

РУССКИЙ ЯЗЫК

УДК 808.1

Голованева М.А.

Астраханский государственный университет

КОММУНИКАТИВНО-КОГНИТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ СПЕЦИФИЧЕСКИХ ТЕКСТОВЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В РУССКОЙ ДРАМЕ АБСУРДА КОНЦА XX ВЕКА

M. Golovaneva

The Astrakhan State University

COMMUNICATIVE-COGNITIVE POTENTIAL OF SPECIFIC TEXT ELEMENTS IN RUSSIAN ABSURD DRAMA OF LATE 20TH CENTURY

Аннотация. Статья посвящена проблеме выявления коммуникативно-когнитивного потенциала специфических текстовых элементов в русской драме абсурда конца XX века, участвующих в образовании абсурда: *фрагментарных повторов, вставных элементов, интертекстуальных включений, метатекстовых элементов, фрагментов с описанием вовлечения зрителей в сценическое действие пьесы.* Исследование свидетельствует о том, что в процессе создания подобных текстовых конструкций автором реализуются специфические коммуникативные речевые стратегии, проводимые с помощью соответствующих тактик. Следовательно, коммуникативно-когнитивный потенциал рассмотренных текстовых элементов объективно значим и эффективно используется в авторской дискурсивной практике.

Ключевые слова: текст, коммуникативно-когнитивный потенциал, коммуникативные речевые стратегии и тактики.

Abstract. The article is devoted to the identification of communicative and cognitive potential of specific text elements in the Russian absurd drama of the twentieth century, involved in the formation of the absurd: *the fragmentary repetition, insert elements, intertextual inclusions, metatext elements, fragments, describing the involvement of the audience in the action on stage.* The study suggests that in the process of creating such texts the author implements a specific communicative speech strategy, using for that appropriate tactics. Consequently, communicative and cognitive potential of the considered text elements is significant and is effectively used in the author's discursive practice.

Key words: text, communicative-cognitive potential, communicative speech strategy and tactics.

В русской драме абсурда конца XX в. феномен абсурда образуется не только на уровне языка, но и на уровне текста. Специфические элементы, участвующие в преобразовании текстовой структуры пьесы, имеют коммуникативно-когнитивный потенциал, отражающий возможности авторского сознания в объективации когнитивных порождений, соответствующих реалиям изображаемой объективной действительности.

Цель данной работы заключается в определении этого коммуникативно-когнитивного потенциала, из чего вытекают задачи выявления подобных текстовых элементов в наиболее

репрезентативных драматургических текстах; анализ их коммуникативной роли (участие в реализации авторских речевых стратегий и тактик) и когнитивного вклада в драматургический дискурс.

Актуальность исследования связана с назревшей необходимостью проявить более пристальное лингвистическое внимание к художественной диалогической коммуникации в рамках антропоцентрических коммуникативной и когнитивной парадигм, а также с недостаточным количеством лингвистических работ о феномене абсурда в драматургическом тексте.

«Абсурд [лат. *absurdus* 'нелепый'] – бессмыслица, вызванная неправдоподобием и алогизмом речи» [11, с. 73]. Лингвистическая природа абсурда исследовалась в наиболее значительных работах Ю.Д. Апресяна [1], Н.Д. Арутюновой [2], Е. Бабаевой, Ф. Успенского [3], Т.В. Булыгиной и А.Д. Шмелёва [4], И. Дюшен [8], И.М. Кобозевой [10]. Однако феномен образования абсурда при оперировании пространственными текстовыми структурами исследован мало. В нашем представлении, *драматургический текст – это текст, являющийся продуктом дискурсивной деятельности двух сознаний – авторского и предполагаемого читателя, который отличается от текста недраматургического размещением метатекста внутри текста пьесы как формата знания*^{*}.

Повторы фрагментов различного объёма – одно из основных текстовых средств, обеспечивающих абсурд в пьесах абсурда. Так, в пьесе А. Иванова «Бес» [9] встречаем ряд фрагментов, являющихся «кочующими вставками». Например, данная ниже выдержка повторяется в тексте пьесы трижды через произвольные промежутки основного текста: *Г о л о с а. – Где мы? Ничего не видно... – До костей промёрзла! – Есть тут кто живой? Хозяин! – Кажется, здесь тепло... Люди, от-*

зовитесь!– Хоть спичку кто-нибудь зажгите, мужчины! – Сейчас... Руки не слушаются... Вспыхивает крохотный огонёк, выхватывая из темноты несколько лиц. К р и к. Ой, смотрите! Возле огонька появляется указующая рука. Пламя гаснет. В наступившей темноте отчётливо видны два горящих красным огнём глаза. П р и г л у ш ё н н ы й г о л о с. Я боюсь, мама!

Пьеса-мистификация вызывает у читателя ощущение недоверия к себе из-за неожиданного повторения уже прочитанного материала, а затем страха, что пугающие фантастические события пьесы воздействуют на сферу его эмоционального и интеллектуального восприятия. Авторская коммуникативная *тактика возбуждения страха* базируется на осуществлении приёма **фрагментарного повтора**. Именно такие повторы, создающие атмосферу нагнетаемого безумия, раздражения читателя от потери основной мысли, прерванной повторяющимся элементом, создают абсурд. По замыслу автора, данный приём должен способствовать когнитивному освоению читателем образов реальной жизни, в которой абсурдный повтор большей части событий составляет основу, и хаотическое брожение мелких повторяющихся событий внутри них есть бытийное наполнение жизни. Текстовые фрагменты, включающие в себя монологи, диалоги, полилоги персонажей и претерпевшие подобные трансформации, отличаются разной степенью активности внутренней драматургической коммуникации и абсурда в них, однако в отношении читателя коммуникативная цель автора заключается в усилении главного *прагматического эффекта привлечения внимания*, что соответствует коммуникативной речевой стратегии, проводимой посредством *тактики возбуждения удивления*.

Вторая разновидность текстовых операторов – **вставные элементы** – в пьесах абсурда являются самостоятельными сюжетными образованиями. Действующие лица таких конструкций могут оставаться в прежнем составе в различных фрагментах, однако буквального повтора текста они не содержат. Их функция,

^{*} Метатекст – текст, элементы и структуры которого соотносятся с ситуацией общения и раскрывают специфику речевого поведения говорящего [18, с. 304]; Метатекст – «высказывание о самом высказывании» [5, с. 404].

по авторской интенции, – внести полифонию в драматургический текст, раздробить магистральную тематическую линию переключением на микротемы, усложнить диалогическую организацию пьесы. Так, в следующем примере [цифрой (2)] обозначено начало зоны вставного элемента, где микротема касается объекта диалога основных персонажей – Коли. Однако персонажи вставного элемента – *Первая* и *Вторая* [старушки] – развивают микротему «тиражирования» объекта, что представляет из себя абсурд факта, смысловой (семантический) абсурд: (1) Б а р с у к о в. Колю арестовали. Е л и з а в е т а С е р г е е в н а. Как, за что? Б а р с у к о в. Мой бедный мальчик... (Из-за его спины выглядывают две старушки.) (2) П е р в а я. Смотри – вон Коля. В т о р а я. И вон Коля. П е р в а я. И там Коля. В т о р а я. И там, там, там. П е р в а я. Ах, сколько их. В т о р а я. Их никто. П е р в а я. Их ещё, ещё, ещё. В т о р а я. О, майн гот. П е р в а я. Коля, Коля, Коля. В т о р а я. Не зови его, не зови. (Скрываются в коридоре) (1) Е л и з а в е т а. С е р г е е в н а. Как это произошло? (О. Мухина «Ю» [12]).

Иллюстрацией вставных элементов, вносящих в пьесу колорит всеобщего безумия, является фрагмент из пьесы В. Сорокина «Юбилей» [17], где спектакль, разыгрываемый персонажами, периодически прерывается Г о л о с о м для осуществления бессмысленных действий: Г о л о с. *Внимание! Время крика во внутренние органы А.П. Чеховых.* Н и н а (подходит к столу, берёт сердце, опускается на колени, кричит в сердце) *Вотробо! Вотробо! Вотробо! И в а н о в* (подходит к столу, берёт печень, опускается на колени, кричит в печень) *Пашо! Пашо! Пашо! Пашо! Пашо!* Речевые акты данного вставного элемента не могут быть квалифицированы как директивы, комиссивы, экспрессивы и т. п. в системе речевых актов, а также охарактеризованы как какие-либо речевые поступки, т. к. речевая деятельность персонажей не выражает никакого коммуникативного смысла. Кроме того, данные речевые акты не имеют коммуникативного результата и не являются коммуникативно вынуждающими

для других персонажей, не порождают нового знания у других участников внутренней драматургической коммуникации. Таким образом, текстовый элемент в коммуникативно-когнитивном отношении представляет собой инородное вкрапление, не требующее речевой реакции и полностью подчиняющееся микротеме сумасшествия. Следовательно, стремление автора отразить включённость современного человека в мир «сумерек сознания» реализуется при проведении *тактики погружения в область безумного* при помощи создания вставных элементов пьес.

Эпатаж читателя бессмысленностью коммуникации персонажей обусловлен реализацией одноимённой *тактики* в границах коммуникативной *семантической стратегии дискредитации современного общества* вследствие порождения когнитивных параллелей. Авторские *тактики эпатажа* читателя и *возбуждения* в его сознании эмоционального, этического и нравственного *неприятия* явлений абсурдных речевых действий персонажей во вставных элементах проводятся в рамках реализации главной *риторической стратегии привлечения внимания*.

Интертекстуальные включения в драме абсурда – третий текстовый оператор в условиях создания абсурда. Так, *коммемората** на основе стихотворения М. Светлова «Родное имя» в пьесе В. Сорокина «Землянка» [16], по замыслу автора, призвана организовать такое когнитивное пространство в сознании читателя, в котором концептуальные образования, порождённые общеизвестными строками о великом вожде должны, но не могут совместиться с когнитивными структурами, связанными со словами-вставками (*нонсенсами* [11, с. 462]). Конфликт великого (в традиционном восприятии) и низкого (в силу бессмысленности и неуместности) образует сигнал об абсурде. Абсурд изображённого интерпретируется читателем или отвергается, однако его существование однозначно от-

* Коммемората (реминисценция) – включение в ткань повествования чужого текста (чаще всего известного и несколько трансформированного) без указания на его авторство [18, с. 517].

мечается: П у х о в (Разворачивает газету, жуя кусок хлеба, принимается читать.) *Имя Ленина снова и снова **влипаро** повторяет великий народ. И как самое близкое слово **упаро** имя Ленина в сердце живёт. И советская наша держава **барбидо**, и великих побед торжество – это Ленинский гений и слава **карбидо** и бессмертное дело его. Мы в работе большой не устанем, **моркосы!** И сильнее нашей Родины нет, если партии тёплым дыханьем **обросы** каждый подвиг народа согрет.*

Метатекст в драме абсурда является таким элементом, представляется той составляющей, которая расширяет коммуникативно-когнитивное пространство драмы, превращает пьесу из «плоского» текстового явления в объёмное, служит основой для когнитивного освоения читателем путей сценического воплощения драматургического действия. Присутствие авторской оценки сценической интерпретации текста противоречит канонам драмы, поэтому абсурдность содержания, подчёркнутая авторским метатекстовым вкраплением о нестандартности пьесы, усиливается: «От автора: ... честно говоря, я совершенно не верю, чтобы это хоть один раз появилось на нашей прославленной сцене» (Е.Ф. Сабуров «Двойное дежурство в любовном угаре» [15]). Здесь в границах паратекста (нерепликового фонда) посредством реализации **вердиктива** (выражения сомнения) драматург проводит *стратегию привлечения внимания тактикой посвящения читателя в авторские размышления о востребованности пьесы*. Репликовый фонд пьесы также может содержать метатекст: П о д о п л ё к о в. *Вот именно, что публика ждёт. Публика ждёт от вас гражданских и реалистических произведений, а вы какой-то чушью занимаетесь. Модерн какой-то придумали. Театр, понимаете ли, абсурда. Глупость такую придумали – зрителей на сцену таскать. Да я такую мерзость и смотреть не желаю* (В. Войнович «Трибунал» [6]).

Следует отметить, что метатекстовые элементы драмы абсурда не являются фактами алогизма речи или неправдоподобия. Напро-

тив, это реакция автора, персонажей и предполагаемых адресатов пьесы на содержание драмы абсурда. Их функция – акцентирование внимания на наиболее репрезентативных проявлениях абсурда. Авторская диалогическая стратегия вовлечения читателя в драматургический диалог достигает при этом наибольшей эффективности.

Специфическим коммуникативно-когнитивным эффектом обладает авторский **приём вовлечения зрителей в сценическое действие пьесы**. Например, в пьесе В. Дьяченко «Женщина в стиле “Осень”» [7] все зрители погибают; в пьесах Е. Попова «Предтеча» [13] и Д. Пригова «Пятьдесятая азбука» [14] они участвуют в драке с актёрами, развернувшейся в зрительном зале после спектакля: (1) *Ремарка: ... с невероятным грохотом стены и потолок обрушиваются к чёртовой матери, ни один из зрителей не уходит живым. Пауза. Неподвижная, спокойная, возможно, мёртвая, Дама стоит на сцене в полном одиночестве и прозрачности...* (2) **П у б л и к а. Пусту!** В о с и я н о в ы. *Не пуцу!* **П у б л и к а. Ах, так?! Свалка. Звон и бой предметов.** В о с с и я н о в ы. *Ой-ой-ой!*; (3) *Ремарка: выбегают 270-й, 271-ый, 272-й, 273-ий с ружьями наперевес. **Весь зал вскакивает с шумом, криком, грохотом опрокидываемых кресел и стульев, убегают, тогда вскакивают все вплоть до 300-го и 300а, 300б и 300в, и 300г, начинается смертопобоище.*** Организация смыслового пространства пьесы с акцентированием болевых точек социума (насильственная смерть, разрушение, насилие), с объективированием в тексте соответствующих им когнитивных структур, обусловлена тотальным насилием и разрушением в объективной реальности.

Вовлечение зрителя в орбиту хаоса и смерти параллельного драматургического мира есть элокутивно воплощённый абсурд факта, который обеспечивается в данных ситуациях выходом драматурга за пределы строго разграниченных внешней и внутренней коммуникации пьесы (автор-читатель/зритель; персонаж-персонаж).

Так, вступая в контакт с персонажами, зритель (а это иная, физически воплощённая

в условиях хронотопа спектакля ипостась читателя) включается во внутреннюю коммуникацию пьесы, что является абсурдным. Коммуникативная аномалия, порождённая при реализации авторских коммуникативных стратегий: диалоговой (вовлечения читателя в драматургический диалог, прагматических самопрезентации, формирования эмоционального настроения, эстетического внимания); риторической (привлечения внимания) – является умышленным действием, обеспечивающим проведение названных стратегий. Рабочей тактикой при этом является тактика эпатажа читателя.

Таким образом, текстовая организация русской драмы абсурда конца XX века отличается рядом специфических черт. Для объективации когнитивных структур, порождённых эпохой социально-исторического слома, в драме абсурда функционируют фрагментарные повторы, вставные элементы, интертекстуальные включения, метатекстовые элементы, фрагменты с описанием вовлечения зрителей в сценическое действие пьесы. В процессе создания подобных текстовых конструкций автором реализуются специфические коммуникативные речевые стратегии, проводимые с помощью соответствующих выявленных тактик. Следовательно, коммуникативно-когнитивный потенциал специфических текстовых элементов объективно значим и эффективно используется в авторской дискурсивной практике.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Апресян Ю.Д. Языковая аномалия и логическое противоречие // Избранные труды: в 2 т. Т. 2. Интегральное описание языка и системная лексикография. – М.: Языки русской культуры, Наука, Восточная литература, 1995. – С. 598-621.
2. Арутюнова Н.Д. Аномалии и язык (К проблеме языковой «картины мира») // Вопросы языкознания. – 1987. – № 3. – С. 3-19.
3. Бабаева Е., Успенский Ф. Грамматика абсурда и абсурд грамматики // Русский авангард в кругу европейской культуры: Тезисы и материалы междунар. конф. (Москва 4-7 янв. 1993 г.). – М.: Радикс, Научн. Совет по истории мировой культуры РАН, 1994. – С. 145-151.
4. Булыгина Т., Шмелёв А. Аномалии в тексте: проблемы интерпретации // Логический анализ языка. Противоречивость и аномальность текста: сб. науч. тр. / Ин-т языкозн. АН СССР. – М.: Наука, 1990. – С. 94-106.
5. Вежицкая А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 8. – М.: Прогресс, 1978. – С. 259-336.
6. Войнович В. Трибунал. Малое собрание сочинений: В 5 т. – Т. 4. – М.: Фабула, Рапид, СИА-БАНК, 1995. – С. 5-48.
7. Дьяченко В. Женщина в стиле «Осень»: Пьеса // Современная русская литература: хрест. для средней и высшей школы. – Астрахань: Изд-во Астраханского пед. ин-та, 1995. – С. 604-632.
8. Дюшен И. Театр парадокса. – СПб., 1991. – 298 с.
9. Иванов А. Бес // Современная драматургия. – 1992. – № 3-4. – С. 23-51.
10. Кобозева И.М. Прагмасемантическая аномальность высказывания и семантика модальных частиц // Логический анализ языка: Противоречивость и аномальность текста. – М.: Наука, 1990. – С. 194-203.
11. Москвин В.П. Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры. Терминологический словарь. – Ростов-н/Д.: Феникс, 2007. – 940 с.
12. Мухина О.Ю. [Электронный ресурс] // Театр: [сайт]. [1997]. URL: <http://www.theatre.ru/drama/muhina/index.html> (дата обращения: 13.03.2010)
13. Попов Е. Предтеча // Стрелец: альманах литературы, искусства и общ.-политич. мысли. – Париж-Москва-Нью-Йорк: Третья волна, 1992. – С. 44-78.
14. Пригов Д. Пятьдесятая азбука // Театр. – 1992. – № 8. – С. 181-191.
15. Сабуров Е.Ф. Двойное дежурство в любовном угаре // Восемь нехороших пьес: сб. пьес. – М.: В/о «Союзтеатр» СТД СССР, 1990. – С. 79-115.
16. Сорокин В. Землянка // Современная драматургия. – 1994. – № 3. – С. 55-70.
17. Сорокин В. Дисморфомания // В. Сорокин. Капитал. Полное собрание пьес. – М.: Захаров, 2007. – С. 154-198.
18. Старичёнок В.Д. Большой лингвистический словарь. – Ростов-н/Д.: Феникс, 2008. – 811 с.