

Н. А. СметанинаУральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия
ORCID ID: 0000-0002-1142-2378

✉ E-mail: nataliasmetanina@yahoo.com.

Проблема личности в пьесе Эдварда Олби «Я как таковой и я»

АННОТАЦИЯ. В самом начале пьесы Эдварда Олби «Я как таковой и я» один из братьев-близнецов обращается к читателю и зрителю, заявляя, что он на сцене для того, чтобы создавать проблемы, еще сильнее усложнять и без того сложную жизнь. Он пытается избавиться от семьи и найти выход из сложившегося беспорядка. Остроумие и ирония Олби доминируют в пьесе, потому драматургу удастся «увлечь, расстроить и побеспокоить» зрителя и читателя. Пьеса «Я как таковой и я» создана в уникальном жанре, с применением уникальных средств выразительности — как языковых, так и визуальных. Центральной для пьесы является тема субъективности и связи между реальностью и воображением, реальностью в литературном произведении. Мотив двойничества является повторяющимся начиная с литературы фольклора и заканчивая произведениями Шекспира, По, Диккенса, Уайльда, Борхеса и многих других. Данная тема часто выступает как воплощение раздвоения личности, она принадлежит к царству карнавного, чудовищного, сверхъестественного и предполагает угрозу возможности экспроприации личности. «Я как таковой и я» представляет собой мета- и интертекстуальное рассуждение, для полного понимания которого читателю или зрителю необходимо знать и понимать театральные условности и различные отсылки к литературным произведениям. Субъект в пьесе полностью лишен равновесия, он находится в постоянной борьбе, и чтобы достичь гармонии, он вынужден вернуться к неопределенности. В данной статье анализируются методы, используемые Олби для превращения сцены в мета- и интертекстуальное «пространство», подрывая любую веру в личность и язык как фиксированные, стабильные и функциональные «сущности».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: субъектность; метатеатр; американская драматургия; американские драматурги; пьесы; кризис личности; интертекстуальность.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Сметанина Наталья Александровна, старший преподаватель, кафедра лингвистики и профессиональной коммуникации на иностранных языках, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина; 620002, г. Екатеринбург, ул. Мира, д. 19; e-mail: nataliasmetanina@yahoo.com.

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ: Сметанина, Н. А. Проблема личности в пьесе Эдварда Олби «Я как таковой и я» / Н. А. Сметанина // Политическая лингвистика. — 2019. — № 6 (78). — С. 145-150. — DOI 10.26170/pl19-06-18.

На вопрос, будет ли он развивать тему близнецов в своих пьесах («Американская мечта», «Я как таковой и я»), Эдвард Олби ответил, что это «мощный драматический механизм», но он «не стоит кандидатской диссертации» (после шоу-дискуссии 2008). Премьера пьесы «Я как таковой и я» состоялась в январе 2008 г. в Принстоне, в Театральном центре Маккартера. Само же произведение основывается на этом «мощном драматическом устройстве» и становится представлением «примитивного ужаса [и очарования] в то же самое время» (фраза Жирара 1978 г.).

Мотив двойничества является повторяющимся начиная с литературы фольклора и заканчивая произведениями Шекспира, По, Диккенса, Уайльда, Борхеса и многих других. Данная тема часто выступает как воплощение раздвоения личности, она принадлежит к царству карнавного, чудовищного, сверхъестественного и предполагает угрозу возможности экспроприации личности. То же происходит и в пьесе Олби: мотив близнецов и борьба Отто за отделение от своего брата и «избавление» от него создают пьесу, которая «на первый взгляд является очень забавной исто-

рией пары братьев-близнецов и их семьи, но на глубинном уровне [она] затрагивает основные вопросы нашего современного общества. Как мы формируем свою личность и чувство собственного „я“ в мире, который, кажется, вписывает в нас определенную культуру? Меняется ли сам смысл существования в нашу все более виртуальную эпоху? Как мы отличаемся от нашей ДНК в век развития молекулярной биологии?» — как выразилась Эмили Манн, режиссер [Манн].

В своем «Письме к аудитории» Олби утверждает: «Я склонен к отказу от сотрудничества — и иногда настроен враждебно — когда люди спрашивают меня, о чем мои пьесы [...] О чем „Я как таковой и я“? Этот вопрос звучит на протяжении почти двух часов, включая антракт. [...] Пьеса, в конце концов, рассказывает обо всем, что происходит с персонажами от начала и до конца, и (если только автор не убил их всех занавесом) жизни персонажей до начала пьесы и после ее окончания. Это означает, на мой взгляд, что пьеса полностью описана (или объяснена) самим актом ее просмотра». Так прокомментировал сам Олби смысл пьесы после очередного спектакля.

© Сметанина Н. А., 2019

Из-за постоянных попыток автора «дестабилизировать театральный процесс» суть пьесы может показаться несколько неясной.

Мы узнаём о том, что двадцать восемь лет назад Мать родила двух мальчиков, однополовых близнецов, после чего отец от них ушел. Позже к семье переезжает некий Врач, который понял, что в нем нуждаются. Читателю открывается жизнь семьи как раз в тот момент, когда ОТТО объявляет своей Матери, что, во-первых, он собирается стать китайцем, потому что будущее за Востоком, и он «хочет в нем участвовать», а во-вторых, что его близнеца отто больше не существует. Это заявление переводит всю пьесу в область онтологического и гносеологического опроса. Мать постоянно спрашивает: «Кто ты? Который из них? Ты тот, который любит меня?», отто впадает в острый личностный кризис из-за того, что брат отрицает его существование, так же как и его мать, Врач и Морин. Морин — девушка отто (того, чье имя в пьесе написано с маленькой буквы); она видит, чувствует, любит его и даже берет на себя трудности разговора с Матерью, убеждая ее в существовании отто, но спит с ОТТО, будучи не в состоянии различить близнецов. В заключительной сцене представлено противостояние, в котором отто пытается доказать свое существование и вновь обрести свое положение, пытается восстановить себя и свое место как в жизни, так и в пьесе даже после заявления ОТТО о том, что его заменили «настоящим» близнецом — Отто, чье имя пишется курсивом. Данный диалог прерывается появлением отца близнецов, Мужчины, на телеге, запряженной черными пантерами, всего в изумрудах (из папье-маше) и с плакатом «счастливый конец» — именно так, как и предполагал ОТТО. Однако упрек матери заставляет его передумать, перевернуть плакат на сторону с надписью «бывший счастливый конец» и снова уйти.

Структурно пьеса поделена на два акта. Первый акт начинается с обращения ОТТО, стоящего перед красными занавесами, к зрителям:

ОТТО: (Выходит слева, двигается к центру.) Здравствуйте! Меня зовут ОТТО. Я направляюсь к моей матери. (Указывает на занавес.) Она там. Я собираюсь встретиться с ней, потому что хочу наделать проблем, потому что хочу, чтобы всё было более сложно, чем сейчас, затем может быть я смогу выбраться из всего этого беспорядка — этой семьи и всего остального. Давайте посмотрим: меня зовут ОТТО. У меня есть однополовый близнец. Я пытаюсь избавиться от него, чтобы я мог от него избавиться, избавиться от всех них. Но это не просто: вы знаете какие они, эти близнецы, хотя, может быть вы и не знаете. [...] От них так трудно избавиться — от этих близнецов! [Albee 2011: 21]

Заканчивается первый акт постсценой, ОТТО снова напрямую обращается к зрителям, когда опустился занавес: «Мне кажется, я делаю успехи — испоганиваю всё. (Изображает Мать) „отто, мой дорогой... ты не существуешь“. (Изображает отто) „Как это возможно!? Как это возможно!?“ Ну... это дилемма. Как нам её решить? Как мы с этим разберёмся? Хммм. (Идея.) Ну, возможно антракт поможет» [Albee 2011: 34].

Второй акт состоит из семи сцен и Заключения — два брата стараются примириться с невозможностью сбежать от их субъективности (-тей) и с фактом существования их нового третьего брата — «этим новым Отто»:

отто: (Чуть не плача.) И как там справиться с этим [Отто]!?

ОТТО: (Думает над этим.) Ну... Полагаю, нам просто надо думать о себе как о тройняшках. (Пауза; наконец они смеются, обнимаются.)

отто: И что нам сейчас делать, а?

ОТТО: (Указывает на занавес.) Ну, я думаю, пьеса окончена. Пойдём присоединимся к тем, кто уже за занавесом [Albee 2011: 37].

Пьеса «Я как таковой и я» создана в уникальном жанре, с применением уникальных средств выразительности — как языковых, так и визуальных. Центральной темой пьесы является тема субъективности и связи между реальностью и воображением, реальности в литературном произведении. В своем «Письме» Олби предупреждает зрителей: «Моими пьесами [...] можно наслаждаться в полной мере лишь в том случае, если вы не принесете с собой в театр чемодан предубеждения — „пьеса должна проходить так“. Тем не менее „Я как таковой и я“ представляет собой мета- и интертекстуальное рассуждение, для полного понимания которого читателю или зрителю необходимо знать и понимать театральные условности и различные отсылки к литературным произведениям.

Субъект в пьесе полностью лишен равновесия, он находится в постоянной борьбе, и чтобы достичь гармонии, он вынужден вернуться к неопределенности.

Юлия Кристева утверждает, что «говорящему субъекту присуще раздвоение личности из-за постоянного давления на него фрейдистских стремлений и социальных ограничений. Хотя система предполагает единое, трансцендентальное эго, работающее в рамках практики, обслуживающей эту систему, активный субъект способен к бесконечным комбинациям позиций и элементов системы, способен создавать игры, играть, тем самым позиционируя себя во всех сферах, которые система может понять и описать в своей собственной логике. При любом от-

клонении от правил порядок фрагментируется и становится „нечитаемым“, он разумно сопротивляется» [Kristeva 1986: 27].

Самим фактом рождения однояйцевых близнецов Мать уже разрушает систему. Эта «неправильная работа» делает ее субъектом, который, как заявляет Врач, «посеял хаос на [её] пути» [Albee 2011: 15].

Для Матери факт называния сыновей-близнецов одним именем имеет определенный смысл: «Вы не видите логики в этом... одинаковые дети, одинаковые имена» для того, чтобы «когда они станут достаточно взрослыми, чтобы понимать, что у них есть имена, они будут знать, что они — один и тот же человек», «Я взяла бы их на руки и сделала из них одного. Они устроились бы там и обнялись... стали бы одним — были бы одним целым» [Albee 2011: 18].

Из приведенных выше слов видно, что Мать превращается в одну из «архетипических матерей пьес Олби» [Lahr 2010] — как Марта из пьесы «Кто боится Вирджинии Вулф?», Мамуля из «Американской мечты», героиня А из пьесы «Три высокие женщины» или дама из «Пьесы о младенце», использующая палиндромные (т. е. читающиеся одинаково в обе стороны) имена. Такая архетипическая «мать» признает физическое различие своих сыновей, но «возмущенно отрицает их индивидуальный внутренний мир» [Lahr 2010].

В этом смысле «Декларация независимости» Отто [Lahr 2010] рассматривается как попытка найти выход из этого лабиринта меняющихся значений. Он становится хорошим «разборщиком», по его собственным словам, способным разобрать то, что читалось бы как аллегорическая история внутренней борьбы, воплощенная в фигурах близнецов, отождествляющих две стороны одной монеты, то есть два разных персонажа одной и той же личности и — как утверждает Бен Брэнтли — «о необходимости всех детей отделиться от коллективной идентичности семьи» [Brantley 2008]. Отто отказывается и от других признаков своей принадлежности: национальности, языка и такого основополагающего элемента его существования, как статус персонажа в пьесе. Таким образом функционирует его декларативное заявление о том, что он устал быть «западным» и что, — учитывая то, что «будущее на Востоке» — он покидает страну и собирается быть китайцем [Albee 2011: 38]. Теперь у Отто есть новый брат, а «прошлый исчез. Он не существует. Пуф! И испарился! Вот так просто!» [Albee 2011: 40]. Всё выше-описанное приводит пьесу в движение и порождает экзистенциальный кризис, витаю-

щий в воздухе с самого рождения близнецов. В «реальности пьесы», как называет ее Олби, эти высказывания предстают как «перформативы» в том смысле, который им приписывает Дж. Л. Остин. Он утверждает, что, учитывая, что не все высказывания «заявляют» факт или «описывают» состояние и ни одно из них не может быть проверено как истинное или ложное, мы можем различить довольно изменчивую группу, которую он называет «перформативами» и в случае которой «произнесение предложения является действием или частью действия». Учитывая мотивированность термина глаголом «играть», обычным глаголом с «действием», «что указывает на то, что выдача высказывания является выполнением действия», заявление Отто сводит на нет существование Отто, он стирается из дискурса. Конечно, Остин также утверждает, что «перформативное высказывание будет [...] особым образом выявлено или аннулировано, если оно будет сказано актером на сцене или если будет введено в стихотворение или произнесено в монологе», поскольку «язык в таких условиях употребляется по-особому, не серьезно, а паразитически». Из вышесказанного вытекают два неоднозначных аспекта пьесы «Я как таковой и я»: язык и проблема реальности в пьесе.

В статье «Смерти героя: перспективы театра после модернизма» Элиноор Фукс утверждает, что в современной драме «персонаж утратил превосходство над целостностью, растворился в потоке исполнительских элементов» [Fuchs 1996: 173].

Однако ни Остин, ни Фукс не изучают двойственность иллюзий и противостояние иллюзий и реальности. Эта проблема исчезла сама собой «с появлением нового восприятия того, что вся неизменная реальность является вымыслом» [Fuchs 1996: 175].

Пьеса «Я как таковой и я» ставит под сомнение не только любую устойчивую идентичность, но и стабильность смысла, функциональность любого процесса обозначения, а также возможности жанра передать всю эту нестабильность, которая сама по себе является знаковой системой с установленными правилами и наследием более двух тысяч лет. Как утверждает Фукс, «„герой“, как термин драматического искусства, никогда не сможет быть независимым от современных конструкций субъективности» [Fuchs 2011: 8].

Субъективность понимается как процесс, посредством которого человек становится активным/говорящим субъектом, вписанным культурой через или в язык. Увлеченность Олби языком и театром становится средством не только гносеологического, но и онто-

логического, философского и критического исследования.

Пьеса «Я как таковой и я» основывается на фирменной игре слов, остроумии и юморе, где наиболее фундаментальные вопросы идентичности превращаются в вербальную акробатику. Каждое слово, фраза и выражение расчленяются, анализируются, и их референты (т. е. мысли или символы) умножаются. Эта игра инициирована Матерью, и в которую она и ее партнер-доктор играют с высоким уровнем мастерства, поэтому неудивительно, что кто-то непосвященный и непривычный к их игре (например, Морин) спрашивает: «Это она по-английски разговаривает?» [Albee 2011: 56]. Даже такие банальности, как выражение «та-та», вызывают словесные перепалки:

ОТТО: [...] ТА!

Доктор: (чтобы впечатлить Отто) Правильное выражение не «та!», а «Та-та!»

Мать: Что?

Доктор: (К Матери.) Та-та! — значит «до свидания». Та-та.

Мать: До Свидания? Куда вы уходите?

Доктор: (Качая головой) Забудьте [...]

Мать: [...] А затем он сказал «Та!» или что-то такое (в этом роде). Так что же это значило?

Доктор: Что значило что?

Мать: Та! Что значит та?

Доктор: Мы уже проходили через это! Правильное выражение не «та», а «Та-та»

Мать: («Напоминая мне») Так что же это значит?

Доктор: Это значит «до свидания».

Мать: (Обличительно) Видите?! Я же говорила, что вы собирались куда-то идти!

Доктор: (Вставая с постели) С вами явно что-то не так.

Кризис личности проявляется в неудачных попытках коммуникации. Первое чувство ужаса отто (чьё имя с маленькой буквы), связанное с проблемой самоопределения, проявляется, когда его брат делает вид, что не слышит его: «Отто: Я вижу его и здороваюсь, но он будто оглох: он меня не слышит. Это продолжается примерно несколько дней. Только что я сказал: „Отто“, но он просто прошел мимо. Я закричал: „Эй, Отто!...“ и ... ничего. [...] это было [...], как будто меня там не было, как будто я ... не существовал» [Albee 2011: 32]. Позже он разговорами попытаться доказать свое существование (например, попросив Морин поговорить с его матерью и убедить ее, что он все еще существует):

отто: Меня не существует.

Мать: Да, то есть, нет. Нет, тебя не существует.

Доктор: Вас заменили.

отто: (усмехнувшись) — Меня не существует!

Мать: Мне очень жаль, да.

отто: Мама, с кем ты разговариваешь?

Мать: Ну...с тобой, конечно. Мой мальчик; мой Отто.

отто: (доктору) И вы. С кем вы разговариваете?

Доктор: В основном с твоей матерью. (Отто угрожающе поднимает руку) Ты! С тобой. Разумеется, с тобой.

отто: (пауза) Тогда я действительно существую [Albee 2011: 36].

Однако, в соответствии с тезисом Ости-на о том, что перформативы, то есть речевые акты, равноценные поступку, должны быть засвидетельствованы, его исчезновение считается осуществленным, потому что, как утверждает доктор, высказывание было произнесено и было услышано:

Мать: Ну... тогда мы поговорим. Это то, что эта девушка хочет сделать, насколько я понимаю ... поговорить. «Мы можем поговорить? — спросила она по телефону. — Мы можем встретиться и поговорить?» Я думала, что она скажет «Могли бы мы», но откуда мне было знать? «Мы можем поговорить? отто попросил меня позвонить Вам». Как я уже сказала, она говорила о чем-то срочном. Как вы думаете, о чем она?

Доктор: (изображая недоумение) Боже, не могу себе представить. Думаете, это как-то связано с Отто — большим Отто, громким Отто, решившим, что маленького отто не существует?

Мать: (Пренебрежительно) Люди не решают такие вещи. Доктор, вы слышали его! Вы слышали, как он это сказал!

Мать: Ерунда!

Доктор: (залу) И я тоже давно не слышал этого!

Мама: То, что люди говорят и что они имеют в виду, не всегда сходится. Вы это знаете!

Доктор: Да, но вы слышали, как он это сказал! [Albee 2011: 52—53]

Центральное место здесь занимает ограничение театрального представления, но происходит это неявно. Олби строит постмодернистский, пастозный, опущенный до уровня «пустой пародии» мир — это термин литературного критика Фредрика Джеймсона, согласно которому постмодернистская культура составляет «мир, в котором стилистические инновации больше не возможны, все, что осталось, — это имитировать мертвые стили, говорить через маски, голосами стилей в воображаемом музее» (цитируется в журнале *Storey*, 2003, p. 150).

Пьеса «Я как таковой и я» изобилует культурными отсылками. Например, из поэмы Т. С. Элиота «Бесплодная земля» здесь появляются «черные пантеры», и хотя указано, что имеются в виду «четырёхлапые животные», это по-прежнему вызывает ассоциации с американской историей. В конце спектакля Отец появляется «на своей колеснице, и всё, что следует за ней, выглядит преувеличенным и фальшивым: папье-маше, или что-то вроде того, которое тащат

четыре черные пантеры на колесах — это абсолютная фальшь» [Albee 2011: 73]. Это напоминает один из мультфильмов Уолта Диснея, но в то же время напоминает пьесу «Смерть коммивояжера» и ее главных героев Вилли Ломана и его брата Бена.

Драматические жанры и принципы тщательно исследуются, сливаются и теряют свою значимость относительно друг друга. Реалистическая традиция в истории американской драматургии формируется на смешении элементов классической трагедии и шекспировской комедии и строится на ошибочных тождествах, заимствую отличительные черты из водевилей и фарсов. В то же время современной пьесе присущи минимализм, постоянные эксперименты с языком, самореференция, почитающая театральные предков от О'Нила, неустанно ищущего новые формы в драматургии, до Пиранделло, Ионеско, Теннесси Уильямса и, конечно же, Беккета, в честь которого в пьесе Олби Доктор носит котелок. Это становится очевидным еще до того, как поднимается занавес. Спектакль постоянно ломает иллюзию четвертой стены, привлекая внимание к собственной искусственности. Помимо персонажей, постоянно обращающихся непосредственно к зрителям, есть целые сцены, поставленные в монологе (сцена 2 и сцена 4 в акте II), в этих сценах герои также рассуждают о театральности условности и о себе как о персонажах пьесы:

Мать: [...] (залу) Вы не видите в этом логики... идентичные близнецы, одинаковые имена?

Доктор: (обобщая) В этом есть закономерность, но нет логики.

Мама: Я обращалась не к Вам.

Доктор: Да, я знаю. (Указывает) К ним! Но Вы их путаете, а сбита с толку публика — не внимательная публика. Я это где-то читал.

Мать: Да? (Задумывается) Король Лир сбивает с толку.

Доктор: (Согласен.) Это правда.

Мать: Но люди все равно читают «Короля Лира». Или пытаются это сделать.

Доктор: Потому что они знают, что должны [Albee 2011: 22].

Доктор: Ты куда?

Мать: Мне нужно в туалет.

Доктор: Мы же на сцене.

Мать: Ну, подожди. Мне нужно в туалет.

Доктор: Да, но...

Мать: Я с самого начала только и сижу на этой чёртовой кровати. Поговори о близнецах или ещё чём-нибудь. Я ухожу [Albee 2011: 25].

Отто: Ну, вот все и ушли (Слышит голоса). О, подождите! Кто-то идёт (Показывает на правый угол сцены). Думаю, я останусь здесь и подожду. В япон-

ском кукольном театре Бунраку есть такая традиция: если люди, управляющие куклами, на сцене одеты в черную сетку — они невидимы, их как будто нет. Это и правда чудесно. (Двигается к левой авансцене). Сейчас в западном театре тоже есть традиция: если опереться на авансцену вот так (показывает), то можно наблюдать за сценой и людьми, а тебя не видно. По крайней мере я надеюсь, что такая традиция есть [Albee 2011: 48].

Когда Олби просили прокомментировать такое очевидное разочарование в драматическом реализме, он отвечал: «Думаю, я лучше, чем кто-либо еще, научился этому у Брехта. Мне нравится, когда герои говорят с аудиторией, а иногда и просят ответа. Я не хочу, чтобы они были подобны шпионам. Я хочу, чтобы они принимали участие в пьесе».

Пьеса «Я как таковой и я» требует от аудитории именно такого активного участия. Зритель сталкивается с паранойей и паникой, присущим нашему времени: каждый может исчезнуть, подобно тому как исчезают, по словам Т. Зинмана, «воображаемые, невидимые, исчезающие, молчаливые сыны» [Zinman 2008]. С. Броун использует термин «сын-приведение», как например в пьесах «Кто боится Вирджинии Вульф?», «Три высокие женщины», «Пьеса о ребенке».

В данной пьесе Олби ищет ответы на достаточно философские вопросы: состоит ли наша личность из элементов и черт, которые можно изъять и передать другому? Являемся ли мы лишь марионетками, запертыми в лабиринте значений, исполняющими отведенную нам манипуляторами роль? Похожи ли мы на отто, из всех сил стремящегося быть увиденным, услышанным, понятым и тем самым доказать факт своего существования? Для достижения своей цели отто (с маленькой буквы) использует слова, язык.

Именно за его любовь к игре слов и языковым средствам выразительности критик Б. Брентли назвал Олби «обожателем слов»: «Никакой другой англоязычный драматург не смог превзойти Олби по тому удовольствию, которое дают его звуки, формы и слова. Возникает огромное противоречие между словами и тем, как они сказаны. Данное противоречие является не просто элементом авторского стиля, это его суть. Именно оно придает пьесам узнаваемость, авторский стиль» [Brantley 8].

ЛИТЕРАТУРА

1. Злобин Г. П. Пограничье Эдварда Олби. — М., 1978.
2. Паверман В. М. Американская драматургия 60-х годов XX века: динамика художественной формы. — Екатеринбург, 2011.
3. Albee Edward. Me, myself and I. — New York : Dramatists play service, 2011.
4. Brantley Ben. Albee and Stoppard: playing on Words // An International Herald Tribune. 2008. 21 Feb. P. 8

5. Fuchs Elinor. The Death of Character. Perspectives on Drama after Modernism. — Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1996.

6. Girard Rene. "The Double Business Bound" Essays on Literature, Mimesis and Anthropology. — Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1978.

7. Kristeva Julia. The System and the Speaking Subject // The Keisteva Reader / ed. Toril Moi. — Oxford : Basil Blackwell, 1986. No 24—33.

8. Lahr John. Me and My Shadow. Edward Albee's Alternate Selves : Review // The New Yorker. 2010. 27 Sept.

9. Mann Emily. Emily Mann on Me, Myself and I. URL: <http://newyorker.com/magazine/2010/09/27/me-and-my-shadow-lahr> (date of access: 12.10.2019).

10. Prohaszka-Rad Boroka. Discourses of the I: The Panic of Identity in Edward Albee's Me, Myself and I // HJES. 2016. Vol. 8. No. 1. P. 29—39.

11. Zinman Toby. Albee's Playful Take on Recurring Serious Theme : Review. 2008. URL: <http://articles.philly.com/2008-01-28/news> (date of access: 30.09.2019).

N. A. Smetanina

Ural Federal University, Ekaterinburg, Russia

ORCID ID: 0000-0002-1142-2378 

 E-mail: nataliasmetanina@yahoo.com.

The Problem of Personality in "Me, Myself and I" by Edward Albee

ABSTRACT. *In the very beginning of the play "Me, Myself and I" by Edward Albee one of the twin brothers addresses the readers and spectators declaring that he is on the stage to make problems and to make things even more complicated than they are. He tries to get rid of his family and get out of all that mess. Wit and irony dominate in the play, that is why the playwright manages to attract, disappoint and upset the reader and the spectator. The play "Me, Myself and I" is created in its unique and original genre with the use of original stylistic, both linguistic and visual devices. The topic of subjectivity and the relationship between reality and imagination and reality in a literary work occupy the central position in the play. The motive of the twins is reiterated from folklore literature to the works of Shakespeare, Poe, Dickens, Wilde, Borges and many others. This topic is often treated as an instance of split personality; it belongs to the realm of the carnival, monstrous and supernatural and suggests a threat of expropriation of the personality. The play "Me, Myself and I" represents a meta and intertextual argumentation. To understand this reasoning, the reader or spectator needs to know and understand various theatrical conventions and numerous references to literary works. The protagonist of the play is completely unbalanced, he is in constant struggle. In order to achieve harmony, he has to return to uncertainty. The present article analyses the methods used by Albee to transform the stage into a meta- and intertextual "space", at the same time undermining any belief in the personality and language as fixed, stable and functional entities.*

KEYWORDS: *subjectivity; meta-theater; American drama; American dramatists; plays; personal crisis; intertextuality.*

AUTHOR'S INFORMATION: *Smetanina Natal'ya Aleksandrovna, Senior Lecturer of Department of Linguistics and Professional Communication in Foreign Languages, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia.*

FOR CITATION: *Smetanina, N. A. The Problem of Personality in "Me, Myself and I" by Edward Albee / N. A. Smetanina // Political Linguistics. — 2019. — No 6 (78). — P. 145-150. — DOI 10.26170/pl19-06-18.*

REFERENCES

1. Zlobin G. P. Borderland of Edward Albee. — Moscow, 1978. [Pogranich'e Edvarda Olbi. — M., 1978]. — (In Rus.)

2. Paverman V. M. American drama of the 60s of the XX century: the dynamics of the art form. — Ekaterinburg, 2011. [Amerikanskaya dramaturgiya 60-kh godov XX veka: dinamika khudozhestvennoy formy. — Ekaterinburg, 2011]. — (In Rus.)

3. Albee Edward. Me, myself and I. — New York : Dramatists play service, 2011.

4. Brantley Ben. Albee and Stoppard: playing on Words // An International Herald Tribune. 2008. 21 Feb. P. 8

5. Fuchs Elinor. The Death of Character. Perspectives on Drama after Modernism. — Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1996.

6. Girard Rene. "The Double Business Bound" Essays on Literature, Mimesis and Anthropology. — Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1978.

7. Kristeva Julia. The System and the Speaking Subject // The Keisteva Reader / ed. Toril Moi. — Oxford : Basil Blackwell, 1986. No 24—33.

8. Lahr John. Me and My Shadow. Edward Albee's Alternate Selves : Review // The New Yorker. 2010. 27 Sept.

9. Mann Emily. Emily Mann on Me, Myself and I. URL: <http://newyorker.com/magazine/2010/09/27/me-and-my-shadow-lahr> (date of access: 12.10.2019).

10. Prohaszka-Rad Boroka. Discourses of the I: The Panic of Identity in Edward Albee's Me, Myself and I // HJES. 2016. Vol. 8. No. 1. P. 29—39.

11. Zinman Toby. Albee's Playful Take on Recurring Serious Theme : Review. 2008. URL: <http://articles.philly.com/2008-01-28/news> (date of access: 30.09.2019).