

ОБРАЗ МАТЕРИ В ДРАМАТУРГИИ АРТЮРА АДАМОВА

Кира Павловна Османова

ассистент кафедры зарубежной литературы РГПУ им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия)

e-mail: osmanovakira@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2960-4513

Аннотация. Цель данной статьи – выявление основных характеристик образа матери в драматургии французского писателя Артюра Адамова, а также определение ключевых функций, которые выполняет этот образ. Абсурдистское мировоззрение во многом опирается на архаические формы сознания, которые сам Адамов считал важным источником для обновления современного искусства. В четырех весьма друг от друга отличающихся пьесах, написанных до 1953 г. и ставших объектами настоящего исследования, Адамов на место верховного божества или Рока ставит Мать – персонаж, характеризующийся усложненной двойственностью. Будь то пьеса, свидетельствующая о тесной связи философии абсурда с романтической философией («Вторжение»), пьеса с максимально заостренной социальной проблематикой («Все против всех»), «пьесы снов» («Обретения», «Какими мы были») с ярко выраженными элементами психоаналитической концепции – в каждом из этих случаев в ткани драматургического повествования непременно появляется Мать героя, обладающая имманентными чертами, требующими интерпретации.

В разные периоды жизни по-разному относясь к психоанализу как методу лечения, практикуя работу с жанром автобиографической прозы, в которой пристальное внимание уделяется периоду детства, попыткам толкования детских сновидений и воспоминаний, Адамов лишь частично инкорпорирует некоторые детали собственной биографии в свои драматургические тексты. Не будет преувеличением предположить, что все масштабное осмысление детско-родительских отношений происходит у Адамова на поле художественной литературы.

Амбивалентность образа Матери значима для Адамова-философа, одной из фундаментальных тем которого становится тема человеческого бессилия перед лицом судьбы и невозможности осуществления подлинной, полноценной жизни как таковой. Образ Матери помогает не только акцентировать позицию субъекта по отношению к проблемам детства и взрослости, но и способствует осмыслению экзистенциального вопроса детерминированности человеческого существования, места и роли человека в мире.

Ключевые слова: Адамов, архаическая структура, драма абсурда, образ матери, психоанализ, семантическая структура

Образ Матери в произведениях Артюра Адамова (Arthur Adamov, 1908–1970) является одним из самых важных во всей образной системе художественного мира писателя. В связи с этим в центре исследовательского интереса в первую очередь оказываются пьесы, в перечне действующих лиц которых значится «Мать», а именно: «Вторжение» (*“L’Invasion”*, 1949), «Все против всех» (*“Tous contre tous”*, 1952), «Обретения» (*“Les Retrouvailles”*, 1952) и «Какими мы были» (*“Comme nous avons été”*, опуб. 1953).

Специальных исследований на русском языке, посвященных специфике образа матери в драматургии Адамова, нет. Собственно, русскоязычные исследования, в которых фигурирует Адамов, представляют собой либо работы, связанные с осмыслением феномена театра абсурда, в которых Адамов упоминается как один из основоположников данного направления (Д.В. Токарев, П.Е. Жиличев и др.), либо работы, посвященные французской рецепции русской литературы, в которых Адамов предстает одним из переводчиков (А.М. Завгородний, М.В. Зырянова). Отдельные работы, где в фокусе внимания оказывается поэтика Адамова, созданы Т.В. Проскуриковой. В настоящее время автором, в круг исследовательских интересов которого входит драматургия Адамова, является М.Г. Анищенко, в книге которого «Драма абсурда» драматургу посвящена глава «Распознавание гибельной явленности “всего”» [Анищенко: 69–88].

Среди иноязычных источников следует отметить фундаментальный труд Мартина Эсслина (Martin Esslin, 1918–2002) «Театр абсурда» (*“The Theatre of the Absurd”*, 1961), и особенно отдельную главу, посвященную Адамову, под названием «Артюр Адамов: исцелимое и неизлечимое» (*“Arthur Adamov: the curable and the incurable”*) [Эсслин: 95 – 130].

В рамках настоящей статьи с целью определения функции образа Матери уместным представляется сфокусироваться на двух аспектах: структурном и психоаналитическом. Первый связан с архаической семантической структурой, актуализированной в театре абсурда, и может быть выявлен при анализе пьесы «Вторжение». Второй открывается при изучении пьес «Все против всех» и особенно – «Обретения» и «Какими мы были», традиционно объединяемых в пару как «пьесы снов».

Драматургические эксперименты авангарда зачастую связаны с архаическими формами искусства, в том числе и с театром кукол. Архитектоника ряда текстов авангардной драмы сопрягается с концепцией старинного кукольного театра: так, автор настоящей статьи уже осуществлял анализ семантической структуры театра кукол, модифицированной драматургами двадцатого века [Османова 2012]. В упомянутом исследовании рассматривалась трансформация поэтики марионеточного театра на примере пьесы Сэмюэла Беккета (Samuel Beckett, 1906–1989) «Эндшпиль» (*“Endgame”*, *“Fin de partie”*, 1957).

Идея о марионеточной составляющей природы человека, о человеческой детерминированности переходит на новый уровень в западноевропейской литературе после Второй мировой войны. Адамов, рассказывая во «Вторжении» историю обреченности, не дает ни малейшей надежды на исход, определяемый волей героя.

Основой для сопоставления структурных особенностей действия, реализующегося в театре кукол, и пьесы Адамова «Вторжение» стали прежде всего работы О.М. Фрейденберг [Фрейденберг 1978, Фрейденберг 1988], посвященные семантике вертепной постройки. Внимание автора этих работ сосредоточено на возможности уподобления друг другу – при опоре на логику архитектурную – церкви и театра. Фрейденберг делает акцент на соответствии в вертепе места и содержания действия: нижний ярус – цинический, верхний – мистериальный; нижний ярус предназначен для демонстрации бытового содержания пьесы, верхний – божественного. Отличительной чертой такого театра становится замкнутость. Вертепная постройка отражает представления человека о том, как устроено мироздание.

Пьеса «Вторжение» – на поле подобной интерпретации – также может быть представлена как «храмовый ящик» [Фрейденберг 1978: 42], а точнее – его нижний этаж, на игровом пространстве которого разворачивается срежиссированное согласно фило-

софии абсурда действие – безотрадное, трагическое. Нижний ярус марионеточного театра назывался «адам» – часто это был дворец царя Ирода, которого Смерть обезглавила в наказание за чудовищные преступления. Неудивительно, что абсурдистский ад бытия проявлен как раз здесь.

Пространство «храмового ящика» определяется несущим мощный смысл атрибутом. Атрибут этот – «храм внутри храма» [Фрейденберг 1978: 42], а именно эдикула, то есть ниша, священный уголок (от лат. Aedicula – комнатка и aedis – дом, жилище, постройка). Как в случае с «Эндшпилом» (1957), так и при работе с «Вторжением» (1949), следует сосредоточиться на еще одном значении этого слова: эдикулами назывались и сидения на высоте для богов и царей. Это «миниатюризированный вертеп с куклой, имеющий ту же природу, что и библейский ковчег в качестве обиталища божества с фетишем» [Османова 2012: 191].

Эдикула во «Вторжении» – кресло «внутренних размеров», «обтянутое бархатом» [Adamov 2011: 59], принадлежащее Матери; важный сценический атрибут, привлекающий к себе взгляды, на перемещение этого кресла драматург обращает особенное зрительское внимание. Каждое из четырех действий пьесы начинается с того, что зритель созерцает эдикулу, место пребывания правительницы и божества – Матери главного героя, Пьера, переживающего глубокий

личный кризис. Первое действие: «Справа, чуть выдвинуто к краю сцены и развернуто в три четверти налево, стоит громоздкое кресло с бархатной обивкой: кресло Матери» [Adamov 2011: 59]¹. Второе действие (между первым и вторым действием проходит два года): «Кресло Матери стоит на прежнем месте, справа, чуть сдвинутое вперед <...> Мать сидит в кресле и читает журнал» [Adamov 2011: 71]. Третье действие: «Мать читает журнал, сидя в своем кресле, справа, в той же самой позе» [Adamov 2011: 81]. И, наконец, действие четвертое: «Кресло Матери стоит теперь всецело в передней части сцены, посередине. Оно развернуто к публике. <...> Мать сидит в своем кресле. Журнала в ее руках нет. Она одета в просторное домашнее платье. Как только занавес поднимается, мы должны ощутить, что Мать стала хозяйкой положения» [Adamov 2011: 90].

Так в четырех ремарках Адамов ясно обрисовывает всю актуальную интенцию Матери и как конкретного персонажа, и как общей главенствующей (женско-родительской) идеи своего художественного мира – интенцию обретения власти.

Мать у Адамова – фигура вершащая и сакральная. Она обладает мощью, природа которой необъяснима. В превосходстве Матери не возникает сомнений: так, Пьер, здорова-

ясь или прощаясь, сначала обнимает Мать и только потом жену Агнес; именно Матери Пьер поручает бумаги, составляющие дело всей его жизни, перед тем как совершает побег («Я доверяю их Вам. Я знаю, что Вы о них позаботитесь» [Adamov 2011: 88]). В первом действии Мать даже не живет с Пьером и Агнес, а просто приходит к ним в гости, зато в действии финальном она уже – владычица и места, и судеб, центральная фигура, возвышающаяся на троне (эдикуле).

Мать владеет мастерством функционального жеста (здесь нелишним будет вспомнить, что авангард во многом и формируется как искусство жеста – искусство, которое Адамов начал осваивать уже в первой своей пьесе «Пародия» (“La Parodie”, 1947)). Мать во «Вторжении» как будто выступает режиссером сцен, касающихся устройства судьбы Агнес, жены Пьера. Эта режиссура часто имеет телесный характер, она сродни пантомиме (“jeu muet”). Устранение Агнес, по замыслу Матери, превратит Пьера в ребенка, которому надлежит вернуться и снова стать объектом материнского господства: так, Мать не позволяет Агнес бежать за Пьером в конце второго действия (буквально преграждая ей путь, непреодолимым препятствием возникнув в дверном проеме, и характеризуя порыв Агнес словом «неразумно» [Adamov 2011:

¹ Здесь и далее перевод всех текстов А. Адамова мой – К. О.

80], но слово здесь, без сомнений, вторично относительно жеста); Мать выразительно жестикулирует, управляет, словно марионеткой, Первым Встречным (и Первый Встречный подчиняется Матери, когда та делает ему знак не вмешиваться в разговор Пьера и Траделя, помощника Пьера), направляет Первого Встречного к стремянке (вертикали, организующей пространство), где Агнес ожидает Пьера; Мать фактически устраивает так, чтобы Агнес ушла от Пьера с Первым Встречным, и – когда это случается – совершенно не скрывает своего ликования («разражается грубым хохотом и хлопает себя по бедрам»).

Традель часто не имеет возможности побеседовать с Пьером лично и потому выпытывает у Матери его слова: «Традель. И что же он Вам сказал? Мать. О, ничего серьезного. Он просто-напросто не согласен с Вашей манерой работать» [Adamov 2011: 68]; «Традель. Но, в конце концов, с чем именно он не согласен? Мать. Он Вас упрекает в том, что Вы пропускаете... или добавляете... или измышляете... большего я не знаю...» [Adamov 2011: 68]; «Традель. В конце концов, что Вам сказал Пьер, нельзя ли поточнее?» [Adamov 2011: 74]. Мать выступает посредником во взаимодействии взрослого ребенка с окружающим миром как таковым. Причем до конца неясно, точно ли Мать воспроизводит то, что говорил Пьер, верен ли ее пересказ, или (что, конечно, более вероятно) с целью устранения из жизни сына еще одного важного че-

ловека Мать передает Траделю искаженную речь Пьера. Нарочитые недоговоренности Матери «оставляют большое пространство для предположений или недоумения» [Груба: 84], поскольку за ними реципиент «может достроить значения “в очень широком, но не бесконечном диапазоне”» [Там же: 85].

На замечание Агнес «Вы всегда всем довольны» Мать отзывается фразой: «Еще бы! Притворяюсь – раньше, чем наступит само удовольствие» [Adamov 2011: 83], – ибо Мать знает, что все свершится так, как должно. И в этом смысле даже смерть Пьера в финале – единственно возможный подобающий выход.

Таким образом, Мать во «Вторжении» – царица (божество) на троне (эдикуле), в серьезной степени управляющая ходом действия (часто – при помощи жеста) и удовлетворенная тем, что – до известного предела – правление действительно осуществляется в соответствии с ее замыслом.

Ремарка «Мать стала хозяйкой положения» (*“elle est devenue la maîtresse du lieu”*), при расширении значения слова *“lieu”* от конкретного места действия до пространства локализации смыслов, оказывается основополагающим тезисом для лапидарного описания постоянной составляющей мироощущения Адамова-художника.

В воспоминаниях Адамова обращает на себя внимание фрагмент, посвященный кошмару, мучившему писателя в детстве. Каждую

ночь Адамову во сне является некий карлик, желающий обидеть мальчика, но всякий раз сестра берет испуганного малыша на руки и несет по лабиринту комнат в материнскую спальню: «И вот я в материнской постели. Появление карлика не напрасно. Цель достигнута» [Adamov 2022: 15]. Адамов пишет это в конце шестидесятых годов незадолго до смерти, находясь на больничной койке и имея опыт работы с психоаналитиком; из этой точки он предполагает, что подсознание ребенка продуцирует подобный сон с единственной целью – в реальном измерении вновь очутиться рядом с Матерью, соединиться с ней, тем самым обретая желанную безопасность.

Однако впоследствии Адамов-художник, делая Мать и сценическим, и внесценическим (как в радиопьесе «В фиакре» (“En Fiacre”, 1959), например) персонажем своих пьес, не маркирует фигуру Матери только как символ блага, словно подсвечивая обратную, «негативную» [Юнг: 102] сторону архетипа Матери, при этом подтверждая и укрепляя амбивалентность образа «любящая и ужасная мать» [Там же: 103]. Мать в системе координат Адамова будет являть собой могучую силу, возвращающую ребенка в родное лоно, тем самым осуществляющую процесс инфантилизации взрослого героя, а также наделения этого героя чувством вины.

В книге «Человек и дитя» Адамов крайне скупо описывает собственную мать: «Мать

я помню такой, какой совсем недавно увидел ее на фотографии: черные, совершенно гладкие волосы, греческий нос, благородная осанка» [Adamov 2022: 15].

Мать в художественном мире Адамова не наделена внешними признаками реальной матери писателя. В дневниковых записях она – привлекательная, яркая женщина с аристократическим лоском. Мать же в пьесах Адамова утрачивает феминное обаяние и существует как будто в противовес женской чарующей природе (сосредотачиваемой в спутнице сына) – но одновременно и олицетворяет собой подлинно матриархальный мир с его глубинной, архаической энергией, перед которым мужчина всегда бессилен.

С точки зрения ономастической образности примечательно, что если Адамов дает Матери имя (Бланш во «Вторжении», от “*blanche*” – «сияющая»; Генриетта в «Какими мы были», от “*haima*” – «дом» и “*rik*” – «правитель»), то выбирает такое, которое содержит характеристику владывствующей персоны, – «сияющая», «могущественная», «правительница», «хозяйка».

В пьесе «Обретения» происходит удваивание образа Матери: Мать дублируется «запасным» персонажем, которого сам Адамов называет «заместителем Матери» – “*un substitut de la Mère*” [Adamov 1988: 14], это – Счастливейшая из женщин (Адамов даже делает отметку о том, что Мать и Счастливейшую из женщин должна играть одна актриса [Adamov 1988: 67]).

В автобиографических записях Адамова зафиксирован любопытный эпизод, связанный с материнской фигурой: «Но еще помню – она, как безумная, мечется из конца в конец вагона-ресторана, договариваясь с официантами, чтобы мне принесли картофельное пюре без масла и соли. Она нашла, что у меня заболевание желудка – естественно, то же, что раньше “нашла” у себя» [Adamov 2022: 15]. Эта биографическая деталь инкорпорирована в пьесу «Какими мы были». Мать рассказывает, что ее маленький сын не может похвастаться крепким здоровьем («Андре вечно недужит. Животом мучается – такие боли!» [Adamov 1957: 115]) и что ей невероятно трудно следить за питанием малыша, особенно в путешествии («К счастью, повар – наш хороший друг, он умеет отваривать картофель так, как нравится Андре» [Adamov 1957: 115]). Чрезмерно опекающая Мать, выискивающая у сына несуществующие болезни, поначалу видится всего лишь немного смешной и безобидной в своих треволнениях наездкой, однако, по мере проявления потенциала Матери, оказывается, что именно она здесь обладает настоящим могуществом.

Коллизия, обозначенная во «Вторжении», – борьба Матери за сына, где первым врагом выступает возлюбленная сына (жена, подруга), – так или иначе повторяется в каждой из четырех перечисленных в начале настоящей статьи пьес. Реципиент имеет дело с треугольником «сын – мать – партнерша / гипотетическая

партнерша сына», где мать всеми силами сражается за единоличное обладание собственным ребенком» [Османова 2020: 196]. В пьесе «Все против всех» Мать Жана (которого она упорно называет детским именем “Jeannot”) намекает на связь Мари, подруги Жана, с Зенно, хромым беженцем, и старательно ускоряет уход Мари к Зенно: «Ты так торопишься, детка. Тебя кто-то ждет? Прекрасный беженец, быть может?» [Adamov 2011: 155]. Когда несчастная Мари возвращается к Жану, Мать напоминает ей: «У Жанно от мамы секретов нет» [Adamov 2011: 174]. Жан предпринимает попытку прогнать Мать («Как пришла, так и уходи!» [Adamov 2011: 174]), однако противостоять ей он не способен.

Интересно, что в момент наивысшей опасности Мать успокаивающе говорит Жану: «Поверь мне, Жанно, мы спрячемся вдвоем в норке! В норке, где мы сделаемся маленькими!» [Adamov 2011: 191]. Мать в воображении конструирует идеальное место, где они с сыном будут вдвоем и обретут безопасность. Необходимо отметить, что только в пьесе «Все против всех» Мать артикулирует возможность их совместного (а не одного лишь взрослого сына) становления маленькими: конечно, не уменьшения в размерах, как происходит со сказочными героями (хотя и эта коннотация здесь присутствует), но превращения в детей, возвращения в состояние детства. Вожденная нора, где они (в пределе – мы, все люди) обратятся в малы-

шей, – “un trou où on se fera tout petits” – представлена как вариант истинного спасения в картине мира Матери. Искомое спасения, которое никогда не осуществится.

Пьесы «Обретения» и «Какими мы были», по замечанию Мартина Эсслина, «содержат скрытый психологический смысл и направлены против типа матери, стремящейся оградить взрослого сына от других женщин» [Эсслин: 115].

Предмет особого интереса для Адамова всегда представляла сфера человеческого бессознательного. Пытливый интеллектуал, жадный до новых знаний, он знакомится с открытиями, сделанными в психологии, читает в оригинале работы Зигмунда Фрейда (Sigmund Freud, 1856–1939), Карла Густава Юнга (Carl Gustav Jung, 1875–1961) и др. Современников Адамова впечатляла его необыкновенная эрудиция в вопросах психологии. Так, работа Юнга «Отношения между эго и бессознательным» (“Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten”), появившаяся в оригинале в 1928 г., через десять лет вышла на французском языке под названием “Le Moi et L’Inconscient” в переводе Адамова. Исследователь творчества Адамова Рене Годи отмечает влияние Юнга на Адамова-писателя и полагает, что именно перевод работ Юнга вдохновил Адамова и повлиял на то, что Адамов решил взяться за создание собственных художественных текстов «серьезно» [Gaudy: 19].

В пьесах «Обретения» и «Какими мы были» Адамов предпринимает попытку работы с бессознательным, используя мотив сна как ключевой. Фрейд при анализе сновидений выявляет следующую особенность: субъект часто «к удивлению своему, замечает, что в сновидении он якобы продолжает свою жизнь ребенка с его желаниями и импульсами» [Фрейд: 151]. Юнг, говоря о психологии сновидений, выделяет «мифологические компоненты, которые в силу их типичной природы мы можем назвать “мотивами”, “праобразами”, “типами” или – как назвал их я – архетипами. Превосходный пример – архетип ребенка» [Юнг: 183].

Герой «пьес снов» Адамова – и А. в «Какими мы были», и Эдгар в «Обретениях» – двуипостасен, он одновременно явлен реципиенту и как взрослый, и как ребенок, пока одна из ипостасей не поглощает другую при активном участии Матери.

Обе пьесы имеют в своем начале схожую тональность, определяющую персонажа-сына, – это тональность предвкушения приближающейся новой (предположительно – счастливой) жизни. А. и Эдгар – молодые люди, не состоящие в браке, испытывающие некоторые трудности, но при этом желающие изменить текущее положение вещей. А. показан человеком, рискнувшим оборотом предсказуемость ежедневности: он одет в свадебный костюм и собирается на собственное бракосочетание. А. декларирует: «Нужно

что-то делать!», «...я принял решение изменить свою жизнь» [Adamov 1957: 117]. Эдгар, в свою очередь, заявляет: «Мужчина в моем возрасте имеет право действовать по своей воле, так мне кажется» [Adamov 1988: 74]. Эдгар взволнован грядущим, он носит костюм и галстук-бабочку, он размышляет о будущем, имея некие чаяния.

Финал обеих пьес представляет собой торжество Матери как фигуры, устанавливающей запрет на полноценное взросление ребенка и обретение им самостоятельности. Мать А. снимает с него пиджак, то есть разоблачает А., укладывает новообращенного сына в кровать, укрывает одеялом и баюкает. Мать Эдгара восклицает: «Мой взрослый мальчишка вернулся ко мне!» [Adamov 1988: 93], велит Эдгару раздеться самому – Эдгар уже «повинуется, снимает пиджак и бросает его на пол» [Adamov 1888: 93]. Далее Мать заталкивает Эдгара, неловко и тщетно отбивающегося, в детскую коляску и увозит. Здесь нелишним будет вспомнить, что одна из частей автобиографической книги Адамова «Признание» (*L'Aveu*, 1946) – «Время позора» (*Le Temps de l'ignominie*, 1939–1940) – завершается следующим выводом: «Сегодня человеку остается только одно: содрать с себя всю омертвевшую кожу, разоблачиться, чтобы обнаружить себя внутри Часа великой нготы» [Adamov 1946: 115].

При всей очевидности того факта, что обратную «негативной» сторону архетипа Ма-

тери у Адамова распознать трудно, в пользу дальнейших размышлений на тему амбивалентности заявленного образа уместным кажется предположить, что Мать у Адамова, определяемая как фигура Вершащая, может быть одновременно определена и как Спасающая, Избавляющая (Избавляющая от жизни, если синоним «жизни» – «опасность»), или, в более широком смысле, как Призвание, Рок, сопротивляться которому бесполезно.

В заключении следует сказать, что в художественном мире Артюра Адамова Мать явлена как фигура центральная, почти священная, обладающая иррациональной необоримой силой. Во «Вторжении» Мать представлена как царица или верховное божество, постепенно обретающее все большую власть, восседающее на эдикуле и способное распоряжаться судьбами других, в первую очередь – судьбой собственного сына. Мать у Адамова существует либо без имени, либо носит имя, подчеркивающее ее правящую суть.

В «пьесах снов» своей наивысшей точки достигает тема неисполнимости взросления. Герой – молодой, питающий надежды на будущее, не оставивший матримониальных замыслов мужчина – совершает путь, контрарный закономерному процессу возмужания и обретения права на собственную жизнь, в результате чего в финале, побежденный Матерью, превращается в несамостоятельный, уязвимый объект обладания.

Мать – фигура, возникающая на границе миров: взрослого и детского; внешнего и внутреннего; старого и нового; консервативного и свободного; реальности и инореальности (сна, иллюзии и т. д.); мира «своих» и мира «чужих». Мать есть фигура, природой своей сопрягающая эти миры, – и одновременно подчеркивающая их принципиальную несопрягаемость, транслируя запрет на переход из мира в мир.

Тема неисполнимости взросления, так выразительно звучащая в «пьесах снов», представляется связанной с темой более масштабной, глубоко волнующей Адамова-художника на протяжении всего его пути, – темой невозможности справиться с жизнью как таковой. Размышления о себе как о человеке, неспособном присвоить себе жизнь, человеку слабым, homo dysfunctionalis, составляют важную часть философии Адамова – и во время его работы в эстетике театра абсурда, и в более поздний период. В этом контексте заострение вопроса о детерминированности человеческого существования приводит Адамова к конструированию образа Матери как фокусу силы, искажающей облик сына и вытесняющей сына из пространства жизни.

Литература

- Адамов, А. Человек и дитя / пер. с фр. А. Захаревич. СПб.: Jaromír Hladík press, 2022.
- Анищенко, М.Г. Драма абсурда. М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2011.
- Груба, Н.В. «Нам бросают намек»: пьеса А. Адамова «В фиакре» и III Семинар Ж. Лакана // Южный полюс. Исследования по истории современной западной философии. 2024. № 11 (1). С. 77–88.
- Османова, К.П. Реализация оппозиции «мужское – женское» в пьесе Артюра Адамова «Обретения» // Образование и культура: вызовы времени. Сборник научных статей / под ред. Четвериковой Н.А. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2020. С. 195–198.
- Османова, К.П. Традиции кукольного театра в европейской драматургии: Сэмюэль Беккет («Эндшпиль») // Научно-технические ведомости Санкт-Петербургского государственного политехнического университета. Гуманитарные и общественные науки. 2012. № 2. С. 189–192.
- Фрейд, З. Толкование сновидений. Ереван: Камар, 1991.
- Фрейденберг, О.М. Семантика архитектуры вертепного театра // Декоративное искусство СССР. 1978. № 2. С. 41–44.
- Фрейденберг, О.М. Семантика постройки кукольного театра // Миф и театр. М.: Изд-во ГИТИСа, 1988. С. 13–35.
- Эслин, М. Театр абсурда / пер. с англ. Г. Коваленко. СПб.: Балтийские сезоны, 2010.
- Юнг, К.Г. Архетипы и коллективное бессознательное / пер. с нем. А. Чечиной. М.: АСТ, 2019.
- Adamov, A. (1946). L'Aveu. Paris: Sagittaire.
- Adamov, A. (1957). As we were. Evergreen Review, 1(4), 113–126.

- Adamov, A. (2011). *Théâtre I*. Paris: Gallimard.
- Adamov, A. (1988). *Théâtre II*. Paris: Gallimard.
- Gaudy, R. (1971). *Arthur Adamov (Essai et document)*. Paris: Stock.

References

- Adamov, A. (2022). *L'Homme et L'Enfant: Souvenirs Journal* [Man and child: the autobiography of Arthur Adamov] (A. Zakharevich, Trans.). Saint Petersburg: Jaromír Hladík press.
- Adamov, A. (1946). *L'Aveu* [Confession]. Paris: Sagittaire.
- Adamov, A. (1957). As we were. *Evergreen Review*, 1(4), 113–126.
- Adamov, A. (1988). *Théâtre II*. Paris: Gallimard.
- Adamov, A. (2011). *Théâtre I*. Paris: Gallimard.
- Anishchenko, M.G. (2011). *Drama absurda* [The drama of the absurd]. Moscow: GITIS.
- Esslin, M. (2010). *The theatre of the absurd* (G. Kovalenko, Trans.). Saint Petersburg: Baltijskie sezony.
- Freud, S. (1991). *Traumdeutung* [The interpretation of dreams]. Erevan: Kamar.
- Freidenberg, O.M. (1978). Semantika arkhitektury vertepnogo teatra [Semantics of nativity theater architecture]. *Dekorativnoe Iskustvo SSSR* [Decorative Art of the USSR], 2, 41–44.
- Freidenberg, O.M. (1988). Semantika postrojki kukol'nogo teatra [Semantics of building a puppet theater]. In O.M. Freidenberg, *Mif i teatr* [Myth and theatre]. Moscow: GITIS, 13–35.
- Gaudy, R. (1971). *Arthur Adamov (Essai et document)*. Paris: Stock.
- Gruba, N.V. (2024). “Nam brosayut namyok”: p'esa A. Adamova “V fiacre” i III Seminar Zh. Lakana [“We are thrown a hint”: A. Adamov's play “In Fiacre” and J. Lacan's III Seminar]. *Yuzhnyj Polyus. Issledovaniya po Istorii Sovremennoj Zapadnoj Filosofii* [South Pole. Studies in the History of Modern Western Philosophy], 11 (1), 77–88.
- Jung, C.G. (2019). *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste* [The archetypes and the collective unconscious] (A. Chechina, Trans.). Moscow: AST.
- Osmanova, K.P. (2012). Traditsii kukol'nogo teatra v yevropeyskoy dramaturgii: Samuel Beckett (“Endgame”) [Traditions of puppet theatre in European dramaturgy: Samuel Beckett (“Fin de partie”)]. *Nauchno-Tekhnicheskkiye Vedomosti Sankt-Peterburgskogo Gosudarstvennogo Politehnicheskogo Universiteta. Gumanitarnye i Obshchestvennye Nauki* [St. Petersburg State Polytechnical University Journal: Humanities and Social Sciences], 2, 189–192.
- Osmanova, K.P. (2020). Realizatsiya oppozitsii “muzhskoe – zhenskoe” v p'ese A. Adamova “Obreteniya” [Realization of the “male – female” opposition in Arthur Adamov's play “Gatherings”]. In O.A. Chetverikova (Ed.), *Obrazovanie i kul'tura: vyzovy vremeni. Sbornik nauchnykh statej* [Education and culture: challenges of the time. Collection of research articles]. Saint Petersburg: Herzen State Pedagogical University of Russia, 195–198.

Для цитирования: Османова, К.П. Образ матери в драматургии Артюра Адамова // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2025. Т. 10. № 1. С. 145–157. DOI: 10.18522/2415-8852-2025-1-145-157

For citation: Osmanova, K.P. (2025). The image of the Mother in Arthur Adamov's dramas. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 10 (1), 145–157. DOI: 10.18522/2415-8852-2025-1-145-157

THE IMAGE OF THE MOTHER IN ARTHUR ADAMOV'S DRAMAS

Kira P. Osmanova, Assistant Professor, Foreign Literature Department of Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg, Russian Federation); e-mail: osmanovakira@gmail.com

Abstract. This article aims at pinpointing the major characteristics of the image of the mother in Arthur Adamov's dramaturgy and identifying the key functions that this image has. The absurdist mindset relies considerably on archaic forms of consciousness, which Adamov himself took as an important source for the contemporary art renewal. In the four plays written before 1953, which are the objects of this study, Adamov, in place of "The Presiding Deity" or "The Fate", represents "The Mother", a personage defined by a complex duality. Whether it is a play that demonstrates the close connection between the philosophy of the absurd and romantic philosophy ("The Invasion"); a play with the most acute social issues ("All Against All"); whether these are "the dream plays" ("Gatherings", "As we were") with strongly-marked elements of psychoanalytic conception – in each of these cases, The Mother, possessing immanent features that require interpretation, inevitably appears in the dramatic discourse. In different periods of his life regarding psychoanalysis as a method of treatment in different ways, Adamov practices the genre of autobiographical prose, where he pays attention to his childhood period, tries to interpret dreams and memories. Adamov only partially incorporates some details of his own biography into his dramatic texts. It would not be an exaggeration to assume that Adamov's entire large-scale understanding of child-parent relations takes place in the space of fiction. The ambivalence of the image of the mother is significant for Adamov, a philosopher, one of whose fundamental themes is the theme of human powerlessness, impotence in the face of fate and the impossibility of realizing a genuine, fulfilling life. In Adamov's coordinate system, the image of the Mother plays a major role: it not only helps to highlight the subject's position in relation to the childhood and adulthood problems, but also contributes to understanding the question of the determinism of human existence, the place and role of man in the world.

Key words: Adamov, archaic structure, mother image, psychoanalysis, semantic structure, theatre of the absurd

