

Вестник Костромского государственного университета. 2022. Т. 28, № 1. С. 112–117. ISSN 1998-0817

Vestnik of Kostroma State University, 2022, vol. 28, № 1, pp. 112–117. ISSN 1998-0817

Научная статья

УДК 821.161.1.09”20”

<https://doi.org/10.34216/1998-0817-2022-28-1-112-117>

### «В ФИАКРЕ» АРТЮРА АДАМОВА: ПОЭТИКА И ПРОБЛЕМАТИКА

**Османова Кира Павловна**, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия, [osmanovakira@gmail.com](mailto:osmanovakira@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0003-2960-4513>

**Аннотация.** Радиопьеса Артюра Адамова «В фиакре» по сей день находится на периферии исследовательских интересов. Созданная в 1959 г., а опубликованная в 1963 г., пьеса становится материалом филологического изучения гораздо реже, чем эксперименты Адамова на поле политического театра, осуществляемые в то же самое время. В статье рассматриваются автобиографические истоки сюжета пьесы «В фиакре», делается попытка обоснования авторского выбора; оценивается значимость для Адамова-художника темы влияния родительско-детских отношений на всю человеческую судьбу. Особое внимание уделяется анализу мотивной структуры, в которой преобладающим оказывается мотив вины, связывающий пьесу Адамова с экзистенциальной философией, – вины, обретающей у Адамова онтологические коннотации. Тема бессмысленности мира, казалось бы, противоречащая пафосу политического театра, сохраняется в творчестве Адамова и после того, как он, по мнению ряда исследователей, теряет подлинный интерес к театру абсурда. Помимо этого, в статье затрагивается вопрос интертекстуальных связей, чрезвычайно важных для понимания творческого метода Адамова. В статье сформулирован основной вывод относительно поэтики Адамова, выкристаллизовавшейся ещё в его исповедальной прозе «Признание».

**Ключевые слова:** Адамов, интертекстуальность, Мопассан, мотив, повтор, радиопьеса, сюжет, театр абсурда, экзистенциальная вина

**Для цитирования:** Османова К.П. «В фиакре» Артюра Адамова: поэтика и проблематика // Вестник Костромского государственного университета. 2022. Т. 28, № 1. С. 112–117. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2022-28-1-112-117>

Research article

### “IN A FIACRE” BY ARTHUR ADAMOV: POETICS AND PROBLEMATICS

**Kira P. Osmanova**, Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, Russia, [osmanovakira@gmail.com](mailto:osmanovakira@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0003-2960-4513>

**Abstract.** Arthur Adamov’s radio play “En Fiacre” is still on the periphery of research interests. Created in 1959, and published in 1963, the play turns out to be material for philological study much less often than Adamov’s experiments on the field of political theatre, carried out at the same time. The article examines the autobiographical origins of the plot of the play “En Fiacre”, an attempt is made to substantiate the author’s choice; the significance for Adamov the artist of the parent-child relations influence theme on the entire human destiny is assessed. Particular attention is paid to the analysis of the motif structure, in which the fault motive prevails, linking Adamov’s play with existential philosophy – fault, which acquires ontological connotations from Adamov. The theme of the meaninglessness of the world, seemingly contradicting the pathos of political theatre, remains in Adamov’s work even after, according to a number of researchers, he loses genuine interest in the theatre of the absurd. In addition, the article touches on the issue of intertextual connections, which are extremely important for understanding the creative method of Adamov. The article formulates the main conclusion regarding the poetics of Adamov, crystallised in his confessional prose “The Confession”.

**Keywords:** Arthur Adamov, intertextuality, Maupassant, motif, refrain, radio play, plot, theatre of absurd, existential fault

**For citation:** Osmanova K.P. “In a Fiacre” by Arthur Adamov: poetics and problematics. Vestnik of Kostroma State University, 2022, vol. 28, № 1, pp. 112–117 (In Russ.). <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2022-28-1-112-117>

Радиопьеса «В фиакре» (“En Fiacre”, 1959), опубликованная в 1963 г. в журнале «Авансцена. Театр» (“L’Avant-scène-théâtre”) с пометкой «не издававшееся ранее», представляет собой интереснейший образец драматургического наследия Артюра Адамова (Arthur Adamov, 1908–1970).

Устами одного из персонажей, Ведущего, Адамов поясняет: пьеса не является вымыслом в чистом виде, у неё есть конкретная «отправная точка» [Adamov 1963: 39] в реальности. Это действительно так: основа пьесы – клиническое наблюдение, сделанное доктором Клерамбо (Gaëtan de Clérambault, 1872–1934) в 1902 г. Результаты ведения трёх пациентов, трёх сестёр, были опубликованы после смерти доктора в его «Труде по психиатрии» (“Oeuvre Psychiatrique”, 1942). В главе «Коллективный бред и ассоциации душевнобольных» (“Délires collectifs et associations d’aliénés”) доктор пишет: «Наблюдение 1. Одновременное помешательство трёх сестёр с преобладанием бреда у одной из них. Мания преследования. Бредовые интерпретации. Бродячий образ жизни; пребывание в отелях, в фиакрах» [Clérambault: 7]. (Здесь и далее все цитаты из иноязычных источников списка литературы представлены в переводе автора статьи.) Ведущий сообщает слушателю, не знакомому с практикой доктора Клерамбо, что этот случай, «пример коллективного бреда» [Adamov 1963: 39], стал фундаментом для пьесы Артюра Адамова «В фиакре». Также Ведущий зачитывает подробный комментарий самого доктора Клерамбо. Из этого комментария выясняются следующие факты: в феврале 1902 г. сестёр М. доставили в полицейский участок из-за их ссоры с извозчиком фиакра – пассажирки отказались платить; троице предъявляли обвинение в бродяжничестве – в течение нескольких месяцев сёстры скитались, проводили время в отелях и даже ночевали в фиакрах, потому что им «нравилось так жить» [Adamov 1963: 39]; женщины были обеспокоены, словно старались избежать «большой опасности» (“un grand danger”) [Adamov 1963: 39]; они выросли в непростой семье: отец – своевольный тип, не умеющий вести финансовые дела, мать – терпеливая, оберегающая детей от всяческих забот, но и от всяческих самостоятельных начинаний, мать, которая, умерев, оставила дочерей совершенно неприспособленными к жизни в обществе. Далее Ведущий подчёркивает, что автор пьесы вообразил себе драму, которая могла бы развернуться в одном из фиакров, нанятых девицами М. В конце своей вступительной речи Ведущий напоминает, что художественное произведение всегда остаётся художественным произведением, даже если опирается на документы. Как замечает Мартин Эсслин (Martin Esslin), Адамов в пьесе «В фиакре» «соединяет реалистическое и фантастическое, сделав сюжетом подлинное событие» [Эсслин: 127].

Персонажи пьесы, заявленные в афише: три немолодые сестры, Извозчик, Доктор, работающий с заключёнными (Судебный медик), Ведущий. Во втором действии показывается третья тройка – Медсестра, Медбрат и Сторож – но ненадолго: возможно, поэтому в афише она не указана. Трёх сёстрам Адамов даёт те же имена, что зафиксированы доктором Клерамбо: Жанна, Аннетта, Клотильда (доктор указывает и их возраст: 59, 56 и 48 лет соответственно; Адамов также информирует о возрасте сестёр).

В пьесе есть фрагменты, практически без изменений инкорпорированные Адамовым из записей бесед доктора Клерамбо с сёстрами М. Исследователь творчества Адамова Рене Годи (René Gaudy) упоминает о важности «старого семейного конфликта» [Gaudy: 69–70]. Видится уместным предположить, что в отчёте доктора Клерамбо Адамова заинтересовала, в первую очередь, семейная ситуация, напомнившая ему его собственную. Об отце пациенток доктор Клерамбо пишет так: «Отец их отличался характером, по меньшей мере, своеобразным» [Clérambault: 9]. Сведения об отце реальных сестёр М., полученные Адамовым из записей доктора Клерамбо, дают основание для сопоставлений. Отец Адамова – богач, нефтепромышленник, которому принадлежали скважины на Каспии; отец М. – владелец процветающей фабрики. Отец Адамова был вынужден оставить Россию, лишился скважин в результате революционных событий 1917 г. и, наконец, после утомительных переездов, в 1924 г. поселился с семьёй в Париже; отец М. покинул свой город, сменил род деятельности, часто переезжал и обосновался в Париже. Отец Адамова пристрастился к азартным играм и в итоге спустил всё состояние; отец М. превратился в игрока, и семья после его смерти в 1890 г. осталась бы, если бы не приданое матери, без средств к существованию. Образ равноправного отца, теряющего родину и огромное состояние, имеющего колоссальную власть над детьми, влекущего семью в бездну, – вот что не могло не тронуть Адамова, вот что всегда находило в нём отклик и инспирировало переосмысление. К тому же в 1958 г. в Париже вышла пьеса Августа Стриндберга (August Strindberg) «Отец» (“Fadren”, 1887) – в переводе Адамова (Strindberg J.A. Père. Paris: L’Arche, 1958); пьеса, безжалостно препарирующая отношения между отцом и ребёнком, исследующая роль отца в структуре семьи. Детство Адамова, характеризующееся серьёзным травматическим опытом, определило всю дальнейшую судьбу писателя, и отзвуки ранних личных драм слышатся в его произведениях на протяжении целой жизни. Вероятно, Адамова занимали возможные пути развития драматического сюжета при подобных исходных данных. «В фиакре» – эксперимент по конструированию одного из таких путей.

В начале первого действия дана экзистенциальная ситуация прекращения движения и невозможности выносить отсутствие этого движения – бессмысленного, разумеется, потому что у сестёр нет пункта назначения. Они едут – никуда (сёстры выставляют извозчикам три довольно странных условия: не выезжать за пределы фортификационных сооружений; не останавливать фиакр возле виноторговцев; следить, чтобы лошадь двигалась шагом: соблюдая эти условия, извозчик имел право ехать, куда угодно). Однако всякая остановка лишь усиливает общую тревогу сестёр, и они (каждая – как умеет) просят Извозчика покатасть их по Парижу «ещё немного» [Adamov 1963: 39]. Трудно отделаться от соблазна трактовать все эти перемещения без смысла и цели как метафору человеческого существования, свойственную театру абсурда, хотя Адамов 1959 г. – автор, охотно осваивающий уже иную эстетику. Не исключено, что по этой причине ещё одна ключевая для абсурдистов экзистенциальная ситуация – тщетного ожидания – высвечивается здесь Адамовым с изрядной долей иронии. Жанна убеждает Извозчика потерпеть до конца месяца (тогда сёстры расплатятся за всё) и говорит: «Шесть дней подождать – это недолго! (*Мрачно.*) Мы вообще ждали годами!» [Adamov 1963: 40], на что Извозчик презрительно парирует: «Ждали они. А чего именно ждали-то?» [Adamov 1963: 40]. Разумеется, ответа на этот вопрос не последует – поскольку ответа нет в принципе. Во втором действии библейский шестоднев упоминает Медсестра, говоря о некоем больном, который за шесть дней пребывания в лечебнице не спал «ни одной минуты» [Adamov 1963: 41].

В пьесе «В фиакре» Адамов продолжает реализовывать мотив вины. Годи в короткой заметке о пьесе употребляет слово «вина» (“faute”); он говорит о «двухголосной мольбе об избавлении от вины за ошибку, совершённую в далёком прошлом» [Gaudy: 69]. Мотив вины Адамов начал разрабатывать ещё в ранней автобиографической книге «Признание» (“L’Aveu”, 1946). На страницах «Признания» Адамов рассказывает о своём недуге, оповещает, что недугом его управляет чувство вины, и заявляет, что решился на исповедь затем, чтобы искупить вину. Именно поэтому в «Признании» Адамов так скрупулёзно работает со словом «вина» (“faute”). Это слово представляется Адамову амбивалентным: с одной стороны, в нём можно выявить значение “faillie” (от “faillir” – «недоставать», то есть – выражение идеи отсутствия), с другой – “fall” (германского происхождения – «падать», «рухнуть», то есть – выражение идеи падения). Таким образом, заключает Адамов, «вина есть отсутствие и падение», являющиеся «ужасными признаками сепарации» [Adamov 1946: 57].

Амбивалентна и вина, исследуемая Адамовым в пьесе. Во-первых, есть Извозчик и союз трёх сестёр, противостоящие друг другу: Извозчик обвиняет сестёр в обмане. Во-вторых, внутри союза сестёр зреет серьёзный раскол, который в итоге приведёт к трагедии (она случится между первым и вторым действием). Во втором действии Аннетта пытается создать для Доктора образ неразлучных сестёр, напоминающий трёхглавое существо, что обитает на улицах Парижа: сёстры неделимы («со времён осады Парижа» [Adamov 1963: 45], а значит, с 1870 г., то есть уже более тридцати лет); головы сестёр «одновременно думают одно и то же» [Adamov 1963: 45]; по ночам одна неспящая голова сторожит две спящие. Между тем именно второе действие разворачивается уже после трагедии, когда сестёр осталось двое, – Клотильда погибла, выпав из фиакра. Две сестры (старшая и средняя) обвиняли – и на самом деле продолжают обвинять – третью (младшую) во всех несчастиях, что с ними произошли. При подобной расстановке сил можно распознать следы известного фольклорного сюжета (с множеством вариаций), где старшие сёстры сживают со свету младшую: «Извести, со света сбить хотят всегда только старшие младших. <...> «нежеланного» мальчика или девочку или брата или сестру изгоняют...» [Пропп: 209]. Адамов не позволяет исключить зависть как мотив преступления: Клотильда – красивее сестёр, у неё длинные ноги, Жанне кажется, что младшая позволяет себе многое, потому что у той «якобы талия тоньше» [Adamov 1963: 40]; у Клотильды был некий Луи, которого она, по её собственному признанию, любила, но на которого как будто бы в своё время имела виды Жанна. Безусловно, старшая и средняя сёстры несправедливы к младшей: они упрекают её даже в том, что Клотильда просила извозчиков пускать лошадь быстрее; даже в том, что, когда однажды их фиакр перевернулся, после падения у Клотильды не осталось синяков. Однако основная, подлинная вина Клотильды, по мнению Жанны и Аннетты, состоит в следующем: младшая сестра была солидарна с отцом, ныне покойным, она выступала с ним заодно – против матери и сестёр. Жанна восклицает: «Ты желала нам зла, как и отец – он тоже желал нам зла, и вы оба желали зла маме!» [Adamov 1963: 41]. В том, что сёстрам пришлось покинуть дом, где они жили с родителями, Жанна и Аннетта также видят вину Клотильды. Клотильда для них – живое продолжение нелюбимого отца, человека, с которым ни Жанна, ни Аннетта не хотят иметь ничего общего, а потому всячески отрешиваются от сестры: «В любом случае, мы – не как Клотильда» [Adamov 1963: 45]. В финале пьесы оказывается, что вина Клотильды чудовищна: «Она говорила плохо о маме! Она говорила, что мы должны были уйти от мамы, ещё в тридцать

лет...» [Adamov 1963: 46]. Таким образом, убеждение Адамова в том, что вина, являющая собой «отсутствие и падение» [Adamov 1946: 57], неразрывно связана с отделением от чего-либо или кого-либо, «сепарацией» [Adamov 1946: 57], обретает художественное воплощение.

Лапидарно и точно историю характеризует Медсестра: «Фиакр, сёстры, извозчик... Я ничего не понимаю!» [Adamov 1963: 42]. И впрямь невозможно узнать, что произошло на самом деле: действительно ли старшие сёстры убили младшую. Медбрат говорит: «Ничего не доказано...» [Adamov 1963: 41]; Доктор вопрошает: «И череп она сама себе о тротуар размозжила?» [Adamov 1963: 46]. Анищенко полагает, что в драме абсурда «отсутствует какой-либо намёк на поле совместности, отрицательное взаимодействие... просто выводится в некое совместное пространство. <...> Поэтому вопросы остаются без ответов» [Анищенко: 84]. Гибель младшей сестры Адамов придумал (в записях доктора Клерамбо значится, что уже в лечебнице заболела и умерла средняя, Аннетта), и то, что к этой ужасной гибели могут быть причастны старшая и средняя сестра, – один из возможных вариантов развития событий, как существуют, положим, возможные варианты толкования сна. Во многом действие пьесы развивается на неотличимой границе реальности и фантазии, яви и бреда. Адамов высоко ценил Стриндберга и его «Игру снов». Суть же творческого метода Адамова при создании этой пьесы вернее всего определяют слова персонажа, Аннетты: «... нам бросают... намёк, но никоим образом не объясняют» [Adamov 1963: 42]. В пьесе есть два значимых момента, максимально выразительно демонстрирующих весьма напряжённые отношения сестёр – и конкретно Жанны – с окружающей действительностью. Фрагменты реальности вдруг начинают казаться Жанне ложными, искажёнными, а люди – не теми, за кого себя выдают: в первый раз Жанна неистово кричит: «Это ненастоящий капеллан!» [Adamov 1963: 44], во второй – «Это был ненастоящий извозчик!» [Adamov 1963: 46]. Призраки словно издеваются над несчастной женщиной, которой тяжело отвечать даже на вопросы о собственном прошлом. В этом контексте и выкрик Аннетты «Мы существуем законно!» [Adamov 1963: 45] может трактоваться как отчаянная попытка проснуться, вписаться в мир, где нет места иллюзиям и фантомам.

Речь сестёр у Адамова персеверативна: так, например, фраза «Мы думали, что поступаем правильно» (“Nous avons cru bien faire”) с некоторыми вариациями: «Я думала, что поступаю правильно» (“Je croyais bien faire”, “J’ai cru bien faire”), произносится на протяжении всей пьесы не менее семнадцати раз; реже, но с той же степенью заученности звучит фраза «Мы – честные женщины» (“Nous sommes des femmes

honnêtes”). Видится, что отчасти этот приём повтора связан с недавней работой автора над переводами драматургического наследия Чехова: пьеса «Три сестры» (кстати, такое название легко могла бы носить пьеса «В фиакре») в переводе Адамова появилась в 1958 г. [Tchekhov]. Зырянова подчёркивает: «Сам Адамов резюмирует суть своей переводческой стратегии следующим образом: “... чеховские герои часто повторяют свои фразы – и это не оплошность или упущение автора – поэтому переводчик должен в точности сохранить эти повторы”» [цит. по: Зырянова: 202].

В качестве лейтмотива пьесы автор предлагает песню «Фиакр» (“Le Fiacre”). Эту песенку-скоороговорку щекотливого и даже шокирующего содержания сочинил шансонье Леон Ксанроф (Léon Xanrof, 1867–1953) в 1888 г. Музыкальная запись, рекомендованная Адамовым для иллюстрации радиопьесы, была сделана в 1930 г. артисткой кабаре Иветтой Гильбер (Yvette Guilbert, 1865–1944). Нетрудно догадаться, почему Адамов настаивает именно на этом исполнении: в 1959 г. имя Иветты Гильбер уже стало символом Прекрасной эпохи (“La Belle Époque”), а атмосфера пьесы Адамова, как отмечает Годи, и есть «бурлеск Прекрасной эпохи» [Gaudy: 70]; время действия у Адамова – первое десятилетие XX века, место действия – Париж. В песне Ксанрофа речь идёт о разъезжающем по улицам Парижа жёлтом фиакре, в котором прячутся любовники; фиакр – место их тайного страстного свидания. Проходящий мимо муж изменницы, милоющейся с неким Леоном, кажется, узнаёт жену, но поскальзывается на мокрой земле и попадает под колёса фиакра. Неверная выходит, видит раздавленного супруга и кричит Леону: «Нам больше не нужно скрываться! Отстегни извозчику сотню!»

В пьесе «В фиакре» филигранно исполнена удивительная остроумная аллюзия. В первом действии, когда Клотильда, младшая сестра, пытается не рассердить Извозчика ещё сильнее, а потому разговаривает с ним очень ласково, Жанна, старшая, с возмущением шепчет средней, Аннетте: «Ты только послушай! Опять она за своё! Она пытается его соблазнить! И этого тоже!» [Adamov 1963: 40]. Таким образом, слушателя немедленно принуждают вспомнить совершенно определённый сюжет: девица расплачивается с кучером за проезд своим телом. Разумеется, первой из всего корпуса текстов французской литературы в данных обстоятельствах возникает новелла Ги де Мопассана (Guy de Maupassant, 1850–1893) «Признание» (“L’Aveu”, 1884). Разозлившаяся Жанна заставляет всякого, услышавшего её шёпот, тотчас дословно припомнить тихое откровение Селесты Маливуар: «Я не платила за проезд» [Мопассан: 66]. Жанна после повторит своё предположение несколько раз, тем не менее о степени его достоверно-

сти остаётся только гадать – в пьесе нет ни подтверждения, ни опровержения того факта, что Клотильда отдавалась извозчикам (может быть, и отдавалась, в связи с финансовым положением семьи М.; а может быть, и нет, и Адамов лишь позволяет предположить, что его героиня Жанна знает новеллу Мопассана: например, прочла её в «Жиль Блас» (“Gil Blas”) и осталась серьёзно впечатлена). Однако здесь важно другое. Человеческая уязвимость, абсурдность конкретных фактов и общая абсурдность жизни как таковой – темы, затронутые Мопассаном в его новелле, – не могли не оказаться расслышанными Адамовым, который, подобно музыканту с абсолютным слухом, откликается на них безошибочно. Адамов умеет распознавать музыку абсурда. У Мопассана расчёт героини сведён на нет самой жизнью, описанное им происшествие – это высочайшая степень нелепости и квинтэссенция обесценивания (и самообесценивания) личности; «Признание» – это новелла об утрате смысла, а категория бессмысленного Адамова волновала и захватывала. Изыскивая варианты развития событий для своей пьесы, Адамов, человек беспримерной эрудиции, словно находит союзника в Мопассане и не позволяет – ни себе, ни слушателю – усомниться в том, что собеседником писателя может быть не только современник, и что литературный процесс есть многоголосный разговор.

Интонационные сходства – и громкие понукания (и Полит, и Извозчик прикрикивают на лошадь), и монотонная безжалостная бухгалтерия («Сколько же ты выгадала?» Селеста ответила: “За четыре месяца восемь франков наверняка») [Мопассан: 66]; «Клотильда: Мы тратим по двадцать франков в день, чтобы не слыть бродяжками» [Adamov 1963: 40]) – усиливают ощущение диалога. Любопытно, что упомянутая новелла Мопассана озаглавлена «Признание» (“L’Aveu”) – точно так же называется главный исповедальный текст Адамова, впервые опубликованный в 1946 г., где автор предельно откровенно повествует об истории своих страхов и расстройств. Увлечённый психоанализом, Адамов сохранил верность убеждению, что любые последовательности человеческих действий и любые хитросплетения человеческих чувств вызваны скрытыми причинами, таинственными механизмами бессознательного. Адамов способен оценить и горькую несообразность, парадокс в новелле Мопассана: текст, носящий название «Признание», завершается словами «Ясное дело, ничего не скажу» [Мопассан: 67]. В конце концов, последний разговор сестёр в фиакре, по словам Аннетты, содержал в себе признание Клотильды; Аннетта использует глагол “avouer” и говорит о Клотильде «она призналась» (“elle a avoué”) [Adamov 1963: 46]. Это признание сыграло роковую роль в судьбе младшей сестры: сразу после него Клотильда лишилась

жизни. Эсслин уверен: «Ночные улицы Парижа, несчастные жертвы неврозов, подвергающиеся оскорблениям извозчиков, – весь этот мир не столь уж далёк от мира “Признания”» [Эсслин: 127].

Таким образом, становится очевидным, что на рубеже 50–60-х гг. XX в., в период, когда, как принято считать, Адамов складывает знамёна абсурда и увлекается политическим театром (к 1959 г. уже написана пьеса «Паоло Паоли» (“Paolo Paoli”, 1956), например, и вот-вот появится «Весна 71» (“Le Printemps 71”, 1961)), Адамов, тем не менее, создавал и тексты, соответствующие принципам его ранней поэтики. Мир автобиографической книги Адамова «Признание» (“L’Aveu”, 1946), полный причудливых сновидений и воспоминаний о последствиях сложных отношений с отцом, – источник абсурдистских мотивов в драматургии Адамова конца 40-х – первой половины 50-х гг. – продолжает определять его творчество, обнаруживая своё присутствие и в радиопьесе «В фиакре». Попытка художественного осмысления личных переживаний и здесь осуществляется в системе координат Адамова-абсурдиста.

#### Список литературы

- Анищенко М.Г.* Концепция персонажа в драматургии Артюра Адамова // Художественное осмысление действительности в зарубежной литературе: межвуз. сб. науч. трудов. О.Н. Редина (науч. ред.), А.А. Стрельникова (отв. ред.). М.: Изд-во МГОУ, 2017. С. 79–86.
- Зырянова М.В.* История переводов пьес А.П. Чехова на французский язык // Вестник ВГУ. Сер.: Лингвистика и межкультурная коммуникация. Воронеж: Изд-во ВГУ, 2010. № 2. С. 200–203.
- Мопассан де, Г.* Пышка. Новеллы: пер. с фр. М.: Художественная литература, 1987. 111 с.
- Пронн В.Я.* Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. Русский героический эпос. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2021. 1168 с.
- Эсслин М.* Театр абсурда / пер. с англ. Г. Коваленко. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. 528 с.
- Adamov A.* En fiacre. L’Avant-scène-théâtre, № 294, 1963, pp. 39–46.
- Adamov A.* L’Aveu. Paris, Sagittaire, 1946, 162 p.
- Clérambault de, G.* Oeuvre Psychiatrique, réuni et publié sous les auspices du Comité des Élèves et des Amis de Clérambault par Jean Fretet, avec une préface de Paul Guiraud. Tome I. Paris, Presses Universitaires de France, 1942, 452 p.
- Gaudy R.* Arthur Adamov (Essai et document). Paris, Stock, 1971, 187 p.
- Tchekhov A.* Théâtre. Traduit par Arthur Adamov. Note préliminaire par Arthur Adamov. Paris, Le club français du livre, 1958, 676 p.

### References

Anishchenko M.G. *Kontsepsiia personazha v dramaturgii Artiura Adamova* [The concept of a character in the plays of Arthur Adamov]. *Khudozhestvennoe osmyslenie deistvitel'nosti v zarubezhnoi literature* [Artistic interpretation of reality in foreign literature]. Moscow, MGOU Publ., 2017, pp. 79–86. (In Russ.)

Zyrianova M.V. *Istoriia perevodov p'es A. P. Chekhova na frantsuzskii iazyk* [The history of translations of Chekhov's plays into French]. *Vestnik VGU. Ser.: Lingvistika i mezhkul'turnaia kommunikatsiia* [Voronezh State University Bulletin. Ser. Linguistics and intercultural communication]. Voronezh, VGU Publ., 2010, № 2, pp. 200–203. (In Russ.)

Mopassan de, G. *Pyshka. Novelly* [Dumpling. Novels]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1987, 111 p. (In Russ.)

Propp V.Ia. *Morfologiia volshebnoi skazki. Istoricheskie korni volshebnoi skazki. Russkii geroicheski epos* [Morphology of the folktale. The historical roots of the folktale. Russian heroic epics]. Saint Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus Publ., 2021, 1168 p. (In Russ.)

Esslin M. *Teatr absurda* [The theatre of the absurd]. Saint Petersburg, Baltiiskie sezony Publ., 2010, 528 p. (In Russ.)

*Статья поступила в редакцию 19.11.2021; одобрена после рецензирования 29.01.2022; принята к публикации 09.02.2022.*

*The article was submitted 19.11.2021; approved after reviewing 29.01.2022; accepted for publication 09.02.2022.*