить таких вещей в присутствии моей жены.

Хани. Да ну, брось...

Джордж (удивленно). Вот как? Ну что ж, вы совершенно правы... Предоставим вести такие разговоры Марте.»

Читатель и зритель, как и Ник и Хани вскоре начинают понимать, что постоянные оскорбления, грубые шутки и вульгарности в этой семье – не только норма, но и форма языковой игры; в то время как вторая семья, у которой есть свои очевидные проблемы, старательно делает вид, что у них всё хорошо, и ссоры между ними – это нечто непривычное, это признак нарушения установленного равновесия:

«Хани (совсем пьяная – Нику). Не понимаю, милый, зачем ты за такое берешься. Ты мне никогда про это не говорил.

Ник (сердито). Ах, перестань, пожалуйста!

Хани (шокированная). Ой!»

Настоящая ссора между Мартой и Джорджем начинается в тот момент, когда установленная между супругами игра начинает приобретать угрожающие размеры, что подчёркивается графическим выделением, до этого отмечавшим только крик (как в «Что случилось в зоопарке») и отмечаемые самими героями важные уточнения (как в ряде случаев в «Смерть Бесси Смит»):

«Джордж. О-о! (Официальным тоном.) Марта? Когда наш сын приезжает домой?

Марта. Перестань! Не надо!

<...>

Джордж. О НЕМ... не об этом. О сыне. Ты его затеяла. Более или менее — ты. Когда же этот паршивец у нас появится, хм? Ведь на завтра, кажется, назначен день его рождения?

<...>

Марта. Я НЕ ЖЕЛАЮ ОБ ЭТОМ ГОВОРИТЬ!»

С этого момента начинается разрушение коммуникации между супругами, нарушение устоявшихся в их общении кодов, которым они не могут противопоставить ничего, кроме нарастающего уровня агрессии и жестокости, передаваемого в том числе нарастающим, как в «Американской мечте», ритме повествования.

Связь между персонажами выстраивается вновь только после кульминации, убийства сына, вновь подчёркивающейся графическим выделением и постоянными повторами:

«Джордж (с отвращением). ТЕБЕ ПРАВИЛА ИЗВЕСТНЫ, МАРТА. ТЫ ЗНАЕШЬ ПРАВИЛА, ЧЕРТ ТЕБЯ ВОЗЬМИ!

Марта. Нет!

Ник (начинает понимать истину, но не в силах примириться с этим). Что вы несете оба?

Джордж. Захочу убить — и убью, Марта.

Марта. Он НАШ ребенок!

Джордж. Да, конечно! Ты его носила, ты благополучно разрешилась от бремени...

Марта. Он НАШ ребенок!

Джордж. А Я ЕГО УБИЛ!»

Интересной представляется указанная выше ремарка, относящаяся к Нику: данный герой на протяжении всей пьесы становится участником и жертвой игр супругов, откровенно не понимая их и, вероятно, не стремясь понять. Но в финале пьесы, как и кричащий заглавными буквами Питер, он кричит, заявляя о свершившемся акте коммуникации между ним и безумной семьёй Марты и Джорджа:

«Ник (вне себя). ГОСПОДИ БОЖЕ! Я, КАЖЕТСЯ, ПОНИМАЮ!»

Примечательно, что Ник, чьи слова на протяжении всей пьесы, как и слова Хани, выделялись крайне редко, в момент понимания полностью противоположен Питеру в аналогичной ситуации, кричащему «I DON'T UNDERSTAND!» – но между тем их слова не имеют никакого значения, важным становится лишь то, как они их произносят, повторяя стиль речи другого героя.

Возвращаясь к выводу о важности стилистики в построении коммуникации между персонажами «Что случилось в зоопарке», мы можем повторить его и в этом случае. Между Питером и Джерри происходит связь на двух уровнях. На первом уровне связь происходит в самом их языке, в их поведении: Джерри «заражает» Питера собой через свою историю и способом её подачи, заставляя спокойного американского обывателя кричать, отстаивать свои права и вести себя агрессивно. Второй уровень – это убийство, высший символический акт связи, до которого доходит Джерри, и на который толкает своих героев автор.

На этих же уровнях происходит связь между основными героями «Кто боится Вирджинии Вулф?». Как было видно в начале пьесы, после долгих лет семейной жизни единственным способом для выражения любви друг к другу у них остаются взаимные оскорбления и эмоционально истощающая их абсурдная игра в «не говори о сыне, которого нет». При эксплицированном отсутствии коммуникации, между ними происходит имплицированная связь на уровне стилистики: они находят общее между собой в речи и поведении.

И, наконец, они создают истинное и окончательное единство через убийство – не такое, как в «Что случилось в зоопарке», но более тонкое и нагруженное глубоким символизмом: через убийство собственного несуществующего-мёртвого сына.

Соответственно, они проходят через два этапа коммуникации: от игры к её разрушению. Игры между ними переходят необходимые для их существования границы (Марта говорит об этом почти в самом конце, что вновь выделяется автором: «но зачем было перехлестывать ЧЕРЕЗ КРАЙ!») и разрушаются в единой кульминации. Только после этого способна выстроиться связь, которая прямо указывается автором в ремарках: «в ее словах первый намек на единение с Джорджем».

Автор вновь подчёркивает повтором и своеобразным минус-приёмом найденную связь в финале, когда двум семьям, понявшим друг друга, как и понявшим себя, больше не о чем говорить, но, повторяя слова друг друга, они выражают своё молчаливое понимание:

«Джордж. Да, уходите.

Ник. Да.

Хани. Да.

Ник. Мне бы хотелось...

Джордж. Спокойной ночи.

Ник (пауза). Спокойной ночи.»

Финал, оканчивающийся уже разобранными выше вопросом и ответом, представляет последнюю форму игры между героями: они разрушили все выстроенные способы общаться друг с другом и остались в необходимости говорить правду, не уходя в оскорбления, иронию и абсурд. Песня «Кто боится Вирджинии Вулф?», которую поёт Джордж, чтобы успокоить Марту, наполняется смыслом, и потому ответ на неё – вероятно, самое правдивое, что звучало со сцены во время всего действия пьесы.

Таким образом, мы видим, что стилистика в ранних пьесах Эдварда Олби на протяжении всех текстов, заданная в первом произведении, развитая в дальнейших и получившая своё наибольшее воплощение в «Кто боится

Вирджинии Вулф?» приобретает значение не технического подспорья для других уровней текста: через неё передаются основные темы произведений, развиваются мотивы и находят своё разрешение важнейшие проблемы.

Так автор именно на уровне стилистики выражает и раскрывает основную проблему своего раннего творчества: невозможности коммуникации между людьми, потери кодов общения. Но кроме выражения на уровне стилистики, проблема и раскрывается через него: персонажи находят участие друг в друге не при помощи того, что они говорят, но как они говорят. Языковая игра, парадоксы и абсурд, как и оскорбления и ругательства, становятся для них единственным способом найти общий язык.

Также неоднозначная стилистика пьесы или неочевидно прочитываемый образ или мотив могут быть рассмотрены в других пьесах раннего периода творчества исследуемого драматурга: как образ Молодого Человека в «Американской мечте» наполняется новыми смыслами через прочтение «Песочницы», так и образ ребёнка в «Кто боится Вирджинии Вулф?» открывает новые символические значения через тенденцию его развития в «Американской мечте».

Всё это позволяет нам в завершение практической части исследования указать на то, что Эдвард Олби по праву считается автором с уникальной стилистикой; однако его новаторство выражается не в новых необычных средствах и приёмах, но в способах использования таких простых стилистических средств как ирония, цитирование, риторические вопросы, паузы и восклицания, графическое выделение, минус-приём и разные виды повторов.

Заключение

В данной работе был изучен ранее не исследованный в полной мере стилистический уровень первых шести драматургических текстов Эдварда Олби. Как видно из приведённого исследования, уникальная стилистика рассмотренных пьес является не просто инструментом для достижения определённых авторских задач, но основным пластом текста, организующим всё произведение и дающим ключ к пониманию творчества данного автора.

В результате проведённого анализа материала представляется возможным сделать следующие выводы:

- Эдвард Олби использует небольшой набор простых стилистических средств и пользуется ими максимально эффективно, выделяя наиболее важные идеи, мотивы и проблемы.
- Основным средством выделения в ранних драматургических текстах данного автора является повтор, структурирующий композицию произведений и обращающий внимание читателя и зрителя на наиболее значимые элементы текста.
- Вспомогательными средствами языковой выразительности являются риторические вопросы, ирония, сниженная и обценная лексика, анадиплосис, цитирование и пародирование, риторические вопросы и паузы, а также минус-приём.
- Речь персонажей в пьесах состоит из абсурдных диалогов и наполненных символизмом монологов и построена таким образом, что между ними не происходит деятельного общения, что характерно для произведений театра абсурда и А. П. Чехова; однако в творчестве исследуемого драматурга эксплицированное отсутствие между героями коммуникации может означать созданную имплицитную связь между ними.
- Взаимодействие и, соответственно, понимание персонажей происходит на основе вещей, не имеющих значения, но приобретающих

его в процессе общения, что выражается посредством стилистики при помощи обозначенных средств языковой выразительности.

- Стилистически выделяемые автором идеи и образы нередко переходят из одной пьесы в другую, и для наиболее полного понимания пьесы необходимо обращаться к предшествующим ей произведениям, где тот или иной образ выражается автором на стилистическом уровне более очевидно.

Материал данной работы может быть использован для дальнейшего изучения творчества драматурга и американского театра в целом. В перспективе возможно более подробное исследование большего количества материалов и более детальное рассмотрение конкретных особенностей стилистики Эдварда Олби на протяжении всего его творчества как драматурга, писателя, поэта и режиссёра.

Полагаем, что на данном этапе работы данное исследование даёт возможность аналитически осмыслить полученные результаты и определить необходимость изучения стилистического уровня текстов как конкретно данного писателя, так и различных американских и европейских драматургов, создававших произведения в рамках традиции театра абсурда второй половины XX – начала XXI веков для выявления общих тенденций, уникальных авторских различий с существующей традицией, а также для наиболее полного исследования развития стилистики мировой драматургии.

Использованная литература

I. Художественная литература

1. Олби Э. Американская мечта [Электронный ресурс]. – URL: http://www.theatre-library.ru/files/o/olby/olby_1.html. – (Дата обращения: 22.05.2017).
2. Олби Э. Коза или кто такая Сильвия? [Электронный ресурс]. – URL: http://samlib.ru/m/marholia_r_m/thegoatorwhoissilvia.shtml. – (Дата обращения: 22.05.2017).
3. Олби Э. Крошка Алиса [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kamerata.ru/pages/page945.html>. – (Дата обращения: 22.05.2017).
4. Олби Э. Кто боится Вирджинии Вулф? [Электронный ресурс]. – URL: http://ocr.krossw.ru/html/olbi/olbi-wulf-ls_1.htm. – (Дата обращения: 22.05.2017).
5. Олби Э. Песочница [Электронный ресурс]. – URL: http://lit.lib.ru/d/denisow_wiktor_leonowich/edvard_olbi_pesochnitca.shtml. – (Дата обращения: 22.05.2017).
6. Олби Э. Смерть Бесси Смит [Электронный ресурс]. – URL: http://ocr.krossw.ru/html/olbi/olbi-bessi-ls_1.htm. – (Дата обращения: 22.05.2017).
7. Олби Э. Что случилось в зоопарке [Электронный ресурс]. – URL: http://ocr.krossw.ru/html/olbi/olbi-zoo-ls_1.htm. – (Дата обращения: 22.05.2017).
8. Albee E. Vox and Quotations from Chairman Mao Tse-tung. – New York: Atheneum, 1969. – 75 P.
9. Albee E. The American Dream. – New York: Coward-McCann, inc., 1961. – 93 P.
10. Albee E. The Zoo Story: 3 Plays; The Death of Bessie Smith; The Sandbox. – New York: Coward-McCann, inc., 1960. – 158 P.
11. Albee E. Who's Afraid of Virginia Woolf: a Play. – New York: Atheneum, 1963. – 244 P.

II.

Научная и критическая литература

12. Анастасьев Н. Американцы: Роман. – М.: РИК «Культура», 2002. – 432 с.
13. Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / под ред. В. И. Максимова. – СПб., М.: Симпозиум, 2000. – 443 с.
14. Аствацатуров А. А. Молчание абсурда в романе Курта Воннегута «Бойня номер пять» // Воннегут К. Бойня номер 5, или Крестовый поход детей. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 239-254.
15. Аствацатуров А. А. Поэтика и насилие (о романе Курта Воннегута «Бойня номер пять») [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 58. – URL: http://vonnegut.ru/stat/stat_poetika.htm. – (Дата обращения: 22.05.2017).
16. Барабаш Н. А. Телевидение и театр: игры постмодернизма. – М.: Комкнига, 2010. – 182 с.
17. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. – М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. – 240 с.
18. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. – М.: Республика, Культурная революция, 2006. – 269 с.
19. Бояджиев Г. Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. – М.: Просвещение, 1981. – 336 с.
20. Браславский П. И. Театр и виртуальная реальность: предпосылки и перспективы конвергенции [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.ict.edu.ru/ft/002035/008.pdf>. – (Дата обращения: 22.05.2017).
21. Буренина О. Абсурд и вокруг: сборник статей [Электронный ресурс]. – URL: http://royallib.com/book/burenina_olga/absurd_i_vokrug_sbornik_statey.html. – (Дата обращения: 22.05.2017).
22. Венедиктова Т. Д. Разговор по-американски. Дискурс торгова в литературной традиции США. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – 328 с.

23. Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1959. – 256 с.
24. Дятлева Г. В. Популярная история театра [Электронный ресурс]. – URL: http://royallib.com/book/dyatleva_galina/populyarnaya_istoriya_teatra.html. – (Дата обращения: 22.05.2017).
25. Едошина И. А. Проблемы поэтики в ранней драматургии Эдварда Олби: автореф. дис. ... к-та филол. наук. – Л.: Лен. гос. пед. ин-т. им. А. И. Герцена, 1987. – 16 с.
26. Защепкина В. В. Театр как особый вид коммуникации [Электронный ресурс] // Научный журнал КубГАУ. – №84 (10). – URL: <http://ej.kubagro.ru/2012/10/pdf/51.pdf>. – (Дата обращения: 22.05.2017).
27. Зверев А. М. Модернизм в литературе США: Формирование, эволюция, кризис. – М.: Наука, 1979. – 320 с.
28. Злобин Г. П. Пограничье Эдварда Олби [Электронный ресурс]. – URL: http://ocr.krossw.ru/html/olbi/zlobin-olbi-ls_1.htm. – (Дата обращения: 22.05.2017).
29. Злобин Г. П. Современная драматургия США. – М.: Высшая школа, 1968. – 148 с.
30. Ионеско Э. Есть ли будущее у театра абсурда? [Электронный ресурс]. – URL: http://ec-dejavu.ru/a/Absurd_b.html. – (Дата обращения: 22.05.2017).
31. История эстетики: Учебное пособие / Отв. ред. В. В. Прозерский, Н. В. Голик. – СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2011. – 815 с.
32. Кино, театр, музыка, живопись в США / А. Кукарин [и др.] – М.: Знание, 1964. – 344 с.
33. Киреева Н. В. Постмодернистская литература США: особенности жанровой поэтики. – М.: Флинта, 2014. – 383 с.
34. Лернер М. Развитие цивилизации в Америке. Образ жизни и мыслей в Соединенных Штатах сегодня: в 2 т. – М.: Радуга, 1992.
35. Лидский Ю. Я. Очерки об американских писателях XX века. – Киев: Наукова думка, 1968. – С. 207-229.

36. Литература США XX века. Опыт типологического исследования / отв. ред. Я. И. Засурский. – М.: Наука, 1978. – 554 с.
37. Литературная история Соединенных Штатов Америки: в 3 т. / Р. Э. Спиллер [и др.] – М.: Прогресс, 1977-1979.
38. Некрасов С. И., Некрасова Н. А., Платошина В. В. Американский мультикультурализм [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.monographies.ru/127>. – (Дата обращения: 22.05.2017).
39. Николюкин А. Н. Современное литературоведение США. – М.: Наука, 1969. – 356 с.
40. Николюкин А. Н. Утраченные надежды (Американская литература и крушение «американской мечты»). – М.: Знание, 1984. – 64 с.
41. Основные тенденции развития современной литературы США / под ред. В. Либман. – М.: Наука, 1973. – 400 с.
42. Паверман В. М. Драматургия Эдварда Олби 60-х годов XX века: учебное пособие. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2004. – 140 с.
43. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
44. Павловская А. В. Россия и Америка. Проблемы общения культур. Россия глазами американцев 1850-1880-е годы. – М.: Изд-во Московского университета, 1998. – 304 с.
45. Пронин В. А., Толкачев С. П. Современный литературный процесс за рубежом. Учебное пособие. – М.: Изд-во МГУП, 2000. – 168 с.
46. Разаков В. Х. Театр спонтанности и парадокса: Монография. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2004. – 124 с.
47. Смирнов Б. А. Театр США XX века. – Л.: Министерство культуры РСФСР, ЛГИТМиК, 1976. – 254 с.
48. Соколов Е. Г. Формула театра [Электронный ресурс] // Метафизические исследования. – 1997. – №1. – URL: <http://anthropology.ru/ru/text/sokolov-eg/formula-teatra>. – (Дата обращения: 22.05.2017).
49. Стеценко Е. А. Концепты хаоса и порядка в литературе США от дихотомической к синергетической картине мира. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – 264 с.

50. Тлостанова М. В. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. – 399 с.
51. Шамина В. Б. «Английский» и «американский» Чехов // Традиции и взаимодействия в мировой литературе: сб. ст. – Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2004. – С. 182-188.
52. Шамина В. Б. Библейские сюжеты в американской драме XX века // Библия и национальная культура. Межвузовский сборник научных статей и сообщений. – Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2004. – С. 144-146.
53. Шамина В. Б. Некоторые комментарии по поводу американской феминистской критики // Материалы XXX-й всероссийской научно-методической конференции преподавателей и студентов. – Выпуск 19. – СПб: Изд-во СпбГУ, 2001. – С. 54-56.
54. Шамина В. Б., Казаков С. Э. Мифотворческие тенденции в драматургии Э. Олби // Зарубежная драматургия: сб. ст. – Свердловск: Изд-во УрГУ, 1985. – С. 18-26
55. Шамина В. Б., Казаков С. Э. Пинтер и Олби: к проблеме влияния // Закономерности развития национальных языков и литератур: сб. ст. – Казань: изд-во КГУ, 1988. – С. 36-42.
56. Шамина В. Б. Пути развития американской драмы: истоки, типология, традиции: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Казань: Казанский гос. ун-т им. В. И. Ульянова-Ленина, 2007. – 48 с.
57. Шаталов О. В. Театр: балет и опера: учебное пособие для вузов. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 2008. – 174 с.
58. Эслин М. Театр абсурда. – СПб: Балтийские сезоны, 2010. – 527 с.
59. Adams M. Edward Albee's Whos's Afraid Of Virginia Woolf? – New York: Barron's Educational Series, 1985. – 116 p.
60. Albee E. Exorcism – the play O'Neill Tried to Destroy // Exorcism: a play in one act. – New Haven: Yale University Press, 2012. – P. 11-12.
61. Albee E. Foreword: Judgment Day 2 // Grenadine. – New Haven, London: Yale University Press, 2009. – P. 6-8.

62. Albee E. Preface // *New American Drama*. – Harmondsworth: Penguin Books, 1973. – P. 21-22.
63. Barry B. *Culture and Equality. An Egalitarian Critique of Multiculturalism*. – Cambridge: Polity, 2001. – 416 p.
64. Biddle J. *What Was Hot! A Rollercoaster Ride Through Six Decades of Pop Culture in America*. – New York: Kensington Publishing Corporation, 2001. – 256 p.
65. Bigsby C. W. E. *Edward Albee: A Collection of Critical Essays*. – Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1975. – 180 p.
66. Boorstin D. J. *The Image or What happened to the American Dream*. – New York: Atheneum, 1962. – 315 p.
67. Bottoms S. *The Cambridge Companion to Edward Albee*. – Cambridge: Cambridge univ. press, 2005. – 263 p.
68. Cavus M. *Inauthentic Responses in the Plays of Harold Pinter and Edward Albee* [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.hrpub.org/download/20141101/LLS4-19302343.pdf>. – (Дата обращения: 22.05.2017).
69. Dutton R. *Modern Tragicomedy and the British Tradition: Beckett, Pinter, Stoppard, Albee and Storey*. – Brighton: The Harvester press, 1986. – 227 p.
70. Harris Ch. *Contemporary American Novelists of the Absurd*. – New Haven: Rowman & Littlefield, 1972. – 160 p.
71. Hipkiss R. A. *The American Absurd: Pynchon, Vonnegut, and Barth*. – Port Washington, New York: Associated Faculty Press, 1984. – 51 p.
72. Horn B. L. *Edward Albee: a research and production sourcebook*. – Westport: Greenwood Publishing Group, 2003. – 325 p.
73. Hornblow A. *The First American Theatre // A History of the Theatre in America*. – Vol. 1. – Philadelphia: J.B. Lippincott Company, 1919. – P. 21-40.
74. Huntington S. P. *The Clash of Civilizations?* [Электронный ресурс]. – URL: <http://users.metu.edu.tr/utuba/Huntington.pdf>. – (Дата обращения: 22.05.2017).
75. Mann B. J. *Edward Albee: A Casebook*. – New York: Routledge, 2003. – 150 p.

76. McCarthy G. Edward Albee. – Basingstoke: Macmillan Education UK, 1987. – 168 p.
77. Paolucci A. From Tension to Tonic: the Plays of Edward Albee. – Carbondale: Southern Illinois U. P., 1972. – 143 p.
78. Rakesh H. S. Albee in Performance. – Bloomington: Indiana University Press, 2010. – 320 p.
79. Rutenberg M. Edward Albee: Playwright in Protest. – New York: Drama Book Specialists, 1969. – P. 198-248.
80. Vos N. Eugene Ionesco and Edward Albee; a critical essay. – Grand Rapids: W.B. Eerdmans, 1968. – 48 p.