

УДК 81'42

DOI 10.23951/1609-624X-2018-7-48-53

## СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ФОНЕТИЧЕСКИХ И ГРАФИЧЕСКИХ ЯЗЫКОВЫХ СРЕДСТВ В ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ (НА ПРИМЕРЕ ПЬЕС ТЕАТРА АБСУРДА)

*Н. Н. Томская*

*Московский городской педагогический университет, Москва*

Несмотря на установку театра абсурда на лингвистический минимализм, в текстах пьес британского театра абсурда реализуется высокий фонографический потенциал языковых средств, обусловленный родовыми особенностями драматургического текста. Объясняется парадоксальная способность драматургического текста передавать исполнительские фоностилистические средства за счет авторских ремарок, особого синтаксического построения реплик и графических средств. Выявленные фоностилистические и графические средства в абсурдистских пьесах С. Беккета, Г. Пинтера и Т. Стоппарда не только способствуют образной передаче авторской идеи, но и согласовываются с философией абсурда. Наиболее представленным средством является инструментовка, основанная на разных звуковых повторах (аллитерация, консонанс, рифма) с применением звукового символизма. Особое стилистическое значение в драме имеет ритм. Рассматриваются способы создания особого замедленного, монотонного ритма, свойственного театру абсурда. Описанные примеры подтверждают стилистическую маркированность текстов пьес театра абсурда, которая может стать предметом дальнейшего изучения в лингвостилистике.

**Ключевые слова:** театр абсурда, драматургический текст, фоностилистика, графические языковые средства, инструментовка, звуковой символизм, ритм.

Фонетическое оформление драматургического текста во многом определено его типологической особенностью, а именно диалогической формой выражения содержания, состоящей в обмене героев драматургического произведения репликами, сопровождаемыми авторскими ремарками. Реплики персонажей – это речевые партии, представляющие собой стилизованную имитацию реальной устной речи, однако сохранившие ряд звуковых особенностей и обращенные к слуховому воображению читателя.

Драматургический текст, будучи разновидностью текстов художественного стиля, нацелен на выполнение эстетической функции, одной из ключевых функций этого стиля. В осуществление драматургическим текстом эстетического воздействия на читателя вовлекаются средства разных уровней языковой иерархии. Их стилистический потенциал реализуется только в сочетании звуковых и просодических характеристик со значением языковых единиц. Другими словами, звуковое или просодическое явление актуализируется как фоностилистический факт, только если оно раскрывает или дополняет смысл высказывания.

И. В. Арнольд делит все фоностилистические средства на исполнительские и авторские [1, с. 276]. Исполнительские средства в большей степени инвариантны, поскольку связаны с устной интерпретацией письменного произведения и сильно зависят от личностных характеристик исполнителя. Это интонационно-голосовой аспект художественной речи, который включает такие просодические

элементы, как тон, громкость, тембр голоса, темп, паузы, смысловые ударения. К авторским средствам относится акустико-фонетическая организация высказывания, или инструментовка, которая строится на разного рода звуковых повторах, звукописи (соответствии звукового состава денотату сообщения) и параномазии.

Языковые средства, используемые в драматургических текстах, на взгляд авторов, могут реализовывать значительный фоностилистический потенциал, скрытый в них. Это связано прежде всего с родовыми особенностями драмы как произведения, предназначенного для устного представления на публике. Поэтому можно отметить ряд фонетических характеристик драматургической речи: повышенная громкость дикции, четкая артикуляция, наличие логических и психологических пауз. Следовательно, драматургический текст должен быть фонетически адаптирован под потребности сцены и, предположительно, фоностилистически маркированным.

По определению И. В. Арнольд, инструментовка (эвфония) – это «соответствующая настроению сообщения фонетическая организация высказывания» [1, с. 276]. Инструментовка воплощается посредством звуковых повторов, таких как аллитерация и ассонанс, консонанса, рифмы и ритма, а также некоторых специфических фоностилистических явлений – звукоподражания, звукового символизма и параномазии. Несмотря на то что сценическая речь всегда имеет тенденцию приблизиться к естественной, разговорной речи, а театр абсурда

стремится к лингвистическому минимализму, абсурдистские пьесы все же содержат примеры удачной с точки зрения лингвостилистики инструментовки. Например, в пьесе С. Беккета «Waiting for Godot» (рус. «В ожидании Годо») в имени всеми ожидаемого, но так и не появившегося главного героя Godot многие исследователи в силу звуковой ассоциации усматривают отсылку к слову God, обозначающему высшее божество. Также в тексте находим пример инструментовки по типу параномазии Godot – Good:

(1) VLADIMIR: *Let's wait and see what he says.*

ESTRAGON: *Who?*

VLADIMIR: **Godot.**

ESTRAGON: **Good idea** [2, с. 19].

Один из самых мрачных эпизодов «В ожидании Годо» (см.: пример 2) построен на актуализации стилистической конвергенции, т. е. «комбинации и усилении реализуемого потенциала различных стилистических фигур» [3, с. 214], таких как сравнение (like wings, like leaves, like sand), повтор (like leaves), аллитерация (like leaves, sand, speak, say, sufficient), консонанс звуков /s/ и /z/ в словах (lives, feathers, leaves, ashes), рифма (voice – noise), звукоподражание (whisper, rustle, murmur). Главные персонажи пьесы Владимир и Эстрагон говорят, что они не могут молчать, им нужно говорить, чтобы не думать и не слышать голосов умерших людей. Их голоса они сравнивают с шорохом крыльев, шелестом листьев и шепотом песка. Серия повторов, прерываемая паузами-молчаниями, создает особый меланхоличный ритм диалога, а инструментовка акустически производит эффект бесконечного шепота голосов, которые, как и герои, не могут молчать.

(2) ESTRAGON: *All the dead voices.*

VLADIMIR: *They make a noise like wings.*

ESTRAGON: *Like leaves.*

VLADIMIR: *Like sand.*

ESTRAGON: *Like leaves.*

*Silence.*

VLADIMIR: *They all speak at once.*

ESTRAGON: *Each one to itself.*

*Silence.*

VLADIMIR: *Rather they whisper.*

ESTRAGON: *They rustle.*

VLADIMIR: *They murmur.*

ESTRAGON: *They rustle.*

*Silence.*

VLADIMIR: *What do they say?*

ESTRAGON: *They talk about their lives.*

VLADIMIR: *To have lived is not enough for them.*

ESTRAGON: *They have to talk about it.*

VLADIMIR: *To be dead is not enough for them.*

ESTRAGON: *It is not sufficient.*

*Silence.*

VLADIMIR: *They make a noise like feathers.*

ESTRAGON: *Like leaves.*

VLADIMIR: *Likes ashes.*

ESTRAGON: *Like leaves* [2, с. 58].

Другая пьеса С. Беккета «A Piece of Monologue» (рус. «Монолог») представляет собой квинтэссенцию идеи единства формы и содержания. Название пьесы полностью соответствует ее форме: монолог, представляющий собой поток сознания главного героя о жизни и смерти. Основанный на повторах, текст пьесы содержит большое количество случаев аллитерации (stare out, stand, stock, still), консонанса (vast, last) и ассонанса (globe, alone, low). Так, в примере из текста пьесы (3) звукосочетание /st/ состоит из свистящего /s/, прерываемого взрывным /t/, что фонетически проецирует ощущение резкой остановки, невозможности дальнейшего действия, обездвиженности.

(3) <...> *Gropes to window and stares out. Stands there staring out. Stock still staring out. Nothing stirring in that black vast. Gropes back in the end to where the lamp is standing. Was standing. When last went out. <...>* [2, с. 425].

В фрагменте (4) этой же пьесы альвеолярный сонант /l/ в сочетании с дифтонгом /ou/ (alone, globe) приобретает низкий, темный оттенок. Согласно теории звукового символизма, сочетание /gl/ традиционно ассоциируется с чем-то сияющим, так или иначе связанным с отражением света [4]. В примере (4) видно, как на фоне мрачного одиночества (alone in gloom) возникает слабый проблеск (glimmer), но он появляется, чтобы сразу же исчезнуть (fade) и еще пронзительнее подчеркнуть мрак и неизбежность смерти:

(4) <...> *Chimney alone in gloom. Hand reappears with globe. Globe back on. Turns wick low. Disappears. Pale globe alone in gloom. Glimmer of brass bedrail. Fade. Birth the death of him* [2, с. 427].

В последующем тексте пьесы (5) темнота рассеивается, превращаясь в серый свет. Прием ассонанса позволяет здесь благозвучно перейти к образу могилы (grey – gain – grave), который получает дальнейшее развитие в тексте произведения. Могила уже снова ассоциируется с черным цветом, который заполняет все. Этот эффект достигается трехкратным повторением слова «black» и усиливается использованием приема звукоподражания «bubbling in the black mud»:

(5) <...> *Till dark slowly parts again. Grey light. Rain pelting umbrellas round the grave. Seen from above. Streaming black canopies. Black ditch beneath. Rain bubbling in the black mud* [2, с. 428].

Том Стоппард, яркий представитель театра абсурда, также часто прибегает к приемам аллитерации и консонанса. Например, пьеса «Rosencrantz and Guildenstern are Dead» (рус. «Розенкранц и

Гильденстерн мертвы») начинается с эпизода многократного подбрасывания монетки, которая всегда падает аверсом, лицевой стороной, обозначаемой в разговорной речи словом «орел». Поэтому сначала со сцены звучит только повторение слова «heads» (орел) Розенкранцем, постепенно Гильденстерн начинает рассуждать об этом явлении, и в тексте пьесы появляется много слов со свистящим звуком /s/ в разных позициях: *suspense, seventy-six, asserted, something, six monkeys, means, tails, glance, speculation, sense*. Вероятно, свистящий звук здесь имитирует звон падающей монеты и одновременно создает иллюзию времени, остановившегося в тот самый момент, когда монета находится в воздухе, и еще ничего не решено. Приземлившаяся монета произвела бы более звонкий звук, поэтому в тексте мы встречаем пример звукоподражания «*jingle of coin*» (звон монеты), а не «*bang of the coin*» (стук монеты). Справедливо было бы отметить, что теснота ряда в повторе звука /s/ больше, чем в классических примерах аллитерации и консонанса, например, в поэзии. Но здесь многое зависит от темпоральных особенностей исполнения этого эпизода, сам же автор словами уже другого персонажа намекает на правомерность такого звукового символизма: «...even a single coin has a music in it» [5]. В цитируемой пьесе встречаются случаи парной аллитерации «*cadence and corpses*», «*deaths and disclosures*», «*intrigue and illusions*», «*rapiers or rape*». Помимо эффекта эвфонии, аллитерация в данном случае подчеркивает идею двойственности и мнимой схожести (в пьесе два главных героя Розенкранц и Гильденстерн, монета имеет две стороны).

Еще одним средством передачи двойственности является рифма. Например, Т. Стоппард использует рифмы слов *head – dead* и *death – depth*, усиливающие эффект спутанного сознания с помощью повторов звуков /d/ и /e/ в словах (*head, death, depth, dead*) в (6):

(6) ROS (*cracking, high*): – *Over my step over my head bodyguard tell you it's all stopping to a death, it's boding to a depth, stepping to a head, it's all heading to a dead stop* – [5].

Пример реализации стилистической конвергенции в пьесе «*Rosencrantz and Guildenstern are Dead*» с помощью аллитерации звука [m] в ряду повторяющихся контекстуальных синонимов «*melancholy – mad – moody – morose*» отмечаем в фрагменте текста (7). Здесь напряженный и длительный сонант /m/ акустически напоминает угрюмое, бессловесное мычание, что согласуется с темой сумасшествия, обсуждаемой в диалоге:

(7) GUIL: *He's – melancholy.*

PLAYER: *Melancholy?*

ROS: *Mad.*

PLAYER: *How is he mad?*

ROS: *Ah. (To GUIL:) How is he mad?*

GUIL: *More morose than mad, perhaps.*

PLAYER: *Melancholy.*

GUIL: *Moody.*

ROS: *He has moods.*

PLAYER: *Of moroseness?*

GUIL: *Madness. And yet* [5].

Поскольку все фонетические явления отражены в тексте пьес, необходимо отметить важность их графического оформления. Это особенно актуально в случае нестандартных произносительных характеристик речи. А поскольку драматическое произведение предназначено для устного сценического воплощения, графическое оформление речи героев в тексте представляет особый интерес. Так, прием графического сложения (англ. *multiplication*) в следующих друг за другом словах «Uuuuuuhlth! Uuuuuuhhh» в пьесе «*The Caretaker*» (рус. «Сторож») Г. Пинтера передает протяжный крик, а повторяющиеся слова «*sproooool*» и «*thrrree*» в пьесе С. Беккета «*Crapp's Last Tape*» (рус. «Последняя лента Крэппа») помогают передать замедленную речь уставшего пожилого человека. В тексте пьесы «*В ожидании Годо*» С. Беккета посредством стилистически маркированной графической формы слова «AP-PALLED», созданной с помощью графических приемов дефисации и капитализации, обозначено повышение эмоционального тона речи персонажа. Стилистический прием графона в высказывании «*you waagegim*», представленный редуцированной формой многократно повторяющегося вопроса «*You want to get rid of him?*» в тексте этой же пьесы С. Беккета, позволяет выразить раздражение героя от необходимости повторять один и тот же вопрос, не получая ответа [2, с. 32].

Театр абсурда как явление транснациональное содержит большое количество заимствованных слов. Например, в пьесе «*В ожидании Годо*» С. Беккета отмечается случай графона в сочетании слов «*tray bong*», обозначающий умышленно искаженный вариант произнесения французской фразы *tres bon*. В то же время этот графон может быть отсылкой к спектаклю Чарли Чаплина «*Oui! Tray Bong*». Подтверждением этой аллюзии может служить факт фасона костюмов главных героев пьесы, повторяющий стиль одежды известного героя черно-белых немых фильмов Чарли Чаплина [6, с. 150].

Том Стоппард в пьесе «*Travesties*» (рус. «Травести») пошел еще дальше и включил в пьесу целые реплики на разных языках. Так, в начале пьесы помимо поэзии Тристана Тцары, латинизмов из «*Улисса*» и заметок на немецком языке Дж. Джойса представлен диалог Ленина и Крупской на русском. Подобное смешение языковых кодов создает у зрителя или читателя ощущение полного абсурда происходящего в силу невозможности интерпрети-

ровать такой поликодовый текст на слух [7, с. 251]. Русская речь графически оформляется с помощью транслитерации, приближающейся к транскрипции.

(8) NADYA: *Vylodya!*

LENIN: *Shto takoya? (What is it?)*

NADYA: *Bronsky prishol. On s'kazal shto v'Peterburge revolutsia! (Bronsky came into the house. He says there's a revolution in St. Petersburg.)* [8, с. 3].

Исходя из предложенного И. В. Арнольд деления фоностилистических средств на исполнительские и авторские, следует, что на материале письменного текста можно рассматривать только звуковые средства. Однако драматургический текст открывает новые перспективы в этом плане. Ведь текст пьесы помимо основного текста, состоящего из корпуса реплик, содержит еще и дополнительный текст, включающий перечень действующих лиц и авторские ремарки. Именно ремарки, как правило, прямо указывают на особенности произнесения реплики актером. Например, в текстах пьес представителей театра абсурда мы находим такие ремарки, как *quickly, quietly, in a small voice, to himself, breathlessly, hoarsely, whispers, abruptly* у Г. Пинтера; в пьесах С. Беккета – *falteringly, hissing, with emphasis, distinctly, peremptory, animated, narrative tone*; у Т. Стоппарда – *loud, shouts, fractional hesitation, an anguished cry, low, wry rhetoric, a dying fall*. Это значит, что такие просодические характеристики речи, как громкость, скорость, тон, темп, плавность или отрывистость речи могут быть зафиксированы в драматургическом тексте и, следовательно, являются индивидуально авторскими.

В каком-то смысле проекцией интонационного рисунка высказывания является также его синтаксическое построение. Это прежде всего проявляется в предложениях, содержащих перечисление, повторы, эллиптические конструкции, обращения, а также в восклицательных предложениях, которые мы в изобилии находим в абсурдистских пьесах. Большую роль в актуализации интонационного контура высказывания играет такое графическое стилистическое средство, как пунктуационные знаки препинания, в частности восклицательные и вопросительные знаки (9), тире (9), многоточие (10) и др.:

(9) HAMM: *One! Silence! [Pause.] Where was I? [Pause. Gloomily.] It's finished, we're finished. [Pause.] Nearly finished. [Pause.] There'll be no more speech. [Pause.] Something dripping in my head, ever since the fontanelles. [Stifled hilarity of NAGG.] Splash, splash, always on the same spot. [Pause.] Perhaps it's a little vein. [Pause.] A little artery. [Pause. More animated.] enough of that, it's story time, where was I? [Pause. Narrative tone.]*

*The man came crawling towards me, on his belly. Pale, wonderfully pale and thin, he seemed on the point of –* [2, с. 116].

(10) HAMM: *Before you go... [CLOV halts near the door] ... say something.*

CLOV: *There is nothing to say.*

HAMM: *A few words ... to ponder... in my heart.*

CLOV: *Your Heart!*

HAMM: *Yes. [Pause. Forcibly.] Yes! [Pause.] With the rest, in the end, the shadows, the murmurs, all the trouble, to end up with. [Pause.] Clov... He never spoke to me. Then, in the end, before he went, without my having asked him, he spoke to me. He said... [2, с. 131].*

Принципиально важными просодическими явлениями для драмы являются темп и ритм, объединенные К. С. Станиславским в одно понятие «темпоритм», который присущ как сценическому действию, так и речи, а следовательно, должен быть отражен в тексте пьесы. Под ритмом понимается чередование и соразмерность каких-либо повторяющихся элементов. Это могут быть ударные слоги или синтаксические конструкции, образы или мысли. Темп подразумевает скорость подобных повторений. Очевидно, что эти явления взаимосвязаны: при повышении частоты повторов на единицу времени усиливается темп действия или речи и наоборот. Однако если темп зависит от исполнителя, то ритм заложен в синтаксическом построении текста. Природой ритма является повтор, поэтому ритмизация высказывания достигается с помощью параллельных конструкций, предложений с однородными членами, объединенных союзной (полисиндетон) или бессоюзной (асиндетон) связью. Ритм является стилистическим средством, поскольку он не только делает текст благозвучным и упрощает его восприятие, но и несет определенный смысл, или «внутреннее содержание», как отмечает К. С. Станиславский [9]. Ритм помогает создать внутреннюю динамику и передать эмоциональную окраску текста.

В драме абсурда с ее установкой на повторяемость и цикличность ритм становится особенно действенным способом передачи настроения абсурда с его монотонностью и тягучестью, которое можно сравнить с движением Сизифа, обреченного снова и снова толкать камень вверх. В пьесе С. Беккета «Rockaby» (рус. «Колыбельная») главная героиня, рано состарившаяся (prematurely old) женщина в черном кружевном вечернем платье, слушает запись своего голоса, при этом сама она неподвижно и практически бессловесно сидит в кресле-качалке, которое само механически раскачивается. Текст пьесы ритмически вторит такту кресла-качалки, что вызывает ассоциацию с колыбельной песней. При этом текст, основанный на повторах,

подхватах и рифме, напоминает одновременно и лепет ребенка, и речь старого или умирающего человека. Даже графически текст пьесы поделен на примерно одинаковые по размеру синтагмы. Автор не использует знаки препинания, чтобы отделить одну синтагму от другой, вместо этого он использует прием анжабемана (enjambment), т. е. переноса строки на новую, обусловленного ритмическим, а не синтаксическим построением высказывания, создающим иллюзию ритмично раскачивающегося маятника:

(11) *V: till in the end  
the day came  
in the end came  
close of a long day  
when she said  
to herself  
whom else  
time she stopped  
time she stopped  
going to and fro  
all eyes  
all sides  
high and low  
for another  
another like herself  
another creature like herself* [2, с. 435].

Паузация также является способом организации ритма и даже темпа в пьесе. В качестве иллюстрации можно назвать абсурдистскую пьесу

Г. Пинтера «Landscape» (рус. «Пейзаж»), где два персонажа, мужчина и женщина, сидят за кухонным столом и расслабленно разговаривают каждый сам с собой. Это не коммуникация, а озвученные воспоминания с паузами практически после каждой реплики. Эти паузы задают плавный, замедленный и даже стремящийся к статике ритм, который уподобляет всю пьесу импрессионистскому пейзажу.

Таким образом, драматургический текст представляется очень перспективным материалом для изучения фонетических и просодических стилистических средств в силу его типологических особенностей. Полиадресатность драматургического текста (актеры/режиссер, читатель/зритель, персонажи пьесы) предполагает прагматическую точность ремарок касательно произносительных особенностей персонажей, сценическую адаптацию основного корпуса реплик (темпоритм, синтаксическая упрощенность предложений, контролируемая длительность монологических высказываний), а также звуковое стилистически релевантное оформление текста (инструментовка). В пьесах театра абсурда, несмотря на отрицание смысла и стремление к минимализму в создаваемых произведениях, можно отметить активное и продуктивное использование стилистически маркированных фонетических и графических средств, особенно инструментовки и паузации, которые придают пьесам особую ритмичность и мелодичность.

### Список литературы

1. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык: учебник для вузов. 12-е изд. М.: Флинта: Наука, 2014. 384 с.
2. Beckett S. The complete dramatic works. London: Faber and Faber, 2006. 476 p.
3. Николаева М. Н. Стилистическая конвергенция синтаксических фигур в тексте стихотворения 'No!' Томаса Гуда // Актуальные вопросы филологии и переводоведения в свете современных исследований: сб. науч. ст. по материалам XIV Междунар. науч.-практ. конф. Чувашский государственный педагогический университет им. И. Я. Яковлева / отв. ред. Н. В. Кормилина, Н. Ю. Шугаева. 2017. С. 209–214.
4. Magnus M. Phonosemantics. URL: <https://web.archive.org/web/20071129221917/http://www.trismegistos.com/MagicallLetterPage/> (дата обращения: 13.07.2018).
5. Stoppard T. Rosencrantz and Guildenstern are Dead. URL: [http://www.lib.ru/PXESY/STOPPARD/r\\_g\\_engl.txt](http://www.lib.ru/PXESY/STOPPARD/r_g_engl.txt) (дата обращения: 13.07.2018).
6. Hutchings W. Samuel Beckett's Waiting for Godot: a reference guide Praeger Publishers, 2005. 167 p.
7. Томская Н. Н., Николаева М. Н. Языковые особенности текста пьесы «Травести» Тома Стоппарда как произведения театра абсурда // Вопросы филологии и переводоведения: сб. науч. статей. Чувашский государственный педагогический университет им. И. Я. Яковлева / отв. ред. Н. В. Кормилина, Н. Ю. Шугаева, 2015. С. 248–252.
8. Stoppard T. Travesties. N.Y.: Grove Press, 1975. 71 p.
9. Станиславский К. С. URL: [http://az.lib.ru/s/stanislawskij\\_k\\_s/](http://az.lib.ru/s/stanislawskij_k_s/) (дата обращения: 13.07.2018).

**Томская Наталья Николаевна**, аспирант, старший преподаватель, Московский городской педагогический университет (проезд 2-й Сельскохозяйственный, 4, Москва, Россия, 129226).  
E-mail: natalie\_tomskaya@mail.ru

Материал поступил в редакцию 06.08.2018.

DOI 10.23951/1609-624X-2018-7-48-53

## THE STYLISTIC POTENTIAL OF PHONETIC AND GRAPHIC LINGUISTIC MEANS IN DRAMATIC TEXTS (BASED ON THE PLAYS OF THE THEATER OF THE ABSURD)

*N. N. Tomskaya*

*Moscow City Pedagogical University, Moscow, Russian Federation*

Despite the disposition of the theater of the absurd for linguistic minimalism, the plays of the British theater of the absurd possess a great phonographic potential due to the generic features of the dramatic text. The article explains the paradoxical ability of the dramatic text to transfer performer's phonostylistic means through the author's remarks, special syntactic constructions and graphic tools. The identified phonostylistic and graphic means in the absurdist plays by Samuel Beckett, Harold Pinter and Tom Stoppard do not only help to convey the authors' ideas, but also conform to the philosophy of the absurd. The most represented means is the instrumentation based on different sound repetitions (alliteration, consonance, rhyme) with the use of sound symbolism. The phonographic analysis of the texts also revealed some cases of onomatopoeia and paronomasia. Rhythm has a special stylistic meaning in the drama. It is inherent in both theatrical actions and speech, which is reflected in the dramatic text. The article considers the ways of creating a specific slow, monotonous rhythm peculiar to the theater of the absurd with its idea of cyclical existence. The described examples confirm the stylistic markedness of the plays of the theater of the absurd which can be an object of further research in linguistics and stylistics.

**Key words:** *theater of the absurd; dramatic text, phonostylistics, graphic language means, instrumentation, sound symbolism, rhythm.*

### References

1. Arnold I. V. *Stilistika. Sovremennyy angliyskiy yazyk: uchebnik dlya vuzov*. 12-e izd. [Stylistics. Modern English: textbook for universities. 12<sup>th</sup> edition]. Moscow, FLINTA, Nauka Publ., 2014. 384 p. (in Russian).
2. Beckett S. *The complete dramatic works*. London, Faber and Faber Publ., 2006. 476 p.
3. Nikolaeva M. N. Stilisticheskaya konvergentsiya sintaksicheskikh figur v tekste stikhotvoreniya 'No!' Tomasa Guda [Stylistic convergence of syntactic means in the poem 'No!' by Thomas Good]. *Aktual'nyye voprosy filologii i perevodovedeniya v svete sovremennykh issledovaniy: sbornik nauchnykh statey po materialam XIV Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii*. Chuvashskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet im. I. Ya. Yakovleva [Actual issues of philology and translation studies in the light of modern research: collected articles on XIV International Scientific and Practical Conference. Chuvash State Pedagogical University named after I. Ya. Yakovlev. Edited by N. V. Kormilina, N. Y. Shugaeva]. 2017. Pp. 209–214 (in Russian).
4. Magnus M. *Phonosemantics*. URL: <https://web.archive.org/web/20071129221917/http://www.trismegistos.com/MagicalLetterPage/> (accessed 13 July 2018).
5. Stoppard T. *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*. URL: [http://www.lib.ru/PXESY/STOPPARD/r\\_g\\_engl.txt](http://www.lib.ru/PXESY/STOPPARD/r_g_engl.txt) (accessed 13 July 2018).
6. Hutchings W. *Samuel Beckett's Waiting for Godot: a reference guide*. Praeger Publishers, 2005. 167 p.
7. Tomskaya N. N., Nikolaeva M. N. Yazykovyye osobennosti teksta p'esy "Travesti" Toma Stopparda kak proizvedeniya teatra absurda [Linguistic features of Tom Stoppard's 'Travesties' as a work of the theatre of the absurd]. *Voprosy filologii i perevodovedeniya: sbornik nauchnykh statey*. Chuvashskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet im. I. Ya. Yakovleva [Issues of philology and translation studies: collected articles. Chuvash State Pedagogical University named after I. Ya. Yakovlev. Edited by N. V. Kormilina, N. Yu. Shugaeva]. 2015. Pp. 248–252 (in Russian).
8. Stoppard T. *Travesties*. NY, Grove Press Publ., 1975. 71 p.
9. Stanislavskiy K. S. (in Russian). URL: [http://az.lib.ru/s/stanislavskij\\_k\\_s/](http://az.lib.ru/s/stanislavskij_k_s/) (accessed 13 July 2018).

**Tomskaya N. N.**, Moscow City Pedagogical University (proezd 2-y Sel'skokhozyaystvennyy, 4, Moscow, Russian Federation, 129226). E-mail: natalie\_tomskaya@mail.ru