

ГЛАВА 6

АНГЛОЯЗЫЧНЫЙ ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В ТЕРМИНАХ ТЕОРИИ КОМИЧЕСКОГО

Со времен античности многие ученые и философы предпринимали попытки как можно более точно дать ответ на вопрос «Что есть комическое?». В «Эстетике» Ю. Б. Борева представлена точка зрения Бенедетто Кроче, итальянского философа, критика, и историка, который считал, что все определения комического по сути своей комичны, а польза их заключается лишь в том, что они вызывают чувство, которое пытаются анализировать. Однако, несмотря на обилие представленных определений «комического», и нелестные комментарии к ним, современные литературоведы и лингвисты продолжают проводить исследования в рамках данной темы, поскольку поэтика комического, будучи одним из наиболее ярких способов отражения мировоззрения, позволяет наиболее полно понять способ мышления автора. В качестве иллюстрации, обратимся к афоризму Иоганна Вольфганга Гете: «Ничто так не выдает человека, как то, над чем он смеется» [Цит. по: Боров 2002: 81].

Понятие «комического» довольно абстрактно, поскольку «комическое» не относится ни к явлениям, ни к предметам, поэтому нередко возникает желание связать данное понятие с таким явлением как смех, поскольку комическое – есть то, что смешно.

Одним из первых, кто попытался дать определение понятию «комическое», был древнегреческий философ Платон. В его понимании, комическое носило негативный характер. Платон не представил целостного определения, обозначив лишь некоторые аспекты. Так, по утверждению философа, «смешны слабые и неспособные отомстить, если над ними насмеются, смешно и невежество слабых» [Цит. по: Боров 2002: 85]. Платон также называл смешным самомнение, но лишь там, где оно никому не вредит. Обобщая позицию Платона, Ю. Б. Боров отмечает, что к единой концепции философу прийти не удалось: «Сказав об отдельных случаях смешного, Платон не обобщил свои наблюдения и не дал единого понимания природы комического» [Боров 2002: 85].

Ученик Платона, Аристотель, был более успешен, поскольку именно его предположение легло в основу последующих исследований. Аристотель утверждал, что «Смешное – это некоторая ошибка

и безобразии, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное» [Цит. по: Боров 2002: 87]. Данное определение позволяет выделить две наиболее характерные черты присущие «комическому»: наличие ошибки, некоего несоответствия, а также безобидность, отсутствие вреда.

Взяв за основу две эти характеристики, современный исследователь, Богдан Дземидок, сделал попытку уточнить уже имеющееся определение: «Все комические явления (...) отвечают двум условиям: во-первых, любое можно считать в каком-то смысле отклонением от нормы, во-вторых, ни одно не угрожает личной безопасности познающего субъекта, не вызывает страха» [Дземидок 1974: 34].

Анализируя данное определение, В. З. Санников обращает внимание на осуществленную замену, подмечая, что Б. Дземидок изменяет «ошибку» в определении Аристотеля, как характеристику, на «отклонение от нормы» [Санников 2002: 17]. В свою очередь, В. З. Санников утверждает, что именно отклонение от нормы современные исследователи считают фактором, провоцирующим появление «комического».

В. З. Санников также выявляет еще одну особенность, не нашедшую отражения в концепции Аристотеля. По мнению автора, сталкиваясь с чем-то уродливым, отклоняющимся от нормы в рамках «комического», мы, казалось бы, должны испытывать отвращение или неприязнь, однако эффект оказывается противоположным, вызывая положительную реакцию на ситуацию. Данный парадокс разрешается благодаря особому ощущению превосходства над кем-либо, которое ощущает наблюдатель, ощущению силы и удовлетворения от того, что субъект свободен от недостатка, являющегося объектом насмешки [Санников 2002: 35]. Данную точку зрения поддерживал Томас Гоббс, английский ученый-материалист. Он высказал плодотворную идею, согласно которой смех является выражением внезапного триумфа, происходящего от внезапного же чувства превосходства над окружающими или над своим прошлым. В. З. Санников пишет о том, что смеемся мы «..., во-первых, оттого что мы лишены этого физического недостатка, и, во-вторых, от сознания исправности своего интеллекта, позволяющего понять шутку, проникнуть в ее механизм» [Санников 2002: 41]. Таким образом, выявляем еще одну характерную черту «комического», которая основывается на чувстве собственного превосходства, возникающем у субъекта над объектом насмешки.

Представление о том, что в основу «комического» ложится какое-либо отклонение от нормы, противоречие, положило начало развитию теории контраста, которая нашла отражение в идеях Джона Локка, английского педагога и философа, который полагал, что смех есть результат неожиданного объединения идей. В своем трактате «Опыт о человеческом разуме» Дж. Локк пытается провести границы, найти различия между обыкновенным суждением и остроумным высказыванием, утверждая, что остроумие является результатом сближения идей, их объединения, осуществленного быстро и неожиданно, что дает ощущение удовлетворения и удовольствия [Спиркин 2006: 119].

Таким образом, можно утверждать, что шутка обладает двуслойной структурой. В основе первого «слоя» лежит смысл привычный, положительный, а второй дополнительный, имеет отрицательный характер. Подводя итог, понятие «комическое» можно объяснить, опираясь на ряд ключевых характеристик: наличие отклонения от нормы, отсутствие вреда, безобидность, ощущение субъектом превосходства, объединение идей, или «двухслойность». Однако представленные характеристики в полной мере способны охарактеризовать и такие средства выразительности как юмор, ирония, сатира и сарказм, в связи с чем необходимо выявить соотношение между ними.

Многие лингвисты рассматривают «комическое» в качестве междисциплинарного феномена, что позволяет нам представить данное понятие как гипероним по отношению к юмору, иронии, сатире и сарказму.

Юмор представлен приемами комического, которые почти не затрагивают, не трансформируют объект высмеивания, а вызывают добрую улыбку или смех радости. Юмор становится источником развлечения и удовлетворения. Большинство исследователей определяют юмор как феномен, наделенный «положительным зарядом», поскольку он не имеет целью подвергнуть унижению объект смеха, напротив, говорящий находится с ним «по одну сторону баррикад», не имея стремления самоутвердиться за счет объекта шутки. Обратимся к определению понятия «юмор», предложенному А. В. Уткиной: «Юмор – особый вид комического, переживание противоречивости явлений, соединяющее серьезное и смешное и характеризующееся преобладанием позитивного момента в смешном» [Уткина 2006: 17]. Данная позиция также находит отражение в опре-

делениях А. Б. Бушева [Бушев 2009: 305] и М. М. Бахтина [Бахтин 1990: 134].

Действительно, добродушный смех вызывает следующий фрагмент: *MARCUS I'm sorry, I'll play nicely. My beautiful wife. I like you best even if you are a terrible slattern* (Wade 2018: 41). В данном примере мы видим, как заботливо, по-доброму муж подтрунивает над своей супругой, которая не заботится о поддержании дома в чистоте и порядке, уверяя, что она «прекрасная жена» и он любит ее больше всех, несмотря на то, что она «ужасная неряха».

Интересно отметить, что юмор имеет людическую основу, поскольку реализуется с помощью языковой игры. Вспомним известную работу Й. Хейзинга “Homo Ludens” («Человек играющий»), которая освещает значение игрового элемента в человеческом обществе и сферы проявления игровой деятельности [Хейзинга 2011]. Людическую основу имеет и сатира, однако, в данном случае языковая игра применяется уже не ради удовольствия, а в качестве инструмента привлечения внимания к порокам общества, нарушениям норм морали. Сатира оперирует средствами, основанными на отклонении от идеала (гипербола, деформация, гротеск). Сарказм и сатира, как правило, высмеивают негативные стороны предмета, иными словами ставят автора шуток в доминирующее положение по отношению к объекту шуток. Б. Дземидок акцентирует внимание на язвительности, определяя последнюю как основную характеристику сатиры, фокусируется на стремлении говорящего вызвать осуждение пороков объекта насмешки, то есть сатира приобретает агрессивный характер, в отличие от «добродушия» юмора [Дземидок 1974: 101].

Прекрасным примером выражения сарказма являются реплики Маркуса, которые проскальзывают в адрес его супруги Фрэн относительно ее невнимательности к домашнему хозяйству:

FRAN I always make the bed, don't listen.

MARCUS She keeps opening windows.

FRAN It's in the book: give the rooms an airing. And I've been cooking. Picking things up off the stairs.

MARCUS Yes, the house is transformed.

*FRAN F*ck off* (Wade 2018: 32).

Обратим внимание, что на все доводы Фрэн о том, что она проветривает, готовит, подбирает мусор со ступенек, Маркус ехидно отвечает, что «дом просто преобразился», тем не менее считая, что все эти действия не имеют никакого практического результата. Казалось бы, почему мы воспринимаем эту реплику как сарказм, разве Мар-

кус не мог в действительности искренне похвалить жену? На язвительную интонацию нам намекает ответная реплика Фрэн, которая просит оставить ее в покое в весьма грубой форме.

Ниже представлен схожий пример. Мы помним о том, что Фрэн не только не отличается чистоплотностью, но и не блещет кулинарными талантами. Женщина испекла пирог с лимоном и розмарином. Джонни, хозяин дома, куда приглашены Фрэн и Маркус, пробует пирог и говорит, что никогда раньше не пробовал такого сочетания. Маркус не упускает возможности отпустить реплику, пронизанную сарказмом: «Не думаю, что кто-то когда-либо пробовал», подразумеваемая несочетаемость ингредиентов и намекая на недостаток кулинарных навыков у Фрэн:

FRAN Lemon and rosemary. Not a fifties recipe, I'm afraid.

JOHNNY Get it out of our house!

JUDY Johnny. It doesn't have to be a fifties recipe.

JOHNNY No, I'm joking. Don't think I've ever had rosemary in a cake before. MARCUS I don't think anyone has (Wade 2018: 32).

Однако, этот фрагмент, напоминает слоеный пирог, при этом наслаиваются друг на друга разные формы комического. Джуди и Джонни ведут образ жизни идеальной семьи пятидесятих годов, интерьер дома и поведение персонажей соответствуют всем канонам этого времени. Фрэн иронично подмечает, что пирог, который она принесла, приготовлен не по рецепту пятидесятих годов, намекая на своеобразие образа жизни в стиле ретро. Джонни, напротив, отвечает добродушной юмористической репликой *Get it out of our house!* Несмотря на весьма грубую бескомпромиссную формулировку, основная цель ее вызвать смех, развлечь себя и гостей. Джуди, в свою очередь, демонстрирует непонимание шутки и говорит, что пирог и не должен быть испечен по рецепту пятидесятих, посчитав реплику мужа оскорбительной и вынуждая Джонни пояснить, что он имел намерение дружески подшутить. Тем не менее, завершающей репликой эпизода является именно сарказм, который усиливает комический эффект.

Ирония является более умеренным и интеллектуальным видом комического и занимает промежуточное положение по отношению к юмору и сатире, поскольку имеет двойственную природу, иными словами может тяготеть как к юмору и иметь более добродушный оттенок, так и к сатире, выявляя язвительную насмешку. Комический эффект, в основу которого ложится ирония, требует от адресата определенного уровня эрудиции и экстралингвистических знаний,

поскольку отсутствие таковых не позволит расшифровать заложенную говорящим насмешку.

В исследованиях многих отечественных и зарубежных лингвистов отмечается присущее природе комического противоречие между видимой и реальной действительностью, а комический эффект может быть реализован исключительно в том случае, если адресат шутки «считывает» данное противоречие. Таким образом, достижение комического эффекта невозможно, если воспринимающий субъект будет не в состоянии идентифицировать наличие противоречия ввиду ряда причин объективного или субъективного характера. В свою очередь, смеховая реакция становится идентификатором достижения комического эффекта. Тот факт, что смех является реакцией на комическое, позволяет нам выдвинуть идею о доминировании эмоционального компонента при восприятии и понимании комического. Однако, как при восприятии, так и в процессе понимания комического необходимо принимать во внимание эмоциональный и рациональный аспекты, ввиду параллельности протекания этих процессов в психической деятельности человека и их тесную взаимосвязь.

Интересно отметить тот факт, что скорость и полнота восприятия и понимания комической ситуации зависит также от степени сопричастности адресата к описываемым событиям [Голубков 2014: 30]. Иными словами, человек должен быть близко знаком с представленной цепочкой событий. Во многом это обусловлено возможностью реализации противоречия в рамках привычного хода развития событий. В данном случае, субъект шутки должен быть знаком с «шаблоном» ситуации, предугадывая классическую развязку, однако, с целью создания комического эффекта автор меняет привычный ход событий, и адресат «схватывает» диссонанс ожидаемого и предложенного автором финала. В момент «схватывания» и происходит реализация комического эффекта. Не только наличие знаний и представлений о происходящем позволяют реципиенту увидеть ситуацию в комическом ключе, но и личное переживание, вызываемое представленной ситуацией, то есть опыт.

Соотношение эмоционального и рационального компонентов в восприятии комического во многом зависят от объема фоновых знаний реципиента, знания контекста, в который вписана ситуация, и упоминаемых прецедентных феноменов, а также значимую роль играет фактор времени, которое требуется читателю для восприятия и понимания комической ситуации. Отсутствие того или иного фак-

тора человек стремится компенсировать анализом ситуации с помощью уже имеющихся у него знаний, что приводит к увеличению времени на восприятие и понимание комического [Корюкина 2010].

Интересен взгляд на процесс понимания комического, представленный в исследовании О. В. Щербаковой. С точки зрения когнитивных процессов, понимание комического текста требует согласованной интеллектуальной и эмоциональной активности адресата, которая может быть представлена тремя фазами: 1) эмоциональное сопереживание героям текста; 2) когнитивная реконструкция возможного содержания текста; 3) осуществление метакогнитивного контроля над субъективной психической составляющей, возникающей в процессе реализации первой и второй фазы [Щербакова 2009]. Под метакогнитивным контролем понимается возможность дистанцирования реципиента от комической ситуации. Для восприятия комического дистанция имеет ключевое значение, поскольку человек, оказавшийся героем комического эпизода, не способен воспринимать его как смешной, так как сам становится объектом насмешки [Щербакова 2009].

Действительно, осмысление ситуации как комической требует свободного выхода за рамки этой ситуации, возможности взглянуть на нее со стороны, стать сторонним наблюдателем, но не участником. С. А. Голубков определяет смех как эмоцию, сопряженную с оценкой, а оценка в свою очередь несет в себе элемент рассудочности, которая и намечает необходимую дистанцию, отделяя объект от субъекта [Голубков 2014: 35]. Выполнение этого условия необходимо для лучшего наблюдения и анализа.

Высокая значимость дистанцирования берет в основу принципы «теории превосходства», одной из ключевых теорий юмора, представленной в одном ряду с теориями несоответствия и разрядки: даже самые неприглядные сцены, предлагаемые автором, способны вызвать смех в качестве реакции, поскольку читатель обзревает ситуацию со стороны и во всей полноте, знает истинное положение дел, а потому становится всеведущим, становится в позицию превосходства. В рамках драматургического дискурса дистанция между субъектом и объектом шутки обозначается мгновенно и наиболее очевидным образом, даже физически. Однако наряду с возможностью четкого обозначения дистанции, правомерно выделить и другие причины, согласно которым, по нашим предположениям, драматургический дискурс становится наиболее благодатной платформой для создания комического эффекта [Голубков 2014: 78-83].

Смех – это всегда динамика, живое жонглирование смыслами. Следовательно, комическое рождается именно в динамике, а динамику в свою очередь порождает противоречие, несоответствие [Голубков 2014: 87]. Вспомним, что в основе большинства сюжетов драматургических текстов лежит именно конфликт, столкновение интересов, иными словами нарушение текущего порядка, а значит, хаос, мгновенной реакцией на который становится смех, выявляющий отклонение от нормы. Перманентное движение сюжета в рамках драматургического дискурса осуществляется за счет диалогичности, ключевой отличительной черты данного типа дискурса. Однако относительно приведенного суждения может возникнуть вопрос, связанный с существованием в рамках драматургического дискурса не только жанра комедии, но и драмы, и трагедии. Возможно ли реализовать комический эффект только посредством диалогической речи? Ключевой закон комического повествования отмечает в своей работе С. А. Голубков, который утверждает, что фабула рассказа по законам комического повествования завершается достижением нулевого результата. Как правило, финал истории выстраивается по распространенной в юмористической литературе логической схеме низведения к нулю, что вновь провоцирует нарушение порядка и господство хаоса, поскольку по законам космоса, конфликт должен обрести решение, а комическое повествование нарушает установленную последовательность [Голубков 2014: 92].

Динамика хаоса находит отражение и в особом жанре «комедия ошибок», возникновение которого обусловлено результатом цепочки намеренных действий персонажей, которые вступают друг с другом в игровые отношения. «Комедия ошибок» берет в основу ситуативные недоразумения: обнаружение подмены, обрыв смысловых и причинно-следственных связей, нарушение линейной логики, перекликаясь тем самым с ключевыми принципами литературы абсурда [Голубков 2014: 98].

Со времен античности понятие абсурда приобрело три ведущих значения. Во-первых, абсурд рассматривается как эстетическая категория, отражающая отрицательные свойства мира. Во-вторых, это понятие включает толкование логического абсурда как отрицание логики, а именно центрального компонента рациональности. В-третьих, понятие объясняется как метафизический абсурд (т. е. выход за пределы разума как такового). Важно подчеркнуть, что в каждую культурно-историческую эпоху эта непростая для понимания ка-

тегория рассматривалась в рамках одного из трех перечисленных аспектов [Наумчик 2015].

В настоящее время абсурд нередко рассматривают в связи с логическими парадоксами как проблему семантики, как категорию стиля и как категорию текста. Согласно определению С. В. Ивлевой, абсурд – это нелепое высказывание, поступок или ситуация, которые не соответствуют здравому смыслу, социальному или индивидуальному опыту, а также формально-логическому мышлению [Ивлева 2010: 5]. В обыденном сознании абсурд может быть охарактеризован следующими параметрами: «неясность/непонятность», «несоответствие здравому смыслу», «несоответствие общепринятому образу субъекта/объекта», «несоответствие существующему положению дел в мире, выражающееся в нарушении общепринятых общественных норм и ценностей» [Ивлева 2010].

Г. Померанц предлагает концепцию, достойную внимания, которая предлагает трактовку понятия «абсурд» не как отсутствие смысла, а как смысл, который не слышим [Померанц 1995: 441]. Целью абсурда становится не разрушение смысла, а напротив, созидание смысла нового. Согласно исследованию О. Д. Бурениной абсурд «творит параллельную реальность» [Буренина 2005: 77]. Соответственно, лингвист выделяет две фазы абсурда – деструктивную и креативную – и подчеркивает, что, разрушая что-либо инструментами абсурда, художники всегда создают или открывают что-то новое. В частности, абсурд является эффективным инструментом создания комического эффекта.

Комический абсурд, который нередко обнаруживает себя в юмористическом общении, представляет собой общение с намерением вызвать добродушный смех как реакцию на нелепость. Комический абсурд можно объяснить как нелепость или несообразность, способную вызвать смеховую реакцию, которая имеет место в реальности или допускается как потенциально возможная, несмотря на явное противоречие здравому смыслу, всему жизненному опыту или логике. Специфика комичной абсурдности заключается в том, что некоторая ситуация выглядит совершенно нелепой, однако она не затрагивает моральных ориентиров адресата.

С. В. Ивлева выделяет ряд ключевых принципов, характерных для организации комических абсурдных текстов: принцип рассогласования, разрушение «единства» места, времени и действия, нарушение постулатов тождества, нарушение принципа детерминизма,

тавтологичность, нонселекция [Ивлева 2010]. Рассмотрим эпизод, который берет в основу принцип рассогласования:

*FREEBOYS As you can see, Officer, Minneapolis City **Bank is secure.***

*SHUCK Someone's **stolen my wallet!** Roger enters carrying boxes of files.*

*RUTH Uncle Freeboys, where do you want me to hide all **the evidence of your fraud?** (Lewis 2016: 64)*

Приведенный фрагмент высвечивает явное несоответствие утверждения героя и окружающей действительности. Директор банка мистер Фрибойс убеждает офицера, который пришел с проверкой, в том, что городской банк Миннеаполиса безопасное, надежно защищенное место. Однако реплики, звучащие после, опровергают утверждение директора – у одного персонажа в банке похитили кошелек, а другой прячет доказательства мошенничества работников заведения.

Еще большую фантазмагоричность являет следующий эпизод: грабитель приходит в банк, но встречает сопротивление в лице ассистентки, которая заставляет его открыть счет, что противоречит общепринятому представлению о процессе ограбления:

*RUTH Don't you have an account? Well, if you want to speak to the manager **you have to have an account, aww.***

*ROBBER Alright, **open me an account.** (Lewis 2016: 51).*

Нелепость ситуации заключается в том, что грабитель вместо осуществления преступных действий по ограблению банка начинает процедуру прохождения регистрации банковского счета:

*RUTH I'll need a **minimum deposit** of ten dollars.*

*ROBBER **Fine! Here!** (He slams a bill on the counter). (Lewis 2016: 41).*

Вместо того, чтобы забрать деньги из кассы, горе-грабитель отдает свои собственные:

RUTH There is no need to be rude, sir!

ROBBER Alright. I'm sorry, I didn't mean to be rude. I was just trying to rob you. I'm sorry.

RUTH I understand. She pats him on the shoulder (Lewis 2016: 32).

Далее мы отмечаем обмен любезностями между преступником и ассистенткой, что резко контрастирует с предполагаемым поведением при ограблении:

ROBBER It's a stressful business opening a bank account. (He puts his gun down on the counter). I'm just... I'm having money problems.

RUTH Oh, God preserve you. You know, you could always apply for a job here (Lewis 2016: 69).

Далее перед нами разворачивается немислимая ситуация – грабители предлагают устроиться на работу в банк. Сам преступник прекрасно понимает нелепость происходящего и отвечает, что не может принять предложение, поскольку он является лицом, преступающим закон:

ROBBER I can't get a job here. I'm a criminal.

RUTH It's a bank, you'll fit right in. Come on up to Mr. Freeboys' office and fill out the paper work (Lewis 2016: 68).

И финальным витком пружины абсурда, его кульминацией, становится реплика ассистентки, которая утверждает, что это банк, и потому преступник быстро станет «своим».

Реализацию принципа тавтологичности мы можем наблюдать в следующей реплике: *FRAN We both like things tidy, its just his tidy is a lot tidier than mine (Wade 2018: 61)*. Реплика подсвечена таким средством выразительности языка, как плеоназм – речевой оборот, для которого характерно излишнее повторение слов, одинаковых или близких по значению. В данном случае комизм достигается за счет осмеяния необоснованного усложнения реплики, «нагромождения» слов.

В основе формы и структуры всех постмодернистских текстов лежит принцип нонселекции. Принцип нонселекции голландский исследователь Д. Фоккема определяет через отрицание возможности существования «природной или социальной иерархии» [Fokkema 1983], иными словами, нонселекция представляет собой смешение явлений и проблем различного уровня и характера.

Осуществляя попытку привести к общему знаменателю различные термины, применяемые для характеристики феномена нонселекции, Д. Фоккема отмечает, что реализация данного приема осуществляется посредством применения комбинаторных правил, которые имитируют ряд «математических приемов»: дубликация, умножение, перечисление. Несколько позднее исследователь добавляет к этому списку прерывистость и избыточность. Основной задачей всех вышеперечисленных приемов становится нарушение традиционной канвы повествования и однородности, связанности текста. Прием избыточности зачастую предлагает читателю чрезмерное количество связующих элементов, которые служат для привлечения внимания к сверхсвязанности текста, либо назойливую описательность, которая призвана перегрузить реципиента неуместно большим количеством информации. И тот, и другой случай создают эффект информационного шума, который препятствует целостному восприятию и интерпретации текста [Fokkema 1983].

Рассмотрим пример, который наглядно иллюстрирует прием избыточности:

*JEFF And then recently they switched `em back to the **dark-blue pants and a dark-blue shirt** again? What I always wondered was, did they throw out all the old **dark-blue pants** when they did that? Or did they just throw out the **light-blue shirts** and then get **dark-blue shirts** that matched the old **dark-blue pants**, so they wouldn't have to buy all new pants? Because that would be quite a savings.*

DAWN I have no idea (Loneragan 2019).

Предложенная реплика предстает перед нами совершенным абсурдом, поскольку многократное повторение словосочетаний *dark-blue pants* и *dark-blue shirts* в сочетании с бессмысленностью вопросов, структура которых намеренно усложнена, значительно затрудняют понимание текста, и реципиент теряет смысл высказывания. При этом избыточность реплики подчеркивает ответная реплика, которая сформулирована в нарочито краткой форме.

Прием избыточности явно просматривается в следующем эпизоде: директор банка, состоящий в сговоре с преступником, пытаются обезвредить инспектора полиции и выбирают подходящий предмет для нанесения удара:

*FREEBOYS That's the **table**, that's the **file**, that's the **table**, that's the **file**, that's the **table**, that's the **file**. I think we can all agree which one's harder.*

*MITCH Yeah, but you hit him with **the stick**.*

FREEBOYS I agree the stick's pretty hard. (Hits WARREN with stick and so on as he lists the objects).

*FREEBOYS But not as hard as the **file** or the **table**. I think the **table's harder than the file** and the **file's harder than the stick**. **The stick's probably the least hard**, followed by **the file** and **the table**. It could be that **the table's harder than the file** or that **the file's harder than the table** but **the stick's definitely less hard** than both of them (Lewis 2016: 55).*

Итак, комизм данного эпизода обусловлен многократным упоминанием всех «орудий» – *the stick, the file, the table* – при сравнении степени их твердости. При этом необходимость использования форм сравнительной степени прилагательных – *more hard than* и *less hard than* – дают возможность создавать большое количество комбинаций с использованием этих трех слов, повторение которых создает «шум» и затрудняет понимание текста читателем. Обратимся к следующему яркому фрагменту:

JUDY ...Why were you in the area?

SYLVIA I've been to a funeral, actually.

JUDY (looks at SYLVIA's clothing) It said 'no black'.

JUDY Who, um Is it sugar at the moment or not sugar?

SYLVIA Have you got any herbal?

JUDY No.

SYLVIA It was Erica.

JUDY Erica from Willowfield?

SYLVIA Yes.

JUDY But she wasn't

SYLVIA No, my age. Cancer.

JUDY God.

SYLVIA Coming for all of us, isnt it?

JUDY Was that a yes to sugar?

SYLVIA Yeah, just one (Wade 2018: 27).

Ситуация представляется читателю/зрителю абсурдной, поскольку структура диалога берет в основу вышеупомянутый принцип нон-селекции. В приведенном фрагменте мы наблюдаем переплетение двух тематических линий, которые резко контрастируют друг с другом: похороны и чаепитие. Героиня Сильвия возвращается с похорон и отвечает на вопросы Джуди, связанные со смертью соседки. Однако мы помним о том, что Джуди фанатичная домохозяйка, поэтому в диалог о печальном событии вклиниваются реплики, касающиеся предпочтений гостя относительно чая: с сахаром или без, при этом, мы замечаем, что сама гостя не погружена в траур, поскольку охотно поддерживает «чайную» линию, интересуясь наличием травяного чая. Фантазмагория представленной ситуации кажется нам абсурдной, поскольку вопросы о чае намеренно отвлекают читателя/зрителя от основной событийной линии связанной с похоронами, создавая «непрозрачность», заставляя читателя «пробираться» через нагромождение «зашумляющих» реплик.

Следующий фрагмент интересен тем, что ситуация абсурда создается за счет «переключения» двух регистров значения: прямого и переносного. Маркус и Фрэн – супружеская пара. Маркус критикует Фрэн за то, что она в домашних условиях заваривает чай в пакетиках, что было бы неприемлемо для его матери, и отпускает едкий комментарий о том, что от подобного «святотатства» его мать «перевернулась бы в гробу». Обратим внимание на то, что Маркус использует фразеологизм в переносном значении. Однако Фрэн, не упускает возможности остроумно ответить супругу и «переключа-

ет» регистр значения фразеологизма («Она не может, ты ж ее кремировал»):

MARCUS *Yes, please.*

JUDY (*pours MARCUS another cup*) *Tea strainer.*

JUDY *Yes, proper tea.*

FRAN *1953, tea bags came in.*

JOHNNY *Just a preference, I think.*

MARCUS *No, absolutely. Fran makes it in the mug at home and I can almost hear **my mother turning in her grave.***

FRAN *She can't, you **cremated her** (Wade 2018: 39).*

Кроме того, комический абсурд может иметь произвольный и непроизвольный характер. Непроизвольный (неинтенциональный) комический абсурд возникает в силу ряда физиологических причин, например, внешних помех, дефектов речи, а также случайных оговорок, неосознаваемых языковых ошибок и неверной интерпретации.

Интересен эпизод, иллюстрирующий фатальность ошибки восприятия для логичного построения фабульной линии. Обратим внимание на омонимичные слова и словосочетания, которые становятся основой комического *I see – Icy*:

WARDEN *What's his **behavior like?***

COOPER *Well, he's pretty unemotional, sir. He **acts coldly** towards the guards.*

WARDEN ***I see.***

COOPER ***Icy**, exactly sir. But he is a good labourer; he once dug out three water holes in one day.*

WARDEN *Well, well, well.*

COOPER *Exactly, sir (Lewis 2016: 7).*

При этом логика диалога четко обозначена вопросом *What's his behaviour like?* и поддерживается высказыванием: *He acts coldly towards the guards*, то есть речь идет о поведении одного из персонажей, поэтому неверная интерпретация вполне обоснована. Однако эпизод обретает новый виток комического, когда звучит реплика: *Well, well, well* в ответ на высказывание о том, что персонаж за день может выкопать три водяные скважины. В данной ситуации мы имеем дело с двумя значениями слова *well*: «колодец» и «так» – междометие, заполняющее паузу, отражающее задумчивость говорящего.

Далее рассмотрим пример ситуации, абсурдность которой обусловлена употреблением слова «автограф» в несоответствующем контексте, что стало причиной непонимания персонажами друг друга:

JEFF Sorry – Officer? Officer? Could I just get your autograph here? He gestures to his visitor sign-in book.

BILL misunderstands him.

BILL (pleased). You want my autograph?

JEFF If you don't mind.

BILL All right...

BILL approaches the desk and breaks out his pen. So how do you know who I am?

JEFF I don't know. I've seen you around... Who are you?

BILL You just told me you wanted an autograph.

JEFF Oh – No, I just meant could you sign in, in my book here. I was just using an amusing form of words (Lonergan 2019).

Итак, перед нами полицейский участок. Охранник Джеф приглашает сотрудника полиции поставить подпись в журнале, иронично употребляя слово «автограф», однако полицейский, не имея настроения воспринимать ситуацию в комическом ключе, интерпретирует это слово в рамках наиболее стандартной для этого слова ситуации – «встреча с известным человеком». Посчитав, что охранник действительно намерен увековечить встречу подписью, полицейский задает вопрос «Откуда вы знаете, кто я?», в ответ получает реплику: «Да я и не знаю, видел вас тут. А вы кто?». Таким образом представленная полицейским ситуация возвращается к реальной, благодаря пояснению охранника *I was just using an amusing form of words*. Мы понимаем, что «причудливая форма слова» автограф только запутала полицейского, доведя ситуацию до абсурдной точки, однако, финальная фраза объясняет произошедшее, благодаря чему мы можем говорить не только о непреднамеренном комическом абсурде, но и определить фрагмент как псевдоабсурдный постулат. Основной характеристикой такого вида комического абсурда традиционно становится рациональное объяснение изначально нелогичного высказывания, то есть ситуация, словно из кювета, возвращается в привычное русло логики. Нередко подобные ситуации конструируются на основе омонимии.

Эпизод, иллюстрирующий прием омонимии, представлен диалогом сотрудника охраны тюрьмы и полицейским, который пришел осведомиться о вновь поступивших заключенных:

COOPER Michel Ruscitti, sir.

WARDEN Age?

COOPER Twenty-seven.

WARDEN Height?

COOPER Five-eleven.

WARDEN Weight?

Silence.

Weight!

COOPER I'm waiting, sir.

WARDEN No! Give me his weight! (Lewis 2016: 17).

Пара слов *weight* – *wait*, будучи омонимичной по своей природе, разрушает размеренный ход диалога, так как идентичное звучание стало причиной возникновения непонимания между персонажами. Реплика зрителя Купера, которая на мгновение «выбрасывает» нас с колеи прогнозируемого сценария, нейтрализуется высказыванием полицейского Вардена, который возвращает слову первоначальное значение, а потому мы можем говорить о наличии псевдоабсурдного постулата.

В приведенном ниже фрагменте, неверная интерпретация слова *over* с учетом контекста, в котором оно было использовано, является предпосылкой возникновения произвольного абсурда. Двое людей ведут диалог, передавая сигнал по рации:

CAPRICE (into radio) Mitch, Sam`s gone. Over.

MITCH (off) Gone over where? Over.

CAPRICE No Mitch, he chickened out and ran. Over.

MITCH (off) Ran over what? Over.

CAPRICE No, Sam`s gone. We have to stop. Over

MITCH (off) Stop over where? Over (Lewis 2016: 73).

Традиционно слово *over* используется для завершения сообщения, передаваемого по рации. Однако Митч не воспринимает это слово как сигнал к завершению реплики, а напротив, объединяет его в сочетание с глаголом, который был произнесен ранее, тем самым получая фразовый глагол с иным значением, что деформирует интенцию говорящего. В результате ошибочной интерпретации возникает непонимание, что приводит к возникновению бессмысленной, но еще не абсурдной ситуации. Абсурдной она становится в тот момент, когда мы понимаем, что Митч, прекрасно осведомлен о правилах коммуникации посредством раций и использует слово *over*, завершая им каждый свой ответ, однако, при восприятии высказывания собеседника, который ведет коммуникацию по тем же правилам, он отказывается мыслить в рамках логики и интерпретирует высказывание в ложном ключе, образуя следующие комбинации: *gone over; ran over; stop over*.

Произвольный (интенциональный) комический абсурд реализуется осознанно, поскольку говорящий преследует цель развлечь себя и окружающих, утвердиться в качестве ведущей, яркой личности, нередко осуществить критику окружающей действительности. Именно произвольный комический абсурд является одной из значимых составляющих креативного дискурса.

Обратимся к эпизоду, где созвучие фамилии со словосочетанием становится основой создания интенциональной абсурдной ситуации. Инспектор Шак ищет директора банка по имени *Robin Freeboys*, фамилия которого омонимична англоязычному сочетанию *three boys*, в значении «три мальчика»:

SHUCK ... I'm lookin` for Freeboys.

SAM Oh, sure, there`s three boys right there.

(He gestures over to WARREN, the CLERK, and ROGER over by the security desk).

SHUCK I can see that`s three boys. But I'm lookin` for Freeboys.

SAM Right, there`s three boys right there. (He gestures over again) (Lewis 2016: 78).

Комический эффект ситуации становится ярче, если мы принимаем во внимание особенность сюжетной линии, согласно которой Сэм находится в сговоре с директором банка Робин Фрибойс и всеми силами старается его прикрыть. Таким образом, Сэм намеренно предпринимает попытку запутать инспектора путем доведения ситуации до абсурда.

SHUCK No, I'm looking for one person who`s Freeboys.

SAM Well, I don`t know how you`d do that unless ya had`em stacked up in an overcoat (Lewis 2016: 79).

Вновь Сэм делает вид, что не понимает, о чем идет речь, и усиливает комизм ситуации путем включения традиционной шутки, когда под пальто прячутся несколько человек, выдавая себя за одного.

На третьем витке диалога пройдоха Сэм выставляет инспектора «дурачком», намекая на неспособность инспектора определиться с количеством людей:

SHUCK No! Listen, the guy in the jacket over there, is he Freeboys?

SAM No, that`s one boy, that`s basic math (Lewis 2016: 79).

В тот момент, когда инспектор решает окончательно прояснить ситуацию и показать карточку мистера Фрибойса, чтобы «недогадливый» собеседник смог прочитать фамилию, Сэм находит, что ответить инспектору, схватывая возможность намеренно неверно интерпретировать имя директора Robin, которое созвучно с герун-

диальной формой глагола “rob” – красть, воровать. Помещая игру слов в контекст ситуации, мы видим, что инспектор называет имя директора банка, а Сэм, интерпретируя его как обвинение в краже визитной карточки, уверяет, что не брал ее:

SHUCK No, I don't mean three boys. I mean Freeboys! Look, I got his full name here somewhere. (Takes a business card out of his pocket.) Here! Rob-in!

SAM I wasn't I promise! (Lewis 2016: 79).

Также обратим внимание на следующий фрагмент:

JUDY It's my bible, this.

*FRAN "How To **Ruin** Your Home Without Help"*

*JUDY **Run**. How to run your home.*

FRAN Sorry, it's very small writing (Wade 2018: 51).

Комичность ситуации обусловлена фатальной оговоркой. Фанатичная домохозяйка Джуди вручает неряшливой подружке Фрэн свою «библию», книгу под названием «Как **рулить** домом самостоятельно», которая смогла бы помочь Фрэн достойно вести дела по дому, но при прочтении Фрэн совершает оговорку, и название книги звучит совсем в ином, негативном ключе: «Как **сгубить** дом самостоятельно». Данная нелепость обусловлена схожим орфографическим обликом слов *ruin* – *run*, которые в рамках контекста создали комичную ситуацию. Интересно отметить, что оговорки очевидным образом относятся к группе непроизвольного комического абсурда. В условиях реальной жизни, мы бы не ошиблись, определив данную оговорку как неинтенциональную. Однако следует помнить, что в рамках драматургического дискурса, основной задачей которого является максимально точная имитация реальной жизни, автор конструирует каждую фразу персонажа, следовательно, в рамках исследуемого типа дискурса мы имеем дело исключительно с интенциональным комическим абсурдом.

Обратим также внимание на финальную фразу представленного диалога: *FRAN Sorry, it's very small writing* (Wade 2018: 21). Совершенно нелепое объяснение случайной оговорки приводит к смеховой реакции зрителя, так как каждый понимает, что шрифт заголовка на книге не может быть мелким, следовательно, данное утверждение не может стать оправданием этой досадной ошибки. Так перед нами оказывается условно-абсурдный постулат.

Условно-абсурдный постулат представлен и в следующем фрагменте. Речь идет о той же книге по домоводству. Джуди интересуется, оказалась ли книга полезной, однако ответ Фрэн предстает в

форме абсурдного высказывания, противоречащего ожидаемому отзыву, ведь мы знаем, что Фрэн, будучи нерадивой хозяйкой, не интересуется содержанием книги, однако утверждает, что книга «весьма полезна». Мы могли бы определить такой ответ как иронию, если бы не уточняющая фраза, которая последовала далее: «Жить согласно этой книге я, конечно, никогда не буду, но да (весьма полезна)». Таким образом, читатель понимает, что высказывания говорящего противоречат друг другу и воспринимаются как абсурд:

JUDY Useful?

FRAN Yeah, very. I'd never live up to it, but yeah (Wade 2018: 31).

Условно-абсурдным постулатом можно назвать и следующую реплику, которая создает комический эффект за счет противоречия привычному представлению о настоящем мастере своего дела:

CAPRICE There is a problem with our bed.

SAM Alright, I'll take a tool for ya.

FREEBOYS Don't you have any tools?

SAM Ohh hoho! A bad workman blames his tools...but a good workman... doesn't have tools (Lewis 2016: 48).

В понимании большинства людей хороший мастер должен обладать полным набором инструментов, однако, герой утверждает обратное, намечая противоречие мыслью о том, что у хорошего мастера не должно быть инструмента совсем. Для понимания данного постулата нам необходимо выйти за рамки привычной логики и «выхватить» идею о том, что истинный мастер справится с задачей и без инструмента.

Подлинно абсурдный постулат мы можем обнаружить в следующем фрагменте: главный герой приходит в цветочный магазин, чтобы приобрести цветы по случаю свидания:

SAM Say are these good flowers for a third date?

FLOWER SELLER Those are Rose's.

SAM Alright, I'll take 'em.

FLOWER SELLER You can't take 'em, they're Rose's.

Rose enters.

ROSE Thanks for looking after my flowers.

FLOWER SELLER No problem, Rose.

SAM What about these?

FLOWER SELLER Those are lilies, those are violets and those are irises.

SAM Do they belong to Lily, Violet and and Iris?

FLOWER SELLER Don't be ridiculous, they belong to Susan, Mabel and Jill (Lewis 2016: 52).

Комический абсурд данной ситуации получает развитие благодаря созвучию названий цветов и имен девушек, однако омонимия не является обязательным приемом, позволяющим определить ситуацию как абсурдную. В данном случае, читатель/зритель, в первый раз сталкиваясь с неверной интерпретацией имени «Роза», схватывает логику продавца вместе с героем, предполагая, что лилии, фиалки и ирисы принадлежат девушкам с именами, созвучными названиям цветов. Момент «схватывания» комизма совершился, «новая» логика повествования прояснилась. Читатель готов играть по новым правилам. Ситуация достигает наивысшего уровня «нелепости», когда продавец цветов произносит финальную реплику: *FLOWER SELLER Don't be ridiculous, they belong to Susan, Mabel and Jill* (Lewis 2016: 52). Выбор имен не только противоречит новым правилам, обозначенным героями, поскольку совершенно не созвучны названиям упомянутых цветов, но и совершенно не мотивированы, то есть не поддаются объяснению.

На первый взгляд может показаться, что эпизод завершен. Тем не менее, авторы пьесы принимают решение продолжить комическую цепочку и включают еще одну не подкрепленную логикой реплику, опираясь на принцип разрушения детерминизма:

SAM What about those?

FLOWER SELLER Those are tulips, rhododendrons and daffodils.

SAM Can I buy 'em?

FLOWER SELLER No, they belong to Lily, Violet and Iris (Lewis 2016: 53).

Возникает совершенно закономерный вопрос, почему же данную реплику нельзя назвать логичной, если имена девушек все же созвучны названиям цветов? Действительно, созвучие есть, однако названия цветов совершенно иные. Кроме того, одной подлинно абсурдной фразы достаточно, чтобы нарушить даже конвенциональную логику (возникшую при условной договоренности автора и читателя/зрителя о наличии определенной закономерности), поэтому реципиент вновь сталкивается с немотивированным высказыванием, эффект от которого усиливается за счет отсылки к предыдущей ситуации абсурда. Таким образом, перед нами вновь подлинно абсурдный постулат.

Необходимо пояснить, что согласно исследованию С. В. Ивлевой, существует три типа комического абсурда:

1) псевдоабсурдные постулаты – высказывания, которые в начале могут быть ошибочно приняты за абсурдные, но получают рациональное объяснение в конце;

2) условно-абсурдные постулаты – высказывания, требующие выхода за рамки известного знания, а не логики как таковой;

3) подлинно абсурдные постулаты – абсолютно неразрешимые высказывания в рамках формально-логического мышления [Ивлева 2010].

Основные лексико-стилистические приемы, встречающиеся в комически-абсурдных текстах, сводятся к следующим: гипербола, мейосис, сравнение, метафора, олицетворение, аллюзия, метонимия, оксюморон, ирония, плеоназм, эпитеты с положительной коннотацией, а также авторские новообразования.

Драматургический дискурс также активно задействует механизмы комического абсурда, в том числе посредством экстралингвистических компонентов. Исследователь Е. Г. Доценко акцентирует внимание на визуальных метафорах, наиболее значимыми среди которых являются метафоры «телесного ряда». Такого рода метафоры структурируют и организуют пространство сцены, формируют его и, оказавшись «перегруженными», утрачивают смысл и перестают быть метафорами. Интересно отметить, что в драме абсурда световые эффекты, мимика и жесты персонажей также призваны подчеркнуть несогласованность со словом, речью действующих лиц пьесы. Все составляющие пьесы комического абсурда не только вступают друг с другом в конфликт, но вызывают чувство диссонанса у зрителя, поскольку то, что видит и слышит аудитория, не образует гармоничную систему, не складывается в единое целое. Так происходит резкий обман ожидания зрителей, возникает ситуация абсурда [Доценко 2004].

В рамках драматургического дискурса комический абсурд может быть реализован посредством авторской ремарки. Исследователь Дж. Л. Остин одним из первых поместил в фокус внимания невербальную составляющую высказывания, а именно жесты, тон и голосовую модуляцию, наметив тем самым новую тенденцию в исследовании драматургического дискурса, а именно восприятие метатекстового элемента как смыслообразующего звена пьесы [Austin 1962: 34-37].

Н. Ю. Петрова осуществляет исследование драматургического дискурса, руководствуясь методами лингвокогнитивного анализа, и предлагает рассматривать текст пьесы как массив знания, который имеет двухчастную структуру:

- 1) формат знания для исполнителей пьесы и ее зрителей;
- 2) формат знания для режиссера-постановщика [Петрова 2010: 43].

В первом случае формат знания представлен в диалоговой части текста пьесы, а во втором – в авторском комментарии [Петрова 2010: 43].

Таким образом, для наиболее полного понимания воспроизводимой коммуникативной ситуации необходимо рассматривать основной диалоговый корпус текста пьесы в совокупности с метатекстовыми элементами, которые, по мнению Н. Ю. Петровой, составляют когнитивную матрицу драматургического произведения [Петрова 2010: 44].

Исследователь И. Б. Лимановская, которая в своих трудах обращается к функциональному потенциалу авторской ремарки, отмечает, что последняя призвана компенсировать информацию, которая поступает по визуальному каналу восприятия, и не предназначена для «озвучивания» в разговорной речи коммуникантов, однако именно этот вид информации чрезвычайно важен для формирования наиболее полного представления о коммуникативной ситуации, задуманной драматургом. Кроме того, ремарка может служить комментарием относительно организации сценического пространства и действий, совершаемых персонажами пьесы, транслируя таким образом авторское видение конечного результата, которого следует достичь [Лимановская 2011: 226-227].

Необходимость принятия во внимание авторского комментария или паратекста отмечает К. В. Толчеева. По мнению исследователя, «тело» пьесы, которое традиционно именуется словесным действием, взятое обособленно от авторской ремарки, не позволяет учесть в полной мере «полиморфное текстовое поле драмы» [Толчеева 2014: 125-126]. Действительно, нередко за пределами внимания исследователей остаются взаимоотношения внутри пары «текст – паратекст», иными словами вне фокуса остается метатекстовый потенциал авторской ремарки по отношению к диалоговой части текста пьесы. Соответственно, именно многоаспектное изучение собственно авторского текста или паратекста приобретает особую значимость. Паратекст означает текст, набранный курсивом или другим шрифтом, всегда зрительно отличающимся от другой части произведения. Понятие паратекста включает в себя не только авторские ремарки, но также название пьесы, имя автора, предисловие, посвящение, эпиграф, список действующих лиц и различного рода комментарии [Genette 1997: 13].

Согласно исторической справке, паратекст являлся вспомогательным, второстепенным элементом организации сценического

действия. Такие функции он частично сохраняет и до сих пор, если речь идет о постановке «верной тексту», однако современный подход допускает интерпретацию текста драмы, которая призвана реализовать лишь часть смыслов, заложенных в тексте. Таким образом, паратекст перестает быть словом, подлежащим точной реализации, теперь основная задача паратекста – создание образа. Однако возможности обособиться, выйти на первый план по отношению к диалоговой части пьесы паратекст не имеет, поскольку он тесно связан с последней, подчинен ей, о чем сообщают последователи исследователя Ж. Женнета, стоящего у истоков изучения паратекста: «Паратекст, разумеется, может обладать самостоятельной эстетической и идеологической ценностью, шегольством и парадоксальностью, но он всегда подчинен «своему» тексту, и эта функциональность определяет, в конечном итоге, его суть» [Genette 1997: 189]. Таким образом, определить статус паратекста как абсолютно автономный или непременно зависимый не представляется возможным ввиду двойственной природы данного феномена.

Поддерживая позицию исследователей, которые принимают во внимание особенности паратекста при изучении драматургического дискурса, мы предлагаем рассмотреть сюжетообразующие возможности авторской ремарки, а именно ее участие в механизмах создания комического эффекта. Интересен прием, который заключается в создании связи между двумя уровнями текста пьесы, а именно между диалоговой частью текста и авторской ремаркой, которые ранее рассматривались как относительно автономные. Подобного рода связь возникает за счет удвоения некоторых лексем, которые были зафиксированы в реплике персонажей и в соотносимых с нею ремарках. Интересно отметить, что лексемы основного массива текста, дублированные паратекстом, являют собой нечто крайне труднотрудипроизводимое при постановке пьесы. За счет подобного удвоения возникает ситуация абсурда, поскольку реципиент вполне способен понимать информацию с первого раза и не нуждается в многократном ее повторении и устами персонажа и «голосом» автора. Именно абсурдность удвоения становится причиной смеховой реакции реципиента.

Обратимся к пьесе *The Comedy About a Bank Robbery* (авторы Генри Льюис, Генри Шилдс, и Джонатан Сейер), которая изобилует авторскими приемами создания комического эффекта:

COOPER First he was arrested for armed robbery but since then there have been other charges brought against him!

WARDEN With conviction?

COOPER (spoken with conviction) But since then there have been other charges brought against him! (Lewis 2016: 15).

В данном случае авторская ремарка выступает в качестве «спускового механизма» в реализации каламбура. Комический эффект строится на двух значениях слова *conviction*. В реплике персонажа Вардена реализуется значение «судебное обвинение», то есть мужчина продолжает диалог вопросом о причине заключения, «каково обвинение», собеседник же воспринимает вопрос *With conviction?* как приказ изменить тон голоса на более обвиняющий и повторяет предыдущую свою реплику иным обвиняющим тоном. «Переключателем» смыслов в данном случае выступает авторская ремарка, дублирующая слово *conviction*, без которой каламбур был бы невозможен.

Интересно отметить и взаимодействие отдельных авторских ремарок в рамках одного эпизода. Представленный комплекс ремарок создает ситуацию комического абсурда за счет реализации упомянутого ранее принципа нонселекции, который представлен таким приемом как избыточность. Многократное повторение слов *Lieutenant, Captain, Superintendent* и словосочетаний *lights up on, in the same uniform, even more badges, even more angry* создают эффект нагромождения. Более того, при инсценировке телефонного разговора инспектора с более высокопоставленными чиновниками, авторы формулируют ремарки используя синтаксический параллелизм, чтобы показать более высокий статус следующего оратора.

*Lights up on the irritated **Lieutenant** on the phone.*

*Lights up on the **Captain** in the same uniform as the **Lieutenant** but with a larger moustache and more badges. He is more angry than the **Lieutenant**.*

*Lights up on the **Superintendent** in the same uniform but with an even larger moustache and even more badges. He is even more angry than the **Captain**.*

*Lights up on the **Commissioner** in the same uniform but with an even larger moustache and even more badges. He is even more angry than the **Superintendent**.*

*Lights up on the **Chief of Police** in the same uniform but with an even larger moustache and even more badges (Lewis 2016: 31-32).*

Таким образом, повторение синтаксического рисунка ремарки позволяет объединить каждую из них в единый массив паратекста, который создает комический эффект. Обособленное восприятие каждой ремарки не позволит ощутить комичность ситуации в полной мере.

Тот же прием мы наблюдаем в начале второго акта при инсценировке схожего по сюжетному рисунку телефонного разговора:

Phone ringing. Lights up on the Lieutenant answering the phone. He is standing knee-deep in a pile of paper work.

The Lieutenant hits a button on his phone. Light up on the Captain standing in paperwork up to his waist. He is more angry than the Lieutenant.

He hits a button on the phone. Light up on the Superintendent in paperwork up to his stomach. He is even more angry than Captain.

He hits a button on the phone. Light up on the Commissioner in paperwork up to his chest. He is even more angry than Superintendent.

He hits a button on the phone. Light up on the Chief of Police up to his neck in paperwork (Lewis 2016: 52-53).

Как и в предыдущем комплексе ремарок, наряду с синтаксическим параллелизмом, усиливающим напряжение и комичность, наблюдается некоторое повышение статуса говорящих в первом случае за счет большего размера усов и знаков отличия, а во втором – за счет высоты стопки документов, что и в первом и во втором случае не является действительным индикатором высокого статуса в реальной жизни. Подобная закономерность демонстрирует принцип несоответствия действительности и событий, происходящих на сцене, что становится причиной смеховой реакции реципиента.

Принцип несоответствия также ложится в основу комизма пьесы *The Play that Goes Wrong* написанную тем же трио драматургов. Авторы мастерски освоили технику работы с ремарками, которые не просто комментируют события, но задают сюжетную линию, вступая во взаимодействие с диалогической частью пьесы, создавая тем самым комический эффект. Название пьесы говорит само за себя. Руководствуясь принципами модернизма при создании комедии, авторы позволяют зрителям стать персонажами пьесы и увидеть, как постановка срывается из-за многочисленных недоработок как со стороны актеров, так и со стороны декораторов, а также людей, отвечающих за реквизит. Авторы на протяжении всей комедии высвечивают несоответствие идеального хода пьесы и действительного ее сценического воплощения.

Паратекст намеренно подчеркивает «сделанность», искусственность происходящего, в противовес идеалу – максимально приближенному к естественному отражению хода человеческой жизни. Так следующими ремарками камень брошен в огород реквизиторов:

Opens the curtains to reveal falling paper snowflakes. Closes the curtains again (Lewis 2012: 13).

*He goes to leave through **the door**, but it **still won't budge**. He opens the **front of the long-case clock** next to the door **and gets inside instead** (Lewis 2012: 36).*

И ответственных за звуковые эффекты:

*A musical spike plays again. **The spike plays for far too long** (Lewis 2012: 21).*

*All gasp and face out. Silence. **The cast wait for a sound effect that doesn't happen**. Eventually a loud door chime **sounds, late** (Lewis 2012: 34).*

И актеров с командой:

***The door suddenly bursts open revealing Max, Trevor, Annie and two members of Stage Crew who have all be attempting to open it. They all quickly run off** (Lewis 2012: 41).*

*He sits on the chaise longue and **discovers a ledger under the cushions. In confusion he moves it under the chaise longue** (Lewis 2012: 44).*

Приведенные выше авторские ремарки, совсем не примечательные на первый взгляд, демонстрируют комичность ситуации, отражая ход вещей, который должен был быть совсем иным по представлению зрителя, однако, задумка автора строится на разрушении ожидания зрителя, тем самым активировав прием обманутого ожидания.

Итак, перед нами возникает занятая закономерность. В своих пьесах авторы активно используют паратекст во взаимодействии с основным текстом, при этом текст пьесы строится таким образом, что диалоговая часть, взятая обособленно от авторского комментария, предстает перед реципиентом в совершенно нейтральной форме, в то время как в сочетании с паратекстом фрагмент приобретает совершенно новый комический оттенок, который в свою очередь обусловлен реализацией принципа абсурдности, принципа несоответствия и принципа обманутого ожидания.

Ведущим дифференцирующим признаком комического на семантическом уровне становится тематика шуток, иными словами объект смеха [Войткова 2010: 132]. Темы могут быть как гендерно-маркированными, так и гендерно-нейтральными, поэтому для того, чтобы провести границу между мужской и женской моделью комического дискурса, необходимо определить компоненты ассоциативных полей феминного и маскулинного комического дискурса. Традиционно, в рамках феминного ассоциативного поля принято обозначать темы, напрямую связанные с внешним видом как говорящей, так и других персонажей женского пола, с отношением женщин друг к другу, а также с противоположным полом, с бытовыми обязанностями.

Маскулинное ассоциативное поле включает шутки, связанные с телесным низом, алкогольным опьянением, критичным отношением к женщинам, семейным отношениям, профессионально-ориентированным комментариям. Подобная градация форм комического позволяет предположить, что ироничность выступает в качестве ведущего маркера феминного комического дискурса, в то время как мужская речевая поведенческая модель характеризуется сатиричностью, саркастичностью и в меньшей степени ироничностью. Важно подчеркнуть, что ироничность, будучи маркером и мужского, и женского речевого поведения имеет двойственную природу. Работы современных исследователей, посвященные особенностям гендерного речевого поведения, доказывают, что один и тот же языковой прием в речевом поведении мужчин и женщин несет различную стратегическую направленность. Например, Е. В. Жданова утверждает, что одна и та же фраза может быть определена по-разному мужчинами и женщинами, «поскольку они будут руководствоваться разными мотивами и рассматривать их с разных позиций» [Цит. по: Леонович 2016: 186]. Действительно, цели ироничных высказываний мужчины и женщины совершенно различны.

Интересно отметить, что ирония в рамках женского комического дискурса позволяет снизить значимость объекта смеха, однако, не оскорбляет его напрямую. Использование иронии в целях защиты собственной точки зрения через высмеивание вступившего в спор оппонента известно еще со времен античных философов: работы греческого философа Сократа фиксируют примеры иронической дискредитации собеседника.

Есть предположение, что ирония является доминирующей формой комического феминного дискурса, ввиду влияния стереотипа о гендерной роли, закрепленной за женщиной, согласно которому женщинам непозволительно открыто заявлять и отстаивать свою точку зрения по поводу явлений окружающей действительности. Кроме того, иронии в феминном комическом дискурсе характерна язвительность, колкость и зачастую такая ирония содержит скрытый упрек. Такие оттенки иронии можно сравнить с сарказмом, однако сарказм имеет более высокую степень открытости выражения негативной оценки в сравнении с иронией.

Согласно исследованию Л. М. Леонович и А. А. Харьковской, ирония в речевом поведении женских персонажей становится средством оценивания и критики, при помощи которого женщины стара-

ются смягчить или обыграть неприятные для себя ситуации [Леонович 2016: 187]. Обратимся к примерам:

DAWN Hey, what do I care? The fucking guy is married anyway. (JEFF goes back to his station and picks up his book. Long silence). Can you believe this shit?

JEFF (puts down his book). Yeah... They probably don't warn you about this kind of thing in the Police Academy.

DAWN (a bitter joke). **Sure they do. I took a seminar** (Lonergan 2019).

Представленный диалог между охранником полицейского участка и женщиной полицейским. Охранник Джеф выбирает покровительственный тон, жалея молодую девушку-полицейского, которая безответно влюблена в старшего полицейского. Последний оказывает девушке знаки внимания и расположения, давая ложную надежду на отношения, но в свою очередь регулярно наносит визиты другой женщине. Охранник Джеф бросает комментарий: «Должно быть, о таком не предупреждали в Полицейской Академии», но девушка, не желая становится жертвой ситуации, смягчила ее весьма ироничным ответом: «Конечно, предупреждали. Нам проводили целый семинар». Ирония в представленном диалоге выступает в качестве защитной реакции, отражая чувство неуместного сочувствия и жалости.

Следующий фрагмент включает иронию, граничащую с едкой насмешкой, однако, для понимания комического, заложенного автором в данный эпизод, нам необходимо учитывать фабульное наполнение излагаемой истории. Алекс и Джонни коллеги. Джонни приглашает Алекс на ужин к себе домой, где их уже ожидает супруга Джонни, которая, проработав менеджером крупного звена и имея высокий заработок, решила оставить карьеру, стать домохозяйкой и вести образ жизни «порядочной девушки» из пятидесятых годов, посвящая все свое время мужу. Обстановка в квартире представляла собой своего рода капсулу времени, где Алекс обнаружила все атрибуты стиля жизни семьи пятидесятых годов. Алекс кажется это дикостью, она не принимает данного обстоятельства и «подтрунивает» над желанием Джонни проводить Алекс до двери, осаждая мужчину фразой: «Настоящий джентльмен. Прямо в духе пятидесятых»:

ALEX OK, no problem. I can see myself

JOHNNY No, no. I'll see you out.

ALEX **Gentleman. Very fifties** (Wade 2018: 27).

Интересно отметить комизм, реализованный посредством номинации героев. Мужчина получает имя с уменьшительно-ласкатель-

ным суффиксом Джонни, отражая отсутствие сильного характера у героя, создавая образ горячо опекаемого мужа-«тюфяка». Джонни ожидает повышения на работе и потому заискивает перед Алекс, чтобы получить должность. В финале истории, как мы можем догадаться, должность Джонни получить не смог. В свою очередь Алекс получает имя, традиционно воспринимаемое как мужское, которое подчеркивает образ женщины, обладающей сильным характером и занимающей высокую должность.

Каждый из фрагментов демонстрирует тонкую, язвительную насмешку, которая преимущественно адресована персонажам мужского пола. В феминном дискурсивном пространстве обращает на себя внимание такой прием создания комического эффекта как самоирония, которая нацелена на преуменьшение заслуг говорящего, доводя коммуникативную ситуацию до абсурда, что провоцирует смеховую реакцию реципиента:

*FRAN No. I just don't think I've got a domestic goddess in me. I leave things on the stairs intending to take them up and then I find I've been quite happily walking past them for weeks. I come home after a twelve-hour day and I'm frazzled. **Longest recipe I used this week was 'Pierce Film Lid'** (Wade 2018: 31).*

В данном фрагменте предметом насмешки являются кулинарные способности говорящей, которая отмечает, что самым объемным рецептом, который ей довелось использовать на этой неделе, стала инструкция по приготовлению полуфабрикатов в микроволновке.

Следующий эпизод интересен тем, что самоирония, являясь маркером феминного юмористического дискурса, становится инструментом выражения комического в речевом поведении персонажа – мужчины. Лица мужского пола стараются использовать в юмористическом дискурсе стратегии доминирования над оппонентом, поэтому тактика самоуничижения становится нестандартным приемом создания комического эффекта:

WILLIAM It's not a question of that, Jeff...

*JEFF I'm not gonna say anything... Maybe I could be helpful. **Maybe I could give you some special insight into the workings of the fuck-up mind.***

WILLIAM. I'm sure you could (Lonergan 2019).

Маскулинное коммуникативное поведение в условиях комического дискурса характеризуется ярко выраженными элементами агрессии, поскольку говорящий стремится контролировать ситуацию. Мужское комическое в большинстве случаев это средство атаки. Говорящий ищет жертву, объект насмешки, для того, чтобы

продемонстрировать силу и доминирующее положение. Таким образом, одним из основных гендерных маркеров комического феминного поведения становится стремление к доминированию, саркастичность и в меньшей степени ироничность. Важно подчеркнуть, что комическое в речевом поведении мужчины нередко носит грубый, непристойный, скабресный характер. При этом пошлость, которая заложена в шутке, понимается как вульгарность, выставление напоказ, обычно она выходит за рамки приличий, принятых в обществе, отличается бахвальством и порочными комментариями. Важно подчеркнуть, что вышеперечисленные особенности проявляются преимущественно на лексическом уровне:

*JOHNNY Monday morning meeting so everyone's you know, **bleurgh**, he's spouting off about his weekend cooking adventures what he's sourced from the farmers market... (Wade 2018: 10)*

ALEX Yes. Only it turns out cave bacon looks a lot less like bacon than it does a ... (ALEX and JOHNNY collapse laughing).

JUDY Than a... What?

ALEX No, you say.

*JOHNNY Basically this picture looks like a massive **vulva** (Wade 2018: 17)*

*JOHNNY I'm in this man's living room, trying to work out a polite way to suggest he takes the enormous **vadge** off the wall. My new boss standing there.*

ALEX Ahh. I actually thought "this job's going to be alright, you know?" This guy's alright (Wade 2018: 16).

Инвективная лексика становится одной из характерных черт маскулинного юмористического дискурса. Также нередко абсурдность становится эффективным способом создания комического эффекта в маскулинном комическом дискурсе. Исследователь А. В. Уткина так определяет понятие абсурдности: «Под абсурдностью принято считать нелепость, несообразность, которая представляет собой признак особой ситуации, когда нечто противоречит здравому смыслу, всему жизненному опыту, логике, но при этом допускается как возможное, либо имеет место в реальности» [Уткина 2006: 159]. Таким образом, можно сделать вывод о том, что мужское комическое речевое поведение по сравнению с женским является более агрессивным, саркастичным, нацеленным на демонстрацию власти:

WILLIAM Thank you. (Pause) I'll see you tomorrow.

JEFF I'll be here.

WILLIAM I know you will, Jeff (Lonergan 2019).

Абсурдность в этих случаях зачастую основана на противоречии описания ситуации персонажем и ситуацией действительной. Абсурдность вышеприведенного фрагмента заключается в том, что Джеф – охранник, он не может отлучиться со своего рабочего места, однако, прощаясь со своим старшим товарищем, он говорит: «Я буду на месте», словно у него есть возможность уйти, в то время как возможности такой в действительности нет.

Подобную стратегию создания абсурдной ситуации мы можем обнаружить в следующем фрагменте:

*JEFF Things have really been **hoppin** around here, I gotta tell you.*

DAWN Oh yeah?

JEFF Oh my God, I haven't had a minute to sit down. People comin in the lobby, people goin out of the lobby. Elevator goin up, elevator goin down.

Thoughts flyin in and out of my head: It's been crazy (Lonergan 2019).

Вновь реальность вступает в противоречие с точкой зрения говорящего. Джеф занимает незначительную должность, в течение рабочего дня не происходит ни одного значимого события, однако главный герой описывает «тихие» рабочие часы, словно каждая минута расписана. Вся «суэта» сосредоточена вокруг проходящих мимо людей, лифта и мыслей, которые «приходят и уходят», тем не менее сами по себе все эти объекты не могут стать источником активного действия.

Итак, поэтика комического поистине является уникальным способом отражения мировоззрения человека. Многие исследователи определяют «комическое» как междисциплинарный феномен, который принято рассматривать через призму целой плеяды гуманитарных наук: философии, эстетики, лингвистики, когнитивистики, поэтому единого, всеобъемлющего определения феномена «комического» не существует и сегодня. «Комическое» – это не явление, и не предмет, это то, что вызывает смеховую реакцию. В литературоведении «комическое» представлено как гипероним по отношению к таким понятиям как юмор, ирония, сатира и сарказм. Юмор традиционно определяется большинством исследователей как феномен, обладающий положительным характером, феномен «со знаком плюс». Юмор проявляется в добродушной шутке, которой говорящий стремится развлечь себя и ближнего. Это теплый, добродушный смех, не высмеивающий недостатки и пороки, в отличие от сатиры, не высвечивающий язвительно промахи, в отличие от сарказма. Ирония, в свою очередь занимает пограничное положение, между «положительным» и «отрицательным» полюсом, поскольку в

зависимости от ситуации она способна тяготеть то к одному полюсу, то к другому.

Рассматривая феномен комического в драматургическом дискурсе, мы должны принимать во внимание не только многочисленные механизмы и приемы реализации комического эффекта, представленные на стилистическом, синтаксическом, лексическом уровнях, но и ряд экстралингвистических факторов, таких как ситуация воспроизведения шутки, степень «готовности» адресата воспринимать шутку. Последний фактор включает в себя уровень эрудиции, скорость обработки информации и общее расположение духа. При прогнозировании эффективности шутки важно принимать во внимание фактор дистанцирования, иными словами шутка должна вызывать эмоциональный отклик реципиента, но не деформировать его моральные ориентиры. В основе комического эффекта традиционно лежит какое-либо противоречие, поскольку несоответствия являются отклонением от нормы, а подобные отклонения всегда вызывают эмоциональную реакцию, в частности, смех.

Для того, чтобы создать атмосферу хаоса и тем самым вызвать смех субъекта шутки, авторы драматургических текстов нередко прибегают к созданию комического абсурда в рамках пьесы. Абсурд принято рассматривать как проблему семантики, а также как категорию стиля и текста. В нашем исследовании мы придерживаемся следующего определения понятия абсурд: нелепое высказывание, поступок или ситуация, которые не соответствуют здравому смыслу, социальному или индивидуальному опыту, а также формально-логическому мышлению. Однако наличие нелепой ситуации не является залогом возникновения смеховой реакции. Абсурд можно назвать комическим только в том случае, если ситуация нелепа, не затрагивает моральных ориентиров адресата и вызывает эмоциональный отклик.

В числе основных принципов, характерных для организации комических абсурдных текстов можно обозначить следующие: принцип рассогласования, разрушение «единства» места, времени и действия, нарушение постулатов тождества, нарушение принципа детерминизма, тавтологичность, нонселекция. Важно отметить, что комический абсурд может иметь произвольный и непроизвольный характер. Непроизвольный (неинтенциональный) комический абсурд возникает в силу ряда физиологических причин, например, внешних помех, дефектов речи и т. д. Произвольный (интенциональный) комический абсурд, напротив, реализуется осознанно, по-

сколькo говорящий преследует цель развлечь себя и окружающих. В рамках исследования текстов абсурда необходимо выделить три типа комического абсурда: псевдоабсурдные постулаты, которые приобретают логическое объяснение в финале, условно-абсурдные постулаты, которые требуют выхода за рамки известного знания, а не логики как таковой и, наконец, подлинно абсурдные постулаты, которые не имеют практического решения в рамках логического мышления.

В рамках драматургического дискурса принципы абсурда находят отражение и в авторских ремарках. Главная особенность авторского комментария заключается в активном взаимодействии с основным текстом, при этом текст пьесы строится таким образом, что диалоговая часть, взятая обособленно от паратекста, предстает перед реципиентом в совершенно нейтральной форме, в то время как в сочетании с паратекстом фрагмент приобретает совершенно новый комический оттенок, который в свою очередь обусловлен реализацией принципа абсурдности, принципа несоответствия и принципа обманутого ожидания.

Комизм также находит отражение и в тематической составляющей драматургического текста. В ходе изучения англоязычных пьес современных британских авторов был выявлен ряд специфических характеристик, определяющих мужской и женский юмористический дискурс в условиях драматургической коммуникации. Феминное речевое поведение в комической ситуации можно определить, как более ироничное, при этом ирония направлена на смягчение неблагоприятной для говорящей ситуации, кроме того ирония женских персонажей содержит скрытую насмешку. Одним из ключевых инструментов создания комического эффекта становится самоирония, которая характерна для персонажей женского пола, однако в настоящее время данный инструмент может быть эффективен и в рамках маскулинного юмористического дискурса. Следует отметить, что мужское речевое поведение более саркастично, юмор, несмотря на приписываемую гендерную нейтральность, становится более грубым и резким за счет демонстрации доминирующей позиции говорящего над собеседником, абсурдности ситуации и включения инвективной лексики.