Челябинский гуманитарий. 2024. № 1 (66). С. 50–55.
ISSN 1999-5407 (print).
Chelyabinskij Gumanitarij. 2024; 1 (66), 50–55.
ISSN 1999-5407 (print).

Научная статья
УДК 82-2
DOI 10.47475/1999-5407-2024-66-1-50-55

ВСТАВНЫЕ СЮЖЕТЫ В ДРАМЕ МАРТИНА МАКДОНАХА «ЧЕЛОВЕК-ПОДУШКА»

Кира Сергеевна Кирман
Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия,
kira_tristesse@mail.ru

Аннотация: При рецепции пьес британо-ирландского драматурга Мартина МакДонаха читатель и зритель обращает внимание на наличие эпизодов, выходящих за рамки объективной художественной реальности героев. Так, в пьесе «Человек-подушка» (The Pillowman), изданной в 2003 г., отчетливо разграничиваются два пространства: мир, в котором разворачиваются основные события (писатель попадает в полицейский участок и обвиняется в череде убийств) и фикциональное пространство семи рассказов писателя, или вставных сюжетов. Важно заметить, что границы между двумя мирами подвижны, поскольку персонажи активно перемещаются между ними, вследствие чего происходит образование дополнительного пространства, которое фрагментарно предстает перед читателем или зрителем пьесы. Несмотря на внимание отечественных и зарубежных ученых к творчеству Мартина МакДонаха, многие аспекты его драматургии остаются малоизученными, в том числе поэтика вставных сюжетов в пьесе «Человек-подушка», осмысление которой является целью настоящей статьи. Вставные сюжеты, находясь в синтезе с основной канвой повествования, играют важную роль в формировании сюжета и рецепции произведения читателем. Автор статьи обнаруживает два нарративных уровня, к одному из которых относится основная сюжетная линия, а к другому – вставные сюжеты, рассказы писателя Катуриана. В ходе анализа вставных сюжетов в пьесе «Человек-подушка» автор приходит к выводу о том, что они, по терминологии Ж. Женетта являются гетеро и гомодиегетическими, а их главная функция заключается в амплификации сюжета, а также в расшатывании границ между реальным и фикциональным пространствами в драме.

Ключевые слова: современная драма, Мартин МакДонах, вставные сюжеты, нарратив, амплификация сюжета.

Для цитирования: Кирман К. С. Вставные сюжеты в драме Мартина МакДонаха «Человек-подушка» // Челябинский гуманитарий. 2024. № 1 (66). С. 50–55. doi: 10.47475/1999-5407-2024-66-1-50-55

Original article
EMBEDDED NARATIVES IN MARTIN MCDONAGH'S DRAMA «THE PILLOWMAN»

Kira S. Kirman
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia, Kira_tristesse@mail.ru

Abstract. When receiving the plays of the British-Irish playwright Martin McDonagh, the reader and viewer pays attention to the presence of episodes that go beyond the objective artistic reality of the characters. Thus, in the play "The Pillowman", published in 2003, two spaces are clearly distinguished: the world in which the main events unfold (the writer ends up in a police station and is accused of a series of murders) and the fictional space of the writer's seven stories, or embedded narratives. It is important to note that the boundaries between the two worlds are moving, since the characters actively move between them, resulting in the formation of additional space, which fragmentarily appears before the reader or viewer of the play. Despite the attention of domestic and foreign scientists to the work of Martin McDonagh, many aspects of his dramaturgy remain poorly studied, including the poetics of embedded narratives in the play "The Pillowman," the understanding of which is the purpose of this article. Embedded narratives, being in synthesis with the main outline of the narrative, play an important role in shaping the plot and the reception of the work by the reader. The author of the article discovers two narrative levels, one of which includes the main storyline, and the other – embedded narratives, stories of the writer Katurian. In the course of analyzing the embedded narratives in the play "The Pillowman," the author comes to the conclusion that, in the terminology of J. Genette, they are hetero and homodiegetic, and their main function is to amplify the plot, as well as to loosen the boundaries between real and fictional spaces in drama.

Key words: contemporary drama, Martin McDonagh, embedded narratives, narrative, plot amplification.

For citation: Kirman K. S. (2024) Embedded narratives in Martin McDonagh's drama The Pillowman. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 1 (66), 50–55. doi: 10.47475/1999-5407-2024-66-1-50-55

В ходе анализа российских и зарубежных современных пьес исследователи выявили, что современная драма приобретает свои собственные черты, среди которых наиболее ярко выделяются натурализм, социокультурная направленность, символическая условность образов, ориентация на провокацию и аутентичность высказывания (см. Болотян 2019). Вместе с тем в современной драме ряд приемов остаются недостаточно изученными в контексте литературоведения. К таким приемам относятся вставные сюжеты, активно индуцируемые в драматургическое пространство современных пьес отечественными и зарубежными авторами.

Сюжет является важнейшей структурной составляющей литературного произведения и на протяжении длительного времени остается объектом пристального изучения многих теоретиков литературы. Теория сюжетов привлекало активное внимание А. Веселовского (см. Веселовский 1989), В. Шкловского (см. Шкловский 1925), О. Фрейденберг (см. Фрейденберг 1997), Ю. Лотмана (см. Лотман 1970) и др. Остановимся подробнее на теоретических положениях о данном понятии, выдвинутых некоторыми выдающимися учеными. Так, А. Веселовский интерпретирует сюжеты как «сложные схемы, в образности которых обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности», которые могут комбинироваться и варьироваться в зависимости от творчества того или иного автора (Веселовский 1989), а Н. Тамарченко называет сюжетом художественно целенаправленный ряд событий, ситуаций и коллизий в мире персонажей (Тамарченко 2008). Драматический сюжет качественно отличается от сюжета эпического и тем более лирического. В драме крайне важна специфика слова, главным образом определяющая специфику сюжета, поскольку событие рассказывания строится вокруг речи персонажей, состоящей из диалогов и монологов действующих лиц, обуславливающую сюжетную структуру данного жанра. Из вышеперечисленного вытекают такие особенности драматического сюжета, как, например, интенсивность слова и наличие перманентной конфликтности (напряжения) в произведении. Именно на это обращает внимание В. Хализев, говоря о том, что акт речи в драме равносилен воспроизводимому действию (Хализев 1978). Интересны и другие интерпретации драматического сюжета. Например, по мнению французского писателя и теоретика театра Ж. Польти все драматические сюжеты восходят к одному из тридцати шести сюжетов, описанных ученым, а все сюжетные схемы берут начало в мире первичной действительности и построены на принципах человеческих взаимоотношений (Polti 1924). Интересны и мнения известных писателей. Так, по теории аргентинского прозаика Х. Л. Борхеса число сюжетов сводится к четырем историям (об укрепленном городе; поиске; возвращении; самоубийстве Бога), которые лишь по-разному интерпретируются и рассказываются (Борхес 1992).

Переходя к изучению вставных сюжетных конструкций, необходимо перечислить несколько их типов, а именно вставной текст, вставной сюжет и вставную историю. Вставным текстом, как правило, являются фрагменты песен, стихов, легенд, мифов, библейские цитаты и т.д. Это вставные текстовые конструкции, которые потенциально могут влиять на основной сюжет или входить с ним во взаимосвязь, но вместе с тем они не являются сюжетами по своей сути. Вставная история, по Ж. Женетту, относится к вторичному повествовательному уровню и может быть гомодиегетической, то есть затрагивающей тех же персонажей, которые относятся к первичному уровню повествования, либо гетеродиегетической, то есть совершенно не связанной с основным повествовательным уровнем. Вставная история обычно рассказывается внутри основной истории одним из ее персонажей и является одним из способов амплификации сюжета, то есть, его расширения (Женетт 1998).

Говоря о вставных сюжетах, немаловажно упомянуть и нарратологическое понятие mise en abyme, обязанное своим происхождением французскому писателю XX в. А. Жиду, впервые применившему его в попытках объяснить повествовательную технику, особенность которой заключается в присутствии одной истории внутри другой, учитывая взаимосвязь повествующего субъекта и повествуемой истории (Gide 1948). Иными словами, данное понятие представляет собой содержание в произведении его уменьшенной копии и в других сферах искусства может иметь название «фильм в фильме», «картина в картине» или «рассказ в рассказе».

Как видим, в настоящее время существует немало разновидностей вставных конструкций, которые становятся объектом изучения различных ученых. Тем не менее интересующее нас понятие вставного сюжета в науке в должной мере не отрефлексировано. На наш взгляд, вставной сюжет в современной драме является самостоятельным микрособытием рассказывания (Н. Тамарченко), которое может выражать противоположную или солидарную точку зрения по отношению к сюжету, но может и интегрироваться в магистральный сюжет пьесы, способствуя его амплификации. В этом смысле мы следуем мнению Т. Волковой, которая говорит о том, что задача вставного сюжета заключается в конструировании условий для возникновения специфического «виртуального» хронотопа, родственного древнему хронотопу ритуала (Волкова 2010).

Подобный хронотоп мы можем наблюдать в пьесе британо-ирландского драматурга Мартина МакДонаха The Pillowman («Человек-подушка»), опубликованной в 2003 году и представляющей собой историю двух братьев, Катуриана и Михала, один из которых является писателем и обвиняется в череде жестоких детоубийств, в точности повторяющих сюжеты его рассказов. Катуриан – писатель, работающий на скотобойне и в свободное время пишущий жестокие рассказы с элементами насилия. Михал – его брат, страдающий слабоумием вследствие перенесенного в детстве насилия со стороны родителей, подвергавших его пыткам в рамках «творческого эксперимента». Суть этого эксперимента заключалась в том, чтобы Катуриан, слыша крики своего брата из соседней комнаты, писал гениальные рассказы. Оба брата попадают в полицейский участок, где детективы Ариэль и Тупольски выносят писателю обвинение в совершении детоубийств, которые недавно упоминались в газетах, аргументируя это тем, что они в точности совпадают с насилием, описанным в его рассказах. Катуриан в замешательстве: под давлением детективов, угрожающих избить Михала, находящегося в соседней комнате, он готов признать вину в совершении преступлений, к которым не был причастен. Более того, в определенный момент у читателя может сложиться впечатление, будто Катуриан сам начинает верить в то, что убил этих детей, но это не так. К концу пьесы становится ясным, что убийцей является не Катуриан, а его брат, лично признавшийся в совершении преступлений, обосновав это тем, что ему было ужасно интересно проверить реалистичность написанных Катурианом рассказов.

Несмотря на большую популярность пьесы в России, данная драма до сих пор остается недостаточно исследованной с точки зрения теории литературы. В отечественном литературоведении мы можем обнаружить несколько исследований, посвященных притчевым элементам (Шамина 2015) или мотивам игры (Ловцова 2015) в данной пьесе, а в зарубежных статьях изучаемое нами произведение рассматривается, как правило, в философском или социологическом аспекте. Так, М. Г. Мохаммед анализирует драму «Человек-подушка», уделяя внимание вставным рассказам, но не рефлексирует над их функциями и значением для пьесы в целом (Мохаммед 2014). Данную драму можно анализировать с точки зрения разных теоретических аспектов. Например, представляет научный интерес специфика создания диалогов в пьесе, драматургического конфликта, композиции, авторских ремарок и др. В данной статье анализируются вставные сюжеты, которые, находясь в синтезе с первичным нарративным уровнем, играют важную роль в формировании общего сюжета и восприятии пьесы читателем. Отметим также, что в пьесе «Человек-подушка» границы между миром первичной действительности и пространством рассказов Катуриана крайне размыты и подвижны. Подтверждением этому становится тот факт, что персонажи рассказов непрерывно перемещаются из одного пространства в другое. Так, например, во время чтения Катурианом рассказа про родительский экспеимент, на сцене появляются мать и отец, фигуры, не относящиеся к миру, в котором находятся Катуриан, его брат и детективы. Другим примером может послужить эпизод, в котором Ариэль приводит в комнату допроса реальную девочку, героиню рассказа «Маленький Иисус». Интеграция персонажей рассказов в мир первичной действительности может быть как фрагментарной (например, вышеупомянутый эпизод с родителями и девочкой), так и постепенной. Второй вариант проявляется в том случае, когда в процессе чтения Катурианом рассказа, на сцене постепенно появляются персонажи или детали рассказа (новые комнаты; записка, написанная красными чернилами; игрушки; кровать и т.д.). Иными словами, мы видим не резкую смену пространств, но постепенное, плавное перетекание одного в другое.

Итак, в пьесе «Человек-подушка» вставными сюжетами становятся семь жестоких рассказов Катуриана. Перечислим их:

1. «Маленькие яблочные человечки» (The Little Apple Men)
2. «Три преступника на перепутье» (The Three Gibbet Crossroads);
3. «Город у реки» (The Tale of the Town on the River);
4. «Человек-подушка» (The Pillowman);
5. «Маленький зеленый поросенок» (The Little Green Pig);
6. «Маленький Иисус» (The Little Jesus);
7. «Писатель и брат писателя» (The Writer and the Writer’s Brother).

Вставные сюжеты в исследуемой нами пьесе возможно анализировать в рамках одного из двух подходов. Первый основан на том, что рассказы должны рассматриваться отдельно, как самостоятельные, независимые произведения драматического текста. Второй основан на суждении о том, что рассказы необходимо рассматривать в синтезе с основной сюжетной линией, как его неотъемлемые части. Второй подход также подразумевает положение о том, что вставные сюжеты в исследуемой нами драме, несмотря на свою объективную самостоятельность и относительную цельность вне драмы, так или иначе находятся в тесной взаимосвязи с ней и образуют уникальное пространство внутри пьесы. Автор настоящей статьи придерживается второго подхода.

Рассказы Катуриана, по словам детективов, действительно имеют схожий мотив – насилие над детьми, хотя писатель с этим не согласен и говорит о том, что данная тема не является доминирующей в его

творчестве. Однако несмотря на единый связующий мотив, вставные сюжеты различны по способу их репрезентации в тексте: они, во-первых, отличаются друг от друга формой повествования, и, во-вторых, имеют разную композицию. Некоторые рассказы достаточно цельны и помещаются в пространство пьесы посредством того, что их в полицейском участке читает Катуриан (например, «Город у реки»), другие имеют более рваную структуру, потому что отличаются по форме их представления: Ариэль начинает читать рассказ, детектив Тупольски прерывает его, задавая вопрос Катуриану, после чего Ариэль продолжает читать рассказ, Катуриан прерывает его, комментирует, возникает конфликт, после чего продолжается чтение рассказа. В третьем случае один из детективов не читает рассказ, а пересказывает его: "Tupolski paraphrases through the story" (McDonagh 2003: 17). Таким образом, мы можем видеть несколько способов, которые МакДонах использует для интеграции вставных сюжетов в драму «Человек-подушка».

Первым рассказом, вплетенным в основную канву повествования, становится рассказ «Маленькие яблочные человечки». Это история, в которой маленькая девочка мстит своему жестокому отцу посредством того, что вырезает из яблок маленьких человечков и кладет в каждого из них лезвие. Она вручает их отцу в качестве подарка, но отец начинает есть подарок и умирает в страшных мучениях. Обратим внимание на то, каким образом рассказ встраивается в пространство первичного нарративного уровня. Здесь мы видим ту самую рваную структуру, упомянутую ранее, поскольку рассказ не представлен цельным текстом, он предстает перед читателем в формате пересказа двумя детективами и Катурианом. Кроме того, целостность нарушена также внешними ремарками. Мы считаем, что подобное дробление повествования выполняет определенную функцию. Если бы вставной рассказ был представлен целостно, как некоторые последующие, это могло бы спровоцировать слишком резкое погружение читателя в художественное пространство рассказов. В некоторых случаях подобный прием может использоваться драматургами, но в данной пьесе МакДонах поступает иначе: он нарушает целостность вставного рассказа, предоставляя читателю возможность более плавно погружаться в сюжет и наблюдать за тем, как в пьесе совмещаются первичная действительность и фикциональный мир произведений Катуриана. Данный рассказ кажется нам очень важным в контексте формирования дополнительного пространства в драме, так как он становится первичным механизмом, запускающим проникновение ирреального мира, в котором живут герои рассказов, в мир первичной действительности, в котором находятся Катуриан и детективы. Здесь важно также упомянуть, каким образом подобное совмещение пространств достигается на театральной сцене. В постановке пьесы «Человек-подушка» 2007 г. (реж. Кирилл Серебрянников) мы можем наблюдать, как во время чтения рассказов на сцене появляются их персонажи. Они, являясь представителями фикционального мира, находятся рядом с героями мира реального, детективами Ариэлем и Тупольски и братьями, Катурианом и Михалом. Более того, персонажи вторичного нарративного уровня могут вступать во взаимодействие с персонажами первичного уровня (например, эпизод, в котором один из детективов приводит в комнату допроса настоящую девочку из рассказа «Маленький Иисус»).

Вторым рассказом становится история о «Трех преступниках на перепутье». Здесь мы уже можем проследить некую динамику репрезентации вставных рассказов внутри драмы: если «Маленькие человечки» имели рваную структуру, то история о «Трех преступниках на перепутье» представлена относительно целостно. Тем не менее, скажем заранее, что эта динамика не будет развиваться рационально и логично, вставные рассказы в пьесе будут иметь разную структуру, способствуя тем самым расшатыванию границ драматического пространства и смещению его в область метапространства. Обратим внимание, что второй рассказ, несмотря на свою визуальную целостность, тем не менее дробится, но в меньшей степени, чем первый. Нарушение целостности структуры здесь может показаться неочевидным на первый взгляд, но оно присутствует и достигается посредством междометий, которые произносит детектив Тупольски во время чтения рассказов, а также с помощью коротких внешних ремарок. Третий рассказ «Город у реки» является полностью целостным, его структура не нарушена и повествование ведется от лица самого автора, Катуриана. Данный рассказ становится последним логическим звеном в развитии вставных сюжетов в пьесе, поскольку все последующие рассказы будут эту динамику нарушать. Истории в следующих историях будут иметь то разорванную, то относительно целостную структуру.

Большой интерес представляет рассказ «Писатель и брат писателя», который становится пиковой точкой, моментом, когда пространство в драме как бы замораживается, а художественные границы размываются. Перед читателем предстает биографический рассказ Катуриана о творческом эксперименте, который в детстве над ним и его братом проводили родители. Отец и мать несколько лет мучали Михала для того, чтобы Катуриан стал талантливым писателем, никогда не видя брата и веря в то, что крики и звуки насилия имитируют родители. Данный рассказ имеет несколько черт, отличающих его от остальных историй. Во-первых, «Писатель и брат писателя» представлен совершенно обособленно, ему буквально выделена отдельная сцена в рамках первого действия. Во-вторых, рассказ имеет необычную, двойственную форму: с одной стороны, он кажется цельным, поскольку повествование не прерывается репликами Катуриана и детективов, с другой – структура все равно искажена, но эта деформация значительно отличается от

того, каким образом была нарушена целостность предыдущих вставных сюжетов. Искажение здесь имеет инфернальный, мистериальный характер и достигается посредством того, что рассказ «Писатель и брат писателя» имеет уникальную форму и вводится в драматическое пространство пьесы как галлюцинация или сон Катуриана, в который он попадает после того, как один из детективов бьет его электрошоком. Как было сказано ранее, история является автобиографической, что, в частности, подтверждается авторской ремаркой, но читатель на протяжении всего повествования чувствует несоответствие: в художественном пространстве рассказа Михал, брат Катуриана, умирает, в то время как внутри основной сюжетной линии он жив и находится вместе с Катурианом в полицейском участке. Это несоответствие разрешается в финале рассказа, когда в конце авторской ремарки добавляется суждение о том, что в действительности все было иначе. В действительности, Катуриан, обнаружив своего полумертвого брата, спасает его, а затем убивает своих родителей.

Рассказ «Писатель и брат писателя» начинается с описания сцены, далее следует повествование от лица Катуриана, как персонажа, существующего в реальном мире, затем идет внешняя ремарка “The Mother and Father, after caressing and kissing Katurian, enter the adjoining room, and leave our sight” (McDonagh 2003: 23), после чего происходит смещение точки зрения: Катуриан перестает быть писателем, оказавшимся в участке, и становится сыном, разговаривающим с матерью. Иными словами, в данном рассказе происходит не только наложение друг на друга двух пространств, но и слияние точек зрения персонажа драмы. Катуриан в данном рассказе является одновременно Катурианом-писателем, которого привели на допрос в полицейский участок, Катурианом-ребенком в рамках вставного рассказа, а также непосредственно рассказчиком. Подобное смещение достигается посредством небольшой, но важной ремарки, в которой заключено описание интонации голоса персонажа. Таким образом, мы можем наблюдать перемещение Катуриана из одного пространства в другое, так как оно четко промаркировано изменением интонации (детский и взрослый голос).

Важно заметить, что драме Мартина МакДонаха свойственно преобладание определенных мотивов, основанных на том или ином противопоставлении. Так, Л. Чамберс, пользуясь физической терминологией, называет большинство подобных противостояний «центробежным против центростремительного» (Chambers 2006). Иными словами, данная формулировка раскрывает следующие оппозиции: дом и изгнание, драматические повороты судьбы и неоправданные ожидания и др. Немаловажными являются аудиальные и лингвистические особенности драмы исследуемого нами автора: для пьес МакДонаха характерно наличие резких звуков, криков, возгласов, споров. Исследователями также отмечается мотив развенчания стереотипов в творчестве исследуемого нами автора (Булгакова 2012). Подобные мотивные различия можно обнаружить и в пьесе «Человек-подушка». Выделив два пространства, одно из которых относится к первичной действительности, а второе к миру фантастическому или ирреальному, мы можем сказать, что каждому из пространств соответствует определенный набор тем и мотивов. Например, пространству первичной действительности присущ набор мотивов, сопряженных с законом, государством, ответственностью автора за свое творчество, бытовыми проблемами, связанными с болезнью Михала и т.д. В художественном пространстве вставных рассказов на первый план выступает мотив детско-родительских отношений, причем как Катуриана и его брата, так и фикциональных героев (например, девочки и ее отца в рассказе «Маленькие яблочные человечки»).

Итак, в драме М. МакДонаха «Человек-подушка» можно выделить два нарративных уровня – первичный, к которому относится происходящее в полицейском участке и вторичный, относящийся ко вставным сюжетам. Пользуясь терминологией Ж. Женетта, можно сказать, что большинство вставных сюжетов в пьесе являются гетеродиегетическими, то есть относящимися к совершенно другим действующим лицам. Вместе с тем в некоторых рассказах присутствуют персонажи первичного нарративного уровня, что делает эти рассказы гомодиегетическими по отношению к основной сюжетной линии. Кроме того, вставные сюжеты находятся в синтезе с первичным уровнем повествования, тем самым образуя промежуточное пространство, которое мы можем наблюдать, когда на сцене находятся герои первичного и вторичного нарративных уровней. Таким образом, в пьесе «Человек-подушка» вставные рассказы Катуриана служат одним из способов амплификации сюжета, а также способствуют размытию границ между реальным и фикциональным мирами.

Список источников

Болотян И. М. Новая драма // Экспериментальный словарь новейшей драматургии. Siedlce, 2019. С. 215-223.

Борхес Х. Л. Четыре цикла // Хорхе-Луис Борхес. Коллекция / Пер. с исп. Санкт-Петербург: Северо-Запад, 1992. 636 с.

Булгакова О. В. Развенчание стереотипов в пьесах Мартина Мак-Донаха // Театр. Живопись. Кино. Музыка. №1. С. 9-28.

Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов (1897-1906) // А. Н. Веселовский. Историческая поэтика / Ред., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. Ленинград: Художественная литература, 1940. С. 493-596.

Волкова Т. Н. Вставной текст в драме. // Экспериментальный словарь новейшей драматургии. Siedlce, 2019. С. 56-61.

Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 1-2. Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 944 с.

Ловцова О. В. Мотив игры в пьесах «бассейн (без воды)» М. Равенхилла и «Человек-подушка» М. МакДонаха // Вестник ЮУрГГПУ. 2015. № 1. С. 217-226.

Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва: Искусство. 1970. 387 с.

Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М., Издательство Кулагиной, 2008. 358 с.

Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Москва: Искусство. 1978. 240 с.

Хализев В. Е. Драма как явление искусства. Москва: Искусство, 1978. 240 с.

Шамина В. Б. Притча эпохи постмодерна // Филология и культура. 2015. № 2. С. 275-279.

Шкловский В. Б. О теории прозы. Москва: Советский писатель, 1985. 385 с.

Chambers L., Jordan E. The Theatre of Martin McDonagh: “A World of Savage Stories’. – Dublin: Carysfort Press, 2006. 443 p.

McDonagh M. The Pillowman . UK: Faber and faber, 2003. 104 p.

Mohammed M. G. Artistic Duality in Martin McDonagh’s The Pillowman // Arts Journal. 2014. No. 110. P. 21-34.

Polti G. The thirty-six dramatic situations / Translated into English by Lucile Ray. Franklin (Ohio): James Knapp Reeve, 1924. 499 p.

References

Bolotyan, I. M. (2019). Novaya drama [New drama]. *Eksperimental’nyi slovar’ noveishei dramaturgii*, Siedlce, Poland, P. 215-223. (In Russ.).

Borkhes, Kh. L. (1994) *Chetyre tsikla* [The Four Stories], collected Works. Riga, Polyaris Publ., vol. 2, pp. 259–261. (In Russ.).

Bulgakova, O. V. (2012). Razvenchanie stereotipov v p’esakh Martina Mak-Donakha [Debunking stereotypes in Martin McDonagh’s plays]. *Teatr. Zhivopis’. Kino. Muzyka*, 1, 9-28. (In Russ.).

Veselovsky, A. N. (1940). Poetika syuzhetov [The poetics of the plots]. *A. N. Veselovsky. Istoricheskaya poetika*. Red., vstup. st. i. primech. V. M. Zhirmunskogo. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura, 493-596. (In Russ.).

Volkova, T. N. (2019). Vstavnoy tekst v drame [Insert text in drama]. *Eksperimental’nyi slovar’ noveishei dramaturgii*, Siedlce, Poland, 56-61. (In Russ.).

Genette G. (1998). *Figury, v 2 tomakh. Tom 1-2* [Figures, in 2 Vols. Vol. 1-2]. Moscow, Izd-vo Sabashnikovykh, 944 p. (In Russ.).

Lovtsova, O. V. (2015). Motiv igry v p’esakh «basseyn (bez vody)» M. Ravenkhilla i «Chelovek-podushka» M. MakDonakha [The motive of the game in the plays “pool (without water)” by M. Ravenhill and “Pillowman” by M. McDonagh]. *Vestnik YuUrGGPU,* 1, 217-226. (In Russ.).

Lotman, Yu. M. (1970). *Struktura khudozhestvennogo teksta* [Structure of the artistic text]. Moscow: Iskusstvo, 387 p. (In Russ.).

Tamarchenko, N. D. (2008). *Poetika: slovar’ aktual’nykh terminov i ponyatii* [Poetics. Dictionary of Modern Terms and Concepts]. Moscow, Izd. Kulaginoi, Intrada, 358 p. (In Russ.).

Freydenberg O. M. (1997). *Poetika syuzheta I zhanra* [Poetics of subject and genre]. Moscow: Labirint Publ., 240 p. (In Russ.).

Khalizev, V. E. (1978). *Drama kak yavlenie iksusstva* [Drama as an art phenomenon]. Moscow: Iskusstvo, 240 p. (In Russ.).

Shamina, V. B. (2015). Pritcha epokhi postmoderna [Parable of the postmodern era]. *Filologiya i kul’tura*, 2, 275-279. (In Russ.).

Shklovsky, V. B. (1985). *O teorii prozy* [About prose theory]. Moscow : Sovetsky pisatel, 385 p. (In Russ.).

Chambers, L., Jordan, E. (2006). *The Theatre of Martin McDonagh: “A World of Savage Stories’*. Dublin: Carysfort Press, 443 p.

McDonagh, M. (2003) *The Pillowman*. UK: Faber and faber, 104 p.

Mohammed, M. G. (2014). Artistic Duality in Martin McDonagh’s The Pillowman. *Arts Journal*, 110, 21-34.

Polti, G. (1924). *The thirty-six dramatic situations*. Translated into English by Lucile Ray. Franklin (Ohio): James Knapp Reeve, 499 p.

Информация об авторе

К. С. Кирман – студент, Российский государственный гуманитарный университет.

Научный руководитель

Е. И. Зейферт – доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет.

Information about the author

Kira S. Kirman – student of Russian State University for the Humanities.

Scientific director

Elena I. Seifert – Ph.D. in Literature, professor, Russian State University for the Humanities.

Статья поступила в редакцию 30.12.2023; одобрена после рецензирования 31.03.2024;
принята к публикации 08.04.2024.
The article was submitted 30.12.2023; approved after reviewing 31.03.2024;
accepted for publication 08.04.2024.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares no conflicts of interests.