

УДК 821.133.1-2

doi 10.17072/2073-6681-2025-2-125-134

<https://elibrary.ru/jainym>

EDN JAINYM



## Мотив сна в пьесах Артура Адамова «Какими мы были» и «Обретения»

**Османова Кира Павловна**

ассистент кафедры зарубежной литературы

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена  
191186, Россия, г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48. kafedrazar-lit@yandex.ru

SPIN-код: 3390-9654

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2960-4513>

ResearcherID: NBX-4347-2025

*Статья поступила в редакцию 06.08.2024*

*Одобрена после рецензирования 13.10.2024*

*Принята к публикации 22.01.2025*

### Информация для цитирования

Османова К. П. Мотив сна в пьесах Артура Адамова «Какими мы были» и «Обретения» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2025. Т. 17, вып. 2. С. 125–134. doi 10.17072/2073-6681-2025-2-125-134. EDN JAINYM

**Аннотация.** В статье анализируется мотив сна в творчестве французского писателя Артура Адамова (Arthur Adamov). Материалом для исследования послужили пьесы «Какими мы были» (“Comme nous avons été”) и «Обретения» (“Les Retrouvailles”), традиционно именуемые «пьесами снов» и знаменующие переходный этап для Адамова-драматурга. Описывается генезис мотива сна: упоминаются оказавшие на Адамова влияние исследования в области искусства (сюрреализм; «Игра снов» Ю. А. Стриндберга) и психологической науки (З. Фрейд, К. Г. Юнг).

Место мотива сна определяется в поэтике Адамова как центральное, сам мотив – как один из главных инструментов создания особого пространства и нереальности. Художественный мир Адамова характеризуется зыбкостью границ (между сном и явью, между своими и чужими и т. д.); отсутствием очевидности самоидентификации героя, неспособного на действие; фрагментарностью архитектоники; неотвратимой реализацией сокровенных страхов. Автобиографичность текстов Адамова делает возможным вывод о важности выстраивания для художника связей между индивидуальным и универсальным, субъективным и объективным, бессознательным и сознанием. Рассматриваются два аспекта: поэтика Адамова при создании «пьес снов» и философско-исторический контекст. Психоаналитический метод позволяет интерпретировать территорию и нереальности у Адамова как территорию человеческого бессознательного. Мотив сна у Адамова сопрягается с мотивом вины. Тема невозможности становления взрослым в «пьесах снов» расширяется до экзистенциальной проблемы человеческого бессилия перед жизнью. Сон в философской системе Адамова оказывается опорной идеей при переосмыслиении проблемы границ человеческого существования.

**Ключевые слова:** Адамов; бессознательное; мотив сна; психоанализ; экзистенциальная вина.

Рецепция творчества Артура Адамова (Arthur Adamov, 1908–1970) в русской литературной критике характеризуется преобладанием обобщений культурно-исторического толка, тогда как анализ художественных особенностей произве-

дений французского писателя, требующий конкретики и детализации, представлен недостаточно полно и глубоко. Так, на периферии исследовательского внимания оказывается мотивная структура текстов Адамова, в особенности не

переведенных на русский язык. Особый род драматических произведений – «пьесы снов» – и стал объектом настоящего исследования, тогда как его предметом номинируется мотив сна. Задачей статьи является определение роли мотива сна в драмах Адамова начала 1950-х гг. Материалом для исследования послужили тексты «Какими мы были» (*“Comme nous avons été”*, publ. 1953) и «Обретения» (*“Les Retrouvailles”*, 1952), образующие смысловую пару. Семиоэстетический метод, использованный в работе, представляется наиболее релевантным поставленной задаче.

Одним из смыслообразующих мотивов творчества Артура Адамова становится мотив сна. Актуализация мотива происходит уже в ранних поэтических опытах Адамова – цикле стихотворений «К Мерет» (*“Poèmes pour Méret”*, 1933), далее мотив сна разрабатывается в первой автобиографической книге прозы Адамова «Признание» (*“L’Aveu”*, 1946), а кульминационного воплощения достигает в пьесах «Какими мы были» и «Обретения».

Мартин Эсслин (Martin Esslin, 1918–2002) в книге «Театр абсурда» (*“The Theatre of the Absurd”*, 1961), в главе «Артур Адамов: исцелимое и неисцелимое» (*“Arthur Adamov: the curable and the incurable”*), отмечает, что Адамов решает «...вернуться к миру снов, написав две пьесы со схожими темами. В марте 1953 года он публикует в *“Nouvelle Revue Française”* “Какими мы тогда были” и приблизительно в 1952 году пишет “Обретения”» [Эсслин 2010: 114].

«Обретения» включены самим Адамовым во второй том его сочинений. Адамов резюмирует: «Пьеса “Обретения”, однако, имела для меня неизмеримое значение, поскольку, завершив ее, перечитав и тщательно обдумав, я понял, что настало время покончить с эксплуатацией полуслна и старого семейного конфликта. В более общем смысле я полагаю, что, благодаря “Обретениям”, я избавился от всего того, что – сперва позволив мне писать – в конечном итоге, стало препятствовать мне как писателю» [Adamov 1988: 15]. (Здесь и далее все цитаты из иноязычных источников списка литературы представлены в переводе автора статьи.) Таким образом, данное произведение Адамов оценивает как рубежное, как показательный текст, созданный в поэтике «полусна» (*“un demi-rêve”*).

В Предисловии (*“Note Préliminaire”*) ко второму тому сочинений Адамов демонстрирует отчетливое понимание переломного момента, наступившего для него как для художника. Он описывает собственную усталость от «ограничений», накладываемых на автора «символизмом ситуаций»; чувствует желание реформировать

собственную поэтику, сделать ее более конкретной, фактуальной. Однако осуществление этого желания на данном этапе происходит, как это ни парадоксально, всё равно через обращение к идеи сна. Адамов отмечает: «... мне показалось, что легче называть вещи своими именами, дать им обрести свою будничность, – если снова расположить их внутри сна», при этом Адамов уточняет, в каком именно сне следует помещать эти “вещи”, – «только в таком, который на самом деле мне не снился» [ibid.: 14]. Таким образом, Адамов вводит понятие «ложный сон», сон «ненастоящий», «придуманный» (*“un faux rêve”*).

Адамов озвучивает мысль принципиальной важности: «Досадная штука: придумывая сон, мы отталкиваемся от некоей идеи; и если созданный образ, вместо того, чтобы располагаться на пересечении значений, вдруг обретает значение вполне определенное – он теряет силу своего воздействия» [ibid.].

Возможность осуществления многозначности смысла оставалась для Адамова актуальным критерием оценки художественного текста. Со времен искреннего увлечения сюрреализмом и общения с вдохновителями этого авангардного течения – Андре Бретоном (André Breton, 1896–1966), Полем Элюаром (Paul Éluard, 1895–1952) – Адамова интересует идея неподконтрольности творчества разуму. Для Адамова обретает значимость сфера человеческого бессознательного, и он, в начале 1930-х гг. – молодой автор, знакомится с открытиями, сделанными в психологии, читает в оригинале работы Зигмунда Фрейда (Sigmund Freud, 1856–1939), Карла Густава Юнга (Carl Gustav Jung, 1875–1961). Современники Адамова отмечали его беспримерную эрудицию в вопросах психологии. Так, работа Юнга *«Отношения между эго и бессознательным»* (*“Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten”*), которая появилась в оригинале в 1928 г., через десять лет вышла на французском языке в издательстве «Галлимар» (*“Gallimard”*) под названием *“Le Moi et L’Inconscient”* в переводе Адамова. Исследователь творчества Адамова Рене Годи (René Gaudy, 1940) отмечает влияние Юнга на Адамова-писателя и полагает, что именно перевод труда Юнга заставил Адамова взяться за написание собственных текстов «серъезно» [Gaudy 1971: 19]. Также Адамов никогда не скрывал своего увлечения произведениями Юхана Августа Стриндберга (Johan August Strindberg, 1849–1912) и признавался, что писать для театра начал во многом под влиянием шведского драматурга. Особенно в творчестве Стриндберга Адамова привлекала пьеса *«Игра снов»* (*“Ett drömspel”*, 1902), величие замысла (*“la grande*

ambition”) которой пленило Адамова мгновенно и всецело. «Игра снов» стала громкой постановкой «Театра жестокости» Арто – Адамов смотрел ее одним из первых [Адамов 2022: 29].

Таким образом, под влиянием сюрреализма, психологии и стриндберговской поэтики сна в творчестве Адамова начинает формироваться понятие инореальности.

Сон для Адамова – одна из возможностей подтверждения существования инореальности. Еще в «Признании», в части «Что существует» (“Ce Qu’Il Y A”, 1938), Адамов дает определение сна: «...сон — это великое беззвучное движение души в череде ночей» [Adamov 1946: 28]. Там же, в «Признании», на первых страницах «Кошмарного дневника» (“Journal Terrible”, 1939–1943), Адамов упоминает Парацельса (Paracelsus, 1493–1541): «Парацельс предостерегал от опасности, которую скрывает призрачная реальность, мучительная и поглощающая, жалящие образы, сопровождающие одинокое наслаждение. Всё, что приснилось, — существует на самом деле, проецируется на определенную плоскость» [ibid.: 120]. «Призрачная реальность» (“l’existence fantôme”), инореальность оказывается для Адамова-художника областью, имеющей первостепенное значение с точки зрения смысла, в том числе смысла искусства как такового. Трактовки снов в «Признании» для Адамова – не просто записи в личный дневник, имеющие терапевтический эффект, это поиск художественного приема, с помощью которого могут быть распознаны новые возможности искусства. Концептуально этот прием связан с понятием границ как таковых, а именно с вопросом отделения территории яви от территории сна и территории сна от территории вымысла, человеческой фантазии.

Так, например, заснув однажды на показе собственной пьесы «Большие и малые манёвры» (“La grande et la petite manœuvre”, 1950), Адамов увидел сон, который очень скоро превратился в новую пьесу – «Профессор Таранн» (“Le professeur Taranne”, 1951). В некотором смысле «Профессор Таранн» – явленный как особого рода пересказ сна (в форме художественного высказывания) – стал той самой «доорганизацией» сновидения, о которой говорит Лотман (см. подробнее: [Лотман 2010]). Впоследствии на страницах книги «Человек и дитя» (“L’Homme et L’Enfant”, 1968) Адамов признается, что хотел бы пересказать тот значимый сон – как это обычно делается в повседневности – в свободной манере, но «перестал понимать, где кончается сон и начинается вымысел» [Адамов 2022: 89]. Как уже было сказано выше, в «Обретениях» сон Адамовым выдумывается специально (“un faux

rêve”): соответственно, герой «Обретений» Эдгар, уточняет Адамов, не занимает в пьесе того места, которое должен занимать сновидец – на первом плане – и оттого отношения Эдгара с другими оказываются «искажёнными» [Adamov 1988: 15].

В. А. Подорога говорит о возможности разделения сна и сновидения – как реальностей с разным онтологическим статусом. Однако сновидение является и частью сна, по отношению к которой следует выработать некую «дистанцию познания-наблюдения», то есть сконструировать «сновидение-как-объект»; а само по себе сновидение представить как потенциально двойственную реальность – «сновидение-в-себе и для себя» (то есть «картина») и «сновидение-для другого» (то есть «история») [Подорога 2007: 275–276].

В. П. Руднев утверждает, что «мотив сна – один из самых устойчивых в мировой литературе» [Руднев 1990: 123], и говорит о двух концепциях сна: телеологической, в рамках которой сон предстает как текст, и детерминистической, где сон есть «деформированное осознание прошлых поступков, вытесненных в подсознание» [там же: 124].

Сон есть нечто не полностью высказанное. Я. С. Друскин пишет: «Сон – намек» [Друскин 1990: 115], и определение «намек» крайне важно для поэтики Адамова – поэтики мерцания и «пересечения значений» (“un carrefour de sens”, словно «перекрёсток смыслов»).

Говоря о «сне во сне» как о важнейшей мотивировке повествования, Руднев замечает, что «часто литературное произведение заканчивается тем, что герой просыпается» [Руднев 1990: 123]. Однако пьеса «Какими мы были» с пробуждением героя ото сна начинается: Мать заходит в комнату к спящему А., задевает будильник, который немедленно падает на пол, будильник звонит – и герой просыпается. Просыпается ли герой в реальность, в другой сон, в смерть – об этом автор умалчивает, оставляя читателя воспринимать тот самый «образ на пересечении значений». (Интересно, что, рассказывая о раннем детстве, Адамов упоминает: «А ещё говорят, что, едва успев родиться, я пролепетал нечто вроде армянского “ингхе” («куда я провалился?»)» [Адамов 2022: 14].

У Матери есть объяснение вторжению – она ищет своего маленького сына: «Он, должно быть, прячется где-то здесь, в этой комнате. (Смеётся.) В каком-нибудь тёмном уголке» [Adamov 1957: 115]. Комната, в которой обнаруживает себя А. после грубого вторжения Матери (нельзя не отметить, что «вторжение Матери» –

одна из ключевых тем творчества Адамова), становится странной, пугающей, герой не понимает, где он: «Когда просыпаешься, не знаешь, где же ты» [ibid.: 114] (та же самая мысль озвучивается Эдгаром, героем пьесы «Обретения»: «Каково пробуждение! Не знаешь, где находишься...» [Adamov 1988: 72]). В пьесе «Какими мы были» Адамов конструирует пространство, в которое попадает пробудившийся герой: там есть неизвестные зоны – «тёмные уголки», где, вероятно, прячется некий ребенок.

Фрейд, еще до окончательного создания им трехкомпонентной структуры личности (включающей в себя «Оно» (“Id”), «Я» (“Ego”) и «Сверх-Я» (“Super-Ego”), где «Оно» есть царство бессознательного (см. подробнее: [Фрейд 1989])), написал работу под названием «Толкование сновидений» (“Die Traumdeutung”, 1900), ставшую первой масштабной попыткой австрийского ученого определить бессознательное и исследовать его. Фрейд называет сновидения (и их последующий анализ) «королевским путем / царской дорогой к бессознательному» (“der Königsweg / die Via regia zum Unbewussten”) [Freud 2003: 76–78]. По Фрейду, сон – это язык, на котором говорит бессознательное, язык, требующий истолкования. (Подорога так объясняет, что такое сон у Фрейда: «Набор <...> знаков, которые необходимо дешифровать, чтобы получить разгадку» [Подорога 2007: 277].) «Психоанализ... рождается во многом благодаря осмыслению сновидений» [Мазин 2012: 9–10]. Бессознательное само по себе есть сфера инстинктов (жизни и смерти) и потребностей: например, потребности в безопасности. В контексте философии психоанализа пространство, где оказывается герой Адамова, может быть интерпретировано как область бессознательного: А. попадает в собственное внутреннее пространство, где прячущийся ребенок – и есть он сам.

Один из параметров инореальности художественного мира Адамова: на ее территории утрачивается очевидность самоидентификации, и герой зачастую не уверен в том, кем он является на самом деле.

В А. наблюдается сходство одновременно и с Луи, покойным мужем Матери, и с Андре, ее пропавшим сыном.

Необходимо, в свою очередь, отметить, что всё поведанное Матерью о Луи базируется на фактах биографии самого Адамова: отец писателя тоже был азартный игрок, спустивший семейное состояние, а историю о том, как мать Адамова отправляла маленького Артура ночью в казино забирать отца, Адамов обстоятельно рассказал в своих автобиографических сочинениях (см. подробнее: [Адамов 2022: 22]). Этиочные по-

ходы с целью возвратить отца – одно из самых травматичных воспоминаний детства Адамова. В пьесе «Какими мы были» это личное воспоминание послужило основой для кульминационного драматургического трехголосия, где каждый голос ведет свою партию: Тетя – партию сочувствия, ревности и нарекания; Мать – партию самосожаления и укора; А. – партию страха (и своего, и незримо присутствующего Луи). А. транслирует разблокированные, высвободившиеся воспоминания детства, где ярчайшей эмоцией был страх (неизвестности, времени, темноты, чужих людей, ожидания). А вот обе старшие женщины исполняют, по сути, одну партию – обвинения. Тетины нарекания, Материнские укоры – всё это есть декларация вины. Тетя Жюли возлагает вину за трагическую судьбу Луи и за искаленное детство Андре на Мать: Жюли настаивает, что Луи стал одержимым игрой, потому что Мать сделала его жизнь дома невыносимой, и что малыша Андре нельзя было регулярно выдирать из теплой постели и выталкивать в темноту и холод решать проблемы родителей. Мать же обвиняет Тетю в излишнем потакании Луи и малышу Андре, и уже здесь в ее речах начинает звучать и набирать силу генеральное обвинение: Мать обвиняет сына. Полилог этот выводит к главному – провозглашению вины героя.

Мотив вины – еще один смыслообразующий мотив творчества Адамова, который выразительно проявляется в «пьесах снов» и сопряжен с мотивом сна. А. дополняет галерею обвиняемых героев Адамова, наследующего Францу Кафке (Franz Kafka, 1883–1924) и Альберу Камю (Albert Camus, 1913–1960). Для подобного героя – таким у Адамова является, например, профессор Таранн – присутствие представителей обвинительной инстанции неизбежно, причем в пьесе «Какими мы были» в качестве означенных «представителей» выступают старшие женщины (Мать и Тетя). Пространство, в которое пробудился А., не имеет зафиксированного, неоспоримого статуса: значит, если герой проснулся в другой сон, в этом новом сне может произойти что угодно. (Здесь небезынтересно вспомнить, например, сон о господине Пепи, приводимый Фрейдом в «Толковании сновидений»: крепко спящий молодой кандидат медицины, будимый хозяйствкой, отчетливо видит во сне больницу (т. е. место, куда он должен прийти, пробудившись) и, успокаиваясь тем, что он уже находится в нужном месте, продолжает спать [Фрейд 1991: 103].) «Представителями обвинительной инстанции» у Адамова, как и у Кафки, часто выступают чиновники, служители закона — то есть те, кого принято идентифицировать как «чужих». В пьесе

«Какими мы были» две женщины, появляющиеся для А. как незнакомые, в итоге оказываются его ближайшими родственниками – Матерью и Тетей, то есть «своими». Таким образом, герой обнаруживает себя там, где безопасности в принципе не существует как категории, а именно в системе координат, где незнакомцы, превращаясь в «своих», тотчас становятся обвинителями, где «свои» на самом деле «чужие».

Узнается, что проигравший всё Луи идет на прогулку с малышом Андре, там между ними случается разговор, затем отец уходит, оставляя сына одного, и совершает самоубийство – ложится на рельсы под проходящий поезд. Отец самого Адамова тоже покончил с собой (1933), однако иным способом — отравился гарденалом дома, в комнате, расположенной рядом с комнатой сына, буквально за стенкой. До конца своих дней Адамов мучился чувством вины: «Я ненавидел отца – значит, я его убил» [Адамов 2022: 39]. Концепция отцеубийства, высказанная Фрейдом (см. подробнее: [Фрейд: 2022]), – идея неотвратимости вины после преступления – была известна Адамову (работа Фрейда «Тотем и табу» (“Totem und Tabu”) впервые издана в 1913 г.). Самоубийство отца стало сокрушительным для Адамова событием: в символическом смысле Адамов словно оказался внутри одного из четырех ключевых цивилизационных сюжетов, выделенных Хорхе Луисом Борхесом (Jorge Luis Borges, 1899–1986), – сюжета о самоубийстве бога (см. подробнее: [Borges 1972]; новелла «Четыре цикла» (“Los cuatro ciclos”) была написана в 1972 г., через два года после смерти Адамова). Вариация этого сюжета в данном случае является отца как бога вместо бога как отца. Концепт «богооставленность» преобразовывается в «отцеоставленность»: тот, кто покинут отцом, обречен на существование с виной – неизбывной и приносящей боль. Инеральность, которую создает Адамов-художник и на территории которой оказывается его пробудившийся от сна герой, такова, что и здесь невозможно избавиться от собственной вины.

Герой в пьесе «Какими мы были» сакрально обвинен трижды: Матерью, отцом и Тетей. Мать обвиняет сына в том, что тот «позволил уйти» [Adamov 1957: 125] отцу, что сын плохо следил за отцом, – и потому, оставленный без присмотра, отец совершил самоубийство. Отец перед смертью обрушивает всё свое негодование на сына – за то, что ребенок рассказал матери о фатальном проигрыше отца, предал отца, разболтав отцовскую тайну; в отчаянии Луи кричит сыну: «Моя жизнь разрушена только из-за тебя!» [ibid.: 125]. И даже Тетя, которая прежде выказывала

всяческое сочувствие малышу Андре, в finale описанного выше полилога, после слов «На сегодня достаточно», достает игрушечный поезд – как напоминание о том поезде, под колеса которого лег Луи: «Разве не красота? С настоящим двигателем!» [ibid.: 124].

Разоблачение вины есть тема, перманентно осмыслиемая Адамовым и раскрывающая «еще более полно идею родовой человеческой уязвимости» [Османова 2016: 63]. Вина индивидуальна и неотвратима, она предопределена. Вина определяется Адамовым, вслед за Кафкой, как имманентная категория; вина – это то, что внутренне присуще каждому человеку, каждый является носителем своей обязательной вины. Возможно, что и общая вина человечества за свое пребывание на земле разделяется между людьми.

Любопытно, что отец обвиняет сына в том, что тот не сумел сохранить отцовскую тайну – как не сумел сохранить (в трактовке Камю) тайну богов Сизифа, за что и был обречен на муки тщетности. В «Мифе о Сизифе» Камю замечает: «Просто различны взгляды на причины, из-за которых он <Сизиф> оказался бесполезным тружеником преисподней. Его винят прежде всего в непозволительно вольном обращении с богами. Он будто бы разглашал их тайны» [Камю 2010: 137].

А. и Андре похожи. А. – это и Андре (имя происходит от греческого “άνδρας”, что означает «мужчина»), но и множество других имен: Артур (имя самого Адамова), Артем (так подписывал свои ранние сочинения Адамов: “Artem Adamov”), наконец, Адам – первый человек, совершивший первородный грех. Самого ребенка зритель не видит – или, конечно, видит, постепенно догадываясь, кто здесь потерянный Андре. Постепенное соединение А. и Андре, срацивание их в одну фигуру подчеркивается динамическими сценами актуализации воспоминаний. Подобный прием можно было бы назвать «пинг-понгом памяти»: Мать (или Тетя) начинает воспоминание (с которым, казалось бы, у А. не должно быть ничего общего – он ведь не знает этих случайно зашедших к нему женщин), и по какой-то неизвестной причине, словно подчиняясь неведомому внутреннему механизму, А., поначалу удивляясь сам себе, а ближе к finale уже совершенно покорно, это начатое воспоминание продолжает (см. подробнее: [Adamov 1957: 123]). Соответственно, прием работает и в обратную сторону: Мать знает какие-то вещи об А., которые он даже не успел озвучить; А. начинает рассказывать о своем прошлом – Мать этот рассказ продолжает (см. подробнее: [ibid.: 120]).

Впечатляющей реализацией описанного приема становится воплощение героем продолжения

Материнского воспоминания о последних часах жизни Луи. О произошедшем в тот роковой день, в частности о содержании последнего разговора отца и сына (трагической точкой этого разговора стало обвинение родителем ребенка), читатель и зритель узнает из уст А., исполняющего и партию родителя, и партию ребенка (реплика «детским голоском» [ibid: 125]).

Для реципиента запускается интерпретационная программа, работающая на «пересечении значений». Герой словно обретает дополнительное измерение, является в новой ипостаси – ребенка. Какой-то период А. – и взрослый, и ребенок одновременно, пока одна из этих ипостасей не побеждает другую, культивируемая Матерью. По замечанию Эсслина, «эти пьесы снов содержат скрытый психологический смысл и направлены против типа матери, стремящейся оградить взрослого сына от других женщин» [Эсслин 2010: 115].

В книге «Человек и дитя» Адамов рассказывает о двух своих главных страхах, которые зародились в нем в период раннего детства: страх бедности и страх взросления («Не хочу быть бедным», «Не хочу расти» [Адамов 2022: 13]). Адамов полагает, что по причине второго страха ему с трудом давались взрослые поступки, даже когда он формально перестал быть ребенком. Фрейд при анализе сновидений подчеркивал, что часто субъект «к удивлению своему, замечает, что в сновидении он якобы продолжает свою жизнь ребенка с его желаниями и импульсами» [Фрейд 1991: 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 2019: 183]. Территория инореальности в художественном мире Адамова – это в том числе территория реализации человеческих страхов.

Следует отметить, что страх становиться взрослым (присущий мальчику) и запрет на становление взрослым (исходящий от матери мальчика) — вещи противоречивые: хотя бы потому, что запрет существует как ответ на желание (иначе он не является запретом). Однако специфика бессознательного как раз и состоит в том, что там не существует противоречий, поэтому для мира Адамова подобная парадоксальность органична.

Мать в художественном мире Адамова будет являть собой мощную необоримую силу, направленную на возвращение Сына в родительское лено, – на присвоение герою чувства вины и на инфантилизацию героя. В начале пьесы «Какими мы были» А. восклицает: «Нужно что-то

делать!», «...я принял решение изменить свою жизнь» [Adamov 1957: 117]. А. предстает решившимся на перемены человеком: он – в свадебном костюме, собирается на собственное бракосочетание. В финале же Мать снимает с А. пиджак, укладывает вновь обретенного сына в кровать, укрывает одеялом и баюкает. Мотив вины зачастую у Адамова связан не только с разоблачением в значении «выявление», но и с разоблачением в буквальном смысле: герой, признающий вину, снимает с себя одежду (см. подробнее: [Османова 2016: 63]). Также нужно подчеркнуть, что одна из частей «Признания» – «Время позора» – завершается следующим выводом: «Сегодня человеку остаётся только одно: содрать с себя всю омертвевшую кожу, разоблачиться, чтобы обнаружить себя внутри Часа великой наготы» [Adamov 1946: 115]. В пьесе «Какими мы были» героя разоблачает Мать: «Мать. Но мы снимем с него одежду (*произнося это, снимает с А. пиджак*) ... и уложим его в кроватку» [Adamov 1957: 126]. В начале «Обретений» Эдгар декларирует: «Мужчина в моем возрасте имеет право действовать по своей воле, так мне кажется» [Adamov 1988: 74]. Эдгар взволнован предстоящими планами, он носит костюм и галстук-бабочку, он шутит с дамами и размышляет о будущем. В финале «Обретений» Мать восклицает: «Мой взрослый мальчишка вернулся ко мне! (*Целует его в лоб.*) Устраивайся поудобнее, снимай пиджак. (*Эдгар повинуется, снимает пиджак и бросает его на пол.*)» [ibid.: 93]. Позже Мать заталкивает Эдгара, нелепо и бесполезно отбивающегося, в детскую коляску и увозит.

Таким образом, тема невозможности становления взрослым в «пьесах снов» достигает своего апогея. Герой – сын властной матери – проходит процесс, обратный естественному процессу взросления, возмужания, и в итоге молодой, не утративший надежд (имеющий, к тому же, матриональные намерения) мужчина, представший перед читателем или зрителем в начале пьесы, в финале оказывается беспомощным ребенком.

В «Обретениях» мотив сна в высокой степени связан с выражением идеи фрагментарности – идеи для природы «пьес снов» весьма актуальной. Идея эта, по признанию самого Адамова, унаследована им от Стриндберга. Прочтя «Игру снов», Адамов обрел способность находить материал для театра в повседневной жизни. Оптика Адамова изменилась, он фиксирует, что при наблюдении за людьми его особенно поражает их разобщенность, одиночество – даже внутри процесса коммуникации: «...из поразительного многообразия разговоров мне нравилось улавливать лишь обрывки, но именно эти обрывки, связываясь между собой, казалось, и составляли

единое целое — фрагментарный характер которого гарантировал символическую истину» [ibid.: 8]. Один из главных принципов драмы абсурда — невозможность осуществления подлинного общения между людьми — формируется именно здесь. Фокус внимания Адамова перемещается на такую особенность человеческого существования как дискретность. Лоскутный характер целого становится залогом некоей «символической истины» (“la vérité symbolique”), от которой Адамов не в силах отказаться.

Мартин Эсслин, говоря об Адамове, заявляет: «Адамов не только замечательный драматург, но и мыслитель» [Эсслин 2010: 95]. Безусловно, качественное философское прочтение текстов Адамова — задача, для решения которой сделано пока очень мало, однако, в контексте данной работы необходимым представляется отметить следующее. Существует мысль, которая (в разные периоды — с разной степенью интенсивности) так или иначе занимала Адамова всегда, вне зависимости от того, например, какой художественный метод интересовал его в конкретный момент. Мысль эта максимально обобщенно может быть сформулирована так: человек не спраивается с жизнью. Человек не может освоить жизнь, удержать одновременно все нити жизни — и прожить ее по-настоящему.

Сам Адамов будто бы являл собой блестящий пример для иллюстрации этой мысли. Он запишет в дневнике: «Жизнь <...> сложна, просто очень сложна. Всё требует огромных, несоизмеримых усилий» [Адамов 2022: 99].

Для художественного же освоения этой идеи — бессилия человека перед жизнью — поэтика «полусна» (“un demi-rêve”) подходила как нельзя лучше. И А., и Эдгар в «пьесах снов» — герои, максимально не присвоившие себе жизнь в ее привычном понимании, герой невозможности действия.

Сон у Адамова — это пространство антидействия. Сновидец, пересказывая сон, часто особенное внимание уделяет эпизодам, когда во сне хочет сделать что-то (например, убежать от опасности, закричать и т. д.), но не может (ни пошевелиться, ни издать ни единого звука). В мире Адамова всякое действие — неисполнимо. Герои его пьес имеют намерение действия, но осуществление этого намерения всегда терпит крах. Воплощение идеи принципиальной невыполнимости важного для человека действия и необоримости жизни вообще наиболее полно можно наблюдать именно в «пьесах снов».

Мотив вины, подробно разрабатываемый в пьесе «Какими мы были» в сопряжении с мотивом сна, обнаруживает себя и в «Обретениях». Разумеется, здесь герой тоже обвинен женщи-

ной: Луиза оповещает Эдгара, что ее уволили из-за него («отчасти по твоей вине»), поскольку именно Луиза порекомендовала Эдгара на место курьера, а Эдгар не появлялся на работе («до тебя им было не дотянуться — они отыгрались на мне» [Adamov 1988: 88]).

Если в «Какими мы были» «невидимый» ребенок, малыш Андре, появляется в самом начале, постепенно превращаясь во вполне видимого А., — то в «Обретениях» явление некоего безымянного ребенка (которого зритель также не видит и о котором не имеет представления) может быть отмечено в finale: Эдгар приезжает домой, выслушивает от Матери новость о трагической гибели Лины (до этого, в поезде, выслушав от Счастливейшей из Женщин новость о трагической гибели Луизы); далее Мать, указывая на стоящую неподалеку детскую коляску, сообщает Эдгару: «Видишь, у нас дома теперь ребёночек (смеётся). О! Успокойся: это только на каникулы. Твоя кузина, Жанин, накануне экзаменов была так занята — вот и доверила нам своего малыша; у нас, у меня и у Лины, духу не хватило отказать ей в этой маленькой услуге. (Услышав имя «Лина», Эдгар вздрагивает.) Лина его очень полюбила, твоего маленького кузена, только она его слишком баловала. Ну да ты знаешь Лину! (Эдгар машинально присаживается на бортик детской коляски.)» [ibid.: 93]. До момента, когда сам Эдгар окажется затолкан Матерью в эту коляску, остаются считанные мгновения. Из этого монолога уже всё становится ясным: сын кузины не является кузеном Эдгару, эта оговорка матери дает довольно внятную расстановку: «маленький кузен» здесь — только Эдгар, именно Эдгара Лина слишком баловала и всё ему прощала из желания обладать им. Но теперь обладать Эдгарам будет только Мать.

Сам Адамов, как известно, говорил об «Обретениях» как о тексте, где вещи и явления обретают свою «повседневность» (“une réalité quotidienne”) именно внутри сна. Рассуждая о таком методе, Адамов вводит понятие «ложная конкретность» (“des faux détails concrets”) [Adamov ibid.: 15]. «Ложная конкретность» становится одной из характеристик сна, придуманного — а не пересказанного — Адамовым (“un faux rêve”). Примером такой «ложной конкретности» служит город, в котором живут Мать и невеста Эдгара, — Кеви (“Quevy”). С одной стороны, вне сомнений, это почерк Адамова, пытающегося освободиться от власти метафизического (как известно, и «Профессора Таранна» Адамов ценил именно потому, что не преследовал при написании этой пьесы аллегорических целей). С другой стороны, Адамов говорит: «Кеви — это всего лишь один из

примеров ложной конкретности, должных ввести в заблуждение» [ibid.: 15]. И далее: «Пример: Эдгар падает с велосипеда, который не подходит ему по габаритам, более того, этот велосипед женский и без руля. Я ничего не имею против этого образа; однако, не должно быть так, чтобы падение Эдгара означало его неспособность повзрослеть» [ibid.]. Это важное заявление. Здесь нужно вернуться к уже упомянутому понятию «пересечение значений» (“un carrefour de sens”) как к ключевой характеристике поэтики Адамова. По сути, Адамов предупреждает: не всё конкретное – конкретно; не всё иносказательное разгадывается инерционно и построено по принципу единого (очевидного) варианта толкования.

Точнее было бы сказать, что падение Эдгара означает *не только*, а может быть даже и *не столько* его неспособность повзрослеть – в противном случае «Обретения» представляли бы собой не самодостаточное художественное произведение, а домашнюю заготовку для сеанса психотерапии. Так, например, лежащий на поверхности вариант интерпретации – «неспособность повзрослеть» – лишь инициирует размышления об экзистенциальной проблеме человеческого бессилия, о которой частично было сказано выше. Для Адамова художественное произведение никогда не становилось высказыванием, которое возможно расшифровать раз и навсегда – как загадку, у которой есть только один ответ.

Итак, Адамов, чье художественное творчество оказывается в масштабном значении областью, где он продолжает свои философские поиски, обращается в начале 1950-х гг. к мотиву сна, чтобы трансформировать мировидение, опирающееся на метафизическую составляющую. Работая в технике «полусна» (“un demi-rêve”), автор конструирует сон как инореальность своеобычной природы, обладающую в качестве отличительных особенностей: изменчивостью гранец (между сновидением и действительностью, между безопасностью и угрозой и т. д.); невозможностью самоопределения для героя, получившего запрет на взросление; формальной и содержательной мозаичностью. С концептом сна как таковым связан ключевой для философии Адамова концепт вины. Инореальность в «пьесах снов» Адамова в рамках психоаналитического подхода может быть истолкована как пространство человеческого бессознательного. Кульминационного пункта достигает разработка экзистенциальной проблемы имманентного человеческого бессилия.

### **Список литературы**

Адамов А. Человек и дитя / пер. с фр. А. Захаревич. СПб.: Jaromír Hladík press, 2022. 240 с.

Друскин Я. С. Сны // Даугава. 1990. № 3. С. 114–121.

Камю А. Миф о Сизифе. Калигула. Недоразумение. М.: АСТ: Астрель: Полиграфиздат, 2010. 317 с.

Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство СПб, 2010. 704 с.

Мазин В. А. Сновидения кино и психоанализа. СПб.: Скифия-принт, 2012. 256 с.

Османова К. П. Два «процесса»: к типологии образа человека в литературе абсурда // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена. 2016. № 182. С. 58–66.

Подорога В. А. Кодекс сновидца // Границы знания: наука, философия, культура в XXI в.: в 2 кн. Кн. 2 / отв. ред. Н. К. Удумян. М.: Наука, 2007. С. 275–309.

Руднев В. П. Культура и сон // Даугава. 1990. № 3. С. 121–124.

Фрейд З. Разделение психической личности // Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекция 31. М.: Наука, 1989. С. 334–349.

Фрейд З. Толкование сновидений. Ереван: Камар, 1991. 448 с.

Фрейд З. Тотем и табу. М.: Эксмо-Пресс, 2022. 224 с.

Эсслин М. Театр абсурда / пер. с англ. Г. Коваленко. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. 528 с.

Юнг К. Г. Архетипы и коллективное бессознательное: пер. с нем. А. Чечиной. М.: АСТ, 2019. 496 с.

Adamov A. L' Aveu. Paris: Sagittaire, 1946. 162 p.

Adamov A. As we were / Trans. R. Howard // Evergreen review. 1957. Vol. 1, № 4. P. 113–126.

Adamov A. Théâtre II. Paris: Gallimard, 1988. 192 p.

Borges J. L. El Oro De Los Tigres. Buenos Aires: Emecé, 1972. 168 p.

Freud S. Schriften über Träume und Traumdeutungen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2003. 210 s.

Gaudy R. Arthur Adamov (Essai et document). Paris: Stock, 1971. 187 p.

### **References**

Adamov A. *Chelovek i ditya* [Memoirs of a Man and a Child]. Transl. from French by A. Zakharevich. St. Petersburg, Jaromír Hladík Press, 2022. 240 p. (In Russ.)

Druskin Ya. S. Sny [The dreams]. Daugava, 1990, issue 3, pp. 114–121. (In Russ.)

Camus A. *Mif o Sizife. Kaligula. Nedorazumenie* [The Myth of Sisyphus. Caligula. The Misunderstanding]. Moscow, AST Publ., Astrel' Publ., Poligrafizdat Publ., 2010. 317 p. (In Russ.)

- Lotman Yu. M. *Semiosfera* [The Semiosphere]. St. Petersburg, Iskusstvo SPb Publ., 2010. 704 p. (In Russ.)
- Mazin V. A. *Snovideniya kino i psikhoanaliza* [The Dreams of Cinema and Psychoanalysis]. St. Petersburg, Skifiya-print Publ., 2012. 256 p. (In Russ.)
- Osmanova K. P. Dva ‘protsessov’: k tipologii obrazov cheloveka v literature absurda [Two ‘trials’: typology of a human character in the literature of the absurd]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena* [Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences]. St. Petersburg, Herzen State Pedagogical University of Russia Press, 2016, issue 182, pp. 58-66. (In Russ.)
- Podoroga V. A. Kodeks snovidtsa [The dreamer’s code]. *Grani poznaniya: nauka, filosofiya, kul’tura v XXI v* [The Facets of Knowledge: Science, Philosophy, Culture in the 21st Century]: in 2 books. Ed. by N. K. Uдумян. Moscow, Nauka Publ., 2007, vol. 2, pp. 275-309. (In Russ.)
- Rudnev V. P. Kul’tura i son [The culture and the dream]. *Daugava*, 1990, issue 3, pp. 121-124. (In Russ.)
- Freud S. Razdelenie psikhicheskoy lichnosti [The anatomy of the mental personality]. In: Freud S. *Vvedenie v psikhoanaliz*. Lektsiya 31 [Introductory Lectures on Psychoanalysis. Lecture 31]. Moscow, Nauka Publ., 1989, pp. 334-349. (In Russ.)
- Freud S. *Tolkovanie snovideniij* [The Interpretation of Dreams]. Yerevan, Kamar Publ., 1991. 448 p. (In Russ.)
- Freud S. *Totem i tabu* [Totem and Taboo]. Moscow, Eksmo-Press Publ., 2022. 224 p. (In Russ.)
- Esslin M. *Teatr absurda* [The Theatre of the Absurd]. Transl. from English by G. Kovalenko. St. Petersburg, Baltiyskie sezony Publ., 2010. 528 p. (In Russ.)
- Jung K. G. *Arkhetipy i kollektivnoe bessoznatel’noe* [The Archetypes and the Collective Unconscious]. Moscow, AST Publ., 2019. 496 p. (In Russ.)
- Adamov A. *L’Aveu* [The Confession]. Paris, Sagittaire, 1946. 162 p. (In Fr.)
- Adamov A. As we were. Trans. by R. Howard. *Evergreen Review*, 1957, vol. 1, issue 4, pp. 113-126. (In Eng.)
- Adamov A. *Théâtre II* [Theatre II]. Paris, Gallimard, 1988. 192 p. (In Fr.)
- Borges J. L. *El Oro De Los Tigres* [The Gold of the Tigers]. Buenos Aires, Emecé, 1972. 168 p. (In Span.)
- Freud S. *Schriften über Träume und Traumdeutungen* [Writings on Dreams and Dream Interpretations]. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2003. 210 p. (In Germ.)
- Gaudy R. *Arthur Adamov (Essai et document)* [Arthur Adamov (Essay and Document)]. Paris, Stock, 1971. 187 p. (In Fr.)

## The Dream Motif in the Plays ‘As We Were’ and ‘Gatherings’ by Arthur Adamov

**Kira P. Osmanova**

Assistant in the Department of Foreign Literature  
Herzen University

48, Moika Embankment, St. Petersburg, 191186, Russia. kafedraza-lit@yandex.ru

SPIN-code: 3390-9654

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2960-4513>

ResearcherID: NBX-4347-2025

*Submitted 06 Aug 2024*

*Revised 13 Oct 2024*

*Accepted 22 Jan 2025*

### For citation

Osmanova K. P. Motiv sna v p’esakh Artyura Adamova “Kakimi my byli” i “Obreteniya” [The Dream Motif in the Plays ‘As We Were’ and ‘Gatherings’ by Arthur Adamov]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2025, vol. 17, issue 2, pp. 125–134. doi 10.17072/2073-6681-2025-2-125-134. EDN JAINYM (In Russ.)

**Abstract.** The article analyzes the dream motif in works by French writer Arthur Adamov. The research material is the plays *As We Were* (Comme nous avons été) and *Gatherings* (Les Retrouvailles), traditionally called ‘dream plays’ and marking a transitional phase in Adamov’s writings. The article describes

the genesis of the dream motif: in particular, Adamov was influenced by studies in the field of art (surrealism; *The Dream Play* by J. A. Strindberg) and psychological science (S. Freud, K. G. Jung). The place of the dream motif is defined in Adamov's poetics as central, the motif itself – as one of the main instruments for creating a special 'other-reality' space. Adamov's artistic world is characterized by the following features: fragility of borderlines (between dream and reality, between friendly and enemy forces etc.); the absence of obvious self-identification of the hero, who is incapable of action; fragmentary architectonics; the inevitable realization of deepest fears. The autobiographical nature of Adamov's texts leads to a conclusion that it is important for the writer to establish connections between the individual and the universal, the subjective and the objective, the unconscious and the consciousness. Two aspects are considered: Adamov's poetics in creating 'dream plays' and their philosophical and historical context. The psychoanalytic method makes it possible to interpret Adamov's 'other-reality' territory as the territory of the human unconscious. The dream motif in Adamov's worldview is linked to the guilt motif. In 'dream plays', the theme of the impossibility of becoming adult escalates to the existential problem of human powerlessness toward life. The dream in Adamov's philosophical system turns out to be a supporting idea in rethinking the problem of the human existence borderlines.

**Key words:** Adamov; the unconscious; dream motif; psychoanalysis; existential guilt.