

Филология: научные исследования*Правильная ссылка на статью:*

Букач О.В., Шелестова О.В. Идеографические признаки авторского стиля в драматургии на материале пьесы Эдварда Олби "The American Dream" // Филология: научные исследования. 2025. № 6. DOI: 10.7256/2454-0749.2025.6.74960 EDN: JYRSRE URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74960

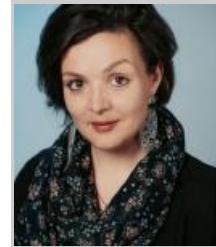
Идеографические признаки авторского стиля в драматургии на материале пьесы Эдварда Олби "The American Dream"**Букач Ольга Владиславовна**

ORCID: 0009-0009-8638-5119

кандидат филологических наук

доцент; институт филологии и межкультурной коммуникации; Казанский (Приволжский) федеральный университет

420029, Россия, респ. Татарстан, г. Казань, Советский р-н, ул. Сибирский Тракт, д. 13

[✉ olga.bukach1987@gmail.com](mailto:olga.bukach1987@gmail.com)**Шелестова Ольга Вадимовна**

ORCID: 0000-0001-6703-2734

кандидат филологических наук

доцент; институт филологии и межкультурной коммуникации; Казанский (Приволжский) федеральный университет

420100, Россия, респ. Татарстан, г. Казань, Советский р-н, ул. Академика Сахарова, д. 25, кв. 18

[✉ olga.shelestova@kpfu.ru](mailto:olga.shelestova@kpfu.ru)[Статья из рубрики "Автор и его позиция"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0749.2025.6.74960

EDN:

JYRSRE

Дата направления статьи в редакцию:

24-06-2025

Аннотация: Работа посвящена изучению индивидуального авторского стиля Эдварда Олби в контексте особенностей языка драмы как синтетического вида искусства, а также развития театра абсурда. Предметом исследования выступают способы выражения

авторского стиля в тексте пьесы «Американская мечта»; цель проведенного анализа состоит в выявлении особенностей выразительного языка, играющих определяющую роль в передаче заложенных смыслов и обеспечении задуманного автором эмоционального воздействия на реципиента. Методы исследования включают стилистическую и лингво-культурологическую интерпретацию текста, метод количественного анализа, частотного анализа, а также метод сплошной выборки. Методика анализа идиостиля предполагает использование культурологического и антропоцентрического подходов на первоначальном этапе, а также проведение лингвистического анализа на последующем этапе осуществления исследования. Методика исследования предполагает использование культурологического и антропоцентрического подходов для анализа исторического контекста, особенности речевых характеристик персонажей, эмоционального воздействия, оказываемого на читателя (и зрителя); в результате лингвистического анализа реплик персонажей пьесы были выявлены реализованные в нем идеографические признаки авторского стиля. Это анафора, эпифора и полисинтетон, а также многочисленные лексические повторы. В результате проведенного анализа было установлено: основными идеографическими признаками стиля драматурга, реализованными в тексте рассматриваемой пьесы, являются повторы разных типов, позволяющие автору добиться ощущения отрешенности, присущего драматургам-абсурдистам. Данный прием создает картину безразличного и жестокого социума, в котором общение лишено смысла, а люди не заинтересованы в коммуникации друг с другом; кроме того, повторы обеспечивают определенную ритмическую организацию диалогов и динамику сцен. Результаты могут быть использованы при работе с уже существующими, или при создании новых переводов данной пьесы и других пьес этого автора, максимально точно отражающих особенности авторского стиля. Данный подход представляется актуальным в первую очередь потому, что при жизни известный драматург пристально следил за создаваемыми интерпретациями его пьес, порой отказывая в передаче авторских прав на постановки; после 2016 г. подобной политики придерживается его фонд. Предлагаемый в статье способ анализа будет способствовать точной передаче авторского замысла в переводных текстах, позволяя режиссерам и актерам добиться необходимого эмоционального воздействия на зрителя.

Ключевые слова:

функциональный стиль, язык драмы, анафора, эпифора, театр абсурда, индивидуальный стиль, стилистика, идеографические признаки стиля, повтор, выразительные средства

В отличие от художественных текстов, драматические произведения имеют особые характеристики, обеспечивающие возможность раскрыть перед зрителем те нюансы, которые в обычном художественном тексте, как правило, преобразовываются для читателя в образы; специфика драматического произведения такова, что они должны быть так или иначе вербализированы. Основу драмы (др.-греч. δράμα «действие, действие») составляет действие, разворачивающееся непосредственно на глазах у зрителя. Как отмечают многие исследователи театра, в частности, Laurie G. Kirszner и Stephen R. Mandell [20], это действие показано через конфликт, который является главным структурным элементом драматического произведения и определяет все прочие составляющие драматического действия. Так, например, композиционная структура пьесы будет зависеть от того, какие именно способы раскрытия конфликта изберет автор. Иными словами, драматический, или театральный текст не повествует о действии,

а показывает его. В то же время, справедливым является утверждение о том, что отсутствие «жизнеподобного взаимодействия или даже вообще взаимодействия персонажей в постдраматических системах вовсе не отменяет наличие самого драматизма и действенности, транслируемых зрителю по различным эстетическим каналам, что сам сверхсюжет восприятия и интеркультурных связей может формировать этот самый драматизм» [13, с.85].

Драма является синтетическим видом искусства, находящимся на стыке двух других – литературы и театра, что обуславливает его диалектическую природу и подразумевает наличие двойного эстетического кода – литературного и театрального. Кроме того, синтетический характер театрального искусства определяет синтетическую же природу театральных текстов, которые изучаются не только лингвистами, но и режиссерами, а также исследователями театра с точки зрения целостного подхода к драматическому дискурсу. В рамках данного подхода драматическим текстом в широком смысле слова является не только собственно текст, который произносится со сцены и содержит в себе определенные предпосылки к коммуникации между персонажами, между автором и режиссером, режиссером и актерами, актерами и зрителями. Не менее важными составляющими целостного текста являются жесты, мимика, интонации актеров, декорации, костюмы, световое и музыкальное оформление спектакля. Все эти компоненты составляют сложную ткань театральной постановки, определенный ритм и динамика которой становятся важными факторами оказания эмоционального воздействия на зрителя [2, 6, 7, 10, 11].

Что касается языка драматических произведений, то его принято рассматривать в качестве лишь одной из многочисленных составляющих в целой цепи аудиовизуальных знаков, а значит, лишь частью смысловой структуры театрального представления [1]. Определяющим фактором при анализе драматических произведений мы считаем постулат режиссера и теоретика театра Эдварда Гордона Крэга о том, что форма пьесы не может быть отделена от ее содержания, а все указания, необходимые для воплощения авторского замысла на сцене, заложены в самом тексте пьесы, созданном драматургом. Режиссеры и актеры, являясь интерпретаторами авторского текста, должны заметить эти указания, а позже следовать им [6].

Как указывает А.А. Мецлер, «в формировании текста как единого целого определяющую роль играет его назначение, для чего, ради каких целей он создается» [9, с.16]. Поскольку тексты, принадлежащие к такому функциональному стилю, как язык драмы, создаются для того, чтобы быть поставленными на сцене, драматурги разрабатывают особую систему художественно-выразительных средств, которая позволяет актерам сначала понять и прочувствовать форму, в которой этот персонаж показан, т.е. текст определенной роли, а затем воплотить на сцене образ, обладающий потенциаломказать на зрителя определенное эмоциональное и эстетическое воздействие.

Все вышесказанное детерминирует особенности языка драматических произведений, к которым теоретики и практики театра относят особую структуру драматического диалога, наличие пауз и ритмическую организацию высказываний, а также использование повторов и ключевых слов [2, 6]. Две последние отличительные черты особенно характерны для жанра театра абсурда, типа драмы, в основе которого лежит идея полного отчуждения человека от физической и социальной среды. Пьесы, написанные в этом жанре, впервые появились во Франции в середине XX столетия, после чего распространились по Западной Европе и США. Мир только что пережил Вторую Мировую

войну, которая показала хрупкость человеческой жизни и весьма условную ценность ее материальных атрибутов; мир, отраженный в пьесах абсурдистов, предстает непостижимым и лишенным смысла [5, 17, 18]. Характерными чертами этого нового жанра стали подчеркнутый алогизм, иррационализм в поступках персонажей, мозаичная композиция произведений, гротеск и буффонада в средствах их создания.

Пьесы абсурдистов лишены драматического конфликта, который, как говорилось выше, принято считать ядром традиционной драмы. Когда нет веры в религиозные, политические и нравственные ценности, система которых была разрушена, конфликт, предполагающий разрешение в конце пьесы, становится невозможным. Место его развития занимает статичное раскрытие образа, идеи, заложенной драматургом в произведение. Мартин Эсслин причисляет театр абсурда к антилитературе, говоря об «отказе от языка как инструмента для выражения глубинных уровней смысла» [18]. В пьесах абсурдистов слова теряют свою ценность и могут не значит вообще ничего; за счет этого и создается эффект отрешенности, отстраненности от внешнего мира. «Ошеломляющая алогичность происходящего, нарочитая непоследовательность и отсутствие внешней или внутренней мотивированности поступков и поведения действующих лиц (...) создавали впечатление, что в спектакле заняты актёры, никогда ранее не игравшие вместе и задавшиеся целью во что бы то ни стало сбить друг друга, а заодно и зрителя с толку» [3].

Одним из ярких представителей которого является Эдвард Олби. Последователь абсурдистских традиций С. Бекетта, Э. Ионеско и раннего Г. Пинтера, драматург создает пьесы, которые будоражат интеллектуальное любопытство, поражая неожиданными сочетаниями, «стилистическим полифонизмом», неожиданными переходами от одного ритма, стиля и настроения к другому [12, 15, 16, 19]. Его ранние произведения, в том числе, «Американская мечта», отражают глубокое разочарование в американских идеалах семейной жизни и ценностях американского общества; отношения между людьми, которые показаны в его пьесах, пустые и жестокие. В пьесах Олби, которые уходят корнями в абсурдистскую традицию, поднимаются экзистенциальные темы; они полны хаоса, боли и отчаяния, вызванных самим фактом человеческого существования. Темы, затронутые драматургом, послужили толчком к обсуждению сложности человеческих отношений и проблеме отчуждения, которые находят отклик и у современного читателя и зрителя.

В процессе анализа пьесы «Американская мечта» учитывались как выразительные особенности, свойственные манере Олби, так и отличительные характеристики драматургии абсурда в целом. Драматические диалоги Э. Олби характеризуются как минималистские, саркастически оригинальные и строятся с осторожностью и изяществом. В его пьесах, сознательно рассчитанных на эмоциональный эффект, все жестко и вызывающе; их статика, застывшие мизансцены отражают идею о том, что истинная драма – в мыслях его героев, где происходит переосмысление полученного опыта. Обладатель поэтического чутья в области формы, цвета и ритма слов, драматург виртуозно использовал эстетику контрапункта, сочетая ее с такими абсурдистскими приемами, как алогизм, парадокс, повтор ключевых слов и реплик, игра слов и их значений [15, 16]. Практически каждое слово в произведении служит для достижения цели автора.

В одноактной пьесе «Американская мечта» содержится критика беспечных семейных отношений, строящихся на поверхностных ценностях современного драматургу американского общества. В произведении показаны характеры, занятые тривиальными

проблемами и отражающие абсурдность их существования; нарратив полон черного юмора и едких комментариев. Пьеса Олби показывает противоречия современной ему реальности, а также призывает к переоценке моральных стандартов. В предисловии к своему произведению он пишет: «The play is an examination of the American Scene, an attack on the substitution of artificial for real values in our society, a condemnation of complacency, cruelty, emasculation and vacuity; it is a stand against the fiction that everything in this slipping land of ours is peachy-keen» [14] («Эта пьеса — изучение американской жизни, выпад в сторону подмены в нашем обществе искусственными ценностями настоящих, обвинение в самодовольстве, жестокости, бессилии и пустоте; она противостоит заблуждению, что все в этой нашей безумной стране замечательно»). (перевод мой – ОБ).

Действие пьесы разворачивается в американской семье, состоящей из Мамочки, Папочки и Бабули. Супруги ожидают некоего гостя, а Бабуля постепенно выносит на сцену коробки с неизвестным содержимым. Наконец, появляется гость — это Миссис Баркер, председательница женского клуба, в котором состоит Мамочка. Сама гостья не может понять, зачем ее позвали, а хозяева не знают, зачем она была приглашена. Позже, оставшись с Бабулей наедине, Миссис Баркер узнает, что раньше она работала в службе усыновления и помогла Мамочке с Папочкой усыновить ребенка, которого те вначале калечили, а потом убили. На сцене появляется Молодой Человек — это брат-близнец приемного сына, убитого супругами. Он пришел к ним в дом в поисках работы, но в итоге Миссис Баркер предложила Мамочке с Папочкой его усыновить. В это время Бабуля уходит из дома, но муж с женой быстро об этом забывают, получив нового члена семьи.

Главные действующие лица — жестокая и циничная Мамочка, которая до сих по состоит в браке с лишенным мужественности и уверенности в себе Папочкой из-за денег и ощущения власти над супругом. Сама она говорит об этом так: «***I have a right to live off of you because I married you, and because I used to let you get on top of me and bump your uglies; and I have a right to all your money when you die***» [14, c.67]. Бабуля, представительница старого, неиспорченного поколения, является единственным персонажем, понимающим, что происходит: «***People don't say good-by to old people, because they think they'll frighten them. Lordy! If they only knew how awful „hello“ and „my, you're looking chipper“ sounded, they wouldn't say those things either. The truth is, there isn't much you can say to old people that doesn't sound just terrible***» [14, c.105].

Два другие действующих лица — Миссис Баркер и Молодой Человек. Первая до конца не может понять, что она делает в доме и зачем она приглашена: «***But ... I feel so lost ... not knowing why I'm here ... and, on top of it, they say I was here before***» [14, c.95]. Несмотря на это, героиня пьесы старается держаться так, как она привыкла вести себя в обществе — уверенно и достойно. Что же касается Молодого Человека, то он является воплощением «американской мечты»: прекрасно сложенным, красивым и весьма приятным внешне, однако пустым и мертвым внутри: «... ***It's that I have no talents at all, except what you see ... my person; my body, my face. In every other way I am incomplete, and must therefore ... compensate***» [14, c.113].

Большинство диалогов Мамочки, Папочки и Миссис Баркер не несут смыслового содержания именно потому, что они являются самыми абсурдными персонажами пьесы. В этих диалогах, лишенных смысла, проявляется жестокая, безразличная, натура

общества, показанного драматургом. Прием, который помогает Олби создать такие образы – это повтор.

Как указывает И. Р. Гальперин, «под лексическим повтором понимается повторение слова, словосочетания или предложения в составе одного высказывания (предложения, сложного синтаксического целого, абзаца) и в более крупных единицах коммуникации, охватывающих ряд высказываний... Наиболее обычная функция повтора — **функция усиления** (курсив мой – О.Б.). В этой функции повтор как стилистический прием наиболее близко подходит к повторам как норме живой возбужденной речи» [4]. По нашему мнению, драматург прибегает к лексическому повтору для усиления эффекта от сказанного героями и привлечения внимания читателя к определенным словам, важным для понимания замысла произведения. Здесь важно помнить о главной идее «Американской мечты», описанной выше: в пьесе показаны безнравственность и пустота общества, что и отражается в репликах героев. Использование повторов в их речи позволяет многократно усилить данную характеристику.

Рассмотрим несколько примеров диалогов между этими персонажами. В самом начале произведения Мамочка рассказывает Папочке о том, как она ходила покупать шляпку и спорила с продавщицей о ее цвете. Перед самим рассказом, Мамочка призывает мужа слушать очень внимательно:

«MOMMY: ***Pay attention.*** DADDY: *I am paying attention*, Mommy. MOMMY: *Well, be sure you do.* DADDY: *Oh, I am.* MOMMY: *All right, Daddy; now listen.* DADDY: *I'm listening, Mommy.* MOMMY: *You're sure!* DADDY: *Yes... yes, I'm sure, I'm all ears*» [14, c.58-59].

В данном фрагменте наблюдается повтор компонента ***pay attention***, анафорический повтор фразы ***be sure*** – '*re sure*' – '*'m sure*', а также повтор глагола *listen* в двух формах, образующий анадиплосис (*now listen* – *I'm listening*). На протяжении восьми реплик Олби описывает, как Мамочка принуждает мужа делать то, чего он не хочет, а Папочка, повторяя за женой слова, уверяет, что будет слушать ее историю, которая ему совсем неинтересна.

Рассмотрим другой очень характерный для этих персонажей диалог, в котором Мамочка убеждает Папочку в правильности его решения открыть их дверь гостю:

«DADDY: *But I'm not sure that...*

MOMMY: *Open the door.*

DADDY: *Was I firm about it?*

MOMMY: *Oh, so firm; so firm.*

DADDY: *And I was decisive?*

MOMMY: *SO decisive! Oh I shivered.*

DADDY: *And masculine? Was I really masculine?*

MOMMY: *Oh, Daddy, you were so masculine; I shivered and fainted*» [14, c.74].

Данный диалог является ярким примером того, как Мамочка управляет Папочкой, чтобы тот сделал необходимое. При этом Папочка сам не может принять решения без одобрения его деспотичной жены. Повтор Мамочкой прилагательных «firm», «decisive», «masculine» полностью разрушает положительную семантику этих слов, делая Папочку

еще более слабым в глазах читателя и зрителя пьесы. Повтор слова *shivered* выглядит еще более абсурдно, так как абсолютно ясно, что героиня не трепетала и точно не падала в обморок, но таким образом лишний раз указывает на бесхребетность Папочки. Кроме того, повторяющиеся компоненты создают определенную ритмическую организацию диалога, что становится совершенно очевидным, если обратить особое внимание на фрагменты текста, выделенные жирным шрифтом, отсутствием курсива, подчеркнутые одной линией. Ритм, создаваемый чередованием более длинных и более коротких реплик и фраз, также обеспечивает динамику сцены.

Кроме того, брак Мамочки и Папочки выглядит бессмысленным и ненужным, держится он только на постоянном желании Мамочки управлять супругом, который, в свою очередь, уже потерял чувство собственного достоинства и просто существует рядом с ней, изредка получая поощрение в виде приятных слов. Все, что их объединяет — это повторение фраз друг за другом, которое создает иллюзию их взаимодействия. Этот бессмысленный обмен фразами становится особенно очевидным в сценах, где задействовано третье лицо — например, в сцене разговора с Бабулей после того, как Папочка неосторожно оскорбил ее:

«*GRANDMA: Yeah. For shame talking to me that way.*

*DADDY: I'm **sorry**, Grandma.*

*MOMMY: Daddy's **sorry**, Grandma*

GRANDMA: Well, alright. In that case... When you get so old, all that happens is that people talk to you this way.

*DADDY: I said I'm **sorry**, Grandma.*

MOMMY: Daddy said he was sorry.

GRANDMA: Well, that's all that counts... 'cause if you don't have that, civilization is doomed.

MOMMY: You've been reading my book club selections again!

DADDY: How dare you read Mommy's book club selections, Grandma!» [\[14, c.65\]](#).

В этом обмене репликами наблюдается эпифорический повтор слова *sorry* и фразы *book club selections*, а также использование параллельных конструкций *I said I'm sorry* — *Daddy said he was sorry*. Производимый эффект следующий: супруги объединились для того, чтобы вместе противостоять Бабуле. Чтобы показать ей, что Папочка действительно сожалеет, Мамочка повторяет клишированное «*I'm sorry*» мужа. Когда Мамочка начинает контратаку фразой о «*book club selections*», супруг также повторяет ее, пытаясь вызвать большее чувство вины. Однако они оба не находят слов, чтобы выразить личное мнение (ввиду его отсутствия) и потому выбирают сказать то же самое, что было сказано партнером.

Даже Бабуля, будучи самым сознательным персонажем пьесы, в своей речи часто использует повторы, пытаясь обратить внимание на себя и свои проблемы. Однако ее никогда никто не слушает, словно забывая о ее существовании:

«*GRANDMA: You don't have any feelings, that's what's wrong with you. **Old people** make all sort of noises, half of them they can't help. **Old people** whimper, and cry, and belch, and make great hollow rumbling sounds at the table; **old people** wake up in the middle of the*

*night screaming, and find out they haven't ever been asleep; and when **old people** are asleep, they try to wake up, and they can't ... not for the longest time.*

MOMMY: Homilies, homilies».

[\[14, с.68\]](#).

*GRANDMA: **Old people** are very good at listening; **old people** don't like to talk; **old people** have colitis and lavender perfume. Now I'm going to be quiet.*

DADDY: She never mentioned she wanted to be a singer

[\[14, с.72\]](#).

В приведенных примерах Олби прибегает к использованию **анафоры**, которая задает речи Бабушки ритм и выделяет каждое предложение, указывая на значимость того, о чем она говорит – а говорит она о старых людях, т.е., в первую очередь, о себе. Повтор союза, или полисинтетон, также обеспечивает определенную ритмическую организацию ее реплик, предполагая монотонную интонацию перечисления, на которую никто не обращает внимания – об этом свидетельствуют ответные реплики Мамочки и Папочки, которые не обращают внимание на то, имеет ли этот ответ смысл или нет.

Еще один пример использования повторов в речи Бабули – монолог, который раскрывает причины пребывания в квартире Миссис Баркер и появления в Молодого Человека:

«*GRANDMA: ... Once upon a time, not very long ago, but a long enough time ago... oh, about twenty years ago... there was a man very much like Daddy, and a woman very much like Mommy, who were married to each other; and they lived in an apartment very much like one that's very much like this one, and they lived there with an old woman who was very much like yours truly, only younger, because it was some time ago; in fact, they were all somewhat younger.*

MRS. BARKER: How fascinating!

GRANDMA: Now, at the same time, there was a dear lady very much like you, only younger then, who did all sorts of Good Works... And one of the Good Works this dear lady did was in something very much like a volunteer capacity for an organization very much like a volunteer capacity for an organization very much like the Bye-Bye Adoption Service which is nearby and which was run by a terribly deaf old lady very much like the Miss Bye-Bye who runs the Bye-Bye Adoption Service nearby.

MRS. BARKER: How enthralling!» [\[14, с.96-97\]](#).

Повтор, которыми пронизан рассказ Бабули (повторяющиеся фрагменты подчеркнуты в тексте одной и двумя чертами), может служить для создания монотонности повествования. Таким образом, Олби создает абсолютно абсурдную ситуацию: ведь содержание монолога должно быть известно Миссис Баркер, потому что все это происходило с ней двадцать лет назад, однако она до самого конца она не понимает, о чем речь, и может только восклицать разные прилагательные («fascinating», «enthralling», «spellbinding», «engrossing» и т.п.), будто слушает нечто совершенно новое.

Наконец, обратимся к Миссис Баркер – абсурдность этого персонажа хорошо показана с

помощью лексического повтора. С самого первого своего появления на сцене она отвечает на большинство просьб и предложений одной и той же фразой:

MOMMY: ... Won't you come in?

MRS. BARKER: Thank you. I don't mind if I do.

...

DADDY: Uh... Mrs. Barker, is it? Won't you sit down?

MRS. BARKER: I don't mind if I do.

...

DADDY: Yes, make yourself comfortable.

MRS. BARKER: I don't mind if I do [\[14, c.76-77\]](#).

Фраза, которая должна использоваться как формула вежливости, звучит странно, как будто Миссис Баркер отвечает сама себе. Поскольку она повторяет одно и то же в одинаковых ситуациях семь раз, фраза становится пустой и бессмысленной, от нее словно остается лишь звучащая оболочка.

В определенный момент развития действия – или, вернее, «развития» так называемого действия – на сцене появляется Молодой Человек. Он рассказывает о том, что, хоть он красиво и хорошо сложен, но потерял все, что у него было внутри. В данном монологе интересно применение **полисиндетона**, или многосюзия, благодаря которому, как указывает В.А. Кухаренко, не только создается четкий ритмический рисунок, но и достигается равная степень значимости и эмотивности объединяемых им предложений («Both polysyndeton and asyndeton, have a strong rhythmic impact. Besides, the function of polysyndeton is to strengthen the idea of equal logical (emotive) importance of connected sentences [...] ») [\[8, c. 47\]](#).

YOUNG MAN: ...And since that time I have been unable to see anything, anything, with pity, with affection ... with anything but ... cool disinterest. And my groin ... even there ... since one time ... one specific agony ... since then I have not been able to love anyone with my body. And even my hands ... I cannot touch another person and feel love. And there is more ... there are more losses, but it all comes down to this: I no longer have the capacity to feel anything... [\[14, c.114-115\]](#).

В этой речи отражена основная идея пьесы — общество лишилось человечности, все чувственные проявления деградировали, пропала любовь, забота. В данном случае выразительность монолога усиливается за счет использования полисиндетона, обеспечивающего «рваный», неровный ритм фрагмента. В подобных ситуациях персонажи, хоть и недолго, видят всю безнадежность и беспорядочность своей жизни. Кроме того, частое использование многоточий создает в многочисленные постоянные паузы, которые не только определяют интонационный рисунок, но и дают зрителям дополнительное время на обдумывание сказанного.

Эдвард Олби, один из самых ярких представителей жанра театра абсурда, рассматривает верbalный язык как нестабильное, ненадежное и не всегда адекватное средство коммуникации. Основным стилистическим приемом, используемом драматургом в анализируемой пьесе «Американская мечта», становится повтор, в т.ч. анафора и

полисинтетон, многочисленные лексические повторы, что позволяет автору добиться того ощущения отрешенности, которое присуще драматургам-абсурдистам. Содержание фраз, которые произносят персонажи пьесы, должно в разных ситуациях выражать гостеприимность, вежливость, семейное тепло, родительскую привязанность, через них персонажи должны проявлять человеческие качества. Однако, применяя лексический повтор, Эдвард Олби лишает смысла слова героев, опустошая их самих. Как и прочие абсурдисты, он переосмысливает роль языка в драматическом произведении: если в других драматических жанрах реплики героев наполнены образами, оттенками, жизнью, герои абсурдистских произведений говорят клишированными фразами, словно стараясь избежать общения друг с другом. Практическая значимость проведенного исследования заключается в использовании полученных результатов при работе с существующими переводами пьесы в процессе постановки, что позволит создать интерпретацию драматического произведения, наиболее полно отражающую замысел автора.

Библиография

1. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – ЁЁ Медиа, 2024. – 616 с.
2. Бентли, Э. Жизнь драмы. – М.: Искусство, 1978. – 367 с.
3. Вераксич, И.Ю. Зарубежная литература. XX век: Курс лекций, Лекция № 14. Театр абсурда. – URL: <https://studfile.net/preview/4032209/> (дата обращения: 01.10.2023).
4. Гальперин, И. Р. Очерки по стилистике английского языка. – М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1958. – С. 258, 261.
5. Жиличев, П. Е. Драма абсурда: этапы литературоведческого осмысления в отечественной и зарубежной науке. Вестник Кемеровского государственного университета. 2022. Т. 24. № 5. С. 626-634. – DOI: 10.21603/2078-8975-2022-24-5-626-634. EDN: OWIMNT
6. Крэг, Э.Г. Воспоминания, статьи, письма. – М.: Искусство, 1988. – 394 с.
7. Кубрякова, Е.С., Петрова, Н.Ю. Лингвокультурологический статус драмы (новое в изучении языка пьес). Вопросы когнитивной лингвистики. 2010. № 2 (023). С. 64-73. EDN: MVDFNF
8. Кухаренко, В.А. Практикум по стилистике английского языка. – Винница: Нова книга, 2000. – 160 с.
9. Мецлер, А.А. Прагматика коммуникативных единиц. – Кишинев: "ШТИИНЦА", 1990. – 103 с.
10. Сметанина, Н. А. Музыкальность пьес Эдварда Олби (на примере пьесы "Три высокие женщины"). Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2023. Вып. 7. С. 2097-2103. – DOI: 10.30853/phil20230344. EDN: KYEVAL
11. Станиславский, К.С. Моя жизнь в искусстве. – М.: ACT, 2022. – 608 с.
12. Хараз, М. К. Цена успеха: крушение "американской мечты" в драматургии США середины XX века. Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2023. Вып. 7 (875). С. 152-158. – DOI: 10.52070/2542-2197_2023_7_875_152. EDN: IRFMYW
13. Чепуров, А.А. В сторону метафизики театра. Об актуальных направлениях театроведческих исследований. Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 4. С. 82-91. – DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-82-91. EDN: OCSOEW
14. Albee, E. The American Dream and The Zoo Story. – New York: Penguin, 1997.
15. Al-Wahsh, D. M., Zalloum, G. B., Abd-Rabbo, M. The Futility of Language as a Means of Communication in Edward Albee's Who's Afraid of Virginia Woolf?, Fam and Yam, and The Sandbox. Journal of Language Teaching and Research. 2024. 15(3). С. 1-10.
16. Bennett, M. Y. The Routledge Companion to Absurdist Literature. – Taylor & Francis, 2024. – 532 с.

17. Enyue, T., Liu, L. Research on the Theater of Absurd. Arts Studies and Criticism. 2023. 4(1). С. 1-6.
18. Esslin, M. Theatre of Absurd. – URL:
<https://faculty.uobasrah.edu.iq/uploads/teaching/1642439873.pdf> (дата обращения: 01.10.2023).
19. Han, X. A Comparative Study on Krapp's Last Tape and The Zoo Story. Academic Journal of Humanities & Social Sciences. 2023. 6(1). С. 45-52.
20. Kirschner, L. G., Mandell, S. R. COMPACT Literature: Reading, Reacting, Writing. – Cengage Learning, 2017. – 8th ed.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Драматургия в отличие от прозы и поэзии, безусловно, специфична и требует тщательной оценки. Даже при большом количестве серьезных исследований новые работы является ярким дополнением. Собственно это и реализовано в рецензируемой статье. Автор работы останавливается на идеографических признаках авторского стиля в драматургии Эдварда Олби. Выбор драматурга и пьесы «Американская мечта» оправданы. В статье грамотно соотносится практический и теоретический уровни; работа выверена, достаточно информативна. Стиль сочинения соотносится с научным типом: например, «Драма является синтетическим видом искусства, находящимся на стыке двух других – литературы и театра, что обуславливает его диалектическую природу и подразумевает наличие двойного эстетического кода – литературного и театрального. Кроме того, синтетический характер театрального искусства определяет синтетическую же природу театральных текстов, которые изучаются не только лингвистами, но и режиссерами, а также исследователями театра с точки зрения целостного подхода к драматическому дискурсу», или «Как указывает А.А. Мецлер, «в формировании текста как единого целого определяющую роль играет его назначение, для чего, ради каких целей он создается» [9, с.16]. Поскольку тексты, принадлежащие к такому функциональному стилю, как язык драмы, создаются для того, чтобы быть поставленными на сцене, драматурги разрабатывают особую систему художественно-выразительных средств, которая позволяет актерам сначала понять и прочувствовать форму, в которой этот персонаж показан, т.е. текст определенной роли, а затем воплотить на сцене образ, обладающий потенциалом оказаться на зрителя определенное эмоциональное и эстетическое воздействие» и т.д. Цитации даются в режиме научного стандарта; ссылки полновесны. Анализ пьесы Э. Олби «Американская мечта» в рамках указанной методологии, на мой взгляд, сделан качественно. Автору убедителен в суждениях, точен в оценках: например, «в процессе анализа пьесы «Американская мечта» учитывались как выразительные особенности,ственные манере Олби, так и отличительные характеристики драматургии абсурда в целом. Драматические диалоги Э. Олби характеризуются как минималистские, саркастически оригинальные и строятся с осторожностью и изяществом. В его пьесах, сознательно рассчитанных на эмоциональный эффект, все жестко и вызывающе; их статика, застывшие мизансцены отражают идею о том, что истинная драма – в мыслях его героев, где происходит переосмысление полученного опыта». Иллюстративный фон достаточен, примеры художественного текста не нуждаются в правке: «сама она говорит об этом так: «I have a right to live off of you because I married you, and because I used to let you get on top of me and bump your uglies; and I have a right to all your money when you die» [14, с.67].

Бабуля, представительница старого, неиспорченного поколения, является единственным персонажем, понимающим, что происходит: «People don't say good-by to old people, because they think they'll frighten them. Lordy! If they only knew how awful „hello“ and „my, you're looking chipper“ sounded, they wouldn't say those things either. The truth is, there isn't much you can say to old people that doesn't sound just terrible» [14, с.105]», или «Перед самим рассказом, Мамочка призывает мужа слушать очень внимательно: «MOMMY: Payattention. DADDY: I am paying attention, Mommy. MOMMY: Well, be sure you do. DADDY: Oh, I am. MOMMY: All right, Daddy; now listen. DADDY: I'm listening, Mommy. MOMMY: You're sure! DADDY: Yes... yes, I'm sure, I'm all ears» [14, с.58-59]» и т.д. Термины, понятия, которые используются в ходе исследования унифицированы: «в то же время, справедливым является утверждение о том, что отсутствие «жизнеподобного взаимодействия или даже вообще взаимодействия персонажей в постдраматических системах вовсе не отменяет наличие самого драматизма и действенности, транслируемых зрителю по различным эстетическим каналам, что сам сверх сюжет восприятия и интеркультурных связей может формировать этот самый драматизм». Цель работы достигнута; автор приходит к выводу, что «Основным стилистическим приемом, используемом драматургом в анализируемой пьесе «Американская мечта», становится повтор, в т.ч. анафора и полисинтетон, многочисленные лексические повторы, что позволяет автору добиться того ощущения отрешенности, которое присуще драматургам-абсурдистам. Содержание фраз, которые произносят персонажи пьесы, должно в разных ситуациях выражать гостеприимность, вежливость, семейное тепло, родительскую привязанность, через них персонажи должны проявлять человеческие качества. Однако, применяя лексический повтор, Эдвард Олби лишает смысла слова героев, опустошая и их самих. Как и прочие абсурдисты, он переосмысливает роль языка в драматическом произведении: если в других драматических жанрах реплики героев наполнены образами, оттенками, жизнью, герои абсурдистских произведений говорят клишированными фразами, словно стараясь избежать общения друг с другом». Считаю, что тема работы раскрыта, задачи решены; материал целесообразно использовать в рамках изучения зарубежной литературы. Рекомендую статью «Идеографические признаки авторского стиля в драматургии на материале пьесы Эдварда Олби "The American Dream"» к публикации в журнале «Филология: научные исследования».