

Литература

УДК 36761

Анищенко М.Г.

АБСУРДИСТСКАЯ ГЕОМЕТРИЯ ЯЗЫКОВЫХ ЭКСПЕРИМЕНТОВ*

Аннотация. В статье «Абсурдистская геометрия языковых экспериментов» дается сопоставление поэтики драмы абсурда и стиля классической культуры. Автор затрагивает широкий ассортимент лингвистических, литературоведческих, философско-эстетических категорий, доказывает мысль о координальной ревизии языка, осуществляемой драматургами-абсурдистами.

Ключевые слова: абсурд, драма абсурда, персонаж, диалог, языковая коммуникация, алогизм, дискурс, поэтика.

В драме абсурда вопрос языка становится ключевым. В традиционной психологической литературе слово являлось средством рефлексирующего самоописания. В абсурде слово лишено феноменологического опыта, оно остается заключенным в стенах копируемых им предметов. Избыточная субъективность и философские вопрошания классики сменяются в абсурде схематизмом слов, аутентичных миру, утратившему спонтанность импровизации.

Персонаж драмы абсурда не обременяет свой язык ссылками и цитатными выкладками, подтверждающими его правоту. Общение происходит на языке нелепости и алогизмов, полужнания и необоснованных экстраполяций. Персонаж абсурда похож на дебютанта жизни, у него нет накопленных идей, в его речи отсутствуют метафоры, риторическая логика, торжествует лишь злоупотребление привычными нормами синтаксиса. В результате язык лишается привилегированного положения быть равным истине, которое гарантировалось риторическим многоглаголием классической культуры.

Абсурдистское свержение языка с его привычного трона, отмена постулатов классической художественной повествовательности свидетельствует о новой геометрии языковой катастрофы, в основе которой лежат эмпирико-позитивистские правила пользования речью, немотивированной преданностью тра-

дициям высокой словесности.

Э. Ионеско описывает специфику нового языка: «Если же у некоторых авторов речь превращается просто в дискуссию, то это большая ошибка с их стороны. Существуют и другие способы драматического преобразования речи: например, через доведение ее до пароксизма, помогающее театру обрести подлинное лицо, определяющееся переходом за рубеж умеренности; само слово доводится при этом до крайней черты напряжения, а речь почти взрывается и уничтожает саму себя, столкнувшись с невозможностью вместить всю полноту смысла» [2, 50].

Чтобы понять феномен абсурдистского пользования языком, необходимо провести демаркацию казалось бы близких понятий: жест и эффект жеста. Ориентированное на тождество эмпирики слово абсурдиста – это жест, уточняющий параметры человеческого существования. Расцветенная метафорами и сравнениями речь автора и героя классической культуры – это эффект жеста, сияющего подтвердить свое тождество некоей реальности.

Драма абсурда выбирает «разговорный» уровень в обсуждении темы человеческого существования. С этой целью она устраняет лексическое и стилистическое наследие прошлого, атрибуты традиционного литературного языка: красоты, устаревший аристотратический стиль самопрезентации.

У истоков подобной процедуры пользования языком стоял Селин, в свое время совершивший стилистическую революцию во французской литературе. Ионеско считал, что Селину не удалось бы взбудоражить читателя, если бы он писал языком Жироуду или Монтерлана.

Селин относил к главным своим достижениям то, что ему удалось сохранить в письме живые интонации разговорной речи. Не случайно писатель настаивал на этом в своих поздних книгах, особенно в «Интервью с профессором Y»: «Чувство можно выразить, и то с большим трудом, исключительно в «раз-

* © Анищенко М.Г.

говорной речи»... чувство можно схватить только в «разговорной речи»... и передать его посредством письма удастся лишь ценой невероятных усилий, огромного труда, о чем идиот, вроде вас, и не подозревает!..» [7, 6].

К реформаторам стиля во французском литературном языке можно отнести и Раймона Кено. Автор «Зази в метро» негативно относился к стремлению Французской Академии сохранить в неприкосновенности классический язык произведений XVIII века, который французские члены академии считали единственно приемлемым для написания литературных произведений и пытались оградить его от влияния современности. Кено отдавал приоритет разговорному языку, считая, что это единственный материал, адекватный реальности. Писатель полагал, что новый язык сам порождает новые идеи. Разговорная речь инициирует новый синтаксис, фонетические трансформации, новую грамматику. «Разговорный язык» не тождествен «банальному», отмеченному наличием мещанских эвфемизмов, поддельной значительности и самодовольной величественности.

Известный режиссер Жан Вилар одним из первых осознал «языковую» перспективу театральной практики: «Вы спрашиваете: Адамов или Клодель? Я отвечаю: Адамов». Вилар отказывается от старого риторического литературного языка Клоделя, предпочитая новый «разговорный» стиль абсурдистов.

Необходимо тезисно наметить основополагающие аспекты языкового новаторства драматургов-абсурдистов.

1. Выбор личных местоимений. Этот, на первый взгляд, незначительный элемент, на самом деле играет решающую роль в организации конфликта пьес.

Во французском языке наличествует два местоимения второго лица («ты» и «вы»), которые в английском обозначаются одним — «you». «Ты-Вы» (Tu-Vous) во французском — это не просто грамматическая форма. Это весьма важный, хотя и трудноуловимый социальный знак. Обращение на «ты» или «вы» определяет как отношения между персонажами и действительностью, так и контакт со зрителем. Выбирая второе лицо единственного числа, драматург стремится к выстраиванию отношений с публикой на уровне «ты», прибегая таким образом к усечению риторической многозначительности.

2. Синтаксис. Классическая культура демонстрировала интерес к событиям мысли, абсурд — к событиям языка. При этом слова в драме абсурда творятся часто без какой-либо

связи с сознанием. Чувство принадлежности к реальности или какой-либо данности, ее подразумевающей, создается с помощью риторических протезов: персонажи не мыслят, они поставлены в ситуацию, когда следует срочно решать задачи говорения, а не существования. Подобная ситуация является реакцией на самую реальность или на то, что ее в данный момент замещает.

Синтаксические структуры также отражают авторское видение реальности. У драматургов абсурда, к примеру, не встречаются синтаксические формы предшествующей культуры: длинные и ориентированные на оригинальность пассажи Жироуду и Клоделя, вычурные риторические периоды Монтерлана и даже изощренное словоупотребление Селина или Кено. Абсурдисты упрощают синтаксис: предложения делаются короткими, исчезает подчинительная связь, каузативные частицы («таким образом», «так как», «потому что» и т. д.). Существование, рассматриваемое как абсурдное, алогичное и фрагментарное, не нуждается в организации с помощью причинно-следственных, структурно-упорядочивающих элементов.

3. Паузы — наиболее очевидный вклад театра абсурда в театральную эстетику. Как и выбор личного местоимения, этот элемент кажется незначительным, но его роль трудно переоценить.

Паузы могут отмечать смену темы диалога и исчерпанность предыдущей темы; свидетельствовать о соответствующем эмоциональном состоянии персонажей; указывать читателю на область подтекста, связывая буквальное молчание с умолчанием. Однако у драматургов-абсурдистов паузы, будучи полифункциональными, крайне редко выполняют только одну из перечисленных функций.

Артюр Адамов различал понятия «пауза» и «молчание». Первый тип паузы он обозначает словом, второй — многоточием. «Молчание», по мнению драматурга, выступает в качестве «сообщения-сигнала», направленного на привлечение внимания публики. Этот прием выходит за пределы риторической фигуративности, он призван изменить ритм мысли и диалога.

Эти типы пауз встречаются у Ионеско и Беккета.

«Владимир. Ну и что? (Пауза.) Что в нем такого особенного?

Молчание.

Эстрагон. Перейдем теперь к чему-нибудь другому, ладно?

Владимир. Я как раз собирался тебе это предложить.

Эстрагон. Вот только к чему?

Владимир. А в этом все и дело!

Молчание» [1, 109].

Собственно молчание персонажей, т. е. буквальное паузы в их речи, отмечаемые в авторских ремарках, — достаточно типичное для драматургии явление, особенно после художественных открытий Чехова. На различие функции пауз в драматургии Чехова и абсурдистов указал Рольф-Дитер Клуге: «Паузы выражают у Чехова проблематичность коммуникации; у Беккета, напротив, основная экзистенциальная ситуация ожидающих героев — молчание, а диалоги являются перебивками молчания» [6, 143].

Паузы в драме абсурда, подчеркнутые в ремарках, почти всегда объединяют в себе два аспекта мотива молчания — буквальное не-говорение и умолчание, в их взаимосвязи и переплетении.

Герой абсурда практикует особый вид тишины (умолчания, молчания), избегая таким образом ненужной исповедальности. Мотив молчания наделяется не бытовым (паузы в речи), не психологическим (умолчание), даже не подтекстным, а метафизическим смыслом. Молчание становится одной из форм познания мира. Например, в пьесе «В ожидании Годо».

Если раньше под паузой понимался временный разрыв речи персонажей, не заполненный какими-либо действиями, то у Беккета, наоборот, алогичный монолог с паузами сопровождается активными действиями.

Выразительная иллюстрация — пьеса Беккета «Счастливые дни»:

«Винни: ... Бедный Вилли — *(разглядывает тубик, улыбки как не бывало)* — кончается — *(ищет глазами колпачок)* — ну да ладно — *(находит колпачок)* — ничего не попишешь — *(завинчивает колпачок)* — вещи стареют, им приходит конец — *(откладывает тубик)* — вот и ей пришел — *(поворачивается к сумке)* — ничего не поделаешь — *(достает зеркальце, поворачивается к залу)* — ну да — *(рассматривает зубы в зеркале)* — беденький Вилли...» [2, 266].

В этой пьесе на четырех страницах — сто двадцать пауз, усиленных эллиптической эстетикой — намеренным пропуском несущественных слов в предложении. У Беккета функцию эллипсиса выполняет многоточие. Многие беккетовские пьесы строятся на эллипсисе: «Ничего не поделаешь» («В ожидании Годо»); «Кончено, все кончено, все

кончится, все, возможно, кончится» («Конец игры»), «Еще один божественный день» («Счастливые дни»).

Феномен молчание в пьесах абсурдистов следует отличать от приема отсутствия звука. Подобный тип молчания назван Сартром «моментом говорения». С другой стороны, молчание не обладает никакой ценностью, так как существует только в контексте философии абсурда, однако очень часто оно заявлено в качестве многозначительного знака конфликта. Хамм говорит в начале пьесы «Конец игры»: «Мне... *(зевает)* ... мне. *(Пауза.)* Играть».

Молчания и паузы привлекают внимание зрителя, подчеркивают мысль персонажей и гиперболизируют ее, придают тексту смысловую непрозрачность, вынуждающую реципиента расшифровывать неозвученное.

4. Клише. Деформированный язык абсурда пронизан нелепостями, бессмыслицами, нонсенсами. Однако сила намеренной банальности и ложного словоупотребления позволяет драматургам добиться эффекта тождества драматургического языка языку эмпирической повседневности.

Абсурд разоблачает метафизику как субъектное мышление, демонстрирует эффект деиндивидуализированности. Минуты абстракции философского тезауруса и метафорические изящества, абсурд утверждает, что сама выверенная грамматика и структурированный синтаксис языка культуры превращает проблему существования в плоскую банальность, в язык упорядоченных искусственных знаков, имеющих лишь косвенное отношение к человеку.

Словесное существование героя абсурда сводится к скромному ассортименту протокольных фраз. Он не действует и не медитирует. Он озвучивает автоматизм повседневности.

Возрастающее влияние средств массовой информации на повседневную жизнь формирует новые модели человеческого поведения. Рекламный дискурс превращается в общественную норму. Использование людьми слоганов и речевых клише истощает подлинную коммуникацию. Слова становятся инструментами семантической войны. Эту «войну» абсурдисты отражают особенно остро. Поскольку для многих из них — Беккета, Адамова, Ионеско, Аррабаля — французский язык не родной, овладели им они уже в сознательном возрасте; эта языковая «остраненность» позволила драматургам быть особенно внимательными к речевым шаблонам и ба-

нальностям.

Беккет и, в особенности, Ионеско не приемлют речевые клише, воспринимают их как застывшую мысль. Лишенный гибкости, язык функционирует по законам бездуховной машинерии. Вместо того, чтобы выражать мысль, он ее фальсифицирует, вместо того, чтобы благоприятствовать общению, он изолирует индивидов. И здесь обнаруживается торжество абсурда, поскольку абсурд, по Ионеско, – это отделение языка от своей сущности.

Персонажи больше не умеют думать, общаться, они могут только воспроизводить услышанные банальности: «Речь идет, прежде всего, о мелкой буржуазии во вселенском масштабе, поскольку мелкий буржуа — это человек воспринятых им идей, лозунгов, всеобщий конформист: такой конформизм, конечно же, — это его автоматический язык, который и разоблачает человека. Текст «Лысой певицы» или учебник английского (или русского, или португальского), составленный из готовых выражений, из самых избитых клише, раскрыл тем самым автоматизм языка, поведения людей, «разговора, ведущегося, чтобы ничего не сказать», разговора, ведущегося, потому что человек не может сказать ничего лишнего, он раскрыл мне отсутствие внутренней жизни, механизм повседневности, человека, погруженного в свою социальную среду, не отличающего себя больше от нее. Смиты, Мартини не умеют больше говорить, поскольку не умеют больше мыслить» [5, 138].

Ионеско в пьесе «Жак, или Подчинение» предлагает пример того, как клише приспособляется к самым произвольным контекстам:

«Жак. Все есть «ша».

Роберта II. Чтобы обозначить вещи, достаточно одного слога: «ша». Шавки зовутся ша, продукты: ша, насекомые: ша, стулья: ша, ты: ша, я: ша, крыша: ша, число один: ша, все наречия: ша, все предлоги: ша. Становится легко разговаривать.

Жак. Чтобы сказать: давай спать, дорогая...

Роберта II. Ша, ша.

Жак. Чтобы сказать: меня клонит в сон, давай спать, спать...

Роберта II. Ша, ша, ша, ша.» [4, 39].

5. Смысл **неологизмов** зависит от контекста. Беккет предпочитает изобретать неологизмы, когда известное понятие, слово не позволяет выразить оригинальность происходящего или нуждается в полисемичном

истолковании. Чтобы разгадать значение неологизма, читателю нужно по частям собирать текстуальный пасьянс. Сам Беккет не дает готовых ключей к разгадке.

Например, в пьесе «В ожидании Годо» появляется слово «кнук» (knouk). Что оно означает? Первая ассоциация со словом «кнут». Отсюда и впечатление — насилие, пытка, садизм. Тем более, что это подтверждается самим текстом: первое появление тандема Поццо-Лаки сопровождается следующей ремаркой: «У Поццо в руке кнут». Поццо размахивает кнутом, грубо обращается с Лаки, оскорбляет его, командует им. Ремарки: «Поццо подгоняет Лаки с помощью веревки, которая накинута тому на шею» [1, 41], «Поццо приставляет конец кнута к груди Лаки и толкает его» [1, 44]. Заставляет Лаки как вьючное животное нести тяжелый груз: «Лаки тащит тяжелый чемодан, складной стул, корзину со съестными припасами и переброшенное через руку пальто» [1, 41]. Обращается с Лаки, как с животным: «Быстрее!», «Назад!», «Стой!», «Повернись!» [1, 43].

Семантическое содержание слова «кнук», таким образом, уточнено. Но вскоре обнаруживается иное семантическое значение. На вопрос Владимира, что есть кнук, Поццо дает неожиданный ответ: «Вы, вообще-то, из этого столетия? Раньше держали шутов. А теперь держат кнуков. Конечно, только те, кто может себе это позволить» [1, 56].

«Кнук» представлен современной версией шута. Следующее признание Поццо о том, что Лаки прежде был «мил... помогал... развлекал, а теперь... убивает», наводит на мысль: потешный козел отпущения ничто иное как палач.

Еще более парадоксальные коннотации появляются, когда Поццо заявляет: «Без него я никогда не понял бы, что такое низкие вещи, красота, милость, я был не способен это понять. Тогда я взял кнука».

Лаки здесь аттестован мыслящим, чувствующим, милосердным. Через десять страниц Поццо говорит о талантах своего слуги: «... раньше он танцевал фарандолу, альмею, кадрили, жигу, фанданго, и даже экосез под шотландский рожок. Он подскакивал вверх..» [1, 63] — обозначаются таланты философа, поэта, певца, танцора. «Кнук», следовательно, принадлежит расе эстетов, артистов, интеллигентов.

В итоге, семантическое содержание слова «кнук» находится на пересечении различ-

ных понятий. Knouk: souffre (страдалец) – douleur (арго: несносный тип) — bouffon (шут) — bourreau (палач) — poète (поэт). Чтобы данный неологизм стал понятен, он должен отвечать некоторым условиям. Упомянутый мимоходом и без объяснения, он был бы абсолютно неуловим. Беккет прибегает к «поэтическому» методу Малларме, наделяя контекстуальное понимание большей значимостью, чем концептуальное.

Неологизм присутствует и в названии пьесы. Следует отметить, что этот случай отличается от проанализированного. «Кнук» – нарицательное имя, звучанием напоминающее слово русского происхождения (кнут), переведенное на французский. В то время, как «Годо» – имя собственное, не французское, связанное с глаголом «ожидать».

Наиболее очевидное значение частично проявляется в безобидной, если она вырвана из контекста, фразе:

«Поццо. Предположим, что вы сейчас уйдете, сейчас, пока еще белый день, ведь не смотря ни на что, сейчас еще светло.

Все трое смотрят на небо.

Хорошо. Что же в таком случае будет (*вынимает трубку изо рта, смотрит на нее*) – погасла (*снова зажигает трубку*) – в таком случае... в таком случае... что же будет в таком случае с вашей встречей с тем... Годэ... Годо... Годэном... (*Пауза.*) ... Ну, вы понимаете, о ком я говорю... а ведь от него зависит ваше будущее... (*Пауза.*) Во всяком случае ваше ближайшее будущее» [1, 50].

В цепочке Godet/Godot/Godin помимо забавного (Godin – марка нагревательных приборов) выявляется повторенное три раза слово «god». В английском языке оно означает «Бог». В употреблении иностранного корня слова драматургом-абсурдистом нет ничего странного, Джойс к этому приему прибегал часто. А поскольку имена персонажей принадлежат четырем лингвистическим горизонтам: Эстрагон (французский язык), Владимир (русский язык), Поццо (итальянский язык) и Лаки (английский язык), не удивительно, что «Godot» может указывать на Бога. Подобное предположение-интерпретация подтверждается ремаркой («все трое смотрят на небо») и символическим высказыванием: «Годо... от которого зависит ваше будущее».

Мысль о том, что «Godot» может означать «Бог», подтверждает религиозный контекст пьесы. В самом начале Владимир упоминает о распятии двух воров и спасении одного из них; также в пьесе часто упоминаются Библия, Земля Обетованная, Четы-

ре Евангелия, Спаситель. Жизнь Эстрагона сравнивается с Христом. Кроме того, Поццо готовится продать Лаки на священном рынке. Лаки вспоминает «белобородого Бога».

Здесь важно обратить внимание на следующий акцент. В слове «Godot» наличествуют два лингвистических кода: английский корень и французский суффикс «ot». Этот суффикс имеет уменьшительное значение (как в словах Pierrot или chariot). Жаккар предполагает, что сопровождение имени Бога суффиксом «ot» создает ироническую семантику. При этом возможна и другая интерпретация. «Godot» – это маленький личный Бог каждого человека; антропоморфическая репрезентация веры в наличие кого-либо, кто однажды позаботится о человеке, утратившем всякую надежду на заботу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Беккет С. В ожидании Годо. – М., 1998. – 283 с.
2. Беккет С. Театр. Пьесы. – СПб., 1999. – С. 266.
3. Ионеско Э. Противоядия. – М., 1992. – 476 с.
4. Ионеско Э. Жак, или Подчинение. // Ионеско Э. Театр. – М., 1994. – 431 с.
5. Ионеско Э. Трагедия языка // Как всегда об авангарде. – М., 1992. – 284 с.
6. Клуге Р.-Д. Чеховиана. Чехов и Франция. – М., 1992. – 280 с.
7. Селин. Интервью с профессором У. – СПб., 2001. – 102 с.

M. Anishchenko

ABSURD GEOMETRY OF LANGUAGE EXPERIMENTS

Abstract. In the article «Absurd geometry of language experiments» confronts poetics of absurdist drama with classical culture style. The author shows a great variety of linguistic, literary, philosophic and aesthetic categories. As well as he proves the idea of language revision done by absurdist dramatist.

Key words: absurdity, drama of absurdity, the character, dialogue, the language communications, an alogism, discourse, poetics.