

Маркелова С. П.,

Львівський національний університет ім. Ів. Франка, м. Львів

П'ЄСИ ТЕАТРУ АБСУРДУ: ОСОБЛИВОСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ ДЕЯКИХ ТЕКСТОВИХ КАТЕГОРІЙ (на матеріалі творів С. Беккета, Г. Пінтера, Н. Сімпсона)

У статті комплексно аналізуються особливості ряду текстових категорій у драмах театру абсурду. Доводиться, що авторська настанова на безпосередню реалізацію ідеї абсурдності на рівні тексту, а не його осмислення, призводить до системної деформації ряду текстових категорій: прагматики, інформативності, підтексту, континууму та деяких інших, що стає джерелом такої жанрової ознаки як ефект абсурдності.

Ключові слова: театр абсурду, текст, прагматика, інформативність, підтекст, континуум.

В статье комплексно анализируются особенности ряда текстовых категорий в драмах театра абсурда. Показано, как авторская установка на непосредственную реализацию идеи абсурдности на уровне текста, а не его осмысления, приводит к системной деформации ряда текстовых категорий: прагматики, информативности, подтекста, континуума и некоторых других, что служит источником такой основополагающей жанровой особенности как эффект абсурдности.

Ключевые слова: театр абсурда, текст, прагматика, информативность, подтекст, континуум.

The paper offers a complex analysis of some textual categories in the Absurd drama. It is shown how the authors' strategies aimed at realization of the idea of the absurd directly at the level of the text (not its comprehension) results in text categories deformation, namely the categories of pragmatics, informativeness, implication, continuity and some others, which is a source of such basic genre feature as the effect of the absurd.

Key words: drama absurd, text, pragmatics, informativeness, implication, continuity.

Абсурдизм у драмі – це художній напрям, який виник у середині ХХ ст. Він розбив усі жанрові стереотипи у драмі, які виникли ще в античні часи і вдосконалювалися та розвивалися протягом століть. Як відомо, п'єсам театру абсурду притаманна невизначеність проблематики, незвичайна трансформація явищ та понять, відсутність логіки перебігу подій, невмотивованість дій персонажів, відсутність комунікації, гіпертрофована ворожість оточення. Згідно наших спостережень ці особливості стосуються не тільки смислового аспекту тексту, але у значній мірі впливають на його формальну сторону, оскільки проявляються у деформації ряду текстових категорій. Тому вивчення особливостей реалізації текстових категорій у п'єсах театру абсурду дозволяють виявити джерело такої жанрової ознаки п'єс цього напрямку як ефект абсурдності, що виникає, розвивається та поглиблюється протягом усього тексту за допомогою різних засобів.

Стаття присвячена дослідженню особливостей реалізації ряду текстових категорій, таких як прагматика, інформативність, підтекст, континуум, ретроспекція та перспекція. Ми також торкаємося проблем особливостей художнього часу та простору у п'єсах цього напрямку.

У здійсненні комплексного аналізу деформації ряду текстових категорій у п'єсах театру абсурду полягає наукова новизна дослідження. Актуальність дослідження визначається тим, що системний аналіз особливостей текстових категорій дозволяє адекватно інтерпретувати твори цього напрямку та робить певний внесок у теорію та практику інтерпретації художніх творів.

У нашому дослідженні ми виходимо з лінгвістичної концепції п'єс театру абсурду, розробленої В.А. Звєгінцевим [2]; спираємося на ідеї В.Я. Мізецької [4], яка розширила розуміння комунікативно-мовленнєвої організації драматургічного тексту; а також О.В. Барабан [1], що дослідив різні аспекти постмодерністського діалогу.

Досліджуючи особливості театру абсурду, В.А. Звєгінцев пов'язує їх кардинальні властивості із лінгвістичною проблемою відмінності мови та мовлення. Розглядаючи цю відмінність, автор підкреслює такі особливості мовлення як ситуативність та цілеспрямованість. Ситуативність мовлення, до якої входять, як відомо, конкретні екстралінгвістичні умови спілкування, а також емоційний та психологічний контекст представляються як узагальнені якості мовлення. Цілеспрямованість трактується як орієнтація на розуміння. Ситуативність та цілеспрямованість, що визначають прагматику мовлення, відрізняють її від мови. За словами Звєгінцева, “різниця між мовою і мовленням з цієї точки зору блискуче демонструє драматургія абсурду ..., де прагматика зсунута і функції мовлення практично покладені на мову. Діалог у творах даного напрямку виявляється абсурдним тому, що він будується над прагматичною порожнею, а оскільки мовлення неможливе без прагматики, то остання штучно створюється засобами мови” [2, с. 239]. На думку автора, це проявляється у тому, що театр абсурду свідомо зорієнтований на те, що дійові особи спілкуються, не маючи комунікативної мети і не враховуючи ситуативних потреб. У результаті в п'єсах театру абсурду граматично правильно побудовані висловлювання підміняють осмислене мовлення [2, с. 244].

Згідно наших спостережень, побудова діалогів без урахування прагматики призводить до деформації ряду текстових категорій. Очевидно, що прагматика драматургічного діалогу має подвійний характер. Перша реалізується на рівні “автор п'єси – реципієнт”, а друга на рівні – “персонаж – персонаж”. Звичайно, що другий рівень є похідним від першого. У традиційній драмі цей розподіл не є істотним, оскільки категорія прагматики на обох рівнях реалізується у раціональному плані. Інша ситуація спостерігається в абсурдистській драмі, де цільова установка реалізується на текстовому рівні, а саме: думка про абсурдність довоколишнього світу втілена в абсурдному за змістом тексті.

Знавець театру абсурду М. Есслін вважає, що у порівнянні із Сартром та Камю, які передають новий зміст

звичайними засобами, театр абсурду зробив крок уперед у здійсненні єдності основних ідей та форми їх вираження. "Театр абсурду відмовився від обговорення абсурдності людського існування, він просто представляє це у дії, тобто у термінах конкретних сценічних образів" [7, с. 24-25]. Схожа думка була висловлена М.В. Моклицею відносно того, що зосередженість на екзистенціальності та самовираженні знаходить втілення у спробах безпосереднього об'єктивування у драматургічному творі внутрішнього світу автора [5, с. 24].

Як відомо, драматурги-абсурдисти виходять з цільової настанови на донесення до глядача думки про алогічність та хаотичність довколишнього світу у комплексі відсутності причинно-наслідкових зв'язків, думки про безцільність існування людини. При цій же цільовій настанові у традиційному тексті ідея про абсурдність довколишнього світу та існування людини реалізується на етапі осмислення тексту реципієнтом, тобто на етапі реалізації цілісності тексту. Тому прагматика на обох рівнях реалізується у раціональних термінах. Втілення абсурдності у термінах художніх образів, тобто безпосереднє об'єктивування на рівні тексту авторської ідеї проявляється у реалізації цільової настанови на гіперсинтаксичному рівні у виді зсунення прагматики другого рівня "персонаж – персонаж".

Зсунення прагматики на цьому рівні проявляється у тому, що мовленнєва взаємодія супроводжується відсутністю комунікації як такої. У результаті виникають квазідіалоги, у яких порушений комунікативний аспект:

LEN: Do you believe in God ?

MARK: What?

LEN: Do you believe in God ?

MARK: Who?

LEN: God.

MARK: God?

LEN: Do you believe in God ?

MARK: Do I believe in God ?

LEN: Yes.

MARK: Would you say that again? [10, с. 111].

Незважаючи на граматичну правильність структур та збереження формальних показників зв'язності (постор іменника God), комунікативний ефект від такого обміну репліками лишається нульовим, оскільки таке спілкування нагадує ходіння по колу, коли у кінці розмови ми опиняємося на його початку.

Власне кажучи, кожна п'єса театру абсурду з відсутністю сюжету як такого, з невизначеністю та принциповою невирішеністю проблематики – це також своєрідне ходіння по колу. Наприклад, найперша п'єса, що дістала назву п'єси театру абсурду "Очікуючи Годо" С. Беккета, починається та закінчується одним і тим самим станом персонажів – станом безперспективного очікування на невідомого Годо.

Згідно наших спостережень, деформація текстової категорії прагматики безпосередньо пов'язана з деформацією такої важливої категорії як інформативність та ряду інших категорій. Безумовно, така взаємна залежність категорій тексту є проявом його системного характеру, що яскраво демонструють п'єси театру абсурду.

Основи деформації інформативності п'єс цього напрямку закладаються вже у списку дійових осіб, у якому традиційно подається перша інформація про них. Проте у більшості п'єс список, зазвичай, не містить цієї інформації у повному обсязі, або вона зовсім відсутня, а саме: імена, вік, професія, соціальний статус тощо. Тобто, інформація, що є необхідна для розуміння подальшого тексту, звужена або зовсім відсутня через відсутність списку дійових осіб. Так, у п'єсі С. Беккета "Театр І" наявні дві дійові особи А і В, що позначаються безпосередньо перед репліками, а у ряді п'єс цього ж автора наявна тільки одна дійова особа, відомості про яку відсутні. Або п'єса "Монолог", що починається словами: "A man alone in a chair. He refers to another chair which is empty" [6, с. 27]. У п'єсі Г. Пінтера "Голоси сім'ї" – це голоси 1, 2, 3, котрі також залишаються безіменними до кінця п'єси. Складається враження, що авторові неважлива будь-яка інформація про персонажів, оскільки вони відходять, не залишаючи по собі слідів, а їхнє існування було безглуздом та безцільним.

Проте, у деяких списках дійових осіб знаходимо позначення імен або професій, наприклад, у п'єсі Г. Пінтера "Слабкий біль" (Edward, Flora, matchseller). Обмеженість інформації про персонажів у списку дійових осіб – невинуватиме явище, а особливість цього художнього напрямку. Як правило, вже на початку п'єси становище персонажів є жалюгідним. Це обшарпані волоцюги Володимир та Естрагон (С. Беккет "Очікуючи Годо"); Хамм, що важко помирає (С. Беккет "Ендшпіль"); один сліпий, інший паралізований – персонажі А і В (С. Беккет "Театр І"); німий продавець сірників, що врешті втрачає здатність сприймати навколишній світ (Г. Пінтер "День народження"); Стенлі, з яким стається те саме (Г. Пінтер "Слабкий біль") та багато інших. Більш того, ми ніколи не дізнаємося, що призвело до їхнього жалюгідного стану та страждань.

Тобто, інформативність як текстова категорія, що уособлює інформаційний масив тексту, представляється недостатньою. Інформаційні лакуни не заповнюються у процесі розгортання тексту. Жалюгідний моральний і фізичний стан персонажів не покращується, а навпаки, погіршується. Їм притаманна раптова безпідставна втрата зору, розуму, згасання функцій організму до повного фізичного і розумового колапсу без надії на відновлення. У такий спосіб письменники цього напрямку втілюють ідею абсурдності людського існування, що неминуче призводить до фізичного старіння, морального зuboжіння і, врешті, смерті.

Деформація інформативності проявляється також у тому, що діалоги п'єс театру абсурду до певної міри нагадують випадково підслухану розмову, що здається безглуздою через брак інформації для її адекватного розуміння. У результаті реципієнта не покидає відчуття, що він не знає чогось важливого, що дозволить зрозуміти, що відбувається. Наприклад, хто такий Годо і чому його необхідно обов'язково дочекатися (С. Беккет "Очікуючи Годо"); чому Стенлі панічно боїться, що його знайдуть (Г. Пінтер "День народження"); чим займаються Гас і Бен у таємничій кімнаті (Г. Пінтер "Німий офіціант"); що відбулося між Розою та її батьком

(Г. Пінтер “Кімната”). Цей список може продовжуватися до безкінечності. Важливим є те, що інформаційні лакуни не будуть заповнені, що, у свою чергу, сприяє виникненню когнітивного дисонансу, тобто стану дискомфорту у випадку неможливості раціональної інтерпретації тексту реципієнтом.

Можливо, популярність п'єс театру абсурду протягом певного часу (середина 50-х – 60-і роки ХХ століття), як не дивно, у певній мірі базувалася на явищі стійкого когнітивного дисонансу у процесі сприйняття п'єс театру абсурду. Оскільки, як відомо, людину приваблює не тільки прекрасне та гармонійне, але й відрадливе та незрозуміле. Ми припускаємо, що у такий самий спосіб почуття когнітивного дисонансу при перегляді п'єс театру абсурду, з одного боку, шокує та створює певний психологічний дискомфорт, а з іншої – збуджує цікавість та має своєрідну привабливість для глядача.

Аналіз п'єс театру абсурду показує, що деформація інформативності у п'єсах цього напрямку здійснюється у різний спосіб. Ще одним прикладом є значна кількість перейменувань різного типу. Наприклад, у п'єсі Н. Сімсона “Чи був він?” автор здійснює змішування декількох ролей в одну. На початку п'єси наведений наступний список дійових осіб, що відображає безсистемне перейменування персонажів:

Mr Williams (Mr Burbaze, Clarence, Archbishop, Cabinet Minister, I.V. Director).

Mr Vernon (Mr Bavestock, Senior Civil Servant, Mr Clapton, Piano Engineer).

Mr Putney (Ship's Steward, Junior Civil Servant, Solicitor. Trade Union Leader, Interviewer).

Women

Sybill (Miss Rugg, Mrs Clacton, Mrs Treplatchy, Mrs Durbage).

Miss Stewart (Miss Grabbe-Harmsworth, Mrs Carthage, Mrs Blithempton).

Miss Huges (Miss Havergall, Flag-selling lady, Miss Linthropp, Girl-Reporter, Receptionist Nun).

Mrs Whitbrace [11, с. 71].

Неможливість раціональної ідентифікації персонажів протягом п'єси поглиблює ефект абсурдності.

Наведемо приклад іншого типу перейменування:

GOLDBERG: “Simey!” My old mum used to shout “quick before it gets cold.”...

McCAN: “I thought your name was Nat.”

GOLDBERG: “She called me Simey” [8, с. 53].

Одній людині Голдберг відомий як Нет, а мати кликала його Саймі. Оскільки цей персонаж лишається таємничим, можна припустити, що він змінив ім'я. Але коли виявляється, що батько називав його Бенні [8, с. 88], стає неможливим раціонально інтерпретувати ці перейменування, що призводить до виникнення ефекту абсурдності.

Отже, деформація категорії інформативності у п'єсах театру абсурду реалізується у різний спосіб: через недостатню інформацію про дійових осіб, незаповненість інформаційних лакун, цілеспрямоване змішування ролей та безсистемне перейменування дійових осіб. Зазначимо, що описані явища перешкоджають раціональному інтерпретуванню п'єс цього напрямку та сприяють виникненню ефекту абсурдності, що є жанровою особливістю.

Як показує матеріал дослідження, деформація текстових категорій має системний характер, тобто деформація певних категорій спричиняє деформацію інших. А саме, деформація категорії інформативності сприяє деформації категорії підтексту, яка є тісно пов'язана з інформативністю та ґрунтується на узагальненні попередньої текстової інформації та здатності реципієнта робити умовиводи. Для прикладу розглянемо п'єсу Г. Пінтера “Коханець”. Персонажами є чоловік та жінка, Річард та Сара. Уся п'єса побудована на їхніх розмовах про її коханця на ім'я Макс та його коханку, дівчину легкої поведінки.

Спочатку незрозуміло, чому подружжя так спокійно відноситься до взаємних зрад: чи це повна взаємна байдужість, чи розбещений спосіб життя Але, коли з'ясовується, що вони самі грають ролі своїх коханців, змінюється весь підтекст їхніх попередніх розмов: складається новий варіант підтексту на основі відкритого ряду імплікацій. Відомо, що оскільки категорія підтексту не має своїх засобів вираження, її формування пов'язане з імпліцитним представленням інформації тексту. Отже, припускаємо, що такі розмови можуть розглядатися як спроби вирватися з одноманітності сімейного життя, або гра хворої уяви, або спроба ввести в оману одне одного. Варіантів може бути багато, але жоден з них повністю не вичерпує ситуацію. У результаті одночасна реалізація ряду імплікацій у створенні підтексту і відкритість їх набору визначають особливості деформації цієї текстової категорії в п'єсах театру абсурду, що слугує ще одним джерелом ефекту абсурдності.

Континуум як категорія, що відображається у тексті як єдність прогресії та стагнації, в абсурдистських п'єсах є деформованою за рахунок відсутності прогресії тексту як такої та абсолютизації явища стагнації. З огляду такого аспекту континууму тексту як стагнація, тобто уповільнення або тимчасове призупинення руху подій у художньому творі з певною метою, п'єси театру абсурду являють собою суцільну ситуацію стагнації. Зазвичай, ці п'єси вже розпочинаються жалюгідною ситуацією, у якій знаходяться персонажі, зазнаючи моральних або фізичних страждань. Повне порушення ретроспективних зв'язків призводить до незаповненості інформаційних лакун, і ми так ніколи не дізнаємося, що призвело до такої ситуації. У подальшому розгортанні тексту ані діалоги, ані дії персонажів не сприяють просуванню сюжету та зміні цих ситуацій. Хіба що відбувається безпідставне їх погіршення, як зазначалося раніше.

Отже, абсолютизація такого аспекту тестової категорії континууму як стагнації стає ще одним джерелом ефекту абсурду. П'єси театру абсурду фактично позбавлені сюжету як такого: у них не відбувається нічого, щоб просувало сюжетні лінії. Кожна п'єса театру абсурду із її абсурдними діалогами та безглуздими діями персонажів – це незмінна невизначена ситуація у часі та просторі, де герої зазнають теж перманентних фізичних та моральних страждань.

Зупинимося також на категорії художнього часу, що безпосередньо пов'язана з континуумом. Поняття художнього часу (як категорії, що визначається розвитком сюжету та зміною станів) п'єсах театру абсурду також є доволі особливим, оскільки сюжет не розвивається у напрямку зміни станів. Поняття часу звужується до конкретного моменту, а відсутність ретроспективних та проспективних зв'язків унеможливорює інтерпретацію станів персонажів у раціональних термінах.

Як відомо, конкретні часові параметри у традиційних п'єсах зазвичай або зазначені в інтродукційних авторських ремарках, або є зрозумілими з подальшого контексту. Зовсім інша картина спостерігається у п'єсах театру абсурду; де час ніколи не є визначеним та зрозумілим. Тому ситуації представляються як вихоплені з дійсності фрагменти без визначених часових параметрів. Більше того, розгортання подій у часі не змінює ситуації. У такий спосіб втілюється думка про те, що з плином часу нічого не змінюється у абсурдному існуванні людини.

Отже, невизначеність категорії художнього часу, неможливість проведення ніяких паралелей у часі через відсутність ретроспективних та проспективних темпоральних зв'язків визначає неможливість змін з плином часу в п'єсах театру абсурду. Зауважимо, що драматургам-абсурдистам вдається довести до абсурду поняття часу не тільки як категорії але й у конкретному її розумінні:

HAMM: "What time is it?"

CLOV: "The same as usual."

HAMM: "Have you looked?"

CLOV: "Yes."

HAMM: "Well ..."

CLOV: "Zero" [6, с. 4].

Зауважимо, що невизначеність часу у п'єсах театру абсурду супроводжується невизначеністю місця подій. Тобто категорія художнього простору представляється також деформованою. Згідно наших спостережень, ця категорія реалізується у певних усталених образах місця дій. Це, здебільшого, образ дороги без кінця та початку, а також образ напівпорожньої занедбаної кімнати. Такі кімнати є найчастішим місцем подій у п'єсах Г. Пінтера, хоча трапляються і у творах С. Беккета.

Значна частотність появи занедбаної напівпорожньої кімнати дозволяє трактувати це як певний стилістичний прийом, за допомогою якого підкреслюється відірваність людини від навколишнього світу. Відокремленість кімнати (мікропростору) від зовнішнього світу (макропростору) символізує всепоглинаючу самотність людини. Напівпорожній інтер'єр поглиблює відчуття внутрішньої спустошеності та підкреслює незмінно гнітючі стани персонажів.

Отже, комплексний аналіз особливостей реалізації ряду текстових категорій у драмах театру абсурду дозволив виявити джерело такої жанрової ознаки як ефект абсурдності. Деформація прагматики комунікації у діалогах спричиняє деформацію інших категорій, що, у свою чергу, призводять до виникнення ефекту абсурдності. Деформації категорій тексту здійснюються у різний спосіб. Деформація інформативності проявляється у незаповненості інформаційних лакун різного типу, безсистемному змішуванні ролей та перейменування дійових осіб. Деформація інформативності, в свою чергу, спричиняє деформацію категорії підтексту, коли одночасна реалізація ряду імплікацій і відкритість їх набору визначає розмитість підтексту. Абсолютизація стагнації за рахунок практично повної відсутності текстової прогресії – це прояв деформації континууму. Невизначеність категорії художнього часу та звуження художнього простору також сприяють виникненню та поглибленню такої жанрової ознаки п'єс театру абсурду як ефект абсурдності. Вивчення інших засобів створення ефекту абсурдності представляється перспективним для інтерпретації драматургії абсурду.

Література:

1. Барабан О. В. Постмодерністський драматичний діалог: лінгво-стилістичний та перекладознавчий аспекти (на матеріалі драматургії С. Беккета, Г. Пінтера, Т. Стоппарда) : автореф. ... канд.філол. наук / О. В. Барабан. – Одеса, 1994. – 16 с.
2. Звегинцев В. А. Язык и лингвистическая теория / В. А. Звегинцев. – М. : Изд-во Моск. ун-та. – 1973. – 248 с.
3. Маркелова С. П. Стилістична роль та особливості авторського передтексту у п'єсах театру абсурду (на матеріалі п'єс С. Беккета та Г.Пінтера). – Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. – Вип. 9. – Львів, 2001. – С. 9-41.
4. Мизецкая В. Я. Коммуникативно-речевая организация драматургического текста (на материале англоязычных пьес 16-20 вв.): дис. ... д-ра філол. наук: 10.02.04 / В. Я. Мизецкая. – О., 1992. – 507 с.
5. Моклиця М. В. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06/ М.В. Моклиця. – К., 1999. – 32 с.
6. Beckett S. Endgame: A Play in One Act and Other Writings. / S. Beckett. – L. : Faber and Faber, 1974. – 136 p.
7. Esslin M. The Theatre of the Absurd. / M. Esslin. – L. : Methuen, 1961. – 344 p.
8. Pinter H. Plays One / H. Pinter. – L. : Methuen, 1986. – 256 p.
9. Pinter H. Plays Three / H. Pinter. – L. : Methuen, 1978. – 247 p.
10. Pinter H. Plays Two / H. Pinter. – L. : Methuen, 1978. – 248 p.
11. Simpson N. F. Was He Anyone? / N.F. Simpson. – L. : Farber and Farber. – 1973. – 72 p.