

УДК 821.111-2

DOI 10.25688/2076-913X.2018.32.4.14

Н.Н. Томская

Особенности и функции паузации в тексте пьес британского театра абсурда

В статье рассматривается паузация как фоностилистическое явление, свойственное тексту пьес британского театра абсурда. В силу родовых особенностей драмы в драматургическом тексте отмечаются разные способы фиксации функционально различных пауз, начиная от грамматической паузы и заканчивая длительной паузой — молчанием.

Ключевые слова: театр абсурда; пауза; поток сознания; тире; многоточие.

В пьесе, как ни в каком ином вербальном художественном произведении, максимально реализуются коммуникативные основы речевой деятельности, что отражается в диалогической форме драматургического текста. По сравнению с другими разновидностями литературно-художественного стиля, в которых активно используются различные формы изложения, например повествование, описание, внутренний монолог, перепорученная речь и др., в драматургическом тексте диалогическая речь является ведущей формой передачи содержания. В тексте пьес она наименее условна и максимально приближена к описываемой ситуации, поскольку составляет основу сценического действия. Непосредственно в репликах персонажей раскрываются мотивы происходящего, высвечивается основной конфликт; через диалог прослеживается сюжет, и все это вместе взятое приближает театральное действие к реальной ситуации.

Особую роль в сценическом тексте пьес играет паузация. В спектакле пауза — один из главных речевых (игровых) приемов актера, которому К.С. Станиславский уделял много внимания в своих работах, отмечая, что «интонация и пауза сами по себе, помимо слов, обладают силой эмоционального воздействия на слушателей» [7: URL]. Важно разделять логические и психологические паузы. Логические, или грамматические, паузы предопределены синтаксическим построением предложения. Они означают смысловую завершенность синтагмы или предложения и могут быть выражены знаками препинания.

Наряду с логическим ударением, логические паузы создают тот объективный интонационный рисунок высказывания, который обусловлен нормой литературного языка и в меньшей степени зависит от исполнителя. Однако психологические паузы, или красноречивое молчание, по выражению К.С. Станиславского, имеют свое внутреннее наполнение, которое дополняет и раскрывает основной смысл высказывания [7: URL]. Психологические паузы,

безусловно, несут в себе элемент исполнительской интерпретации, и мастерство владения такими паузами относится к сценической речи. Тем не менее анализ текстов пьес показывает, что драматурги изначально закладывают расстановку пауз в тексте, тем самым, с одной стороны, ограничивают исполнительскую свободу актеров, с другой — облегчают им задачу.

Ключевыми темами пьес театра абсурда являются: отрицание смысла и, как следствие, тотальное отрицание всего, негативизм, как философский, так и лингвистический. В контексте драматических произведений паузы приобретают дополнительную смысловую нагрузку, они представляют собой нечто большее, чем способ создания психологического напряжения. Пауза — это минус-прием или значимое отсутствие, по Ю. Лотману, «последовательный и сознательный, читательски ощутимый отказ» [4: URL]. Это режим акустической тишины, означающий отсутствие как таковое, то самое *nothingness*, которое множественно повторяется и развивается в пьесах С. Беккета (1906–1989), Г. Пинтера (1930–2008), Т. Стоппарда (р. 1937) [6]. Паузы также замедляют общий темп пьесы, способствуя эффекту временной неопределенности и отсутствия действия, которые свойственны произведениям театра абсурда.

Паузы являются просодическими компонентами речи, определяющими ее выразительность, эмоциональное воздействие, семантическую нагрузку и др. Наиболее распространенный способ обозначения паузы (*лат.* pausa от *греч.* pausis — «прекращение, остановка») в тексте пьесы — ремарка pause, сигнализирующая о временной остановке чего-либо, в данном случае — речи. Она неизбежно влияет на просодические характеристики высказывания. В качестве примера можно привести первую реплику пьесы С. Беккета *Endgame* (1957) («Конец игры»), где ремарка pause встречается четыре раза. При этом паузы разделяют довольно динамичные и ритмичные синтаксические конструкции, выраженные предложениями с множественными повторами, осложненными нарастающим эффектом градации:

CLOV (fixed gaze, tonelessly): Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished. (Pause.) Grain upon grain, one by one, and one day, suddenly, there's a heap, a little heap, the impossible heap. (Pause.) I can't be punished any more. (Pause.) I'll go now to my kitchen, ten feet by ten feet by ten feet, and wait for him to whistle me. (Pause.) Nice dimensions, nice proportions, I'll lean on the table, and look at the wall, and wait for him to whistle me [1: p. 93].

(КЛОВ (неподвижный взгляд, бесцветный голос). Кончено, все кончено, все кончится, все, возможно, кончится. (Пауза.) Зернышко к зернышку, одно за другим, и вдруг, в один прекрасный день, перед вами оказывается куча, небольшая кучка, невозможная куча. (Пауза.) Меня нельзя больше наказать. (Пауза.) Пойду к себе на кухню: три метра на три метра на три метра; буду ждать, пока он мне не свистнет. (Пауза.) Прекрасные габариты для кухни, я облокочусь на стол, буду смотреть на стену, пока он мне не свистнет.) (Пер. С. Исаева).

Первое высказывание начинается с дважды повторяющегося утверждения «finished, it's finished». Далее появляется наречие *nearly*, которое означает почти

полноту (окончание) действия. В конце высказывания с помощью модального глагола *must* выражено предположение «it must be nearly finished», граничащее с уверенностью. Логическое значение слова *finished* усиливается благодаря повторам и достигает кульминации в последней синтагме. Во втором высказывании мы наблюдаем количественную градацию с одновременным повтором слов *grain* (крупинка) и *heap* (куча, ворох, нагромождение). В обоих случаях после наступления кульминации следует пауза и затем речь как-будто откатывается назад, чтобы снова начать восхождение, подобно Сизифу, обреченному толкать камень в гору снова и снова. Так, паузы создают в цитируемой пьесе иллюзию нереализованного действия, потраченного впустую усилия. В каком-то смысле возникающие аудиальные ассоциации согласовываются с одной из главных тем пьесы — мир, по мнению персонажа, близится к своему неизбежному концу, который, однако, не наступает, и все повторяется вновь.

Классический театральный диалог переосмысливается писателями-абсурдистами, поэтому во многих пьесах театра абсурда преобладает монолог. Для организации текста в монологических пьесах, и особенно в монопьесах, предназначенных для исполнения одним актером, используется прием «поток сознания». Существует мнение, что пауза — необходимый его элемент [5]. В условиях отсутствия конъюнкции как средства когезии текста паузы выполняют роль маркеров синтагматических границ. Так, в пьесе С. Беккета *Happy Days* (1961) («Счастливые дни») всего два персонажа — Винни и Вилли, но сценическое действие представляет собой нескончаемый монолог Винни. Как и в пьесе «Конец игры», персонажи находятся в неопределенно-апокалиптическом состоянии. Они тоже буквально лишены действия: в «Конце игры» Клов не может сидеть, Хамм слеп и не может стоять, Нагг и Нелл не имеют ног, а в «Счастливых днях» — Винни сначала по пояс, а во втором акте по шею засыпана песком, т. е. полностью обездвижена. Для нее единственным способом самовыражения является речь. Монологи Винни представляют собой поток сознания, героиня проговаривает все, что приходит ей на ум, вспоминает или рассуждает вслух. Яркой иллюстрацией вышесказанного является фрагмент текста в начале второго акта пьесы:

WINNIE: Hail, holy light. [Long pause. She closes her eyes. Bell rings loudly. She opens eyes at once. Bell stops. She gazes front. Long smile. Smile off. Long pause.] Someone is looking at me still. [Pause.] Caring for me still. [Pause.] That is what I find so wonderful. [Pause.] Eyes on my eyes. [Pause.] What is that unforgettable line? [Pause. Eyes right.] Willie. [Pause. Louder.] Willie. [Pause. Eyes front.] May one still speak of time? [Pause.] Say it is a long time now, Willie, since I saw you. [Pause.] Since I heard you. May one? [Pause.] One does [Smile.] The old style! [Smile off.] There is so little one can speak of. [Pause.] One speaks of it all. [Pause.] All one can. [Pause.] I used to think ... [pause]... I say I used to think that I would learn to talk alone [Pause.] By that I mean to myself, the wilderness. [Smile.] But no. [Smile broader.] No no. [Smile off.] Ergo you are there. [Pause.] Oh no doubt you are dead, like the others, no doubt you have died, or gone away and left me, like the others, it doesn't matter, you are there [1: p. 160].

(ВИННИ. Благословен твой чистый свет! (Долгая пауза. Она закрывает глаза. Громко звонит звонок. Она тут же открывает глаза. Звонок умолкает. Она смотрит перед собой. Долгая улыбка. Улыбки как не бывало. Долгая пауза.) Кто-то по-прежнему смотрит на меня. (Пауза.) По-прежнему помнит обо мне. (Пауза.) Ведь это чудо что такое. (Пауза.) Когда ж взор твой кто-то там ловит. (Пауза.) Незабываемая строчка, как же это там? (Пауза. Взгляд направо.) Вилли. (Пауза. Громче.) Вилли. (Пауза. Взгляд вперед.) Можно ли еще говорить о времени? (Пауза.) Сказать: Вилли, я тебя уйму времени не видела. (Пауза.) И не слышала. (Пауза.) Можно ли? (Пауза.) Да вот говорю же! (Улыбка). По старым меркам. (Улыбки как не бывало.) Так мало о чем можно поговорить. (Пауза.) Что говоришь обо всем. (Пауза.) Обо всем, о чем можно. (Пауза.) Я, бывало, думала... (Пауза.) Я говорю, я, бывало, думала, что смогу говорить одна. (Пауза.) В смысле сама с собой, как в пустыне. (Улыбка.) Но нет. (Расплывается в улыбке.) Не тут-то было. (Улыбки как не бывало.) А значит, ты здесь. (Пауза.) То есть, конечно же, ты мертв, как и все, конечно же, ты умер или ушел и бросил меня, как и все, но это не беда, раз ты здесь.¹).

В приведенном отрывке пауза маркирует момент переноса фокуса внимания на новую тему (*holy light — someone is looking at me*), что свойственно потоку сознания, которое цепляется за новые образы и развивает их.

Пауза также выступает очень точным маркером коммуникативной неудачи: Винни задает вопрос (*What is that unforgettable line? — Незабываемая строчка, как же это там?*), и пауза заполняет момент, где мог бы прозвучать ответ Вилли. Это становится еще более очевидным, когда Винни непосредственно обращается к Вилли (*Willie. [Pause. Louder.] Willie.*), таким образом, не остается сомнений в том, что ее вопрос не был риторическим, и она делает паузу, чтобы услышать ответ. Такая модель высказывания с псевдориторическим вопросом повторяется еще дважды. В условиях отсутствия коммуникации Винни ищет ответы самостоятельно. Так, несостоявшийся драматургический диалог между персонажами превращается в монолог одного действующего лица, поток сознания, обращенный тем не менее к другому. Пауза фиксирует «ассоциативный скачок»: Винни делает переход от неопределенно-личного местоимения *one* (*One does. There is so little one can speak of. One speaks of it all. All one can. — Так мало о чем можно поговорить. Что говоришь обо всем. Обо всем, о чем можно.*) к личному местоимению *I* (*I say I used to think that I would learn to talk alone. — Я говорю, я, бывало, думала, что смогу говорить одна.*), таким образом Винни ассоциативно переходит от общих рассуждений к своему личному опыту. Лексически это выражено в игре слов, основанной на многозначности слова *one*. Фактически из двух действующих лиц говорит одна Винни, и все, что она может делать в предлагаемых обстоятельствах, — это говорить обо всем (*One speaks of it all. All one can. — ... Говоришь обо всем. Обо всем, о чем можно.* Поэтому следующий скачок происходит по ассоциации «говорить — значит жить», и безмолвный Вилли для Винни все равно что

¹ Здесь и далее перевод Л. Беспалова.

мертв (Oh no doubt, you are dead — ...Конечно же, ты умер). Винни недостаточно только мыслить, необходимо озвучить свои мысли, чтобы зафиксировать факт своего существования. Молчание для нее тождественно смерти. Однако ее монологи полны пауз. Это может означать, что смерть, конец, имманентно присутствует в пьесе.

Помимо ремарки *pause*, драматургами используются и другие способы обозначения разных по длительности пауз: ремарки *silence* (молчание, тишина), *hesitates* (колеблется), а также пунктуационные знаки — тире и многоточие.

Словарь Merriam-Webster дает следующие определения лексемы *silence*: 1) *forbearance from speech or noise*, 2) *absence of sound or noise*, 3) *absence of mention* [11]. Очевидно, что ремарка *silence* используется для более длительных пауз, поскольку лексема *silence* лишена семы *temporary* (временный), которая присутствовала в *pause*. Более того, *silence* включает в себя не только речевую паузу, но и отсутствие других звуков, т. е. смысловое наполнение понятия *silence* шире, чем традиционного *pause*. В контексте театра абсурда важна сема *absence* (отсутствие), потому что в таком случае ремарка *silence* актуализирует тот самый минус-прием, о котором говорилось ранее. Воздержание от речи (*forbearance from speech*) и отсутствие упоминания (*absence of mention*), т. е. скрытность, можно назвать коммуникативными стратегиями. Следовательно, в условиях коммуникативной затрудненности, характерной для пьес театра абсурда, ремарка *silence* может служить маркером подобного речевого поведения. Например, ремарка *pause* используется для пауз в рамках одной реплики, а *silence* — между репликами разных персонажей в тексте пьесы С. Беккета *All That Fall* (1956) («Обо всех падающих»). Подобным образом подчеркивается проблемный характер коммуникации: реплики не подхватывают друг друга, сливаясь в связанном диалоге, а возникают только после периода длительной паузы — молчания.

Лексема *hesitate*, согласно словарю Merriam-Webster, содержит такие компоненты, как *doubt* (сомнение) и *indecision* (нерешительность), которые передают внутреннее состояние продуцента речи [11]. Это значит, что ремарка *hesitates* служит в том числе и для характеристики персонажа. Различия в использовании ремарок *hesitates* и *pause* встречаем в тексте пьесы С. Беккета *Krapp's Last Tape* (1958) («Последняя лента Крэппа»). Единственным действующим лицом в этой пьесе является усталый старик Крэпп. Это произведение, как и пьеса «Счастливые дни», создано в технике потока сознания, но здесь этот прием осложнен тем, что Крэпп слушает старые записи собственной речи, которые, в свою очередь, тоже являются своеобразным потоком сознания. Фрагментарность внутренней речи оформляется в тексте пьесы разными видами пауз: ремарка *pause* — для более длительных промедлений; а ремарка *hesitates* — для пауз хезитации, вызванных попытками персонажа что-то вспомнить или найти подходящее слово.

Наиболее частотным знаком препинания, выражающим паузу, является многоточие, которое по правилам пунктуации английского языка ставится в случае пропуска одного или нескольких слов [12]. Этот практически универсальный знак препинания может применяться на месте пропуска легко восстанавливаемого

слова, без потери смысла; или, наоборот, при резком переходе на новую тему, когда предыдущая мысль остается нераскрытой. Многоточие также употребляется при неспешном перечислении или повторах. В пьесах оно часто эксплицирует умолчание (апосиопезу) — намеренный обрыв высказывания, вызванный эмоциями говорящего или определенными мотивами, актуальными для конкретной ситуации. Такое умолчание можно рассматривать как намек, коммуникативную стратегию, направленную на то, чтобы собеседник сам додумал или озвучил конец высказывания. Многоточие, маркирующее молчание, создает многозначность и, как следствие, когнитивный импульс для читателя или слушателя. Также многоточие просодически замедляет темп речи, добавляя ей меланхоличности. Тире, так же как и многоточие, может выражать молчание. Однако тире передает паузу в резко прерванной речи, что бывает вызвано внешними факторами.

Многоточие является основным знаком препинания в пьесе С. Беккета *Not I* (1972) («Не я»), в которой передается очень сумбурная и хаотичная речь героини. Микропауза практически после каждого слова или словосочетания свидетельствует о скачкообразном мышлении персонажа:

MOUTH:out ... into this world ... this world ... tiny little thing ... before its time ... in a godfor- ... what?.. girl?.. yes ... tiny little girl ... into this ... out into this ... before her time ... godforsaken hole called ... called ... no matter ... [1: p. 376].

(РОТ: ...сюда... в этот мир... этот мир... крошечное существо... раньше срока... в прокля-... что?... девочка?... да... крошечная девочка... в этот... сюда в этот... раньше срока... в проклятую дыру под названием... названием... не важно...) (*Пер. Д. Волчека*).

Интересными представляются наблюдения о пунктуационных способах передачи паузы Г. Пинтера, одного из самых влиятельных драматургов своего времени. Пауза стала отличительной чертой авторского стиля Г. Пинтера, названного *pinteresque* по фамилии драматурга. В своем программном выступлении *Writing for the Theatre* на Национальном студенческом театральном фестивале в Бристоле в 1962 г. Г. Пинтер отмечает, что в пьесе *The Birthday Party* (1957) («День рождения») он использовал тире, а в *The Caretaker* (1959) («Сторож») отказался от тире, заменив его многоточием. Любопытно, что «Сторож» имел больший успех, чем «День рождения», и, как заключил Г. Пинтер, «критиков не обманешь. Они могут отличить тире от многоточия, даже если не слышат ни того, ни другого» [10: p. 33]. Вероятно, это объясняется когнитивными особенностями многоточия и тире, о которых было сказано ранее: если тире выражает резкость и фрагментарность речи, то многоточие более многозначно. Иллюстрацией использования многоточия может служить пример диалога из пьесы «Сторож»:

DAVIES (cont.): How long for?

ASTON: Till you... get yourself fixed up.

DAVIES (sitting): Ay well, that...

ASTON: Get yourself sorted out...

DAVIES: Oh I'll be fixed up... pretty soon now... [2: p. 116].

(ДЭВИС: Надолго?

АСТОН. Пока... пока не устроишься.

ДЭВИС (садясь): Да, конечно...

АСТОН: Пока не определишься...

ДЭВИС: Ну, я устроюсь... совсем уж скоро...) (Перевод мой. — *Н. Т.*)

Указанное выше курьезное наблюдение драматурга подтверждает, что паузация — это все-таки авторский стилистический прием, который закладывается на этапе создания текста драматургического произведения и реализуется не только актерами во время исполнения, но и читателем с помощью внутреннего слуха и чувства ритма.

Поскольку акустически паузы различаются прежде всего по длительности, существуют разные способы их фиксации в тексте. Режиссер Питер Холл, друг Г. Пинтера, тоже отметил разницу между текстовыми приемами передачи паузы в пьесах Пинтера. Он ассоциирует ремарку *pause* с мостом, неким переходным моментом в реплике персонажа, или пробелом, который заполняется ретроспективно. Ремарка *silence* появляется там, где противостояние достигает предела и после молчания возможны два варианта: либо градус конфликта понизится, либо произойдет нечто совсем экстремальное. Многогочие — это очень небольшое колебание, которое, однако, отличается как от точки с запятой, которую Пинтер почти никогда не использует, так и от запятой [9: р. 10]. Как сам драматург объяснял в одном из своих интервью, пауза обусловлена тем, что происходит в сознании персонажа. Она производна от текста и является неотъемлемой частью действия, т. е. при правильной интерпретации текста пьесы пауза неизбежна в определенном месте спектакля. Воплощение ремарки *silence* (молчание), означающей, что произошло нечто, требует от действующих лиц некоторого времени, чтобы восстановиться, прежде чем продолжить общение [8: р. 23].

Как показывает анализ фактического материала, ремарка *silence* часто стоит в кульминационных моментах. Так, в пьесе «День рождения» Г. Пинтера [2: р. 60] персонаж Стенли подвергается вербальной атаке со стороны Голдберга и Макканна. Сначала Стенли сопротивляется и отвечает им лишь встречными вопросами, выражающими удивление: «Yesterday? Me?» («Вчера? Я?»)² Однако его прерывают и не дают ему времени и возможности озвучить полностью его вопросы. Такое грубое, резкое прерывание графически обозначено с помощью тире: «What are you – What the» –. («Что вы – Что за» –.) Вскоре Стенли сдается под натиском Голдберга и Макканна и начинает давать им четкие ответы: «Last year. My feet hurt! I had a headache». («В прошлом году. Ноги болели! Голова болела.») Но на него продолжают сыпаться вопросы, обвинения и оскорбления, и его ответы становятся все менее определенными: «En – An – I have one every – Anything – Neither. Both». («Ин – Ан – Каждый – Никакой. Оба.») Эта вербальная попытка продолжается, и Стенли лишь

² Здесь и далее перевод мой. — *Н. Т.*

повторяет: «He wanted to – He wanted to...» [2: p. 65] («Он хотел – Он хотел...»). При этом в конце его реплик появляется многоточие, т. е. пауза удлиняется, что может говорить о растерянности и колебании Стенли. Наконец, эпизод достигает своей кульминации, звучат сокрушительные слова Голдберга и Макканна, после которых наступает молчание:

MACCANN: You're dead.

GOLDBERG: You're dead. You can't live. You can't think. You can't love. You're dead. You're a plague gone bad. There is no juice in you. You're nothing but an odour!
[Silence] [2: p. 66].

(Макканн: Ты труп.

Гольдберг: Труп. Вы не в состоянии жить, думать, любить. Вы — покойник. Смердящий труп. Вместо жизненных соков — трупный яд!) (Пер. А.Я. Ливергант).

Стенли оставляет свои попытки к общению, уходит в безопасную зону молчания. Пауза-молчание здесь скрывает внутреннюю работу его сознания и создает эффект тревожного ожидания, беспокойства у зрителя или читателя. После паузы герой внезапно дает не вербальный, а физический отпор:

They stand over him. He is crouched in the chair. He looks up slowly and kicks Goldberg in the stomach. Goldberg falls. Stanley stands. McCann seizes a chair and lifts it above his head. Stanley seizes a chair and covers his head with it. McCann and Stanley circle [2: p. 60–66].

(Они стоят над Стэнли. Он скрючился на стуле. Медленно поднимает голову и ударяет ногой Гольдберга в живот. Гольдберг падает. Стэнли встает. Макканн хватается за стул и заносит его над головой. Стэнли поднимает другой стул и прикрывает им голову. Макканн и Стэнли ходят по кругу.) (Пер. А.Я. Ливергант).

Многие ранние пьесы Г. Пинтера, к которым относится и «День рождения», а также некоторые из его поздних работ, критики определяют как комедии угрозы (comedies of menace). Их комичность заключается в использовании абсурдистских техник, таких как фарс, каламбур, плеоназм, тавтология, non sequitur. Угроза, как правило, всегда скрыта, но, как и предчувствие конца в пьесах С. Беккета, неопределенный страх неизменно присутствует во многих пьесах Г. Пинтера. В связи с этим паузы приобретают особое драматическое значение: они наполняют повседневные, заурядные диалоги психологизмом и эмоциональностью. Кроме того, в комедиях угрозы молчание становится неким убежищем героя. Как видно из цитируемого выше примера, молчание — способ скрыться или избежать угрозы. В пьесах, где практически нет действия, а конфликт развивается в большей степени вербально, молчание, отказ от говорения означает выход из игры, удаление в собственную зону комфорта, т. е. зону молчания.

Есть мнение, что существует два типа молчания. В первом случае слова не произносятся вовсе, а во втором, напротив, — используется целый речевой поток [10: p. 37]. Конечно, буквальная паузой — молчанием является только первый тип. Второй тип, по Г. Пинтеру, — это коммуникативное молчание,

речь как непрерывная ссылка на произнесенный смысл, как стремление избежать или скрыть то, о чем молчат. Фактически это избыточное говорение, которое можно рассматривать как определенную манипулятивную речевую стратегию, призванную запутать собеседника отсутствием логики и смысла, что создает псевдопровал коммуникации. Вместе с тем та же стратегия может быть реализована как самовнушение или самообман, когда происходит либо фиксация на определенной теме, либо сознательное избегание ее.

Избыточное говорение, как и коммуникативная неудача (явление схожее, но не тождественное пинтеровскому молчанию), свойственно всем пьесам театра абсурда. Примером может служить фрагмент текста, взятый из второго акта пьесы Т. Стоппарда *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (1966) «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». Розенкранц спрашивает Гильденстерна, представляет ли он себя мертвым, лежащим в гробу. Получив лаконичный отрицательный ответ от Гильденстерна, Розенкранц соглашается, что глупо было бы об этом переживать. Однако далее следует его монолог-рассуждение на тему смерти и вечности. Несмотря на то что Розенкранц не говорит прямо, что он боится смерти, избыточные подробные описания, разделительные вопросы, а также риторические вопросы представляют собой попытку убедить себя в несостоятельности этого скрытого страха. Эти рассуждения, однако, заканчиваются прямо противоположным выводом, сформулированным уже Гильденстерном: «Death followed by eternity the worst of both worlds. It is a terrible thought» [3: p. 41]. («Смерть, сопровождаемая вечностью... худшее, что есть в обоих мирах. Это и вправду ужасная мысль»). (Пер. И. Бродского).

Важно, что молчание в прямом смысле (пауза) и молчание в переносном смысле (избыточное, нарочитое говорение, лишенное или избегающее смысла) играют ключевую роль в построении подтекста. Несмотря на то что драматургия театра абсурда использует средства создания алогичного, нелепого, бессмысленного, абсурдистские произведения не лишены смысла, большая его часть скрыта именно в подтексте. Это согласуется с общей установкой литературы XX в. на невыразимость и сомнительный характер реальной действительности, в связи с чем подтекст приобретает особое значение.

Таким образом, пауза в любом художественном тексте наделена целым рядом функций:

- а) имплицативной — имплицитует подтекст, тем самым открывая возможность приращения смысла;
- б) прогностической — создает предпосылки для развития сюжетной линии в разных направлениях;
- в) шифтинговой — смещает фокус речи на иной объект или тему.

Пауза в тексте пьесы маркируется вербально авторской ремаркой. Выбор лексемы значим функционально, поскольку является показателем:

а) авторской рекомендации в инсценировке пьесы (формальная, регулирующая функция);

б) внутреннего эмоционального состояния продуцента речи (функция создания образа, или художественная функция);

в) недосказанности, тем самым создавая эффект ожидания, замедленности (мышления или действия).

Пауза в театральной интерпретации пьесы может:

а) определять внутреннюю интенциональную установку действующего лица;

б) создавать ситуативную напряженность;

в) апеллировать к воображению зрителя;

г) маркировать с помощью различных по долготе пауз переходные моменты в сценах;

д) создавать характерный для театра абсурда замедленный, монотонный ритм пьесы.

Пауза в драматургии абсурдизма является необходимым атрибутом потока сознания: паузы hesitation продуцируют эффект правдоподобия и естественности художественной речи. В контексте философии абсурда пауза отражает идею коммуникативной несостоятельности.

Библиографический список

Источники

1. *Beckett S.* The complete dramatic works. London: Faber and Faber, 2006. 476 p.

2. *Pinter H.* The Essential Pinter. Selections from the work of Harold Pinter. NY: Grove Press, 2006. 404 p.

3. *Stoppard T.* Rosencrantz and Guildenstern are Dead. NY: Grove Press, 1994. 126 p.

Литература

4. *Лотман Ю.* Структура художественного текста [Электронный ресурс]. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/_Index.php (дата обращения: 13.07.2018).

5. *Николаева М.Н.* Поток сознания как способ актуализации связности в художественном тексте // Проблемы современной стилистики: сб. науч. тр. Вып. 459. М.: МГЛУ, 2001. С. 55–67.

6. *Николаева М.Н., Томская Н.Н.* Лингвонегативизм С. Беккета (на примере текста пьесы «В ожидании Годо») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 6-1 (84). С. 128–135.

7. *Станиславский К.С.* Собр. соч. [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/s/stanislawskij_k_s/ (дата обращения: 13.07.2018).

8. *Gussow M.* Conversations with Pinter. NY: Limelight Editions, 1994. 102 p.

9. Peter Hall to Catherine Itzin and Simon Trussler. Theatre Quarterly. Vol. 4. № 16. 1974/75. P. 4–17.

10. *Pinter H.* Various voices: sixty years of prose, poetry, politics 1948–2008. London: Faber and Faber, 2013. 314 p.

Справочные и информационные издания

11. Merriam-Webster's Unabridged Dictionary [Электронный ресурс]. URL: <https://www.merriam-webster.com/> (дата обращения: 10.08.2018).

12. Rules for Compositors and Readers at the University Press, Oxford [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/stream/rulesforcomposi00bradgoog#page/n50> (дата обращения: 10.08.2018).

References

Istochniki

1. *Beckett S.* The complete dramatic works. London: Faber and Faber, 2006. 476 p.

2. *Pinter H.* The Essential Pinter. Selections from the work of Harold Pinter. NY: Grove Press, 2006. 404 p.

3. *Stoppard T.* Rosencrantz and Guildenstern are Dead. NY: Grove Press, 1994. 126 p.

Literatura

4. *Lotman Yu.* Struktura xudozhestvennogo teksta [E'lektronny'j resurs]. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/_Index.php (data obrashheniya: 13.07.2018).

5. *Nikolaeva M.N.* Potok soznaniya kak sposob aktualizacii svyaznosti v xudozhestvennom tekste // Problemy' sovremennoj stilistiki: sb. nauch. tr. Vy'p. 459. M.: MGLU, 2001. S. 55–67.

6. *Nikolaeva M.N., Tomskaya N.N.* Lingvonegativizm S. Bekketa (na primere teksta p'esy' «V ozhidanii Godo») // Filologicheskie nauki. Voprosy' teorii i praktiki. 2018. № 6-1 (84). S. 128–135.

7. *Stanislavskij K.S.* Sobr. soch. [E'lektronny'j resurs]. URL: http://az.lib.ru/s/stanislavskij_k_s/ (data obrashheniya: 13.07.2018).

8. *Gussow M.* Conversations with Pinter. NY: Limelight Editions, 1994. 102 p.

9. Peter Hall to Catherine Itzin and Simon Trussler. Theatre Quarterly. Vol. 4. № 16. 1974/75. P. 4–17.

10. *Pinter H.* Various voices: sixty years of prose, poetry, politics 1948–2008. London: Faber and Faber, 2013. 314 p.

Spravochny'e i informacionny'e izdaniya

11. Merriam-Webster's Unabridged Dictionary [E'lektronny'j resurs]. URL: <https://www.merriam-webster.com/> (data obrashheniya: 10.08.2018).

12. Rules for Compositors and Readers at the University Press, Oxford [E'lektronny'j resurs]. URL: <https://archive.org/stream/rulesforcomposi00bradgoog#page/n50> (data obrashheniya: 10.08.2018).

N.N. Tomskaya

**Peculiarities and Functions of Pausation
in the Plays of the British Theater of the Absurd**

The article considers pausation as a phonostylistic phenomenon in the texts of the plays of the British theater of the absurd. Due to generic features of drama there are different ways of fixation of functionally different pauses in the dramatic text, ranging from a grammatical pause to a long «silence» pause.

Keywords: theater of the absurd; pause; stream of consciousness; dash; ellipsis.