

УДК 801.73

Doi 10.26456/vtfilol/2024.2.140

ЛОГИЧЕСКИЙ СТАТУС АБСУРДИСТСКОГО ДИСКУРСА (НА МАТЕРИАЛЕ ДРАМАТУРГИИ Г. ПИНТЕРА)

В.А. Миловидов, Т.С. Миняева

Тверской государственный университет, Тверь

В статье рассматривается логико-пропозициональная структура формирования смысла «абсурд». Уточняется набор макроправил (ван Дейк), на основе которых формируется глобальная тема абсурдистского дискурса.

Ключевые слова: абсурд, макропропозиция, макроправила. Ван Дейк

В армии без солдат нельзя.
Без солдат в армии абсурд и коррупция.

И. Охлобыстин, Р. Качанов. «ДМБ»

Авторов не интересует проблема коррупции, упомянутая во втором эпиграфе к настоящей статье. Наш интерес – абсурд, причем – не столько абсурд в армии, сколько абсурд как логическая фигура и лингвистический феномен.

Обыденное представление об абсурде излагают философские словари. С точки зрения «Новой философской энциклопедии», абсурд (от лат. ‘ad absurdum’, что означает буквально «исходящее от глухого», т. е. разговор невпопад) есть «...бессмыслица, нелепость... В философии экзистенциализма, начиная с С. Кьеркегора, а затем у М. Хайдеггера, Ж. П. Сартра, А. Камю и др., оно используется для характеристики человеческого существования в условиях смыслоутраты... Человек как мыслящее, переживающее существо жаждет единства, “согласия” с миром, но мир не откликается на его “звон”, потому что он лишен “смысла”» [Новая философская энциклопедия URL].

Таким образом, обыденное представление об абсурде – бессмыслица, отсутствие смысла. Но почему, зададимся вопросом, столь популярна была в середине прошлого века, да и популярна сейчас так называемая литература абсурда – Ионеско, Беккетт, Пинтер, Камю? Ведь не ради бессмыслицы ходят в театр и читают такого сорта книги разные люди и, прежде всего, интеллектуалы! Значит, абсурд – это не бессмыслица, не отсутствие смысла, а нечто иное. Абсурд – смысл, только особым образом организованный.

«Мысль, – пишет Л.С. Выготский, – не выражается в слове, но совершается в слове» [3: 269]». Следовательно, чтобы понять принципы организации абсурда как мысли, как смысла, необходимо разобраться с языковыми механизмами его конструирования.

Что такое *армия без солдат*? Какие трансформации необходимо произвести с этим высказыванием, чтобы выявить семантику абсурда? Ведь *армия без солдат = абсурд*! Логический анализ пропозициональной структуры речей офицера из «ДМБ» дает следующий результат: приведенное высказывание несет в себе по меньшей мере две пропозиции – одну реализованную (*в армии нет солдат*) и одну потенциальную, имплицитную: *армия ведет войну*. Именно в этом предназначение армии, а тип войны – оборонительная или наступательная – нас не интересует; солдат обязан вести такую войну, какую ему прикажет вести военно-политическое руководство.

Выведение смысла из взаимодействующих пропозиций подчиняется макроправилам, которые обозначил еще Т. ван Дейк. Это правило опущения (DELETION), генерализации (GENERALIZATION) и конструирования (CONSTRUCTION) [10: 46-48]. Есть еще так называемое нулевое правило (ZERO), но оно относится к внеконтекстуальным пропозициям, а таких в дискурсе нет по определению [Op. cit.: 48-49]. Принципиальный вопрос: а что, в свою очередь, управляет макроправилами и определяет их осуществимость? Оставим этот вопрос пока без ответа и гипотетически определим, какое из указанных правил могло бы отвечать за формирование абсурда.

Но прежде определимся с дополнительными инструментами, одним из которых станет теория оппозиций. Эту теорию мы применяем по отношению к речевым, а не языковым феноменам, с необходимыми адаптациями.

Тип оппозиции, в который вступают описанные выше пропозиции, может быть определен как дизъюнктивный [5: 108], но с элементами эквиполентности, поскольку в оппозитивные отношения вступают взаимоисключающие, но равновеликие по семантическому «весу» сущности. В силу этого обстоятельства правило опущения (DELETION) здесь не работает, ибо последнее «...опускает те пропозиции, которые не релевантны для интерпретации прочих пропозиций дискурса...» [10: 46-47], а опущение одной из двух семантически равновесных пропозиций (*армия без солдат... армия воюет...*) лишает обозначенный отрезок дискурса возможности нести в себе ту семантику, которую он несет.

Нерелевантным будет и правило генерализации (GENERALIZATION), повинная которому, «...мы не просто опускаем нерелевантные для глобальной структуры дискурса пропозиции, но и абстрагируемся от семантически содержательных деталей, конструируя пропозицию более общего характера...» [Op. cit.: 47]. Материал из фильма «ДМБ» не дает возможности абстрагироваться от каких-либо семантически содержательных деталей, равно как и сконструировать пропозицию более общего порядка – невозможно убрать из высказывания офицера эксплицитированных солдат и / или

подразумеваемую войну и, одновременно, сконструировать более общую пропозицию (что имеет более общий и, соответственно, всеохватный характер, чем война?).

То же относится и к правилу конструирования (CONSTRUCTION), которое предполагает формирование макропропозиции на основе конкретных пропозиций, которые являются для нее «...нормальными компонентами, условиями или следствиями...» [Ibid.]. Для какой макропропозиции *нормальными* компонентами станут взаимоисключающие члены дизъюнктивной оппозиции?

Вероятно, тот набор макроправил, который вывел Т. Ван Дейк, мог бы для нашего случая быть дополнен еще одним, прямо противоположным правилу CONSTRUCTION. Если *construction*, которое, как и *structure*, восходит к латинскому *struere* и означает ‘строительство, осуществляемое сообща, вместе’, то процесс разрушения макропропозиции, равно как и предпосылки этого разрушения (или, точнее, возведение препятствия на пути ее формирования), вполне можно описать термином DESTRUCTION – это и будет нашим первым привнесением в типологию макроправил, выведенных Т. Ван Дейком, макроправил, отвечающим за формирование макропропозиции *абсурд*. Таковы уж правила: даже если они разрушительны, они работают!

Итак, на первом этапе выявления логического статуса нашего объекта мы можем признать: абсурд есть глобальная тема дискурса, макропропозиция, смысловой результат работы макроправила DESTRUCTION, направленного на семантически взаимоисключающие микропропозиции, формирующие дизъюнктивную оппозицию.

Но это лишь – первый этап формирования макропропозиции *абсурд*.

Кинофильм «ДМБ», как и драмы Г. Пинтера – художественные произведения, продукт эстетической деятельности автора (авторов). И смыслы (макропропозиции) здесь, в том числе и те, что связаны с формированием абсурда, отличаются от того, что есть смысл в нехудожественном высказывании, не являющимся результатом эстетической деятельности. Как правило, этим различием пренебрегают исследователи, для которых художественный текст есть просто вместилище некоего языкового материала, а не результат «затвердевания» специфической дискурсивной практики, основанной на реализации особого рода интенции ([художественный – «бытийный» тип дискурса, по В.И. Карасику, в отличие от «бытового» [4: 276–286]).

Отметим в этой связи всего два, но принципиальных обстоятельства. Литературно-художественный текст (и кинотекст), в отличие от иных форм текста, отличается тем, что можно назвать форсированной презумпцией текстуальности (презумпцией связности, презумпцией когерентности), которая реализуется даже в тех случаях,

когда мы наблюдаем минимальную, нулевую или даже отрицательную когезию. Р.О. Якобсон как об имманентном свойстве поэзии (поэзии в широком смысле этого слова, куда включаются и фильмы, подобные «ДМБ») пишет о семантическом взаимодействии, сходстве стоящих рядом в тексте семантических единиц: «...любое А, следующее за В, – это сравнение с В...» [8: 220]. Читатель, приступая к работе с художественным текстом, презюмирует его целостность, связность на смысловом уровне – даже в том случае, когда, как в случае с воюющей без солдат армией, на уровне текста обнаруживается нарушение связности, отрицательная когезия.

Эти насильственные действия со стороны презумпции текстуальности позволяют наделять смыслом даже тексты с практически полностью разрушенной когезией (тексты «заумников» В. Хлебникова и, особенно, В. Крученых). Понятно, что интерпретационные последствия работы рецептивного сознания будут варьироваться – от полного неприятия до нормального формирования сложных смысловых структур.

Иными словами, рецептивное сознание, в прагматические пресуппозиции которого включена презумпция текстуальности, навязывает тексту смысл – даже в том случае, если макропропозиционная структура текста формируется на основе выведенной нами макростратегии DESTRUCTION. Не всякое рецептивное сознание способно вынести такую задачу – наделять бессмыслицу смыслом, – но только такое, что знакомо с работами М. Бахтина, относящимися к эстетической деятельности.

Из них напомним две, но – принципиальные. Это – «Проблема речевых жанров» и, конечно же, «Автор и герой в эстетической деятельности». Первая важна для теоретического обоснования дифференциации нехудожественных и художественных способов речепроизводства. Первичные жанры, обслуживающие бытовые, повседневные нужды человека, как полагает исследователь, могут быть включены во вторичные [2: 429–430], но там они видоизменяют свою прагматику и, соответственно, семантику. Так любовное письмо (первичный жанр), попадая в рамку вторичного жанра (допустим, эпистолярный роман), удовлетворяя бытовым нуждам персонажа, становится для автора средством характеристики героя, его отношений с прочими персонажами и, соответственно, средством *конструирования* картины мира (искусство как «форма миромоделирования» [6: 48]). Точно так же и бытовой диалог, который *по воле авторов фильма* ведут в «ДМБ» офицер и призывник Пуля, наделен двойной интенциональностью: офицер пытается осмыслить поистине абсурдную ситуацию (армия во время войны может остаться без солдат) и, по мере своих возможностей, противостоять абсурду; авторы же данную ситуацию используют для решения иных задач: показать мир в

определенном состоянии, создать его модель – модель мира, в котором господствует логика абсурда.

Именно в работе «Автор и герой в эстетической деятельности» разводит позиции, кругозоры героя и автора: «...ясно, что здесь имеют место два плана ценностного восприятия, два осмысливающих ценностных контекста (из которых один ценностно объемлет и преодолевает другой): 1) кругозор героя и познавательно-этическое жизненное значение каждого момента (поступка, предмета) в нем для самого героя; 2) контекст автора-созерцателя, в котором все эти моменты становятся характеристиками целого героя, приобретают определяющее и ограничивающее героя значение (жизнь оказывается образом жизни)» [1: 160–161]. Герой сталкивается с бессмысленностью конкретной ситуации, автор показывает бессмысленность как стержневую характеристику жизни, которой живут и герои, и мы, читатели и зрители. А это – уже сформированный смысл: показав мир в его «недолжном» состоянии, автор зовет меня к тому, чтобы этот мир изменить, переустроить на совершенно иных основаниях. И разве этот призыв лишен смысла?

Технически говоря, макростратегия DESTRUCTION, действительно формирующая макропропозицию первичного жанра, на уровне жанра вторичного поглощается стратегией CONSTRUCTION, или, если быть более точным, поскольку речь идет о восстановлении смысла, макростратегией RECONSTRUCTION. Это – наше второе привнесение в теорию макроправил, разработанную Т. ван Дейком.

Те же, в целом, механизмы смыслообразования действуют и в случае с драматургией абсурда, в частности, драматургией Г. Пинтера, ведущего «абсурдиста» в английской литературе последнего времени.

Считается, что пьесы Г. Пинтера и, прежде всего, «День Рождения», испытали на себе влияние «континентальной» драматургии абсурда – Ионеско и Беккетта [9: 1116–1117]. Вместе с тем, Пинтер дает свой вариант абсурдистской драматургии – более реалистический, где, в отличие от французской абсурдистской фантастики, абсурд соотносится с реальным бытием персонажей, где перед нами – не отвлеченные от реальности, предельно обобщенные топосы и хроносы, а современная Пинтеру Англия – некий прибрежный городок, где разворачивается (точнее – сворачивается, если иметь в виду судьбу главного персонажа «Дня рождения», Стэнли) действие, или Лондон, где живут персонажи «Сторожа», более известной в нашей стране пьесы драматурга. Один из первых комментаторов «Дня рождения», Р. Шехнер, уверял читателей, что термин «абсурд» не подходит для квалификации пьес Пинтера, что, хотя английский драматург и использовал технику Беккетта и Ионеско, «загадки, тайны и ужасы, которые мы находим в его пьесах, не являются “метафизическими” или “абсурдными”» [12: 176].

Но техника-то абсурдистская сохраняется!

Пьеса «Сторож» (“Caretaker”) – параболa о неустроенности человека в абсурдном мире, о его (нашей) неспособности найти в нем свое место. Бродяга Дэвис (он же Дженкинс) пытается «зацепиться» за дом, принадлежащий двум братьям, оба из которых, очевидно, страдают той или иной формой сумасшествия, и оба поочередно предлагают Дэвису место сторожа в их доме – в чем потом и отказывают. Этот внешне несложный, но внутренне искусно разработанный сюжет реализуется через сложную динамику следующих друг за другом пропозиций, где формируется семантика абсурда – в той логике, которая была нами описана выше.

Мик (1 пропозиция) нападает на Дэвиса – и физически, и вербально, возмущаясь тем, что тот оказался в его доме – в то время, как он, как хозяин этой собственности, мог бы получать прибыль от сдачи ее внаем:

1) You’re stinking the place out. You’re an old robber, there’s no getting away from it. You’re an old skate. You don’t belong in a nice place like this. You’re an old barbarian. Honest. You got no business wandering about in an unfurnished flat. I could charge seven quid a week for this if I wanted to. Get a taker tomorrow. Three hundred and fifty a year exclusive. No argument.

Но затем – фактически без перехода, без связки (отрицательная когезия) Дэвис становится в речах Мика потенциальным съемщиком и даже приобретателем дорогой квартиры:

2) I mean, if that sort of money’s in your range don’t be afraid to say so. Here you are. Furniture and fittings, I’ll take four hundred or the nearest offer. Rateable value ninety quid for the annum. You can reckon water, heating and lighting at close on fifty. That’ll cost you eight hundred and ninety if you’re all that keen. Say the word and I’ll have my solicitors draft you out a contract.

Но отремонтированной и готовой к сдаче и продаже квартиры нет и, вероятно, не будет, что подтверждается дальнейшим хаотическим нагромождением пропозиций, объединяемых на основе стратегии DESTRUCTION:

3) Otherwise I’ve got the van outside, I can run you to the police station in five minutes, have you in for trespassing, loitering with intent, daylight robbery, filching, thieving and stinking the place out. What do you say?

4) Unless you’re really keen on a straightforward purchase. Of course, I’ll get my brother to decorate it up for you first. I’ve got a brother who’s a number one decorator. He’ll decorate it up for you. If you want more space, there’s four more rooms along the landing ready to go. Bathroom, living-room, bedroom and nursery. You can have this as your study. This brother I mentioned, he’s just about to start on the other rooms. Yes, just about to start. So what do you say? Eight hundred odd for this room or three thousand down for the whole upper storey. On the other hand, if you prefer to approach it in the long-term way I know an insurance firm in West Ham’ll be pleased to handle the deal for you.

И, наконец, бессвязный поток сознания, ставящий логическую точку в абсолютно алогичной череде пропозиций:

5) No strings attached, open and above board, untarnished record; twenty per cent interest, fifty per cent deposit; down payments, back payments, family allowances, bonus schemes, remission of term for good behaviour, six months lease, yearly examination of the relevant archives, tea laid on, disposal of shares, benefit extension, compensation on cessation, comprehensive indemnity against Riot, Civil Commotion, Labour Disturbances, Storm, Tempest, Thunderbolt, Larceny or Cattle all subject to a daily check and double check. Of course we'd need a signed declaration from your personal medical attendant as assurance that you possess the requisite fitness to carry the can, won't we? Who do you bank with? Pause. Who do you bank with? [11: 43].

О каком банке может идти речь, если у Дэвиса нет даже обуви? И при чем здесь 'remission of term for good behavior', 'досрочно-условное освобождения на примерное поведение' – событие, предусмотренное, в частности, у нас 79 статьей УК РФ?

Но, повторимся, эта алогичная череда пропозиций в логике макроправила выводит нас на определенную конфигурацию мира, объективированную авторским сознанием, «заряженную» определенной модальностью, формирующую то, что именуется эстетическим объектом. Да, мир, нарисованный драматургом, бессмыслен, абсурден, но картина мира, созданная им, прорывает логику абсурда, вполне рациональным способом формируя смысл, который гарантирует драматургу и понимающему его читателю-зрителю возможность вести продуктивный и вполне осмысленный диалог.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 9–191
2. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: «Художественная литература», 1986. С. 428–472.
3. Выготский Л.С. Мышление и речь. М.-Л.: Государственное социально-экономическое издательство, 1934. 362 с.
4. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002. 477 с.
5. Караулов Ю.Н. Общая и русская идеография. М.: Наука, 1976. 356 с.
6. Лотман М.Ю. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. 560 с.
7. Новая философская энциклопедия URL: <https://rus-new-philosophia-enc.slovaronline.com/7-D0%B0%D0%B1%D1%81%D1%83%D1%80%D0%B4>] (дата обращения: 22.03.2024)
8. Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Издательство «Прогресс», 1975. С. 193–230.

9. Daiches D. A Critical History of English Literature. In 4 Vols. V. 4. L.: Secker & Warburg, 1969. pp. 856-1211.
10. Dijk van Teun A. Macrostructures. An Interdisciplinary Study of Global Structures in Discourse, Interaction, and Cognition. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 1980. 317 p.
11. Harold Pinter. Plays 2. L.: Faber and Faber Ltd, 1977. 240 p.
12. Schechner R. Puzzling Pinter // The Tulane Drama Review, Volume 11, Issue 2: British Theatre 1956-66, Winter 1966, pp. 176 - 184.

Об авторах:

МИЛОВИДОВ Виктор Александрович – доктор филологических наук, профессор кафедры теории языка, перевода и французской филологии, Тверской государственной университет (170100, г. Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: vik-milovidov@yandex.ru

МИНЯЕВА Татьяна Сергеевна – магистрант, Тверской государственной университет (170100, г. Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: minyaevat1313@gmail.com

THE LOGICAL STATUS OF THE ABSURDIST DISCOURSE (H. PINTER'S PLAYS)

V.A. Milovidov, T.S. Minyayeva

Tver State University, Tver

The logical and propositional structure of the absurdist discourse is analyzed in the article. The authors add two more macrorules to the set devised by T. van Dijk and show how they form the basic meaning of the absurdist discourse.

Keywords: *the absurd, macroproposition, macrorules, T. van Dijk.*

About the Authors:

MILOVIDOV Victor Aleksandrovich – Doctor of Philology, Professor, Department of Theory of Language, Translation and French Philology, Tver State University (170100, Tver, Zhelyabova 33), e-mail: vik-milovidov@yandex.ru

MINYAEVA Tatyana S. – Graduate student at Tver State University (170100, Tver, Zhelyabova 33), e-mail: minyaevat1313@gmail.com

© Миловидов В.А., Миняева Т.С., 2024

Статья поступила в редакцию 02.04.24
Подписана в печать 10.04.24