

Яшчэ раз падкрэслім, што спецыфічныя кантэкстныя ўжыванні часта нельга сустрэць у акадэмічным лексікаграфічным выданні, якое змяшчае ілюстрацыі да тыповых сінтагматычных магчымасцей лексемы, у той час як слоўнік спалучальнасці немагчыма пазбавіць такіх словаўжыванняў.

### Літаратура

1. Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб., 2009.
2. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы: у 5 т. / Рэдкал.: К. Атраховіч (гал. рэд.) [і інш.]. Мн., 1977.
3. Лукин М. Ф. О широком и узком понимании прилагательных в грамматиках современного русского языка // Филологические науки. 1991. №1. С. 73–83.
4. Плотников Б. А. Проблемы лексикологии. Мн., 1973.
5. Шчэрбін В. К. Спалучальнасць слова // Беларуская мова: Энцыклапедыя. Мн., 1994.

## ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ДИАЛОГА ВО ФРАНЦУЗСКОМ ТЕАТРЕ АБСУРДА (НА ПРИМЕРЕ ПЬЕСЫ Э. ИОНЕСКО «ЛЫСАЯ ПЕВИЦА»)

А. А. Ключева

Театральный дискурс – это условно письменная сценическая речь, выраженная в форме драматургического текста, но представленная как устное высказывание. Диалог, обмен репликами между действующими лицами, является наиболее распространенным видом драматургического дискурса. В драме он представляет собой действие, выраженное как с внешней стороны (раскрытие сюжетной линии и конфликта, характеристика героем других действующих лиц и т.п.), так и с внутренней (изображение личностных качеств персонажа посредством языка, раскрытие его душевного состояния или психических особенностей).

Пьеса Ионеско «Лысая певица» была создана в рамках неоавангардистского театра абсурда. Бессмысленность и трагичность существования, иррациональность и искусственность реальности, одиночество человека, ощущение абсурдности происходящего, – все эти темы отражены в пьесе не только на идейном уровне, но и на языковом.

Драма Ионеско представляет собой широкое поле для исследования основных характеристик диалогической речи, выраженной несколькими видами. Одним из них является диалог собственного типа. Его структура последовательна, высказывания действующих лиц равнозначны: они ведут разговор в рамках одной темы, в одинаковой степени участвуя в акте речи. Такой диалог представляет собой перекрестный обмен абстрактными размышлениями персонажей. На языковом уровне эту абстрактность и обобщенность драматург выражает при помощи безличных кон-

струкций «il y a» и «il doit» и неопределенных местоимений «personne» и «on» («*on sonne*», «*il doit y avoir quelqu'un*», «*il n'y avait personne*» [1]). Они подчеркивают отчужденность героев, их страх перед неизвестностью, нежелание участвовать в происходящих событиях.

На фонетическом уровне также можно проследить идею Ионеско об абсурдности существования. В этот диалог включены слова, которые имеют чередование носовых звуков: «*quelqu'un*», «*personne*», «*maintenant*», «*sonne*», «*temps*», «*raison*», «*autrement*». Такая ритмизация прозаического текста передает монотонность, указывает на безынициативность и пассивность действующих лиц. С другой стороны, такой прием создает особое ощущение времени, замедляет его, овещает как неотъемлемый атрибут, характеризующий атмосферу всей пьесы.

С точки зрения семантики в драме «Лысая певица» можно выделить так называемый «диалог глухих», являющийся диалогом только по своей форме. По сути, он представлен чередованием монологов, так как высказывания каждого из участников не имеют общей темы, а являются попеременным «выбросом слов». Бессмысленный язык персонажей несет в себе долю абсурда, становится зеркальным отражением реальности. Информация, которой они обмениваются, оказывается немотивированной и неестественной. Речь действующих лиц стандартизирована, лишена эмоциональности, обезличена. Персонажи повторяют друг за другом одинаковые фразы с одним и тем же элементом («*M. SMITH Oui, un cousin de Bobby Watson. Mme SMITH Qui? Bobby Watson? M. SMITH De quel Bobby Watson parles-tu?*» [1]). Их речь – это просто оболочка, которая не имеет ни смысла, ни психологической нагрузки, что и свидетельствует о разрушении языка.

К этому типу диалога можно отнести и реплики героев, представленные междометиями, указывающими на разрыв между осмысленной речью и абсурдными фразами («*M. SMITH. Hm. Mme SMITH. Hm, hm. Mme MARTIN. Hm, hm, hm*» [1]). Бессмысленность такого диалога можно считать своеобразным индикатором, подчеркивающим отсутствие эмоций.

Черты театра абсурда в этом отрывке можно проследить и на уровне синтаксиса. Фразы оформлены в виде коротких, простых предложений, построенных в прямом порядке и лишенных каких-либо стилистических украшений («*Nous sommes tous enrhumés*», «*Pourtant il ne fait pas froid*», «*Il n'y a pas de courant d'air*» [1]). Персонажи предстают отстраненными комментаторами событий, они не дают субъективной оценки, а равнодушно указывают. Их реплики абсолютно обезличены, что видно по использованию неопределенных конструкций и местоимений («*Oh, décidément*», «*Pourtant il ne fait pas froid*», «*Oh non, heureusement*», «*C'est vrai*», «*On le dit*», «*On dit aussi le contraire*» [1]). Немаловажную роль в

создании атмосферы абсурда играют отрицания, указывающие на отчужденность героев от внешнего мира и от самих себя («*Oh non...*», «*Non. Il s'emmerde*», «*Vous ne devriez pas*», «*Le cœur n'a pas d'âge*» [1]).

Еще одним видом диалогической речи, представленным в пьесе, является аффективный диалог. Один из участников стремится получить нужную ему информацию, выступая в роли ведущего, а второй сообщает ее, реагируя на реплики. На синтаксическом уровне фразы одного персонажа выражены простыми, развернутыми предложениями («*Vous étiez à la porte?*», «*Vous sonnerez pour entrer?*», «*Est-ce que vous avez entendu sonner la deuxième fois?*» [1]), а другого – односложными ответами без дополнительных элементов («*Oui, c'était moi*», «*Je ne le nie pas*», «*Trois quarts d'heure*», «*Personne*», «*J'en suis sûr*» [1]). В репликах обоих персонажей нет обособляющих конструкций, однородных синтаксических рядов, стилистических приемов, украшающих языковой строй речи, что также согласуется с концепцией театра абсурда о разрушении языка, о его функциональной необязательности.

Другой вид диалога в пьесе – идентичный. В нем структурно схожие реплики создают однородный текст. Фразы действующих лиц становятся зеркальными – персонажи повторяют их друг за другом, добавляя минимальное количество новой информации («*M. MARTIN. Seulement, moi, Madame, j'ai quitté la ville de Manchester, il y a cinq semaines, environ. Mme MARTIN. Quelle bizarre coïncidence! Moi aussi, Monsieur, j'ai quitté la ville de Manchester, il y a cinq semaines, environ*» [1]). Используя такую конструкцию речи, Ионеско стремился донести идею о разрушении мышления и распаде личности своих героев. Их речь носит автоматический характер: она содержит в себе информативную сторону, которая теряется за бесконечными повторами конструкций и фраз. Такой гротеск позволил Ионеско сделать акцент на формальности языка – с точки зрения синтаксиса фразы соответствуют всем грамматическим нормам, но в них практически нет содержательной, осмысленной стороны.

Особое внимание следует отвести отрывку, который по форме принадлежит к монологическому типу речи, но представляет своеобразный диалог героя с самим собой. На синтаксическом уровне он состоит из чередования конструкций, вводимых частицами «*dont*» и «*qui*», что позволило Ионеско передать бесконечную повторяемость и монотонную последовательность описываемых моментов («*...un cousin germain dont un oncle maternel avait un beau-père dont le grand-père avait épousé une jeune indigène dont le frère...*» [1]). Речь героя неинформативна, она напоминает поток образов, спонтанно появляющихся в сознании, кажется нелогичной, ставит персонажа в изолирующее положение по отношению к другим действующим лицам. Повторы замедляют ход времени

на уровне всей пьесы, делают его бесконечно тянущимся, неразрывным. Этим приемом Ионеско передал свойственное театру абсурда ощущение бессмысленности действительности, стремление человека замкнуться в себе.

Финал пьесы выражен несколькими типами диалогической речи одновременно – «диалогом глухих», идентичным диалогом и «диалогом-перепалкой». Речь персонажей сначала представляет собой чередование банальных истин («*M. SMITH Il faut toujours penser à tout. M. MARTIN Le plafond est en haut, le plancher est en bas*» [1]) или же просто сочетания слов, вырванные из общего потока мысли и утратившие логическую законченность и смысловую цельность («*M. SMITH Kakatoès, kakatoès, kakatoès... Mme SMITH Quelle cacade, quelle cacade... M. MARTIN Quelle cascade de cascades...*» [1]). Обмен репликами становится словесной игрой, где герои повторяют друг за другом услышанное слово и добавляют к нему свое. Далее их речь представляет уже игру со слогами, слова здесь окончательно освобождаются от содержательной стороны и становятся абсурдными («*M. MARTIN Mouche le chasse-mouche, mouche le chasse-mouche. M. SMITH Escarmoucheur escarmouche!*» [1]). Персонажи словно пытаются найти новую семантику, используя словообразовательные возможности языка. Ионеско прибегает к инверсии внутри фразы, замене слов с похожим звучанием и всевозможным аффиксам. На фонетическом уровне все слова имеют в своем составе шипящие звуки, что с одной стороны создает определенную рифму, а с другой выражает их внутреннее состояние. Финальная сцена – это крик души, бунт против абсурдности и хаоса, попытка через поиск новых форм языка изменить окружающий мир, вырваться из замкнутой среды, изолирующей от общества.

Основная идея антитеатра, которую стремился передать Ионеско в своей пьесе, – отображение бессмысленности и неестественности жизни, где люди не личности, а пассивные марионетки. Абсурдность реальности изображена здесь посредством речи действующих лиц.

Описывая нелепые ситуации, вводя особую пространственно-временную структуру, используя повторы, безличные конструкции, фразы с многочисленными отрицаниями, парадоксы, алогизмы, играя со смешением причины и следствия в репликах героев, Ионеско не просто создает пьесу в рамках театра абсурда, но отводит центральное место проблеме стереотипности мышления и автоматизма речи. На первый план выходит не лексическая система языка, а синтаксическая, то есть внешняя форма, а не внутреннее содержание. Речевые штампы героев, клише и повторы только имитируют язык, уничтожая его содержание и свидетельствуя об утрате коммуникативной и информативной функций.

Диалоги, таким образом, стали своеобразным отражением авторской концепции трагедии языка. Речь персонажей – это только способ существования в обществе, не позволяющий вырваться из внутреннего мира и установить общение с другими. Язык больше не является социальным элементом и коммуникативной связью, а сам диалог ставит под сомнение необходимость языка и подчеркивает абсурдность человеческого существования в целом.

#### Литература

1. *Ionesco E.* La cantatrice chauve. Интернет-адрес: <http://fcvnet.net>.
2. *Эсслин М.* Театр абсурда. СПб., 2010.
3. *Хализев В. Е.* Монолог и диалог в драме. М., 1981.

### МАТЫЎНАЯ І СІМВОЛІКА-МІФАЛАГІЧНАЯ ПРАСТОРА "РАДЗІВІЛІЯДЫ" (1592) ЯНА РАДВАНА ЯК МАСТАЦКІ БАЗІС СТВАРЭННЯ ЭПІЧНЫХ ВОБРАЗАЎ

М. Дз. Ліпніцкая

Паэма “Радзівіліяда” Яна Радвана, якая пабачыла свет у 1592 годзе ў віленскай друкарні Яна Карцана, з поўным правам можа лічыцца адным з цэнтральных помнікаў старабеларускага прыгожага пісьменства. Да вывучэння твора звярталіся польскія, літоўскія і беларускія даследчыкі. У кантэксце ж беларускай літаратуры паэму Яна Радвана пачалі разглядаць толькі з канца 70-х гг ХХ ст.: першая згадка пра гэты твор належыць Віктару Дарашкевічу, а пазней да больш глыбокага літаратуразнаўчага вывучэння названага помніка звярталіся Сяргей Кавалёў і Жанна Некрашэвіч-Кароткая, дзякуючы перакладчыцкай дзейнасці якой мы можам ацаніць паэму і атрымаць асалоду ад прачытання твора на беларускай мове [5, с. 120–121]. У працах папярэдніх даследчыкаў не разглядаліся падрабязна вобразы-сімвалы, не вывучалася іх мастацкая семантыка і сувязь з матыўнай прасторай нацыянальнай культуры, з ключавымі архетыпамі мастацкага мыслення. Гэтая акалічнасць абумоўлівае актуальнасць абранай тэмы.

Сюжэт “Радзівіліды” прывязаны пераважна да адной постаці – вялікага гетмана, князя Мікалая Радзівіла Рудога, яму ж і прысвечана паэма. Жыццё князя паказана як часавая катэгорыя, што, набываючы прасторавае вымярэнне, адпаведна, стварае матыў шляху, які праторвае Мікалай Радзівіл сваімі дзеямі. Мэтай жа галоўнага героя з’яўляецца дасягненне Славы пры жыцці, для яго важная менавіта памяць людзей, якая будзе апяваць у вяках і праз стагоддзі яго гераічныя ўчынкi. Зыходзячы з сюжэта твора, можна выявіць, што ў паэме прадстаўлены матыў шляху, які і задае тон твору ўжо з першых радкоў. Сам жа матыў