

УДК 81'42

DOI: 10.17223/19986645/72/14

М.Н. Николаева, Н.Н. Томская

ОСОБЕННОСТИ ТЕХНИКИ ПОТОКА СОЗНАНИЯ В АБСУРДИСТСКИХ ПЬЕСАХ С. БЕККЕТА

Рассматривается приём потока сознания в развитии от модернизма к постмодернизму на материале романа Дж. Джойса «Улисс» и абсурдистских пьес С. Беккета. Анализируются способы языкового выражения потока сознания в тексте пьес театра абсурда, обусловленные установками постмодернизма, философией театра абсурда и творческими поисками С. Беккета. Установленные языковые средства дифференцируются на типичные для потока сознания в драматургическом тексте и вариативные авторские элементы.

Ключевые слова: Сэмюель Беккет; Джеймс Джойс; театр абсурда; драматургический текст; поток сознания; вербализация

Термин «поток сознания» впервые был предложен американским психологом Уильямом Джеймсом в 1890 г. для описания работы сознания человека – бесконечного течения мыслей, идей, ощущений и образов. Однако с тех пор понятия «сознание» и «поток сознания» переосмыслились не только с позиций научных дисциплин, в частности психологии, лингвистики, психолингвистики и литературоведения, но и писателями в их литературном творчестве.

Цель статьи заключается в определении специфики языкового выражения потока сознания в тексте абсурдистских пьес С. Беккета.

Поток сознания чаще всего рассматривается с позиций литературоведения и определяется как литературный прием, техника письма, творческий метод или принцип. В рамках лингвистики текста поток сознания можно рассматривать как «стилистический прием», если определять его широко как «субъективный лингвистический фактор текстообразования, отражающий особый способ текстовой организации, выбранный автором для наиболее адекватного отражения своего видения мира и описываемой ситуации» [1. С. 460]. Однако в отличие от традиционных стилистических приемов, которые образуются на основании бинарной оппозиции значения и/или структуры компонентов, составляющих тот или иной стилистический прием, в основу техники потока сознания закладывается более сложный логико-ассоциативный алгоритм. Поток сознания может быть реализован с помощью различных языковых средств, включая и стилистические приемы. В задачи данной статьи входит систематизация языковых средств, типичных для вербализации техники потока сознания в драматургическом тексте, а также определение вариативных, авторских приемов использования техники потока сознания в тексте пьес С. Беккета.

Чтобы описать специфику потока сознания в драматургии С. Беккета, необходимо обратиться к прозе Дж. Джойса. Во-первых, потому что Дж. Джойс развил технику потока сознания в романе «Улисс», раскрыв её художественные возможности. Во-вторых, сравнительный анализ художественного стиля Джеймса Джойса (1882–1941) и Самюэля Беккета (1906–1989) представляет интерес по ряду причин: оба писателя – ирландцы, выросли и получили образование в Дублине, но прожили большую часть своей жизни вдали от родины, в континентальной Европе. Дж. Джойс и С. Беккет были не просто современниками, но много сотрудничали. С. Беккет некоторое время работал личным секретарем Дж. Джойса. Очевидно, что непосредственное знакомство с творчеством Дж. Джойса, оказавшим сильное влияние на многих писателей модернистов и постмодернистов, не прошло бесследно для С. Беккета в 1951 г. Будучи под впечатлением от романа Дж. Джойса «Улисс», С. Беккет публикует свой роман-одиссею «Моллой», в котором прибегает к повествованию от первого лица и широко использует технику потока сознания. Несмотря на ощутимое влияние произведений Дж. Джойса С. Беккет стремился выработать свой художественный стиль [2]. Это привело его к радикальной идее литературы не-слова, или литературы молчания, в терминологии И. Хассана [3], контрастирующей с «апофеозом слова» Дж. Джойса [4. С. 98].

Поток сознания представляет собой трехчастную структуру, в основе которой лежит тема, являющаяся отражением объективной реальности, и стойкие, глубокие мотивы, воспоминания и ассоциации, вызванные «внутренними деформациями основы», или «травмами сознания», которые всегда присутствуют в сознании или подсознании и могут актуализироваться в любой момент [5. С. 62]. Укоренившаяся в сознании мысль (тема) представляет собой отправную точку развития, на которое одновременно воздействуют два взаимодополняющих процесса: рефлексивный (от сознания к реальности и от неё назад к сознанию) и рефлексивный (от сознания к подсознанию (бессознательному) и от него к сознанию). Таким образом, поток сознания основывается на взаимодействии трех ментальных процессов (восприятия, осмысления и рефлексии). Триггером «потока» сознания может быть любой из них.

Сознание одного из главных героев «Улисса» Леопольда Блума, соприкасаясь с материальным миром, генерирует новые впечатления и ассоциации. Так, «блумовский» поток сознания строится на акцентуации внешних вторжений. Такой метод фиксации мельчайших ассоциаций восходит к идеям З. Фрейда [5. С. 64]. Внешние факторы влияют на бессознательное, которое, выходя на уровень сознательного, отражается в структуре речи. Реципиентом с наиболее распространенным и нормативным алгоритмом мироосмысления такая речь воспринимается как хаотичная, алогичная и обрывочная. В тексте это может быть выражено с помощью эллиптических конструкций, апосиопезы (умолчания), инверсии. Эти приемы не усложняют понимание, а лишь уменьшают степень вербальной экспликации работы сознания.

Любая мысль, формируемая в сознании и получающая репрезентацию во внутренней речи, может быть эксплицирована с помощью различных языковых средств и приемов. Например, финальный внутренний монолог персонажа «Улисса» Молли представляет собой неделимый поток сознания, вербализованный с помощью восьми сверхдлинных предложений, предложений-гигантов, не содержащих ни одного знака препинания. Тем не менее в этом трудно воспринимаемом монологе есть структура и форма. Слова объединяются в синтаксические конструкции, которые эксплицируют темы, плавно сменяющие одна другую. Молли медленно погружается в сон, и её «поток сознания» трансформируется в бессознательное. Лингвистически такой эффект создается за счет отказа в использовании знаков пунктуации, наличия перечислений и многочисленных повторов, передающих ритмически организованную и упорядоченную последовательность изображаемого мыслительного процесса. Повторы также помогают переходить к следующей теме, выступая некими «порогами» или скрепами, за которые сознание Молли цепляется в своем «потоке» [6. С. 68]. Так, в ее монологе многократно повторяется слово *yes*, которое Дж. Джойс считал типичным в устах женщин. Весь эпизод, начинающийся с сочетания слов *yes because* и заканчивающийся фразой *yes I said yes I will Yes*, можно назвать примером женского «потока сознания», непредсказуемого, интуитивного, происходящего из бессознательного, иррационального.

Если работы Дж. Джойса являются общепризнанными образцами эпохи модернизма, то с творчеством С. Беккета всё не так однозначно. Ряд исследователей определяют его как представителя позднего модернизма [7, 8], другие – однозначно признают его как писателя-постмодерниста [3]. Принимая во внимание наличие свойств лингвистического негативизма [9, 10], фрагментарности и дезинтеграции в текстах пьес С. Беккета, мы склонны относить творчество С. Беккета к постмодернизму.

Возникает вопрос: насколько совместимы абсурдизм и вербальная репрезентация потока сознания? Подчеркнем, что абсурд в нашей статье понимается в экзистенциальном смысле и не предполагает непременно нарушения логических закономерностей. Но если постмодернизм отказывается от правил в пользу принципа игры, то поток сознания в театре абсурда – это и есть реализация принципа игры прежде всего с языковыми структурами. Это умозаключение согласуется с трактовкой еще одной важной темы в творчестве С. Беккета – проблемы коммуникации, которая может быть и причиной и следствием такой игры. Описанная выше трехчастная структура потока сознания, коммуникативная затрудненность и часто сопутствующая им алогичность являются воплощением важного принципа философии постструктурализма – принципа ризомы. Ризомность отрицает структуру с единым семантическим центром и предлагает вместо нее полиморфное образование со множеством смыслов. Как ведущий принцип художественного мышления в постмодернизме ризомность выражается во фрагментарности, хаотичности, цитатности, синкретизме жанров [11. С. 121]. В абсурдистских пьесах такие деконструктивистские тен-

денции наблюдаются в том числе и в специфическом построении диалогов, когда персонажи, несмотря на внешние признаки вовлеченности в коммуникацию, сохраняют концентрацию на своем внутреннем мире, что выражается в частых повторах отдельных тем, а также в монологах. В определенном смысле поток сознания, который чаще всего воплощается в монологах, сохраняется и в диалогах в виде некоторых тем, всегда присутствующих в сознании героев и потенциально готовых «прорваться» в виде монолога. Маркерами следования стратегии избегания коммуникации и присутствия скрытого потока сознания в диалогах пьес являются повторы, паузы и алогизмы. Сознание и мышление персонажей в театре абсурда изображены ризомными – одновременно протекающими в разных коммуникативных плоскостях.

Художественный мир абсурдистских пьес С. Беккета апокалиптически страшен, почти невозможен, всегда на грани конца, ожидание которого невыносимо. По образному выражению самого автора, это «humanity in ruins» (рус. «человечество в руинах»). Именно такое бытие продуцирует искаженные формы восприятия действительности в сознании персонажей театра абсурда. В абсурдистских пьесах люди позиционируются в определенных проблемных обстоятельствах, они стремятся это выразить в единственной доступной им речевой форме, но при этом молчат о главном, причиняющем им душевную боль: о страхе, пережитых травмирующих психику событиях прошлого и о приближении конца физического существования. Именно эти темы перманентно присутствуют в сознании персонажей и получают эксплицитное эмоциональное выражение в их монологах.

Одной из таких тем является ностальгия, шире – проблема памяти. Герои самой известной пьесы С. Беккета «В ожидании Годо» Диди и Гого вспоминают Эйфелеву башню, Библию и старые анекдоты; героиня Винни в пьесе «Счастливые дни» цитирует классиков прошлого; Крэпп из «Последней ленты Крэппа» предается воспоминаниям о своей молодости. Поток сознания в театре абсурда всегда перемешан с воспоминаниями. Действие в пьесах театра абсурда не развивается, оно как бы застыло на месте, но при этом в тексте всегда присутствуют реминисценции, отсылающие к прошлому. Эпизоды, выражающие будущие события, планы, мечты и фантазии персонажей, практически отсутствуют в анализируемых пьесах. Временной континуум в текстах пьес трансформируется и начинает обозначать статичный момент из жизни героев, которые боятся будущего, страдают в настоящем или не понимают его и живут бессвязными воспоминаниями о прошлом. Текст, обозначающий такое состояние, в высшей степени «ризомный», лишен линейной структуры, он многомерен и состоит из множества тем и подтем, не всегда логически связанных. Поэтому поток сознания в театре абсурда бросает вызов зрительскому восприятию базовых категорий времени, пространства и порядка.

Вышеизложенные особенности драматургии С. Беккета вербализуются с помощью средств разных уровней языковой системы – морфологического, лексического и синтаксического. Когнитивная категория памяти репре-

зентируется с помощью средств грамматической категории времени, прежде всего с помощью временных форм глагола. В тексте пьес театра абсурда фрагменты, являющиеся воспоминаниями, выражены с помощью форм прошедшего времени глаголов, сослагательного наклонения (*Suppose we repented* [12. P. 13], *We wouldn't have to go into details* [12. P. 13]) и грамматической конструкции «модальный глагол + перфектный инфинитив» (*You should have been a poet* [12. P. 14] или *I must have made a note of it* [12. P. 16]). Эта грамматическая конструкция обозначает также сожаление об упущенных в прошлом возможностях и невозможность исправить в настоящем ранее сложившуюся ситуацию.

Травмы сознания отражаются в когнитивных процессах героев, находящих вербализацию в синтаксических структурах, являющихся эллиптическими и / или односоставными предложениями. Еще большую фрагментарность тексту придают многочисленные паузы, выражаемые с помощью пунктуационных знаков и стилистических приемов, в частности апосиопезы, основной функцией которой является вербализация умолчания и недосказанности.

Постапокалиптическая действительность и негативизм передаются в пьесах С. Беккета посредством лексических единиц лексико-семантических групп, таких как «страдание» (*beat, a little heap of bones, hurt, suffer*), «конец» (*end, finish, the last moment*), «темнота» (*black ball, dark nurse, closed eyes, darkness, profound gloom, night*); слов с общей семой «повторный» (*again, the same, as usual, resume*), а также сокращенных отрицательных форм глагола (*can't, mustn't, don't, didn't, wasn't, weren't*) и отрицательных местоимений (*nothing, none, no*). Используемые языковые средства позволяют наиболее ярко выразить эмоциональную подавленность, отсутствие перспективы, разочарованность и потерю смысла жизни.

Использование техники потока сознания в драматургии С. Беккета обусловлено еще и требованиями сценического жанра. В драме все внутреннее монологи должны быть озвучены и при всём их психологизме должны оставаться сценичными. Средства создания сценичности не сводятся только к театральным приемам, они могут быть обнаружены непосредственно в драматургическом тексте. Например, драматург может прибегать к интердискурсивности, стилизуя внутренний монолог под публичное выступление (речь Лаки) или внедряя песни и анекдоты. Сценический эффект также дают паузы, которые в зависимости от их долготы и функции могут быть по-разному выражены в тексте, например знаками препинания или ремарками *pause, silence, hesitates*.

С. Беккет сознательно отстраняется от злободневности и публицистичности. Это позволяет ему сконцентрироваться на субъективном восприятии действительности персонажами. При этом сама действительность становится второстепенной или трудно определяемой из-за неопределенности изображаемого в пьесах времени и пространства.

Интерес С. Беккета к проблеме психических расстройств и отклонений можно объяснить некоторыми фактами его биографии: сложные отноше-

ния с матерью, проявление депрессии и попытки избавиться от этой болезни с помощью психоанализа, знакомство с безответно любившей С. Беккета дочерью Джеймса Джойса Лючией, которая впоследствии лечилась от шизофрении у известного психиатра Карла Юнга. В своих абсурдистских пьесах С. Беккет стилизует психические и речевые патологии, используя доступный ему арсенал языковых средств и при этом выстраивая глубокий и открытый к множеству интерпретаций подтекст. Прибегая к такому художественному приему, С. Беккет реабилитирует и повышает социальную значимость людей с психическими проблемами. Во многом его произведения, в частности пьесы 1950-х гг., предвосхитили работы философа-постструктуралиста М. Фуко, рассматривавшего проблемы безумия. В своих трудах «История безумия в классическую эпоху» (1961), «Рождение клиники: Археология врачебного взгляда» (1963) философ М. Фуко критикует классическую психиатрию, подавляющую личность пациента путем изоляции и лишения его прав. М. Фуко предлагает новый взгляд на безумие как на форму психической жизни, позволяющей глубже осознать суть человеческого существования.

Известно, что С. Беккет проявлял интерес к работам по медицине и психологии, связанным с такими поведенческими и речевыми отклонениями, как эхолалия – неконтролируемое автоматическое повторение слов, и копролалия – болезненное, непреодолимое импульсивное влечение к циничной и нецензурной брани. Парадоксально, что эти два симптома, характеризующие речевую патологию, известную как синдром Туретта, напоминают алгоритм построения некоторых лингвостилистических явлений, таких как полисемия, рифма, ритм, повтор и каламбур [13. Р. 175]. Вероятно, подобные наблюдения легли в основу речевой партии персонажа Лаки из пьесы «В ожидании Годо», речь которого, как и при синдроме Туретта, отличается навязчивостью и судорожностью. Несмотря на своё имя Lucky (счастливчик), этот персонаж полностью поработан и подчинён воле другого персонажа по имени Поццо. При этом реплики Поццо отличаются подчёркнутой красноречивостью (например, лиричный монолог о сумерках). Лаки не воспринимают как личность, его держат на привязи, как животное, он неукоснительно, молча выполняет команды своего хозяина. Более того, во втором акте пьесы он и вовсе теряет дар речи. Такое противопоставление Поццо и Лаки можно трактовать с точки зрения природы властных отношений и роли языка в них. Коммуникативное превосходство Поццо здесь является атрибутом его власти над Лаки. Дуэт Поццо и Лаки можно также трактовать как аллегорию социально-политических процессов в первой половине XX в. в Европе, свидетелем которых был С. Беккет. 1930-е гг. были эпохой идеологической пропаганды, основным средством которой был язык. Ужасы Второй мировой войны привели к всеобщему разочарованию, в том числе и в языке как истинном орудии коммуникации, установилась эпоха молчания или абсурда. В этом смысле Поццо представляет собой человека прошлой эпохи диктата, умело пользующегося языком в целях доминирования и господства, а Лаки – его жертва, лицо новой эпохи молчания.

Речь Лаки – это не адресованные самому себе мысли, а некое подобие публичной речи, которую ему приказывают продемонстрировать командой «Think!». Поскольку ему приказывают именно думать (think), а не говорить (speak), данный отрывок можно рассматривать как случай вербализованного внутреннего монолога, т.е. потока сознания, а не публичной речи. Монолог Лаки начинается с использования фраз, характерных для научной или богословской речи, – *Given the existence... of a personal God* [12. P. 42]. Смысловое и тематическое наполнение потока сознания в рассматриваемом монологе представляет собой синтез схоластической, богословской терминологии с абсурдной и бессмысленной. Так, анафорический повтор *divine apathia, divine athambia, divine aphasia* содержит два термина и заимствованное слово: *aphasia* (от греч. *a* – отрицательная частица и *phasis* – речь), что означает расстройство речи, неспособность пользоваться фразами и словами как средством выражения мыслей; *apathia* (греч. *apatheia* «бесчувственность») – расстройство эмоционально-волевой сферы, выражающееся в безразличии к себе и окружающему, отсутствии желаний и бездеятельности; *athambia* (в македонском: атамбија (грч. *athambia*) «смелость, бесстрашие, свобода от страха»). Примечательно, что в русских переводах пьесы вместо транслитерированного слова «атамбия» используется термин «агнозия» [14], обозначающий расстройство, связанное с нарушением функций распознавания, узнавания и понимания предметов, объектов и явлений при сохранении сознания и восприятия. Однако повторяющийся эпитет *divine* (божественный), семантически и стилистически не сочетающийся с терминами, участвует в создании парадоксальной стилистической комбинации, квазиоксюморона. Другой латинский термин *qua* (лат. «в функции или качестве чего-либо») посредством множественного слитного повтора начинает напоминать звукоподражательное слово *quaquaquaqua*, имитирующее кряканье уток или кваканье лягушек. Повторение слогов в сочетании слов *Academy of Anthropometry* превращает его в труднопроизносимое непристойное *Acacacacademy of Anthropolopometry*, что наряду с искажением фамилий учёных *Fartov and Belcher* демонстрирует копролалический характер высказывания. Судорожное перечисление рифмующихся за счёт одинаковых окончаний слов здесь стилистически маркировано и имитирует проявление синдрома Туретта. Лаки пытается извлечь из сознания примеры, но эхололически повторяет собственные слова, при этом часто механически составляет новые несуществующие слова, окказионализмы. Примерами окказионализмов являются название несуществующего вида спорта *conating* или топоним *Feckham*.

Монолог Лаки с обилием повторов и избыточными перечислениями кажется нонсенсом, но если исключить повторяющиеся выражения, то текст приобретает вид вполне осмысленного сообщения:

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 [12. P. 42–43].

Речь Лаки – это высказывание о человеке и Боге, главный посыл которого заключается в том, что человек сам виноват в своём удручающем состоянии, поскольку не завершил свой труд и, бездельничая, обречен на мучения. Это сообщение обращено к Владимиру и Эстрагону, которые бездействуют и ожидают мистического Годо в надежде найти в его лице спасение, они не могут понять смысл монолога Лаки и поэтому не хотят его слушать, физически заставляя Лаки замолчать.

Таким образом, речь Лаки – это яркий образец «потока сознания», где на передний план выступает третий элемент – травмы сознания, которые здесь проявляются в виде речевой патологии. Несмотря на то, что речь Лаки имитирует публичное выступление, которое должно быть гораздо полнее оформлено вербально, чем типичный внутренний монолог, здесь мы наблюдаем противоположное явление, когда травмированное сознание препятствует полноценному вербальному выражению.

Ряд пьес С. Беккета представляют собой практически непрерывный поток сознания. Так, «Последняя лента Крэппа» – одноактная пьеса, где всего одно действующее лицо – старик Крэпп, который слушает свои старые аудиозаписи. Эти записи представляют собой устный дневник, фактически поток сознания о пережитых событиях своей жизни. Преобладающими ремарками в пьесе являются слова *pause* (рус. пауза) и *hesitates* (рус. колеблется, медлит), их использование задаёт особый ритм пьесе, в которой ничего не происходит и время как бы остановилось. Всё, что наблюдает зритель или читатель, – это воспроизведение потока сознания героя, застрявшего между собственными воспоминаниями разных лет, с помощью речевых средств. Типичные для театра абсурда повторы здесь представлены в новом формате: Крэпп буквально перематывает свою запись назад и таким образом повторяются уже не отдельные слова, а целые реплики.

В конце пьесы Крэпп делает новую монологическую аудиозапись, в которой негативизм и неопределённость выражены с помощью отрицательных средств и неопределённых местоимений: *Everything there, everything on this old muckball <...>; one pound six and something; nothing to say, not a squeak, not a soul* [12. P. 222]. Тема ностальгии и воспоминаний раскрывается через использование конструкции «модальный глагол + перфектный инфинитив смыслового глагола», передающей сожаление и печаль о том, что не случилось в его жизни: *Could have been happy with her, up there on the Baltic, and the pines, and the dunes* [12. P. 222]. Перечисление, осложненное многосоюзием и антитезой (*all the light and dark and famine and feasting*), приближает монолог к естественной речи. Натуралистичность монологу также придают эллиптические высказывания (*Getting known. Not a soul. Last fancies*) и междометие (*Pah!*), выражающее грусть о прошлом. При этом диалог остается сценичным за счёт форм восклицаний (*Yes! Let that go! Jesus!*), включения текста песни, риторических вопросов (*Could I? And she?*), а также сниженной лексики (*old muckball, bony old ghost of a whore, kick in the crutch*).

Пьеса «Не я» представляет собой одно монологическое высказывание необычного персонажа, части лица, Рта. Вся сцена погружена в темноту, и

подсвечивается только рот актрисы. Рот от третьего лица фрагментарно рассказывает историю жизни женщины и смену ее физического состояния от практически немоты до патологического неконтролируемого говорения, известного в логопедии и психолингвистике как тахилалия [15]. Здесь, как и в речи Лаки, наблюдается стихийный, неконтролируемый поток речи, периодически переходящий в крик:

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 . . . [12. P. 376].

Монолог без четкой структуры высказываний является типичным примером «потока сознания». Многочисленные повторы и умолчания разграничиваются многоточиями. Интересно, что многоточие передает задумчивую манеру произнесения, в отличие от употребления тире, другого пунктуационного знака, используемого в тексте пьесы для обозначения резко оборвавшейся, незаконченной речи. В силу деления текста пьесы на очень краткие синтагмы, которые могут состоять из единственного односложного слова, создается эффект быстрого, отрывистого говорения.

Важно, что героиня отказывается отождествлять себя с предметом своего рассказа: *...and she found herself in the . . . what? . . . who? . . . no! . . . she!* [12. P. 377]. Речевая патология и проблема самоидентификации свидетельствуют о пережитом травмирующем опыте, который не называется напрямую, но подразумевается.

Таким образом, самой очевидной, но не менее важной особенностью приема потока сознания в драматургическом тексте является монологическая форма высказывания. В условиях повышенной диалогичности драматургического текста любой монолог уже обладает маркированным значением, которое только усиливается в случае аутодиалога или внутреннего монолога. Основными языковыми средствами выражения потока сознания в тексте пьес являются апосиопеза (умолчание), эллиптические конструкции, повторы и перечисления, которые призваны создать эффект особого психологического состояния и симультанности мышления и говорения. Такие свойства драматургического текста, как сценичность и стилизация разговорной речи, вовлекают в реализацию потока сознания элементы разговорной или сниженной лексики, риторические вопросы, средства актуализации интертекстуальности (цитаты и аллюзии), интердискурсивности (использование песен), а также экстралингвистические средства (крики и паузы).

В абсурдистской драматургии С. Беккета прием потока сознания строится на внутренней деформации основы мышления, обусловленной травмами сознания. Подобная деформация выражается во фрагментарности монологов, достигаемой множественными повторами единиц разных языковых уровней и паузациями. Поток сознания при этом имплицитно присутствует и в диалогах, на что указывают не только паузы и повторы, но и алогизмы. Такое «расщепление» потока сознания на разные коммуника-

тивные планы (диалог и аутодиалог) свидетельствует о ризомности мышления, что выражается в постмодернистском тексте пьес театра абсурда.

Литература

1. Жеребило Т.В. Словарь лингвистических терминов и понятий. 6-е изд., испр. и доп. Назрань : Пилигрим, 2016. 610 с.
2. Краснящих А. Джойс и Беккет без права переписки. 2012. URL: <http://www.russ.ru/role/Dzhojs-i-Bekket.-Bez-prava-perepiski> (дата обращения: 18.10.2019).
3. Hassan I. Literature of Silence: Miller & Beckett. New York : Alfred A Knopf, 1967. 225 p.
4. Беккет С. Осколки: эссе, рецензии, критические статьи / сост., пер. с англ и фр., послесл. и примеч. М. Дадына. М. : Текст, 2009. 192 с.
5. Николаева М.Н. Поток сознания как способ актуализации связности в художественном тексте // Проблемы современной стилистики : сб. науч. тр. Вып. 459. М., 2001. С. 55–67.
6. Коулия Л.А. Феномен «потока сознания» в произведениях М. Пруста, Дж. Джойса и У. Фолкнера // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2007. С. 65–69. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/fenomen-potoka-soznaniya-v-proizvedeniyah-m-prusta-dzh-dzhoysa-i-u-folknera> (дата обращения: 18.10.2019).
7. Miller T. Late Modernism: Politics, Fiction and the Arts Between the World Wars. Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 1999. 276 p.
8. Jameson F. A Singular Modernity. London : Verso, 2002. 250 p.
9. 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.
10. 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.
11. Кучменко М.А. Принцип ризомы как структурообразующий фактор постмодернистского текста // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2014. С. 119–122. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/printsip-rizomy-kak-strukturoobrazuyuschiy-faktor-postmodernistskogo-teksta> (дата обращения: 18.10.2019).
12. Beckett S. The Complete Dramatic Works. London : Faber and Faber, 2006. 476 p.
13. Maude U. Beckett, Body and Mind In: Van Hulle, Dirk, ed. The New Cambridge Companion to Samuel Beckett. Cambridge : Cambridge University Press, 2015. P. 170–184.
14. Беккет С. В ожидании Годо / пер. О. Тархановой URL: <https://www.litmir.me/br/?b=2865&p=10> (дата обращения: 16.11.2019).
15. Barry E., Broome M., Heron J. Not I: Beckett and psychiatry // British Journal of Psychiatry. 2014. № 204 (3). P. 239.

Features of the Stream of Consciousness in the Absurdist Plays by Samuel Beckett

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology. 2021. 72. 264–275. DOI: 10.17223/19986645/72/14

Marina N. Nikolaeva, Natalia N. Tomskaya, Moscow City University (Moscow, Russian Federation). E-mail: marinik2@yandex.ru / natalie_tomskaya@mail.ru

Keywords: Samuel Beckett, James Joyce, theatre of absurd, dramatic text, stream of consciousness, verbalization.

The article considers the specificity of a linguistic reproduction of the stream of consciousness in the dramatic text of Samuel Beckett's absurdist plays. The material of the research is the text of three plays by Beckett: *Waiting for Godot* (1956), *Krapp's Last Tape*

(1958) and *Not I* (1972). The latter two are monodramas and are bright illustrations of the stream of consciousness technique. To compare the creative ways of employing the stream of consciousness procedure, the research involves the analysis of some episodes of *Ulysses* by James Joyce. The method of the research is a comprehensive linguistic and stylistic analysis of the text, complemented by some data of literary and cultural studies. Beckett and Joyce's literary connections are taken into account as well as the philosophy and themes of the theatre of the absurd and the principles of postmodernism, particularly that of the rhizome, which inspired the use of certain linguistic means to explicate the stream of consciousness technique. Recognizing Joyce's influence on Beckett's works, as well as Joyce's role in the development of the stream of consciousness technique, the research starts with the analysis of the linguistic features of this technique, employed in *Ulysses*. Ellipsis, aposiopesis, repetition and enumeration have been identified as the main stylistic means of the stream of consciousness. There have been identified several specific features of Beckett's dramaturgy which distinguish it from modernists' works and those of Joyce. Those features allow us to define Beckett as a postmodern playwright. They include linguistic negativism or "literature of the unword" (the term was offered by Beckett), the postmodernism game and rhizome, comprising fragmentarity and chaos. In addition to the cultural paradigm, another significant factor determining linguistic features of a dramatic work is its subject matter. From the variety of themes raised by the author, the most relevant to the stream of consciousness are the problems of communication, memory, traumatized consciousness and negativism. The main stage of the research is the linguistic and stylistic analyses of the texts of Beckett's plays which have revealed the already noted stylistic means of the stream of consciousness in *Ulysses* by Joyce, as well as some devices peculiar to the dramatic text as a whole and Beckettian elements characteristic of his unique style. Thus, the staginess and the colloquial language of the dramatic text require additional impulses from the stream of consciousness in the form of non-literary vocabulary, rhetorical questions, and elements of intertextuality, interdiscursivity, and some extralinguistic features. The Beckettian stream of consciousness technique includes the excessive use of repetition and pauses, as well as an elaboration of a technique reproducing traumatized consciousness through linguistic and stylistic imitation of speech pathologies.

References

1. Zherebilo, T.V. (2016) *Slovar' lingvisticheskikh terminov i ponyatiy* [Dictionary of linguistic terms and concepts]. 6th ed. Nazran: Piligrim.
2. Krasnyashchikh, A. (2012) *Dzhoys i Bekket bez prava perepiski* [Joyce and Beckett without the right of correspondence]. [Online] Available from: <http://www.russ.ru/pole/Dzhoys-i-Bekket.-Bez-prava-perepiski> (Accessed: 18.10.2019).
3. Hassan, I. (1967) *Literature of Silence: Miller & Beckett*. New York: Alfred A Knopf.
4. Beckett, S. (2009) *Oskolki: Esse, rensenzii, kriticheskie stat'i* [Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment]. Translated from English and French by M. Dadyan. Moscow: Tekst.
5. Nikolaeva, M.N. (2001) Potok soznaniya kak sposob aktualizatsii svyaznosti v khudozhestvennom tekste [Stream of consciousness as a way to actualize coherence in a literary text]. In: *Problemy sovremennoy stilistiki* [Problems of modern stylistics]. Vol. 459. Moscow: MSLU. pp. 55–67.
6. Kougiya, L.A. (2007) Fenomen "potoka soznaniya" v proizvedeniyakh M. Prusta, Dzh. Dzhoyasa i U. Folknera [The "stream of consciousness" phenomenon in the works of M. Proust, J. Joyce and W. Faulkner]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena – Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*. pp. 65–69. [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/v/fenomen-potoka-soznaniya-v-proizvedeniyah-m-prusta-dzh-dzhoysa-i-u-folknera> (Accessed: 18.10.2019).

7. Miller, T. (1999) *Late Modernism: Politics, Fiction and the Arts Between the World Wars*. Berkley; Los Angeles; London: University of California Press.
8. Jameson, F. (2002) *A Singular Modernity*. London: Verso.
9. Weller, Sh. (2015) Beckett and Late Modernism. In: Van Hulle, D. (ed.) *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 89–102.
10. Nikolaeva, M.N. & Tomskaya, N.N. (2018) Linguistic Negativism of S. Beckett (By the Material of the Play “Waiting for Godot”). *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki – Philology. Theoru & Practice*. 6-1 (84). pp. 128–135. (In Russian).
11. Kuchmenko, M.A. (2014) Principle of a rhizome as structure-forming factor of postmodernist text. *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie – Bulletin of the Adyghe State University. Series 2: Philology and the Arts*. pp. 119–122. [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/v/printsip-rizomy-kak-strukturoobrazuyuschiy-faktor-postmodernistskogo-teksta> (Accessed: 18.10.2019). (In Russian).
12. Beckett, S. (2006) *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber.
13. Maude, U. (2015) Beckett, Body and Mind. In: Van Hulle, D. (ed.) *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 170–184.
14. Beckett, S. (2019) *V ozhidanii Godo* [Waiting for Godot]. Translated from English by O. Tarkhanova. [Online] Available from: <https://www.litmir.me/br/?b=2865&p=10> (Accessed: 16.11.2019).
15. Barry, E., Broome, M. & Heron, J. (2014) Not I: Beckett and psychiatry. *British Journal of Psychiatry*. 204 (3). p. 239.