

Научная статья

УДК 82.0

DOI 10.25205/2307-1737-2021-2-473-489

**Комедия угроз как тип абсурдистского дискурса
(Д. Кэмптон, Г. Пинтер, Д. Данилов)**

Павел Евгеньевич Жиличев

Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук
Новосибирск, Россия
zhilichevp@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5577-6813>

Аннотация

Статья посвящена исследованию коммуникативной природы комедии угроз. Рассматриваются история возникновения и бытования данного термина, его рецепция в критике и теории драмы, определяются границы его применения. Устанавливается, что комедии угроз характеризуются рядом устойчивых воспроизводимых черт: интрига, связанная с проникновением в окружающее героя пространство (комнату, дом и т. п.) некой чужеродной силы, преобладание «менасивного» дискурса в диалогах и ремарках, наличие «фигур умолчания». На материале произведений британских и отечественных драматургов анализируется соотношение общих принципов абсурдистской коммуникации и ее индивидуально-авторских вариантов.

Ключевые слова

абсурд, комедия угроз, коммуникативная стратегия, Пинтер, Кэмптон, Данилов

Благодарности

Работа опубликована в рамках гранта РФФИ № 19-312-90041 «Коммуникативная стратегия драматургии абсурда»

Для цитирования

Жиличев П. Е. Комедия угроз как тип абсурдистского дискурса (Д. Кэмптон, Г. Пинтер, Д. Данилов) // Критика и семиотика. 2021. № 2. С. 473–489. DOI 10.25205/2307-1737-2021-2-473-489

© Жиличев П. Е., 2021

Comedy of Menace as a Specific Kind of Absurdist Discourse (D. Campton, H. Pinter, D. Danilov)

Pavel E. Zhilichev

Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences
Novosibirsk, Russian Federation
zhilichevp@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5577-6813>

Abstract

This paper is devoted to the analysis of comedy of menace, investigating its discursive nature. The history of the term comedy of menace is being reviewed, including its origins, modern usage, and reception in theory of drama. Comedy of menace is identified by a set of consistent traits such as having a plot based on an intrusion of character's interiorized space (i. e. their house or room) by some outward force; the discourse of menace (found in both the dialogues and stage directions); the usage of aposiopesis.

Based on the plays by British and Russian authors, this paper investigates the relations between the general principles of comedy of menace and individual creative variations of absurdist communication. Campton often explores the "material" side of menace, as his plays often intertwine catastrophic events of the plot with dark humor. Campton's communicative strategy is to make the viewer or reader witness and overcome the collapse of "old" concepts and relations, embracing the absurdity of the world. The works of Pinter, on the contrary, do not necessarily represent the menace in the external action of a play, as any discursive interaction is viewed as potentially catastrophic (including the relationships between characters, between text and its intertext, between text and its intertext). Danilov's plays deconstruct every major convention of comedy on the levels of characters, the world depicted, and metatext. The menace in his plays is metacommunicative rather than referential, as the recipient is meant to be "caught" into the "trap of interpretation".

Keywords

absurd, comedy of menace, discursive strategy, Pinter, Campton, Danilov

Acknowledgements

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

For citation

Zhilichev P. E. Comedy of Menace as a Specific Kind of Absurdist Discourse (D. Campton, H. Pinter, D. Danilov). *Critique and Semiotics*, 2021, no. 2, pp. 473–489. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1737-2021-2-473-489

Понятие «театр абсурда», введенное в науку М. Эллином в 1961 г., стало общим знаменателем, объединившим творчество С. Беккета, Э. Ионеско, Г. Пинтера, А. Адамова, Ж. Жене и других европейских драматургов.

Произведения данных авторов еще до Эллина часто соотносились с категориями комического и трагического. Так, возникает традиция именовать абсурдистские пьесы трагикомедиями: подзаголовок «Трагикомедия в двух актах» носила английская версия «В ожидании Годо» [Доценко, 2004].

Драматург и исследователь метадрамы Л. Абель отмечал, что в «постгамлетовском» мире постепенно стало невозможным ни создание, ни зрительское восприятие подлинно трагического произведения. На смену трагедии приходит метатеатр, объединяющий комическое и трагическое начала, сопереживание герою и смех над ним [Abel, 2003].

В 1962 г. Дж. Л. Стайн, опираясь на теорию «черного юмора» А. Бретона, создает теорию «тёмной комедии» [Styan, 1962, p. 297]. «Комическая форма» превращается в своеобразный «барьер», который ограничивает и «фильтрует» зрительское восприятие, компенсируя «антисценическую» интенцию театра абсурда [Стайн, 2003, с. 161–162]. Историк комедии М. Чарни замечает: и абсурд, и черный юмор рефлексировать бесцельность свободы воли, бессмысленность и предопределенный хаос мироздания. Но черный юмор позволяет существовать структуре, в которой благодаря амбивалентности детерминизма и нигилизма, еще может быть законный интерес к комедии персонажей. В абсурдистском произведении же – полная неопределенность [Charney, 2005].

Однако многие критики и ученые не экстраполировали трагикомедию за пределы творчества Беккета. Так, пьесы Ионеско, как правило, рассматриваются в комическом ключе. Характерны высказывания двух известных исследователей. Э. Сигал констатирует «смерть комедии» на фоне экзистенциального отчаяния [Segal, 2001]. Д. Констан, напротив, пишет: «Ионеско дистанцировал себя от экзистенциализма <...> его комедии празднуют <...> наслаждение жизнью <...> противоположное тоскливости Беккета» [Konstan, 2014, p. 888].

Другой важной составляющей критического дискурса об Ионеско оказывается слово «угроза». А. Роб-Грийе в 1953 г. писал о его пьесах: «Слова повседневной жизни вдруг бросают в лицо, как будто это были грубые оскорбления или самые страшные угрозы» («les plus terribles des menaces») (цит. по: [Craddock, 1966, p. 13]). Сам Ионеско тоже высказывался в похожих выражениях: разные «носороги представляют собой угрозу, они

опасны для человечества, у которого нет времени подумать, собраться с мыслями...» («Les rhinocerites <...> constituent les menaces qui pesent sur l'humanité qui n'a pas le temps de réfléchir...»¹).

Объединение комедийного и «менасивного» аспектов абсурдистского дискурса [Абсурд в коммуникациях..., 2018] привело к появлению специфического варианта абсурдистской драмы – «комедии угроз».

Данный термин был введен театральным критиком И. Уордлом в 1958 г. в рецензиях на спектакли по пьесам Г. Пинтера «День рождения» и «Кухонный лифт» [Wardle, 1965]. Уордл сопоставил пьесы Пинтера с текстами других британских авторов – Д. Кэмптона и Н. Ф. Симпсона, выявив, что основой конфликта комедии угроз является проникновение внешней силы в безопасное убежище, а отличительной чертой героя – несоответствие внешнего поведения (комический диалог) и внутреннего состояния – скрытого напряжения, вызванного неоднозначностью происходящего.

Принято считать, что И. Уордл почерпнул словосочетание «комедия угроз» из цикла Д. Кэмптона «The Lunatic View» («Взгляд безумца», 1958). Однако, как доказывает исследовательница из Сорбонны А. Калло (Руссо), это Кэмптон, ознакомившись с рецензией Уордла, заимствует термин «comedy of menace», используя его как подзаголовок своего готовящегося к печати сборника².

Само словосочетание «comedy of menace» обыгрывает жанровую номинацию «comedy of manners» – комедия нравов (поджанр комедии, в английском театре утвердившийся в XVII в., в котором работали авторы от Конгрива, Голдсмита и Шеридана до Уайлда).

Д. Л. Херст и считает комедию угроз подвидом комедии нравов: в обоих случаях действия – измена, изнасилование, убийство, грабеж – не важны, важно то, как они изображены или, чаще, как не изображены, сокрыты [Hirst, 1977]. Напротив, Ф. Коппа выделяет психоаналитический аспект пьес, соотнося их с описанным у З. Фрейда явлением «тенденциозной остроты» [Сорра, 2009, р. 24]).

Б. Чиассон формулировал основные признаки подобных текстов, в равной степени вызывающих и «смех», и «тревогу»: «изображение ситуаций

¹ Rhinocéros: Eugène Ionesco, première représentation, 20 janvier 1960, théâtre de l'Odéon. URL: <http://www.maremurex.net/rhinoceros.html> (accessed 17.02.2021).

² Rousseau (Calleu) A. Réhabilitation d'un genre: la comédie de menace de David Campton à Martin Crimp (1957–2008). URL: <https://www.theses.fr/2010PA040162> (accessed 14.01.2021).

вторжения в чужое пространство, соединение агрессии <...> со словесной и физической комедией, речь, наполненная алогизмами, герои, которые постоянно задают вопросы <...> герои, которые отказываются отвечать на вопросы или страдают от нарушения слуха» [Chiasson, 2009, p. 45].

О. Ф. Сенькова описывает круг приемов, характеризующих «комедии угроз»: «молчание, следование логике подтекста, вербальное проявление жестокости, пассивность персонажей» [2016, с. 115], внутренние монологи, «паузы, действие за сценой» [Там же, с. 117].

А. Руссо (Калло) предлагает считать комедию угроз жанром, выявляя в частности следующие отличительные признаки:

- тесно связаны топография и психология, внешнего (сцена) и внутреннего (состояние героя) пространства;
- «разрядка смехом» отсутствует: комические ситуации усиливают дискомфорт и напряженность зрителей;
- насилие не изображается на сцене, а, как в античном театре, происходит за сценой и служит предметом для разговоров ³.

Таким образом, комедии угроз характеризуются рядом устойчивых воспроизводимых черт: интрига, связанная с проникновением в окружающее героя пространство (комнату, дом) некой чужеродной силы; преобладание «менасивного» дискурса в диалогах и ремарках, доминирование «фигур умолчания» в коммуникативной структуре произведения.

Рассмотрим их реализацию в произведениях Д. Кэмптона.

В первой пьесе цикла «The Lunatic View», «A Smell of Burning» («Запах гари»), супружеская пара Джонсов завтракает, не подозревая о совершившейся в стране революции. В дом Джонсов вторгается некий инспектор Робинсон.

Доминирующим комическим приемом является непонимание Джонсами мрачных намеков Робинсона. При этом угрозы разыгрываются на фоне происходящих во внесценической реальности революционных событий. Данный фрагмент связан с обыгрыванием значений глагола «to hang» («вешать»).

ROBINSON. I have to hang something from your kitchen window. Will you assist me – Mrs. Jones?

MRS. JONES. I have no head for heights. No head at all.

³ *Rousseau (Calieu) A. Réhabilitation d'un genre: la comédie de menace de David Campton à Martin Crimp (1957–2008).*

ROBINSON. Neither your head nor the height will trouble you long. What is the extent of the drop?

JONES. About twenty feet. Yes. Twenty feet.

ROBINSON. Twenty feet. (*He makes calculations in his notebook, looking up at Mrs. Jones*). Twenty feet should serve admirably.

MRS. JONES. I have never assisted a City Surveyor in my life before. What am I expected to do?

ROBINSON. I shall tie one end of the rope to the window frame, and from the noose we shall suspend another body. It is quite simple. You will soon get the hang of it (Campton, 1969, p. 16).

(**Робинсон.** Мне нужно кое-что вывесить из окна вашей кухни. Миссис Джонс, не могли бы вы помочь мне?)

Миссис Джонс. От высоты у меня всегда голова кружится.

Робинсон. Не беспокойтесь, ни высота, ни голова уже скоро не будут беспокоить вас. Сколько у вас футов от окна до земли?

Джонс. Где-то двадцать футов. Да, двадцать.

Робинсон (*что-то высчитывает в блокноте, поглядывая на миссис Джонс*). Двадцати футов как раз хватит.

Миссис Джонс. Знаете, я никогда раньше не помогала городскому инспектору. Что мне надо сделать?

Робинсон. Я привяжу один конец веревки к оконной раме, а затем мы поместим в петлю некий объект. Это довольно просто. Мы с вами быстро управимся⁴).

Центром интриги следующих текстов кэмпбелловского цикла также являются угрозы разного рода. Так, в пьесе «Then...» человечество погибает в ядерной войне, и главные герои (учитель и победительница конкурса красоты «Мисс Европа») должны стать новыми Адамом и Евой.

Таким образом, комедия угроз у Кэмптона реализуется буквально, с помощью нагнетания произошедших катастроф. След прототипа («комедии нравов») заметен: цикл как бы рисует «картину нравов» эпохи. Однако важно отметить, что комедией назван весь цикл, а не каждая из пьес. Получается, что самоназвание «комедия» отсылает к эпической структуре («Божественной комедии» Данте, «Человеческой комедии» Бальзака и т. п.), претендуя на миростроительный характер. Стратегия текстов Кэмптона связана с преодолением коллапса старых смыслов, который становится возможным при осознании зрителем (читателем) абсурдности миропорядка.

⁴ Перевод наш.

Однако угроза проявляется и на уровне паратекста, в коммуникации с реципиентом. Цикл пьес озаглавлен «Взгляд безумца» («The Lunatic View»), а пьесы цикла названы «отдельными» взглядами (glimpse) номер один, два, три и т. д. Такая двойная оптика реализует стратегию провокации: читатель или зритель попадает в роль «безумца», становится участником комедии.

Иной вариант комедии угроз представлен в творчестве Г. Пинтера.

В отличие от Кэмптона, Пинтер считал комедию угроз навязанным ему ярлыком: «Вы должны понимать, что, когда я сказал, что устал от угроз, я имел в виду слово, которое не сам изобрел. Сам я никогда не задумывался об угрозах» (цит. по: [Gussow, 1996, p. 24]). Однако в раннем эссе «Заметка о Шекспире», написанном еще до пьес, угроза не просто рефлексивируется – ей оказывается сам Шекспир:

Shakespeare writes of the open wound and, through him, we know it open and know it closed. We tell when it ceases to beat and tell it at its highest peak of fever <...> He belongs of course, ultimately, to a secret society, a conspiracy, of which there is only one member: himself. In that sense, and in a number of others too, he is a malefactor; a lunatic; a deserter; a conscientious objector; a guttersnipe; a social menace and an Antichrist <...> [Pinter, 1998].

(Шекспир пишет об открытой ране, от него мы узнаем, как она появилась и как затянулась. Мы понимаем, когда она перестает пульсировать – и когда находится на самом пике лихорадки. В конце концов, он, несомненно, вовлечен в тайное общество, в заговор, включающий единственного члена – самого себя. В этом смысле, а также в других смыслах, он злоумышленник, безумец; дезертир, сознательный уклонист, уличный оборванец, угроза обществу и Антихрист <...>⁵)

В пьесе Пинтера «День рождения» (спектакль по которой и рецензировал критик И. Уордл), в дом, который снимает главный герой, Стэнли, вторгаются двое неизвестных, постепенно доводя Стэнли до безумия.

Обратимся к фрагменту одной из известных сцен пьесы «День рождения» – сцены допроса.

Гольдберг. Уэббер, почему вы сменили имя?

Стэнли. Потому что забыл, как меня звали.

Гольдберг. Как вас теперь зовут?

Стэнли. Никак <...>

<...>

⁵ Перевод наш.

Гольдберг. Чем промышляете?
Стэнли. Играю на пианино.
Гольдберг. Сколькими пальцами?
Стэнли. Без рук!
 <...>
Макканн. Ты труп.
Гольдберг. Труп. Вы не в состоянии жить, думать, любить <...> Вместо жизненных соков – трупный яд!
Молчание <...> Стэнли встает. Макканн хватает стул <...> Стэнли поднимает другой стул <...> Макканн и Стэнли ходят по кругу.
 <...>
Стэнли (*кружит по сцене*). У-у-у-у!
За сценой слева раздается громкая барабанная дробь <...> Входит Мег в вечернем платье, с барабаном и палочками.
Мег. А я барабан принесла. И принарядилась (Пинтер, 2006, с. 65).

В приведенном фрагменте допрос превращается в ряд алогичных вопросов и высказываний, останавливаемых звуком барабана. По мнению Пинтера, высказанного в одном из эссе о театре, «существует два типа молчания: когда герои не разговаривают – и когда производят массивный поток речи». Неслучайно в пьесе последовательно иллюстрируются провалы коммуникации: на уровне музыкального сопровождения (Стэнли – пианист, но не играет), жеста (Гольдберг рвет бумажки). Профанируется и идея театрального взаимодействия. Например, в диалоге владельцев дома читаем:

Пити. Сегодня в театре премьера.
Мег. На пристани? <...>
Пити. Нет, это серьезный спектакль.
 <...> Без танцев и пения.
Мег. Что ж тогда актеры делать будут?
Пити. Разговаривать.
Пауза (Пинтер, 2006, с. 18).

Ремарка «пауза» становится ироническим намеком на то, что факт речевой деятельности актеров на сцене не коррелирует с успешностью коммуникации персонажей в изображаемом мире. Более того, в конце пьесы Стэнли буквально лишается дара речи – именно это, вместе с финальным похищением, и становится тем новым «рождением» героя (лишенного имени и названного «трупом»), которое было актуализировано в названии.

Рассмотрим пьесу Пинтера «Коллекция» (1961). В ее основе лежат элементы классической комедийной интриги – противостояния обманутого

мужа и любовника. Герой пьесы, Джеймс, подозревает, что его жена изменила ему с Биллом в гостиничном номере, и поэтому вторгается в дом Билла и Гарри. Важно, что фамилия Джеймса, Хорн, восходит к слову «рога». Более того, она отсылает к архетипичной комедии об измене – «Виндзорским женам» Шекспира. Хорн (Horne) – вариант написания имени рогатого охотника Герна (Herne), которым в финале пьесы переодевается Фальстаф.

Получается, что угроза находит исток в претексте, пьесе Шекспира. Джеймс Хорн меняет актантные позиции, становясь из неудачливого любовника тем, кто не может исполнить роль ревнивого мужа. Более того, он сохраняет и стремление Фальстафа к мистификации. При этом возникает и пародия на прошлые комедии угроз, в том числе автопародия. Джеймс Хорн стремится стать тем самым таинственным незнакомцем, типичным для абсурдистских пьес.

Так, в пьесе Пинтера «Кухонный лифт» (1957) герои выполняли приказы таинственного голоса по телефону. Джеймс в первой сцене «Коллекции» также пытается совершить угрожающий телефонный звонок. О провале угрозы сигнализирует ремарка «пауза», превращающая переговоры в театрализованный обмен комическими репликами.

Голос. Это ты, Билл?

Гарри. Нет. Он спит. Кто это?

<...>

Голос. А ну-ка растолкай его. Скажи ему, что я хочу с ним поговорить.

Пауза.

Гарри. Кто это?

Голос. Ну будь паинькой, разбуди его.

<...> *Пауза* (Пинтер, 2006, с. 228–229).

Вторгшись в чужой дом лично, Джеймс получает отпор предполагаемого любовника. Выяснить правду Джеймсу не удастся, поскольку каждый герой (жена, Билл, друг Билла Гарри) рассказывает всё новые версии произошедшего. От сомнений по поводу измены герои переходят к сомнениям по поводу своей и чужой идентичности. Друг друга они ассоциируют с различными видами зрелищ. Гарри говорит о Джеймсе: «Знаешь, у меня было ощущение, что он в маске <...> Ты случайно не помнишь, он вчера <...> не танцевал? Или, может, делал <...> акробатические этюды?» (Пинтер, 2006, с. 250–251). Билл называет Гарри «настоящим фокусником» (Пинтер, 2006, с. 244). В свою очередь, Билл наводит Джеймса на мысли об опере:

«Он похож на одного парня из нашей школы, на Хоукинса. Хоукинс был помешан на опере» (Пинтер, 2006, с. 255).

В кульминационной сцене пьесы вербальное насилие сменяется физическим, но ни к какому результату оно привести не может: Джеймс использует тупые ножи для масла.

Джеймс берет нож Билла и стоит против него с двумя ножами в руках <...>

Билл. Зачем они вам? Вы что, глотаете их, как шпаги?

<...> Джеймс бросает нож в Билла. Билл <...> ловит нож за лезвие и режет руку <...> Входит Гарри (Пинтер, 2006, с. 265).

При этом герои осознают балаганный характер своих действий: на сцене всё-таки состоялись «фокус» и «акробатический этюд». Появление Гарри, прервавшего схватку, пародирует явление «бога из машины». Стремясь реализовать эту актантную функцию, Гарри в своих монологах пытается разрешить и обосновать все противоречия: жена «придумала эту историю» (Пинтер, 2006, с. 266). Отметим, что финальная роль Гарри подсвечивается шекспировскими аллюзиями: он обращается к Джеймсу по фамилии Хорн, так же, как насмешницы называли Фальстафа. Мистификация Билла и жены близка к шутке, разыгранной виндзорскими женами.

Но «бог из машины» оказывается ложным, недоразумение не разрешается. Билл немедленно рассказывает новую версию произошедшего в гостинице: они с женой Джеймса всю ночь разговаривали о том, что могли бы делать вдвоем в номере. Для дискурса абсурдистской драмы структура и ее отсутствие, действие и его обозначение семантически равнозначны. Нелучайно пьеса заканчивается немой сценой. Жена Джеймса молча отказывается подтверждать или опровергать его подозрения. В ремарке читаем: «В ее взгляде сочувствие и понимание. Свет тускнеет. В полутьме можно различить четыре неподвижные фигуры» (Пинтер, 2006, с. 271). Утрата дара речи и вечная неопределенность превращает четверых героев в коллекцию.

Подчеркнем, что комедия угроз не ограничивается рамками субжанра британской литературы. Это продуктивная модель абсурдистского дискурса, с помощью которой можно описать и коммуникативную структуру современных пьес.

Так, произведения Д. Данилова «Человек из Подольска» (2016) и «Серёжа очень тупой» (2017) типологически весьма схожи с произведениями Пинтера: диалоги совмещают «комическое» и «тревожное», в обоих слу-

чая интрига связана с пространством (пространство дома в «Серёже», тюрьма в «Человеке...»).

В «Человеке из Подольска» абсурдистская коммуникация строится в пародийном ключе. Сопоставим фрагменты пьесы Данилова и пьесы Пинтера «Горский язык» (1988). У Пинтера тюремщики с помощью угроз пытаются контролировать речь героев, но и сами не являются «хозяевами дискурса», подчиняются алогичным «правилам», которые то запрещают, то разрешают разговоры на «горском языке». Как отмечает К. В. Аржанцева, здесь используется категория «“чистого” страха и угрозы, которая а priori не мотивирована, но символизирует безличную власть» [2020, с. 75].

Пожилая женщина. Тута хлебушко.

Караульный (*тычет ей в бок дубинкой*). Запрещено. Язык запрещен <...>
Скажи ей, чтобы говорила по-столичному <...>

Пожилая женщина. Тута яблочки.

Караульный (*тычет ее дубинкой и кричит*). Запрещено! Запрещено, запрещено, запрещено! <...> Она понимает, что я говорю?

Заключенный. Нет (Пинтер, 2006, с. 553).

В пьесе Данилова катализатором угрозы становится само слово «абсурд». Герой, назвав так свое задержание, обнаруживает стремление полицейских исправить картину мира человека постмодерна.

ПЕРВЫЙ ПОЛИЦЕЙСКИЙ: Не любишь абсурд?

ЧЕЛОВЕК ИЗ ПОДОЛЬСКА: Н-нет... Не...

ПЕРВЫЙ ПОЛИЦЕЙСКИЙ (*несильно бьет Человека из Подольска дубинкой по плечу*): любишь, когда всё понятно, логично, как положено? По правилам? (Данилов, 2016, с. 6).

Манипуляции с дубинкой травестируют литературные и культурные коды: посвящение в рыцари (см. выше) или, например, киносъемка: «Сцена любви! (*Тыкает дубинкой в плечо Человека из Подольска*)» (Данилов, 2016, с. 34). Насилие демонстративно переводится в «виртуальный» план, в область потенциальных «книжных» сюжетов («Сорокина, что ли, обчитались?») (Данилов, 2016, с. 22)).

ПЕРВЫЙ ПОЛИЦЕЙСКИЙ: Не любишь абсурд? Тебе не нравится, что мы с тобой говорим об истории твоего города, не херачим тебя по яйцам и не подкидываем наркоту? <...>

ЧЕЛОВЕК ИЗ ПОДОЛЬСКА: Люблю абсурд.

ПЕРВЫЙ ПОЛИЦЕЙСКИЙ: Любишь абсурд? Громче, громче отвечай!

ЧЕЛОВЕК ИЗ ПОДОЛЬСКА: Люблю абсурд! (Данилов, 2016, с. 7).

Получается, что восприятие абсурда как театрального языка прошлого, подверженного деконструкции, парадоксальным образом актуализирует дискурсивную модель «комедии угроз».

В пьесе «Серёжа очень тупой» также встречаются паттерны «комедии угроз». В квартиру Сергея вторгаются таинственные курьеры. Курьеры рассказывают о «нештатных» ситуациях с предыдущими клиентами, вручая герою таинственную посылку. Жена героя также ведет себя подозрительно. Загадка посылки и курьеров и возможные интерпретации их деятельности: религиозно-мифологические ассоциации (Троица, ангелы и т. п.), реалистические (некий заговор) или психологические мотивировки (проекции сознания самого героя), – не раскрываются и не уточняются.

Характерно, что в репликах Сергея страх перед угрожающими намеками курьеров, тема насилия непосредственно связывается с «комедией».

СЕРГЕЙ (*после долгой паузы*): Слушайте, может, вы меня убить хотите? Зарезать? Или что? <...> Давайте сразу тогда, не тяните, не надо мне тут комедию эту вашу ломать! <...> Есть у вас ножи, пистолеты? Давайте! (Данилов, 2017, с. 5).

ПЕРВЫЙ КУРЬЕР: Вообще-то, это не очень веселая история. <...> Представьте, рядом с вами умирает человек, и надо его похоронить <...>

СЕРГЕЙ: Не, ну я не знаю... Что вы тут комедию какую-то разыгрываете? Похоронили кого-то (Данилов, 2017, с. 12).

Актантная модель пьесы выстраивается вокруг предметного и пространственного кодов. Серёжа самоопределяется как владелец однокомнатной квартиры. Он владеет и виртуальным пространством: как программист он является производителем текстов (программного кода); его представление об окружающем пространстве дублируется «Яндекс.Картами», взаимодействие с которыми в ремарках описывается в театральных терминах: «смотрите (*манипулирует в Яндекс.Картах*)» (Данилов, 2017, с. 22). Название банка «Финбан», приложение для которого разрабатывает Сергей, может расшифровываться не только как «финансовый банк», но и как Финляндский вокзал в Петербурге (Финляндская железная дорога). Курьеры связаны с гротескным, фантастическим пространством: подробно называют несуществующие адреса, играют в города.

Идентичность героя подвергается сомнению. Дважды повторяется сцена выяснения отчества героя:

ВТОРОЙ КУРЬЕР. Извините меня, Сергей... Как вас по батюшке?

СЕРГЕЙ: Николаевич. Можно просто Сергей (Данилов, 2017, с. 18).

ВТОРОЙ КУРЬЕР <...> как вас по батюшке-то?

СЕРГЕЙ: Да можно просто Сергей (Данилов, 2017, с. 22).

С. Ф. Меркушов отмечает, что «механизмы абсурда и игры... запускаются уже во вступительном паратексте» [2020, с. 70]. Характеристика главного героя, вынесенная в заглавие – «тупой» – уравнивает его с вещью. В песне курьеров поется: «Затупился нож мой // Старый добрый нож мой» (Данилов, 2017, с. 20).

Маша распространяет свои функции «декоратора» на Сергея, утверждая, что «тупому» с «острым умом» нужен «покров» («окружить любовью и заботой»). Неслучайно на вопрос о рождении ребенка она использует слово с семей «остроты»: «это прикольно».

Получается, что герой символически вытесняется из своего пространства, лишаясь функций автора и интерпретатора, становясь объектом манипуляции. Показательно, что, как и в случае Пинтера, коммуникативное пространство пьесы организуется ремарками, связанными с отсутствием речи: «после долгой паузы», «повисает долгая пауза», «очень долгая пауза», после паузы, обреченно», «некоторое время все молчат», «некоторое время все молча пьют чай», «Сергей некоторое время молча смотрит на сверток», «Маша еще некоторое время молча сидит в кресле».

Отсутствие речи рифмуется с отсутствием света. Кульминационный монолог Маша произносит, когда «в комнате темно, светится только монитор». Противоположность молчанию – полная восклицаний ритмичная речь, в которой «вместо слова “блин” может быть использовано более экспрессивное слово» (Данилов, 2017, с. 32), – в ремарках тем не менее соотносится с «нулевой» позицией реципиента (слушателя, зрителя). Акцентируется наличие отделяющей зал «четвертой стены», театральность декламации: «медленно произносит слова в пустоту» (Данилов, 2017, с. 27). В финальной ремарке звук семантически уравнивается («затухает») не только с «электричеством» в доме, но и со сценическим светом: «Громкость разговора постепенно затухает, сходит на нет. Затемнение» (Данилов, 2017, с. 32). В речи героев эффект дублируется использованием «чужого слова» – цитаты из популярной песни Е. Иванцев (Ёлки): «а там еще немного, и Прованс». Редукция слова оставляет реципиента в неразрешенной менасивной ситуации.

Таким образом, комедия угроз обладает рядом специфических дискурсивных параметров: поливалентность смысла, провокационная модальность, нестабильность комического антимира. На референтном уровне присутствует ряд типичных элементов интриги (вторжение незнакомца

в чужое пространство, насилие). На коммуникативном уровне – алогизм, недосказанность, отсутствие точек соприкосновения между дискурсами персонажей. Но, помимо этого, на уровне метакоммуникации значима рефлексия жанра комедии и базовых театральных конвенций.

В произведениях Кэмптона угроза реализуется буквально, с помощью нагнетания описаний катастроф, черного юмора, провоцирующего зрителя на осознание абсурдности миропорядка. В произведениях Пинтера, напротив, угроза не всегда воплощается во внешнем действии. Важнее «мировой» катастрофы оказывается ситуация антикоммуникации (как во взаимодействии героев, так и в «диалоге» действия со зрителем, текста и интертекстуального поля). В пьесах Данилова деконструкция жанровых конвенций комедии тотальна и происходит на всех уровнях структуры: герой, миропорядок, метатекст. Угроза становится не референтной, а метакоммуникативной, и читатель (зритель) оказывается в ситуации интерпретационного коллапса.

Список литературы

Абсурд в коммуникациях, или Общение без понимания / Под ред. Е. С. Никитиной. М.: ЛЕНАНД, 2018. 160 с.

Аржанцева К. В. «Пинтереска» как художественный метод. Театр Гарольда Пинтера // *Litera*. 2020. № 9. С. 71–82.

Доценко Е. Г. Абсурд как проявление театральной условности // *Изв. УрГУ*. 2004. № 33. С. 97–112.

Меркушов С. Ф. Игровое пространство и категория абсурда в драматургии Д. А. Данилова (пьесы «Человек из Подольска» и «Серёжа очень тупой») // *Вестник ВлГУ. Серия: Социальные и гуманитарные науки*. 2020. № 3 (27). С. 67–75.

Сенькова О. Ф. «Комедия угрозы» как отражение основных творческих установок в драматургии Гарольда Пинтера 1950–1960-х годов // *Вестник Полоцкого ун-та. Гуманитарные науки. Литературоведение*. 2016. № 2. С. 114–117.

Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці / Пер. с англ. Н. Козака. Львів: Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка, 2003. Кн. 2: Символізм, сюрреалізм і абсурд. 272 с.

Abel L. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Holmes & Meier Publ., 2003. 208 p.

Charney M. (ed.). *Comedy: A Geographic and Historical Guide*. Westport, CT: Praeger, 2005. Vol. 2.

Chiasson B. (Re)Thinking Harold Pinter's *Comedy of Menace* // *Harold Pinter's The Dumb Waiter* / Ed. by M. F. Brewer. New York; Amsterdam: Rodopi, 2009. P. 31–55.

Coppa F. The sacred joke: comedy and politics in Pinter's early plays // *The Cambridge Companion to Harold Pinter* / Ed. by P. Raby. Cambridge: Cambridge Uni. Press, 2009. P. 43–56.

Craddock Jr. G. E. The Concept of 'Identity' in the Theatre of Eugene Ionesco. LSU Historical Dissertations and Theses, 1966. URL: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/1116 (accessed 12.02.2021).

Gussow M. *Conversations with Pinter*. New York: Grove Press, 1996. 160 p.

Hirst D. L. *Comedy of Manners*. London: Methuen, 1977. 122 p.

Konstan D. Ionesco's New and Old Comedy // *Ancient Comedy and Reception: Essays in Honor of Jeffrey Henderson* / Ed. by S. Douglas Olson. Berlin: De Gruyter, 2014. P. 887–897.

Pinter H. A Note on Shakespeare // *Pinter H. Various Voices*. London: Faber and Faber, 1998. P. 6.

Segal E. *The Death of Comedy*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2001. 589 p.

Styan J. L. *The Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy*. New York: Cambridge Uni. Press, 1962. 304 p.

Thompson D. T. *Pinter: The Player's Playwright*. Hampshire, London: The MacMillan Press, 1985. 151 p.

Wardle I. *Comedy of Menace* // *The Encore Reader. A Chronicle of the New Drama* / Ed. by Ch. Marowitz. London: Methuen & Co, 1965. P. 67–86.

Список источников

Данилов Д. Серёжа очень тупой. 2017. URL: <https://ddanilov.ru/plays/seryozha-ochen-tupoy/> (дата обращения 06.02.2021).

Данилов Д. Человек из Подольска.. 2016. URL: <https://ddanilov.ru/plays/chelovek-iz-podolska/> (дата обращения 06.02.2021).

Пинтер Г. Коллекция: Пьесы / Вступ. ст. Ю. Фридштейна. СПб.: Амфора, 2006. 558 с.

Campton D. A Smell of Burning // *Campton D. A Smell of Burning and Then...* New York: Dramatists Play Service, 1969. P. 3–19.

References

- Abel L. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York, Holmes & Meier Publ., 2003, 208 p.
- Arzhantseva K. V. "Pintereska" kak khudozhestvennyy metod. *Teatr Garol'da Pintera* ["Pinteresque" as Harold Pinter's Artistic Method. *Harold Pinter's Theatre*]. *Litera*, 2020, no. 9, pp. 71–82. (in Russ.)
- Charney M. (ed.). *Comedy: A Geographic and Historical Guide*. Westport, CT, Praeger, 2005, vol. 2.
- Chiasson B. (Re)Thinking Harold Pinter's *Comedy of Menace*. In: Brewer M. F. (ed.) *Harold Pinter's The Dumb Waiter*. New York; Amsterdam, Rodopi, 2009, pp. 31–55.
- Coppa F. The sacred joke: comedy and politics in Pinter's early plays. In: Raby P. (ed.) *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Cambridge: Cambridge Uni. Press, 2009, pp. 43–56.
- Craddock Jr. G. E. *The Concept of 'Identity' in the Theatre of Eugene Ionesco*. LSU Historical Dissertations and Theses, 1966. URL: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/1116 (accessed 12.02.2021).
- Dotsenko E. G. Absurd kak proyavlenie teatral'noy uslovnosti [Absurd as a Manifestation of a Theatrical Conventionality]. *Izvestiya UrGU*, 2004, no. 33, pp. 97–112. (in Russ.)
- Gussow M. *Conversations with Pinter*. New York, Grove Press, 1996, 160 p.
- Hirst D. L. *Comedy of Manners*. London, Methuen, 1977, 122 p.
- Konstan D. Ionesco's New and Old Comedy. In: Olson Douglas S. (ed.) *Ancient Comedy and Reception: Essays in Honor of Jeffrey Henderson*. Berlin, De Gruyter, 2014, pp. 887–897.
- Merkushov S. F. Igrovoe prostranstvo i kategoriya absurda v dramaturgii D. A. Danilova (piesy "Chelovek iz Podol'ska" i «Seryozha ochen' tupoy»). *Vestnik Vladimir State Uni. Series: Social and Humanity Sciences*, 2020, no. 3 (27), pp. 67–75. (in Russ.)
- Nikitina E. S. (ed.). *Absurd v kommunikatsiyakh, ili Obschenie bez ponimaniya* [Absurdity in communication, or Communication without understanding]. Moscow, LENAND, 2018, 160 p. (in Russ.)
- Pinter H. A Note on Shakespeare. In: Pinter H. *Various Voices*. London, Faber and Faber, 1998, p. 6.
- Segal E. *The Death of Comedy*. Cambridge, MA, Harvard UP, 2001, 589 p.
- Senkova O. F. "Komediya ugrozy" kak otrazhenie osnovnykh tvorcheskikh ustanovok v dramaturgii Garol'da Pintera 1950–1960-kh godov. *Vestnik Polots-*

kogo universiteta. Gumanitarnye nauki. Literaturovedenie, 2016, no. 2, pp. 114–117 (in Russ.)

Styan J. L. *Modern Drama in Theory and Practice*. Lvov, Lvov State Uni. Publ., 2003, vol. 2: Symbolism, Surrealism and the Absurd, 272 p. (in Ukr.)

Styan J. L. *The Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy*. New York, Cambridge Uni. Press, 1962, 304 p.

Thompson D. T. *Pinter: The Player's Playwright*. Hampshire, London, The MacMillan Press, 1985, 151 p.

Wardle I. *Comedy of Menace*. In: Marowitz Ch. (ed.) *The Encore Reader. A Chronicle of the New Drama*. London, Methuen & Co, 1965, pp. 67–86.

List of Sources

Campton D. *A Smell of Burning*. In: Campton D. *A Smell of Burning and Then...* New York, Dramatists Play Service, 1969, pp. 3–19.

Danilov D. *Chelovek iz Podol'ska* [The Man from Podolsk], 2016. (in Russ.) URL: <https://ddanilov.ru/plays/chelovek-iz-podolska/> (accessed 06.02.2021).

Danilov D. *Serezha ochen' tupoy* [Serezha is So Stupid], 2017. (in Russ.) URL: <https://ddanilov.ru/plays/seryozha-ochen-tupoy/> (accessed 06.02.2021).

Pinter H. *Kollektsiya* [Collection]. Intr. by Yu. Fridstein. St. Petersburg, Amphora Publ., 2006, 558 p. (in Russ.)

Информация об авторе

Павел Евгеньевич Жиличев, аспирант
SPIN 1970-5953

Information about the Author

Pavel E. Zhilichev, Post-Graduate Student
SPIN 1970-5953

Статья поступила в редакцию 10.08.2021; одобрена после рецензирования 12.09.2021; принята к публикации 12.09.2021

The article was submitted 10.08.2021; approved after reviewing 12.09.2021; accepted for publication 12.09.2021