



оригинальная статья

## Драма абсурда: этапы литературоведческого осмысления в отечественной и зарубежной науке

Жиличев Павел Евгеньевич  
Институт филологии Сибирского отделения РАН, Россия, Новосибирск  
<https://orcid.org/0000-0002-5577-6813>  
[zhilichevp@yandex.ru](mailto:zhilichevp@yandex.ru)

Поступила в редакцию 19.01.2022. Принята после рецензирования 01.03.2022. Принята в печать 25.04.2022.

**Аннотация:** Выявляются и систематизируются основные тенденции изучения театра абсурда и драматургии абсурда в зарубежной и отечественной науке. Понятие *театр абсурда* было введено в науку М. Эсслином и стало общим знаменателем, объединившим драматургическое творчество таких известных авторов, как С. Беккет, Э. Ионеско, Г. Пинтер, А. Адамов, Ж. Жене. Последователи М. Эсслина в зарубежной науке открыли несколько важных черт драматургии такого рода: алогизм, нарушения коммуникации, языковая игра (П. Пави), предложили включить театр абсурда в более широкие типологические образования: параболическую драму (М. Беннетт), символистскую драму (Дж. Стайн), метадраму (Л. Абель). В отечественной науке разработана концепция абсурда как нарушения языковых норм (О. Г. Ревзина, И. И. Ревзин), проанализированы принципы серийной событийности в пьесах обэриутов (М. Б. Ямпольский, Д. В. Токарев), выявлена метаописательная функция абсурда (Е. Клюев), создана концепция абсурда как картины мира (О. Д. Буренина-Петрова). В результате исследования сделаны следующие выводы. Постигание театра абсурда развивается как в зарубежной, так и в отечественной науке как соотношение двух полюсов: абсурд мыслится как лингвистический феномен (языковая деконструкция) или как определенный способ существования человека в мире. Большую роль в осмыслении абсурда в 1980–2000-е гг. сыграли работы философов-постструктуралистов, а также взаимодействие философского и литературоведческого подходов, определяющее принципы исторической эстетики. В современной науке дискурс театра абсурда характеризуется следующими параметрами: деконструкцией культурных кодов, актуализацией архаической сущности театра, пародированием литературных и театральных конвенций, проблематизацией связи между знаком и референтом; объектом изображения являются расщепленное сознание, нестабильность миропорядка.

**Ключевые слова:** театр абсурда, поэтика абсурда, драматургическая коммуникация, М. Эсслин, пародия, деконструкция, метатеатр

**Цитирование:** Жиличев П. Е. Драма абсурда: этапы литературоведческого осмысления в отечественной и зарубежной науке. *Вестник Кемеровского государственного университета*. 2022. Т. 24. № 5. С. 626–634. <https://doi.org/10.21603/2078-8975-2022-24-5-626-634>

full article

## Absurdist Drama and Its Academic Reception in Russian and Western Literary Criticism

Pavel E. Zhilichev  
Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Science, Russia, Novosibirsk  
<https://orcid.org/0000-0002-5577-6813>  
[zhilichevp@yandex.ru](mailto:zhilichevp@yandex.ru)

Received 19 Jan 2022. Accepted after peer review 1 Mar 2022. Accepted for publication 24 Apr 2022.

**Abstract:** This paper attempts to identify and systematize the main approaches to the theater of absurd and absurdist drama in Western and Russian literary studies. The term *theater of the absurd* was originally introduced by Martin Esslin. This concept has become a common denominator and refers to the dramatic work of such famous authors as Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Harold Pinter, Arthur Adamov, and Jean Genet. Martin Esslin and his followers brought in several important features into the absurdist drama, i.e., alogism, disjointed communication, wordplay (Patrice Pavis), etc. They attempted to conceptualize the theater of the absurd as a part of a broader typological unit, e.g., Michael Bennett's theater of parabola. Russian scholars and critics have developed a range of important concepts as well. They see absurd as a violation of basic rules of communication (Olga Revzina,

Isaac Revzin). The Union of Real Art (Mikhail Yampolskiy, Dmitry Tokarev) focuses on the principle of serialized eventfulness. Others concentrate on the meta-descriptive nature of absurd (Evgeniy Kluev) and develop the concept of absurdity as a picture of the world (Olga Burenina-Petrova). Both in Western and Russian studies, the conceptualization of the theater of the absurd follows two opposite poles: absurd can be interpreted as either a linguistic phenomenon (deconstruction of communication), or as a certain way of human existence. During the 1980–2000s, post-structuralist philosophy played a major role in the re-thinking of the absurd, while the interaction of philosophical and literary approaches determined the principles of historical aesthetics. As suggested by contemporary researchers, the discourse of the absurdist drama has the following features: deconstruction of cultural codes; actualization of the archaic basis of theater; parodying literal and theatrical conventions; problematization of the semiotic linkage (sign and its referent); depiction of mosaic consciousness and unstable cosmos.

**Keywords:** theater of the absurd, poetics of the absurd, Martin Esslin, theatrical discourse, parody, deconstruction, metatheater

**Citation:** Zhilichev P. E. Absurdist Drama and Its Academical Reception in Russian and Western Literary Criticism. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2022, 24(5): 626–634. (In Russ.) <https://doi.org/10.21603/2078-8975-2022-24-5-626-634>

## Введение

Изучение драматургии абсурда имеет давнюю традицию, однако до сих пор в литературоведении нет единого мнения по поводу базовых теоретических категорий, описывающих абсурдистское произведение, не выработан алгоритм анализа принципов художественной коммуникации такого рода. Поэтому актуальность данной работы состоит в систематизации основных тенденций изучения проблемы.

Понятие *театр абсурда* было введено в науку М. Эсслином – литературоведом, критиком и театральным деятелем – в одноименном труде, опубликованном в 1961 г. (русский перевод Г. Коваленко вышел в свет в 2010 г.) [1]. Данное понятие стало общим знаменателем, объединившим драматургическое творчество таких известных авторов, как С. Беккет, Э. Ионеско, Г. Пинтер, А. Адамов, Ж. Жене. При этом ученый неоднократно подчеркивает, что абсурд никогда не был литературным направлением или школой: это «свободное, ничем не стесненное исследование художника, обладающего собственным личностным видением мира» [1, с. 273]. Согласно концепции М. Эсслина, театр абсурда не герметичен: исследователь может обнаружить характерные черты абсурдистского произведения и в произведениях прошлого, и в современных ему текстах. В перечень «прозелитов» попали, в частности, Г. Грасс и Б. Виан. В дальнейшем категория абсурда по-разному трактовалась в эстетике, театроведении, филологии.

В данной статье с помощью сопоставительного анализа отечественных и зарубежных исследований выявлены базовые характеристики феномена, описаны признаки драмы абсурда как особой коммуникативной структуры.

## Формирование понятия *драма абсурда* в зарубежных исследованиях

В начале своей монографии М. Эсслин описывает спектакль по пьесе С. Беккета «В ожидании Годо», сыгранный перед заключенными тюрьмы Сен-Квентин, и глубокое впечатление, которое он произвел на зрителей, не отягощенных представлениями о нормах драматургии. Поэтика абсурдистских пьес противопоставляется поэтике «хорошо сделанных»

(иными словами, реалистических) пьес. «Хорошая пьеса обладает искусно сконструированным сюжетом, в пьесах абсурда сюжет и фабула отсутствуют; хорошая пьеса ценится за характеры и мотивации, в пьесах абсурда характеры не распознать, персонажи воспринимаются почти как марионетки; в хорошей пьесе оправдана интрига, которая виртуозно ведется и в итоге разрешается, в пьесах абсурда часто нет ни начала, ни конца; хорошая пьеса – зеркало природы и представляет свою эпоху в тонких зарисовках, пьесы абсурда отражают сны и кошмары; хорошие пьесы отличаются точными диалогами и остроумными репликами, пьесы абсурда зачастую представляют бессвязный лепет» [1, с. 23].

М. Эсслин основывает свое понимание абсурда на философии французского экзистенциализма (прежде всего «Миф о Сизифе» А. Камю). Характерно, что ученый не предлагает собственного определения абсурда, используя вместо него цитату из эссе Э. Ионеско о Ф. Кафке. Э. Ионеско, характеризуя *человека абсурда*, указывал, что он существует в реальности, лишенной смысла (религиозного, метафизического, трансцендентного), его действия алогичны и беспричинны. Экзистенциалистский абсурд воплощается в метафизическом отчаянии, бессмысленности жизни, обесценивании «идеалов, чистоты, целеустремленности» [1, с. 25]. Но драматурги театра абсурда, разделяя идеалы экзистенциалистов, идут дальше в отношении художественного творчества. Так, драматические произведения Ж.-П. Сартра и А. Камю М. Эсслин называет «не вполне адекватными» их философии, т.к. эти авторы «вкладывают новое содержание в старые формы» [1, с. 25].

Кроме того, М. Эсслин соотносит абсурд и авангард. Абсурдисты разделяют общие для литературы эпохи интересы: сновидения, пограничные состояния, психоанализ. Особенно важна связь авангарда с архаичными формами зрелищ, комической традицией, включая древнегреческий театр Аристофана, театром У. Шекспира, европейскими традициями балаганных представлений (в том числе *commedia dell'arte*), опытом немого и звукового кинематографа. Авангардные произведения могут быть

«подчинены языку» (иметь «лирическое» настроение; сложный, эстетически привлекательный язык) [1, с. 23] или подчеркнуто «подчинять язык», возвращаясь к балаганной традиции. В этой связи М. Эсслин рассматривает абсурдистские пьесы как «антидрамы», в которых произошло окончательное разделение языка и действия и, соответственно, достижение «чистой театральности», возврат к первоначальному синкретизму античного мима. «Девальвация» языка носит тотальный характер, «дискурсивная» логика сменяется «поэтической логикой» «ассоциации или ассонанса» [1, с. 417–418].

Аналитическая часть книги М. Эсслина посвящена изучению данных языков с различных позиций: психоаналитической (Ж. Жене и Ж. Лакан), философской, литературоведческой.

Выход в свет книги М. Эсслина задал направление для множества будущих исследований. Так, М. Л. Гроссман, следуя за М. Эссином, сопоставляет театр абсурда и театр А. Жарри, фокусируясь на природе комического [2]. Е. Брейтер исследует, как «абсурдный человек» А. Камю воплощается в «абсурдном актере» театра абсурда (например, играя Рот или Эхо в пьесах С. Беккета) [3].

В работе профессора американского Мюленбергского колледжа А. Вегенера сравнивается творчество Э. Ионеско и немецкого драматурга В. Хильденхаймера. А. Вегенер выделяет следующие отличительные черты поэтики абсурда: ограничивающий характер привычной обстановки (окружения); смешивание бессвязных обрывков сюжета и драматических ситуаций; статичный и циклический характер этих ситуаций, отмена пространства и времени; смешивание фарса, макабра, трагикомизма; намеренное исключение каких-либо мотивировок или решений проблем; речевые штампы, повторы, неувязки, сумбур, ирония в диалогах и монологах героев [4].

Исследовательница из Илинойского университета А. Либерман развивает эссиновское сравнение «хорошо сделанных» и «абсурдистских» пьес. Зрительское восприятие интриг «хорошо сделанных» (классических, реалистических) пьес, по ее мнению, может быть представлено в виде баланса двух ценностных полюсов – положительного и негативного (и оформлено в виде схемы). Так, начальная ситуация «хорошо сделанной» пьесы XIX в. («Стакан воды» Э. Скриба) – героиня влюблена в бедного юношу – ситуация дисбаланса, когда покровительница помогает юноше получить звание капитана, баланс возвращается, когда покровительница после этого мешает юноше жениться на героине, баланс снова нарушается и т. п. Значение театра абсурда, согласно А. Либерман, именно в том, что он окончательно «отучил» зрителя от привычных типов интриг: в абсурдистских пьесах подобного рода балансировка отменяется, ценности девальвируются, а зрительские ожидания нарушаются (лысая певица или Годо никогда не появятся на сцене) [5].

Не все ученые и критики согласились с концепцией, предложенной М. Эссином. Многие, признавая удачным само наименование *театр абсурда*, критиковали методы исследования. Например, с точки зрения режиссера и театроведа У. И. Оливера, М. Эсслин больше смотрит на стиль, чем на философию. Театр абсурда – это прежде всего состояние человека XX столетия [6]. Абсурдисты не в состоянии создать такие вечные образы, как Гамлет или Дон Кихот. В отличие от М. Эсслина, У. И. Оливер воспринимает поэтику абсурда в духе молодых русских формалистов – как «сделанность текста», совокупность приемов. «Правильный», по мнению У. И. Оливера, абсурдист – не просто писатель: он должен быть «мыслителем», обладать «общественной властью» и хорошо владеть «писательской техникой». Как «мыслитель» автор должен осознать, что сам абсурден не меньше, чем окружающий мир, и обязан предложить аудитории позитивный выход. «Власть» над зрителями должна помочь им справиться с ощущением беспомощности существования, а владение техникой – умело применять приемы иронии, аллегории, гротеска. Символы, уточняет У. И. Оливер, ни в коем случае не должны затмить социальный пафос, но обязаны вызвать шок у аудитории [6, р. 235].

Для некоторых современных исследователей само словосочетание *театр абсурда* превращается из термина в штамп. Британский театровед Д. Пэтти скептически относится к идее рассматривать драматургов театра абсурда как единое целое. «Сказать, что Абсурдистский театр был оформившимся движением с ясно поставленными целями и задачами – значит упрощать то, что на практике было довольно разношерстной группой пьес и писателей, которых объединяло только отрицание мира, управляемого рациональными принципами»<sup>1</sup> [7, р. 114].

Израильский исследователь Я. Зархи-Леву производит критический анализ теоретической стратегии, примененной М. Эссином во время «конструкции нового театрального тренда» [8]. Абсурд понимается, прежде всего, как удачный ярлык, слово, бывшее на слуху благодаря популярности текстов А. Камю. По мнению исследовательницы, М. Эсслин занимает позицию медиатора-просветителя, с одной стороны, укрепляя представления о единстве отобранной им группы авторов, с другой – «защищает» и легитимизирует ее в читательских глазах. Модель абсурдистской драмы постепенно становится общепринятой [8].

Последовательная критика работы М. Эсслина представлена в книге современного исследователя М. Беннета «Переосмысляя Театр абсурда: Камю, Беккет, Ионеско, Жене и Пинтер», который утверждает, что М. Эсслин изначально основывал свои построения на ряде ошибочных посылок [9].

Известно, что М. Эсслин не дает собственного определения абсурда, вместо этого цитируя Э. Ионеско: «Абсурд –

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

это то, что лишено причины... Человек, отрезанный от своих религиозных, метафизических и трансцендентных корней, теряет, все его действия становятся бессмысленными, абсурдными, бесполезными» [10, с. 59]. По мнению М. Беннета, М. Эслин неверно переводит данную цитату с французского на английский: верным переводом было бы «абсурд – это то, что лишено "цели" ("goal")», а не «причины, смысла» (purpose)<sup>2</sup>. Фраза о цели относилась к рассказу Ф. Кафки «Городской герб» о недостроенной Вавилонской башне: *уже второе или третье поколение поняло бессмысленность строительства такой башни, но все были уже слишком крепко связаны друг с другом, чтобы покинуть город. Все возникшие в этом городе предания и песни полны тоски о том предсказанном дне, когда город, пятью следующими через короткие промежутки ударами, разрушит исполинский кулак. Поэтому-то кулак и изображен на гербе города*<sup>3</sup>.

Как отмечает М. Беннет, для Э. Ионеско абсурд – не данность человеческого существования, а ситуация: «если человек окажется отрезанным от своих религиозных, метафизических и трансцендентных корней, тогда он теряет» [9]. Более того, М. Эслин в своей работе в целом транслирует неверное представление об экзистенциализме в философии А. Камю. М. Беннет, опираясь на работы историков философии, утверждает, что идеи А. Камю – не «унылая философия, пропагандирующая бессмысленность жизни» [9, р. 13], и сам А. Камю – не экзистенциалист. В «Мифе о Сизифе» Сизиф действительно счастлив в конце, в «Бунтующем человеке» А. Камю становится «интуитивным моралистом». Абсурдность у А. Камю – это понимание парадоксальной природы «несоответствия наших желаний тому, что может предложить мир» [9, р. 13].

Отказываясь от теоретической модели М. Эслина, М. Беннет предлагает собственную концепцию – считать драму абсурда *параболической драмой*. Как считает М. Беннет, все (бывшие) драмы абсурда в своей основе содержат некую основную метафору. Активно используются парадоксы на уровне речи и жеста. Цель параболической пьесы – сначала запутать реципиента, а затем послужить для него толчком к переосмыслению какой-либо проблемы [9, р. 22]. В частности, параболические пьесы «В ожидании Годо», с точки зрения автора книги, – метафора того, что человек должен стать спасителем для самого себя, не полагаться на абстрактное понятие надежды. Чтобы жизнь Владимира и Эстрагона обрела смысл, им необходимо бережно возвращать свою дружбу [9, р. 38–39].

В фундаментальном труде Дж. Стайна «Современная драма в теории и театральной практике» театральные направления XX в. распределяются по трем доминантам: реалистической, символистской, экспрессионистской.

Театр абсурда оказывается включенным в рамки символистской традиции [11]. По мнению ученого, абсурдистские пьесы характеризуются принципиальной внесценичностью, монотонностью, цикличностью интриги; проблемы в них «демонстрируются» как «картины ситуации», не имея логической мотивации. Диалоги в подобных пьесах не обладают когерентностью, произносящие их герои – не более чем «машины по производству речи», а все происходящее – «чистое действие», где актеры репрезентируют «природу экзистенции, но не людей» [11, с. 162].

Несовместимость мировоззрения драматургов-абсурдистов «с самой категорией сценичности» приводит к проблеме: полностью абсурдистское произведение не может коммуницировать с реципиентом. Выход обнаруживается в фарсовой, комической природе абсурда. В отличие от М. Эслина, который считал комическое лишь частью генезиса абсурда, Дж. Стайн называет фарсовость важнейшим элементом абсурдистской практики: «смех стал успешным средством освобождения закомплексованной аудитории». Поэтичность и ритм «комической формы и фарсового стиля» становится своеобразным «барьером», который ограничивает и «фильтрует» зрительское восприятие [11, с. 161–162].

Важно, что театр абсурда, по мысли Дж. Стайна, не анти-текстуален, а напротив, является текстоцентричным. Так, пьесы С. Беккета «напоминают музыкальную партитуру», диктующую «ритмическую структуру каждого слова и фразы» [11, с. 168], текст «сам диктует сценорафию» [11, с. 165].

Поэтика драм абсурда, согласно Дж. Стайну, связана с «символистской трактовкой действительности». Так, в пьесе Г. Пинтера «Сторож» символическую нагрузку может нести реквизит (ведро, чайник, электроприборы, статуя Будды) и герой (плотник, сторож и др.). Однако каждый «сценический знак становится репрезентацией иррациональности» [11, с. 161]. Символическая роль вещей не реализуется в тексте, герои погрязают в бесконечной болтовне, бессмысленных действиях. «Инсценируя эту тривиальность с дотошной точностью», драматург профанирует «любой символический подтекст», вызывая комическую реакцию реципиентов [11, с. 172].

Таким образом, для Дж. Стайна театр абсурда является в первую очередь этапом развития символистского начала драмы XX в.

Многие интерпретации театра абсурда основываются на постмодернистских концепциях, таких как метатекстуальность или деконструкция. Драматург и исследователь драмы Л. Абель включает интерпретацию творчества С. Беккета в свой труд о метадраме. Согласно Л. Абелю, в постгамлетовском мире постепенно стало невозмож-

<sup>2</sup> Характерно, что в другом русском переводе (Г. Коваленко) употребляется именно слово *цель*: «Абсурд – это нечто, лишённое цели... Оторванный от своих религиозных, метафизических и трансцендентных корней человек погиб; все его действия бессмысленны, абсурдны, бесполезны» [1, с. 25].

<sup>3</sup> Кафка Ф. Городской герб. URL: [https://www.kafka.ru/rasskazy/read/gorod\\_gerb](https://www.kafka.ru/rasskazy/read/gorod_gerb) (дата обращения: 06.03.2021).

ным ни создание, ни зрительское восприятие подлинно трагического произведения. На смену трагедии приходит метатеатр, объединяющий комическое и трагическое начала, сопереживание герою и смех над ним [12]. В метатеатральных произведениях С. С. Беккета герои осознают, что они – персонажи на сцене, могут разыгрываться ситуации театра-в-театре, театральные условности обнажаются, провоцируя зрителей.

Профессор университета Огайо К. Беркман фокусируется на мифопоэтике абсурдистской пьесы и показывает, как в драмах Г. Пинтера деконструируются как повседневные ритуалы, так и архаический субстрат (библейские, античные мифологемы), в том числе имеющий метатеатральный аспект (например, сюжет о строительстве) [13].

Специфике семиотического строения абсурдистских текстов С. Беккета посвящена отдельная небольшая работа Ж. Делеза, автора знаменитой «Логике смысла» [14]. Философ утверждает, что проблемы коммуникации в этих текстах знаменуют собой авторское стремление к «полному истощению» смыслов. Язык означает возможное, только готовящееся к возвращению. Ж. Делез описывает три языка С. Беккета, которые могут осуществить «истощение»: «язык имен», «язык голосов» и особый «язык 3». «Язык имен» философ характеризует как «дизъюнктивный, резкий, дерганый, где перечисление заменяет пропозиции, а комбинаторные отношения заменяют синтагматические»<sup>4</sup> [14]. Абсурдистский «язык голосов» «оперирует не комбинируемыми атомами, а смешивающимися потоками. Голоса – это волны или потоки, которые направляют и распространяют лингвистические корпускулы. Когда истошаешь возможное словами, то измельчаешь и подравниваешь атомы, а когда истошаешь сами слова, то иссушаешь поток» [14]. «Язык 3» оперирует «образами и пространствами», которые рождаются из окончательно «ослабленных и рассеянных» языковых знаков.

П. Пави в «Словаре театра» кратко формулирует основные элементы поэтики абсурда: алогизм диалога и сценического воплощения, аисторичная и недиалектическая драматургическая структура. По мнению П. Пави, в подобных произведениях деятельность человека «утрачивает внутренний смысл», фабула «кольцеобразна», ее «направляет не драматическое действие, а поиск и игра со словами», она «строится вокруг проблемы коммуникации». П. Пави делит абсурд на три ветви: сатирический (проявляется в интриге и в отдельных репликах), нигилистический (затрудняющий попытки что-либо узнать о тексте) и «структурный принцип отражения вселенского хаоса», где «распадается язык и отсутствует гармоничный образ человечества» [15, с. 2].

Таким образом, созданная М. Эсслином концепция театра абсурда вписалась в существующий обширный контекст понятия *абсурд*. Последователи М. Эсслина понимают абсурд и как распад всех возможных связей, и, напротив, как новый способ коммуникации зрителя, читателя, текста, автора.

### Интерпретация феномена драматургии абсурда в отечественной филологии

Словосочетание *театр абсурда* вошло в лексикон советской критики еще в 1960-х гг. Начало литературоведческим исследованиям абсурдистской драмы стала книга А. Н. Михайловой об Э. Ионеско, в которой пересказывается ряд произведений драматурга, отмечаются некоторые вопросы, связанные с поэтикой, такие как распад языка («не довольствуясь деформацией фраз, драматург начинает "крошить" сами слова» [16, с. 50]), связь с балаганными традициями («характер скорее занимательного зрелища из гиньоля, чем <...> какой-то драматический смысл» [16, с. 154]). Особенности научно-критического дискурса советской эпохи приводят к тому, что внимание автора преимущественно уделяется полемике со взглядами Э. Ионеско, социально-политическим трактовкам подтекста его пьес. Тем не менее рефлексировалась невозможность однозначного прочтения абсурдного текста: «Возможно, эту сцену следует истолковать как освобождение человека от пошлого мещанского существования. А может быть, следует дать иную интерпретацию. Смысл метафор Ионеско весьма часто непонятен и необъясним» [16, с. 64].

В вышедшей через год работе Т. В. Проскурниковой, посвященной пьесам Э. Ионеско и А. Адамова, также описываются элементы эстетики и поэтики абсурда: отсутствие мотивировок действия, нарушение причинно-следственных связей; победа инстинкта над разумом; алогичный характер мироустройства; одиночество и разобщенность людей. Т. В. Проскурникова рассматривает корни театра абсурда: творчество А. Жарри и Г. Аполлинера, театр жестокости А. Арто [17].

Интерпретации феномена театра абсурда посвящены и работы Ю. Г. Фридштейна (переводчика ряда пьес Гарольда Пинтера). В «Указателе современной английской драматургии» Ю. Фридштейн характеризует абсурдистские драмы следующим образом: «Создавая в своих пьесах нелепые, алогичные ситуации <...> абсурдисты выдвигают всегда один и тот же тезис: так есть, так будет всегда, чья-то злая воля нависла над нами и определяет нашу жизнь. Страх смерти – вот наиболее характерное ощущение, возникающее от пьес С. Беккета, Э. Ионеско, Ж. Жене»<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Здесь и далее перевод с французского А. Тарасова: Делез Ж. Истощенный. URL: [https://www.academia.edu/9492239/Жиль\\_Делёз\\_Истощенный\\_2\\_4](https://www.academia.edu/9492239/Жиль_Делёз_Истощенный_2_4) (дата обращения: 11.05.2021).

<sup>5</sup> Современная английская драматургия 1956–1975: указатель литературы, сост. Ю. Г. Фридштейн; отв. ред. В. А. Скороденко. М.: ВГБИЛ, 1976. С. 14.

В 1971 г. печатается статья О. Г. Ревзиной и И. И. Ревзина, посвященная анализу коммуникации в пьесах Э. Ионеско «Лысая певичка» и «Урок». Авторы отказываются от рефлексии философских, социальных и культурных явлений, предлагая считать данные произведения «чистыми экспериментами» по использованию языка. Выявляется ряд «постулатов нормальной речи», которые нарушаются в абсурдистском тексте: о детерминизме; об общей памяти участников коммуникации; постулат тождества (участники коммуникации должны «иметь в виду одну и ту же действительность»); об одинаковом прогнозировании будущего; об информативности (отправитель должен сообщать получателю некоторую новую информацию); постулат истинности высказывания, адекватности между текстом и контекстом; о неполноте описания, редукции высказывания (в то время как в театре абсурда информация в высказываниях явно избыточна); о семантической связности высказываний в тексте [18].

Впоследствии данная классификация будет модифицирована швейцарским исследователем творчества Д. Хармса Ж.-Ф. Жаккардом [19]. В современном литературоведении существуют разнообразные подходы к теоретизированию абсурдистского дискурса.

Сравнение поэтики абсурда и русского авангарда, творчества ОБЭРИУтов неоднократно проводилось русскими (и русскоязычными) исследователями драмы [20–22].

М. Б. Ямпольский, развивая идею Ж. Делеза о серийности событий [23], характеризует картину мира Даниила Хармса следующим образом: «Мир Хармса подчинен всепронизывающему серийному принципу, выражающемуся, например, в избытии перечислений, повторов, разного ряда рядов. Но мир таких серий – это "дурной" мир. Важная функция литературы – нарушение этой внешней для подлинной жизни серийности. Хармсовский "абсурд" может быть понят именно в этом контексте» [24, с. 344]. Сложность анализа абсурдного текста заключается в том, что абсурд является не только объектом, но и методом познания мира. «Поскольку достижение смысла виртуального истинного "мыра" достигается через сознательный разрыв возможных ассоциативных связей, абсурд становится <...> способом трансцендентного познания» [24, с. 177].

А. А. Кобринский, напротив, противопоставляет алогизм Д. Хармса абсурду, в том числе европейскому театру абсурда (антибытие). Хармс создает «деформированную логику», но не ее отсутствие [25].

Д. В. Токарев, сопоставляя творчество Д. Хармса и С. Беккета, приходит к выводу, что лежащий в основе литературы абсурда алогизм представляет собой определенную картину миру. «Быть абсурдным писателем – значит быть в абсурде, жить им, ощущать его не как конфликт мира и человека, а как некую внутреннюю реальность, не зависящую от исторических эпох и условий человеческого существования» [26, с. 98]. Для литературы абсурда, согласно

Д. В. Токареву, наиболее важной является проблема языка и письма. Исследователь формулирует: «идеальный алогический текст – это текст ненаписанный, несуществующий, текст, непосредственно соприкасающийся с тишиной <...> абсурдный текст – это текст о невозможности создать текст алогический» [26, с. 328].

Собственную теоретическую концепцию выстраивает О. Л. Черноричская. Она считает, что абсурд присущ культуре с древнейших времен: к нему приводит любая попытка логически осмыслить миф. Художественное мышление работает не напрямую, а посредством образов. Абсурдный образ неразложим на мифологемы, т.к. сам является мифологемой. Поэтика абсурда – тоже образ, в котором соединяются внешняя (художественная) и внутренняя (эпистемологическая) метафоры, отношения сходства и оппозиции. Интенция писателя-абсурдиста – обнажить логическое противоречие. При этом О. Л. Черноричская относит пик развития абсурда (прежде всего для русской литературы) на XIX в.. В случае же театра абсурда поэтика абсурда становится поэтикой «открытого эйдоса, открытой внутренней формы, более того – театрализованной внутренней формы, которая может быть чем-то вроде знака, обозначающего "суть"» [27].

Е. В. Клюев приходит к выводу, что абсурдный текст является квинтэссенцией художественного творчества: «В истории литературоведческой науки постепенно сложилось мнение, что чем глубже текст, то есть чем больше в нем "слоев", или уровней, и, стало быть, чем большему количеству интерпретаций он поддается, тем он "художественнее", – и с этой бесспорной мыслью мы совсем не склонны полемизировать. Приняв же ее, приходится действительно отдать пальму первенства литературе абсурда, допускающей практически бесконечное количество толкований. Условно говоря, литература абсурда есть наиболее "художественная" литература в составе художественной литературы в целом. По той же причине она не зависит от "времени и места" восприятия, то есть не приурочена ни к текущему моменту, ни к прошлому, ни к будущему – или опять же приурочена ко всему сразу» [28, с. 98].

Исследователь отмечает метаописательную функцию литературы абсурда: «Абсурд (подобно фольклору)... связан с наиболее глубинными структурами человеческой личности, с наиболее фундаментальным в ней, апеллируя к сущности, к природе личности, а не к ее социальным и проч. связям. Упорядоченность абсурда суть проявление его литературности. В этом смысле литература абсурда есть еще и наиболее "литературная" в составе литературы в целом. Она демонстративно литературна ("сделана", "выстроена", "структурирована"), так что "литературность" ее определенно показного свойства – и при этом часто издевательского: литература абсурда апеллирует прежде всего к самой литературе (воспроизводя ее в своем кривом зеркале) и только потом – к реальности» [28, с. 98].

В 2004 г. был издан сборник статей «Абсурд и вокруг». Будучи итогом работы международной конференции «Абсурд и славянская культура XX в.», он содержал работы как отечественных, так и зарубежных ученых и затрагивал различные проблемы: от изучения «грамматики» текста и вопросов эстетики до живописи и даже истории советской генетики. Вступительная статья О. Д. Бурениной-Петровой долгое время была основным источником сведений о западных концепциях абсурда в русскоязычном пространстве. Она обращает внимание на особое устройство абсурдного текста: «драматурги театра абсурда переосмысливают аристотелевскую логику, неприспособленную для "истинного" понимания мира. <...> Они создают средствами искусства мир абсурда, в котором воображаемое существует параллельно с реалистическим... <...> Метод антиномии, ограничивая сферу логического мышления, <...> подвергает разрушению в театре абсурда... "единство" места, времени и действия. Возникает абсурдная бесконечность, не поддающаяся рационально-логической реконструкции» [10, с. 59].

В собственной монографии О. Д. Буренина-Петрова, подобно Дж. Стайну, рассматривает абсурд как часть символистской модели мира. Возникновение абсурда связывается с символистским литературоцентризмом: невыполнимое полностью намерение создать сверхтекст закономерно влечет за собой практику создания «нулевых текстов». Другими источниками абсурда становятся фантастика, парадоксы, идеи символистов о слиянии музыки и поэзии. Театральный абсурд – итог интереса символистов (например, А. Блока) к балагану, площадному искусству. Демонтаж субъекта воплощается в сюжетах о куклах. Другое проявление абсурдизма, развившееся в эпоху символизма, – аномалии репрезентации телесности в литературных произведениях (например, описание необычных рук героя, рук автора / кукловода) [29, с. 30].

На сегодняшний день театр абсурда остается актуальной темой для осмысления [30–31], в том числе междисциплинарного характера [32–34]. Так, Е. Г. Доценко изучает место абсурда в памяти жанра комедии, выявляет метаописательный характер обыгрывания абсурдистами театральной условности [35]. М. С. Гревцев [36] и М. А. Голованева [37] исследуют пьесы театра абсурда с позиций когнитивной лингвистики, Е. В. Соколова описывает их как разновидность метадрамы [38]. О. Н. Зырянова рассматривает русские пьесы второй половины XX в. сквозь призму различных концепций театра абсурда [39]. С. Ф. Меркушов анализирует театральный абсурд в контексте русской литературы рубежа XX–XXI вв. [40].

Таким образом, в российском литературоведении сформировался определенный круг исследований театра абсурда. Также абсурдом занимаются и русскоязычные авторы из других стран. Ожидаемо, что ученые стремятся осмыслить место отечественной литературы в истории абсурдизма. Исследования, как правило, направлены на изучение

поэтики, эстетики, искусствоведческое рассмотрение текстов, в меньшей степени – на рефлексирование социального и психологического характера воздействия абсурдистского дискурса. Изучение театра абсурда всегда находится в тесной связи с философским, культурологическим, социологическим подходами. Отечественные исследования рассматривают абсурд преимущественно как литературное явление. Интересен охват текстов, определяемых как абсурдистские: в англоязычном литературоведении абсурдистские тексты описываются как феномен модернизма и постмодернизма, в то время как в русскоязычных исследованиях абсурд изучается в связи с поэтикой авангарда.

## Заключение

Первый этап истории изучения феномена связан с трудами М. Эсслина, предложившего термин *театр абсурда*. Совершенное М. Эссином открытие нового объекта теоретизирования привело в 1960–1980-е гг. к появлению большого круга работ, основывающихся на тезисах его книги или полемизирующих с ними. В данных работах был очерчен круг авторов и произведений, относимых к театру абсурда, выявлены границы явления. Однако вопрос об определении категории абсурда, признаках абсурдистского дискурса оставался открытым. Постигание театра абсурда развивается как в зарубежной, так и в отечественной науке как соотношение двух полюсов: абсурд мыслится как лингвистический феномен (языковая деконструкция) или как определенный способ существования человека в мире.

Большую роль в осмыслении абсурда в 1980–2000-е гг. сыграли работы философов-постструктуралистов, а также взаимодействие философского и литературоведческого подходов, определяющее принципы исторической эстетики.

В современной науке дискурс театра абсурда характеризуется следующими параметрами: деконструкцией культурных кодов, актуализацией архаической сущности театра, пародированием литературных и театральных конвенций, проблематизацией связи между знаком и референтом; объектом изображения являются расщепленное сознание, нестабильность миропорядка. Важнейшими категориями анализа абсурдистской драмы являются язык, речь, коммуникация.

В абсурдистском произведении коммуникация проблематизируется на разных уровнях: автор – герой, актер – зритель, текст – метатекст, текст – другой текст и др. Поэтому представляется перспективным дальнейшее изучение дискурсивного строения драмы абсурда, выявление общих моделей и закономерностей.

**Конфликт интересов:** Автор заявил об отсутствии потенциальных конфликтов интересов в отношении исследования, авторства и / или публикации данной статьи.

**Conflict of interests:** The author declared no potential conflict of interests regarding the research, authorship, and / or publication of this article.

## Литература / References

1. Эсслин М. Театр абсурда. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. 528 с. [Esslin M. *The theatre of the absurd*. St. Petersburg: Baltiiskie sezony, 2010, 528. (In Russ.)]
2. Grossman M. L. Alfred Jarry and the theatre of the absurd. *Educational Theatre Journal*, 1967, 19(4): 473–477.
3. Brater E. The 'absurd' actor in the theatre of Samuel Beckett. *Educational Theatre Journal*, 1975, 27(2): 197–207.
4. Wegener A. H. The absurd in modern literature. *Books Abroad*, 1967, 41(2): 150–156.
5. Lieberman A. B. The well-made play and the theatre of the absurd: a study in attitude change. *Sociological Inquiry*, 1969, 39(1): 85–91. <https://doi.org/10.1111/j.1475-682X.1969.tb00943.x>
6. Oliver W. I. Between absurdity and the playwright. *Educational Theatre Journal*, 1963, 15(3): 224–235. <https://doi.org/10.2307/3204780>
7. Pattie D. *Samuel Beckett*. NY: Routledge, 2000, 223.
8. Zarhy-Levo Y. Dramatists under a label: Martin Esslin's The Theatre of the Absurd and Aleks Sierz' In-Yer-Face Theatre. *Studies in Theatre and Performance*, 2011, 31(3): 315–326.
9. Bennett M. Y. *Reassessing the theatre of the absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*. NY: Palgrave Macmillan, 2011, 179.
10. Буренина О. Д. Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина. *Абсурд и вокруг*, отв. ред. О. Д. Буренина. М.: Яз. слав. культуры, 2004. С. 7–75. [Burenina O. D. What is absurd, or Following Martin Esslin's steps. *Absurd and beyond*, ed. Burenina O. D. Moscow: Iaz. slav. kul'tury, 2004, 7–75. (In Russ.)] EDN: QWHNIN
11. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Т. 2. Символізм, сюрреалізм і абсурд. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2003. 272 с. [Stayan J. *Modern drama in theory and practice*. Vol. 2. *Symbolism, surrealism and the absurd*. Lviv: Ivan Franko National University of Lviv, 2003, 272. (In Ukr.)]
12. Abel L. *Metatheatre: a new view of dramatic form*. NY: Holmes & Meier Pub, 2003, 208.
13. Burkman K. *The dramatic world of harold pinter: its basis in ritual*. Columbus, Ohio: Ohio State UP, 1971, 171.
14. Deleuze G. L'éprouvé. In: *Beckett S. Quad et autres pieces pour la television*. Paris: Éditions de Minuit, 1992, 55–106.
15. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с. [Pavis P. *Dictionary of the theater: terms, concepts, and analysis*. Moscow: Progress, 1991, 504. (In Russ.)]
16. Михеева А. Н. Когда по сцене ходят носороги... Театр абсурда Эжена Ионеско. М.: Искусство, 1967. 174 с. [Mikheeva A. N. *When rhinos walk the stage... Eugene Ionesco's theater of the absurd*. Moscow: Iskusstvo, 1967, 174. (In Russ.)]
17. Проскурникова Т. В. Французская антидрама (50–60-е годы). М.: Высш. шк., 1968. 104 с. [Proskurnikova T. V. *French antidrama (50–60s)*. Moscow: Vyssh. shk., 1968, 104. (In Russ.)]
18. Ревзина О. Г., Ревзин И. И. Семиотический эксперимент на сцене (Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием). *Труды по знаковым системам*. Т. 5. № 284. С. 232–254. [Revzina O. G., Revzin I. I. Semiotic experiment on stage (Violation of the postulate of normal communication as a dramatic device). *Sign Systems Studies*, 1971, 5(284): 232–254. (In Russ.)]
19. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Акад. проект, 1995. 471 с. [Jaccard J.-P. *Daniil Harms and the end of the Russian avant-garde*. St. Petersburg: Akad. proekt, 1995, 471. (In Russ.)]
20. Красильникова Е. Г. Русская авангардистская драма: человек отчужденный. *Русская литература*, 1998. № 3. С. 57–68. [Krasilnikova E. G. *Russian avant-garde drama: a man estranged*. *Russkaia Literatura*, 1998, (3): 57–68. (In Russ.)]
21. Васильев И. Е. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург: Урал. ун-т, 1999. 320 с. [Vasil'ev I. E. *Russian political avant-garde of the XX century*. Ekaterinburg: USU, 1999, 320. (In Russ.)]
22. Марков В. Ф. История русского футуризма. СПб.: Алетейя, 2000. 432 с. [Markov V. F. *History of Russian futurism*. St. Petersburg: Aleteiia, 2000, 432. (In Russ.)]
23. Делез Ж. Логика смысла. М.: Академия, 1995. 298 с. [Deleuze G. *The logic of sense*. Moscow: Academia, 1995, 298. (In Russ.)]
24. Ямпольский М. Б. Беспамятство как исток (читая Хармса). М.: НЛО, 1998. 384 с. [Jampol'skij M. B. *Unconsciousness as the source (reading Harms)*. Moscow: NLO, 1998, 384. (In Russ.)]
25. Кобринский А. А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда XX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 1999. 39 с. [Kobrinsky A. A. *The poetics of the Union of Real Art in the context of Russian literary avant-garde*. Dr. Philol. Sci. Diss. Abstr. St. Petersburg, 1999, 39. (In Russ.)]
26. Токарев Д. В. Курс на худшее: абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета. М.: НЛО, 2002. 336 с. [Tokarev D. *Course for the worst: absurd as a text category in Harms and Beckett's works*. Moscow: NLO, 2002, 336. (In Russ.)]
27. Чернорицкая О. Л. Поэтика абсурда. Т. 1. Классика. Вологда, 2001. 87 с. [Chernoritskaia O. L. *Poetics of the absurd*. Vol. 1. *Classics*. Vologda, 2001, 87. (In Russ.)] URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/001/090/index.htm> (accessed 12 Mar 2019).

28. Ключев Е. В. Теория литературы абсурда. М.: УРАО, 2000. 104 с. [Klyuev E. V. *Theory of literature of the absurd*. Moscow: UREA, 2000, 104. (In Russ.)]
29. Буренина-Петрова О. Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. СПб.: Алетейя, 2014. 332 с. [Burenina-Petrova O. *Symbolist absurd ant its traditions in Russian literature and culture of the first half of the XX century*. St. Petersburg, Aleteiia, 2014, 332. (In Russ.)]
30. Абсурд в коммуникациях, или Общение без понимания, ред. Е. С. Никитина. М.: ЛЕНАНД, 2018. 160 с. [*Absurd in communication, or Conversation without understanding*, ed. E. S. Nikitina. Moscow: LENAND, 2018, 160. (In Russ.)]
31. Абсурд в языке и коммуникации, отв. ред. Л. Л. Федорова. М.: РГГУ, 2020. 283 с. [*Absurd in language and communication: collected articles*, ed. Fedorova L. L. Moscow: RSUH, 2020, 283. (In Russ.)] EDN: GZAJKV
32. Бушев А. Б. Риторический прием «сведение к абсурду» и модели абсурда в литературе. *Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты*. 2021. № 26-1. С. 109–111. [Bushev A. B. Reductio ad absurdum rhetorical device and absurdity models in fiction. *Lingvoritoricheskaia paradigma: teoreticheskie i prikladnye aspekty*, 2021, (26–1): 109–111. (In Russ.)] EDN: FCOVAZ
33. Петрачкова И. М. Свообразие онимических средств в драматургических текстах театра абсурда Дмитрия Липскерова. *Журнал Белорусского государственного университета. Филология*. 2021. № 1. С. 64–76. [Petrachkova I. M. The originality of onymic means in the dramatic texts of the theater of the absurd by Dmitry Lipskerov. *Journal of the Belarusian State University. Philology*, 2021, (1): 64–76. (In Russ.)] EDN: QVKQXH
34. Михальков Г. М. Коммуникативный абсурд как реальная абсурдная ситуация. *Международный научно-исследовательский журнал*. 2017. № 2-1. С. 74–77. [Mikhal'kov G. M. Communicative absurd as a real absurd situation. *Mezhdunarodnyu nauchno-issledovatel'skiy zhurnal*, 2017, (2-1): 74–77. (In Russ.)] <https://doi.org/10.23670/IRJ.2017.56.110>
35. Доценко Е. Г. Абсурд как проявление театральной условности. *Известия Уральского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки*. 2004. № 33. С. 97–112. [Dotsenko E. G. Absurd as a manifestation of theatrical conventions. *Izvestiya Uralskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2. Gumanitarnye nauki*, 2004, (33): 97–112. (In Russ.)]
36. Гревцев М. С. Феномен абсурда в драматургических текстах разноязычных культур: когниолингвистический аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2007. 25 с. [Grevtsev M. S. *Phenomenon of the absurd in dramatic texts of different cultures: cognitive-linguistic aspect*. Cand. Philol. Sci. Diss. Abstr. Stavropol, 2007, 25. (In Russ.)] EDN: ZNNMQP
37. Голованева М. А. Деструктуризация как механизм создания абсурда в русской драме абсурда конца XX века (коммуникативно-когнитивный аспект). *Гуманитарные исследования*. 2021. № 2. С. 26–30. [Golovaneva M. A. Destructurization as the mechanism of creation of absurdity in Russian drama of absurdity of the end of the XX-th century (communicatively-cognitive aspect). *Gumanitarnyye issledovaniya*, 2021, (2): 26–30. (In Russ.)] <https://doi.org/10.21672/1818-4936-2021-78-2-026-030>
38. Соколова Е. В. Игровые концепции в драматургии эпохи модернизма. *Метадрама: автореф. дис. ... канд. искусствоведения*. СПб., 2009. 23 с. [Sokolova E. V. *Game concepts in Modernist drama. Metadrama*. Cand. Culturology Sci. Diss. Abstr. St. Petersburg, 2009, 23. (In Russ.)] EDN: NLBOOV
39. Зырянова О. Н. Поэтика абсурда в русской драме второй половины XX – начала XXI вв.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Красноярск, 2010. 22 с. [Zyryanova O. N. *Poetics of absurd in Russian drama of the 2nd half of the XX – early XXI century*. Cand. Philol. Sci. Diss. Abstr. Krasnoyarsk, 2010, 22. (In Russ.)] EDN: QGYLSJ
40. Меркушов С. Ф. Репрезентация абсурда в русской литературе конца XX – начала XXI в.: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Тверь, 2020. 45 с. [Merkushov S. F. *Representation of the absurd in Russian literature of the late XX – early XXI century*. Dr. Philol. Sci. Diss. Abstr. Tver, 2020, 45. (In Russ.)]