

Торопова Людмила Александровна

**ЯЗЫК И ПОЭТИКА: ОТ СЮЖЕТНОГО ОЖИДАНИЯ В РОМАНЕ ДОСТОЕВСКОГО К ОЖИДАНИЮ ГОДО В ПЬЕСЕ БЕККЕТА**

Данная статья представляет собой опыт филологического анализа поэтики такого знакового для истории литературы и театра XX века художественного явления, как пьеса Сэмюэля Беккета "В ожидании Годо", и опирается при этом на авторские дефиниции проблемных филологических понятий, обоснования которым даны в трех предыдущих публикациях автора, указанных в списке литературы.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2014/2-2/52.html](http://www.gramota.net/materials/2/2014/2-2/52.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2014. № 2 (32): в 2-х ч. Ч. II. С. 190-197. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2014/2-2/](http://www.gramota.net/materials/2/2014/2-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_phil@gramota.net](mailto:voprosy_phil@gramota.net)

УДК 80

**Филологические науки**

Данная статья представляет собой опыт филологического анализа поэтики такого знакового для истории литературы и театра XX века художественного явления, как пьеса Сэмюэля Беккета «В ожидании Годо», и опирается при этом на авторские дефиниции проблемных филологических понятий, обоснования которых даны в трех предыдущих публикациях автора, указанных в списке литературы.

**Ключевые слова и фразы:** художественное мышление вербального типа (artistic thinking of verbal type); театр абсурда; абсурд; Сэмюэль Беккет; поэтика; классический роман Достоевского; корреляция язык-речь-дискурс (language-speech-discourse correlation); корреляция сюжет-асюжетное (syuzhet-asyuzhet correlation); сюжетное ожидание (waiting for syuzhet); ожидание Годо.

**Торопова Людмила Александровна**

l.a.toropova@mail.ru

**ЯЗЫК И ПОЭТИКА: ОТ СЮЖЕТНОГО ОЖИДАНИЯ В РОМАНЕ ДОСТОЕВСКОГО  
К ОЖИДАНИЮ ГОДО В ПЬЕСЕ БЕККЕТА<sup>©</sup>***Ab ovo:***К проблемам понятийного аппарата филологии**

В клише *театр абсурда* преобладает понятие *абсурда*. Оно стремительно наполняется эмоциями и коннотациями с тех пор, как стало частью клише, все более отрываясь при этом от своего определяемого *театр*, терминологический статус которого, напротив, формируется, уточняется и укрепляется со времен «Метафизики» и «Поэтики» Аристотеля.

В 2004 году вышел в свет сборник статей под названием «Абсурд и вокруг» [1]. Предисловие к сборнику называется «Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина». В самом начале предисловия его автор О. Д. Буренина пишет следующее: «Этот сборник посвящен абсурду – феномену, вокруг которого ломалось столько копий в культуре XX в. и который по-прежнему продолжает оставаться ключевой для современной культуры темой. Вопрос о том, что такое абсурд, когда он возникает и как проявляется в произведениях искусства и литературы, требует, в первую очередь, более четкого определения самого понятия, которое до сего времени остается в современном – зарубежном и русском – литературоведческом дискурсах одним из самых расплывчатых и неопределенных» [4].

Опорным в дебютном фрагменте предисловия является, наряду с понятием *абсурд*, понятие *дискурс*, которое также принадлежит к числу самых расплывчатых и неопределенных. Из предисловия далее следует, что по дебатированной проблеме разные авторы «применительно к литературе и искусству говорят об абсурде как о кризисе *дискурса* (выделено автором – Л. Т.)» [Там же]. Иными словами, относительное согласие достигается там, где имеет место кризис чего-то неопределенного, которое общепринято называть *дискурсом*, и этот кризис этого неопределенного, которое принято называть *дискурсом*, предопределяет что-то еще менее определенное, которое принято называть *абсурдом*.

Разумеется, мы утрируем ситуацию. Но, сознательно утрируя в действительности чрезвычайно сложную и тонкую по своей природе ситуацию, мы тем самым как бы оголяем ее нерв с целью обозначить путь, по которому, возможно, удастся продвинуться хотя бы сколько-нибудь дальше в направлении искомой достаточной определенности используемых понятий.

Здесь следует сказать, что в нашей текущей статье мы опираемся, в частности, на данные и выводы трех своих предыдущих статей [15; 16; 17]. В этих статьях в числе центральных понятий, востребованных самими объектами и предметами исследования, оказался *дискурс*, определение которому мы обрели в процессе анализа художественной ткани трех романов пятикнижия Достоевского: «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы». Беспрецедентная *поэтика* этих произведений вывела нас на такие комплексные динамические понятия, как *корреляция язык-речь-дискурс* (language-speech-discourse correlation) и *корреляция сюжет-асюжетное* (syuzhet-asyuzhet correlation). Указанные понятия мы сопроводили англоязычными дубликатами и транслитерациями во избежание их отождествления с понятиями, которые, находясь в активном научном обороте, представляют смежные или вовсе иные референтные группы объектов и предметов исследования.

Поскольку базовыми референтами из числа *художественных явлений вербального типа* для нас стали в начале начал романы пятикнижия Достоевского, а далее – театр Чехова, постольку мы никак не могли пройти мимо следующего фрагмента из предисловия О. Д. Бурениной.

«Бертрам Мюллер в книге —Абсурдная литература в России», – сказано в цитируемом предисловии, – ограничивает абсурдную литературу эпохи реализма от эпохи модерна на том основании, что если в абсурдных произведениях Гоголя («Ревизор») и Достоевского («Братья Карамазовы») доминирует реалистический метод, то в литературе, начиная с драматургии Чехова, он вытесняется методом антиреалистическим» [4].

«Под реалистическим методом, – комментирует О. Д. Буренина изложенную ею мысль исследователя, – Бертрам Мюллер, судя по всему, понимает аристотелевское требование мимезиса, а под антиреалистическим – отклонение от —дражания природе». Исходя из этих соображений напрашивается вывод о том, что абсурд в литературе XIX в. следует интерпретировать как одну из ступеней реализма, а абсурд в литературе XX в. – как полемику с реалистическим методом» [Там же].

Характерным дополнением к выдержкам из предисловия О. Д. Бурениной к сборнику «Абсурд и вокруг» представляются несколько слов, сказанных в 2011 году по случаю состоявшегося с полувековым опозданием выхода в свет книги М. Эсслина «Театр абсурда» в русском переводе. Речь идет о публикации Светланы Новиковой под заголовком «*Годо не придет никогда* (выделено автором – Л. Т.)» в журнале «Иностранная литература». «Эту книгу, – говорится в самом начале публикации, – мы ждали долго <...> Она... давно в обиходе у театральных людей Запада. По ней учатся в американских и европейских университетах, ее используют в работе режиссеры. Мы же до сей поры были вынуждены обходиться без этого —«учебника»». «Русская жизнь и русская душа так устроены, – пишет автор ближе к концу той же публикации, – что абсурд нам изначально близок. Мы росли на абсурдистских диалогах Чехова» [14].

Словом, существующее положение дел с его противоречиями, нестыковками и ссылками на некие русские корни такого положения дел обязывает нас, прежде чем обратиться собственно к пьесе Беккета «В ожидании Годо» в ее *художественной* данности, определиться со значением слова *абсурд*.

В двухтомной энциклопедии по культурологии А. Г. Трифонов интерпретирует казус следующим образом: «Абсурд – понятие, показывающее, что мир выходит за пределы нашего представления о нем <...> Понятие абсурда тесно связано с рационалистической логикой. В характерной для неорационализма статье М. Стафеевой «Феноменология абсурда» абсурд определяется как —«авушка, в которую попадает сознание», как —«пата за ослепление доказательной мощью понятия»». Несколько ниже находим своего рода уточнение: ««Абсурд – граница формализованного мышления, без которой оно не может функционировать» (Г. Померанц). Переходя эту границу, формализованный разум может достигать качественно нового уровня (например, алгебра Буля, геометрия Лобачевского, физика Эйнштейна и Бора). Абсурдное мышление выступает в качестве импульса к образованию иного мира, одновременно расширяя иррациональную основу мысли; а сам абсурд обретает смысл, который может быть высказан и понят» [18].

Существуют, наконец, наиконкретнейшие «школьные» примеры, иллюстрирующие природу того, что именуется *абсурдом*. Так, в области действительных чисел *абсурдом* является квадратный корень из отрицательного числа. Однако в поле комплексных чисел квадратный корень из отрицательного числа *абсурдом* уже не является.

Применительно к *художественному мышлению вербального типа* мы в вышеуказанных статьях называли такого рода феномен *асюжетностью* (*asyuzhet*), определяя ее как неопредмечиваемую, необъективируемую, неэксплицируемую часть *суверенного* события *художественного произведения вербального типа*. Вне коррелятивных отношений с *сюжетом* (*syuzhet*) *асюжетность* (*asyuzhet*) не существует. Соответственно, *сюжет* (*syuzhet*), в нашем определении, есть процесс и результат опредмечивания, объективирования, экспликации *суверенного* события *художественного произведения вербального типа*. В тех же трех романах пятикнижия Достоевского («Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы»), *поэтика* которых легла в основу дифференцирования и определения понятий *язык* (*language*), *речь* (*speech*) и *дискурс* (*discourse*), мы наблюдали становление *корреляции сюжет-асюжетное* (*syuzhet-asyuzhet correlation*) как факта *поэтики*, состоявшегося благодаря прямой полисубъектности *суверенного* события произведения, что, в свою очередь, предопределило всю полноту использования каналов разнотематических *корреляций язык-речь-дискурс* (*language-speech-discourse correlations*), транслирующих вербальное мышление, субъектное по природе своей.

Сами по себе указанные свойства, приобретенные *поэтикой* в романах Достоевского, не обладают ни положительными, ни отрицательными коннотациями. Они нейтральны в том смысле, что всего лишь отражают особенности вербального освоения субъектом имьярек его внешнего и внутреннего мира. Другое дело, что, например, событие романа «Братья Карамазовы» наполняет субъектно-объектные отношения предельной остротой и рисками дезориентации. Отсюда – «зашкаливающая» активизация *асюжетности* (*asyuzhet*) в *корреляции сюжет-асюжетное* (*syuzhet-asyuzhet correlation*) события произведения и, соответственно, – *дискурса* в разнотематических *корреляциях язык-речь-дискурс* (*language-speech-discourse correlations*). Отсюда же – «зашкаливающая» напряженность *сюжетного ожидания* (*waiting for syuzhet*), характерная для романа.

Вербальность пьесы Беккета «В ожидании Годо» совсем иная: она отвечает некому событию *ожидания субъекта имьярек* (*waiting for a person*). Напротив, *сюжетное ожидание* (*waiting for syuzhet*), характерное для классического романа Достоевского, предопределялось именно действующими субъектами имьярек вербального мышления в событии произведения. Иными словами, что-то случилось с самой субъектностью вербального мышления, и это что-то не преминуло отразиться на вербальном облике произведения.

#### **Франкоязычное ожидание субъекта имьярек**

#### **как событие произведения англоязычного Сэмюэля Беккета**

«Проблемы восприятия творчества Сэмюэля Беккета русской культурой могут быть частично объяснены тем, что Беккет – автор билингвальный», – так начинает свою статью «Интерпретируя С. Беккета: проблемы перевода классики –«абсурда»» Е. Г. Доценко [9]. Думается, однако, что, в силу известных обстоятельств формирования русского литературного языка и языковой оснащенности классиков русской литературы, для

русской культуры билингвизм Беккета менее, чем для какой-либо иной национальной культуры, мог бы стать проблемой восприятия его творчества. Существенно важно при этом другое. Так, «проблемы восприятия творчества Сэмюэла Беккета» нашли свое фактическое выражение в публичном неприятии шедевра Беккета «В ожидании Годо» при первом же его обнаружении на сцене Парижа (потом – Лондона) – и дело тут было отнюдь не в русской или какой-то иной национальной культуре.

Фактически внимание Е. Г. Доценко, в соответствии с заявленной в названии статьи темой, сосредоточено не на «проблемах восприятия», а на проблемах перевода на русский язык *художественных* произведений одного и того же автора, который какие-то из своих произведений писал по-английски, какие-то – по-французски, а какие-то – в англоязычной и франкоязычной версиях порознь. И проблемы эти суть таковы, что за ними просматривается фундаментально важное для *художественного мышления вербального типа*, каковое состоит в том, чтобы сделать, наконец, своего рода перевод с языка «проблем восприятия творчества Сэмюэла Беккета» на язык проблем и дифференциальных признаков *поэтики* Беккета.

Первая же глава авторитетнейшего труда М. Эсслина «Театр абсурда» [20], увидевшего свет в 1962 году, была посвящена Сэмюэлю Беккету. В последовательном описании и анализе произведений великого ирландца Эсслин заметно много внимания уделяет самому известному и знаковому из них – пьесе «В ожидании Годо». Хотя соблазн автобиографизма не миновал труд Эсслина («...мы слушаем персонажей Беккета, следовательно, его самого...» [Там же]), главное здесь – знаковая мысль исследователя о том, что «все творчество Беккета пронизывает стремление назвать то, чему нет названия...» [Там же]. То есть если у Достоевского бремя несказанности тяготело над сознанием субъекта имярек события *художественного произведения вербального типа*, то у Беккета бремя несказанности объяло уже все событие *художественного произведения вербального типа*.

Прислушиваемся еще внимательней к тому, что говорит о вербальности творений Беккета Мартин Эсслин сам, а также цитируя те высказывания, которые ему в этом плане представляются важными. «Аспирант, писавший диссертацию о творчестве Беккета, – читаем мы у Эсслина, – спросил его, почему он пишет на французском. Беккет ответил: *«Pace qu'en français c'est plus facile d'écrire sans style»* («Потому что по-французски легче не соблюдать стиль»)» [Там же]. «Клод Мориак, – продолжает Эсслин чуть ниже, – подчеркивает в эссе о Беккете, что каждый *высказывающийся* находится во власти логики языка и своей артикуляции. Поэтому писатель, вступивший в борьбу с невозможностью выразить словами, должен использовать все свое искусство, чтобы вопреки его воле не высказать то, что должно быть скрыто: неопределенное, противоречивое, непостижимое»» [Там же]. Непосредственно за цитатой из Мориака следует обобщение, принадлежащее самому классическому беккетоведению. «Несомненно, – пишет он, – в большей степени опасность увлечься логикой языка таится в родном языке с его бессознательным допуском неизбежных смыслов и ассоциаций. Обращаясь к иностранному языку, Беккет тем самым страхует себя; в его произведениях ощущается постоянная борьба, мощная схватка с духом языка <...> Написанному на английском он придавал меньшее значение, чем созданному по-французски. Ему слишком легко писалось на английском» [Там же].

Здесь мы еще и еще раз обращаем внимание на возникшее в эпоху романтизма и регулярно дающее о себе знать *метонимическое отождествление художника и его личности*. Ситуация мало изменилась и после сильно запоздавшей публикации «Против Сэнт-Бева» Марселя Пруста. Хотя если приписывание «языка» героев произведений Достоевского самому Достоевскому еще могло выглядеть убедительным, то в случае с Беккетом странно было бы, напротив, даже просто предположить, что Беккет говорил так, как говорят герои его пьесы «В ожидании Годо».

Далее мы будем опираться на текст франкоязычной версии этой пьесы в переводе С. Исаева и А. Наумова [3].

В пьесе Беккета обращает на себя внимание обилие ремарок, *текстовый* объем которых, в целом уступая *текстовому* объему реплик персонажей, местами его даже превосходит. То есть событие этого произведения требует чрезвычайно сильной *пара- и экстравербальной режиссуры*.

Цитируем знаковую ремарку, как-то: *«Свет внезапно начинает гаснуть. Через минуту наступает ночь. В глубине сцены восходит луна. Она неподвижно висит на небе, заливая всю сцену серебристым и ясным сиянием <...> Эстрагон поднимается и идет к Владимиру, держа в руке свои башмаки. Он ставит их у края сцены, выпрямляется и смотрит на луну»* [Там же, с. 77-78]. Процитированная ремарка – всего лишь крохотный фрагмент *художественной* ткани, взятый на анализ, но и в этой частице целого сказываются его особенности.

Событие пьесы явно оказалось за скобками конкретного места и времени. От конкретного места на сцене не осталось ничего, кроме дороги и дерева, обозначающих и фиксирующих собой имманентное пространство события произведения. От конкретного времени осталась только смена дня и ночи, обозначенная переходами между светом и тьмой с прямым подчинением этих переходов внутренним потребностям события произведения. С другой стороны, в ремарках тщательно прописываются мельчайшие вполне бытовые подробности пантомимы персонажей с присущей пантомиме комбинаторикой психологически узнаваемого жеста.

На *экстравербальном* уровне события произведения два малых внутренних сюжета: о башмаках и о шляпах – могли бы остаться чисто бытовыми сюжетами о предметах нижней и верхней частей человеческого гардероба, что исключало бы их сублимацию по типу известного раблезианского (в интерпретации Бахтина) противопоставления низа и верха. Однако на собственно вербальном уровне события произведения указанные смыслы косвенным образом дезавуируются, и артикулируется сублимация совсем иного рода. В подтверждение нашей мысли цитируем два фрагмента.

Фрагмент первый:

«ВЛАДИМИР. Наконец-то!

<...>

Что ты делаешь?

ЭСТРАГОН. То же, что и ты, смотрю на эту бледную немочь.

ВЛАДИМИР. Да нет, я хочу сказать – со своими башмаками.

ЭСТРАГОН. Я оставлю их здесь. (*Пауза.*) Придет кто-нибудь другой, такой же... такой же... как и я, только ноги у него будут на размер меньше, тогда эти ботинки будут для него большой удачей.

ВЛАДИМИР. Но ты же не можешь идти босиком.

ЭСТРАГОН. Иисус ходил босиком.

ВЛАДИМИР. Иисус! Что тебе до этого! Ты же не станешь равнять себя с ним?

ЭСТРАГОН. Всю свою жизнь я сравнивал себя с ним.

ВЛАДИМИР. Но там было жарко! Там была хорошая погода!

ЭСТРАГОН. Ну да. И распинали быстро.

*Молчание*» [Там же].

Фрагмент второй:

«ВЛАДИМИР. Самое страшное – думать.

ЭСТРАГОН. А разве с нами это когда-нибудь случилось?

ВЛАДИМИР. Откуда берутся эти трупы?

ЭСТРАГОН. Эти кости.

ВЛАДИМИР. Вот именно.

ЭСТРАГОН. Похоже, что так.

ВЛАДИМИР. Наверно, мы все-таки немного думали.

ЭСТРАГОН. Разве что в самом начале.

<...>

ВЛАДИМИР. Ну это все-таки еще не самое худшее.

ЭСТРАГОН. Что именно?

ВЛАДИМИР. Что мы думали.

ЭСТРАГОН. Похоже, что так.

ВЛАДИМИР. Хотя без этого можно было бы и обойтись.

ЭСТРАГОН. Ну что тут поделаешь.

ВЛАДИМИР. Знаю, знаю» [Там же, с. 87-88].

Говорят персонажи пьесы Беккета очень много, как если бы ими овладела «потенциальная бесконечность диалога», который «внутренне независим от *сюжетного* взаимоотношения говорящих», будучи «подготовлен *сюжетом* (*выделено автором – Л. Т.*)» [2, с. 294] трагедий мировой истории по состоянию на 1948-1949 гг. Надо полагать, что это тот самый случай, когда «два голоса» обеспечивают необходимый «минимум жизни, минимум бытия» [Там же], при том что уже имеет место пример распада двуголосия (Поццо – Лакки).

Персонажи Беккета говорят так, как если бы из их *дискурсов* было изъято все, что так или иначе связано с их личной жизнью, с их личным временем и пространством.

Мысль о насущности вынесения за скобки субъекта имярек трансиндивидуального, транснационального, трансисторического психического существа с перенесением центра тяжести именно на это существо впервые была сформулирована, обоснована и получила практическое применение в рамках психоанализа. «...Детерминация психических феноменов, – констатировал Фрейд, – происходит... без пробелов» [19, с. 294]. Психоанализ предполагал диагностику и лечение невротических и истерических расстройств с использованием данных вербального мышления пациентов.

К Фрейду и фрейдизму относились и относятся по-разному. Однако то обстоятельство, что *художественная* литература, начиная с эпохи йенского романтизма, стремительно меняла свой *вербальный* облик, реагируя сначала на сам факт, а затем и на текущие изменения в субъектно-объектных отношениях, свидетельствует, скорее, в пользу диагностической ценности выявляемых особенностей вербального мышления субъектов имярек, будь то реальный субъект имярек, субъект имярек *суверенного* события произведения, либо *субъект художественного мышления вербального типа*.

*Дискурс* субъекта имярек как таковой при всей необозримости его поля рождается и умирает вместе с субъектом имярек<sup>1</sup>, но благодаря диалогичности мышления в той или иной мере транслируется в поля *дискурсов* иных субъектов имярек, пока пребудет человечество. Так что своей жизнеспособностью вербальное мышление обязано именно *дискурсу*, тогда как *язык (language)* является условием, а *речь (speech)* – формой существования вербального мышления.

С другой стороны, *дискурс* субъекта имярек крайне неоднороден как по составу референтов (предметных, переходных или аморфных), так и по своей потенциальной ценности для иных субъектов имярек, а значит – и по перспективам транслируемости его формы и содержания. Так, хорошо известна особая, *художественная*, часть *дискурса* Беккета. Что касается *личной* части *дискурса* этого субъекта имярек,

<sup>1</sup> «Мир умирает каждый раз / С умершим человеком» [13].

то об этом мы можем только гадать по тому, например, что «особенно удивляет в писателе» [20] того же Эсслина. А Эсслина удивляет контраст между Беккетом-художником, «чьи книги полны страданий, мук, сумасшедших фантазий о человеческой сути и стремления положить конец страданиям» [Там же], и Беккетом-личностью. «Сам он, – пишет Эсслин, – был в высшей степени уравновешенным и спокойным. Был женат, жил в небольшом доме в деревне либо в Париже. Чуждался литературной братии, предпочитая проводить время дома в обществе художников» [Там же].

В реальной жизни ролевые части *дискурса* одного и того же субъекта имярек не только не предполагают однородности, но и могут удивлять контрастами, куда большими, нежели контраст ролевых частей *дискурса* Беккета. Яркими примерами тому служат *дискурсы* актеров, политиков. Но и, к примеру, научные работы высококвалифицированного профессионала в своей области так же не способны исчерпать его субъектный *дискурс* в сколько-нибудь достаточной мере. Аналогично: частные либо публичные разговоры если и дают некоторое представление о потенциале *дискурсов* их участников, то либо весьма приблизительное, либо сомнительное, либо ложное, либо нулевое. Да и сам субъект имярек остается в неведении относительно того, что есть в его *дискурсе*, тем более что большая часть субъектного *дискурса* хранится в подсознании до востребования.

В любом случае *дискурс* субъекта имярек никогда не сказывается и не может сказаться полностью. Те или иные изъяты из него – неизбежность. И референты тут предопределяются личными, социальными, политическими, историческими обстоятельствами, волей и интересами самого субъекта имярек.

«...В данный момент, в данном месте, – говорит некто Владимир в пьесе Беккета, – *человечество – это мы...*» [3, с. 104]. Здесь за скобки *дискурса* некоего субъекта имярек выносятся та часть его *дискурса*, в которой он идентифицирует себя с человечеством, так что именно на эту часть *дискурса* переходит центр тяжести. Строго говоря, эта процедура весьма распространена как в диалоге человека с самим собой, так и в диалогах человека с другими людьми. Другое дело, что в рассматриваемом случае в условиях, этому чрезвычайным образом благоприятствовавших, оказалась особенно востребованной и нашла свое *художественное* воплощение именно такого рода редукция вербального мышления субъекта имярек.

Подчеркнем опять-таки: чужой язык потребовался Беккету-художнику во имя персонажей его театра – нужно ли было это Беккету-человеку, отношения к делу не имеет. Напротив, самое прямое отношение к делу имеет вопрос, почему Беккету-художнику во имя персонажей его театра с их универсальным субъектным статусом («человечество – это мы») потребовался язык, чужой для Беккета, тогда как именно «его родной язык стал универсальным языком XX века» [20]. Вопрос этот требует ответа еще и потому, что чуть позже та же пьеса была написана Беккетом уже по-английски.

Прежде всего, заметим следующее. То, что Эсслин называет английский язык «универсальным языком XX века», есть не более чем образное выражение, нуждающееся в аргументированном разъяснении. Суть же здесь в том, что существование английского языка означает существование англоязычного вербального мышления, которое, в свою очередь, существует исключительно благодаря английскому этносу. Английский язык как язык международного общения, сменивший в этой роли французский язык после Второй мировой войны, есть некое иное, а именно: в указанном качестве он принадлежит к богатой родословной рода лингва франка.

Феномен лингва франка был бы невозможен, не будь языковых универсалий, и именно в таком смысле будет «правильно сказать, что весь род человеческий говорит на одном языке» [8, с. 74]. При этом не менее правильным будет сказать, что «только в речи индивида язык достигает своей окончательной определенности» [Там же, с. 84]. Иными словами, человечество является самым опосредованным, а индивид – самым непосредственным субъектом вербального мышления.

*Суверенному событию* пьесы Беккета «В ожидании Годо», где редукции подверглось все индивидуальное, то есть объектом редукции оказался субъект имярек, а предметом редукции стали его личное время, его личное пространство, его личная жизнь, – такому неординарному для *художественного произведения вербального типа* событию требовалось свое вербальное решение. И оно пришло в силу того, что «языкам, достигшим высоких степеней совершенства, свойственны... не только их отношения друг к другу, но и их отношения к тотальности всего мыслимого» [Там же, с. 322]. Переход от одного языка к другому (сначала – от родного к чужому, потом – наоборот) актуализировал эти свойства «языков, достигших высоких степеней совершенства», что обеспечило достоверность редукции дискурсов до уровня их достаточности для выведенных «за скобки» субъектов имярек персонажей события такого произведения как пьеса Сэмюэля Беккета «В ожидании Годо».

Той же мере редукции подвержен и *сюжет (syuzhet)* пьесы. ИмPLICITная часть *сюжета (syuzhet)* пьесы дает о себе знать такими конкретными деталями, как приключения Эстрагона за пределами сцены, совершенная кем-то подмена башмаков Эстрагона, появление мальчика с информацией от Годо и о Годо. Более информативна, но и более косвенна по отношению к имPLICITной части *сюжета (syuzhet)* пьесы пара Поццо – Лакки, которая с момента своего появления на сцене и до момента своего удаления со сцены подвергается всем процедурам редукции, характерным для события произведения в целом. Но самой информативно сильной, хотя и опять-таки косвенной, импликацией *сюжета (syuzhet)* пьесы является его отражение в репликах Владимира и Эстрагона, в которых сказываются некие «отношения к тотальности всего мыслимого».

На месте критически важного *сюжетного ожидания (waiting for syuzhet)* в событии классического романа Достоевского оказалось критически важное *ожидание субъекта имярек (waiting for a person)* в пьесе Беккета, что стало основным, по Бахтину, событием этого произведения.

Даже та скудная информация о Годо, которая содержится в репликах мальчика, посылного Годо, не дает ни малейших оснований видеть в ожидаемом субъекте имярек что-то хоть сколько-нибудь необычное.

Напротив, сведения о нем более чем прозаичны, носят вполне бытовой, конкретный характер. Вопрос вовсе не в том, кто такой Годо, – вопрос в том, почему и зачем его приходится ждать.

«Говорят, что...» [3, с. 34], «*не рассказывай!*» [Там же], «*скажи что-нибудь!*» [Там же, с. 86], «*я пытаюсь найти слова*» [Там же], «*ждать Годо*» [Там же], «*как же это трудно!*» [Там же, с. 87]. Эта выборка, в свою очередь, является выборкой из реплик диалога, которую мы делали в процессе чтения пьесы Беккета, имея в виду дифференцировать особенности *поэтики* этого конкретного произведения относительно тенденций *художественного дискурса* в целом. Что касается выборки, приведенной выше, то она свидетельствует не о распаде диалога по типу Поццо – Лакки, а о другом типе патологии в жизненно необходимом взаимодействии *дискурсов* субъектов имярек.

**Придет ли Годо «завтра», или Что впервые легло в основу  
суверенного события художественного произведения вербального типа**

Годо мог бы прийти «завтра», то есть на следующий за текущим день. Однако *дискурсы* Владимира и Эстрагона находятся в процессе редуцирования в их *поле* признаков реального времени, конкретного пространства, личной жизни, когда «*все это постепенно теряет значение*» [Там же, с. 92]. Соответственно, теряет свое значение «завтра», когда мог бы прийти Годо. В *поле дискурсов* Владимира и Эстрагона «завтра» уже не означает «на следующий за текущим день» – в данных условиях для «завтра» вот-вот окажется доступным только значение «в будущем», то есть через сколь угодно неопределенное время.

Эстрагон уверяет, что он «*уже все перепробовал*» [Там же], чтобы найти выход из сложившегося патового положения. По ходу пьесы он пытался расстаться с Владимиром, что ставило под угрозу саму способность вербального мышления, которое возможно при наличии как минимум двух разных субъектов вербального мышления. Возвращение Эстрагона как им самим, так и Владимиром ощущается как неизбежность и насущная необходимость, потому что альтернативой возвращению стало бы самоуничтожение, что артикулируется персонажами как выбор между ожиданием Годо и суицидом.

Положение «*человечество – это мы*» обязывает, и персонажи пьесы остаются «*ждать Годо*», некоего субъекта имярек, которому, возможно, нет никакого дела до «*тотальности всего мыслимого*», но который из своего личного пространства и времени «*устами младенца*» обещает прийти завтра, то есть на следующий за текущим день. И объективно в этом обещании нет ничего невозможного. Другое дело, что здесь случился сбой своего рода гомеостаза во взаимодействии субъектных *дискурсов*.

Подобный сбой преследует человечество всю его сознательную жизнь, но в основу события *художественного произведения вербального типа* он лег впервые, что предопределило соответствующий *вербальный, пара- и экстравербальный* облик пьесы Беккета, запечатлелось в ее *тексте*. Так *поэтика* в очередной раз отозвалась на актуальные проблемы человечества, состоявшие в острейшем кризисе самоопределения и самоидентификации субъекта имярек.

**«Книга сама за себя отвечать долженствует»**

«Объектом изучения литературоведа является *художественная* литература. Положение это настолько очевидно, а само понятие *художественной* литературы (*выделено автором – Л. Т.*) представляется в такой мере первичным и непосредственно данным, что определение его мало занимает литературоведов», – так начинается статья Ю. М. Лотмана «О содержании и структуре понятия —художественная литература» [10].

Понятие «*художественная* литература» видится мэтру филологии синонимичным понятию «*художественный* текст». Качество этого синонимического ряда, по мысли ученого, предопределяется двумя обстоятельствами. Первое из них заключается в том, что «создание *художественного* (*выделено автором – Л. Т.*) произведения знаменует качественно новый этап в усложнении структуры текста <...> На такой стадии структурного усложнения текст обнаруживает свойства интеллектуального устройства: он не только передает вложенную в него извне информацию, но и трансформирует сообщения и вырабатывает новые» [12]. Второе обстоятельство, характеризующее качество синонимического ряда «*художественная* литература – *художественный* текст», полагает Ю. М. Лотман, состоит в следующем: «внутренняя организация *художественной* (*выделено автором – Л. Т.*) литературы» отличается от внутренней организации «других классов текстов, которые относительно однородны по отношению к общей системе культуры», тем, что она «изоморфна культуре как таковой, повторяет общие принципы ее организации», являясь «не только организацией, но и самоорганизующимся механизмом» [10].

«*Художественный* текст» как синоним понятия «*художественная* литература» – базовое понятие в концепции Ю. М. Лотмана-пушкиниста и семиотика. Оно является таковым не только в сугубо теоретических, но и в таких «прикладных» работах ученого, как «Роман в стихах Пушкина —Евгений Онегин»: спецкурс. Вводные лекции в изучение текста» [11].

В свое время с *художественной* литературы начал свою филологическую деятельность В. В. Виноградов. В 1935 году увидело свет его исследование «Язык Пушкина...» [7]. В 1941 году публикуется «Стиль Пушкина» [6]. А в 1959 году издается одна из центральных работ ученого «О языке художественной литературы».

«Язык *художественной* литературы» в его индивидуальных, национальных, транснациональных, исторических и универсальных проявлениях – базовое понятие и объект исследования в концепции В. В. Виноградова-пушкиниста и лингвиста. Имея в виду именно такой объект исследования, ученый констатировал «неопределенность положения науки о языке писателя, о языке *художественной* литературы в ряду лингвистических и литературоведческих дисциплин, неясность в освещении вопроса об отношении индивидуального «языка» (стиля) писателя к языку *художественной* (*выделено автором – Л. Т.*) литературы в целом и к стилям общелингвистического языка, многообразие значений и употреблений термина стиль...» [5].

Автор концепции обозначает свою позицию, в частности, двумя показательными цитатами. Мы имеем в виду ссылки на Л. В. Щербу и А. С. Шишкова и представляем эти ссылки в той последовательности и так, как они даны в книге В. В. Виноградова «О языке художественной литературы».

Первой обратила на себя внимание цитата из статьи Л. В. Щербы «О тройном аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании». Приводим эту цитату дословно: «Лингвистически изучая сочинения писателя (или устные высказывания любого человека), мы можем исследовать его речевую деятельность, как таковую, – получится то, что обыкновенно *неправильно называют ‘языком писателя’* (выделено автором – Л. Т.), но что вовсе не является ‘языковой системой’, но мы можем также исследовать ее и как языковой материал для выведения ‘индивидуальной речевой системы’ данного писателя, имея, однако, в виду, в конечном счете, установление ‘языковой системы’ того языка, на котором он пишет» [Там же].

Несколько неожиданна в плане источника, но не менее содержательна в плане обозначения позиций ученого вторая из обративших на себя внимание ссылка. «...В отличие от литературоведа, который может идти от замыслов или от идеологии к стилю, – пишет В. В. Виноградов, – языковед должен найти или увидеть замысел посредством тщательного анализа самой словесной ткани литературного произведения. В этом отношении языковед не может не признать справедливости афоризмов А. С. Шишкова: *–Сочинитель сам не есть сочиненная им книга...*», —хотя бы в заглавии книги и поставлено было имя сочинителя, то и тогда не имя его за книгу, но *книга сама за себя отвечать долженствует* (выделено автором – Л. Т.)» [Там же].

В своих статьях мы стремились опираться именно на «тщательный анализ самой словесной ткани литературного произведения», видя в этом не отличие языковеда от литературоведа, а то, что их объединяет как филологов. Мы тоже исходим из того, что «сочинитель сам не есть сочиненная им книга» и что, соответственно, «книга сама за себя отвечать долженствует». Книги действительно сами за себя отвечают, что дает исследователю возможность приблизиться к пониманию того, как они это делают. Существующую неопределенность базовых понятий литературоведения и лингвистики, прогрессирующую разобщенность этих филологических наук, надо полагать, возможно преодолеть исключительно в процессе анализа *поэтики* референтных произведений *художественной* литературы. В этом смысле и с этой целью на этот раз мы обратились к знаковой пьесе Сэмюэля Беккета «В ожидании Годо».

#### Список литературы

1. Абсурд и вокруг. М.: Языки славянской культуры, 2004. 448 с.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979. 320 с.
3. Беккет С. В ожидании Годо. М.: ГИТИС, 1998. 281 с.
4. Буренина О. Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.rus.ec/b/419923/read> (дата обращения: 30.10.2013).
5. Виноградов В. В. О языке художественной литературы [Электронный ресурс]. URL: <http://danefae.org/lib/vvv/ojaxl/> (дата обращения: 09.12.2013).
6. Виноградов В. В. Стиль Пушкина [Электронный ресурс]. URL: [http://feb-web.ru/feb/classics/critics/vinogradov\\_v/vin/vin-001-.htm](http://feb-web.ru/feb/classics/critics/vinogradov_v/vin/vin-001-.htm) (дата обращения: 09.12.2013).
7. Виноградов В. В. Язык Пушкина: Пушкин и история русского литературного языка [Электронный ресурс]. URL: [http://feb-web.ru/feb/classics/critics/vinogradov\\_v/jaz/jaz-001-.htm](http://feb-web.ru/feb/classics/critics/vinogradov_v/jaz/jaz-001-.htm) (дата обращения: 09.12.2013).
8. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1984. 400 с.
9. Доценко Е. Г. Интерпретируя С. Беккета: проблемы перевода классики «абсурда» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.philology.ru/literature1/dotsenko-12.htm> (дата обращения: 04.01.2013).
10. Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.philology.ru/literature1/lotman-92a.htm> (дата обращения: 05.12.2013).
11. Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: вводные лекции в изучение текста [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/classics/critics/lotman/lot/lot-393-.htm> (дата обращения: 08.12.2013).
12. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста [Электронный ресурс]. URL: <http://www.durov.com/literature1/lotman-92b.htm> (дата обращения: 05.12.2013).
13. Маршак С. Лирические эпиграммы [Электронный ресурс]. URL: [http://wikilivres.ca/wiki/Лирические\\_эпиграммы\\_\(Маршак\)](http://wikilivres.ca/wiki/Лирические_эпиграммы_(Маршак)) (дата обращения: 20.01.14).
14. Среди книг с Верой Калмыковой, Самуилом Лурье, Светланой Новиковой и Ниной Павловой [Электронный ресурс] // Иностранная литература. 2011. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2011/2/> (дата обращения: 03.11.2013).
15. Торопова Л. А. Островский, Достоевский, Чехов: об алгоритме поэтики XIX века // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 9 (27). Ч. 2. С. 187-196.
16. Торопова Л. А. Романы Достоевского «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы»: проблемы и опыт филологического анализа // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 8 (26). Ч. 1. С. 163-174.
17. Торопова Л. А. *Based on Dostoevsky's pentateuch: what is –syuzhet” and what is –discourse”?* // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 11 (29). Ч. 2. С. 180-187.
18. Трифонов А. Г. Абсурд [Электронный ресурс] // Культурология. XX век: энциклопедия. URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_culture/191/%D0%90%D0%91%D0%A1%D0%A3%D0%A0%D0%94](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/191/%D0%90%D0%91%D0%A1%D0%A3%D0%A0%D0%94) (дата обращения: 04.11.2013).
19. Фрейд З. Психология бессознательного. М.: Просвещение, 1990. 448 с.
20. Эсслин М. Сэмюэль Беккет. В поисках себя [Электронный ресурс] // Эсслин М. Театр абсурда. URL: <http://lib.vkarp.com/2013/03/17/эсслин-м-сэмюэль-беккет-в-поисках-себя> (дата обращения: 31.10.2013).



**LANGUAGE AND POETICS: FROM WAITING FOR SYUZHET  
IN DOSTOYEVSKY'S NOVEL TO WAITING FOR GODOT IN BECKETT'S PLAY**

**Toropova Lyudmila Aleksandrovna**  
*l.a.toropova@mail.ru*

This article is the philological analysis experience of poetics of Samuel Beckett's play "Waiting for Godot", which was the token artistic phenomenon for the history of literature and theatre of the XX<sup>th</sup> century; is based on the authors' definitions of problem philological notions, which were substantiated in the three previous author's publications given in the references.

*Key words and phrases:* artistic thinking of verbal type; theatre of the absurd; absurd; Samuel Beckett; poetics; Dostoyevsky's classic novel; language-speech-discourse correlation; syuzhet-asyuzhet correlation; waiting for syuzhet; Waiting for Godot.

УДК 811.161.1'282

**Филологические науки**

*Статья рассматривает особенности мелодической системы звучащего художественного текста, который предполагает несколько смысловых и эмоционально-стилистических толкований. В работе определяются наиболее важные компоненты просодии художественной речи, такие как ритмическая организация речи, интонационная характеристика, спектральный анализ. Такой подход позволяет выявить многоуровневое построение мелодики, которая выполняет в речи не только смысловую нагрузку, но и коммуникативную функцию.*

*Ключевые слова и фразы:* художественная речь; мелодика; ритмическая организация речи; интонация; просодия.

**Удалов Николай Васильевич**, к. филол. н., доцент

**Шагидевич Аида Степановна**, к. филол. н., доцент

*Набережночелнинский институт Казанского (Приволжского) федерального университета*

*udanik@yandex.ru*

**МЕЛОДИКА КАК ОДИН ИЗ КОМПОНЕНТОВ ПРОСОДИИ<sup>©</sup>**

Начиная с 70-80-х годов двадцатого века значительно возрос интерес к тексту, точнее – к его просодическим характеристикам; во многом это связано с широким применением методики экспериментального изучения просодии, которая постоянно совершенствуется [1; 2; 3].

Как известно, понятие просодии исторически связано с изучением стихотворной речи и, обозначая первоначально учение о поэтическом слоге, в настоящее время употребляется в следующих значениях:

1) система фонетических средств (высотных, силовых, временных), реализующихся в речи на всех уровнях речевых сегментов (слог, слово, словосочетание, синтагма, фраза, СФЕ, текст) и играющих смыслоразличительную роль. При этом часто выделяют такие компоненты просодии, как речевая мелодика, тон, ударение, тембр, ритмообразующий фактор, и в этом смысле термин «просодия» часто синонимичен понятию «интонация»;

2) общее название для фонетических супraseгментных характеристик речи как на уровне восприятия (высота тона, громкость, длительность), так и на физическом уровне (ЧОТ, интенсивность, время);

3) супraseгментные средства организации речи: расчленение и объединение речевых сегментов (понижение и повышение тона, распределение ударения, темпоральные изменения, паузация);

4) система фонетических средств, характеризующих слог.

В данной работе мы исходили из следующего определения просодии: Просодия – это совокупность супraseгментных средств (тон, ударение, мелодика, темп, паузация) организации речи, включающая уровень восприятия текста и обладающая смыслоразличительной функцией.

Объектом данного исследования служит лишь один компонент просодии – мелодика.

Как известно, исходным положением современного понимания звучащего текста является тезис о том, что любой художественный текст допускает несколько смысловых и эмоционально-стилистических толкований, каждое из которых может быть реализовано в звучащем тексте.

Лингвопоэтика стихотворений в прозе имеет давнее и небесспорное толкование. И хотя уже давно в прошлом отождествление прозы и стихов в просодическом плане, однозначного решения просодических вопросов в звучащем художественном тексте в лингвистике до сих пор нет.

Один из ключевых вопросов в этом плане – вопрос ритмической организации прозы. Традиционно речевой ритм рассматривается как временное явление, или периодичность во времени, или как изохронность периодических явлений и их количество в единицу времени. Гораздо реже в анализ включают и другие (кроме временных характеристик) просодические компоненты, формирующие само периодическое явление.