

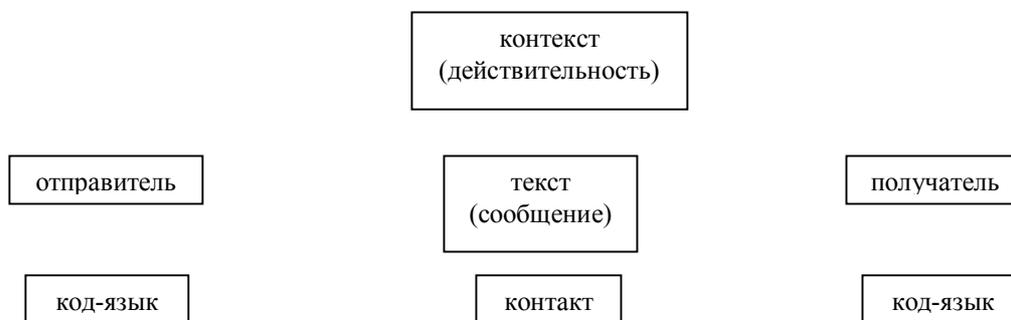
## СЕМИОТИЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ НА СЦЕНЕ (Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием)

О. Г. Ревзина, И. И. Ревзин

В данной статье предлагается рассматривать пьесы Ионеско как эксперимент, цель которого — обнажение законов акта коммуникации.

Эксперимент Э. Ионеско строится следующим образом: в структуре объекта (в акте коммуникации) производится последовательное устранение отдельных признаков для выяснения их значения и установления того предела, за которым происходит разрушение самого объекта. При таком подходе к «Лысой певице» и «Уроку» их «необычность» оказывается не только возмущающим, но просто необходимым фактором: ведь сущность всякого эксперимента как раз и состоит в сознательном изменении тех или иных свойств объекта для выяснения их роли в целом.

Напомним прежде всего хорошо известную схему акта коммуникации, предложенную Р. Якобсоном<sup>1</sup>, в которой называются основные силы, действующие в акте коммуникации.



Э. Ионеско как бы углубляет эту схему. Он имплицитно вводит понятие «нормального» общения и исследует те условия, при которых это «нормальное» общение возможно. Оказывает-

ся, что для нормального общения недостаточно, чтобы между отправителем и получателем был установлен контакт и они пользовались одним и тем же языком-кодом. Нужны еще некие общие взгляды относительно контекста, т. е. действительности, отображаемой в общении, относительно характера отображения этой действительности в сознании отправителя и получателя и т. д. Эти общие аксиомы, необходимые для содержательно «нормального» общения, назовем постулатами коммуникации или постулатами нормального общения.

Попытаемся определить, какие из постулатов коммуникации выявляются в пьесах «Лысая певица» и «Урок». Напомним, что обнаружить эти постулаты в пьесах Э. Ионеско можно именно благодаря их нарушению, т. е. имея «ненормальный» акт коммуникации, можно сравнить его с нормальным и найти невыполняемый постулат.

Прежде всего следует обратиться к действительности, получающей отражение в акте общения.

Приведем следующую сцену из «Лысой певицы». Супруги Мартин в гостях у супругов Смит. Раздается звонок, но за дверью никого нет. Так повторяется еще раз, после чего входит пожарник. В связи с этим завязывается теоретический спор на тему: есть ли кто-нибудь за дверью, если раздается звонок.

*Мистер Смит.* Когда я иду к кому-нибудь, я звоню, чтобы войти. Я думаю, что весь мир поступает таким же образом и что каждый раз, когда раздается звонок, за дверью кто-то стоит.

*Мадам Смит.* Это верно в теории. Но в действительности жизнь устроена иначе.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> R. Jakobson. Linguistics and poetics. «Style in language». Cambridge, Massachusetts, 1964. p. 353.

<sup>2</sup> Цитаты из пьес Э. Ионеско даются по изданию: Eugène Ionesco. Théâtre. v. I. Gallimard, 1954. Перевод с французского

Другая сцена: узнавание друг друга супругами Мартин. На основе безошибочных признаков (остановились в Лондоне в одной и той же гостинице, спали в одной кровати, есть одни и те же дети) Дональд и Элизабет определяют, что они действительно супруги. И что же? Сразу же после «сцены узнавания» появляется служанка Мари, которая объясняет, что ее истинное имя Шерлок и что Дональд и Элизабет ошиблись:

«И вот доказательство: ребенок, о котором говорит Дональд, вовсе не дочка Элизабет, это не одно и то же лицо. У дочки Дональда один глаз белый, а другой красный, совсем как у дочки Элизабет. Но в то время как у ребенка Дональда правый глаз белый и левый красный, у ребенка Элизабет правый глаз красный и левый белый. Поэтому вся система аргументации Дональда рушится, натолкнувшись на это последнее препятствие, уничтожающее всю теорию».

Зададимся вопросом, есть ли что-то общее между двумя приведенными сценами. На наш взгляд, это общее имеется и состоит в том, что в обоих случаях в отображаемой действительности нарушен принцип детерминизма: определенные следст-

234

вия восходят к определенным причинам. В самом деле, разговор мистера Смит и миссис Смит вызывает эмоциональную реакцию именно потому, что обсуждается вопрос, вообще говоря, не подлежащий обсуждению: звонок предполагает лицо, которое звонит. И в сцене с супругами Мартин парадокс возникает потому, что казалось бы, безошибочные признаки, которые говорят о бесспорной связи Дональда и Элизабет, на самом деле не ведут к необходимому следствию, т. е. к факту супружества между Дональдом и Элизабет.

В пьесе «Урок» ученица не может произвести элементарное действие вычитания, но вместе с тем моментально перемножает в уме два огромных числа. Она ничего не понимает из урока по лингвистике, данного ей учителем, но знает определение фонемы. Это и выводит из себя учителя, который исходит из «правильного» течения событий: нельзя перемножать миллионы, не умея вычитать, нельзя оторванно знать определение фонемы и т. д.

Итак, основной постулат относительно участия действительности в акте коммуникации можно сформулировать следующим образом («постулат о детерминизме»):

Действительность устроена таким образом, что для некоторых явлений существуют причины, т. е. не все события равновероятны. (Заметим, что принцип детерминизма нужен здесь в самом слабом виде, ибо нарушается уже он, а не только столь естественный для мира здравого смысла «сильный» постулат детерминизма: для любого явления может быть установлена его причина).

Нарушение принципа детерминизма пронизывает мир «Лысой певицы» и «Урока» и находит весьма разнообразные проявления.

Во-первых, поскольку определенные причины не ведут к определенным следствиям, разрешается связывать любые два события причинно-следственной связью.

*Миссис Смит.* ... Мы хорошо поужинали сегодня. Это потому, что мы живём в окрестностях Лондона и наша фамилия Смит.

Оказывается возможным также предсказывать следствия, для которых в настоящем нет причин.

*Пожарник.* Поскольку у вас нет часов, у меня ровно через три четверти часа и шестнадцать минут должен быть пожар на другом конце города.

Для мира индетерминизма, описываемого Э. Ионеско, весьма характерным оказывается то, какое время отбивают часы в пьесе «Лысая певица». При исполнении постулата детерминизма из того факта, что часы пробили 11 часов, следует, что дальше они пробьют 12. Кроме того, вообще часы могут бить только 12 раз. Не так в «Лысой певице». Пьеса начинается с того, что часы бьют 17 раз, и мадам Смит говорит: «Сейчас

235

девять часов». Далее часы бьют семь, три, пять, два, один, двадцать девять раз, один раз... Идут ремарки автора: часы бьют «несколько раз», «сколько хотят».

Нарушение постулата о детерминизме приводит также к сдвигу реакции героев на происходящие события. Отсутствие жестких причинно-следственных отношений приводит к тому, что каждое событие становится случайным, т. е. все события равновероятны. Отсюда реакция героев на достаточно редкие или очень частые события может быть совершенно одинаковой. Неудивительно также, когда обыденные события вызывают сильную эмоциональную реакцию, и наоборот, поразительные события не вызывают удивления.

*Миссис Мартин:* Я видела на улице, рядом с кафе стоял господин, прилично одетый, лет сорока, который...

*Мистер Смит:* Который что

*Миссис Смит:* Который что?

*Миссис Мартин:* Право, Вы подумаете, что я придумала. Он нагнулся и...

*Мистер Мартин, мистер Смит, миссис Смит:* О!

*Миссис Мартин:* Да, нагнулся.

*Мистер Смит:* Не может быть!

*Миссис Смит:* Он завязал шнурки на ботинке, которые развязались.

*Трое остальных:* Фантастика.

*Мистер Смит:* Если бы рассказал кто либо другой на Вашем месте, я бы не поверил.

*Мистер Мартин:* Но почему же? Когда гуляешь, то встречаешься с вещами еще более необыкновенными. Посудите сами. Сегодня я своими глазами видел в метро человека, который сидел себе и совершенно спокойно читал газету.

*Миссис Смит:* Какой оригинал!

*Мистер Смит:* Это, наверное, тот же самый.

Факты, которые являются массовыми и обычно вовсе не замечаются окружающими, вызывают у супругов изумление. Изоморфной данной является сцена в пьесе «Урок», когда учитель проявляет восторг в связи с тем, что ученица знает элементарные факты.

*Учитель* ... можете ли Вы сказать мне, мадмуазель. Париж — это столица. ...

*Ученица* (думает мгновение, потом радостная, что узнает) Париж, это столица ... Франции?

*Учитель.* Ну да, мадмуазель, браво, но это же чудесно, это изумительно. Примите мои поздравления. Вы знаете географию нашей страны как свои пять пальцев.

...

*Ученица.* — Снег падает зимой. Зима — это одно из времен года. Три остальных — это ... э-э. вес. ...

*Учитель* — Что?

*Ученица* — ... на, потом лето. . . и. . . э-э

*Учитель.* Начинается как omnibus.

*Ученица.* Да, осень.

*Учитель.* Прекрасно сказано, изумительно. Я убеждаюсь, что вы хорошая ученица. Вы делаете успехи, вы умны, вы кажетесь мне образованной, у вас хорошая память.

## 236

И одновременно с этим супруги Мартин узнают друг друга, исходя из того, что у их дочери один глаз белый, а другой красный. Причем сам факт, что может существовать такая дочка, не удивляет ни супругов Мартин, ни служанку Мари. Уже упомянутой реплике пожарного о том, что у него через три часа состоится пожар, также никто не удивляется.

Итак, для нормального общения необходимо, чтобы в действительности, описываемой в сообщении, выполнялся постулат о детерминизме. Обратимся теперь к вопросу о том, какие условия предъявляются к отражению окружающего мира в сознании отправителя и получателя, чтобы между ними был возможен нормальный акт коммуникации. Э. Ионеско показывает нам два таких условия: 1) отправитель и получатель должны иметь некоторую общую память, т. е. известную общую сумму информации относительно прошлого; 2) отправитель и получатель более или менее одинаково прогнозируют будущее, умея из данных причин вывести освященные опытом следствия.

Обратимся еще раз к сцене узнавания супругов Мартин. Супруги Мартин в ожидании приема ведут светский разговор в гостиной.

*Миссис Мартин:* ... Я из города Манчестера. Но я не очень хорошо помню, я не могу сказать, видела я Вас там или нет! *Мистер Мартин:* Боже мой! Как это странно! Я. тоже из Манчестера, мадам? *Миссис Мартин:* Как странно!

*Мистер Мартин:* Как странно! Однако я покинул Манчестер приблизительно пять недель тому назад.

*Миссис Мартин:* Как странно! Какое неожиданное совпадение! Я тоже покинула Манчестер приблизительно пять недель тому назад.

Герои последовательно выясняют, что они ехали в Лондон в одном и там же поезде, во втором классе (хотя его и нет в Англии), в вагоне 8, купе 6: что они сидели друг напротив друга, поселились в Лондоне на улице Блумфильд, в доме 19, на пятом этаже, в квартире 8; что они живут в одной комнате и т. п. Каждое новое совпадение сопровождается репликой: «Как странно! Как удивительно! Какое поразительное совпадение» и, что для нас особенно существенно: «Но я не помню, мадам!» «У меня совсем нет памяти, месье».

Эта сцена, собственно, и заставляет сформулировать постулат о наличии общей памяти. Если отвлечься от того, что разговор идет между супругами, в ней нет ничего необычного<sup>3</sup>.

### 237

Парадоксальность сцены состоит именно в том, что диалог ведется между людьми, которые в силу своих отношений друг с другом должны хорошо знать все, о чем говорят в этой сцене, и не представлять это как новое сообщение.

Следует заметить, что постулат об общей памяти тесно связан с постулатом о детерминизме. Это, конечно, проявляется и в строении сцены узнавания супругов Мартин, где происходит двойное отрицание постулата детерминизма: супружеские отношения между Дональдом и Элизабет не ведут к возникновению общей информации относительно происходящих с ними событий и наоборот, общность событий, которая неминуемо должна вести к подтверждению факта супружества, это супружество не подтверждает. Кроме того, на протяжении всей сцены Дональд и Элизабет отказываются делать «поспешные» выводы, т. е. попросту выводить неминуемые следствия из названных причин. Например, когда выясняется, что они ехали из Манчестера в одном вагоне и в одном купе, Мистер Мартин предполагает, что в этом купе он и встретился с Элизабет.

*Миссис Мартин.* Это очень возможно, в конце концов. Но я этого не помню, дорогой сэр!

*Мистер Мартин.* По правде говоря, я этого также не помню, но возможно, что мы заметили друг друга именно там. и подумав хорошенько, я скажу, что мне это кажется очень и очень вероятным.

Но и на более абстрактном уровне связь постулатов о детерминизме и об общей памяти очевидна. Ведь память представляет собой, собственно говоря, такое хранение совокупности событий, где для каждого следствия может быть восстановлена его причина. Точно так же как детерминированный мир невозможен без наличия памяти как фиксатора причинно-следственных отношений, мир индетерминизма, который строит Э. Ионеско, исключает наличие общей памяти.

Равным образом связан с постулатом о детерминизме и постулат о возможности для отправителя и получателя более или менее одинаково прогнозировать будущее. Прогнозирование следствий из называемых причин возможно только в том случае, если признается определенная связь следствий и причин и их фиксация в общей памяти. Примером нарушения этого постулата может служить высказывание пожарника о предстоящем пожаре, когда следствие выводится из отсутствующей причины, а также уже разобранный выше спор о звонке в дверь.

Выше был выявлен основной признак действительности в акте коммуникации и разобраны отношения получатель-действительность, отправитель-действительность. Теперь мы можем обратиться к следующему отношению: участники акта коммуникации (отправитель, получатель) — действительность.

Показательна сцена XI, в «Лысой певичке», когда идет общий разговор в гостиной. Участники обмениваются такими фразами,

### 238

как «Дом англичанина — его крепость», «На деньги можно купить все, что хочешь», «Каковы

<sup>3</sup> Характерно, что текст этой сцены показался даже актерам выпадающим из стиля из-за отсутствия семантически неправильных фраз и поэтому в первом представлении, как отмечает сам Э. Ионеско, в реплике мистера Мартина «Я уехал из Манчестера приблизительно пять недель тому назад» слово «приблизительно» (*environ*) было заменено сочетанием «на воздушном шаре» (*en ballon*), «несмотря на энергичные возражения автора» (см. E. Ionesco. *Théâtre*. v. I. Gallimard, 1954, стр. 25).

семь дней недели? Понедельник, вторник, среда, четверг, пятница, суббота, воскресенье», В сцене I жена сообщает мужу, что их фамилия Смит. Герои сообщают друг другу общеизвестные истины или факты, хорошо им известные, и это обесмысливает общение между ними. Отсюда ясен следующий постулат акта коммуникации, который, впрочем, свойствен ему уже и по определению: отправитель должен сообщать нечто новое для получателя (эта пред-посылка, как известно, положена в основу теории информации). Здесь же следует разобрать еще один постулат нормального общения, который объединяет отправителя и получателя в их отношении к контексту. Прежде чем сформулировать его, обратимся к беседе супругов Смит в сцене I о Бобби Уотсон(е). Объект разговора — человек по имени Бобби Уотсон, причем это имя оказывается переменным, областью значения которого является вся совокупность лиц, о которых идет речь. Приведем отрывок из этого разговора:

*Миссис Смит:* . . . Ты знаешь, ведь у них двое детей — мальчик и девочка. Как их зовут?

*Мистер Смит:* Бобби и Бобби — как их родителей. Дядя Бобби Уотсон(а), старый Бобби Уотсон богат и любит мальчика. Он вполне может заняться образованием Бобби.

*Миссис Смит:* Это было бы естественно. II тетка Бобби Уотсон(а), старая Бобби Уотсон могла бы в свою очередь заняться воспитанием Бобби Уотсон, дочери Бобби Уотсон(а). Тогда мать Бобби Уотсон (а) может вновь выйти замуж. Есть у нее кто-нибудь на примете?

*Мистер Смит:* Как же, кузен Бобби Уотсона.

*Миссис Смит:* Кто? Бобби Уотсон?

*Мистер Смит:* О каком Бобби Уотсоне ты говоришь?

*Миссис Смит:* О Бобби Уотсоне, сыне старого Бобби Уотсона, другом дяде покойного Бобби Уотсона.

*Мистер Смит:* Нет. Это не тот. Это другой. Это Бобби Уотсон, сын старой Бобби Уотсон, тетки покойного Бобби Уотсона.

*Миссис Смит:* Ты говоришь о коммивояжере Бобби Уотсоне?

*Мистер Смит:* Все Бобби Уотсоны — коммивояжеры и т. п.

В данном случае сообщения, направляемые от отправителя к получателю, не могут быть адекватно восприняты, потому что в каждом новом сообщении меняется объект — лицо, называемое Бобби Уотсон. Иначе говоря, процесс общения не является нормальным вследствие нарушения постулата тождества: отправитель и получатель должны иметь в виду одну и ту же действительность, т. е. тождество предмета не меняется, пока о нем говорят.

В акте коммуникации присутствуют наряду с исходными компонентами, каковыми являются отправитель, получатель, действительность, еще и вторичные, которые или возникают в процессе общения или непосредственно предшествуют ему. Сюда относятся возникновение контакта между отправителем и полу-

## 239

чателем, наличие кода-языка, формирование сообщения-текста. При этом должны выполняться такие уже чисто формальные условия общения, как установление контакта, пользование одним и тем же кодом. Э. Ионеско проверяет и подтверждает и эти условия. Кроме того, специального рассмотрения требует характер сообщения (текста) в его отношении к действительности и внутренняя структура сообщения.

Нормальный акт коммуникации предполагает выполнение двух постулатов в отношениях текст-действительность.

1. Между текстом и действительностью должно существовать соответствие («слово не должно расходиться с делом»), т. е. текст должен содержать истинное высказывание о действительности<sup>4</sup>.

Характерны слова пожарника в «Лысой певичке»: «Я, пожалуй, сниму каску, но у меня нет времени присесть (садится, не снимая каски)». Супруги Смит выходят к супругам Мартин в той же одежде, что и в предыдущей сцене, и извиняются за опоздание: «... мы спешили переодеться

---

<sup>4</sup> Постулат истинности нарушается в жизни столь часто, что его включение и число «необходимых» может показаться странным. Однако при строго дескриптивном подходе именно этот постулат является основным, ср. знаменитую «ситуацию с яблоком» в книге: Л. Блумфильд. Язык, М, 1969, гл. 9.

Речь идет не о том, что акт коммуникации невозможен, если человек преднамеренно лжет (хотя это, конечно, затрудняет поступление к получателю правильного сообщения), а об элементарной адекватности между текстом и контекстом, когда например, произнесение слов «я вижу» предполагает, что отправитель действительно видит нечто.

для званого обеда» (Миссис Смит). В этой сцене происходит и более тонкое нарушение постулата истинности: об одном и том же объекте высказываются два противоположных суждения: ясно, что по крайней мере одно из них ложно, но какое именно, неизвестно, потому, что истинное положение вещей не раскрывается.

Миссис Смит обращается к супругам Мартин. «Добрый вечер, дорогие друзья! Извините нас за то, что мы заставили вас так долго ждать». А далее разгневанный мистер Смит обращается к супругам Мартин: «Мы не ели целый день. Мы ждем вас уже четыре часа. Почему вы так поздно пришли?». Очевидно, что опоздали либо супруги Смит, либо супруги Мартин, но кто именно, остается неизвестным. Аналогично построено следующее высказывание мистера Смита: «У нее правильные черты лица и все же ее не назовешь красивой. Она слишком большая и толстая. Черты лица ее неправильны и все-таки можно сказать, что она красива. Она мелковата и худощава». Одной из Бобби Уотсон, о которой идет речь, не могут, конечно, быть приписаны оба суждения сразу, постулат истинности нарушен, реальный облик Бобби Уотсон не воспроизведен.

240

2. Текст должен описывать действительность с определенной степенью редукции, основываясь на наличии общей памяти и способности более или менее одинаково прогнозировать будущее.

Неполнота описания возможна благодаря наличию общей памяти. Необходимость же ее вытекает из противоречия между безграничностью мира и ограниченным временем акта коммуникации. Существуют, конечно, системы (в математической логике, в языке «Линкос»), где требуется, напротив, максимальная полнота описания. Но для обычного акта общения выполнение постулата о неполноте описания обязательно.

Необходимость выполнения этого постулата ясна уже из первой сцены «Лысой певицы». Миссис Смит: «Ах, уже девять часов. Мы ели суп, рыбу, картошку, поджаренную на сале, английский салат. Дети выпили английской воды. Мы хорошо поели сегодня вечером...» «Мери хорошо поджарила картошку сегодня вечером. Простой раз она ее поджарила хуже. Я люблю картошку только тогда, когда она хорошо прожарена» и т. д. и т. д. Полнота описания затрудняет возможность введения и выделения получателем нового сообщения, так что дополнительно нарушается здесь постулат информативности.

Что касается внутренней структуры текста, она должна удовлетворять постулату семантической связности. Нарушение этого постулата отчасти уже ощущалось в беседе о Бобби Уотсон(е). Суть этого постулата состоит в том, что два следующих друг за другом высказывания в тексте должны иметь хотя бы минимальную семантическую связь. Если дано некоторое высказывание, то субъекту, объекту, предикату, которые в нем содержатся, могут быть приписаны наборы описывающих их дифференциальных признаков. Семантическая связь устанавливается, если в высказывании, следующим за данным, используется хотя бы один из дифференциальных признаков, которые могли быть в совокупности приписаны предыдущему высказыванию. Естественно, таким образом, чтобы разные части текста соотносились с совершенно разными фрагментами действительности. Но непосредственно связанные отрезки текста должны иметь хотя бы один признак, который бы их прикреплял к одному и тому же контексту.

В разговоре о Боббе Уотсоне в каждой новой фразе под собственное имя подставлялся новый денотат, в результате семантическая связь между фразами в тексте не могла установиться. Приведем еще отрывок разговора из «Лысой певицы» в сцене XI.

*Мистер Смит.* Следует постоянно думать обо всем.

*Мистер Мартин.* Потолок наверху, пол внизу,

*Миссис Смит.* Когда я говорю «да», это всего лишь способ выразиться.

*Миссис Мартин.* Каждому свое.

и т. д. и т. д.

241

Этот диалог представляет классическое нарушение постулата семантической связности. Каждые две непосредственно следующие друг за другом фразы никак не перекрещиваются по своей семантической соотнесенности. В результате этого «текст» распадается на отдельные фразы, и акт коммуникации делается невозможным.

Э. Ионеско показывает, что постулат семантической связности при нормальном акте общения должен пронизывать весь текст, в отношениях между двумя высказываниями, в пределах высказывания и даже на минимальном фрагменте-словосочетании.

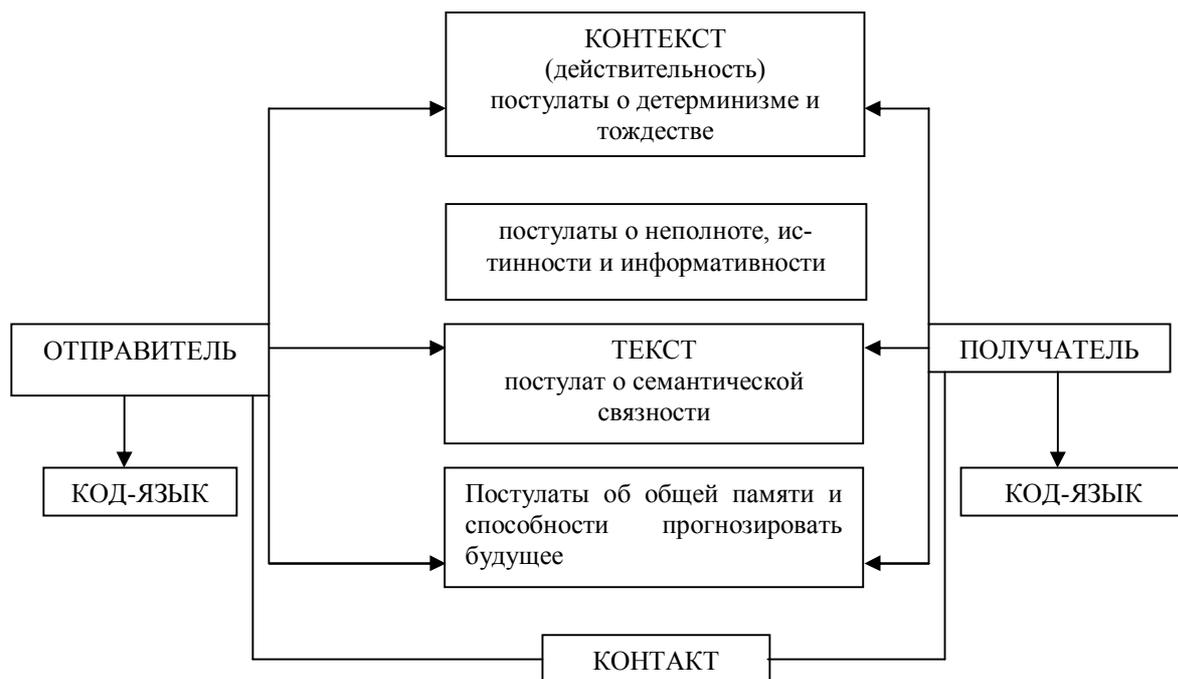
В той же сцене XI герои обмениваются такими высказываниями, как «Автомобиль едет быстро, но кухарка готовит блюда лучше», «Я жду, чтобы акведук посетил меня на моей мельнице» (Миссис Смит), «Те, кто сегодня покупают овцу, завтра получают по яйцу», «Можно доказать, что социальный прогресс лучше всего подавать с сахаром» (Мистер Мартин) и т. д. Когда нарушена семантическая связность между высказываниями, невозможность акта коммуникации становится ясной только после включения в разговор получателя. Нарушение семантической связности в пределах фразы приводит к зачеркиванию акта коммуникации уже на уровне отправителя. В самом деле, в этом случае само сообщение отправителя прикрепляется своими разными элементами к таким отрезкам контекста (действительности), которые существуют сепаратно и никак не могут быть соединены. Для внутренне не связной семантически фразы невозможно построить фразу, которая была бы с ней семантически связана, и таким образом невозможность коммуникации оказывается предрешенной. В свою очередь построение семантически не связных словосочетаний («фольклорный кефир») предопределяет построение семантически не связной фразы, зачеркивающей возможность общения.

Постулат семантической связности является основным постулатом, касающимся структуры текста. Кроме того, Э. Ионеско проводит в пьесах «Лысая певичка» и «Урок» целый ряд частных экспериментов с языком, исследуя, как надо правильно пользоваться языком при нормальном общении. Некоторые из них будут разобраны далее, здесь же следует отметить одно свойство языка Э. Ионеско, которое вытекает уже из постулата о семантической связности текста: порождающая грамматика этого кода лишена каких-либо правил, касающихся сочетаемостных свойств слов по их значению. Это язык, в котором сняты все семантические ограничения. Поэтому фразы типа «кефир рекомендуется для желудка, почек, аппендицита и апофеоза» оказываются столь же правомерными, как и те фразы, которые являются семантически правильными в естественном

242

языке. Идя от противного, Э. Ионеско вскрывает огромную роль правил семантической сочетаемости слов в тексте, которые в последнее время оживленно обсуждаются и в лингвистике<sup>5</sup>.

Введение постулатов нормального общения позволяет обогатить схему акта коммуникации:



<sup>5</sup> См. И. И. Ревзин. Отмеченные фразы, алгебра фрагментов, стилистика. «Лингвистические исследования по общей и славянской типологии». М., 1966, стр. 1—17.

В этой схеме различаются «технические» и «содержательные» постулаты. «Техническими» мы называем следующие постулаты:

I постулат о составляющих: в каждом акте коммуникации имеются отправитель, получатель, действительность, текст и код-язык.

II постулат о контакте: между отправителем и получателем должен быть контакт.

III постулат о коде: отправитель и получатель должны пользоваться тем же самым кодом.

«Содержательными» являются те постулаты, которые мы выявили в ходе анализа пьес Ионеско. Перечислим их вновь:

#### 243

1. Постулат о детерминизме. Действительность устроена таким образом, что для некоторых явлений существуют причины, т.е. не все события равновероятны (при «сильном» детерминизме для любого явления может быть установлена его причина).

2. Постулат об общей памяти. Отправитель и получатель, пользуясь одной моделью мира, имеют некоторую общую память, т.е. некоторую общую сумму информации относительно прошлого.

3. Постулат об одинаковом прогнозировании будущего. Отправитель и получатель, пользуясь одной моделью мира (т.е. оценивая мир в одних и тех же категориях), более или менее одинаково прогнозируют будущее.

4. Постулат об информативности. Отправитель должен сообщать получателю некоторую новую информацию.

5. Постулат тождества. Отправитель и получатель имеют в виду одну и ту же действительность, т.е. тождество предмета не меняется, пока о нем говорят.

6. Постулат об истинности. Между текстом и действительностью должно существовать соответствие, т.е. текст должен содержать истинное высказывание о действительности.

7. Постулат о неполноте описания. Текст должен описывать действительность с определенной степенью редукции, основываясь на наличии общей памяти и способности более или менее одинаково прогнозировать будущее.

8. Постулат о семантической связности текста. Текст должен быть устроен таким образом, чтобы между двумя непосредственно следующими друг за другом высказываниями, а также в пределах высказывания и словосочетания могла быть установлена содержательная связь.

Теперь имеет смысл вернуться к «Лысой певице». Это пьеса о гибели, о саморазрушении акта коммуникации. Проследим, как эта тема развивается в сюжетном построении пьесы.

Здесь следует иметь в виду, что «Лысая певица» как таковая лишена сюжета. Героев не связывают между собой решительно никакие общие события. Таким образом, героям с самого начала вроде бы не о чем говорить. Это создает хорошие условия для исследования акта общения, потому что такое внешнее препятствие, как «событийность», устраняется и соответственно устраняется искусственная, т.е. определяемая внешними причинами, семантическая связность текста.

Вплоть до XI сцены все технические условия для нормального акта коммуникации сохраняются. Правда, в I-ой сцене в начале оказывается ослабленным контакт («Миссис Смит говорит, а мистер Смит всё время молчит, читая газету и прищёлкивая языком»). Кроме того, пожарник, прежде чем приступить к рассказыванию анекдотов, призывает не слушать его. («Я,

#### 244

пожалуй, начну. Но только обещайте мне, что вы не будете меня слушать»). Но в обоих случаях контакт все же остается ненарушенным (мистер Смит вступает в беседу, а герои внимательно слушают пожарника). Это дает возможность содержательно исследовать акт коммуникации. Э. Ионеско последовательно проверяет, как отражается на сообщении нарушение постулатов об информативности и неполноте описания (рассказ миссис Смит о том, что они с мистером Смит ели за ужином), о тождестве (разговор о Бобби Уотсоне), о детерминизме и общей памяти (узнавание друг друга супругами Мартин и последующее их разоблачение служанкой Мари, звонок в дверь и появление пожарника).

Порядок введения постулатов, по-видимому, не детерминирован жестко. Но, может быть, не случайным является факт, что Э. Ионеско начинает с исследования постулатов об отношениях между действительностью и другими единицами коммуникации (постулаты об информативности, тождестве, неполноте описания, истинности) и затем переходит к постулатам об устройстве действительности и отражении ее в сознании участников акта коммуникации (постулаты о детерминизме, об общей памяти).

Это находится в рамках общей схемы, где вопрос об отношениях между единицами коммуникации ставится раньше вопроса о свойствах этих единиц, а этот последний предшествует вопросу о самом существовании единиц коммуникации. Очевидно, что в эксперименте такой порядок оказывается единственно возможным, поскольку нарушение с самого начала какого-либо из технических условий акта коммуникации сделало бы невозможным исследование его содержательной стороны.

Следует иметь в виду, что нарушением отдельных постулатов эксперимент Э. Ионеско не ограничивается. В текст оказываются постоянно вкрапленными семантически и логически неправильные фразы, парадоксы, уже не связанные с нарушением постулатов нормального общения, а в поведение героев — нелогичные, неожиданные поступки.

В сцене I миссис Смит спрашивает мужа: «Есть одна вещь, которую я не могу понять. Почему в газетах в рубрике событий всегда указывают возраст умерших, но никогда — новорожденных? Это нонсенс».

В той же сцене Миссис Смит интересуется, почему Бобби Уотсон не работает в те дни, когда не бывает конкуренции, и получает ответ: «Я не могу все знать. Я не могу отвечать на твои идиотские вопросы». Вопрос, естественный для «нормального» мира, оказывается «идиотским» для героя пьесы. В IV сцене Мистер Мартин, обсуждая со своей супругой, как он доехал до Лондона, говорит: «Я ехал во втором классе, мадам. В Англии нет второго класса, но я тем не менее ехал во втором

245

классе», и Миссис Мартин отвечает: «Как это удивительно, как это странно, какое совпадение! Я тоже, сэр, ехала во втором классе». При этом семантическая связность текста в этих сценах не нарушена, иначе говоря, читатель подготавливает себя к тому, что сообщения, бессмысленные или нелогичные для него, оказываются логичными и понятными для героев пьесы. То же происходит на уровне поступков героев. Служанка Мари делает выговор гостям («Вы невежливы. Надо приходиться во-время. Понятно?»); хозяйка дома супруги Смит ссорятся в присутствии гостей и дерзко говорят с ними. «*Миссис Смит* (мистеру Мартину): Это вас не касается! (Мистеру Смицу). Я прошу тебя не вмешивать иностранцев в наши семейные ссоры»; пожарник, позвонив, отбегает от двери, чтобы посмеяться, вместо того чтобы войти в дверь. Поэтому оказываются подготовленными дальнейшие сцены, где происходит полное разрушение акта коммуникации.

С другой стороны, в «Лысой певичке» создается чувство сопричастности героям. Оно достигается во многом благодаря введению в текст автоматических шаблонных фраз, которыми обычно характеризуются эмоциональные реакции людей в привычных ситуациях. Когда пожарник говорит о том, что он смеялся за дверью, миссис Смит отвечает ему: «Не смейтесь, господин капитан. Это очень грустно».

Вспомним реакцию Миссис Смит на рассказ о человеке, завязывавшем шнурки на ботинках: «Если бы это были не вы, я бы не поверила». Когда пожарник просит не слушать его, миссис Мартин ему отвечает: «Но если мы не будем слушать Вас, мы Вас не услышим». «Я никогда не думал об этом», — отвечает пораженный пожарник. Тривиальность реакций снижает нетривиальный характер событий и частично эту нетривиальность снимает. Поэтому сцены, где происходит разрушение акта коммуникации, кроме того что воспринимаются отчужденно, заставляют также и глубоко задуматься.

Отдельные признаки нарушения постулата о семантической связности, которые наблюдались в описанных сценах, концентрируются во второй части сцены VIII, где герои начинают рассказывать друг другу анекдоты.

Каждое сообщение оказывается само по себе закрытым, поскольку речь идет об

изолированных историях. Связность текста сохраняется только благодаря тому, что герои оценивают рассказы друг друга и передают право следующего анекдота. Поведение героев по-прежнему нешаблонно. Например, пожарник рассказывает анекдот, который представляет собой сложное предложение типа «дом, который построил Джек» с 30 придаточными определительными предложениями (20 подряд — 10 после вставных реплик). Слушающие хорошо воспринимают

246

этот анекдот и высказывают свои замечания. Наконец, в сцене XI семантическая связанность текста рушится окончательно.

Семантическая связанность текста оказывается последним из содержательных постулатов, отказ от которого приводит к полному распадению акта коммуникации на содержательном уровне. Разрушение семантической связанности текста достигается несколькими способами. Выше уже приводились примеры семантически несвязных фраз из сцены XI. Можно добавить, что семантическая несвязность фраз выступает особенно ярко, поскольку выбираются такие конструкции, которые специально указывают на смысловые отношения между частями фразы (причинные, условные, сравнительные, противительные, ср.: «На стол можно садиться, поскольку у него их — не сказано чего — нет. Я дам тебе туфли моей свекрови, если ты дашь мне гроб своего мужа. Лучше филе в шале, чем молоко во дворце. Я могу купить карманный нож для своего брата, по вы не можете купить Ирландию для моего дедушки»). Реальный семантический разрыв отчетливо проступает на фоне мнимого семантического единства, создаваемого за счет союзов. Тот же прием используется для соединения двух реально не связанных высказываний. (Мистер Мартин. Не следует натирать очки черной ваксой. Миссис Смит. Да, но па деньги можно купить все, что хочешь. «Да» выступает мнимым связующим звеном в бессвязном диалоге).

Нарушение постулата о семантической связанности означает одновременно и разрыв контакта на содержательном уровне. В этой ситуации естественным оказывается нарушение постулата о коде (герой произносит фразу на французском языке, следующая реплика другого героя дается на английском языке): ведь реально герои не понимают друг друга и тогда, когда они говорят на одном языке. Далее происходит распадения кода: появляются бессмысленные слова в английском (*kakatoes*) и французском (*casade*) оформлении, семантически неправильные фразы, объединенные звуковым сходством (*Les souris ont des sourcils n'ont pas de souris*). При этом достигается двойной эффект относительно контакта. С одной стороны, этот контакт явно нарушен, и отправитель направляет сообщение в никуда. С другой стороны, очень тонко подчеркнуто, что физический контакт имеется, т. е. герои слышат друг друга. Об этом говорит тот факт, что они отвечают друг другу в рифму. (*Миссис Мартин. Touche pas ma babouche: — Мистер Мартин. Bouge pas la babouche* и т. д.) Становится ясным, что речь идет об общем безумии, охватившем всех героев, в котором они оказываются бесконечно разделенными друг от друга. Дальнейшие этапы распадения кода: произнесение собственных имен, г. е. отрывков, не распознаваемых кодом данного языка (опять-таки подчеркивается, что герои иногда слышат друг друга:

247

*Мистер Мартин. Сюлли! Мистер Смит. Прюдом!*), произнесение отдельных гласных и согласных. И хочется думать, что предостережением звучит в темноте сцены повторяемая в убыстряющемся темпе всеми участниками пьесы заключительная фраза. «Это не там, это здесь».

До сих пор пьесы Э. Ионеско рассматривались только как семиотический эксперимент. Очевидно, однако, что этот эксперимент превращен в принцип художественного построения пьесы и дает известный художественный эффект.

Театр Э. Ионеско называют обычно театром абсурда. Семиотический анализ его пьес приближает к выявлению того, что же собственно абсурдного в его пьесах. Нарушение постулатов коммуникации представляет собой не только исследовательский, но и художественный прием, который может быть назван приемом абсурда. Разительность его действия говорит о том, сколь важную роль играют постулаты нормального общения. Невозможность найти истину, наступление клише и автоматизмов и потеря информации в их потоке — все это черты, которые постоянно и притом трагически ощущаются человеком в окружающем Э. Ионеско мире. И естественно связанными с его пьесами оказываются те мысли, которые уже давно высказывались критикой:

«Мы такие, как мы говорим, а говорим мы пустые слова, пустые фразы. Пустые, т. е. готовые, несобственные, ничьи. Захлебнувшиеся фразой, утонувшие в море действительности, отчужденные языком, мы не можем понять друг друга: подлинная тема «Лысой певички» — одиночество» (Ян Блоньский).<sup>6</sup>

В пьесе «Урок» можно выделить содержательно следующие части: 1. Приход ученицы и ее знакомство с профессором. 2. Урок математики. 3. Урок лингвистики. 4. Учитель убивает свою ученицу.

Итак, в пьесе «Урок» поставлена тема насилия и правомерности насилия. Но раскрывается эта тема именно через исследование акта общения между учителем и ученицей. В этом смысле пьеса «Урок» в такой же степени есть пьеса об акте коммуникации, как и «Лысая певичка». И заканчивается она еще более трагически: если в «Лысой певичке» герои, примирившись с невозможностью нормального общения, погружаются в сферу одиночества, в «Уроке» учитель, выведенный из себя стеной непонимания между ним и ученицей, убивает ее.

Эта тема называлась в свое время и критикой. «Урок», как и «Лысая певичка» — это пьесы о языке. Это демонстрация полной невозможности общения; слова не могут быть носителями точного значения, потому что они не учитывают личных ассоциаций, которые связываются с ними у каждого индивида.

#### 248

Это одна из причин, по которой учитель не может заставить ученицу понимать его. Их интеллекты вращаются в кругу совершенно различных идей и никогда не встречаются.<sup>7</sup>

Вся пьеса строится с нарушением постулата о детерминизме. В сцене знакомства ученица заявляет, что она имеет степень бакалавра наук и бакалавра искусств (sic!), но с трудом перечисляет времена года. Учитель же восхищен тем, что она все-таки знает их и также знает, что Париж — столица Франции. Он пророчит ей скорое поступление не куда-нибудь, а в знаменитую «Нормальную школу». На уроке математики — та же сцена.

*Учитель:* Сколько будет один и один?

*Ученица:* Один и один — два.

*Учитель* (восхищенный знаниями ученицы). О, это замечательно! Вы мне кажетесь очень знающей. Вы легко выдержите ваш общий экзамен, мадмуазель.

Складывая семь и один, ученица отвечает: «Восемь (в четвертый раз — один и тот же вопрос задан учителем четыре раза) — И иногда девять». «Прекрасно», — говорит учитель. Выясняется, что ученица вообще может только складывать, но отказывается вычитать. Вместе с тем, как уже указывалось, она легко перемножает миллиарды.

Миру индетерминизма, который возникает в процессе урока, соответствует и неоправданное, неожиданное поведение героев пьесы. Сначала отношения между ними подчеркнута любезны и вежливы. («*Ученица.* «Я в вашем распоряжении, месье». *Учитель* ... О нет, это я в вашем распоряжении. Я не более чем ваш слуга ... Вас не затруднит сказать мне ...» и т. д. и т. д.). Но вот учитель приводит пример: «У вас было два уха, я одно взял, съел его, сколько осталось? *Ученица.* Два. *Учитель.* Я съел . . . одно. *Ученица.* Два». Идет переброска репликами:

Одно — Два. — Одно! — Два! — Одно!!! — Два!!! — Одно!!! — Два!!! Одно!!! — Два!!!  
Ученица продолжает настаивать на своем и возражать учителю. Послушание и вежливость («Да, месье. Хорошо месье. Спасибо, месье») чередуются с неожиданными на фоне этого послушания возражениями («Почему, месье? — Потому, мадмуазель — Почему потому, месье?») или учитель говорит: «...Это можно попятить только математической интуицией. Или она есть или ее нет. *Ученица.* Тем хуже»). Таким же балансированием от вежливости к резкости выглядит и поведение учителя. При чем хотя в общей линии их поведения можно заметить в конце концов определенное направление (учитель побеждает ученицу), каждая конкретная реакция не предсказуема, т. с. не выводится из прежде заданного отношения героев.

#### 249

Как и в «Лысой певичке», Э. Ионеско не только строит мир индетерминизма, но и

<sup>6</sup> Jan Błoński. Od lysej śpiewaczki do Bérengera. «Dialog», 1963, 3. [в статье это снова сноска 5]

<sup>7</sup> Martin Esslin. Théâtre de l'Absurde. Цит. по Spectacle Ionesco Programme. [в статье это сноска 6]

«приобщает» к нему читателя введением обычных фраз, привычно выражаемых реакций.

*Учитель:* ...нет дождя, нет снега.

*Ученица:* Это было бы удивительно, потому что сейчас лето.

*Учитель:* ... Надо ждать всего ... В этом мире, мадмуазель, нельзя быть уверенным ни в чем.

Другая сцена: «Я могу считать ... до бесконечности» — говорит ученица. — Это невозможно, мадмуазель. — Тогда пусть до шестнадцати. — Этого достаточно. Надо уметь себя ограничивать», — одобряет ее учитель. Учитель недоволен тем, что ученица отказывается вычитать: «У вас тенденция складывать, но надо также и иногда и вычитать. Нельзя только интегрировать. Надо также дифференцировать. Такова жизнь. В этом смысл философии. В этом смысл науки. Это и есть прогресс, цивилизация».

Этим комбинированным сочетанием разных приемов Э. Ионеско подготавливает восприятие третьей, наиболее напряженной части пьесы — урока по лингвистике. Уже на уроке по математике в рассмотрение был введен еще один мир — мир математической науки. В принципе он должен дать адекватное отображение действительности, но на самом деле как только учитель переходит к конкретным примерам (носы, палки, уши, пальцы) он запутывается, объясняя столь простое действие, как вычитание. Ученица совершенно не понимает учителя и делает неоправданные выводы («значит, маленькие числа могут быть больше больших чисел?»), которые его особенно раздражают. Но развернутое воплощение мира науки как третьего мира индетерминизма возникает именно на уроке по лингвистике. Убедившись из предыдущего в том, что ученица живет в том же мире с нарушенным отношением причин и следствий, что и он сам, учитель предлагает ей теорию, в которой не только нарушены постулаты истинности и детерминизма, но искажены и сами объекты. Это проявляется уже в первом тезисе учителя: «... испанский язык — праматерь всех неоиспанских языков, языков, из которого возникли испанский, латинский, наш французский, португальский, сард или сарданапальский, испанский и неоиспанский — и в определенных отношениях турецкий, более близкий к греческому, что, впрочем совершенно логично, если учесть, что Турция и Греция — соседи и ближе друг к другу, чем мы с вами...» Здесь называются несуществующие языки (сарданапальский), нарушено истинное соотношение языков (испанский язык — отнюдь не праматерь неоиспанских языков, которых, впрочем, тоже не существует), выводится неоправданное причинно-следственное отношение (из того, что Турция и Греция — соседи, отнюдь не следует близость их языков). «Что отличает неоиспанские языки от других языковых групп,

## 250

таких как австрийские и неоавстрийские или габсбургские ... это их потрясающее сходство, которое почти не позволяет их отличить друг от друга . . . ». Здесь опять-таки нарушена привычная цепь детерминированного мышления. Если речь идет о двух языках, они должны чем-то различаться, иначе это один и тот же язык, каковым и оказывается по существу в теории учителя весь набор неоиспанских языков. Все фразы звучат на них совершенно одинаково. Исключение составят только предложения типа «Моя родина — нео-Испания», которое на итальянском звучит «Моя родина — Италия», на французском «Моя родина — Франция» и т. д. Итак, это языки, которые можно различить только при помощи денотатов. «Как же получается, что, не зная, на каком языке они говорят, и даже думая, что говорят на разных языках, люди все-таки понимают друг друга?» «Это всего лишь одна из необъяснимых особенностей грубого человеческого эмпиризма ... парадокс, нонсенс, одна из странностей человеческой природы, попросту говоря, инстинкт...» Лингвистическая теория, построенная учителем, примечательна во многом. Во-первых, она вовлекает в мир индетерминизма науку, бывшую всегда прибежищем «здорового смысла». Оказывается, что и в третьем мире не выполняется постулат детерминизма, элементарное отношение причин и следствий. Индетерминизм пронизывает действительность, о которой идет речь, самих героев, теории, построенные в головах людей.

Тщетны попытки найти островок спасения в этом мире. Герои «Лысой певички» и «Урока» прямо-таки цепляются за логику как средство, которое помогло бы им «упорядочить» действительность. Логическое рассуждение — основа пьесы «Урок». Для героев «Лысой певички» характерны такие реплики: «И какой вывод ты делаешь из этого» (Мистер Смит), «... вся система

аргументации Дональда рушится, натолкнувшись на это последнее препятствие, уничтожающее всю теорию» (служанка Мери) и т. д. Но попытка логически рассуждать в нелогичном мире еще больше запутывает дело (что особенно ясно в «Уроке»), Другой «выход» — попытка следовать локальной ситуации, системе поведения, предписанной этой ситуацией. Таков исходный пункт сцены узнавания супругов Мартин: случайные гости, встретившись в гостиной, ведут светский разговор. Ни логика, ни локальная ситуация не помогают героям выйти из мира индетерминизма, научиться отличать банальное от оригинального, маловероятное от абсолютно предсказуемого, т. е. вернуть себе нормальные человеческие реакции. Символический смысл приобретает финал «Лысой певички» и «Урока»: занавес открывается, действие начинается сначала — снова говорят супруги Смит, к учителю приходит новая ученица. Мир индетерминизма, окружающий Э. Ионеско, не только всеобщ, но и бесконечен.

## 251

Лингвистическая теория учителя построена, конечно, в значительной части как пародия на общее языкознание.

Следует ли считать, однако, что урок лингвистики — это только пародия, подобная знаменитому уроку французского языка из «Мещанина во дворянстве» Мольера? Напомним, что пьесы Ионеско — это прежде всего пьесы об общении людей между собой, о языке как средстве общения. На этом фоне только естественно содержательно объяснить хотя бы некоторые положения этой теории.

Учитель говорит: люди понимают друг друга, говоря на одном языке или даже на разных языках. Иначе: говоря на одном языке, люди так же понимают друг друга, как когда они говорят на разных языках, т. е. не понимают друг друга. Факт сходства всех языков, преподанный гиперболически-абсурдно (все языки одинаковы по звучанию), приобретает другой смысл. Языки действительно сходны в том, что ни один из них не выполняет своего настоящего предназначения, не обеспечивает полноценное общение людей. Другой тезис учителя: итальянское предложение «Рим — столица Италии» по-французски звучит как «Париж — столица Франции», по-испански — «Мадрид — столица Испании», и т. д. Эффект этого примера двойной: кроме того, что он вызывает реакцию смеха, в нем есть какая-то подкупающая логика. В чем же она состоит? Функционально Рим действительно занимает то же место относительно Италии, что и Париж относительно Франции и т. д. А теперь вспомним теорию лингвистов — сторонников *general semantics*. Слова потеряли связь с денотатами, их значение определяется только через отношение с другими словами. Результат — разрыв *signifiant* и *signifié*, самодовлеющая ценность *signifiant*<sup>8</sup>.

Э. Ионеско также определяет значение слов *Рим*, *Париж*, *Мадрид* не через связь с денотатом, а через отношение. Но парадокс здесь состоит в том, что определяется таким способом значение собственных имен, которые могут быть поняты только через связь с денотатом. Так смыкается Э. Ионеско с философами, призывающими вернуть словам их точное значение. Только в этом случае возможно нормальное общение. «Странность человеческой природы», «инстинкт», благодаря которым люди все-таки понимают друг друга — это именно их обращение к денотатам, позволяющим установить точное значение слова.

Не следует, конечно, считать, что Э. Ионеско сознательно стремился к выражению именно этих взглядов в столь завуали-

## 252

рованной форме. Мы хотели лишь показать, что парадоксальная лингвистическая теория, излагаемая учителем, не выпадает из идейного замысла пьесы. Напротив, она включается в него и служит подтверждением общего тезиса о нарушении в окружающем Э. Ионеско мире законов нормального общения.

На уроке по лингвистике происходит частичное выключение контакта между отправителем-учителем и получателем-ученицей. Отдельные вопросы и ответы согласованы

<sup>8</sup> О разрыве означающего и означаемого в языке Э. Ионеско, при котором означающее предшествует означаемому, см. Maurice Lecu ver, *Le langage dans le théâtre d'Eugène Ionesco*. Houston, Texas, 1965. *Rice University Studies*, vol. 51, N 3, pp. 33—49. [в статье это сноска 7]

между собой, но в основном урок строится таким образом, что учитель излагает основы лингвистики, а ученица все время повторяет: «У меня болят зубы». Семантическая связность диалога оказывается разрушенной. При этом герои очевидным образом слышат друг друга. «У меня...», — начинает ученица, «...болят зубы», — подхватывает учитель.

Ученица время от времени реагирует на вопросы учителя и пытается ему отвечать. Что касается учителя, он оставляет реплику ученицы без внимания. Повторенная много раз, эта фраза «У меня болят зубы» приобретает повышенную силу раздражающего воздействия. Наступает четвертая, заключительная часть. Учитель, не в силах осуществить контакт с ученицей и добиться нормального общения и восприятия его, убивает ученицу.

Итак, пьеса заканчивается физическим убийством получателя. Композиционно «Урок» оказывается близок к «Лысой певице». И в том и в другом случае сначала происходит нарушение содержательных постулатов, затем выключается контакт и текст разрывается семантически и, наконец, наступает полное разрушение акта коммуникации, причем в «Уроке» оно намеренно подчеркнуто уничтожением одного из участников акта коммуникации.

Следует отметить, что убийство ученицы, которое получает «причину» при семиотическом подходе, оказывается подготовленным и содержательно: мир индетерминизма, трижды воспроизведенный в «Уроке», делает факт убийства, во-первых, возможным, и во-вторых, столь же оправданным, сколь и неоправданным: если отсутствует твердое фиксированное соотношение причин и следствий, то мир нравственных ценностей столь же мало детерминирован.<sup>9</sup>

В заключение мы хотели бы обратить внимание на следующее.

Во-первых, не следует думать, что семиотический подход к пьесам Э. Ионеско является единственным.

## 253

Но правомерность и полезность такого подхода сейчас кажется уже очевидной: семиотический анализ помогает глубже проникнуть в строение пьес Э. Ионеско, а изучение акта коммуникации значительно пополняется благодаря исследованию материала, содержащегося в пьесах «Лысая певица» и «Урок». Во-вторых, реально эксперимент Э. Ионеско не ограничивается только изучением акта коммуникации. Сфера его действия гораздо шире и касается, в частности, такого важного вопроса, как общие принципы построения драмы. Сам Э. Ионеско, по-видимому, отдавал себе в этом полный отчет. Он писал по поводу «Лысой певицы»: «Я не думаю, что это настоящая комедия. На самом деле это пародия на пьесу, комедия комедии». И далее существенное замечание: «Пародия на театр — это еще больше чем обычный театр, поскольку пародия лишь усиливает и окарикатуривает характерные черты театра».<sup>10</sup>

Основной принцип эксперимента остается тот же: нарушая привычные каноны, определять границы и степень необходимости их действия. Новшества в сюжетах, в составе действующих лиц, вводимые Э. Ионеско, по существу направлены на выяснение круга тех возможных изменений, в пределах которых продолжает сохраняться пьеса как драматическое художественное построение. Так, Ионеско исследует вопрос о тождестве одного и того же действующего лица. Он расщепляет своих героев на два («Амедей или как от этого избавиться», где главные герои и героиня сдублированы, причем одна пара появляется, когда речь идет о прошлом), изменяет их физический облик, («Жак, или подчинение», где представлены два варианта невесты, различающиеся количеством носов), наконец, выводит героев, вовсе не имеющих физического воплощения (в пьесе «Стулья» вместо героев на сцене появляются стулья).

Пример иного рода: ремарки Ионеско («Звонок звенит или не звенит», «Он обнимает или не обнимает миссис Смит») прямо свидетельствуют о своем назначении: показать, что в пьесах должны быть ремарки, содержание же их неважно. Или: известно, что у пьесы должно быть название. И Ионеско дает пьесе название «Лысая певица» по одному из разговоров в гостиной:

<sup>9</sup> В свете сказанного абсолютно не отвечающей идее пьесы представляется трактовка сцены убийства в театре Nuchette (один из авторов был там в конце августа 1967 г.) как кульминация мотива грубого насилия (сексуальные мотивы вообще не играют в пьесах об акте коммуникации никакой роли). [в статье это сноска 8]

<sup>10</sup> E. Ionesco. Naissance de la cantatrice. "Cahiers des Saisons", 15 Hiver 1959. [в статье это сноска 10]

*Пожарник*, направляется к выходу, потом останавливается. Кстати, что слышно о лысой певице? (Общее молчание, смущение).

*Миссис Смит*. Она всегда носит одну и ту же прическу.

254

Эта сторона пьес Э. Ионеско требует специального изучения и находится вне рассмотрения настоящей статьи.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> В основу данной статьи положен текст доклада, прочитанного авторами на занятиях Летней школы по вторичным, моделирующим системам в Кязреку в августе 1966). Обсуждение доклада вскрыло, что прием непонимания имеет довольно длительную и устойчивую традицию. Об этой традиции говорили в своих выступлениях П. Г. Богатырев, Р. О. Якобсон, Г. А. Лесскис, Ю. М. Лотман. П. Г. Богатырев указал на широкое использование приемов абсурда в народном творчестве. Нарушение постулатов нормального общения часто используется в реалистическом театре для моделирования разрушения контакта между социальными и национальными группами («Борис Годунов», разговор Маржерета и Розена с солдатами, «Лес» Островского, «Макбет» Шекспира и др.)

В качестве недавних предшественников Э. Ионеско Р. О. Якобсон назвал Хлебникова и Крученых, ср. также творчество Д. Хармса, польского драматурга Виткевича.

Прием абсурда может и вкрапываться в традиционную драматургию и перекликаться с ней, черпая из нее ситуации и сюжеты и представляя их в новом свете. Интересно в этой связи замечание Т. Венцловы о сцене узнавания супругов Мартин: по мнению Т. Венцловы — это пародия на узнавание в античном театре, например, в «Электре», где круг значимых признаков суживается и выдается единственно возможное решение. Но у Э. Ионеско, как мы видели, и в этом случае решение оказывается неоднозначным. Дискуссия помогла уточнить определение и функции постулатов нормального общения. Р. О. Якобсон указал, что общей темой пьес Э. Ионеско является трагедия разобщенности: между героями возможно общение, но невозможно сообщение (ср. постулат об информативности). В диалогах Э. Ионеско отсутствует тематическое единство: это солилоквиумы, обмен эгоцентрическими диалогами по Пиаже, обмен зауемью или тарафаретными формулами (ср. постулат о семантической связанности текста). Касаясь языка Э. Ионеско, Р. Якобсон отметил, что для него характерен переход грамматически правильных фраз в семантически правильные, в этом сгущенность и новизна его пьес. О нарушении постулата семантической связности говорил также Б. А. Успенский. Он отметил, что для лингвистов Э. Ионеско интересен нарушением структурных связей внутри фрагмента, большего чем предложение — внутри абзаца. По мнению Б. А. Успенского, метод Э. Ионеско близок в этом отношении к кубизму в живописи, где нарушается архитектура самого предмета, в отличие от сюрреализма, для которого характерно нарушение монтажа.

Третья тема, поднятая в дискуссии, — это вопрос о разном понимании абсурда и о связи абсурда с трагедийностью. К. Поморска указала на два возможных подхода к абсурду: отказ от интерпретации или подстановка определенного смысла. Большинство участников дискуссии сошлись на том, что абсурд связывается так или иначе с трагическим восприятием мира. Б. Огибенин отметил близость позиции Э. Ионеско к экзистенциалистам установкой на код, показом трагедии разобщенности через вскрытие свойств языка. По мнению А. М. Пятигорского, психологически абсурд связан с ситуацией, когда человек настолько раздерган, что не помнит себя таким, каким он был вчера, т. е. человек не имеет стойкого стереотипа. Абсурд отражает пробегаемость человеком множества ситуаций.

Всем участникам дискуссии авторы выражают искреннюю благодарность.

[\[в статье это сноски 10\]](#)