

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-6-1.29>

Николаева Марина Николаевна, Томская Наталья Николаевна

ЛИНГВОНЕГАТИВИЗМ С. БЕККЕТА (НА ПРИМЕРЕ ТЕКСТА ПЬЕСЫ "В ОЖИДАНИИ ГОДО")

Статья посвящена рассмотрению лингвистического негативизма - творческого метода одного из ярких представителей драматургии "театра абсурда" Сэмюэля Беккета. Культурно-философские истоки творческого метода С. Беккета восходят к философии абсурда А. Камю, французскому постструктурализму и к работам по философии языка Ф. Маутнера. В исследовании делается попытка определить место языкового негативизма С. Беккета в постмодернистской парадигме. На основе текстуального и лингвостилистического анализа пьесы "В ожидании Годо" выявляются и получают описание основные способы и языковые средства реализации лингвистического негативизма.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2018/6-1/29.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2018. № 6(84). Ч. 1. С. 128-135. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2018/6-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

18. <http://anekdotov.net/anekdot/all/hchttvdtpnkssh.htm> (дата обращения: 15.03.2018).
19. <http://aquafanat.com.ua/anekdots-view-67.html> (дата обращения: 15.03.2018).
20. <http://biblefamily.ru/semejnyj-vecher/tri-zhelaniya---scenka.html> (дата обращения: 15.03.2018).
21. <http://carella.ru/anekdot/60062> (дата обращения: 16.03.2018).
22. <http://forum.roerich.info/showpost.php?p=1> (дата обращения: 15.03.2018).
23. <http://gb.anekdot.ru/book/?id=7&fu=0&sort=0&date=2006-05-20> (дата обращения: 15.03.2018).
24. <http://irecommend.ru/content/chto-tebe-nadobnorybka> (дата обращения: 15.03.2018).
25. <http://maxpark.com/community/1908/content/827922> (дата обращения: 15.03.2018).
26. http://pets.web-3.ru/fish/fishkeeping/?act=full&id_article=12347 (дата обращения: 16.03.2018).
27. <http://rususa.com/fun/anecdote.asp-aid-1907-vote-1-start-288> (дата обращения: 15.03.2018).
28. <http://shytok.net/comments-46737.html> (дата обращения: 15.03.2018).
29. http://www.euromerry.com/pro_avtomobili_3.html (дата обращения: 15.03.2018).
30. <http://www.vysokovskiy.ru/hotnews/rybka-babka/> (дата обращения: 15.03.2018).
31. <https://ewushka.livejournal.com/604138.html> (дата обращения: 16.03.2018).
32. <https://humor.exxtro.ru/anecdote/mumu-i-gerasima/73387> (дата обращения: 16.03.2018).
33. https://newsusk.ru/news/29217-chego-tebe-nadobno_babka/ (дата обращения: 16.03.2018).
34. <https://ru.upet.com/aleksandr131/chego-tebe-nadobno-chelovek/?pet=33211> (дата обращения: 15.03.2018).

**POPULAR EXPRESSIONS OF A. S. PUSHKIN
IN THE INTERNET COMMUNICATION AND DICTIONARY**

Nikitina Tat'yana Gennad'evna, Doctor in Philology, Professor
Pskov State University
cambala2007@yandex.ru

The article presents the conception of using the material of the Internet communication in the dictionary of popular expressions and a phraseological dictionary. By the example of the popular Pushkin's expression "What is it, old man, you are wanting?" the paper shows techniques of the dictionary representation of the specified range of the popular expression variation, ways of commenting on the features of its functioning, the possibility of expanding and structuring the zone of illustrative contexts in the author's dictionary of popular expressions. The study presents the structure of a dictionary entry proposed for the representation of this expression in the Complete Dictionary of Folk Phraseology as well.

Key words and phrases: popular expressions; intertextuality; Internet communication; lexicography; phraseological dictionary; dictionary entry; illustrative context.

УДК 81'42

Дата поступления рукописи: 23.02.2018

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-6-1.29>

Статья посвящена рассмотрению лингвистического негативизма – творческого метода одного из ярких представителей драматургии «театра абсурда» Сэмюэля Беккета. Культурно-философские истоки творческого метода С. Беккета восходят к философии абсурда А. Камю, французскому постструктурализму и к работам по философии языка Ф. Маутнера. В исследовании делается попытка определить место языкового негативизма С. Беккета в постмодернистской парадигме. На основе текстуального и лингвистического анализа пьесы «В ожидании Годо» выявляются и получают описание основные способы и языковые средства реализации лингвистического негативизма.

Ключевые слова и фразы: Сэмюэль Беккет; лингвистический негативизм; литература не-слова; постмодернизм; отрицание; алогизм; апосиопеза.

Николаева Марина Николаевна, к. филол. н., доцент
Томская Наталья Николаевна
Московский городской педагогический университет
marinik2@yandex.ru; natalie_tomskaya@mail.ru

**ЛИНГВОНЕГАТИВИЗМ С. БЕККЕТА
(НА ПРИМЕРЕ ТЕКСТА ПЬЕСЫ «В ОЖИДАНИИ ГОДО»)**

Знакомясь с театром абсурда – литературным направлением в западноевропейской драматургии середины XX века, необходимо понимать, что оно не было художественным движением, как, например, дадаизм или сюрреализм. Никто из авторов-абсурдистов не писал манифесты, где были бы четко обозначены их основные идейные принципы. Напротив, каждого из представителей театра абсурда можно рассматривать как самостоятельную творческую личность, а их творения – как уникальные явления *sui generis*. Сэмюэль Беккет (1906-1989), ирландский писатель, поэт и драматург, лауреат Нобелевской премии по литературе (1969) и один из основоположников театра абсурда, считал, что настоящий художник не должен придерживаться никакой традиции и вообще должен быть «из ниоткуда» [Цит. по: 15, р. 89]. Учитывая это мнение С. Беккета, можно предположить, что театр абсурда зародился самопроизвольно и стихийно, как реакция на осмысление послевоенного мира.

Само понятие «театр абсурда» появилось уже после того как были написаны и поставлены те пьесы, которые теперь считаются яркими образцами абсурдистской драмы. Так, «Лысая певичка» Эжена Ионеско была написана в 1950 г., «В ожидании Годо» Сэмюэля Беккета – в 1952 г., и лишь в 1961 г. появилось эссе Мартина Эслина «Театр абсурда». В этом эссе театральный критик проанализировал пьесы ключевых современных драматургов и установил то общее абсурдное, что их объединяет. Поэтому и идеологическая интерпретация театра абсурда принадлежит М. Эслину, предложившему многоаспектный анализ и самого явления абсурда, и рецензируемых им пьес. Важно отметить, что слово «абсурд» понимается нами не в буквальном значении как нечто нелогичное и лишённое гармонии, а интерпретируется с позиций философии абсурда А. Камю, получившей выражение в эссе «Миф о Сизифе», в котором абсурд – это отсутствие смысла и цели жизни, привычного понимания мира, утрата памяти и надежды: «Мир, который поддается объяснению, пусть самому дурному, – этот мир нам знаком. Но если вселенная внезапно лишается как иллюзий, так и познаний, человек становится в ней посторонним. Человек изгнан навек, ибо лишен и памяти об утраченном отечестве, и надежды на землю обетованную. Собственно говоря, чувство абсурдности и есть этот разлад между человеком и его жизнью, актером и декорациями» [4].

Эти мысли созвучны идеям постмодернизма в искусстве и литературе, а также представителям философии французского постструктурализма (Ролан Барт, Жак Деррида, Мишель Фуко, Франсуа Лиотар). Кризис веры и религии в западном мире начала XX в. был завуалирован идеями прогресса и национализма, но война показала, что это лишь суррогаты, которые при этом приводят к неизгладимым последствиям. Человека лишили всего того, во что он верил или понимал. Творческая и научная общественность перешла к полному отрицанию всего. Происходит отказ от классической философии и привычной системы научного знания. Идея смерти Бога (Ф. Ницше) дополняется идеями смерти автора (Р. Барт) и смертью субъекта (М. Фуко) – установками, которые становятся главной презумпцией постмодернизма. Происходит смещение внимания с центральной фигуры (Бога, автора, субъекта) на свободное, порой механическое, создание текста. Поэтому в постмодернистской литературе мы не наблюдаем героев в их классическом понимании, все действия деперсонализированы, а авторство текста – вторично.

Постструктуралисты предлагают новую формулу, согласно которой знак и, следовательно, текст как система знаков лишены референциальной функции, то есть они не отражают действительности. При этом всё есть текст, и даже любой текст есть не что иное, как набор предшествующих ему текстов. По Ж. Деррида, «нет ничего вне текста» [3, с. 74]. Следствием такой пантекстуальности становится то, что творчество сводится к цитации, а значит, авторство не имеет смысла. Человек тоже есть текст, его Я – это набор текстов, культурных моделей, поэтому не может быть никакой субъективности, никакой человеческой свободы. Так происходит расщепление Я или смерть субъекта.

Все эти мысли находят выход в так называемой языковой революции, которая была свойственна и европейскому авангарду (футуризм, экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм), и модернизму. Особенно ярко языковая революция наблюдается в работах Джеймса Джойса и Эзры Паунда [15, р. 97]. Нужно отметить, что синонимами понятия языковой революции в западной философии являются лингвистический скептицизм или лингвистический негативизм, выражающие отрицательное отношение к окружающей действительности. Истоки подобного лингвистического скептицизма или негативизма встречаем в работах по философии языка Фрица Маутнера («Введение в критику языка» [11]), в дальнейшем оказавших влияние на лингвофилософские взгляды Л. Витгенштейна и его «языковые игры». Маутнер утверждает, что на протяжении всей своей истории западная философия ошибочно полагала, что слово отражает реальность, но на самом деле решение заключается в антислове или «неслове» [Ibidem, I. S. 83]. Так, писатели-модернисты и постмодернисты разрабатывают формы языкового негативизма, поскольку, по их мнению, это единственный эстетически и этически оправданный ответ современности с её социальными и политическими катастрофами [15, р. 98]. Однако они пессимистично полагают, что искусство больше не в силах трансформировать общество, а язык не способен передать ни опыт современности, ни возможную ей альтернативу. Именно поэтому модернизм стремится к мифу, но из-за печального опыта использования мифа в политических целях в период тоталитарных режимов 30-40-х гг. XX в. постмодернизм находит своё воплощение в негативизме.

В творчестве С. Беккета лингвистический негативизм проявился в стремлении к «литературе не-слова». В добавление к этому, своеобразие стилистики С. Беккета составляет замена одного языкового кода другим или иначе – переключение языковых кодов. Несмотря на то, что С. Беккет был англо-ирландцем, владевшим в совершенстве английским языком, в качестве языка своих произведений он использовал французский язык. Сам Беккет по-разному объяснял выбор французского языка для своих произведений. Наиболее известным является его высказывание о том, что «на французском проще писать без стиля» [13, р. 119]. Однако С. Слот утверждает, что французская проза С. Беккета 1950-х гг. весьма идиоматична [Ibidem]. Так или иначе, С. Беккет стремился сократить свой арсенал средств выразительности. Французский язык помог ему распространить эксперименты со структурой жанра романа на лексику произведения, которая становится по значению более абстрактной. Аналогичные эксперименты в конце 1940-х гг. Беккет продолжает, обратившись к драматургии, открывшей ему новые возможности для его радикальной «литературы не-слова». Лексический минимализм, аполинеизм и паузы-гезитации в его драмах обнажают противоречие между словом и вещью. Программным документом, в котором драматург подробно изложил своё отношение к языку и слову, можно считать так называемое «немецкое письмо 1937 г.», адресованное его другу Акселю Кауну. В этом письме

С. Беккет признается, что ему трудно писать на английском языке, а грамматика и стиль кажутся теперь неуместными. Высшей целью современного писателя он признаёт разрушение «репутации языка» и призывает «сверлить» в нем отверстия, чтобы «ничто или нечто» вышло наружу [2, с. 97-98].

Орудием борьбы Беккета со словом может быть только слово, поэтому в качестве метода «глумления над словом» он предлагает номиналистскую иронию как особую разновидность иронии и языковую игру, способные выразить некий диссонанс между сущностью языковых средств и их употреблением, дающий возможность, по образному выражению Беккета, «расслышать шепот той последней музыки или той тишины, что лежит в основе Всего» [Там же, с. 98-99].

Это «немецкое письмо» во многом объясняет поэтику Беккета и его последователей, но парадоксально, что стремление избавиться от языковой системы и преодолеть проблему девальвации слова приводит абсурдистов к поиску новых средств выразительности и, в конечном счёте, созданию нового языка драматургических произведений. Обратив язык против него же самого, Беккет приблизил свое творчество не столько к исчезновению слова, сколько к появлению новых форм «не-слова» или лингвистического негативизма, который выражается в использовании огромного количества отрицательных аффиксов, случаев эпанортосиса, или по-другому – самоисправления, повторов, паратаксиса, эллиптических конструкций, апопсиопезы и др.

Так, текст произведения «В ожидании Годо» содержит многочисленные случаи употребления отрицания (74 – *no*, 141 – *not*, 234 – сокращенные отрицательные глагольные формы (*don't, didn't, wouldn't* и др.)). Местоимение *nothing* встречается в 46-ти случаях, из них в 41 примере оно наблюдается в речи персонажей и в пяти случаях – в ремарках. Фраза, с которой начинается пьеса “*Nothing to be done*” («Ничего не поделаешь»), дословно повторяется в тексте пьесы четырежды. В речи персонажа Лаки используется слово *unknown* (неизвестный) в десяти случаях, а *unfinished* (незаконченный) – в семи случаях.

В 1971 г. И. Хассан назвал С. Беккета «высшим примером постмодернистского писателя», объясняя это тем фактом, что он «обратил зло языка против самого языка» [8, р. 210]. В своей работе «К концепции постмодернизма» И. Хассан дает сравнительную таблицу отличительных категорий (признаков) модернизма и постмодернизма. Несмотря на всю спорность вопроса отнесения направления театра абсурда и в частности – творчества С. Беккета к постмодернизму, многие категории, выделенные Хассаном, можно рассматривать как ключ к пониманию абсурдистской драматургии. Назовем лишь некоторые из них, проиллюстрировав их примерами из пьесы С. Беккета «В ожидании Годо»:

Модернизм	Постмодернизм	
<p><i>Форма</i> (соединяющая, закрытая)</p>	<p><i>Антиформа</i> (разъединяющая, открытая) Нет классической композиции пьесы (отсутствие экспозиции, завязки, конфликта, кульминации и развязки)</p>	
<i>Цель</i>	<i>Игра</i>	
	<p>Режиссируя пьесу в 1975 г., сам С. Беккет настаивал на игровой, ненатуралистичной манере спектакля: “It is a game, everything is a game. When all four of them are lying on the ground, that cannot be handled naturalistically. That has to be done artificially, balletically. <...> It is a game in order to survive” [10, p. 607]. Текст пьесы также содержит примеры языковой игры: “ESTRAGON: Oh, tray bong, tray tray tray bong” [7]. Здесь искажается графическая форма французского <i>tres bon</i> и вместе с тем дается отсылка к спектаклю “<i>Oui! Tray Bong</i>” Чарли Чаплина. У персонажей пьесы покррой брюк и шляп напоминает фасон одежды Чарли Чаплина [9, p. 150]. “ESTRAGON: What is it? VLADIMIR: I don't know. A willow. ESTRAGON: Where are the leaves? VLADIMIR: It must be dead. ESTRAGON: No more weeping” [7].</p>	<p>«Это игра, всё есть игра. Когда все четверо лежат на земле, их позы не должны казаться естественными. Они должны выглядеть искусственно, с элементами балета. <...> Это игра на выживание» (здесь и далее перевод авторов статьи. – М. Н., Н. Т.). «ЭСТРАГОН: Очень хорошо, очень очень очень хорошо». «ЭСТРАГОН: – Что это? ВЛАДИМИР: – Похоже на иву. ЭСТРАГОН: – А где листья? ВЛАДИМИР: – Оно, наверное, засохло. ЭСТРАГОН: – Не плачет больше» (здесь и далее перевод А. Михаиляна).</p>

Логос	Молчание	
	<p>“A country road. A tree. Evening. Estragon, sitting on a low mound, is trying to take off his boot. He pulls at it with both hands, panting. He gives up, exhausted, rests, tries again. As before.</p> <p>ESTRAGON: (giving up again) Nothing to be done.</p> <p>VLADIMIR: (advancing with short, stiff strides, legs wide apart) I'm beginning to come round to that opinion. All my life I've tried to put it from me, saying Vladimir, be reasonable, you haven't yet tried everything. And I resumed the struggle. (He broods, musing on the struggle. Turning to Estragon) So there you are again” [7].</p> <p>В пьесе также наблюдается активное использование приема апосиопезы (умолчание), который является примером обозначения таких понятий, как молчание и отсутствие (см. ниже):</p> <p>“VLADIMIR: After having sucked all the good out of him you chuck him away like a... like a banana skin. Really...</p> <p>POZZO: (groaning, clutching his head) I can't bear it... any longer... the way he goes on... you've no idea... it's terrible... he must go... (he waves his arms) I'm going mad... (he collapses, his head in his hands) I can't bear it... an...y longer... Silence. All look at Pozzo” [7].</p> <p>Персонаж Лаки теряет дар речи и становится немым во втором акте.</p>	<p>«Проселочная дорога. Дерево на обочине. Вечер. Сидя на камне, Эстрагон пытается снять башмак. Стягивает его двумя руками, пытая. Устав, останавливается, отдыхает, тяжело дыша, потом снова принимается за башмак. Сцена повторяется. Входит Владимир.</p> <p>ЭСТРАГОН: (снова останавливаясь) Ничего не поделаешь.</p> <p>ВЛАДИМИР: (приближается мелкими шажками на негнущихся ногах, широко их расставляя) Я тоже начинаю так думать. (останавливается) Я всю жизнь сопротивлялся этой мысли, говорил себе: Владимир, будь умницей, еще не все потеряно – и снова рвался в бой. (он уходит в себя, вспоминая. Эстрагону) Вот ты и снова здесь».</p> <p>«ВЛАДИМИР: После того, как вы высосали из него всю суть, вы бросаете его, как... (ищет слово) как банановую корку. Признайтесь, что...</p> <p>ПОЦЦО: (стонет, пряча голову в ладони) Я не могу больше... больше выносить... что он делает... не понимаете... ужасно... он должен уйти... (вздевает руки к небу) я схожу с ума... (обессилено роняет голову на руки) Я больше так не могу... не могу... Молчание. Все смотрят на Поццо».</p>
Предмет искусства / Законченное произведение	Процесс / Перформанс / Хэппенинг	
	Речь Лаки (см. ниже)	
Созидание / Соединение воедино	Разрушение / Деконструкция	
	Речь Лаки (см. ниже)	
Факт присутствия	Факт отсутствия	
	Годо, которого ждут, но он так и не появляется	
Жанр / Границы	Текст / Интертекст	
	Цитата из Библии	
	<p>“VLADIMIR: (musingly) The last moment... (He meditates) Hope deferred maketh the something sick, who said that?” [7].</p>	<p>«ВЛАДИМИР: (мечтательно) Последняя минута... (задумчиво) Хорошо будет, да не скоро сбудется. Кто это сказал?».</p>
Подчинительные связи (гипотаксис)	Сочинительные связи (паратаксис)	
	<p>“ESTRAGON: (with effort) Gogo light – bough not break – Gogo dead. Didi heavy – bough break – Didi alone. Whereas” [7].</p> <p>Здесь также наблюдается прием апосиопезы.</p>	<p>«ЭСТРАГОН: (с трудом) Гого легкий – ветка не сломаться – Гого мертвый. Диди тяжёлый – ветка сломаться – Диди одинокий. Тогда как...».</p>

Интерпретация / Прочтение	Отказ от интерпретации / Ложное понимание	
	С. Беккет использует многочисленные алогизмы, а также такой логический приём, как апогоя, то есть доведение до абсурда, когда несостоятельность мнения доказывается путем обнаружения противоречия в нем самом или его следствиях. В пьесе это достигается многочисленными повторами, параллельными конструкциями и умолчанием (апопсиопеза).	
	<p>“ESTRAGON: (<i>anxious</i>) And we? VLADIMIR: I beg your pardon? ESTRAGON: I said, and we? VLADIMIR: I don't understand. ESTRAGON: Where do we come in? VLADIMIR: Come in? ESTRAGON: Take your time. VLADIMIR: Come in? On our hands and knees. ESTRAGON: As bad as that? VLADIMIR: Your Worship wishes to assert his prerogatives? ESTRAGON: We've no rights any more?” [7].</p> <p>“ESTRAGON: Let's go. VLADIMIR: We can't. ESTRAGON: Why not? VLADIMIR: We're waiting for Godot. ESTRAGON: Ah! (<i>Vladimir walks up and down</i>) Can you not stay still? VLADIMIR: I'm cold. ESTRAGON: We came too soon. VLADIMIR: It's always at nightfall. ESTRAGON: But night doesn't fall. VLADIMIR: It'll fall all of a sudden, like yesterday. ESTRAGON: Then it'll be night. VLADIMIR: And we can go. ESTRAGON: Then it'll be day again. (<i>Pause. Despairing</i>) What'll we do, what'll we do!” [7].</p>	<p>«ЭСТРАГОН: (<i>взволнованно</i>) А мы? ВЛАДИМИР: Что? ЭСТРАГОН: Я говорю, а мы? ВЛАДИМИР: Не понимаю. ЭСТРАГОН: Какую роль мы в этом играем? ВЛАДИМИР: Роль? ЭСТРАГОН: Не торопись. ВЛАДИМИР: Роль? Роль просителей. ЭСТРАГОН: Ах так. ВЛАДИМИР: Сударю что-то не нравится? ЭСТРАГОН: У нас больше нет прав?».</p> <p>«ЭСТРАГОН: Пойдем. ВЛАДИМИР: Мы не можем. ЭСТРАГОН: Почему? ВЛАДИМИР: Мы ждем Годо. ЭСТРАГОН: Ах, да! (<i>Владимир снова начинает ходить туда-назад</i>) Ты не можешь успокоиться? ВЛАДИМИР: Мне холодно. ЭСТРАГОН: Мы пришли слишком рано. ВЛАДИМИР: Как всегда, до захода солнца. ЭСТРАГОН: Но оно не заходит. ВЛАДИМИР: Оно зайдет внезапно, как вчера. ЭСТРАГОН: И настанет ночь. ВЛАДИМИР: И мы сможем уйти. ЭСТРАГОН: Потом будет еще день. (<i>пауза</i>) Что делать, что делать?».</p>
Повествование / Великая история	Отказ от повествования / Малая история	
	Минимализм пьесы: 5 действующих лиц, один акт повторяет другой, ничего не происходит.	
Метафизика	Ирония	
	Персонаж с говорящим именем <i>Лиску</i> (<i>Счастливчик</i>), несмотря на своё имя, является угнетенным рабом, которого держат на привязи. Лаки безоговорочно выполняет приказы и никогда не ставит чемоданы на землю, даже если в этом нет необходимости. Он высказывается лишь однажды по приказу Поззо “ <i>Think!</i> ” (« <i>Думай!</i> »).	
	<p>“VLADIMIR: You should have been a poet. ESTRAGON: I was. (<i>Gesture towards his rags</i>) Isn't that obvious?” [7].</p>	<p>«ВЛАДИМИР: Тебе надо было стать поэтом. ЭСТРАГОН: Я им был. (<i>показывая на свои лохмотья</i>) Разве не видно?».</p>

Определённость	Неопределённость
	<p>Выражение состояния неопределенности «В ожидании Годо» является сильной стороной пьесы, благодаря которой существует так много её интерпретаций. Объясняется это скрытыми или «окклюзивными» интертекстуальными ссылками, когда даже при наличии имён собственных аллюзия остаётся зашифрованной [14, р. 110]. Этим можно объяснить до сих пор не угасающие споры о том, кто же такой Годо.</p> <p>В пьесе 34 раза употребляется уточняющий вопрос “<i>What?</i>” (<i>Что?</i>).</p> <p>Неопределённость времени и пространства. Герои тщетно пытаются определить время действия, невозможно точно сказать, сколько времени прошло между двумя актами. А место действия определяется как «ничто».</p>
	<p>“POZZO: What time is it?</p> <p>VLADIMIR: (<i>inspecting the sky</i>) Seven o'clock... eight o'clock...</p> <p>ESTRAGON: That depends what time of year it is.</p> <p>POZZO: Is it evening? <i>Silence. Vladimir and Estragon scrutinize the sunset.</i></p> <p>ESTRAGON: It's rising.</p> <p>VLADIMIR: Impossible.</p> <p>ESTRAGON: Perhaps it's the dawn.</p> <p>VLADIMIR: Don't be a fool. It's the west over there.</p> <p>ESTRAGON: How do you know?” [7].</p> <p>“VLADIMIR: (<i>looking round</i>) It's indescribable. It's like nothing. There's nothing. There's a tree” [7].</p> <p>«ПОЦЗО: Который час? ЭСТРАГОН: (<i>глядя в небо</i>) Ну...</p> <p>ВЛАДИМИР: Семь часов?.. Восемь часов?..</p> <p>ЭСТРАГОН: Зависит от времени года.</p> <p>ПОЦЗО: Сейчас вечер? <i>Молчание. Владимир и Эстрагон разглядывают заходящее солнце.</i></p> <p>ЭСТРАГОН: Кажется, оно поднимается.</p> <p>ВЛАДИМИР: Это невозможно.</p> <p>ЭСТРАГОН: А если это заря?</p> <p>ВЛАДИМИР: Не говори глупостей. Там запад.</p> <p>ЭСТРАГОН: Что ты об этом знаешь?».</p> <p>«ВЛАДИМИР: (<i>оглядываясь</i>) Я не могу описать. Это ни на что не похоже. Тут нет ничего. Тут одно дерево».</p>

Ярким образцом такой «литературы не-слова» Беккета является речь персонажа Лаки в первом акте пьесы «В ожидании Годо». Речь Лаки – это несвязный поток слов, который, кажется, неприятен для Владимира и Эстрагона, поскольку они оба пытаются прервать речь Лаки. По своей форме речь Лаки напоминает научное, богословское обращение-проповедь, начинающееся словами “*Given the existence... of a personal God*”, однако на самом деле эта речь является пародией на такого рода обращение-проповедь, так как бессмысленные и абсурдные фрагменты речи выступают на передний план, а осмысленные – полностью скрыты, аналогично персоне Бога, о котором пытается рассуждать Лаки. Здесь мы наблюдаем синтез схоластической, богословской терминологии с абсурдной и бессмысленной. Например, использование слова *qua* (латинский термин, имеющий значение «в функции или качестве чего-либо») часто встречается в научных текстах, но множественный слитный повтор этого слова в виде *quaquaquaqua* является примером звукоподражания и выражает абсурдный, насмешливый звук, похожий на кряканье уток или кваканье лягушек.

Помимо этого, речь Лаки содержит научную лексику древнегреческого или латинского происхождения. Так, например, анафорический повтор “*divine apathia, divine athambia, divine aphasia*” содержит три подобных термина: *aphasia* (от греч. *a* – отрицательная частица и *phasis* – «речь») – расстройство речи, состоящее в утрате способности пользоваться фразами и словами как средством выражения мыслей; *apathia* (греч. *apatheia* «бесчувственность») – расстройство эмоционально-волевой сферы, проявляющееся безразличием к себе, окружающим лицам и событиям, отсутствием желаний, побуждений и бездеятельностью; *athambia* (древнегреч. / македонский «смелость, бесстрашие»). Первые два понятия обозначают психические расстройства и в совокупности описывают состояние отрешенности от окружающего мира. Любопытно, что неоднократно повторенный эпитет *divine* (*божественный*), который семантически не сочетается с медицинскими терминами, участвует в создании парадоксальной стилистической комбинации, напоминающей прием оксюморона. При помощи подобных приемов одновременно развивается образ персонифицированного Бога и предлагается непопулярная в культуре и обществе идея, что Бог самодостаточен и безразличен к людям, а общение между Богом и людьми невозможно. Эта мысль развивается и на сюжетном уровне пьесы. Если принять распространённую версию, что Годо – это и есть Бог, то факт коммуникативной неудачи между ним и главными героями очевиден: Владимир и Эстрагон до конца не уверены, где они должны ждать Годо и когда он появится. В пьесе присутствует ещё один персонаж – мальчик, который передаёт сообщения от Годо. То есть сам Годо не общается с героями напрямую (афазия). Кроме того, отвечая на вопросы Владимира во втором акте, мальчик

говорит, что Годо ничего не делает (апатия) и что у Годо белая борода, что также отсылает нас к речи Лаки о персонифицированном Боге: “*Given the existence as uttered forth in the public works of Puncher and Wattmann of a personal God quaquaquaquaqu with white beard quaquaquaquaqu outside time without extension...*” [7].

Как видим, речь Лаки кажется на первый взгляд нонсенсом и абсурдом. Однако, если убрать сложные для понимания элементы, то она приобретет определенный смысл и будет выглядеть следующим образом:

“*Given the existence... of a personal God... outside time... who... loves us dearly... and suffers... with those who... are plunged in torment... it is established beyond all doubt... that as a result of the labours unfinished... man... is seen to waste and pine*” [Ibidem].

Речь Лаки – это попытка, хоть и тщетная, сделать заявление о человеке и Боге. Другими словами, Лаки пытается сказать, что признает персонифицированного Бога, который существует вне времени, сильно любит людей и страдает за тех, кто пребывает в мучениях. Однако нет сомнений, что, оставив свои труды незавершенными, человек лишь напрасно теряет время и чахнет. Стоит отметить, что завершению монолога Лаки мешает физическое воздействие, оказываемое на Лаки со стороны трех других персонажей – Владимира, Поззо и Эстрагона (“*All three throw themselves on Lucky who struggles and shouts his text*” [Ibidem]. / «*Все бросаются на Лаки, тот отбивается, выкрикивает свои слова*»), поэтому последним словом Лаки становится *unfinished*, которое можно перевести на русский язык как «*незавершённый, неоконченный*».

Абсурд как бессмысленность жизни требует отказа от рациональных моделей и обращения к иррациональному, отсюда лингвоскептицизм, негативизм, «литература не-слова». Принципиальным прорывом направления «театр абсурда», отличающим его от авангарда и модерна, является то, что театр абсурда добился единства содержания и формы, или в других терминах – негативизма и антиформы.

Специфика творческого подхода С. Беккета, как и театра абсурда в целом, заключается в радикальной девальвации языка: по мнению драматурга, лишь конкретные образы создают поэтику. Поэтому язык часто играет самостоятельную роль, когда действия персонажей начинают противоречить их словам, как, например, в финале каждого из двух актов:

“VLADIMIR:

Well? Shall we go?

ESTRAGON:

Yes, let's go.

They do not move” [Ibidem].

“ВЛАДИМИР:

Ну что, идем?

ЭСТРАГОН:

Да, пойдём.

(они не двигаются с места)”.

С. Беккет, как и другие драматурги-абсурдисты, отказался от дискурсивных, рациональных моделей самовыражения, он лишь продемонстрировал абсурд как данность в определенных условиях, и именно для этого были необходимы новые формы, новый сценический язык. Лингвистический негативизм С. Беккета основан, прежде всего, на таких языковых средствах, которые в совокупности и при многочисленном их употреблении дискредитируют сам язык. К ним можно отнести разнообразные формы отрицания, повторы и умолчания (апосиопеза), бросающие вызов номинативной функции языка, а также алогизмы, паратаксис и эллиптические конструкции, препятствующие полноценному осуществлению коммуникативной и когнитивной функций языка.

Список источников

1. Беккет С. В ожидании Годо [Электронный ресурс] / пер. А. Михаиляна. URL: http://www.theatre-library.ru/files/b/beckett/beckett_9.html (дата обращения: 25.03.2018).
2. Беккет С. Осколки: эссе, рецензии, критические статьи / сост., пер. с англ. и фр., послеслов. и прим. М. Дадяна. М.: Текст, 2009. 192 с.
3. Интервью с Жаком Деррида // Мировое древо. 1992. № 1. С. 73-80.
4. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nietzsche.ru/influence/philosophie/sizif/> (дата обращения: 18.02.2018).
5. Хассан И. К концепции постмодернизма [Электронный ресурс]. URL: http://culturolog.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=2765&Itemid=0 (дата обращения: 18.02.2018).
6. Эсслин М. Театр абсурда / пер., вступ. ст., избр. рус. библиограф., коммент. и указ. имен Г. В. Коваленко; ред. Е. С. Алексеева. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. 527 с.
7. Beckett S. Waiting for Godot [Электронный ресурс]. URL: <https://www.saylor.org/site/wp-content/uploads/2011/01/Waiting-for-Godot.pdf> (дата обращения: 18.02.2018).
8. Hassan I. The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature. N. Y.: Oxford University Press, 1971. 338 p.
9. Hutchings W. Samuel Beckett's Waiting for Godot: a reference guide. Westport: Praeger Publishers, 2005. 167 p.
10. Knowlson J. Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett. L.: Bloomsbury, 1996. 896 p.
11. Mauthner F. Beitrage zu einer Kritik der Sprache: 3 Bd. Leipzig: Felix Meiner, 1924. 560 S.
12. Roberts J. L. Cliffs Notes on Waiting for Godot [Электронный ресурс]. URL: <http://literature/w/waiting-for-godot/samuel-beckett-biography> (дата обращения: 04.01.2018).
13. Slote S. Bilingual Beckett // The New Cambridge Companion to Samuel Beckett / ed. D. Van Hulle. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. P. 114-125.
14. Uhlmann A. Beckett's Intertexts // The New Cambridge Companion to Samuel Beckett / ed. D. Van Hulle. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. P. 103-113.
15. Weller Sh. Beckett and Late Modernism // The New Cambridge Companion to Samuel Beckett / ed. D. Van Hulle. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. P. 89-102.

**LINGUISTIC NEGATIVISM OF S. BECKETT
(BY THE MATERIAL OF THE PLAY “WAITING FOR GODOT”)**

Nikolaeva Marina Nikolaevna, Ph. D. in Philology, Associate Professor
Tomskaya Natal'ya Nikolaevna
Moscow City University
marinik2@yandex.ru; natalie_tomskaya@mail.ru

The article is devoted to the consideration of linguistic negativism – the creative method of Samuel Beckett, one of the brightest representatives of the “theater of the absurd” drama. It is asserted that cultural and philosophical sources of S. Beckett’s creative method go back to the philosophy of the absurd by A. Camus, French post-structuralism and works on the philosophy of the language by F. Mauthner. In the study, an attempt is made to determine the place of linguistic negativism by S. Beckett in the post-modern paradigm. The authors reveal and describe the main ways and language means of the realization of linguistic negativism basing on the textual and linguo-stylistic analysis of S. Beckett’s play “Waiting for Godot”.

Key words and phrases: Samuel Beckett; linguistic negativism; literature of the unword; postmodernism; negation; alogism; apocryphesis.

УДК 8; 81; 37

Дата поступления рукописи: 24.02.2018

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-6-1.30>

Данная статья посвящена анализу репрезентации эмоций в английском языке. Рассматривается взаимосвязь эмоциональных концептов PASSION и EMOTION в языковой картине мира. Анализ дефиниций базовых репрезентантов изучаемых концептов, а также их языковых употреблений позволил выявить их общие и дифференцирующие характеристики. Наличие их общих характеристик доказывает, что концепты являются смежными концептуальными сущностями. Проведенный анализ позволил определить специфику взаимодействия изучаемых концептов в рамках единого концептуального пространства.

Ключевые слова и фразы: категоризация; концепт; концептуализация; страсть; эмоция; холистичность; языковая картина мира.

Облецова Елена Викторовна

Иркутский государственный университет
elenaobletsova@mail.ru

**ЭМОЦИОНАЛЬНЫЕ КОНЦЕПТЫ PASSION И EMOTION
КАК СМЕЖНЫЕ КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ СУЩНОСТИ
В АНГЛИЙСКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА**

Эмоции являются мотивационной основой сознания, мышления и социального поведения человека. Они представляют собой разновидность человеческих страстей, которые пронизывают все сферы жизни. Благодаря эмоциям человек развивается, достигает жизненных целей, анализирует ту или иную ситуацию. С их помощью человек воспринимает окружающий мир и все, в нем происходящее. Эмоциональная сфера человека является одной из важнейших составляющих его внутреннего мира.

Психология, изучающая психику человека, не дает однозначного определения понятию «эмоция». Но психологи едины во мнении, разграничивая все эмоциональные состояния на настроения, чувства, страсти, аффекты и собственно эмоции. Часто исследователи эмоциональной сферы человека описывают одно эмоциональное состояние посредством другого, выявляя как схожие характеристики, так и различия между ними. Особый интерес вызывают такие эмоциональные состояния, как страсть и эмоция. Страсть в психологии представляет собой сильную, стойкую, всеохватывающую эмоцию, доминирующую над другими побуждениями человека. Характерным для страсти является сила чувства и его устойчивость. Основным её признаком является действенность, слияние волевых и эмоциональных моментов. В свою очередь, эмоции трактуются как особый вид психического состояния субъекта, которое формируется в ходе деятельности человека, направленной на удовлетворение его потребностей [6, с. 513-552].

На когнитивном уровне слова «страсть» и «эмоция» используются в качестве синонимов, обозначающих эмоциональные состояния человека вообще. Страсть в своем обыденном употреблении означает сильное душевное переживание, яркие эмоции. В обыденном сознании любовь или увлечения чем-либо также называются страстью. Например, страсть к спорту или азартным играм.

Отражение эмоциональных явлений в языке представляет собой одну из наиболее сложных проблем лингвистики. Это связано с тем, что эмоции как феномен человеческой психики очень сложны, а, соответственно, сложны и их языковые выражения. Одно и то же эмоциональное состояние воспринимается субъектом неодинаково и, соответственно, может обозначаться разными лексическими средствами.