

Федеральное государственное автономное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Южный федеральный университет»  
Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации  
Кафедра теории и истории мировой литературы

*На правах рукописи*

**Чернышев Илья Николаевич**

**ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ДВИЖЕНИЯ  
В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ С. БЕККЕТА**

Специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья  
(европейская литература)

**Научный руководитель –  
д.ф.н., доц. Джумайло Ольга Анатольевна**

**Ростов-на-Дону – 2020**

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
1. ГЕНЕЗИС СИСТЕМЫ ОБРАЗОВ ДВИЖЕНИЯ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ С. БЕККЕТА .....	28
1.1 Влияние философских идей на формирование мировосприятия Беккета в 1930-е гг.....	30
1.2 Биографические предпосылки развития творческого воображения Сэмюэла Беккета .....	46
2. ОБРАЗЫ ДВИЖЕНИЯ И КОНЦЕПЦИЯ ГЕРОЯ В РОМАНАХ «МЕЧТЫ О ЖЕНЩИНАХ КРАСИВЫХ И ТАК СЕБЕ» (1932) И «БОЛЬШЕ ТЫЧКОВ, ЧЕМ УДАРОВ» (1934) .....	60
2.1 Характер движения и функции персонажей в романе «Мечты о женщинах красивых и так себе» (1932).....	63
2.2 Человеческий удел сквозь призму образов свободного и ограниченного движения в романе «Больше тычков, чем ударов» (1934).....	83
3. ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНО-ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОЕКЦИИ «Я» В РОМАНЕ «МЕРФИ» (1938).....	94
3.1 Генезис образа Мерфи.....	94
3.2 Система образов движения и их функции в романе «Мерфи» (1938)..	100
4. ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗОВ, СВЯЗАННЫХ С ДВИЖЕНИЕМ, В ПОЗДНЕМ ТВОРЧЕСТВЕ С. БЕККЕТА .....	116
4.1 Сквозные мотивы и тема тщеты в творчестве Беккета.....	116
4.2 Образы движения в романах трилогии («Моллой», «Мэлон умирает», «Безымянный»).....	121
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	148
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....	153
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ПРИМЕРОВ.....	170

## ВВЕДЕНИЕ

Фигура Сэмюэла Беккета занимает особое место в истории развития современной европейской литературы. Его творческое наследие настолько многообразно, что принадлежность автора к какой-либо определенной жанровой и даже языковой традиции до сих пор остается предметом обсуждений. Отсутствие единой точки зрения на то, какое направление представляет писатель, обусловлено очевидной принадлежностью его ранних произведений к модернистскому дискурсу, с одной стороны, и использованием постмодернистских приемов в поздних текстах, с другой. Грандиозность предпринятого им эксперимента, проникнутого духом времени, была отмечена немецким мыслителем Теодором Адорно: «Он [Сэмюэл Беккет] верно осознавал происходящее, понимая как необходимость дальнейшего продвижения вперед, так и его невозможность. Его творчество представляет собой экстраполяцию негативного *καίρός*<sup>1</sup>. Полнота мгновения оборачивается бесконечным повторением, совпадая с ничто, с небытием. Рассказы Беккета, которые он саркастически называет романами, содержат так мало предметных описаний общественной реальности, что выглядят – по широко распространенному недоразумению – как символическое изображение глубинных, основополагающих человеческих взаимоотношений, сведенное к тому минимуму реалий человеческого существования, что сохраняется и *in extremis*<sup>2</sup>. Но эти романы, думается, затрагивают основные, глубинные слои опыта *hic et nunc*<sup>3</sup>, привнося в него парадоксальную динамику. Романы эти отличает как объективно мотивированная утрата объекта, так и соответствующее ей «обнищание» субъекта. Под всей техникой монтажа и документальной

---

<sup>1</sup> Особый, значимый момент времени (греч.)

<sup>2</sup> Здесь: на смертном одре (лат.)

<sup>3</sup> Здесь и сейчас, сиюминутный (лат.)

манерой, под всеми попытками избавиться от иллюзии смыслообразующей субъективности подведена черта»<sup>4</sup>.

Разносторонний талант писателя позволил ему работать в нескольких жанрах. Попробовав свои силы в поэзии и критике, он перешел к созданию новелл и романов, однако оставался неизвестным широкому кругу читателей до тех пор, пока не принял решение обратиться к драматургии. Следует отметить, что наличие общих мотивов в текстах, созданных в разное время, позволяет говорить о концептуальном единстве всего творчества писателя.

Именно в прозе, на наш взгляд, наиболее полно проявилась рефлексия автора по поводу неспособности языка адекватно выразить воображаемое. Оригинальным решением данной проблемы стало создание сложно выстроенной образной системы, конфигурирующей основные концептуальные единицы. В рамках настоящего исследования мы обращаемся к образам, связанным с движением как в узком (перемещение в пространстве), так и в широком (нарративное развитие) смысле, которые представляют собой обширный материал для исследования представлений Беккета о человеке и его бытии в мире.

Говоря об особом «беккетовском» мировоззрении, исследователи обычно приводят в пример романы «Трилогии» («Моллой» (1951), «Мэлон умирает» (1951), «Безымянный» (1953)) и последующие тексты, действительно воплотившие в себе квинтэссенцию отношения Беккета к вопросам человеческого существования<sup>5</sup>. Тем не менее мы полагаем, что его ранние романы заслуживают подробного рассмотрения в не меньшей степени. Их изучение позволит более ясно рассмотреть механизмы авторского воображения, понять истоки и художественный генезис экзистенциальных тем свободы, одиночества, познания и самопознания, осложненных конфликтом телесных и духовных устремлений в человеке.

<sup>4</sup> Адорно, Т. В. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. – С. 48.

<sup>5</sup> См. D. M. Chesney. *Silence Nowhen: Late Modernism, Minimalism, and Silence in the Work of Samuel Beckett*; D. Kleinberg-Levin. *Beckett's Words: The Promise of Happiness in a Time of Mourning*; T. Trezise. *Into the Breach: Samuel Beckett and the Ends of Literature*.

Раннее творчество Беккета рассматривается в контексте трех крупных произведений, изданных в период с 1932 по 1938 гг.: романов «Мечты о женщинах, красивых и так себе» (1932), «Больше тычков, чем ударов» (1934) и «Мерфи» (1938). В рамках данных текстов анализируются особенности создания автором образов, связанных с движением, и выявляются основные закономерности их функционирования.

Необходимо уточнить, что периодизация творчества Беккета все еще является открытой темой для обсуждения. К примеру, такие известные беккетоведы, как Р. Федерман, Д. Пиллинг, Д. Ноулсон, Д. Атлас, Ж. Бри, А. Левенталь, Р. Рабинович выступают за разделение всего творчества по языковому принципу на английский (ранний) и французский (зрелый) периоды.

Иной точки зрения придерживаются Х. Кеннер, П. Эббот, Ф. Хоффман, Д. Кэхэлан, Р. Кон, которые относят к раннему периоду тексты, написанные до романа «Мерфи». Признаком наступления зрелого этапа, по мнению этих ученых, становится обращение Беккета к жанру романа и создание законченного произведения<sup>6</sup>.

Вслед за такими авторами, как Э. Леви, Л. Бардж, К. Уорт, Ю. Уэбб, Л. Бен-Зви мы относим к раннему прозаическому творчеству романы «Мечты о женщинах, красивых и так себе» (1932), «Больше тычков, чем ударов» (1934) и «Мерфи» (1938), исключая роман «Уотт», в котором автор, по словам Уэбба, отходит от реализма ранних текстов, экспериментируя с более абстрактной и архетипической образностью<sup>7</sup>.

В западном литературоведении ранние произведения долгое время рассматривались преимущественно как ученические, написанные в подражание другому великому ирландцу Дж. Джойсу. Этому способствовало в том числе негативное отношение к ним самого автора, который отзывался о «Мерфи» как о вторичном и заурядном романе, не представляющим особой

---

<sup>6</sup> Цит. по: Макарова, Л. Ю. Жанровый эксперимент в ранней прозе С. Беккета: роман «Больше замахов, чем ударов»: дис. ... канд. филолог. наук. – Екатеринбург, 2008.

<sup>7</sup> Webb, E. Samuel Beckett: A Study of his Novels. Seattle: University of Washington Press, 2014. – P. 56.

важности, а «Мечты о женщинах красивых и так себе» разрешил опубликовать только после своей смерти. В отечественной критике Беккет вплоть до начала 1990-х гг. воспринимался исключительно как драматург.

Важными для изучения раннего творчества Беккета являются биографические исследования. Первым претендентом на создание жизнеописания Беккета стал Дж. Ноулсон в 1972 г., через три года после присуждения писателю Нобелевской премии. Однако предложение ученого было встречено отказом, который Беккет объяснил нежеланием давать повод искать в его произведениях отражение жизненного опыта. В результате первым биографом ирландского модерниста стала американская исследовательница Д. Бэр, которой писатель пообещал, что не будет «ни помогать, ни препятствовать»<sup>8</sup> в процессе сбора необходимых материалов. Несмотря на несомненную ценность представленной в ней информации, работа Д. Бэр получила преимущественно негативные отзывы со стороны крупных беккетоведов из-за многочисленных фактических ошибок. Вторая попытка Дж. Ноулсона получить официальное авторское согласие, предпринятая в 1989 г., оказалась более успешной. В ответ на письменный запрос ему был дан лаконичный положительный ответ: «To biography by you it's Yes»<sup>9</sup>. Предоставив доступ к материалам из личных архивов, Беккет при этом согласился только на посмертную публикацию книги.

В предисловии к своей книге Дж. Ноулсон отмечает, что в ранних произведениях писателя очевидно прослеживается определяющее влияние личного опыта<sup>10</sup>. Поэтому биограф обращает пристальное внимание на студенческие заметки Беккета, его рабочие тетради 1931-1932 гг. и записные книжки, в которых он фиксировал цитаты из интересовавших его в середине 1930-х гг. работ по философии, психологии и литературе. Обращение к личным архивам писателя позволило Дж. Ноулсону развеять

---

<sup>8</sup> Bair D. Samuel Beckett: A Biography. London: Harcourt Brace Jovanovich, 1978. – P. xi

<sup>9</sup> Beckett, S. The Letters of Samuel Beckett: Volume 4, 1966 – 1989. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. – P. 717.

<sup>10</sup> Knowlson, J. Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett. New York: Simon&Schuster, 1996. – P. 5.

многочисленные мифы, связанные с юностью Беккета, и прояснить некоторые «темные места» в его первых романах.

Еще одним важным источником, открывающим раннего Беккета, является сборник интервью, изданный в 2006 году<sup>11</sup>. В нем содержатся воспоминания знакомых Беккета, а также выдержки из немногочисленных интервью с самим писателем.

Среди других биографических исследований выделяется труд Э. Гибсона, в котором ученый попытался связать творческий путь Беккета с событиями, происходившими в Европе<sup>12</sup>. Исследователь рассматривает то, как повлияли революционная ситуация в Ирландии и мировые конфликты на тематику произведений Беккета. Таким образом, Э. Гибсону удалось взглянуть на них с позиций культурно-исторического подхода.

В российском литературоведении также была предпринята попытка написания биографии ирландского модерниста<sup>13</sup>. Автору удалось доступным языком описать основные этапы его творческого пути. Однако обилие неточностей, вольное переложение сюжетов романов и очевидная вторичность текста не позволяют считать проблему создания авторитетного жизнеописания Беккета на русском языке решенной.

Немаловажным будет упомянуть публикацию эпистолярного наследия Беккета, включающего в себя переписку 1929-1986 гг. с подробными комментариями<sup>14</sup>. Основным конфидендом Беккета в период с 1929 по 1938 гг. являлся Томас МакГриви, и именно ему адресованы наиболее содержательные письма, в которых начинающий литератор рассказывает о прочитанных книгах и признается в трудностях, испытанных им на пути творческого самоосуществления. Переписка Беккета с Т. МакГриви дает представление о том, какие события в жизни писателя оставили наиболее

---

<sup>11</sup> Knowlson, J., Knowlson E. Beckett Remembering, Remembering Beckett: A Centenary Celebration. New York: Arcade Publishing, 2007.

<sup>12</sup> Gibson, A. Samuel Beckett. London: Reaktion Books, 2009.

<sup>13</sup> Николаевская, А. Сэмюэль Беккет. История. М.: Libra, 2016.

<sup>14</sup> Beckett, S. The Letters of Samuel Beckett: Volume 1, 2, 3, 4. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 2011, 2014, 2016.

яркий след и перешли, преобразившись до неузнаваемости, в его произведения. Представляют интерес также свидетельства складывающегося уже в ранние годы пессимистического мировосприятия Беккета, которому, тем не менее, неизменно сопутствует тонкое чувство юмора.

В ходе исследования привлекались также монографии и диссертационные исследования, в которых рассматриваются художественные особенности раннего творчества Беккета. Приведем их краткий обзор в хронологическом порядке.

Наиболее разностороннее освещение в западном литературоведении получил роман «Мерфи» (1938). Известный исследователь европейского модернизма Х. Кеннер стал одним из первых, кто включил в свою монографию это произведение наряду с другими, более поздними романами<sup>15</sup>. Ему удалось создать традицию прочтения текстов Беккета в русле картезианской философии и взглянуть на творчество ирландского писателя в свете рационалистической концепции.

По мнению Кеннера, рассуждения пост-картезианца Арнольда Гейлинкса о разделенности тела и разума (с которыми Беккет был знаком в оригинале) могут стать ключом к пониманию того, почему беккетовские герои так поглощены наблюдениями за своими движениями и отказываются переживать чувственный опыт без скрупулезного анализа той информации, которую данный опыт им приносит.<sup>16</sup> Таким образом они пытаются наладить отсутствующую связь. Кеннер соотносит романы «Мерфи» и «Уотт» с более поздними текстами и отмечает: «Если Моллой, в отличие от Уотта, не задается вопросами, это можно объяснить тем, что феномены видимого мира его не интересуют»<sup>17</sup>. И далее: «Поздние романы [С. Беккета] отворачиваются от света, падающего на тела, находящиеся в постоянном циклическом неистовом движении»<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> Kenner, H. Samuel Beckett: A Critical Study. New York: Grove Press, 1961.

<sup>16</sup> Ibid. P. 84.

<sup>17</sup> Ibid., P. 60

<sup>18</sup> Ibid., 60-61 pp.



Кеннер поэтически сравнивает себя с первыми астрономами, которые отмечали все случайные совпадения, открывавшиеся им в ходе наблюдений за небесными явлениями, и ставит перед собой цель находить в произведениях Беккета повторы и симметрии, выделяя с их помощью авторские средства художественной выразительности. Помимо периодически возникающих упоминаний о шляпах-котелках, которые носят герои Беккета, и буквы «М», с которой часто начинаются их имена, Кеннер обращает внимание также на образы, связанные с движением. По мнению исследователя, неожиданно важным оказывается упомянуть тот факт относительно беккетовских персонажей, рассматриваемых как ньютоновские тела, что они находятся либо в покое, либо в движении; во вселенной Беккета движение (для тех героев, кто способен приводить себя в движение) – это деятельность, заслуживающая, по крайней мере, детального описания, а может быть, и продолжительного обсуждения<sup>19</sup>.

В частности, образу велосипеда посвящена отдельная глава. Кеннер рассуждает о неполноценности человеческого тела и называет человека на велосипеде «картезианским кентавром» - современным воплощением древнегреческого представления о физическом совершенстве<sup>20</sup>. Развивая мысль, он демонстрирует формирование этого образа в «Моллое» и его полное отсутствие в последней части трилогии, «Безымянном», в которой, по мнению Кеннера, декартовский ход мысли воспроизводится в обратном порядке: «начинаясь с телесного *я существую*, роман заканчивается простым *мыслю*»<sup>21</sup>.

Исследователь полагает, что упоминание велосипеда является особым сигналом, соединяющим части художественного целого. Данный образ может указывать на сходство отдельных эпизодов внутри беккетовского художественного мира (так, в романе «Уотт» главный герой видит проезжающий велосипед в начале и в конце повествования), либо выступать

---

<sup>19</sup> Op. cit., p. 125.

<sup>20</sup> Ibid., p. 121.

<sup>21</sup> Ibid., p. 128.

в качестве центрального, смыслообразующего элемента. По словам Кеннера, ключевым обстоятельством является то, что в текстах никогда не фигурирует блестящий, новый прочный велосипед, но всегда велосипед утерянный, велосипед, о котором, как о ногах Нагга или о здоровье Моллоя, остались одни воспоминания; как тело, он распадается, как жизненные силы, он уходит в прошлое<sup>22</sup>. Несмотря на то, что Кеннер не анализирует образ велосипеда в ранних романах Беккета, нельзя не отметить пристальное внимание исследователя к движению в целом.

Другая ценная в контексте нашего исследования монография, посвященная прозе Беккета, была написана Дж. Флетчером<sup>23</sup>. В ней рассматривается эволюция беккетовских героев, начиная с романа «Мечты о женщинах красивых и так себе» и заканчивая романом «Как есть» (1961). Благодаря тому, что Беккет передал исследователю рукопись своего первого неопубликованного романа, Дж. Флетчеру удалось проанализировать раннее творчество писателя в полном объеме.

По мнению Ю. Уэбба, в произведениях Беккета представлен сложный портрет человеческих взаимоотношений с окружающей его вселенной<sup>24</sup>. Таким образом, каждый из романов в отдельности может быть рассмотрен как часть одной большой работы. Критик предпринимает попытку собрать воедино все части и продемонстрировать повторение мотивов в разных текстах. Романы «Больше тычков, чем ударов» и «Мерфи» он называет развернутыми комментариями к «Чистилищу» Данте<sup>25</sup>. Оба протагониста пытаются достичь поставленной перед собой цели, которая заключается в обретении покоя. При этом и Белаква, и Мерфи являются объектами иронии автора, который считает, что вера в возможность очищения и спасения является заблуждением. Не касаясь темы физического движения, Ю. Уэбб, тем не менее, говорит об отсутствии идеи прогресса в мире Беккета.

---

<sup>22</sup> Op. cit., p. 117.

<sup>23</sup> Fletcher, J. The Novels of Samuel Beckett. New York: Barnes&Noble, 1965.

<sup>24</sup> Webb, E. Samuel Beckett: A Study of His Novels. Seattle: University of Washington Press, 2014. – P. vii.

<sup>25</sup> Ibid., p. 23.

Р. Рабиновиц указывает на то, что проза Беккета до 1938 г. мало изучена. При этом он подчеркивает, что многие из стилистических приемов, представленных в первых романах, использовались в поздних произведениях, что говорит о единстве художественной ткани всего творчества Беккета<sup>26</sup>.

Ученый обращает внимание на повторяющиеся в нескольких частях «Больше тычков, чем ударов» описания автомобильных аварий. Р. Рабиновиц задается вопросом о том, что испытывает главный герой в связи с данными событиями и делает вывод о неспособности Белаквы к проявлению сочувствия<sup>27</sup>. Таким образом, обращаясь к образам, связанным с движением, Р. Рабиновиц анализирует их, выстраивая психологический портрет беккетовского героя. Монография представляет высокую ценность также потому, что в ней впервые рассматривается новелла «Кости Эхо», не вошедшая в состав «Больше тычков, чем ударов» и опубликованная отдельно лишь в 2014 г.

В рамках выбранной темы представляется целесообразным обращение к монографиям М. Фелдмана<sup>28</sup> и Э. Ульмана<sup>29</sup>. Опираясь на записи, которые Беккет делал в 1930-е гг., ученые исследуют интерес молодого писателя к философии и психологии. Несмотря на то, что записная книжка с цитатами из трудов Декарта, на которую ссылается Л. Харви<sup>30</sup>, была утеряна, все остальные материалы сохранились и были перечислены Э. Фростом<sup>31</sup>.

Обращает на себя внимание несоразмерность количества исследований, посвященных раннему творчеству писателя, в отечественном и зарубежном литературоведении. В то время как корпус англоязычной критики первых трех романов представлен десятками статей и монографий, в отечественном

<sup>26</sup> Rabinovitz, R. *The Development of Samuel Beckett's Fiction*, 1984. P. 8

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>28</sup> Feldman, M. *Beckett's Books: A Cultural History of the Interwar Notes*. New York: Continuum, 2006.

<sup>29</sup> Uhlmann, A. *Samuel Beckett and The Philosophical Image*. New York: Cambridge University Press, 2006.

<sup>30</sup> Harvey L. E. *Samuel Beckett: Poet and Critic*. Princeton: Princeton University Press, 1970.

<sup>31</sup> Frost, E. C. *Beckett and Geulincx's Metaphysics: «Without Knowing Why Exactly» // Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*. – 2012. – Vol. 24. – P. 291–305.

литературоведении подобное многообразие отсутствует. Произведения, созданные в 1930-х гг., остаются практически неизученными.

Наибольший отклик в российской критике получили драматические произведения Беккета. Его пьесы рассматриваются в диссертационном исследовании Е.Г. Доценко, статьях И.В. Дюшена, В.А. Ряполовой, Н.И. Прозоровой, М.М. Кореневой. Попытка осмысления творчества Беккета в контексте ирландской культуры предпринимается в докторской диссертации С.Е. Шеиной, исследующей взаимодействие прозы и поэзии писателя, а также в кандидатской диссертации А.В. Бороненко.

Следует отметить также статью А.А. Гениса, посвященную особенностям поэтики беккетовских текстов, диссертацию С.Е. Голубкова, в которой анализируется философский подтекст романов ирландского писателя с позиций психоанализа и постструктурализма, и монографию Е.Г. Доценко, рассматривающую проблему условности в пьесах Беккета и других английских драматургов.

Специфика ранней прозы впервые исследуется в монографии Д.В. Токарева, который сравнивает подходы Беккета и Д. Хармса в создании эффекта погружения в абсурдность бытия. Д.В. Токарев специально оговаривает, что в рамках своего исследования он намерен рассматривать С. Беккета прежде всего как французского писателя. Тем не менее, он обращается к роману «Мерфи», рассуждая о закономерности смерти главного героя. Д.В. Токарев называет «Мерфи» первым романом, основывая свою позицию на том, что «Мечты о женщинах красивых и так себе» не был опубликован, а «Больше тычков, чем ударов» представляет собой сборник новелл<sup>32</sup>.

Другого мнения придерживается Л.Ю. Макарова, которая признает «Больше тычков, чем ударов» романом и анализирует его с точки зрения предпринятого автором жанрового эксперимента. Данное произведение, по

---

<sup>32</sup> Токарев, Д. В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета. М.: Новое литературное обозрение, 2002.

словам Л.Ю. Макаровой, является центральным в раннем творчестве писателя, так как в нем он «впервые представляет сложившуюся оригинальную концепцию мира и человека и художественно декларирует собственные взгляды, четко выверенные по отношению к литературной традиции и вписанные в контекст современной ему европейской литературы»<sup>33</sup>.

Среди других обращений к раннему творчеству Беккета следует выделить статьи независимого исследователя А. Рясова, в которых получает развитие мысль Ю. Уэбба о созвучности всех произведений, созданных писателем. А. Рясов утверждает, что темы, развитые в поздних текстах, можно обнаружить уже в самом первом прозаическом опыте Беккета – новелле «Успение» (1929)<sup>34</sup>.

В контексте данной работы особого внимания заслуживают подробные комментарии к первым трем романам, созданные на основе обнародованных биографических сведений. Практически одновременно были опубликованы исследование К. Акерли, посвященное разбору литературных цитирований и интерпретации отдельных фраз в «Мерфи», и монография Дж. Пиллинга, в которой пристальному прочтению подвергается роман «Мечты о женщинах, красивых и так себе».

К. Акерли пытается доказать, что процесс чтения у молодого писателя был тесно связан с процессом создания текста. Он приводит обзор существующих работ, посвященных «Мерфи», и выступает с критикой в адрес предыдущих исследователей, которые, по его мнению, уделяли слишком мало внимания мелочам, безумным и рациональным, интерпретация которых является единственно возможным способом прочтения текстов Беккета как в философском, так и в художественном

---

<sup>33</sup> Макарова, Л. Ю. Жанровый эксперимент в ранней прозе С. Беккета: роман «Больше замахов, чем ударов» : дис. ... канд. филолог. наук. – Екатеринбург, 2008.

<sup>34</sup> Рясов, А. Рождение Мэлونا // Новый мир, № 3, 2015.

ключе<sup>35</sup>. Претендуя на создание первого монографического исследования романа, ученый обращается к произведениям мировой литературы, философским трудам, отдельным трудам в области психологии и физики не только для того, чтобы установить первоисточники многочисленных цитат, помещенных Беккетом в произведение, но и для объяснения истоков возникновения основных лейтмотивов.

Происхождение эпизодов, в которых центральными становятся образы, связанные с движением, К. Акерли напрямую связывает с интересом Беккета к философии. Он вступает в научный спор с апологетами картезианского прочтения романа и полагает, что в основу философской составляющей «Мерфи» легло сомнение писателя в дуалистической концепции Декарта и его обращение к триаде Гейлинкса (Душа – Бог – Тело)<sup>36</sup>.

Акцентируя внимание на сохранившейся насыщенности текста цитатами, сближающей «Мерфи» с первым романом «Мечты о женщинах, красивых и так себе», К. Акерли соглашается с Дж. Мэйзом в том, что стиль Беккета эволюционирует, и приводит слова исследователя: «Несмотря на то, что в романе развиваются темы и используются аллюзии, которыми Беккет был увлечен пятью годами ранее, мы видим, что теперь отношение автора к ним изменилось»<sup>37</sup>.

Отдельную ценность представляют приложения к монографии, в которых К. Акерли приводит хронологию событий в «Мерфи», восстановленную по содержащимся в тексте конкретным указаниям на время, и библиографию исследований, рассматривающих данный роман.

В схожем ключе была написана уже упомянутая выше монография Дж. Пиллинга, которая представляет собой развернутый комментарий к первому и, вероятно, наиболее сложному с точки зрения аллюзивной составляющей роману «Мечты о женщинах, красивых и так себе».

---

<sup>35</sup> Ackerley, C. J. *Demented Particulars: The Annotated 'Murphy'*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. – P. 10.

<sup>36</sup> Ibid., p. 20

<sup>37</sup> Ibid., p. 24.

Дж. Пиллинг опирается на круг чтения Беккета и ставит перед собой цель объяснить все, что может вызвать трудности у читателя, а также предложить интерпретацию тех цитат, которые имеют спорное происхождение.

Из письма Беккета к Т. МакГриви, процитированного Дж. Пиллингом, мы узнаем об опасениях насчет того, что его зависимость от техники ready-made может подавить все, что он хотел бы высказать самостоятельно<sup>38</sup>. Однако, по словам исследователя, сами по себе заимствования в произведении не рожают определенного смысла; они используются как вспомогательное средство для продолжения повествования, выражая в своей совокупности призыв Беккета «продолжать движение», высказанный позднее центральным персонажем «Безымянного»: «I can't go on. I'll go on». Кроме того, Пиллинг полагает, что многочисленные аллюзии в «Мечтах» позволили создать уникальный роман, максимально лишенный характерных жанровых черт: «“Мечты...” не похож на большинство романов; скорее, он напоминает то, на что чаще всего ссылается: на поэзию, поэзию в прозе, легенды/романсы, философские дискурсы, тексты, не поддающиеся жанровой классификации (такие, как «Анатомия» Бертона), исповеди и автобиографии»<sup>39</sup>.

Еще более обстоятельным стало исследование романа «Больше тычков, чем ударов». После неудачи с публикацией своего первого крупного произведения Беккет решает частично переработать уже написанный материал и создать на его основе роман в новеллах. В монографии исследователь рассматривает историю создания его отдельных частей, а также рецепции романа критикой.

Наибольший интерес представляет пятая глава монографии, в которой Дж. Пиллинг вновь обращается к комментированию отдельных фраз.

**Материалом** для исследования послужили ранние романы Беккета «Мечты о женщинах, красивых и так себе», «Больше тычков, чем ударов»,

<sup>38</sup> Pilling, J. A Companion to Dream of Fair to Middling Women. Edinburgh: Journal of Beckett Studies Books, 2004. – P. 10.

<sup>39</sup> Ibid., p. 365.

«Мерфи», вышеперечисленные комментарии к ним, письма Беккета и качественный корпус его биографий. Кроме того, в четвертой главе работы предлагаются компаративные наблюдения на материале романов «Трилогии» Беккета – «Моллой», «Мэлон умирает» и «Безымянный».

**Актуальность** исследования обусловлена, прежде всего, тем, что наблюдения ученых относительно функционирования в романах Беккета образов, связанных с движением, до сих пор оставались разрозненными. Описание существующих источников, а также анализ интересующих нас образов в рамках целостной системы «текста Беккета» позволит пролить свет на сложную художественную и философскую концепцию раннего творчества писателя, указать на единство его художественной онтологии.

**Новизна** настоящей работы определяется в первую очередь, отсутствием в отечественном литературоведении систематического исследования, которое включало бы в себя все крупные прозаические произведения, созданные в 1930-е годы. Во-вторых, для проведения анализа используется комплексная методология с опорой на феноменологический подход, который не применялся при анализе раннего творчества Беккета. Наконец, образы, связанные с движением, позволяют продемонстрировать наблюдаемое на протяжении всего творческого пути писателя единство авторской философско-экзистенциальной концепции героя, находящегося в постоянно возобновляемых, но тщетных поисках своего истинного положения в мире.

**Объектом** настоящего исследования являются романы «Мечты о женщинах, красивых и так себе», «Больше тычков, чем ударов» и «Мерфи», в которых комплекс образов движения активно участвует в формировании философской концепции начинающего писателя. Обращаясь к интересующим нас мотивам, сюжетам и образам, мы также сравниваем их функциональность в указанных текстах и поздних романах «Моллой», «Мэлон умирает» и «Безымянный».



**Предметом** исследования является феноменология движения в ранней прозе Беккета как основание ее художественной онтологии, уникальная образная репрезентация работы авторского воображения и многократно используемый автором инструмент смыслообразования.

**Цель** диссертационного исследования заключается в конкретизации и описании художественной концепции, связанной с движением, которую автор выстраивает в образной системе вышеупомянутых романов. Для достижения цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. Пояснить оригинальную конфигурацию разнообразных философских идей, оказавших влияние на Беккета в 1930-е годы;
2. Предложить биографический очерк жизни Беккета в период 1930-х годов с опорой на факты и события, которые, с одной стороны, оказали формирующее влияние на мировосприятие писателя, а с другой – фигурировали в его автобиографических текстах в нерасторжимой связи с движением;
3. Продемонстрировать роль образов движения в формировании концепции героя в ранних романах С. Беккета «Мечты о женщинах, красивых и так себе» (1932) и «Больше тычков, чем ударов» (1934);
4. Охарактеризовать систему образов движения и их функции в создании экзистенциально-феноменологической концепции «Я» в романе «Мерфи» (1938);
5. Сравнить функционирование сквозных мотивов и образов, связанных с движением, в раннем творчестве Беккета и последовавшем за ним периоде написания трилогии «Моллой», «Мэлон умирает» и «Безымянный».

**Теоретическая значимость** диссертации заключается в систематизации научных работ, посвященных раннему творчеству Беккета, а также в разработке феноменологического подхода к исследованию произведений писателя-модерниста.

**Практическая значимость** исследования связана с возможностью использовать его материалы при составлении программ университетских дисциплин, посвященных изучению модернистской литературы XX века, а также творчества С. Беккета.

**Методология** исследования сочетает отдельные инструменты *биографического* (работа с дневниками, комментариями, определение источников влияния на творчество и пр.) и *феноменологического* подходов.

При этом избираемый нами принцип работы с текстом – *имманентный анализ*. Именно здесь наша позиция отличается от уже предпринятых зарубежными учеными (преимущественно философами) исследований Беккета сквозь призму феноменологии<sup>40</sup>. Показателен в том плане масштабный труд Кэлина, согласно которому Беккет является писателем-философом, за которым маячат тени Гегеля, Хайдеггера и Сартра<sup>41</sup>. При этом отметим, что едва ли можно говорить о непосредственном влиянии трудов феноменологов на писателя в ранние годы, так как свидетельства о его знакомстве с работами Э. Гуссерля, М. Хайдеггера и других современных ему философов-феноменологов отсутствуют. При всей тонкости наблюдений над художественными интуициями писателя, собственно философская феноменология не стремится постичь онтологию художественного мира Беккета. В данных работах заметна тенденция иллюстрировать философские позиции Гуссерля, Сартра и Мерло-Понти материалом из сочинений писателя, подобно тому, как Борхес становится эффектным примером в теоретических выкладках Фуко, а Кэрролл в философии Делеза. Кроме того, подчеркнем, что философская феноменология неоднократно обращалась к рефлексиям о движении и его переживании в сознании, его непосредственной связи с осознанием тела (в особенности, в сочинениях М.

<sup>40</sup> См. Maude, Ulrika and Matthew Feldman, eds, *Beckett and Phenomenology* (New York: Continuum, 2009). Trezise, Th. *Into the Breach : Samuel Beckett and the ends of literature*. Princeton, 1990; Lance St. John Buder, *Samuel Beckett: A Study in Ontological Parable* (New York: St. Martin's Press, 1984). Особо обращают на себя внимание следующие три главы исследования: "Heidegger's Being and Time and Beckett"; "Sartre's Being and Nothingness and Beckett"; and Hegel's "Phenomenology of Mind and Beckett's The Unnamable."

<sup>41</sup> Kaelin, E.F. *The Unhappy Consciousness. The Poetic Plight of Samuel Beckett. An Inquiry at the Intersection of Phenomenology and Literature*. D. Reidel Publishing Company, Dordrecht, Holland, 1985.

Мерло-Понти)<sup>42</sup>, однако наша цель не состоит в поисках цитат из Беккета, способных подтвердить данные отвлеченные концепции. Напротив, в основе нашей работы – показ становления художественных репрезентаций уникального и органичного для писателя опыта, связанного с движением, как ключа к его мировосприятию и философско-экзистенциальным взглядам на человека, его способности к познанию и самопознанию.

Вслед за представителями женеvской школы (Жорж Пуле, Жан Старобинский, Жан Руссе, Жан-Пьер Ришар, Марсель Реймон, Альбер Бекен и др.), крупнейшей феноменологической школой в литературоведении, мы видим предметом своего исследования воплощение авторского сознания в художественных образах, что предполагает принцип имманентного чтения.<sup>43</sup>

Мы имеем дело с ««глубинными структурами» сознания автора, которые могут быть обнаружены в повторяющихся темах и образах, и, постигая их, мы постигаем способ, которым писатель «жил» в своем мире, феноменологические отношения между ним самим как субъектом и миром как объектом»<sup>44</sup>.

Иными словами, художественный мир в этой перспективе имеет онтологический статус *Lebenswelt*, («жизненного мира») автора<sup>45</sup>, со своими

---

<sup>42</sup> См. Merleau-Ponty, M. *Phenomenology of Perception*. London and New York, Taylor and Francis, 2002; Barbaras, R. *Desire and Distance: Introduction to a Phenomenology of Perception*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2005; Sobchack, V. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, 2004; Sokolowski, R. *Introduction to Phenomenology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

<sup>43</sup> См. Georges Poulet, "Phenomenology of Reading," *New Literary History* 1 (1969–70), J. Hillis Miller, "The Geneva School..." in *Modern French Criticism*, ed. J. K. Simon (1972), Sarah Lawall's *Critics of Consciousness: The Existential Structures of Literature* (1968), Michael Murray, *Modern Critical Theory: A Phenomenological Introduction* (1976).

<sup>44</sup> Иглтон, Т. Феноменология, герменевтика, рецептивная теория. В кн. *Теория литературы*. С. 85.

<sup>45</sup> Термин «жизненный мир» («*Lebenswelt*») впервые был введен и обоснован Э. Гуссерлем в работе «Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология» (1935-1936), в которой немецкий философ, рассуждая об особенностях процесса научного познания, заявил о том, что жизненный мир является «горизонтом всех осмысленных индукций» (Гуссерль, Э. *Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология*. СПб.: Наука, 2013. – С. 92.). Исходя из гуссерлевского толкования термина «горизонт», можно заключить, что *Lebenswelt* является также и «полем» подразумеваемых переживаний для всех интенциональных переживаний субъекта. Учитывая интенциональность литературного произведения, на которую указывал ученик Э. Гуссерля, польский феноменолог и эстетик Р. Ингарден, правомерно утверждать, что жизненный мир является «питательной средой» не только для естественнонаучного познания, но и для творческой деятельности. Сохраняя понятийное ядро, *Lebenswelt*, однако, по-разному трактуется в философии (Гуссерль, Хайдеггер, Сартр, Мерло-Понти), эстетике (Ингарден) и в литературоведческом «пристальном прочтении» конкретного текста (женеvская школа).

особенностями переживания времени, места, отношений «Я» с другими людьми, восприятия собственного тела, окружающих материальных объектов и пр. При этом так называемая «чистая транскрипция ментальной сути» (насколько это возможно) важна как путь к определению главных авторских траекторий смыслопостроения. Это в особенности важно при обращении к текстам Беккета как модерниста.<sup>46</sup> Так, Гастон Башляр в одном из своих феноменологических исследований пишет: «...Что же может дать биография для объяснения произведения оригинального, решительно обособленного от всего лежащего вне его, произведения, в котором литературный замысел жив, стремителен, замкнут в себе и из которого, следовательно, повседневная жизнь совсем исключена? Таким образом, все сводится к этим произведениям, выступающим в роли неких негативов с реальной жизни. Ни один толкователь не сможет восстановить их иначе. Их следует брать с точки зрения их усилия, энергии разрыва; их надо понимать из их собственной системы, как понимают неевклидову геометрию — в соответствии с ее собственной аксиоматикой»<sup>47</sup>.

Наш выбор феноменологического подхода также предполагает, что «литературное произведение составляет органическое целое, и, несомненно, то же самое касается всех произведений конкретного автора, поэтому феноменологическая критика может уверенно двигаться между самыми хронологически несовместимыми и тематически различными текстами»<sup>48</sup>. Находившийся под влиянием женевских критиков Дж. Хиллис Миллер писал, что избранные отрывки произведений способны «раскрыть сущность некоторых навязчивых идей, проблем и установок», что дает возможность «обнаружить изначальное единство творческого сознания автора», связность

<sup>46</sup> Модернистское восприятие с его нацеленностью на импрессионистичность, незавершенность, фрагментарность оказывается созвучно феноменологической установке. Об этом пишет Э. Милденберг, утверждая, что в модернистском дискурсе мы не находим прямого отображения «реальности». Вместо этого мы видим попытку автора соприкоснуться с непосредственным чувственным восприятием, выразить сиюминутный опыт. См. Mildenberg, A. *Modernism and Phenomenology. Literature, Philosophy, Art*. Palgrave Macmillan, 2017. P.52.

<sup>47</sup> Башляр Г. *Поэтика пространства* / Пер. с франц.— М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. С. 171.

<sup>48</sup> Иглтон, Т. *Феноменология, герменевтика, рецептивная теория*. В кн. *Теория литературы*. С. 86.

онтологических констант художественного мира писателя как единого текста, возникающего на основе *Lebenswelt*. Так, отдельное произведение рассматривается как органичная часть всего корпуса текстов автора, позволяя критику «определить то, что постоянно сохраняется во всем роящемся многообразии романов, и как совершенно уникальный взгляд на мир одинаково проявляет себя в разных текстах»<sup>49</sup>. В контексте нашего исследования, особое значение приобретает и постоянно присутствующая в текстах Беккета экзистенциальная проблематика бессилия, тщеты, заброшенности, разделенности тела и духа (бытия и ничто).<sup>50</sup>

Подчеркнем, что биографическая основа творческого воображения отнюдь не отрицается феноменологами-литературоведами, она естественным образом становится одним из источников материала для «жизненного мира», то есть мира действительного переживания и преобразования реальности в сознании<sup>51</sup>. В своей критике биографизма феноменологи скорее обрушиваются на позитивистский редукционизм как неизбежное следствие сведения мира вечно сущих и динамичных ментальных образов к инертности фактов.

Как и американская «новая критика» 1940-х годов, женевская школа практиковала «пристальное чтение» и предлагала стилистический анализ, основанный на тесной связи между структурой (формой) текста и его смыслом (означиванием). Органическая форма женевцев, однако, отличается от «органической формы» «новых критиков». Позицию женевской школы по отношению к формализму и структурализму резюмировал Старобинский: «Нет структуры без структурирующего *сознания*» (авторской интенции и читательской рецепции, отвергаемых «новыми критиками»)<sup>52</sup>. Более того,

<sup>49</sup> Hillis Miller, J. *Charles Dickens: The World of His Novels* (1959).

<sup>50</sup> Среди многочисленных работ выделим Dobrez, L. A. C. *The Existential and its Exits. Literary and philosophical perspectives on the works of Beckett, Ionesco, Genet and Pinter*. Bloomsbury, 2013.

<sup>51</sup> Поискам источников опыта и переживаний, ставшего на долгие годы неотъемлемой частью авторского мира Беккета, и попыткам воссоздания отдельных биографических эпизодов, связанных с творческим процессом писателя, посвящена первая глава настоящего исследования, в которой проводится анализ биографических материалов.

<sup>52</sup> См. классический труд Iser, W. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*.

письмо не является сомнительным суррогатом внутреннего опыта, это и есть сам опыт, художник преобразует вселенную в ее духовный эквивалент, который также является словесным эквивалентом, набором слов, фигур и ритмов (Руссе). Безусловно, феноменологические подходы к литературе в некоторой степени подтверждают и объясняют уникальную онтологию художественного текста, при этом необходимо подчеркнуть, что представители данного исследовательского подхода признают амбивалентную (объективную и субъективную) природу литературной критики.

Художественные образы, связанные с движением, описываемые в последующих главах, являются, с одной стороны, частью одного из уровней, выделенных феноменологом-эстетиком Р. Ингарденом в структуре художественного произведения. С другой, позволяют выявить постепенно раскрывающиеся в имманентном чтении «интенциональные траектории» или особая авторская субъективность<sup>53</sup>, и вместе с ней уникальный инструмент смыслообразования.

Рассматривая выделенные образы движения как элементы концептуально выстроенной системы, мы стремимся раскрыть особенности авторского мира, сформировавшегося уже в ранних текстах Беккета и впоследствии проявляющиеся в более поздних произведениях.

В связи с необходимостью определения законов, по которым функционирует упомянутый авторский мир, целесообразно проанализировать следующее:

1. Виды пространств, в которых находятся персонажи произведений. Обращает на себя внимание повторение в произведениях Беккета одних и тех же пространств. Среди наиболее часто встречающихся выделяются: комната, бар или паб, городское (уличное) и загородное пространства, пространство автомобильного и маршрутного транспорта.

---

<sup>53</sup> Wolfreys, J. (Ed.) *Modern European Criticism and Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. – P. 154.

Кроме того, в ранних романах Беккета подробно описывается устройство разума героев, в котором они также могут «находиться».

2. Характер перемещения героев в различных пространствах художественного мира и связанная с ним телесная характеристика героев. В рамках данного аспекта нас интересует прежде всего то, под влиянием каких обстоятельств герои выбирают определенную стратегию движения (остановка, продвижение вперед, движение по кругу, ускорение и т.п.) и его траекторию. Зачастую беккетовские персонажи испытывают сложности при ходьбе, что, однако, не всегда приводит к отказу от длительных путешествий.

3. Образы предметов, непосредственно связанных с движением. Данные частотные образы выделяются из описаний перемещений. Нередко автор делает акцент на обуви, которую носят его герои. В сюжетах также фигурируют костыли, инвалидные кресла, кресла-качалки, велосипеды, автомобили, автобусы и трамваи. Каждый из таких предметов писатель вводит в контекст, оценочная модальность которого меняется в зависимости от того, насколько предмет способствует развитию благоприятных для героев событий. Помимо этого, интерес вызывают образы, связанные с движением, окружающим героев, так как Беккет использует их для иллюстрации душевного состояния своих персонажей.

### **Основные положения диссертации, выносимые на защиту:**

1. Ранние романы Сэмюэла Беккета, созданные в период 1932-1938 гг., представляют собой ценный материал для анализа истоков образной системы уникальной авторской концепции мира. Анализ романов указанного периода с точки зрения конфигурации и функционирования в них сквозных образов и мотивов, связанных с движением, позволяет выявить философско-экзистенциальные константы, фундаментальные для творчества писателя-модерниста;

2. Интерпретации образов, связанных с движением, в ранних текстах Беккета способствует обращение к философским трудам, которые писатель изучал в 1930-е гг., в особенности к идеям Гейлинкса и Шопенгауэра относительно способности человека проявлять свободу воли. При этом в творческом сознании автора также укореняется идея бессмысленности любого целенаправленного движения, подкрепленная личным опытом болезненного переживания трагических событий и размышлениями над концепциями, относящимися к различным направлениям европейской философии от древнегреческого атомизма до иррационалистического течения XIX века;

3. В качестве тесно связанных в сознании писателя феноменов бытия, выступающих как уникальная художественная онтология Беккета, оказываются, с одной стороны, физическое движение / неподвижность, а с другой, – опыт воображения природы сознания, признание цикличности, бессмысленности существования в его разнообразных проявлениях, в ситуациях демонстрации свободы воли, столкновения со смертью и отчуждением, а также опытом переживания телесного дискомфорта. Художественная онтология, возникающая в ранних текстах писателя, становится фундаментом экзистенциальной проблематики произведений позднего Беккета;

4. Частота и повторяемость образов движения, их лейтмотивный след особенно заметны в формировании специфических сюжетных ситуаций ранних романов Беккета. Исследуемые образы непосредственно связаны с определенными видами пространств (комната, питейное заведение, городское уличное пространство, пространство движения автомобильного и маршрутного транспорта) и характером передвижения/неподвижности в них. Подробно описывается внутреннее устройство разума героев, в котором они также могут «находиться». В большинстве произведений способность к передвижению маркируется акцентом на состоянии ног протагонистов и на обуви, которую они носят. В предметный ряд, обеспечивающий возможность



движения у Беккета, нередко включаются костыли, инвалидные кресла, кресла-качалки, велосипеды, автомобили, автобусы и трамваи. Каждый из образов Беккет наделяет оценочным описанием, модальность которого зависит о того, насколько тот или иной предмет способствует осуществлению героем свободного перемещения и продвижения вперед. Трудности передвижения, образы вынужденной неподвижности и паралича несут в себе знаки экзистенциального отчаяния. Выбор героями Беккета того или иного вида движения и его траектории, их отношение к различным видам вспомогательных средств концептуально значим для осмысления сюжета и экзистенциально-феноменологической концепции «Я» в текстах писателя;

5. Художественное воплощение взглядов Беккета на человека в оригинальной системе образов движения, имеющей свои закономерности, открывает перспективу смысловой нюансировки при обращении к поздним романам писателя. Однако очевидно, что в раннем творчестве только формируется представление о том, что человеческое существование трагически ограничено: за пределы замкнутого круга человек может выйти только при условии отказа от повторения одних и тех же действий и глубокого изучения природы своего сознания. Результатом движения вперед неизбежно становится возвращение в исходную точку, к самому себе. Писатель приходит к комплексному осмыслению этой концепции в романах трилогии «Моллой», «Мэлон умирает» и «Безымянный».

**Апробация работы.** Основные положения работы излагались в докладах на международных, всероссийских, межвузовских научных конференциях и научных семинарах (Ростов-на-Дону, Воронеж, Донецк). Положения и концепция исследования обсуждались на кафедре теории и истории мировой литературы Южного федерального университета, а также представлены в ряде статей:

Чернышев И. Н. «Феноменология образа велосипеда в ранней прозе С. Беккета» // Литература в диалоге культур. Межвузовский научный сборник. Вып. 3. Ростов-на-Дону: Издательство Южного федерального университета, 2016. – С. 235-238.

Чернышев И. Н. «Образы движения и экзистенциальная проблематика в романе “Больше тычков, чем ударов” С. Беккета» // Известия Южного федерального университета. Филологические науки 2017. №2. – С. 33-41 (издание ВАК).

Чернышев И. Н. «Рецензия на работу: Николаевская А. Г. Сэмюэль Беккет: История. М.: libra, 2016. 228 с.» // Новое прошлое. №4, 2017. – С. 344-350 (издание ВАК).

Чернышев И. Н. «Письма Беккета как источник научного комментирования» // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований, 2018. Том 3. №4. Ростов-на-Дону: Издательство Южного федерального университета. – С. 100-117.

Чернышев И. Н. «Движение в образной системе романа Сэмюэля Беккета “Мечты о женщинах, красивых и так себе” (1932)» // Известия Южного федерального университета. Филологические науки 2019. №3. – С. 164-171 (издание ВАК).

Чернышев И. Н. «Образы движения в концепции сюжета романа Сэмюэля Беккета “Мерфи” (1938)» // Вестник Пермского университета. Том 12. №1, 2020. – С. 120-126 (издание ВАК).

Чернышев И. Н. «Движение как основа мотивной и образной структуры в романе С. Беккета “Моллой”» // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований, 2020. Том 5. №4. Ростов-на-Дону: Издательство Южного федерального университета. – С. 95-117.

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и библиографического списка, включающего 216 наименований. Общий объем диссертации – 171 с.

## 1. ГЕНЕЗИС СИСТЕМЫ ОБРАЗОВ ДВИЖЕНИЯ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ С. БЕККЕТА

Исследование образной системы потребует, в первую очередь, раскрытия ее связи с философскими теориями, оказавшими влияние на молодого писателя и сформировавшими его мировоззрение. С. Беккет неоднократно высказывался против того, чтобы в его текстах видели отражение определенной философской концепции, а также заявлял об отсутствии интереса к философии как интеллектуальной практике. Тем не менее в критических работах, посвященных ранней прозе ирландского модерниста, содержатся убедительные доказательства его обращений к идеям древнегреческого атомизма, картезианства, учения о монадах Лейбница, иррационализму Шопенгауэра и другим философским системам. Отдельно рассматривается влияние на писателя христианской традиции, в том числе, в русле его интереса к «Божественной комедии» Данте и «Исповеди» Августина.

Беккет также заявлял о своем неприятии натурализма как творческого базиса, однако в ранних романах очевидно прослеживаются автобиографические элементы<sup>54</sup>. В связи с этим, одним из неперенных условий интерпретации образов движения и произведений в целом становится изучение студенческих заметок Беккета, его рабочих тетрадей 1931-1932 гг. и записных книжек, в которых он размещал цитаты из заинтересовавших его текстов. Письма Беккета, в которых нашли отражение размышления о собственном творчестве и трагические события, произошедшие с писателем в эти годы, содержат отдельные фразы, указывающие на то, что Беккет был склонен использовать метафоры, связанные с движением, в общении с близкими друзьями. Способность продолжать движение становится для писателя синонимом способности

---

<sup>54</sup> См. F. J. Hoffman. Samuel Beckett: The Language of Self; A. Hornung. Fantasies of the Autobiographical Self; Thomas Bernhard, Raymond Federman, Samuel Beckett; D. Pattie. Beckett and Obsessional Ireland; A. Piette. Remembering and the Sound of Words: Mallarmé, Proust, Joyce, Beckett.

существовать. Включая в содержание нашей работы биографические сведения, мы стремимся доказать, что психологический кризис, сформировавшийся на фоне неудачных попыток достичь взаимопонимания в общении с матерью и усугубившийся после внезапной смерти отца и двоюродной сестры, стал одной из причин развития у Беккета интереса к состояниям движения и неподвижности.

## 1.1 Влияние философских идей на формирование мировосприятия Беккета в 1930-е гг.

Вопрос обращения С. Беккета к философии остается актуальным для исследователей. Анализ существующих монографий позволяет выделить два распространенных подхода к его решению. В рамках первого осуществляется поиск отсылок к философским концепциям в художественных текстах писателя, его критических статьях, письмах, неопубликованных рукописях и записных книжках. Другой способ заключается в сведении содержания конкретных произведений к определенным философским мотивам. Более перспективным видится использование первого подхода, так как писатель не раз заявлял о том, что его творчество не должно восприниматься как комментарий к определенной философской системе. Тем не менее, насыщенность первых романов философскими аллюзиями очевидна.

В текстах ирландского модерниста находили упоминания идей, разрабатывавшихся древнегреческими философами<sup>55</sup>, христианскими мистиками<sup>56</sup>, представителями рационализма Нового времени<sup>57</sup>, идеализма<sup>58</sup>, философии жизни<sup>59</sup>, экзистенциальной философии<sup>60</sup> и других направлений<sup>61</sup>. Необходимо подробно осветить те случаи пересечения авторского сознания с философским дискурсом, результатом которых стало появление образов, связанных с движением.

<sup>55</sup> См. Feldman M., Mamdani K. (Eds.) *Beckett/Philosophy*; Calder, J. *The Philosophy of Samuel Beckett*.

<sup>56</sup> См. C. Ackerley. *Beckett and Mysticism*; M. Byron. *The Early Middle Ages of Samuel Beckett*; C. J. Ackerley. «I, of Whom I Know Nothing»: Biblical Echoes in Samuel Beckett's «L'Innommable» and «The Unnamable»; H. L. Baldwin. *Samuel Beckett's Real Silence*.

<sup>57</sup> См. C. Travis. *Beyond the Cartesian Imagination: Placing Beckett*; D. Tucker. *Beckett's «Guignol» Worlds: Arnold Geulincx and Heinrich von Kleist*;

<sup>58</sup> См. Addyman, D. «Speak of Time, without Flinching... Treat of Space with the Same Easy Grace»: Beckett, Bergson and the Philosophy of Space; D. Tucker. *Samuel Beckett and Arnold Geulincx: Tracing 'a literary fantasia'.*

<sup>59</sup> См. Pothast, U. *The Metaphysical Vision: Arthur Schopenhauer's Philosophy of Art and Life and Samuel Beckett's Own Way to Make Use of it.*

<sup>60</sup> См. H. Jensen. *Metaphysical Pessimism and Samuel Beckett*; S. Lawall. *Critics of consciousness: The existential structure of literature.*

<sup>61</sup> См. L. S. J. Butler. *Samuel Beckett and the Meaning of Being: A Study in Ontological Parable*; A. Furlani. *Beckett after Wittgenstein*; B. Keatinge. *Philosophical Vagrancy in Molloy: A Deleuzean Reading*; Stanton B. Garner, Jr. «Still Living Flesh»: Beckett, Merleau-Ponty, and the Phenomenological Body; S. Gendron. *Repetition, Difference, and Knowledge in the Work of Samuel Beckett, Jacques Derrida, and Gilles Deleuze.*

Примечательно, что сам Беккет, желая, очевидно, избежать трактовок своих текстов исключительно в русле философской традиции, в 1961 г. заявил в интервью журналисту издания «Nouvelles Littéraires» Габриэлю д'Обареду, что никогда не читал трудов философов, так как не понимал их содержания<sup>62</sup>. Более того, по словам писателя, он не имел бы причин писать романы, если бы мог передать свои концепции философскими терминами.<sup>63</sup> Согласившись в том же году на еще одно интервью с Томом Драйвером, Беккет пояснил свое высказывание: «Невозможно больше говорить о бытии, необходимо говорить только о путанице [«mess»] вокруг. Когда Хайдеггер и Сартр рассуждают о разнице между понятиями «бытие» и «экзистенция», они, возможно, в чем-то правы, я не знаю, но их язык для меня слишком философский. Я не философ. Человек может говорить только о том, что находится непосредственно перед ним, а сейчас перед нами одна сплошная путаница»<sup>64</sup>.

Однако существуют свидетельства того, что на протяжении десяти лет, с 1928 по 1938 гг., писатель обращался к учебным пособиям для самостоятельного освоения истории философии<sup>65</sup>. Начало этого периода совпадает с переездом Беккета в Париж в ноябре 1928 года в рамках двухгодичного преподавательского обмена между Тринити-колледжем и Высшей нормальной школой. До этого, как пишет Беккет в письме к Д. Бэр от 24 октября 1974 г., он не изучал философию в рамках обучения в колледже, «let alone Wittgenstein»<sup>66</sup>. Тем не менее, как заявляет Д. Бэр, к теории Витгенштейна он испытывал отвращение<sup>67</sup>. Завершение данного этапа связывают с сочинением эссе «Les Deux Besoins» [«Две потребности»] (1938, не опубликовано), в котором писатель впервые выдвигает идею, ставшую впоследствии одной из главных констант в его творчестве: «разум

<sup>62</sup> Feldman M., Mamdani K. (Eds.) Beckett/Philosophy. – Stuttgart and Hannover: ibidem Press, 2015. – P. 9.

<sup>63</sup> См. P.H. Abbott “I Am Not a Philosopher” // Beckett at 100: Revolving it All, L. Ben-Zvi, A. Moorjani (Eds.). – 2008. – P. 81-92.

<sup>64</sup> Maude U., Feldman M. (Eds.) Beckett and Phenomenology. – New York: Continuum, 2010. – P. 45.

<sup>65</sup> Feldman M., Mamdani K. (Eds.) Beckett/Philosophy. – Stuttgart and Hannover: ibidem Press, 2015. – P. 10.

<sup>66</sup> Bair, D. Samuel Beckett: A Biography. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1978. – P. 655.

<sup>67</sup> Ibid.

враждебен творческому процессу, возникающему, на самом деле, из потребности создавать»<sup>68</sup>. Философские мотивы, прослеживающиеся в поздних произведениях, являются результатом художественной обработки знаний, полученных в течение упомянутого десятилетия.

Знакомство в Париже с Дж. Джойсом, работавшим над своим главным текстом «Поминки по Финнегану» (рабочее название «Work in Progress»), вдохновило молодого писателя начать работу над эссе «Данте ... Бруно. Вико .. Джойс» для сборника «Our Exagmination Round His Factification For Incamination of Work in Progress» (1929). Вспоминая об этом позднее, Беккет отмечал, что в то время не был глубоко знаком с сочинениями великих мыслителей прошлого и имел лишь поверхностное представление об их работах, почерпнутое из биографических очерков<sup>69</sup>.

Автор эссе, рассуждая о связи произведения Дж. Джойса с идеями Дж. Вико, вслед за итальянским философом описывает принцип, который, по его мнению, лежит в основе взаимодействия литературы и философии: «В сущности, поэзия – это антитеза метафизики. Метафизика очищает разум от чувств и культивирует бестелесность духовного; поэзия есть страсть и чувство, что наделяет душой неодушевленное. Метафизика достигает высот тогда, когда она соотносится с всеобщим; поэзия – когда она соотносится с частным. Поэты суть чувство, философы – разум человечества»<sup>70</sup>. Такое разделение объясняет протест Беккета (безусловно, считавшего себя в большей степени поэтом, чем философом) против попыток некоторых исследователей вписать его фигуру в современный ему философский дискурс. На отсутствие у Беккета глубокого интереса к философии, а также на значимость для него фигуры Джойса косвенно указывает и тот факт, что он узнавал об идеях, изложенных в основном труде Дж. Вико «Основания новой науки об общей природе наций» (1725), не из первоисточника, а из

---

<sup>68</sup> Feldman M., Mamdani K. (Eds.) Beckett/Philosophy. – Stuttgart and Hannover: ibidem Press, 2015. – P. 42.

<sup>69</sup> Knowlson, J., Knowlson E. Beckett Remembering, Remembering Beckett. New York: Arcade Publishing, 2007. – 44-45 pp.

<sup>70</sup> Беккет, С. Осколки. М.: Текст, 2009. – С. 79



работы Б. Кроче «La Filosofia di Giambattista Vico» (1911) и из бесед с Джойсом.

Одна из главных тем «Новой науки» – цикличность исторического процесса. По мнению Вико, Божественное Провидение ведет человечество последовательно через три эры развития (божественную, героическую и человеческую), чтобы затем вновь вернуть в новое варварство и запустить процесс развития заново. Трехчастный цикл, описанный итальянским философом, Беккет сравнивает со структурой «Поминок по Финнегану», утверждая, что четвертая часть романа соответствует самому Провидению.

Размышления Вико о цикличности, вероятно, серьезно повлияли на складывающуюся картину мира начинающего писателя, так как мотивы зацикленного движения и возвращения в исходную точку начинают проявляться уже в его первых произведениях.

Примечательно высказывание Вико, касающееся памяти и воображения: «Воображение – не что иное, как память, распространенная или сжатая»<sup>71</sup>. Вико также говорит о необходимости различать три функции разума: «память, поскольку она сохраняет вещи, фантазию, поскольку она изменяет вещи и подражает им, ум, поскольку он переворачивает их и располагает в некотором соответствии и порядке»<sup>72</sup>. Известно, что данная точка зрения была глубоко воспринята Дж. Джойсом и непосредственно использована им в работе. По мнению Д.Ф. Верена, автор «Поминок по Финнегану» побуждает читателя использовать все три функции: он заставляет вспомнить все, что касается человечества и всей его истории, при этом язык Джойса удивительным образом изменяет и имитирует то, что должно всплыть в памяти читателя. А далее, как указывает Верен, все снова переворачивается, и мы начинаем видеть совпадения в несхожем, а то, что казалось разорванным и абстрактным, оказывается частью целого<sup>73</sup>. Кроме

<sup>71</sup> Вико, Дж. Основания новой науки об общей природе наций. М.: Рипол-Классик, 2018. – С. 87.

<sup>72</sup> Ibid. С. 356.

<sup>73</sup> Feldman M., Mamdani K. (Eds.) Beckett/Philosophy. – Stuttgart and Hannover: ibidem Press, 2015. – P. 60.

того, исследователь указывает на последние слова романа, в которых также фигурирует память: «Us then. Finn, again! Take. Bussoftlhee, mememormee!»<sup>74</sup>.

Восхищение Джойсом или увлеченность идеями Вико (или, возможно, и то, и другое в равной степени) обусловили активное использование Беккетом собственного жизненного опыта в раннем творчестве и постоянное присутствие мотива воспоминания в поздних произведениях. Способность вспоминать неразрывно связана у беккетовских героев со способностью вербализировать опыт, что в свою очередь оказывается для них неизменным условием для продолжения движения и существования.

Обращаясь к переписке Беккета с Т. МакГриви, находим в ней упоминания работ таких мыслителей как Шопенгауэр (1930), Дидро (1932), Лейбниц (1933), Гейлинкс (1936), Д.Э. Мур (1936), Беркли (1936), Спиноза (1936), Кант (1938), Бергсон (1938). В биографических источниках находим дополнительную информацию о том, что в 1932 г. молодой писатель читал Платона, гностиков и аристотелевскую критику трудов Фалеса в Британском музее<sup>75</sup>.

Художественные тексты, датируемые 1931-1934 гг., отражают интенсивное, хотя и неупорядоченное изучение писателем пособий по философии. Обилие разобщенных цитат и аллюзий в текстах первых двух романов усложняет повествование, делает портрет главного персонажа более «интеллектуальным». Иначе привлекает внимание философская составляющая романа «Мерфи» (1938). Именно в этом произведении наиболее полно отразились размышления писателя, связанные с изучением истории западной философии. Что касается романов «Трилогии», в них писатель уже достигает минималистического стиля, отказываясь от использования прямых цитирований и сложных конструкций.

В обширном комментарии к роману «Мерфи» перечисляются основные философские теории, использованные автором в шестой главе, описывающей

<sup>74</sup> Op. cit., p. 61.

<sup>75</sup> Knowlson, J. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. New York: Simon&Schuster, 1996. – P. 208.

внутреннее устройства разума главного героя. Так, по мнению исследователя, глава начинается с «Этики» Спинозы, затем переходит к «Монадологии» Лейбница. Кроме того, в ней систематически используется «Этика» Гейлинкса. Желание Мерфи осознавать себя в третьей зоне своего разума – кантовское, но на него влияет также пессимизм Шопенгауэра. Общая схема усложнена соответствующими парадигмами, составленными из греческой философии, христианского мистицизма, глубинной психологии и пост-ньютоновской физики; однако структура романа целиком основана на сомнении в картезианском рационализме<sup>76</sup>.

Уже в ранней критике, примером которой может служить статья С. Минтца «Beckett's Murphy: 'A Cartesian Novel'» (1959), высказывается гипотеза о развитии идей картезианства в ранних произведениях писателя. Исследователь полагает, что Беккет использовал картезианство с той же целью, с какой Джойс использовал Вико: не только для того, чтобы продемонстрировать свою интеллектуальность, но и чтобы наделить роман структурой, действием и смыслом<sup>77</sup>. Его утверждение развивает Х. Кеннер, который также подчеркивает важную роль дуалистической концепции в романе, говоря о том, что главный герой лишен побудительного мотива, будучи дуалистом, увлеченным жизнью разума, и, следовательно, отвлеченным от работы, которая предполагает активность тела<sup>78</sup>.

Соглашаясь с упомянутыми исследователями, обратим внимание на то, что Мерфи воспринимает тело и сознание как отдельные системы, независимо сосуществующие и взаимодействующие с помощью неизвестной высшей силы. Такая точка зрения выходит за рамки гипотезы Декарта, поэтому исследователи выделяют именно окказионалистскую «Этику» в качестве основного философского источника заложенных в роман идей. В одном из биографических исследований прямо говорится о том, что

<sup>76</sup> Ackerley, C. J. *Demented Particulars: The Annotated 'Murphy'*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. – P. 18.

<sup>77</sup> Mintz, S. *Beckett's Murphy: 'A Cartesian Novel' [Text] // Perspective*. – 1959. – Vol. 11.3. – P. 156-165.

<sup>78</sup> Kenner, H. *Samuel Beckett: A Reader's Guide*. London: Thames & Hudson, 1973. – P. 62.

философия Гейлинкса оказала самый длительный эффект на Беккета: «Она так впечатлила его, что он сформировал на ее основе концепцию романа “Мерфи”»<sup>79</sup>. Гейлинксовскую аксиому о невозможности познания природы движений человеческого тела из-за того, что ими управляет божественная воля, считают базовой для понимания истоков основных лейтмотивов раннего творчества писателя<sup>80</sup>.

Беккет знакомился с малоизученными на тот момент работами бельгийского философа, переводя отрывки оригинального издания с латыни. Сложности, возникавшие при поиске текстов и их изучении, только усиливали его интерес к окказионализму. В письме к МакГриви от 16 января 1936 г. Беккет подчеркивает важность полученных знаний: «I suddenly see that Murphy is breakdown between his (Geulincx) «Where you are worth nothing, may you also wish for nothing» (positive) & Malraux’s «it is difficult for one who lives isolated from the everyday world not to seek others like himself» (negation)»<sup>81</sup>.

Несмотря на то, что Гейлинкс помог Беккету найти точку опоры для выражения своих мыслей, труды философа, вероятнее всего, не обладали для Беккета значимым нарративным импульсом, так как Гейлинкс не рассказывал никакой «истории»<sup>82</sup>. Тем не менее, некоторые из его идей стали основополагающими при создании образа главного героя, повлияв на воображение автора.

Бельгийский мыслитель превратил разрозненные идеи о разделенности сознания и тела в единую, эпистемологически обоснованную рационалистическую этику. Позаимствовав слово «occasion» у Декарта, с помощью которого тот определял характер взаимодействия сознания и тела, Гейлинкс высказал гипотезу, согласно которой люди не обладают реальной

<sup>79</sup> Bair, D. Samuel Beckett: A Biography. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1978. – P. 92.

<sup>80</sup> Ackerly, C. J., Gontarski S. E. (Eds.) The Grove Companion to Samuel Beckett: A Readers Guide to His Works, Life, and Thought. New York: Grove Press, 2004. – P. 224.

<sup>81</sup> Knowlson, J. Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett. New York: Simon&Schuster, 1996. – P. 219.

<sup>82</sup> Uhlmann, A. Beckett and Philosophy [Text] // A Companion to Samuel Beckett, S. E. Gontarski (Ed.). – 2010. – P. 84-96.

властью над своими действиями. Философ констатирует, что теоретическое знание, заключенное в нашем разуме, о естественных процессах, происходящих внутри тела, не помогает ими управлять. Из этого утверждения он выводит заключение о том, что посредником между разумом и телом является божественная воля. Несмотря на то, что человек свободен в своих желаниях, их исполнение, по Гейлинксу, возможно только в том случае, если они совпадут с волей Бога. Таким образом, праведным поведением философ считает отказ от тех стремлений, которые не могут быть реализованы.

По мнению исследователей, Беккета интересует, в первую очередь, то, как Гейлинкс определяет «смирение»: «презрение к себе из любви к Богу и Разуму»<sup>83</sup>. Смирение, согласно бельгийскому философу, требует безразличия к обстоятельствам собственной жизни; другими словами, мы не должны трудиться во имя своего блага, но и не должны забывать о себе; в то же время «мы не должны ставить себя выше Любви к Разуму»<sup>84</sup>. Анализ романа «Мерфи», представленный в третьей главе, показывает, что главный герой стремится следовать данному указанию.

Детальный разбор влияния философа на творчество писателя позволяет провести прямые параллели между «Мерфи» и гейлинксовской «Этикой». К примеру, образ раскачивающегося кресла связывается с образом колыбели у Гейлинкса, который использует его в связи с рассуждениями о проблеме суицида. Опираясь на предыдущие рассуждения и справедливо замечая, что совершение самоубийства невозможно без приведения тела в движение, философ делает вывод о том, что смерть человека наступает также не по его воле, но при участии воли Бога. В качестве иллюстрации Гейлинкс приводит в пример ребенка, лежащего в колыбели: «К примеру, если лежащий в колыбели ребенок хочет, чтобы колыбель раскачивалась, она обычно раскачивается; однако, это происходит не по его желанию, а потому что мать

---

<sup>83</sup> Frost, E. C. Beckett and Geulincx's Metaphysics: «Without Knowing Why Exactly» // Samuel Beckett Today / Aujourd'hui. – 2012. – Vol. 24. – P. 291–305.

<sup>84</sup> Ibid.

или няня, которая сидит у колыбели и может ее раскачивать, также хочет делать то, что хочет он»<sup>85</sup>, - заключает философ.

Историки философии полагают, что, Гейлинкс во многом предвосхитил идеи Бенедикта де Спинозы, полагавшего, отталкиваясь от картезианства, что тело и разум являются двумя аспектами одной и той же реальности, а именно Бога. Привлекает внимание любопытное сходство названия четвертой главы его Этики, «О человеческом рабстве, или о силах аффектов» [«Of Human Bondage, or the Strength of the Emotions»], с изображением главного героя, привязанного к своему креслу, в начале повествования<sup>86</sup>. При этом в самой главе философ утверждает, что человек поработен в той степени, в какой он подвержен аффектам, а его свобода напрямую зависит от способности их контролировать. Иллюстрацией этой идеи может служить поведение Мерфи, который стремится преодолеть свою привязанность к Селии.

Отсылку к трудам Спинозы встречаем также непосредственно в тексте произведения. Уже упомянутая шестая глава романа открывается эпитафией: «Amor intellectualis quo Murphy se ipsum amat» (Любовь разума, с помощью которой Мерфи любит самого себя). Автор перефразирует диктум Спинозы «Deus se ipsum amore intellectuali infinito amat» (Бог любит себя с помощью бесконечной любви разума). Данное высказывание рассматривается в книге Брюншвига «Спиноза и его современники», которую читал Беккет. В ней раскрывается смысл фразы: «интеллектуальная любовь разума, направленная к Богу, есть часть бесконечной любви, с помощью которой Бог любит самого себя». Исходя из этого, можно сделать вывод, что интеллектуальная любовь Мерфи к самому себе подразумевает, что его мир находит смысл в самом

<sup>85</sup> Uhlmann, A. Samuel Beckett and The Philosophical Image. New York: Cambridge University Press, 2006. – P. 80.

<sup>86</sup> Ackerley, C. J. Demented Particulars: The Annotated 'Murphy'. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. – P. 116.

себе. «Она становится для героя гарантией того, что он свободен от власти случайных обстоятельств»<sup>87</sup>.

Еще одним философом, чьи взгляды оказали влияние на Беккета, является Готфрид фон Лейбниц, который характеризуется писателем в письме к МакГриви как «большой чудак, создавший множество блестящих образов»<sup>88</sup>. Высказываясь подобным образом, Беккет мог отражать точку зрения Бертрانا Рассела, который в предисловии к «Монадологии» назвал книгу «своего рода фантастической сказкой, связно изложенной, возможно, но, в целом, спорной»<sup>89</sup>.

В своей работе Лейбниц попытался объединить теории Декарта и Спинозы с атомистическими воззрениями Демокрита. Монады он описывал как неделимые частицы, из которых состоит все сущее. По мнению немецкого мыслителя, каждая из таких частиц уникальна, имеет место в сложной иерархии, способна развиваться, не подвержена изменениям извне и содержит внутри себя целую Вселенную. Разум Мерфи, представленный как полая сфера, закрытая от окружающего мира, но уже содержащая внутри все, что может присутствовать снаружи, имеет сходные черты с монадой, о которой говорил философ.

Три зоны разума Мерфи, описанные Беккетом, также могут отсылать к Лейбницу, который выделял бессознательную сферу смутного восприятия, сознательную сферу относительно чистого восприятия и сферу апперцепции<sup>90</sup>.

Важными являются рассуждения Лейбница о движении, которое он сводит к изменению позиции того или иного объекта и связывает с состоянием покоя. Так, согласно Лейбницу, движение – это всего лишь изменение положения. Оно не является позитивным качеством, которым

---

<sup>87</sup> Op. cit., p. 116.

<sup>88</sup> Feldman M., Mamdani K. (Eds.) Beckett/Philosophy. – Stuttgart and Hannover: ibidem Press, 2015. – P. 185.

<sup>89</sup> Ibid.

<sup>90</sup> Ackerley, C. J. Demented Particulars: The Annotated 'Murphy'. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. – P. 125.

обладает движущееся тело; движение и покой относительны<sup>91</sup>. О существовании зависимости между покоем во внешнем мире и движением Мерфи внутри своего сознания пишет и Беккет: «Motion in this world depended on rest in the world outside»<sup>92</sup>.

Ряд исследователей комментируют запись, которую Беккет сделал в «Whoroscope Notebook»: «Dynamist ethic of X. Keep moving the only virtue»<sup>93</sup>. С помощью «X» Беккет обозначает своего будущего протагониста, указывая на его постоянную захваченность движением. Динамика, которой наполнена Вселенная у Беккета, связывается с постоянным перемещением монад у Лейбница, полагавшим, что даже покой является бесконечно малым движением<sup>94</sup>. В образе Мерфи, блуждающего в поисках работы, видят также воплощение атома Демокрита, находящегося в бесконечном движении.

С содержанием трудов древнегреческих философов Беккет знакомился, конспектируя такие пособия, как «Греческая философия: от Фалеса до Платона» Дж. Бернета, «История философии» В. Виндельбанда и «Краткая история философии» Арчибальда Александера. Записные книжки с цитатами из данных трудов впоследствии были объединены исследователями в единый цикл «Philosophy Notes».

Критики высказывают мнение относительно того, что Беккет был «одержим идеями Демокрита»<sup>95</sup>. В продолжение данной гипотезы, финальную сцену романа называют «невероятно смешным демокритовским анекдотом» [«huge Democritean guffaw»]<sup>96</sup>. Увлеченность писателя школой атомистов объясняют особенностями их отношения к внешнему миру. Так, по мнению исследователей, Беккет нашел у Атомистов (Левкип, Демокрит,

<sup>91</sup> Op. cit., p. 123.

<sup>92</sup> Ibid.

<sup>93</sup> См. C. Ackerley. *Monadology: Samuel Beckett and Gottfried Wilhelm Leibniz*; K. Wehling-Giorgi, *The Leibnizian Monad and the Self through the Lens of Carlo Emilio Gadda's and Samuel Beckett's Writings*.

<sup>94</sup> Mori, N. "No Body Is at Rest": The Legacy of Leibniz's Force in Beckett's Oeuvre // *Beckett at 100: Revolving it All*, L. Ben-Zvi, A. Moorjani (Eds.). – 2008. – P. 107-122.

<sup>95</sup> Feldman M., Mamdani K. (Eds.) *Beckett/Philosophy*. – Stuttgart and Hannover: ibidem Press, 2015. – P. 132.

<sup>96</sup> Ackerley, C. J. *Demented Particulars: The Annotated 'Murphy'*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. – P. 19.



Эпикур, Лукреций) ироническое предчувствие хаотичного, неясного, неопределенного, одним словом – абсурдного мира<sup>97</sup>.

Характеризуя раннее творчество Беккета в целом, его называют «демокритическим», то есть питаемым взаимодействием противоположностей – тела и разума, себя и другого, речи и тишины, жизни и смерти, надежды и безнадежности, бытия и небытия<sup>98</sup>. С данным утверждением не согласен П. Файфилд, автор статьи «'Of Being – or remaining': Beckett and Early Greek Philosophy». По его словам, склонность к столкновению противоположностей Беккет мог позаимствовать у элеатов или пифагорейцев. В упомянутой статье Файфилд указывает еще один важный для писателя источник знаний о древнегреческой философии – «История философии: От Фалеса до настоящего времени» Ф. Уэбервега, откуда Беккет берет идею Анаксимандра о том, что все вещи должны по закону справедливости вернуться туда, откуда они появились<sup>99</sup>. Оставляя в стороне споры исследователей о том, кто оказал наибольшее влияние на писателя, отметим слова Анаксимандра: именно эта мысль о неперенном возвращении в исходную точку, о движении всего сущего по кругу стала неотъемлемой концептуальной частью большинства произведений Беккета.

Немаловажным представляется анализ влияния идей Эпикура на творческое воображение Беккета. О его высказываниях писатель мог узнать, изучая такие работы как «Greek Theories of Elementary Cognition» Бира и «Epicurus, the Extant Remains» Бэйли.

Эпикур считает спокойствие высшим благом и одновременно итоговой целью жизни. Об этом он пишет в письме к Менекею: «Поэтому когда мы говорим, что наслаждение есть конечная цель, то мы разумеем отнюдь не наслаждения распутства или чувственности <...> – нет, мы разумеем свободу от страданий тела и от смятений души»<sup>100</sup>. Протагонист Беккета в «Мерфи»

<sup>97</sup> Feldman M., Mamdani K. (Eds.) Beckett/Philosophy. – Stuttgart and Hannover: ibidem Press, 2015. – P. 130.

<sup>98</sup> Ibid., p. 131.

<sup>99</sup> Ibid., p. 135.

<sup>100</sup> Лукреций, Т. О природе вещей. М.: Мир книги, 2010. – С. 310.

испытывает схожее желание погрузиться в глубины своего разума, где отсутствуют воспоминания о внешнем мире и его тревогах. К подобному состоянию стремится и Белаква, главный герой первых двух романов.

Из письма к Пифоклу мы узнаем о возможных причинах привлекательности звездного неба для героев Беккета. По мнению Эпикура, «наука о небесных явлениях, отдельно ли взятая или в связи с другими, не служит никакой иной цели, кроме как безмятежности духа и твердой уверенности»<sup>101</sup>.

Отдельного рассмотрения заслуживает интерес писателя к трудам А. Шопенгауэра. Заинтересованность трудами известного философа обнаруживается в письмах Беккета с начала 1930-х гг. Так, в 1930-м г. он пишет МакГриви: «I am reading Schopenhauer. Everyone laughs at that. Beaufret & Alfy etc. But I am not reading philosophy, nor caring whether he is right or wrong or a good or worthless metaphysician. An intellectual justification of unhappiness – the greatest that has ever been attempted – is worth the examination of one who is interested in Leopardi & Proust rather than in Carducci & Barrès»<sup>102</sup>. Интерес получает развитие, и в 1937 г. он снова пишет об исключительном положении немецкого философа в собственной системе мировоззрений: «When I was ill I found the only thing I could read was Schopenhauer. Everything else I tried only confirmed the feeling of sickness. It was very curious. Like suddenly a window opened on a fug. I always knew he was one of the ones that mattered most to me, and it is pleasure more real than any pleasure for a long time to begin to understand now why it is so. And it is a pleasure also to find a philosopher that can be read like a poet, with an entire indifference to the apriori forms of verification»<sup>103</sup>. В данном высказывании Беккет вновь подчеркивает, что и в философских работах он ищет прежде всего поэтическое начало.

<sup>101</sup> Лукреций, Т. О природе вещей. М.: Мир книги, 2010. – С. 315.

<sup>102</sup> Pothast, U. The Metaphysical Vision: Arthur Schopenhauer's Philosophy of Art and Life and Samuel Beckett's Own Way to Make Use of it. Bern: Peter Lang, 2008. – P. 4.

<sup>103</sup> Beckett, S. The Letters of Samuel Beckett: Volume 1, 1929 – 1940. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. – P. 550.

Влияние идей Шопенгауэра, явившегося предвестником экзистенциальной философии, на взгляды С. Беккета стало предметом отдельного исследования.

Полагают, что ценность идей, высказанных Шопенгауэром, была настолько высока для писателя, что отголоски пессимистической философии присутствуют практически в любом написанном им тексте. В то же время неприемлем подход, при котором единственным источником для исследования взглядов Беккета является известная работа философа «Мир как воля и представление». В таком случае границы между отдельными произведениями исчезнут, а все творчество автора превратится в обширный комментарий к метафизическому анализу<sup>104</sup>.

Для решения данной проблемы предлагается рассматривать Шопенгауэра в качестве проводника, при посредничестве которого Беккет воспринял множество других теорий<sup>105</sup>, тем более, что точка зрения писателя на человеческое существование отличается от взглядов немецкого мыслителя. Так, в разговоре с Чарльзом Джулиеттом в 1968 г. Беккет заявляет, что ему чужды идеи восточных философов, к которым обращался в своих размышлениях Шопенгауэр: «Они предлагают выход, в то время как мне кажется, что выхода нет»<sup>106</sup>. В 1977 г. он снова затрагивает данную тему: «Возможно, они все же надеялись найти ответ, решение, в отличие от меня»<sup>107</sup>.

Считается, что «Мерфи» - не лучший выбор при исследовании влияния эстетики Шопенгауэра на творчество ирландского писателя, однако уже в этом романе можно заметить сходство двух точек зрения: мир, в котором Мерфи вынуждают работать – это мир, который Шопенгауэр называл миром

<sup>104</sup> Feldman M., Mamdani K. (Eds.) Beckett/Philosophy. – Stuttgart and Hannover: ibidem Press, 2015. – P. 85.

<sup>105</sup> Tonning, E. “I am not reading philosophy”: Beckett and Schopenhauer // Sophia Philosophical Review. – 2011. – Vol. 5. – Issue 1. – P. 19-44.

<sup>106</sup> Juliet, Ch. Conversations With Samuel Beckett and Bram Van Velde. Champaign & London: Dalkey Archive Press, 2009. – P. 16.

<sup>107</sup> Ibid., p. 39.

бесконечного страдания<sup>108</sup>. Кроме того, «will-lessness», которое испытывает главный герой, находясь глубоко внутри своего сознания, напоминает буквальный перевод термина «Willenlosigkeit», использованного немецким философом.

Исследователи обращают внимание на состояние протагониста, пребывающего в третьей, темной зоне своего сознания. Так, по мнению Аккерли, описание третьей зоны выражает парадокс воли: здесь герой несвободен, но чувствует себя «пятнышком во мраке абсолютной свободы». Возможность такого положения достижима через отрицание воли или переход в сферу чистого созерцания. Мерфи предпочитает «эту космическую свободу третьей зоны ограниченной личной свободе первых двух»<sup>109</sup>. В трудах Шопенгауэра находим объяснение предпосылок такого состояния. Так, если мы «всей мощью своего духа отдаемся созерцанию, всецело погружаясь в него, и наполняем все наше сознание спокойным видением предстоящего объекта природы», растворяясь в объекте и забывая о своей индивидуальности, но продолжая существовать в качестве чистого субъекта, отражающего объект, то «мы не можем больше отделить созерцающего от созерцания, но оба сливаются в одно целое, ибо все сознание совершенно наполнено и объято единым созерцаемым образом». Индивид в данном случае становится «чистым, безвольным, безболезненным, вневременным субъектом познания»<sup>110</sup>.

Примечательно также, что Мерфи испытывает максимальное удовольствие, погружаясь в подобное состояние. Во французском переводе автор уточняет: «un tel plaisir que c'était presque une absence de douleur»<sup>111</sup> [фр. «такое удовольствие, которое почти совпадало с отсутствием страданий»]. Подобным образом определяет удовольствие Шопенгауэр в эссе

<sup>108</sup> Pothast, U. *The Metaphysical Vision: Arthur Schopenhauer's Philosophy of Art and Life and Samuel Beckett's Own Way to Make Use of it*. Bern: Peter Lang, 2008. – P. 147.

<sup>109</sup> Ackerley, C. J. *Demented Particulars: The Annotated 'Murphy'*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. – P. 129.

<sup>110</sup> Шопенгауэр, А. *Мир как воля и представление*. М.: АСТ, 2020. – С. 475.

<sup>111</sup> Ackerley, C. J. *Demented Particulars: The Annotated 'Murphy'*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. – P. 31.

«On the Suffering of the World»: прекращение желания и окончание какой-либо муки.

Таким образом, многочисленные наблюдения исследователей позволяют сделать заключение о серьезной философской составляющей третьего романа писателя. Что касается произведений, созданных на более раннем этапе (1932-1934 гг.), при их анализе можно говорить только об интуитивном использовании отдельных философских мотивов. Так, главный герой в них увлечен солипсическими взглядами и замкнут в себе наподобие монады Лейбница, а наблюдение за его поведением позволяет также заметить сомнение в идее прогрессивного движения, что сближает его образ мышления с идеями Шопенгауэра. Однако в эти годы Беккет еще не обладает достаточными знаниями по философии для выстраивания сложной философской концепции.

## 1.2 Биографические предпосылки развития творческого воображения Сэмюэла Беккета

Датой рождения С. Беккета принято считать 13 апреля 1906 г., день Страстной пятницы. Этот миф поддерживался самим Беккетом на протяжении жизни, и был всерьез воспринят Д. Бэр и другими биографами, находившими символическую связь рождения писателя с историей распятия. Однако автор наиболее авторитетного жизнеописания Дж. Ноулсон указывает на то, что имя Беккета было упомянуто в колонке родившихся и умерших в газете Irish Times 16 апреля 1906 г.

Его отец, Вильям Фрэнк Беккет, служил землемером. На выходных он отправлялся в длинные прогулки по окрестностям Дублина, нередко вместе с сыном. Позднее Беккет не раз подчеркивал глубокую привязанность к отцу, сформировавшуюся во время подобных небольших путешествий. Отношения с матерью, Мэй Беккет (в девичестве Роу), складывались гораздо сложнее и представлял собой сочетание любви и ненависти. В своих воспоминаниях писатель выделял среди прочих качеств ее глубокую религиозность, поэтому можно предположить, что наличие многочисленных библейских аллюзий в его творчестве обусловлено ее влиянием.

Серьезное влияние на детскую жизнь писателя оказали братья отца. Один из них, Джеральд, имел привычку давать окружающим прозвища. Беккета он называл «Лакеем-лягушонком» [the frog footman] из-за смешной походки. Известно также его болезненное восприятие жизни как «патологического состояния материи». Другой брат Говард был известным в Дублине шахматистом и во время визитов в Фоксрок нередко играл со своим племянником.

На вопрос о том, каким было его детство, Беккет отвечал: «Бессобытийным. Можно сказать, что у меня было счастливое детство <...> хотя у меня не хватало таланта для счастья. Мои родители делали все, что

могли, чтобы сделать ребенка счастливым. Но я часто чувствовал себя одиноким»<sup>112</sup>.

Бессобытийность как описательная характеристика может указывать на то, что, анализируя детские годы, писатель обращает внимание, прежде всего, на цикличность окружавшей его внутрисемейной жизни. Действительно, домашняя жизнь была полностью подчинена воле Мэй и проходила в соответствии с раз и навсегда заведенным распорядком. Что касается одиночества и отверженности, эти чувства сопутствовали писателю всю жизнь и стали повторяющимися мотивами в его поздних произведениях. В немалой степени формированию такого мироощущения способствовал тот факт, что семья Беккета принадлежала к протестантскому меньшинству. Это наложило отпечаток на восприятие его сверстниками в ранние годы.

Из описаний Дж. Ноулсона следует, что Сэмюэл Беккет вместе с братом Фрэнком часто катались на велосипедах и даже играли в велосипедное поло. Велосипед служил также основным средством передвижения. С ним связано несколько историй, оставшихся в памяти будущего писателя и использованных им в своих текстах. Так, в начальную школу, находившуюся неподалеку от Фоксрока, он ездил на велосипеде, который для него был слишком мал. Беккету приходилось так быстро крутить педали, что его появление всегда вызывало смех у других детей. Именно с эпизода, в котором Белаква, пытаясь догнать телегу, крутит педали всё быстрее и быстрее, начинается роман «Мечты о женщинах, красивых и так себе» (1932). В другой истории фигурирует одна из учительниц, приходивших в дом Беккетов давать частные уроки, мисс Ида Элснер. По рассказам местных жителей, она всегда ездила на велосипеде и, часто падая с него в силу возраста, оставалась лежать у дороги до тех пор, пока прохожие не помогали ей подняться. По мнению Дж. Ноулсона, ее образ Беккет мог использовать в пьесе «Про всех падающих» (1957). Одному из персонажей, мисс Руни,

---

<sup>112</sup> Bair D. Samuel Beckett: A Biography. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1978. – P. 14.

принадлежит реплика: «just flop down flat on the road like a big fat jelly out of a bowl and never move again!»<sup>113</sup>.

В 9 лет Беккет поступает в частную протестантскую школу Эрлсфорт Хаус в Дублине. После ее окончания, он продолжает обучение в знаменитой Королевской школе Портора в Эннискиллене, выпускником которой являлся Оскар Уайльд. Следуя по пути классика, Беккет поступает далее в дублинский Тринити-колледж, где начинает академическую карьеру под руководством своего наставника, профессора романских языков Т. Радмоус-Брауна. Примечательно увлечение юного Беккета спортом. Особые успехи он делал в гольфе и крикете, представляя свои учебные заведения на соревнованиях. При этом гольф привлекал его настолько, что, когда соперника не находилось, он играл сам с собой, катая по полю два мяча. По свидетельству Л. Харви, гольф был для него неразрывно связан с воображением<sup>114</sup>. Занятия крикетом увлекали Беккета не меньше и также могли быть источником влияния на его образное мышление. Ноулсон рассказывает, что поле, на котором проходили тренировки, находилось далеко от Фоксрока. Однажды Беккету пришлось возвращаться домой пешком, так как билет на поезд он потерял, обнаружив пропажу в трамвае. Несмотря на тяжесть спортивной экипировки, ему удалось пройти около 10-ти километров, но завершить путь он не смог. В результате, несколько часов он провел, ожидая, пока отец найдет его и поможет вернуться<sup>115</sup>. Образ трамвая будет наделен отрицательными коннотациями в его первых романах.

Интересно подробнее взглянуть на отношение Беккета к транспорту. До тех пор, пока отец не подарил ему спортивный автомобиль, он ездил на мотоцикле, не заботясь о безопасности. Езда на автомобиле, способном развивать большую скорость, также приносила ему удовольствие. С этим транспортным средством связаны два события, повлиявшие на его жизнь и воображение: влюбленность в свою кузину Пегги Синклер, с которой он

<sup>113</sup> Beckett, S. The Collected Shorter Plays. New York: Grove Press, 2010. – P. 12.

<sup>114</sup> Knowlson J. Damned to Fame. New York: Simon&Schuster, 1996. – P. 71.

<sup>115</sup> Ibid., p. 72.



отправлялся в автомобильные прогулки, и расставание со студенткой Тринити-колледжа Этной МакКарти, попавшей с ним в автокатастрофу. Кроме того, Дж. Ноулсон приводит воспоминания Джеральда Пакенема Стюарта, рассказывавшего о том, как Беккет однажды случайно сбил одну из своих собак. Предположим, что эти события послужили одной из причин формирования негативного отношения писателя к автомобилям, проявившемся в его творчестве.

Проведя несколько месяцев в Вене, в ноябре 1928 г. Беккет приезжает в Париж в рамках традиционного обмена лекторами между Тринити-колледжем и Высшей нормальной школой. Он знакомится со своим предшественником, ирландцем Т. МакГриви, который помогает начинающему литератору попасть в круг парижской богемы. Именно МакГриви представил его Джеймсу Джойсу, уже получившему на тот момент всемирную известность, и Юджину Холасу, редактору журнала «transition», в котором были опубликованы ранние тексты Беккета.

Влияние Джойса на творчество Сэмюэля Беккета неоспоримо, однако в письме к Ноулсону в 1989 году он признается: «I do remember speaking about Joyce's heroic achievement. I had a great admiration for him. That's what it was epic, heroic, what he achieved. But I realised that I couldn't go down the same road»<sup>116</sup>.

Вскоре Беккет становится частым гостем семьи Джойсов, помогая теряющему зрение писателю в работе над романом «Work in Progress», впоследствии опубликованному под названием «Finnegans Wake». Желая подготовить читательскую публику к выходу в печать самого сложного произведения Джойса, он пишет эссе «Dante ... Bruno. Vico .. Joyce», опубликованное в 1929 году и получившее положительную реакцию. По признанию молодого писателя: «It was at [Joyce's] suggestion that I wrote «Dante... Bruno. Vico... Joyce» because of my Italian. And I spent a lot of time

---

<sup>116</sup> Knowlson, J., Knowlson E. Beckett Remembering, Remembering Beckett. New York: Arcade Publishing, 2007. – P. 48.

reading Bruno and Vico in the magnificent library, the Bibliothèque of the École Normale. We must have had some talk about the «Eternal Return», that sort of thing, He liked the essay. But his only comment on it was that there wasn't enough about Bruno; he found Bruno rather neglected»<sup>117</sup>. Под «Бесконечным Возвращением» имеется в виду, очевидно, высказывание Вико о цикличности истории. Что касается Бруно, Беккет действительно включил в эссе только одно его высказывание о принципе совпадения противоположностей.

Осенью 1930 г. Беккет возвращается в Дублин. Первые письма к МакГриви, которые он пишет из особняка родителей, демонстрируют его готовность принять действительность: «Today I am sitting by the fire listening to the rain and the trees and feeling ideally stupid. I suppose I will read the Strand Magazine until it is time for tea and then the Illustrated London News until it is time for dinner and then listen to Liebestraum and ... the TSF [French for wireless] until it is time for bed»<sup>118</sup>. Очевидно, однако, что рассказ о повседневной жизни его семьи, в которую оказывается поневоле втянут и сам Беккет, не лишен ироничной насмешки.

Благодаря своим успехам в научной сфере Беккет занимает пост преподавателя французского языка и литературы в Тринити-колледже. Ноулсон полагает, что одной из причин, побудивших успешного студента продолжить академическую карьеру, стало его желание обрести независимость от семьи и переехать в здание колледжа. Такое предположение имеет достаточно серьезное основание, так как по воспоминаниям учащихся колледжа, Беккет не отличался особым интересом к самому процессу преподавания. Наиболее ярким эпизодом в его научной деятельности стала лекция для членов Общества современного языка колледжа Тринити, посвященная движению Концентристов, лидером которых являлся Жан дю Шас, оставивший после себя трактат «Discours de la

---

<sup>117</sup> Op. cit., p. 49.

<sup>118</sup> Beckett, S. The Letters of Samuel Beckett: Volume 1, 1929 – 1940. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. – P. 100.

Sortie». Рассказ о целиком вымышленном направлении искусства во главе с придуманным поэтом стал пародией на преподавательскую деятельность в целом и на лекции, которые Беккет был вынужден читать своим студентам<sup>119</sup>.

К этому периоду относится его высказывание о пеших прогулках, в котором он формулирует один из принципов работы своего воображения: «But for me, walking, the mind has a most pleasant & melancholy limpness, is a Carrefour of memories, memories of childhood mostly, moulin à larmes»<sup>120</sup>.

Предположительно в августе 1931 г. происходит серьезная ссора с матерью, которая случайно знакомится с его рукописями. Она отказывается принимать творчество сына и, фактически, выгоняет его из дома, заставляя переехать в комнату в Тринити-колледже. Эта ситуация усугубляет ощущение изолированности и подавленности, которое сопутствует жизни Беккета в Дублине. Единственным развлечением, облегчавшим его состояние, оставались прогулки по окрестностям.

Вскоре будущий писатель приходит к осознанию того, что его представления о самореализации требуют иного подхода к организации жизни. Беккет понимал, что, выбирая профессию преподавателя, он идет на вынужденный компромисс и предает идеал погруженного в работу творца, каковым для него являлся Джойс. Он временно прерывает свою деятельность в Тринити-колледже и отправляется в путешествие по Европе, в ходе которого окончательно расторгает контракт и отказывается от университетской карьеры. Конечной точкой его маршрута становится Париж, где будущий писатель начинает работу над первым романом «Мечты о женщинах, красивых и так себе».

Вероятно, «из-за отсутствия того, о чем можно было бы сказать, и большого желания что-то создать»<sup>121</sup>, основу романа составил жизненный опыт писателя. Подробное освещение получили события, связанные с

<sup>119</sup> См. В. Le Juez. Beckett Before Beckett: Samuel Beckett's Lectures on French Literature.

<sup>120</sup> Beckett, S. The Letters of Samuel Beckett: Volume 1, 1929 – 1940. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. – P. 93.

<sup>121</sup> Harvey, L. E. Samuel Beckett. Princeton: Princeton University Press, 1970. – P. 305.

трагическим развитием его взаимоотношений с кузиной Пегги Синклер. Кроме того, в произведении упомянута дочь Джойса Лючия и студентка Тринити-колледжа Этна МакКарти, к которой автор также испытывал романтические чувства.

В исследовании, посвященном первому роману Беккета, содержится указание на то, что его автор был чрезвычайно «нецельной личностью» [«self-devided figure»]: «Он не был профессором, но еще и не стал писателем, и уж точно не стал Писателем. Он не поддерживал больше сексуальные отношения с Пегги Синклер, в которые (к своему сожалению) был втянут, но и не был в состоянии ответить на требования Лючии Джойс. <...> Он был несчастен в тихой культурной заводи Дублина, но и не мог навсегда вернуться в воодушевляющую творческую атмосферу Парижа»<sup>122</sup>.

Проблемы с публикацией произведения не позволяют Беккету поправить свое финансовое положение, поэтому в августе 1932 г. он вынужден вернуться в Дублин. В октябре он отправляет Джорджу Риви письмо, в котором в нескольких строках выражает крайнюю степень отчаяния: «I'll be here till I die, creeping along genteel roads on a stranger's bike»<sup>123</sup>. Такой образ подчеркивает отчужденность, которую чувствовал писатель, находясь рядом с членами своей семьи.

В начале 1933 г. Беккет испытывает психологические проблемы, связанные с неудавшейся попыткой покинуть Дублин и начать писательскую карьеру в Париже. Его мучают внезапные приступы паники, он боится навсегда остаться в родительском доме. Об этом он сообщает МакГриви, который остался его единственным близким собеседником: «The sensation of taking root, like a polipus, in a place, is horrible, living on a kind of mucous [for mucus] of conformity»<sup>124</sup>. Следствием таких приступов и наступающей депрессии становится ухудшение здоровья писателя. По свидетельству Д.

<sup>122</sup> Pilling, J. A Companion to Dream of Fair to Middling Women. Edinburgh: Journal of Beckett Studies Books, 2004. – P. 5.

<sup>123</sup> Beckett, S. The Letters of Samuel Beckett: Volume 1, 1929 – 1940. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. – P. 125.

<sup>124</sup> Ibid., p. 154.

Бэр, «он постоянно болел простудой и гриппом. Врачи диагностировали бурсит на его левой руке, а “чумной нарыв” на шее время от времени раздувался <...> это выводило его из строя на несколько дней»<sup>125</sup>.

Избегая ссор с матерью, он старается как можно меньше находиться рядом с ней, поэтому большую часть дня проводит, гуляя по Дублину и окрестностям. В этот период жизни он становится завсегдатаем пабов, где пытается справиться со своим тревожным состоянием<sup>126</sup>. Однако вместо спокойствия его охватывает чувство ненависти к себе, он испытывает вину перед членами семьи. При этом ему становится все сложнее контролировать приступы агрессии. Цитируя одно из писем, Д. Бэр рассказывает о том, как вернувшись однажды домой, он в ярости ввалился в столовую, разбил посуду и выкинул запеканку, предназначавшуюся для всей семьи, в кусты вероники на заднем дворе<sup>127</sup>.

Дальнейшие события усугубляют его отчаяние. В мае 1933 г. он узнает о том, что Пегги Синклер больше нет в живых. Смерть кузины, в которую Беккет был долгое время влюблен, становится для него еще одним поводом для размышлений о бессмысленности собственного существования. Ему кажется, что с каждым днем он все больше оказывается привязан к Ирландии.

Теперь его мучают сильные головные боли и ночные кошмары, из-за которых он боится ложиться спать. О том, что сюжеты пугающих сновидений связаны с движением, мы узнаем из письма к МакГриви: «Two queer dreams the same night: flying down hill on the bike with Rudmose-Brown in a panic on the step, and trying desperately and in vain, missing trains etc., to begin a long walk by the sea with Jack Yeats»<sup>128</sup>. К тревожным симптомам прибавляются панические атаки и боязнь сумасшествия.

<sup>125</sup> Bair D. Samuel Beckett: A Biography. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1978. – P. 159.

<sup>126</sup> См. R. Sharkey. ‘Local’ Anaesthetic for a ‘Public’ Birth: Beckett, Parturition and the Porter Period.

<sup>127</sup> Ibid., p. 165.

<sup>128</sup> Beckett, S. The Letters of Samuel Beckett: Volume 1, 1929 – 1940. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. – P. 158.

Размышляя о том, как выйти из череды неприятных состояний, мешающих ему сосредоточиться на творческой деятельности, Беккет мечтает о поездке в Испанию и начинает учить испанский язык<sup>129</sup>. Другой несбыточной мечтой становится путешествие в США<sup>130</sup>. Однако писателю приходится оставить все эти планы после очередного печального события: 26 июня 1933 г. умирает его отец.

Последнее упоминание о нем мы находим в письме к МакГриви от 23 апреля 1933 г., в котором Беккет рассказывает о совместной прогулке и намекает на глубокую привязанность, которую он испытывал к отцу: «Lovely walk this morning with Father, who grows old with a very graceful philosophy. Comparing bees & butterflies to elephants & parrots & speaking of indentures with the leveller. Barging through hedges and over the walls with the help of my shoulder, blaspheming and stopping to rest under colour of admiring the view. I'll never have any one like him»<sup>131</sup>. В письме, написанном уже после его смерти, Беккет говорит о том, что только повторение совместно пройденных когда-то маршрутов способно стать для него достойным выражением его скорби: «I can't write about him, I can only walk the fields and climb the ditches after him»<sup>132</sup>.

Примечательно, что ухудшившееся после потери отца физическое состояние писателя проявилось, в первую очередь, в его неспособности двигаться. Об этом он рассказывает позднее в своих воспоминаниях: «After my father's death I had trouble psychologically. The bad years were between when I had to crawl home in 1932 and after my father's death in 1933. I'll tell you how it was. I was walking down Dawson Street. And I felt I couldn't go on. It was a strange experience I can't really describe. I found couldn't go on moving. So I went into the nearest pub and got a drink just to stay still. And I felt I needed help»<sup>133</sup>.

<sup>129</sup> Knowlson J. *Damned to Fame*. New York: Simon&Schuster, 1996. – P. 165.

<sup>130</sup> Ibid.

<sup>131</sup> Beckett, S. *The Letters of Samuel Beckett: Volume 1, 1929 – 1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. – P. 154.

<sup>132</sup> Cronin A. *Samuel Beckett: The Last Modernist*. London: Harper Collins Publishers, 1996. – P. 191.

<sup>133</sup> Knowlson J. *Damned to Fame*. New York: Simon&Schuster, 1996. – 172-173 pp.

За помощью Беккет обращается к своему бывшему однокурснику Джеффри Томпсону, в то время занимавшему пост в госпитале Ротунда. Общение с Томпсоном позволило молодому писателю задать множество интересовавших его вопросов о деформациях человеческого тела и отклонениях в психике. В своих высказываниях Беккет пытался объяснить болезнь с философской точки зрения, постепенно приходя к пессимистическим выводам. Отрывок одного из таких разговоров приводит Д. Бэр. По словам биографа, Беккет отстаивал мысль о том, что вся жизнь – это болезнь, начало которой в детстве. Человек, по его мнению, является наглядным примером смертельно больного, так как в начале жизни он беспомощный младенец, а в конце, чаще всего, - беспомощный старик. Начало и конец жизни каждого человека связаны с невозможностью двигаться, и, таким образом, каждый человек предоставлен милосердию других людей<sup>134</sup>.

Узнав о симптомах, беспокоивших писателя, Томпсон высказал предположение об их психосоматической природе и посоветовал пройти курс психоанализа. Однако в Ирландии психотерапия на тот момент все еще оставалась под запретом, поэтому Беккет, следуя совету своего знакомого, переехал в Лондон, где в 1934 г. обратился в клинику Тависток и договорился о проведении сеансов с психоаналитиком Вилфредом Байоном, который был лишь немногим старше него<sup>135</sup>. Для эффективной терапии Байон выбрал редуктивный анализ, нацеленный на раскрытие динамических связей между симптомом и его причинами в прошлом. Сам Беккет в интервью 1989 г. вспоминал об этом так: «I used to lie down on the couch and try to go back in my past. <...> I certainly came up with some extraordinary memories of being in the womb. Intrauterine memories. I remember feeling

---

<sup>134</sup> Op. cit.

<sup>135</sup> См. I. Miller. Beckett and Bion: The (Im)Patient Voice in Psychotherapy and Literature; I. Miller. On Minding and Being Minded: Experiencing Bion and Beckett.

trapped, of being imprisoned and unable to escape, of crying to be let out but no one could hear, no one was listening»<sup>136</sup>.

Под влиянием Байона писатель обращается к трудам, в которых приводится обзор известных психологических школ. Подробнее он знакомится с работами А. Адлера, О. Ранка, К. Стэфенс, В. Стекел, выделяя в своих записях некоторые главы: «Anxiety of child left alone in dark room due to his unconscious being reminded of intrauterine situation, terminated by frightening severance from mother» (из «Травмы рождения» Отто Ранка) и «Neurotic insomnia is a symbolic attempt to escape from the defencelessness of sleep and to keep in mind the securities against «beneath», «underneath»» (из труда «О нервном характере» Альфреда Адлера). Такая подборка говорит о том, что Беккет пытался самостоятельно найти источник беспокоивших его проблем и что причину невроза он связывал с характером Мэй Беккет. Позднее он найдет точные слова для выражения своей точки зрения, подчеркивающие амбивалентность, которой были проникнуты их отношения с матерью: «I am what her savage loving has made me»<sup>137</sup>. Дж. Томпсон в радиоинтервью в 1976 г. отметил, что тема взаимоотношений Беккета с матерью является, по его мнению, ключевой при исследовании его творчества<sup>138</sup>.

После переезда в Лондон Беккет стремится получить заказы на написание рецензий и статей, предлагает свои стихотворения журналам, однако эта деятельность не укрепляет его финансового положения<sup>139</sup>. Он вновь посвящает дни прогулкам и визитам в картинные галереи. Прогулки становятся для него таким же действенным средством, как и психотерапия. В письме к брату Пегги, Морису Синклеру, в июле 1934 г. он сообщает: «In the evenings I walk for hours, in the hope of tiring myself out in order to sleep. And enjoying it all the more since motion itself is a kind of anaesthesia».

<sup>136</sup> Цит. по: Knowlson J. Damned to Fame. New York: Simon&Schuster, 1996. – P. 177.

<sup>137</sup> Beckett, S. The Letters of Samuel Beckett: Volume 1, 1929 – 1940. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. – P. 553.

<sup>138</sup> См. J. Keller. Samuel Beckett and the Primacy of Love.

<sup>139</sup> См. S. Lawlor. 'That's how it was and then were the days': Samuel Beckett's early publications with Samuel Putnam and Nancy Cunard.



К этому периоду относятся его размышления, высказанные в письме к Т. МакГриви от 8 сентября 1934 г. относительно современности и художественного искусства: «Perhaps it is the one bright spot in a mechanistic age – the deanthropomorphizations of the artist. Even the portrait beginning to be dehumanised as the individual feels himself more & more hermetic & alone & his neighbor a coagulum as alien as a protoplast or God, incapable of loving or hating anyone but himself or of being loved or hated by anyone but himself»<sup>140</sup>. Очевидно, что механистичность эпохи стала для Беккета объяснением причин отчужденности и потерянности, замкнутости человека в самом себе.

По словам Ноулсона, зимой 1934-1935 гг. Беккета особенно остро ощущал собственное одиночество<sup>141</sup>. В этот период прогулкам и общению он предпочитал интеллектуальную деятельность в пределах своей комнаты.

В апреле 1935 г. писатель ненадолго прерывает лечение у Байона и приезжает в Дублин. Но уже через три недели возвращается обратно в Лондон, опасаясь, что дальнейшее пребывание в кругу семьи окончательно испортит его отношения с матерью. Через несколько месяцев он предпринимает еще одну попытку найти с ней общий язык и приглашает ее в путешествие по Англии, построив маршрут из мест, связанных с творчеством Джейн Остин, Шекспира, Чарльза Кингсли, Сэмюэла Джонсона и других литераторов. Однако, как сообщает Ноулсон, беседы о литературе мать Беккета неизменно заканчивала вопросами о том, планирует ли он найти хорошо оплачиваемую работу, что нередко приводило к очередной ссоре.

Потерпев неудачу в решении личной проблемы, Беккет в августе 1935 г. Приступает к написанию романа «Мерфи», полностью погружаясь в работу. Вероятно, сложный эмоциональный фон обусловил появление в тексте образов замкнутых пространств, где движение ограничено.

Помимо работы с текстом писатель был увлечен прогулками по Лондону. Как и его новый протагонист, Беккет часто посещал Гайд-парк и

<sup>140</sup> Op. cit., p. 223.

<sup>141</sup> Knowlson J. Damned to Fame. New York: Simon&Schuster, 1996. – P. 200.

внимательно изучал окрестности. Однако подробные топографические детали, использованные им в произведении, были призваны лишь подчеркнуть границу между «малым миром» Мерфи и окружающей реальностью.

Излюбленным местом Беккета был располагающийся на территории парка пруд The Round Pond. Здесь он стал свидетелем того, как посетители запускали воздушных змеев, часами наблюдая за их полетом. Увиденное настолько захватило его воображение, что писатель решает закончить роман сценой запуска воздушного змея, образ которого стал для автора метафорой свободы.

Обращение к ранним произведениям Беккета позволяет предположить, что в 1930-е гг. он в достаточной степени интересовался философией и психологией. Это предположение подтверждается при изучении отсылок к философским теориям в художественных текстах, а также к отдельным цитатам в записных книжках писателя, которые демонстрируют широкий круг интересов Беккета в западноевропейской метафизике. Обращает внимание определенный угол зрения автора, для которого наиболее важными представлялись рассуждения философов о мироустройстве и взаимодействии души и тела. Синтез идей, связанных с движением материи, и размышлений о дуалистической природе человека, почерпнутых автором из различных источников, привел к созданию персонажа, воплотившего в себе основные черты беккетовского мировоззрения.

Обращение к биографическим исследованиям позволило заметить, что пешие прогулки и поездки на автомобиле и других видах транспорта являлись для него значимыми процессами, во время которых осуществлялось близкое общение с другими людьми. Совместное передвижение играло важную роль в развитии взаимопонимания Беккета с отцом, романтических отношений с кузиной, дружеских связей с другими людьми. Кроме того, образы, связанные с движением, возникали у Беккета в процессе осмысления

важных событий своей частной жизни. Такие образы нередко становились отражением его тревожных состояний и становились элементами сновидений. При этом негативную окраску получали эпизоды, в которых писатель оказывался захваченным неуправляемым движением, был вынужден подчиняться чужому влиянию. Крайнюю степень отчаяния сопровождала неспособность передвигаться.

Такие наблюдения дают основание заключить, что элементы движения в образной структуре художественного мира Беккета возникли закономерно, вследствие, с одной стороны, их присутствия в сознании как части пережитого опыта (биографические события), а с другой стороны, предмета систематического интереса Беккета как читателя и мыслителя (философские интересы). Все это в совокупности создало благоприятную почву для развития выразительного потенциала образов движения, их частотности и вариативности в художественном мире Беккета.

## 2. ОБРАЗЫ ДВИЖЕНИЯ И КОНЦЕПЦИЯ ГЕРОЯ В РОМАНАХ «МЕЧТЫ О ЖЕНЩИНАХ КРАСИВЫХ И ТАК СЕБЕ» (1932) И «БОЛЬШЕ ТЫЧКОВ, ЧЕМ УДАРОВ» (1934)

Роман «Мечты о женщинах, красивых и так себе» стал для Беккета первым опытом обращения к крупной форме. В письме к Ч. Прентису, издателю «Chatto & Windus», писатель назвал текст «немецкой комедией»<sup>142</sup> и признался в том, что не смог избежать сильного влияния манеры Дж. Джойса: «Of course it stinks of Joyce in spite of most earnest endeavours to endow it with my own odours. Unfortunately for myself that's the only way I'm interested in writing»<sup>143</sup>. По словам исследователей, «Мечты...» нельзя назвать полностью удавшимся в художественном плане романом, но в то же время они убеждены, что Сэмюэлу Беккету удалось выразить в нем свой талант, одаренность, эрудицию и амбициозность<sup>144</sup>.

Долгое время считалось, что текст был написан в течение нескольких месяцев. Однако Пиллинг утверждает, что Беккет приступил к сочинению «немецкой комедии» еще весной 1931 г. В доказательство своей точки зрения ученый приводит цитату из письма Беккета Прентису от 16 февраля 1931 года, в котором тот обещал «to send <...> something more genuine and direct»<sup>145</sup>, имея в виду нечто более впечатляющее, чем эссе о Прусте, опубликованное месяцем ранее. Исследователь также ссылается на письмо Томасу МакГриви от 29 мая 1931 года, в котором Беккет сообщает: «I am writing the German Comedy in a ragged kind of way, on & off, and would like to show you a page or two when you come up»<sup>146</sup>.

В ранних монографиях «Мечты...» рассматривались как ученический роман, как своеобразное вместилище цитат и аллюзий на известные

<sup>142</sup> См. A. Nash, J. Pilling. The 'Shatton and Windup' Affair: Beckett's Dealings with the Firm of Chatto & Windus, 'Wholesale, Retail and for Exportation'.

<sup>143</sup> Beckett, S. The Letters of Samuel Beckett: Volume 1, 1929 – 1940. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. – P. 81.

<sup>144</sup> Ackerly, C. J., Gontarski S. E. (Eds.) The Grove Companion to Samuel Beckett: A Readers Guide to His Works, Life, and Thought. New York: Grove Press, 2004. – P. 151.

<sup>145</sup> Beckett, S. The Letters of Samuel Beckett: Volume 1, 1929 – 1940. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. – P. 67.

<sup>146</sup> Ibid. 78-79 pp.

литературные и философские труды, среди которых «Божественная комедия» Данте А., «Исповедь» Св. Августина и «В поисках утраченного времени» М. Пруста. Подобной оценке способствовало и отношение к рукописи самого Беккета, назвавшего ее позднее «ящиком, в который я выбросил свои дикие мысли»<sup>147</sup>.

Следующий роман «Больше тычков, чем ударов» (1934), составленный из девяти отдельных новелл, создавался в течение двух лет, что, в сравнении с временем, потраченным на создание других крупных произведений, является достаточно долгим сроком (основной текст «Мерфи» написан за 11 месяцев, «Моллой» за 6 месяцев). Сложности с написанием новелл можно объяснить отношением писателя к этому жанру. По мнению Пиллинга, в начале 1930-х годов в жанровой иерархии Беккета на первом месте находилось стихотворение, роман был необходимостью, а пьеса – чем-то дополнительным, необязательным. Отсутствовала необходимость включать в этот список еще и короткую прозу<sup>148</sup>. Кроме того, в письме к МакГриви он заявлял об отсутствии настоящего интереса к новеллам, за создание которых он взялся лишь по причине того, что сборник будет легче издать<sup>149</sup>.

Просьбы Ч. Прентиса увеличить по возможности объем произведения побудили Беккета написать десятую часть романа «Кости Эхо», описывающую загробную жизнь Белаквы. Повествование оказалось настолько запутанным, что редактор назвал текст «кошмаром» и заявил, что тот вызывает у него «нервную дрожь»<sup>150</sup>. В результате было принято решение не включать заключительную новеллу в сборник. Рукопись оставалась в архивах писателя вплоть до появления в 2014 г. издания с обширными комментариями М. Никсона.

<sup>147</sup> Beckett, S. *Dream of Fair to Middling Women*. New York: Arcade Publishing, 1993. – P. xiii.

<sup>148</sup> Pilling, J. Samuel Beckett's 'More Pricks Than Kicks': In a Strait of Two Wills. New York and London: Continuum, 2011. – P. 9.

<sup>149</sup> Beckett, S. *More Pricks Than Kicks*. London: Faber & Faber, 2010.

<sup>150</sup> Beckett, S. *Echo's Bones*. New York: Grove Press, 2014. См. S. Kennedy. Beckett Publishing in Ireland, 1929-1956.

Писатель по-прежнему не может избавиться от сильного влияния метода Джойса и стремится наполнить свое сочинение литературными реминисценциями, адаптированными им для нового контекста. Очевидно, такой подход послужил причиной высказывания рецензента *Dublin Magazine*, назвавшего писателя очень умным молодым человеком, который «изучил Улисса так же хорошо, как шотландский пресвитерианин свою Библию»<sup>151</sup>.

Примечательно, что в письме к Нуале Костелло от 10 мая 1934 г. Беккет, рассуждая о повлиявших на него личностях, перечисляет Данте, Дж. Чосера, Б. де Мандевиля, П. Уччелло и швейцарского клоуна Грока, не упоминая при этом Дж. Джойса<sup>152</sup>.

---

<sup>151</sup> Bair D. *Samuel Beckett: A Biography*. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1978. – P. 179.

<sup>152</sup> Beckett, S. *The Letters of Samuel Beckett: Volume 1, 1929 – 1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. – P. 208.

## 2.1 Характер движения и функции персонажей в романе «Мечты о женщинах красивых и так себе» (1932)

Уже в первом романе Беккет формулирует основные мотивы, которые получают развитие в его последующих произведениях. Его главный персонаж испытывает неприязнь по отношению к бессмысленному движению, которым наполнена окружающая действительность. Взаимодействуя с другими персонажами, он чувствует себя одиноким и сбитым с толку. Герой Беккета не заинтересован в изучении законов, по которым устроено общество. Его увлекают исключительно метафизические рассуждения о смысле своего существования, однако, он испытывает недоверие к теориям, с помощью которых определяли ценность бытия предыдущие поколения.

Пиллинг указывает на поэму Теннисона «A Dream of Fair Women» как на основной источник названия романа. Исследователь приводит цитаты из данного стихотворения, найденные им в записной книжке писателя, получившей позднее заглавие «Dream Notebook». Беккету могли быть также известны роман Генри Уильямсона «The Dream of Fair Women» и самое популярное произведение китайской литературы, изданный в Англии в 1930 году роман Цао Сюэциня «Сон в красном тереме», которые могли стать дополнительными источниками при выборе названия. Несмотря на то, что большинство литературоведов считают текст незавершенным, Пиллинг утверждает, что отсутствуют достаточные основания считать «Мечты...» незаконченным романом. Тем не менее, произведение проникнуто идеей о том, что ничего не может закончиться, так как ничего должным образом не началось и не могло начаться<sup>153</sup>. Таким образом, уже в первом романе появляется мотив непрерывного движения, устремленного в бесконечность.

Композиция произведения включает в себя пять частей, первая и пятая заметно короче остальных и выступают в качестве условных пролога и эпилога. В трех основных главах, расположившихся между ними, автор

---

<sup>153</sup> Pilling, J. A Companion to Dream of Fair to Middling Women. Edinburgh: Journal of Beckett Studies Books, 2004. – P. 15.

излагает историю взаимоотношений Белаквы с другими персонажами, особо выделяя среди них женские - Смеральдину-Риму, Сира-Кузу и Альбу.

Прототипами для упомянутых героинь стали девушки, с которыми Беккет был близко знаком: Пегги Синклер, Лючия Джойс и Этна МакКарти<sup>154</sup>. Остальные персонажи также могут быть соотнесены с реальными людьми из окружения писателя, на что неоднократно указывалось в исследованиях. К примеру, академический наставник Беккета Радмоус-Браун становится Белым Медведем, а его друг Альфред Перон превращается в Шаса.

Образ главного героя заимствован из четвертой песни Чистилища «Божественной комедии» Данте<sup>155</sup>. О своем интересе к данному персонажу Беккет вспоминает 21 августа 1958 г. в письме к Э.Дж Левенталю: «For some strange reason I was certainly fascinated very early by the character and went to a lot of trouble to find out about him. But little seems to be known, except that he was a lute-maker in Florence, a friend of Dante and notorious for his indolence and apathy»<sup>156</sup>. В том же письме находим слова писателя, косвенно подтверждающие наличие единой концепции, проходящей через все творчество: «There are a good many degrees between him and l'innommable, but it's the same engeance»<sup>157</sup>.

Для того чтобы проанализировать то, каким образом Беккет связал двух героев, обратимся к тексту «Божественной комедии». Совершая вслед за Вергилием восхождение на гору Чистилища, Данте замечает на первом уступе, где находятся нерадивые, своего знакомого по земной жизни, флорентийца, выделявавшего грифы к лютням и гитарам, Белакву. Он застыл в тени огромного валуна, отказавшись продолжать спиральное восхождение к Раю. Поза, в которой он сидит, выделяет его на фоне других, создавая образ ленивейшего из ленивых: «Мы подошли; за ним в тени

<sup>154</sup> См. C. Ackerley. LASSATA SED: Samuel Beckett's Portraits of His Fair to Middling Women.

<sup>155</sup> См. D. Caselli. Beckett's Dantes: Intertextuality in the Fiction and Criticism.

<sup>156</sup> Цит. по: Ackerley, C. J., Gontarski S. E. (Eds.) The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought. – New York: Grove Press, 2004.

<sup>157</sup> Ibid.



укромной / Расположились люди; вид их был, / Как у людей, объятых ленью томной. // Один сидел как бы совсем без сил: / Руками он обвил свои колени / И голову меж ними уронил»<sup>158</sup>.

Привлекает внимание единственный диалог поэта и Белаквы, во время которого флорентиец поворачивает голову, чтобы ответить Данте: «Я начал так: «Белаква, я спокоен // За твой удел; но что тебе за прок / Сидеть вот тут? Ты ждешь еще народа / Иль просто впал в обычный свой порок?» // И он мне: «Брат, что толку от похода? / Меня не пустит к мытарствам сейчас / Господня птица, что сидит у входа, // Пока вокруг меня не меньше раз, / Чем в жизни, эта твердь свой круг опишет»<sup>159</sup>. Персонаж Данте в своей земной жизни постоянно откладывал момент покаяния, в результате чего оказался приговорен к пребыванию в Чистилище в течение периода, равного количеству прожитых им лет. Поза Белаквы у Данте иллюстрирует порок и готовность принять наказание, но в то же время в ней можно увидеть результат свободы выбора персонажа, который решает отказаться от бессмысленного восхождения и ожидает спасительных молитв за свою душу.

Короткий пролог представляет эпизод из детства Белаквы, в котором герою неожиданно открываются отрицательные последствия его невинного устремления: «перекормленный ребенок», захваченный динамикой езды на велосипеде, пытается догнать телегу, запряженную лошадью. Результат оказывается непредсказуемым: «Stiffly, like a perturbation of feathers, the tail arches for a gush of mard. Ah...!»<sup>160</sup>. Таким образом, движение, в котором Белаква видел для себя позитивную цель, оборачивается неприятностью, теряет смысл.

В предисловии к своей монографии Пиллинг, указывает на содержащиеся в прологе отсылки к Джойсу и Прусту, основным фигурам, вдохновлявшим Беккета в период написания романа. Так, по мнению Пиллинга, слова «Behold Belacqua», с которых начинается произведение,

<sup>158</sup> Данте А. Божественная комедия. М.: Наука, 1967. – С. 173-174.

<sup>159</sup> Данте А. Божественная комедия. М.: Наука, 1967. – С. 174.

<sup>160</sup> Beckett, S. *Dream of Fair to middling Women*. New York: Arcade Publishing, 1993. – P. 1.

отсылают нас к стихотворению Джойса «Ессе Puer», а то, что мальчик съезжает «down a frieze of hawthorn», заставляет вспомнить «В поисках утраченного времени» Пруста. Примечательно, что именно тексты Пруста и Джойса становятся предметами исследования в двух эссе Беккета, предшествовавших созданию романа. Зашифровав посвящение двум великим писателям, благодаря которым он вошел в мир литературы, автор переходит к изложению событий из жизни взрослого Белаквы, наделенного чертами своего итальянского предшественника.

Детальный разбор литературной истории Белаквы приводится в статьях отечественной исследовательницы раннего творчества Беккета Л.Ю. Макаровой, которая полагает, что особый интерес для писателя представляет «цикличность, проявленная в повороте Белаквы к Данте и его возвращении в исходную позу»<sup>161</sup>. Исследовательница продолжает: «В беккетовской концепции сферического мира <...> единственное, что может произойти с человеком – это возвращение в исходную ситуацию, к самому себе»<sup>162</sup>.

Рассмотрим, как воплотилась данная идея в романе «Мечты о женщинах красивых и так себе». В начале второй части Белаква сидит на пирсе, расстроенный прощанием со Смеральдиной. Его поза напоминает положение тела одноименного персонажа «Божественной комедии» Данте: «his hands in a jelly in his lap, his head drooped over his hands»<sup>163</sup>. В похожем положении Белаква находится и в самом конце произведения Беккета: «What was that in his lap? He shook off his glasses and bent down his head to see. That was his hands. Now who would have thought that! He turned them this way and that, he clenched and unclenched them, keeping them on the move for the wonder of his weak eyes that were down now almost on top of them, because he was

<sup>161</sup> Макарова, Л. Ю. Дж. Свифт и его письма в новелле С. Беккета «Фингал» [Электронный ресурс] // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. – 2014. – №2. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/dzh-svift-i-ego-pisma-v-novelle-s-bekketa-fingal> (дата обращения: 24.10.2020).

<sup>162</sup> Макарова, Л. Ю. Жанровый эксперимент в ранней прозе С. Беккета: роман «Больше замахов, чем ударов» : дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.03. – Екатеринбург, 2008.

<sup>163</sup> Beckett, S. *Dream of Fair to middling Women*. New York: Arcade Publishing, 1993. – P. 4.

anxious to see the details»<sup>164</sup>. Возвращаясь к утверждению Макаровой о закономерном возвращении героя к самому себе, можем предположить, что эпизод, в котором флорентиец поворачивается к Данте, становится основой для выстраивания композиции в романе Беккета и одновременно метафорой всего повествования.

Еще одним образом, с которым сравнивается роман в целом, является велосипед. Высказываясь о собственных творческих планах, Белаква утверждает: «If I ever drop a book, which God forbid, trade being what it is, it will be a ramshackle, tumbledown, a bone-shaker, held together with bits of twine, and at the same time as innocent of the slightest velleity of coming unstuck as Mr Wright's original flying-machine that could never be persuaded to leave the ground»<sup>165</sup>. Словом «bone-shaker» (англ. «костетряс») в 70-е годы XIX века называли первые велосипеды, конструкция которых предполагала наличие большого переднего колеса, которое приводилось в движение прикрепленным к нему педалями и тянуло за собой заднее, меньшего размера. Учитывая количество автобиографических деталей, которыми Беккет наделил своего персонажа, а также то, что основная сюжетная линия, связанная с жизнеописанием главного героя, сопровождается множеством второстепенных, мы полагаем правомерным рассматривать Белакву как альтер-эго писателя и относиться к его словам как к ироничной оценке, которую сам автор дает своему произведению. Примечательно, что упомянутый в цитате Орвилл Райт, совершивший 17 декабря 1903 г. после неудачной попытки первый управляемый полет, в начале своей карьеры занимался производством и продажей велосипедов<sup>166</sup>.

Говоря о движении в романе, следует подробно остановиться на тех образах, которые помогают Беккету охарактеризовать своих персонажей.

---

<sup>164</sup> Op. cit., p. 241.

<sup>165</sup> Ibid., 139-140 pp.

<sup>166</sup> См. J. Menzies. Beckett's Bicycles.

В романе отражен интерес автора к музыке<sup>167</sup>. Желая поместить героев в единую систему, писатель рассказывает китайскую притчу о Линь Люне, который срезал 12 бамбуковых стеблей, чтобы извлечь с помощью них мужские и женские ноты, исполненные, соответственно, самцом и самкой феникса. Беккет обозначает место каждого героя в звукояре, выделяя при этом Немо, «who is not a note at all but the most regrettable simultaneity of notes»<sup>168</sup>. Автор также рассматривает вероятность того, что персонажи поведут себя непредсказуемо и выйдут за рамки предписаний: «The whole fabric comes unstitched, it goes ungebunden, the wistful fabric. The music comes to pieces. The notes fly about all over the place, a cyclone of electrons»<sup>169</sup>. В другом отрывке Беккет еще сильнее акцентирует внимание на их несогласованности и подчиненности каждого собственной траектории: «Their movement is based on a principle of repulsion, their property not to combine but, like heavenly bodies, to scatter and stampede, astral straws on a time-strom, grit in the mistral»<sup>170</sup>.

Образ хаотично передвигающихся электронов вновь переходит в музыкальную плоскость в рассуждениях Белаквы о сочинениях Бетховена: «I think of his earlier compositions where into the body of the musical statement he incorporates a punctuation of dehiscence, flottements, the coherence gone to pieces, the continuity bitched to hell because the units of continuity have abdicated their unity, they have gone multiple, they fall apart, the notes fly about, a blizzard of electrons»<sup>171</sup>. Проводя параллель между персонажами и небесными телами, с одной стороны, и частями музыкальных фраз в ранних произведениях немецкого композитора, с другой, автор тем самым дает повод для нескольких возможных трактовок романа.

Образы, связанные с движением, создаются Беккетом также для описания каждого из героев в отдельности. Так, о неполноценности главного

<sup>167</sup> См. S. J. Bailes, N. Till (Eds.). *Beckett and Musicality*; C. Laws. *Headaches Among the Overtones*.

<sup>168</sup> Beckett, S. *Dream of Fair to middling Women*. New York: Arcade Publishing, 1993. – P. 10.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 139.

героя мы узнаем, благодаря неоднократному употреблению по отношению к его ногам эпитета «ruined». В третьей главе раскрываются причины их «разрушенности», свидетельствующие о неприятии Белаквой собственного тела: «Во-первых: еще ребенком, стесняясь своих деформированных конечностей, стучающихся друг о друга коленок, он старался ступать на внешнюю сторону ноги. <...> Во-вторых: юношей, испытывая раздражение по поводу величины своих ног и при этом презирая спортивные ботинки, он обувался, а-ля жиголо (каковым никогда не был), в чудовищно тесные лакированные туфли»<sup>172</sup>. Здесь же приводится история о попытках Белаквы купить подходящую обувь. Из разговора с продавцом герой узнает о своей уникальной особенности: его ноги одинакового размера, тогда как, по мнению продавца в обувном магазине, у большинства людей одна нога больше другой. В основу образа протагониста закладывается парадокс: соответствуя стандартам идеального человека с симметричными ногами, он в то же время испытывает сложности, существуя в мире реальных людей. Кроме того, несмотря на свои «pedincurabilities», герой вынужден постоянно приводить тело в движение, переезжая из одного города в другой.

О протагонисте известно, что его повседневная жизнь подчинена строгой системе: «...day after day, year in and out, he could enter at the same hour the same store to make some trifling indispensable purchase, he could receive his coffee at the same hour in the same café from the hands of the same waiter, remain faithful to one particular kiosk for his newspaper and to one particular tobacconist for his tobacco, he could persist in eating at the same house and in taking his drink before and after in the same bar»<sup>173</sup>. Такая упорядоченность действий, связанных с жизнью тела, позволяет пренебречь ею и жить незаметно, чтобы «не оставить в народной памяти никакого следа»<sup>174</sup>.

Примечательно также, что, рассказывая об образе жизни Белаквы, автор подчеркивает его нелюбовь к неожиданным встречам на улице. Не

<sup>172</sup> Беккет, С. Мечты о женщинах, красивых и так себе. М.: Текст, 2006. – С. 190.

<sup>173</sup> Beckett, S. Dream of Fair to middling Women. New York: Arcade Publishing, 1993. – P. 127.

<sup>174</sup> Беккет, С. Мечты о женщинах, красивых и так себе. М.: Текст, 2006. – С. 189.

желая останавливаться по пути куда-либо, он «hastened to pass, that was a great need with him, to pass, not to halt in the street, even when the man was nice...»<sup>175</sup>. Таким образом, становится очевидным стремление протагониста придерживаться своих намерений невзирая на обстоятельства.

Что касается личности героя, Белаква в интерпретации Беккета описывается как триединое существо: «At his simplest he was trine <...> Centripetal. Centrifugal and... not. Phoebus chasing Daphne, Narcissus flying from Echo and... neither»<sup>176</sup>. Именно к первым двум ипостасям относятся события, связанные с путешествиями персонажа по городам, в которых находятся его возлюбленные: «Скачки с препятствиями в Вену, побег в Париж, тяжелое соскальзывание в Фульду, возвращение в Дублин...»<sup>177</sup>. Третьему естеству свойственна «чертовская невосприимчивость к путешествиям и городам», так как оно находится в воображаемом пространстве, доступном только для разума героя. Кроме того, оно обладает уникальными характеристиками: «His third being was without axis or contour, its centre everywhere and periphery nowhere, an unsurveyed marsh of sloth»<sup>178</sup>. Пиллинг указывает на то, что такими же свойствами обладает Бог у Бонавентуры<sup>179</sup>.

Данное естество объято ленью, неподвластно влиянию воли и разума, для него не существует потребности в движении. Белаква выделяет его среди других как наиболее полное воплощение собственной природы: «He finds it more pleasant to be altogether swathed in the black arras of his sloth than condemned to deploy same and inscribe it with the frivolous spirals, ascending like the little angels and descending, never coming to head or tail, never abutting»<sup>180</sup>. В этой ипостаси герой отказывается от любых поступков, связанных с проживанием человеческой жизни, поэтому все его возможные действия в реальности совершаются вопреки своему характеру: «Whether squatting in the

<sup>175</sup> Beckett, S. *Dream of Fair to middling Women*. New York: Arcade Publishing, 1993. – P. 128.

<sup>176</sup> *Op. cit.*, p. 120.

<sup>177</sup> Беккет, С. *Мечты о женщинах, красивых и так себе*. М.: Текст, 2006. – С. 98.

<sup>178</sup> Beckett, S. *Dream of Fair to middling Women*. New York: Arcade Publishing, 1993. – P. 121.

<sup>179</sup> Pilling, J. *A Companion to Dream of Fair to Middling Women*. Edinburgh: Journal of Beckett Studies Books, 2004. – P. 76.

<sup>180</sup> Beckett, S. *Dream of Fair to middling Women*. New York: Arcade Publishing, 1993. – P. 121.

heart of his store, sculpting with great care and chiseling the heads and necks of lutes and zithers, or sustaining in the doorway the girds of eminent poets, or coming out into the street for a bit of song and dance <...> he was cheating and denying his native indolence»<sup>181</sup>.

Особое пространство, в котором герой оказывается с помощью воображения, метафорически обозначается как «туннель» из-за отсутствия в нем света. Белаква называет его также «wombtomb» - неологизм писателя, соединившего в одно слово «утробу» и «могилу», подчеркнув тем самым стремление своего героя вырваться за границы человеческой жизни.

Благодаря погружению в «туннель» становится возможной «real thought and real living, living thought. Thought not skivvying for living nor living chivvying thought up to the six-and-eightpenny conviction, but live cerebation that drew no wages and emptied no slops»<sup>182</sup>. Продолжая развивать метафору, автор использует фразу «Le train ne peut partir que les paupières fermées», проводя параллель между разумом героя и образом поезда. Таким образом, состояние героя, отрекшегося от волнений, которыми наполнен окружающий мир, и обратившегося к спокойным размышлениям, иллюстрируется образом поезда, захавшего в туннель.

Белаква хочет вечно оставаться погруженным в самосозерцание и пытается найти способ приходить в такое состояние в любой момент по своей воле. В итоге автор обвиняет его в том, что тот создает механизм погружения, которое может происходить только спонтанно, и добавляет, что неспособность управлять своим разумом приводит Белакву-поезд к катастрофе: «That is where the wretched Belacqua jumps the rails»<sup>183</sup>.

Основными событиями в романе становятся встречи Белаквы с женскими персонажами, при описании которых автор вновь прибегает к подробному описанию особенностей, связанных с движением. Первое путешествие Белаква совершает в Вену, где происходит его встреча с

---

<sup>181</sup> Op. cit., p 121.

<sup>182</sup> Ibid., p. 45.

<sup>183</sup> Ibid.

Смеральдиной-Римой. Ее тело неправильное: «Poppata, big breech, Botticelli thighs, knock-knees, ankles all fat nodules...»<sup>184</sup>, что, однако, не мешает ей обучаться в венской танцевальной школе, где всё наполнено непрекращающимся движением: «all day it was dancing and singing and music and douches and frictions and bending and stretching and classes»<sup>185</sup>. Более того, она пользуется успехом: «In the middle, the thick and the heat and the stress, of all this, the Smeraldina-Rima was everybody's darling»<sup>186</sup>. Беккет изображает ее энергичной и противопоставляет главному герою, от имени которого выражает раздражение по поводу того, что другие не способны сохранять спокойствие и невозмутимость.

Их первая встреча, во время которой Смеральдина была «грустной и недвижимой, без ног и рук и сосков в великой неподвижности тела»<sup>187</sup>, вселяет в героя надежду на возможность продолжения отношений. Однако истинная природа героини делает очевидной невозможность их совместного сосуществования. Для того, чтобы еще раз полюбоваться видом неподвижной Смеральдины, Белаква сообщает девушке, что хотел бы оставить ее, чтобы вечно любить в своем воображении. Его слова производят необходимый эффект, и героиня оказывается в таком же «печальном» положении, как и протагонист в начале романа: «She sat there, huddled on the bed, the legs broken at the knees, the bigness of thighs and belly assuaged by the droop of the trunk, her lap full of hands. Posta sola soletta, like the leonine spirit of the troubadour of great renown, tutta a se romita»<sup>188</sup>.

Покидая Смеральдину, Белаква сетует на то, что его возлюбленная не может сдержать своих желаний, добавляя, что это умение доступно лишь его застрявшему в Чистилище предшественнику: «Nobody can hold it. Nobody can live here and hold it. Only the spirit of the troubadour, rapt in a niche of rock, huddled and withdrawn forever if no prayers go up for him, raccolta a se, like a

<sup>184</sup> Op. cit., p. 15.

<sup>185</sup> Ibid., p. 13.

<sup>186</sup> Ibid.

<sup>187</sup> Беккет, С. Мечты о женщинах, красивых и так себе. М.: Текст, 2006. – С. 38.

<sup>188</sup> Beckett, S. Dream of Fair to middling Women. New York: Arcade Publishing, 1993. – P. 23.



lion»<sup>189</sup>. Тем самым еще раз подчеркивается идеал Дантевского героя, к которому стремится протагонист.

День их расставания заполнен хаотичными перемещениями по городу: «They flew off in a taxi to a jeweller's <...> Then to a Friseur <...> Then to a café. Then to the station. They whipped round and round the Stefanskirch, regardless, enlaced in the spacious open Wagen, through the scarifying morning»<sup>190</sup>. Циклическое кружение призвано подчеркнуть негативные эмоции, которые испытывают герои.

Поводом для второй встречи становится письмо Смеральдины, в котором она старается показать свою пассивность и признается в том, что не любит прогулки и испытывает проблемы при ходьбе: «Mammy wanted me to go out for a walk this afternoon, but I hate walking, I get so tired putting one foot deliberately in front of the other <...> I curse the old body all day asswell because I have some dam thing on my leg so that I can bearly walk»<sup>191</sup>. В конце Смеральдина обещает преодолеть свое отвращение ради совместных походов.

Однако итогом очередной попытки достичь взаимопонимания становится ссора в кафе, после которой Смеральдина уходит с чемпионом по планеризму, Бельшазаром, совершившим самый длительный полет во Флигере («the longest fly in a Flieger»). Очевидно, что спортсмен, способный быстро перемещаться в пространстве, больше соответствует беспокойной героине, чем малоподвижный в своей лености Белаква. Неудивительно, что Бельшазар к тому же владеет автомобилем, который в глазах Смеральдины выглядит подтверждением его мужественности: «“My beautiful new car” cooed the Belshazzar. It occurred suddenly to the Smeraldina that here at least was a man»<sup>192</sup>.

---

<sup>189</sup> Op. cit., p. 24.

<sup>190</sup> Ibid., p. 30.

<sup>191</sup> Ibid., p. 60.

<sup>192</sup> Ibid., p. 104.

Следующим женским персонажем, которого Белаква встречает, переезжая в Париж, становится Сира-Куза. В отличие от Смеральдины, она обладает идеальным телом, его красота сравнивается с амарантовой лагуной. Сира-Куза «льется шагами» и герой мечтает о том, чтобы идти рядом с ней: «To take her arm, to flow together, out of step, down the asphalt bed, was a foundering in music, the slow ineffable flight of a dream-dive, a launching and terrible foundering in a rich rape of water»<sup>193</sup>.

Обе героини представляются Белакве компонентами одной субстанции, в которой содержится «сокровеннейшее ядро и чистое воплощение оккультной силы, что завораживает меня, приводит меня в состояние языческой бездвижности, — ядро красоты, если мы говорим о красоте»<sup>194</sup>. Их главное отличие заключается в том, что Смеральдина мощная («powerfully constructed»), а Сира-Куза более изящная («more lightly built»). Механические термины, использованные Белаквой, позволяют говорить об условном противопоставлении первых двух женских образов другому типу красоты, который открывается для героя при общении с Альбой.

Альба, с которой протагонист встречается в Дублине, изображается застывшей на фоне непрекращающегося стремительного движения: «She was a rock, dayless, furred in a water that she was not doomed to harness. Alone, unlonely, unconcerned, moored in the seethe of an element in which she had no movement and from which therefore she was not doomed to filch the daily mite that would guarantee, in a freighting and darkening of her spirit, the declension of that movement»<sup>195</sup>. Важным элементом идеального образа является походка Альбы, которую автор описывает с помощью глагола «flicker» («мерцать»), сравнивая, таким образом, героиню со звездой. Неподвижность и недосыгаемость дополняется естественной витальностью: наблюдая за Альбой, Белаква иронично предполагает, что она «недостаточно тяжелая, чтобы повеситься».

<sup>193</sup> Op. cit., p. 33.

<sup>194</sup> Беккет, С. Мечты о женщинах, красивых и так себе. М.: Текст, 2006. – С. 54.

<sup>195</sup> Beckett, S. Dream of Fair to middling Women. New York: Arcade Publishing, 1993. – P. 166.

Беседы персонажей сопровождаются описанием природных явлений, они проводят много времени вместе, погружаясь в «непроходимую топь, что есть их отношения»<sup>196</sup>. Образ увязания в болоте повторяется в размышлениях героя о своих собственных планах: «He would be gone long ago but for morass of nerve-squitch and beauty and that most tenuous of all the tenuous etc., where bogged beside the royal Alba he wallows caught in the reeds of their relation»<sup>197</sup>.

Герои обсуждают свое желание покинуть Ирландию, и Альба утверждает, что она «ей нужно уехать, она должна вырваться отсюда, а не то она сойдет с ума»<sup>198</sup>. Однако автор, рассказывая о циклически повторяющихся попытках уехать, вписывающихся в череду повседневных действий, подчеркивает отсутствие у нее реальной потребности что-то изменить: «she drinks and starves and smokes and dopes herself into a regular how-dee-do, she plunges into town to buy a ticket and drags home in a tram with a fish or a bag of buttered eggs. She is not serious, she does not seriously want to stir, not in her most buried forum»<sup>199</sup>.

Альба постоянно пребывает в спокойствии, но способна использовать свои движения для того, чтобы управлять главным героем. Так, в течение их первой беседы, она сначала замирает для того, чтобы Белаква продолжил свою речь, а затем шевелится, чтобы герой замолчал: «The hair-spring of her instinct kept her silent and that silence <...> a silence of body, did work. <...> There seemed no reason why he should stop, and doubtless he would not, had not her instinct <...> broken the silence and she moved»<sup>200</sup>.

Образы движения создаются Беккетом также для составления финальной развязки романа, которая, как мы полагаем, происходит на званом вечере в доме Фрики, куда приглашены Белаква и Альба. Вызывают интерес приключения героя по пути на встречу. Неприятные эпизоды, связанные с вынужденной неподвижностью или цикличностью (что одинаково

<sup>196</sup> Беккет, С. Мечты о женщинах, красивых и так себе. М.: Текст, 2006. – С. 256.

<sup>197</sup> Beckett, S. *Dream of Fair to middling Women*. New York: Arcade Publishing, 1993. – P. 177.

<sup>198</sup> Беккет, С. Мечты о женщинах, красивых и так себе. М.: Текст, 2006. – С. 256.

<sup>199</sup> Beckett, S. *Dream of Fair to middling Women*. New York: Arcade Publishing, 1993. – P. 176.

<sup>200</sup> Ibid., 178-179 pp.

неприемлемо для Белаквы), создают впечатление готовящейся развязки, результатом которой станет окончательное разочарование протагониста.

Первым знаком на пути к Фрике становится светящаяся реклама мясного бульона «Боврил», составленная из серии сменяющихся картинок, на которых изображен сюжет прихода Спасителя. В христианской традиции рождение Христа утверждает точку отсчета новой эры, знаменует обновление мира. В эпизоде романа факт Рождества оказывается лишенным своей значимости, а его художественная интерпретация – кричаще безвкусной: «Лимонный цвет веры разлился желчью, объявив благую весть о начале показа, расплзся лишайными пятнами безнадежного зеленого и исчез. Вывеска потухла из уважения к убиенному. Коварная красная жижа, настойчивый карминовый заполнил вывеску, задирая зеленый занавес по краям, чтобы пророчество могло исполниться, заставляя Гавриила покраснеть от смущения. Но вот занавес снова рухнул, темнота скрыла стыд, цикл закончился. Да саро»<sup>201</sup>. Последняя фраза используется в музыкальных партитурах, чтобы обозначить место, откуда исполнитель должен вернуться к началу фразы.

Еще одним из таких эпизодов становится встреча со слепым парализованным, которого привозят просить милостыню и увозят домой каждый день в одно и то же время: «A friend, not even a friend, a hireling, would come for him at the appointed hour and wheel him home through the dark streets. He would be put to bed. He would be called for punctually and wheeled gently, for he was a power in the Coombe. At cockcrow in the morning he would be shaved and wheeled swiftly to his post. And no man had ever seen him come or go. He went and he returned»<sup>202</sup>. Неспособность самостоятельно передвигаться, зависимость от чужой воли и бесконечно повторяющаяся цикличность расстраивают Белакву, и он вынужден искать утешения в одном из пабов. Однако по пути героя останавливает его «clockwork friend», Шас, который

---

<sup>201</sup> Op. cit., p. 200.

<sup>202</sup> Ibid.

приглашает отправиться в паб вместе с ним. Главный герой называет его «this machine» и рассказывает о том, что рядом располагалась бакалейная лавка, где Шас каждый вечер покупает «топливо», сравнивая, таким образом, своего знакомого с автомобилем.

Мучительно переживая незапланированную остановку, Белаква в итоге сбегает и вновь направляется к Фрике, размышляя о том, в каком платье он увидит Альбу. Протагонист старается сохранить в своем воображении образ бесплотной возлюбленной и со страхом представляет ее спину в открытом платье, описывая ее как механизм: «The omoplates would be well marked, they would have a fine free ball-and-socket motion. In repose they would be the blades of an anchor, the fine furrow of the spine its stem. His mind pored over this back that he hoped devoutly not to see»<sup>203</sup>.

Последним препятствием на пути Белаквы становится полицейский, который наглядно показывает присущую ему способность останавливать или отпускать людей согласно собственному желанию:

«“Hold on there” said the Guard.

Belacqua halted and waited.

“Move on” said the Guard.

Belacqua walked away»<sup>204</sup>.

После этого события Белаква получает, наконец, возможность самостоятельно выбрать направление движения. Физическое освобождение вновь позволяет герою почувствовать творческую свободу: «He followed briskly through the mizzle the way he had chosen, exalted, fashioning intricate festoons of words»<sup>205</sup>.

Учитывая концентрацию негативных образов, связанных с циклическим движением и подчинением главного героя чужой воле, мы полагаем, что эпизод встречи двух героев в доме у Фрики становится кульминацией несчастий Белаквы:

---

<sup>203</sup> Op. cit., p. 205.

<sup>204</sup> Ibid., p. 226.

<sup>205</sup> Ibid.

«Now» said the Alba.

After a moment's hesitation he stated his absurd dilemma as follows:

«When with indifference I remember my past sorrow, my mind has indifference, my memory has sorrow. The mind, upon the indifference which is in it, is indifferent; yet the memory, upon the sadness which is in it, is not sad»

«Da capo» said the Alba.

«When with indifference I remember my past sorrow, my mind has indifference, my memory has sorrow. The mind, upon the indifference which is in it, is indifferent; yet...»

«Basta» said the Alba.<sup>206</sup>

Из этого отрывка очевидно, что героиня, к которой Белаква испытывает наибольшую симпатию, оказывается среди тех, кто пытается повлиять на его поступки, и пользуется своей властью над ним.

В контексте анализа образов, связанных с движением, необходимо рассмотреть также средства передвижения, фигурирующие в романе. Неприятие механического, predetermined и действующего по одинаково повторяющейся схеме движения наиболее ярко показано на примере противопоставления трамваев, останавливающихся только в заранее отмеченных точках маршрута, и автобусов, непредсказуемость которых была отмечена в воспоминаниях Нормана Джефареза о Дублине 1920-х годов: «Автобусных остановок тогда не было, водители по своему желанию реагировали на просьбы пассажиров»<sup>207</sup>. Трамваи получают однозначно негативную оценку в отличие от автобусов: «Trams were monstrous, moaning along under gesture of the trolley. But buses were simple, tyres and glass and noise»<sup>208</sup>. В другом эпизоде трамвай представляется Белакве бесчувственным чудовищем, схватившим прекрасную Альбу: «The Alba boarded a tram and like a Cézanne monster it carried her off, it moaned down Nassau Street into the

<sup>206</sup> Op. cit., p. 236.

<sup>207</sup> Pilling, J. A Companion to Dream of Fair to Middling Women. Edinburgh: Journal of Beckett Studies Books, 2004. – P. 332.

<sup>208</sup> Beckett, S. Dream of Fair to middling Women. New York: Arcade Publishing, 1993. – P. 201.

darkness, little thinking what a royal and fragile tuppenny fare it had in keeping»<sup>209</sup>. Любопытно, что один из любимых лимериков Джойса начинался словами «There was a young man called Murphy», а заканчивался тем, что герой узнает, к своему ужасу, что он не автобус, а трамвай.

Пострадавшим от враждебности трамваев оказывается Белый Медведь. Он не успевает выйти на нужной остановке и тянет за ремень в надежде остановить транспорт.

Проклиная трамвайные остановки, персонаж называет их «verminous plaguespots», но, тем не менее, вынужден подчиниться установленному расписанию.

Автор описывает также поездку Белого Медведя на автобусе («honest slob of a bus»), внутри которого герой встречает своего знакомого, Иезуита, и вступает с ним в дискуссию. Желая продемонстрировать преимущества своей философии, Иезуит обращается к наглядному примеру: «“Observe” he said “I desire to get down, I pull this cord and the bus stops and lets me down <...> In just such a Gehenna of links <...> I forged my vocation”»<sup>210</sup>.

Грубость всего, что связано с трамваями, испытывает на себе и главный герой, который терпит насмешки со стороны водителей этих транспортных средств: «The wattmen tittered as I tottered on purpose for radiant Venice to solve my life»<sup>211</sup>.

Противопоставление велосипеда и автомобиля происходит по иному принципу. Образ велосипеда связан с детскими воспоминаниями Белаквы. Герой вспоминает прогулку с отцом и братом к морю: «That was in the blue-eyed days when they rode down to the sea on bicycles, Father in the van, his handsome head standing up out of the great ruff of the family towel, John in the centre, lean and gracefully seated, Bel behind, his feet speeding round in the smallest gear ever constructed»<sup>212</sup>. Когда герой возвращается в Дублин, его

---

<sup>209</sup> Op. cit., p. 210.

<sup>210</sup> Ibid., p. 211.

<sup>211</sup> Ibid., p. 82.

<sup>212</sup> Ibid., p. 135.

радостно приветствует почтальон на велосипеде, и Белаква вспоминает, как в детстве слышал ночью его шаги и веселое насвистывание. Кроме того, на велосипедах передвигаются факельщики, которые выезжают зажигать фонари одновременно с поэтами, выходящими на прогулку: «the poets come abroad on the lamplighters' spools»<sup>213</sup>.

Автомобили, наоборот, связаны с грубыми и неинтеллектуальными персонажами. Помимо уже описанного выше Бельшазара, на страницах романа встречается еще один спортсмен, который пишет письмо Альбе с предложением совместной поездки. Нерабочему двигателю уподобляется также холодный разум протагониста в самом начале повествования, когда тот пытается вызвать у себя чувство сожаления после разлуки со Смеральдиной: «He switched on as usual, after the throttling and expunction, and nothing happened. The cylinders of his mind abode serene»<sup>214</sup>.

В финале романа Белаква оказывается посреди трамвайных путей, неспособный двигаться дальше. Идет дождь, который составляет часть привычной циклической повседневности, при этом автор отмечает, что «Even for Dublin, where seasonable weather is the exception rather than the rule, it was a rainy Xmas»<sup>215</sup>. Тем самым подчеркивается чрезмерность окружающей героя цикличности.

Привлекает внимание конец произведения. Обессиленный герой подчиняется воле голоса, который принадлежит Гроку, и осознает необходимость продолжать движение: «a voice, slightly more in sorrow than in anger this time, enjoined him to move on, which, the pain being so much better, he was only too happy to do»<sup>216</sup>. Грок – отсутствующий персонаж, чьи реплики несколько раз возникают в романе. Этот герой имеет реального прототипа, швейцарского клоуна Грока, творческую деятельность которого высоко

---

<sup>213</sup> Op. cit., p. 174.

<sup>214</sup> Ibid., p. 5.

<sup>215</sup> Ibid., p. 239.

<sup>216</sup> Ibid., p. 241.



ценил автор. Пиллинг называет его одним из «демиургов» произведения, выделяя образ Грока наряду с уже упомянутым Немо.

Немо, который отличается от остальных персонажей тем, что представляет собой не мелодическую, а симфоническую единицу, впервые предстает перед читателем, стоящим на мосту. За его спиной в прямом смысле «наступает» ночь, изгоняющая сумерки: «Behind him, spouting and spouting from the grey sea, the battalions of night, devouring the sky, soaking up the tattered sky like an ink of pestilence. The city would be hooded, dusk would be harried from the city»<sup>217</sup>. Пространство моста и темное время суток являются неизменными атрибутами его появления в тексте. Кроме того, автор подчеркивает, что Немо всегда стоит, свесившись через перила. Его имя могло быть взято писателем из «Bleak House» Диккенса, «20000 лье под водой» Жюль Верна и работы Бертон. Весьма вероятно, что оно привлекло Беккета также своим буквальным значением: имя «Немо» может быть переведено как «Никто».

Немо возникает в романе неожиданно и всегда в одиночестве. Единственным персонажем, оказывающимся рядом с ним в одном из эпизодов, становится Белаква: «Now Belacqua is on the bridge with Nemo, they are curved over the parapet, their bottoms are outlined and not in vain in the dusk descending»<sup>218</sup>. Позднее мы узнаем, что главный герой постоянно беседовал с Немо, что подводит нас к мысли об их двойничестве. Пиллинг наблюдает за перемещениями персонажа в пространстве Дублина и указывает на то, что преобладающим является направление на запад. Исследователь отмечает, что фраза «to go west» используется в английском языке как эвфемизм, связанный с умиранием. Поэтому логичным выглядит смерть Немо, тонущего в реке. Двойник протагониста берет на себя роль самоубийцы, которую мог бы исполнить сам Белаква, учитывая особенности его характера. В том, что главный герой делает выбор в пользу продолжения

---

<sup>217</sup> Op. cit., p. 28.

<sup>218</sup> Ibid., p. 157.

своего существования, можно увидеть характерное для мировоззрения писателя стремление к продвижению вперед при отсутствии веры в возможность такого продвижения.

## 2.2 Человеческий удел сквозь призму образов свободного и ограниченного движения в романе «Больше тычков, чем ударов» (1934)

Роман «Больше тычков, чем ударов» (1934) состоит из десяти новелл, объединенных единым протагонистом Белаквой. Его образ перешел из предыдущего текста, ставшего для Беккета своеобразным экспериментальным пространством, внутри которого он смог лучше узнать своего персонажа. Инициалы главного героя, к имени которого добавляется фамилия Шуа (B.S. – Belacqua Shua) становятся перевернутой анаграммой первых букв имени самого писателя. Таким образом сохраняется автобиографичность персонажа, несмотря на то что автор теперь стремится редуцировать свое присутствие в произведении, скрыть волнующие его проблемы в перипетиях сюжета. Новеллы, расположенные в хронологическом порядке, не связаны единым стилем, однако, благодаря внутренней эволюции главного героя, могут рассматриваться как главы романа.

Название содержит аллюзию к христианской традиции и отсылает читателей к цитате из Деяний Апостолов: «Когда же он шел и приближался к Дамаску, внезапно осиял его свет с неба. Он упал на землю и услышал голос, говорящий ему: Савл, Савл! что ты гонишь Меня? Он сказал: кто Ты, Господи? Господь же сказал: Я Иисус, Которого ты гонишь. Трудно тебе идти против рожна (to kick against the pricks)»<sup>219</sup>. Окончательный вид, который приняла библейская цитата у Беккета, выражает, на наш взгляд, мысль о том, что главному герою более свойственно бездействие при встрече с препятствиями, чем желание их преодолеть.

Во всех новеллах содержится два постоянных и не меняющихся компонента: характер Белаквы и пространство Дублина. Герой блуждает по лабиринтам городских улиц или взбирается на вершины дублинских холмов, оставаясь погруженным в свои размышления о жизни, свободе и смерти,

<sup>219</sup> Библия. Н. З. Деяния святых Апостолов 9:3-5: Пер. / Российское Библейское Общество.

избегая работы и взаимоотношений с людьми, которые потребовали бы от него большой затраты энергии. Он чувствует себя изолированным, потому что не способен делиться проявлениями своей духовной жизни. Однако потребность отвлечься от фундаментальных страданий, причиняемых бытием, заставляет его постоянно искать объекты для коммуникации. По мнению Уэбба, главной причиной, по которой Белаква испытывает потребность в коммуникации с другими, является то, что общение временно отвлекает его от тягостного ощущения существования<sup>220</sup>. По этой же причине герой испытывает тягу к постоянному передвижению с места на место. С помощью спонтанных прогулок он конструирует для себя иллюзию, которая помогает временно избавиться от гнетущего ощущения предопределенности. Но лень и эгоцентризм, заложенные в характер героя, нередко заставляют его подолгу оставаться на одном месте. Существование вопреки этим противоречиям становится основой для проблематики романа. При этом перемещениям Белаквы и образам, связанным с движением в целом, писатель уделяет большое внимание.

Новелла «Кости Эхо», не включенная в состав «Больше тычков, чем ударов», выделяется на фоне остальных текстов еще большим количеством цитат, превосходя в этом отношении даже первый роман писателя. По выражению Пиллинга, эхо аллюзий в ней умножается до бесконечности<sup>221</sup>. Название отсылает к сюжету о нимфе Эхо и Нарциссе, взятом Беккетом из «Метаморфоз» Овидия. Среди основных источников, повлиявших на содержание, выделяют «О подражании Христу» Фомы Кемпийского, «The Rule and Exercises of Holy Living and Holy Dying» Джереми Тэйлора и «Исповедь» Св. Августина. Новеллу можно рассматривать как переходное произведение, так как несмотря на связь с предыдущими текстами, некоторые фразы и персонажи были использованы Беккетом позднее в романах «Мерфи» и «Уотт».

<sup>220</sup> Webb, E. Samuel Beckett: A Study of his Novels. Seattle: University of Washington Press, 2014. – P. 34.

<sup>221</sup> Pilling, J. Samuel Beckett's 'More Pricks Than Kicks': In A Strait Of Two Wills. New York and London: Continuum, 2011. – P. 104.

В первой новелле «Данте и омар» Белаква предстает перед читателем «увязнувшим» в сюжете второй песни третьей части «Божественной комедии» Данте. Он безуспешно пытается понять эпизод, в котором Беатриче объясняет поэту значение пятен на Луне, но не может продвинуться «neither backward nor forward»<sup>222</sup>. В монографии, посвященной роману, приводится мнение одного из исследователей, полагающего, что главный герой выбрал неверное время для чтения. Действие романа начинается в полдень, тогда как Данте беседует с Беатриче в полночь.

Автор описывает события, организующие повседневность Белаквы. Его маршрут состоит из запланированных точек (продуктовая лавка, паб, рыбная лавка, место, где проходят занятия итальянским языком, дом тети) в запутанном городском пространстве. Как и в «Мечтах...», автор с самого начала подчеркивает, что Белакве сложно передвигаться, он хромает, «his feet were in ruins»<sup>223</sup>. Беккет еще раз использует прием описания персонажа с помощью упоминания деталей, связанных с ногами, в седьмой главе, рассказывая о Уолтере Дроффине. Он носит обувь на полтора размера больше. Примечательно, что сам Беккет некоторое время носил туфли меньшего размера в подражание Джойсу.

Центральным событием в новелле становится столкновение главного героя с темой смерти: омар, которого Белаква покупает и приносит тете, мучительно погибает в кипящей воде. Находясь в неведении относительно того, как готовят омаров, герой несет покупку домой и по пути видит странную картину: на углу улицы лежит лошадь, на голове у которой сидит человек. Не менее странной кажется его реакция: «Я знаю, - подумал Белаква, - что так принято делать. Но почему?»<sup>224</sup>. Очевидно, эти слова связаны со следующим эпизодом, когда герой наконец узнает правду.

Функцию провозвестника смерти выполняют и другие образы, связанные с движением. Белаква видит велосипедиста, который зажигает

<sup>222</sup> Beckett, S. *More Pricks Than Kicks*. London: Faber & Faber, 2010. – P. 3.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>224</sup> Беккет, С. *Больше лает, чем кусает*. Киев: Ника-центр, 1999. – С. 13.

уличные фонари «и оставляет желтые огоньки в ночи, орудуя факелом как шпагой»<sup>225</sup>. В данном контексте примечательно, что новелла, в которой главный герой умирает, называется «Yellow». Третьим знамением становятся фигуры мужчины и женщины: «Она повисла, зацепившись руками за перила, низко опустив голову; он стоял лицом к ней, очень близко, его руки безвольно свисали вдоль тела»<sup>226</sup>. Внимание Белаквы привлекает неподвижность этих фигур.

Кухня, на которой омару суждено погибнуть, находится в подвале, поэтому герой спускается вместе с тетей «в чрево земли»<sup>227</sup>. Движение вниз в художественном пространстве произведения сопутствует умиранию: в новелле «Yellow» на вопрос Белаквы о том, на какое время назначена операция, медсестра отвечает: «Вас отвезут вниз в 12 часов»<sup>228</sup>. Отметим, что в начале романа часы бьют полдень. Таким образом, передается идея цикличности времени в восприятии главного героя.

В конце истории, когда омар попадает в кастрюлю с кипящей водой, герой успокаивает себя мыслью о том, что это быстрая смерть. Последняя фраза в новелле: «It is not»<sup>229</sup> - принадлежит автору, который опровергает данное утверждение. Эпизод, вынесенный в финал, становится наглядным примером воззрений писателя, метафорой человеческого бытия. Умирание, по Беккету, представляет собой длительный и мучительный процесс, начинающийся с рождения, поэтому априори не может быть быстрым.

Сюжет второй новеллы начинается с подъема Белаквы и Винни на вершину холма Фелтрим, откуда становятся видны окрестности Дублина и холм Фингал — необъятное пространство, в котором может быть реализована свобода передвижений героя. Белаква называет Фингал «волшебной землей»<sup>230</sup>. Дэвид Аддимэн в своей статье «Беккет и философия

---

<sup>225</sup> Там же.

<sup>226</sup> Там же, с. 13.

<sup>227</sup> Там же, с. 14.

<sup>228</sup> Там же, с. 157.

<sup>229</sup> Beckett, S. *More Pricks Than Kicks*. London: Faber & Faber, 2010. – P. 14.

<sup>230</sup> Беккет, С. Больше лает, чем кусает. Киев: Ника-центр, 1999. – С. 16.

места» утверждает, что в этот момент главный герой созерцает собственную жизнь, воплощенную в прогулках по холмам<sup>231</sup>. Уточним, что он видит скорее идеальный образ своей жизни, избавленной от расписаний и заданных маршрутов.

Главный герой зовет Винни перейти с ним устье реки, своеобразный Рубикон, за которым расположена лечебница для сумасшедших — место, где, по словам Белаквы, находится его душа. Винни не воспринимает его слова всерьез. Точно так же она оказывается неспособна воспринять красоту открывшегося перед ними простора. Героев разделяет экзистенциальное отчуждение, непознаваемость внутренних мотивов поведения Другого. В итоге Винни соглашается идти только потому, что хочет встретиться со своим другом, доктором Шолто. В отличие от Белаквы, для нее поход к лечебнице не имеет ничего общего с паломничеством.

Наблюдая за обитателями лечебницы с высоты расположенной рядом башни, герой обращает внимание на то, как передвигаются сумасшедшие, выведенные на прогулку: «По свистку стадо останавливалось или продолжало движение»<sup>232</sup>. Сравнивая больных с животными, он выражает свою неприязнь к их упорядоченному, подчиненному командам надзирателей образу жизни.

По пути к сумасшедшему дому внимание Белаквы привлекает велосипед, лежащий в траве. Впоследствии он совершает на нем побег, предварительно пообещав своей подруге и Шолто встретиться с ними позднее. Нарушение этого обещания можно также расценивать как проявление свободы выбора. Быстрая езда на велосипеде резко изменяет состояние героя: «Печаль слетела с Белаквы, как рубашка, сорванная ветром»<sup>233</sup>.

<sup>231</sup> Addyman, D. Phenomenology “less the rose hue”: Beckett and the Philosophy of Place // *Journal of Modern Literature*. – 2010. – Vol. 33. – Issue 4. – P. 112-128.

<sup>232</sup> Беккет, С. Больше лает, чем кусает. Киев: Ника-центр, 1999. – С. 22.

<sup>233</sup> Там же., с. 27.

Шолто, про которого говорится, что он ходит «smartly»<sup>234</sup>, является носителем рационального начала в новелле. Его имя отсылает нас к упомянутому в «Мечтах...» Шоллу, чей знаменитый исторический прототип, доктор Уильям Матиас Шолл (1882-1968), прославился изобретением ортопедической обуви. Шолто бессилен против иррационального порыва главного героя, который уезжает на чужом велосипеде только для того, чтобы избавиться от гнетущего ощущения ограниченности, подвластности чужой воле. В итоге доктор не догоняет Белакву на своем автомобиле: он не способен предугадать траекторию его движения.

В следующей главе «Динь-Дон» автор заявляет, что его персонаж находится на «последней стадии солипсизма». Теперь движение становится для него средством обретения спокойствия. Оно представляет собой ценность независимо от места, в котором герой оказывается. Белаква сожалеет о том, что география его перемещений ограничена недостатком материальных средств.

В начале повествования описывается наиболее частый у героя тип прогулки – прогулка-бумеранг. Выходя из дома, Белаква занимает себя бесцельными блужданиями, чтобы в конце вновь вернуться домой. Герой движется по кругу, цикличность подчеркивается организацией текста в первых двух абзацах. Фраза о том, что прогулки приносят ему пользу, повторяется три раза с различными вариациями:

1. The mere act of rising and going <...> did him good;
2. These little acts of motion <...> did do him some good as a rule;
3. Thanks for the little good it did him.<sup>235</sup>

В качестве достоинств такого рода времяпрепровождения указывается способность героя воспринимать едва заметные знаки внешнего мира. Кроме того, бесцельному перемещению с места на место не способны помешать неожиданности.

<sup>234</sup> Beckett, S. *More Pricks Than Kicks*. London: Faber & Faber, 2010. – P. 23.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 31.



Основной сюжет новеллы начинается с выхода Белаквы из метро на улицу. Герой садится возле памятника в ожидании знамения, которое позволит ему двигаться дальше. Его сознание наводняют идеи, от которых он пытался избавиться. Белаква размышляет о человеческом эго, лишенном развития: «Само по себе оно никуда не движется, только вокруг собственной оси, подобно сферам, но беззвучно»<sup>236</sup>. Знамением становится появление слепого паралитика, которого привозят просить милостыню и увозят домой каждый день в одно и то же время - эпизод, перешедший в новеллу из предыдущего романа. Зрелище пугает Белакву, и он убегает в противоположном направлении.

Герой спускается по улице, заполненной «суматохой автобусов»<sup>237</sup>. Под колеса одного из них попадает маленькая девочка. Как видим, столкновению героя со смертью вновь предшествует движение вниз. В целом, автотранспорт в романе «Больше тычков, чем ударов» не получает положительных коннотаций и чаще всего связан со смертью либо увечьями. В пятой главе «Любовь и забвение» Белаква заезжает за Руби на спортивном автомобиле, чтобы отвезти ее к холму, где герои договорились совершить самоубийство. В шестой главе «Прогулка» лимузин сбивает Люси, невесту Белаквы, вследствие чего она теряет способность двигаться и вскоре умирает. Несчастья, связанные с транспортом, проявляются и в седьмой главе «Какое несчастье», где друг Белаквы, выбирая ему автомобиль напрокат, резко нажимает на газ, ломая руку служащему.

После происшествия с автобусом Белаква сворачивает на другую улицу и заходит в паб. Автор рассказывает, что его герой всегда выделял для себя это место, так как, заходя внутрь, попадал в пространство, где все непрерывно функционирует: «Бутылки разбирают и опустошают в мгновение ока, бочонки с пивом реагируют на малейшее прикосновение к их клапанам, потасканные рабочие отдыхают, подпирая рукой голову, кассир никогда не

<sup>236</sup> Беккет, С. Больше лает, чем кусает. Киев: Ника-центр, 1999. – С. 33.

<sup>237</sup> Там же., с. 34.

жалуется, благодарные продавцы, похожие на помощников приходского священника, летают от одного покупателя к другому — все это было частью спектакля, от которого Белаква привык получать удовольствие»<sup>238</sup>.

Однако после увиденного на улице герой продолжает чувствовать тревогу. Ему хочется встать и продолжать движение, но он сидит «парализованный», в ожидании очередного знамения. В этот момент в пабе появляется женщина, на лице у которой «нет ни следа страданий». Женщина предлагает Белакве билеты в рай: «два пенса за штуку, четыре за две». Рай мог бы стать для героя местом избавления от бесконечной цикличности времени, но продавщица сразу же добавляет: на небесах «все крутится, и крутится, и крутится»<sup>239</sup>. В конце концов герой оказывается вынужденным купить билеты. Автор подчеркивает, что, выходя из бара, он выбирает направление, противоположное тому, в котором ушла женщина.

В четвертой новелле «Дождливый вечер» Белаква получает подобное откровение от светящейся рекламы бульона «Боврил», описание которой целиком переносится из текста первого романа. Цикличность, проявляющаяся в повторении одних и тех же цветов, и библейский сюжет, который эксплуатируется в рекламе, является своеобразным отголоском утверждения о вечно вращающемся рае из предыдущей новеллы.

Далее следует описание того, как проходит подготовка отдельных персонажей к богемной вечеринке в доме Альбы. К подробностям, связанным с приключениями Белаквы, уже рассмотренным в контексте анализа романа «Мечты...», добавляется рассказ о безымянном Поэте. Собираясь выходить из дома, он занят сочинением очередного стихотворения. Автор рассказывает о том, что общий замысел был придуман Поэтом, когда тот возвращался из сумасшедшего дома на велосипеде. Эта деталь связывает образ велосипеда не только с освобождением, как в новелле «Фингал», но и с творческим вдохновением.

---

<sup>238</sup> Там же, с. 36.

<sup>239</sup> Там же, с. 37.

В новелле «Yellow», которая является предпоследней главой романа, Беккет останавливает перемещения главного героя, приковывая его к больничной койке. В таком положении Белаква наконец обретает состояние душевного равновесия. Неспособность передвигаться, пугавшая героя во время странствий, освобождает его разум и подготавливает к необходимости покинуть физический мир.

В последней вошедшей в роман новелле «Отбросы» друг Белаквы Кэппер Квин приезжает к его вдове на автомобиле, чтобы вместе с ней отправиться на похороны. После церемонии он везет ее к себе и по дороге признается в своих чувствах. Учитывая негативное отношение главного героя к автомобильному транспорту, можно предположить, что такой несчастливый конец означает его капитуляцию перед жизнью, предназначенной для успешных и быстро передвигающихся «водителей», безразличных к «едва заметным знакам внешнего мира». Размышляя о цикличности, которую он находит и конструирует вокруг себя, Белаква познает линейность собственного бытия и перестает существовать.

Отдельно проанализируем не включенную в состав произведения новеллу «Кости Эхо». В ней описываются загробные приключения протагониста. Белаква оказывается в Чистилище, где обнаруживает себя сидящим на заборе. Как и герой Данте, он утверждает, что не может продолжать путь до тех пор, пока не истечет срок, равный количеству прожитых им дней. Тем не менее, фантастические герои, появляющиеся перед ним – мисс Заборовна Привет [Zaborovna Privet], лорд Голл из Вормвуда [Lord Gall of Warmwood] и другие – оказываются способны увлечь его за собой. Примечательно, что в их описании вновь используются образы, связанные с движением. Так, голос Заборовны он сравнивает с крытым фургоном на пути усталого путника («I find it a covered wagon to me that am weary on the way»<sup>240</sup>), а вопль Голла с поездом, выехавшим из тоннеля. Кроме того, в описании речи Голла несколько раз используется фраза: «[he] could

<sup>240</sup> Beckett, S. *Echo's Bones*. New York: Grove Press, 2014. – P. 8.

not go on», а Белаква с грустью вспоминает свойственное ему намерение «продолжать», очевидно, ушедшее вместе с жизнью: «How long then was this, this – ha! – strangury of decency going to go on, going to go on»<sup>241</sup>. Продолжение здесь, как и в других текстах Беккета, связано со способностью задействовать воображение. Неслучайно, пытаясь представить, что произошло с его прахом после смерти, Белаква задается вопросом: «Was it possible that his imagination had perished in the torture chamber, that non-smoking compartment?».

Подводя итоги главы, отметим следующее:

– Наделив главного героя литературной историей и связав его с персонажем Данте, Беккет заложил серьезную основу для анализа своих первых произведений с точки зрения присутствия в них интересующих нас образов. Характерный жест дантевского Белаквы, заключающийся в ленивом повороте головы и возврате в исходную позу, предопределил поведение беккетовского протагониста, который в попытках совершить поступок неизбежно приходит к отказу от действия. Кроме того, герой Беккета, как и его предшественник, отказывается от Спасения – ему неприятен образ Рая, наполненного циклическим движением.

– Протагонист первых двух романов наделен целым рядом черт, которые так или иначе связаны с его способностью двигаться. К примеру, в обоих текстах неоднократно упоминаются трудности, которые Белаква испытывает при ходьбе из-за «разрушенности» своих ног. Несмотря на это, он стремится продолжать свой путь в выбранном направлении, избегая контактов с другими персонажами. Указание на физическую неполноценность следует понимать метафорически, как оценку психологического состояния героя, погруженного в уныние.

– Обращая внимание на детали повествования можно заметить кольцевую замкнутость сюжета в обоих романах, которая демонстрируется с помощью повторяющейся неподвижной позы в «Мечтах...» или совпадением

---

<sup>241</sup> Op. cit., p. 4.

временной отметки в «Больше тычков чем ударов». Такая композиция подчеркивает отсутствие веры главного героя в возможность прогрессивного развития.

– Элементы самоанализа Беккета как писателя могут быть также обнаружены при акцентировании внимания на образах, связанных с движением. Сравнение первого романа с велосипедом, у которого одно колесо (ведущее) больше другого, может указывать на то, что автор сознает неравноценность своих персонажей. Его главный герой описан, несомненно, более полно, чем другие, и именно события в жизни Белаквы составляют основу сюжета. Кроме того, замечание автора о наличии самостоятельных траекторий у его героев подчеркивает фрагментарность текста.

– Образы движения функционируют также на онтологическом уровне. Подчеркивая определенную направленность перемещений героев, Беккет вводит тему смерти. Однако, если в «Мечтах...» герой-самоубийца постоянно движется на запад, то во втором романе смертность связана с движением вниз.

### 3. ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНО-ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОЕКЦИИ «Я» В РОМАНЕ «МЕРФИ» (1938)

#### 3.1 Генезис образа Мерфи

Роман «Мерфи» (1938) отличается непростая издательская судьба. Первая попытка Беккета опубликовать текст оказалась неудачной. Редактор издательства «Chatto & Windus» возвратил рукопись со следующим отзывом: «Ваша книга предъявляет большие требования к интеллекту читателя и уровню его общих познаний, а потому практически не имеет шансов на успешную продажу»<sup>242</sup>. За полтора года, разделивших момент завершения книги и момент ее выхода, было получено более трех десятков отказов. В итоге, по протекции художника Дж. Йейтса роман был напечатан в издательстве «Routledge», несмотря на убежденность редакции в том, что данный текст «слишком хорош, чтобы стать популярным и хорошо продаваться»<sup>243</sup>.

Художественные достоинства произведения были отмечены рецензентами крупных литературных журналов. Писатель и драматург К. О'Брайен отозвалась о нем, как о всеохватывающем, выразительном описании приключений героя внутри своей души<sup>244</sup>, а поэт Д. Томас среди очевидных сильных сторон романа упомянул энергичность стиля повествования и оригинальность юмора<sup>245</sup>. «Мерфи» был также охарактеризован как утонченный бурлеск, комический эффект в котором достигается прежде всего за счет умелого обращения со словами<sup>246</sup>. Тем не менее, текст не фигурировал в критических работах вплоть до его

<sup>242</sup> Nixon, M. George Reavey – Beckett's first literary agent // Publishing Samuel Beckett, M. Nixon (Ed.). – 2011. – P. 41-56.

<sup>243</sup> Ibid., p. 49.

<sup>244</sup> Graver, L., Federman, R. (Eds.) Samuel Beckett: The Critical Heritage. – London: Psychology Press, 1997. – P. 52.

<sup>245</sup> Ibid., p. 50.

<sup>246</sup> Ibid., p. 49.

переиздания в 1957 году в США, где он привлек внимание американских исследователей Р. Кон и Х. Кеннера.

Произведение создавалось в период, когда писатель проходил курс психоанализа в Лондоне, пытаясь избавиться от психосоматических симптомов невроза, сформировавшегося на фоне трагических потерь близких ему людей. Определенный прогресс, достигнутый в ходе терапии, позволил ему приняться за сочинение новой истории, которая впоследствии превратилась в полноценный роман. Беккет задумывает рассказать о молодом безработном интеллектуале, переехавшем из Дублина в Англию, который живет в окрестностях Лондона с проституткой, случайно встретившейся ему на улице. Писатель называет героя одной из самых распространенных фамилий в Ирландии и включает в его образ детали из собственной биографии. В августе 1934 г. он начинает рукопись с черновым заглавием «Sasha Murphy», работает над ней всю осень, однако, вернувшись в Кулдрин на рождественские праздники, снова ощущает творческое бессилие.

В течение 1935 г. Беккет продолжает посещать сеансы с Байоном и занимается поиском персонажей и подходящего сюжета для своего нового произведения. После переезда Томпсона в Лондон писатель несколько раз встречается с ним в королевском госпитале Бетлхем, куда тот устраивается психиатром. Внутреннее устройство госпиталя и его распорядок послужат прототипом для Magdalen Mental Mercyseat в «Мерфи», а его пациенты войдут в собирательный образ мистера Эндона, которого встречает главный герой. Образ бесконечной шахматной партии, ставший в итоге одним из центральных в романе, возник в результате философских бесед между Беккетом и Томпсоном. Молодой писатель пытался доказать, что после того, как фигуры выставлены на доске, каждый ход только ослабляет позиции игроков. Так, в идеальной партии, по его мнению, ни одна из фигур не

должна оказаться сдвинута со своего места, так как с первого же хода поражение становится неизбежным<sup>247</sup>.

Несмотря на достаточное количество персонажей и образов, Беккет не мог закончить роман из-за отсутствия единой концепции, которой было бы подчинено все действие. Систематизировать свои наработки ему удалось после лекции Юнга, на которой он присутствовал в октябре 1935 г. Известный психоаналитик рассказывал об ассоциативных тестах и их значении в анализе сновидений. В ходе научных объяснений Юнг продемонстрировал фрагментарность сознания с помощью нескольких отличавшихся по размеру и степени яркости сфер, наложенных одна на другую. Центральная, самая темная сфера, обладавшая наименьшим диаметром, представляла область, в которой личное и коллективное бессознательное соединяются. Писатель взял эту схему за основу при описании устройства сознания Мерфи.

Сильное впечатление на Беккета также произвел рассказ психоаналитика о человеке, который обратился к нему по поводу странных сновидений своей дочери. Их мифологические сюжеты натолкнули Юнга на мысль, что разум девочки не был до конца индивидуализирован и остался близок к архетипичному, коллективному бессознательному, из которого изначально возник. Юнг решил, что она так и не смогла окончательно родиться. Писатель воспринял данную формулировку как возможное объяснение собственных негативных переживаний и использовал идею о «не рожденном должным образом» герое в своем творчестве.

Текст романа уместился в шести записных книжках и во многом стал отражением интересов Беккета в области философии и психологии. Подчеркивая тот факт, что писатель сохраняет отдельные черты своего раннего стиля, Акерли высказывается о произведении, как о гигантской

---

<sup>247</sup> Bair D. Samuel Beckett: A Biography. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1978. – 1978. P. 221.



шутке, составленной из бесконечного множества крошечных<sup>248</sup>. Он также называет его вершиной раннего периода в творчестве писателя и началом зрелого, отмечая при этом, что вплоть до конца 1970-х гг. роман не рассматривался отдельно от других текстов.

Исследователи по-разному интерпретируют имя главного героя: его связывают с древнегреческим божеством Морфеем, замком Мерфистоун, расположенным неподалеку от дома семьи Беккета в Фоксроке, популярным ирландским стаутом «Murphy's» и даже с одноименным сортом ирландского картофеля. Несмотря на привлекательность экзотических трактовок, более близкой для нас является позиция К. Акерли, который в имени протагониста смог разглядеть отсылку к легендарному шахматисту Полу Морфи, который был способен часами вести партию, практически не замечая соперника, и к фразе из второго эпизода второй книги романа Дж. Джойса «Поминки по Финнегану»: «murphy come, murphy go, murphy plant, murphy grow», в которой заложены упомянутые выше значения, связанные с Морфеем и картофелем<sup>249</sup>.

Главный герой стал первым персонажем на букву «М» - 13-ю букву английского алфавита<sup>250</sup>. В течение следующего десятилетия за ним последуют Уотт (Watt), первая буква имени которого является перевернутой «М» («Уотт», написан в 1942-1944 гг.), Мерсье («Мерсье и Камье», написан в 1946 г.), Моллой и Моран («Моллой», написан в 1948 г.), Мэлон и Махуд («Мэлон умирает», написан в 1948 г.), Макман и Уорм (Worm) («Безымянный», написан в 1949-1950 гг.). Любопытно также отметить, что «Мерфи» состоит из 13 глав. Таким образом, создание романа дало начало реализации тщательно продуманной авторской концепции.

<sup>248</sup> Ackerley, C. J. *Demented Particulars: The Annotated 'Murphy'*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. – P. 10.

<sup>249</sup> Ackerley, C. J. *Demented Particulars: The Annotated 'Murphy'*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. – P. 28.

<sup>250</sup> См. F. J. Hoffman. *The Elusive Ego: Beckett's M's*.

В психологическом портрете протагониста наблюдаются те же характерные черты, что и у героя предыдущих романов Беккета<sup>251</sup>. Сходство Мерфи и Белаквы проявляется при описании их взаимодействия с внешним миром. Оба персонажа одинаково ощущают свою неприспособленность к жизни среди людей и стремятся избегать воздействия чужой воли. Важно отметить, что Мерфи заявляет о себе, как о совокупности двух составляющих (тела и разума), каждая из которых обитает в своей реальности. Этим реальностям Мерфи дает названия – «большой мир» и «малый мир», определяя законы их сосуществования: движение в малом мире зависит от покоя в большом. При этом разум он считает своей главной частью, заявляя: «I am not of the big world, I am of the little world»<sup>252</sup>, и старается больше времени проводить за его изучением.

Ю. Уэбб, сравнивая произведение с предыдущим романом «Больше тычков, чем ударов» (1934), акцентирует внимание на специфических особенностях отношений героя с окружающим миром. По мнению исследователя, Мерфи, в отличие от Белаквы, предпринимает более серьезные попытки увидеть жизнь такой, какая она есть, но освободиться от условий человеческой жизни невозможно, и в беккетовском мире одним из таких условий является иллюзия<sup>253</sup>. В случае с Мерфи такой иллюзией становится его вера в возможность освобождения разума.

Произведение можно условно разделить на две части в соответствии с цитатой из письма Беккета Т. МакГриви, написанного 16 января 1936 г.: «I suddenly see that Murphy is break down between his [Geulincx's] "Where you are worth nothing, may you also wish for nothing" (positive) & Malraux's "It is difficult for one who lives isolated from the everyday world not to seek others like himself" (negation)»<sup>254</sup>. Первая часть, связанная с максимой Гейлинкса, относится к пребыванию героя среди здоровых людей, а вторая, в которой

<sup>251</sup> См. D. Kiberd. *Murphy and the World of Samuel Beckett*.

<sup>252</sup> Beckett, S. *Murphy*. London: Faber & Faber, 2009. – P. 112.

<sup>253</sup> Webb, E. *Samuel Beckett: A Study of his Novels*. Seattle: University of Washington Press, 2014. – P. 55.

<sup>254</sup> Beckett, S. *The Letters of Samuel Beckett: Volume 1, 1929 – 1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. – P. 299.

процитированы слова Мальро, – к его работе в санатории для умалишенных Magdalen Mental Mercyseat (МММ).

Наполняя текст двигающимися объектами различного масштаба, от бытового до космического, Беккет затрагивает тему сосуществования циклического и линейного движения во Вселенной. При этом цикличность писатель рассматривает как атрибут вечности, а линейность – как неизбежное свойство человеческой жизни.

Немаловажно также отметить, что роман насыщен повторяющимися эпизодами и фразами, персонажами с похожими чертами, а также различными случаями симметрии, возникающими на уровне сюжета<sup>255</sup>.

---

<sup>255</sup> См. S. Connor. Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text.

### 3.2 Система образов движения и их функции в романе «Мерфи» (1938)

Роман начинается фразой: «The sun shone, having no alternative, on the nothing new under the sun»<sup>256</sup>, которая, по мнению Акерли, отсылает нас к известной цитате из Книги Экклезиаста: «there is no new thing under the sun»<sup>257</sup> и указывает на постоянство основ мироздания, а также на безразличие «большого мира» по отношению к событиям, происходящим в «малом мире» человеческого разума.

Движение земли вокруг своей оси, как и ее движение вокруг солнца, не зависит от осознания его человеком, но определяет ритм повторяющихся явлений человеческой повседневности. Мы узнаем, что пространство комнаты, в которой обитает главный герой, рассматривается им, в первую очередь, как место, где происходят циклические повседневные процессы (питание, сон, смена одежды и т.п.). Поэтому грядущие перемены в жизни (переезд с невестой в новую комнату) он воспринимает лишь как продолжение круговорота бытовых процессов.

Привязывая себя к креслу в углу комнаты, Мерфи стремится почувствовать себя свободным и скрыться от солнечного света, упоминающегося в данном эпизоде вместе с другими проявлениями цикличности: «...somewhere a cuckoo-clock, having struck between twenty and thirty, became the echo of a street-cry, which now entering the mew gave Quid pro quo! Quid pro quo! directly»<sup>258</sup>. Однако даже в темном углу его взгляд следит за преломлением лучей на потолке. Таким образом демонстрируется вездесущность света и внешнего мира, который он освещает, и его навязчивая привлекательность.

Несмотря на болезненное восприятие солнечного света, небесные тела в целом представляют, по словам героя, единственную систему за пределами собственного ментального пространства, в которой он чувствует

<sup>256</sup> Beckett, S. Murphy. London: Faber & Faber, 2009. – P. 3.

<sup>257</sup> Ecclesiastes 1:9

<sup>258</sup> Ibid.

уверенность. Сталкиваясь с необходимостью принять важное решение, Мерфи полагается на звезды и планеты. К примеру, перед тем как сделать предложение своей возлюбленной Селии, он изучает трактат Томмазо Кампанеллы «Город Солнца» в поиске советов по устройству жизни в соответствии с астрологией. Свои серьезные намерения Мерфи выражает в день, когда Луна находится между Землей и Солнцем, образуя прямую. Герой также заявляет, что они должны пожениться до того, как Луна окажется в оппозиции, то есть перед тем, как Земля окажется на одной линии между Солнцем и Луной.

Показателен подход Мерфи к поиску работы. Первым шагом в этом процессе для него становится чтение гороскопа, принести который он просит Селию. В астрологическом прогнозе, запечатанном в черный конверт с разноцветной надписью, которая, возможно, отсылает к упомянутому преломлению солнечных лучей на потолке, помимо прочего, говорится об особой значимости воскресенья (Sunday) в жизни героя. Действительно, в этот день недели Мерфи делает предложение Селии, первый раз идет на работу и отправляется на ночное дежурство, после которого погибает. Таким образом, появляясь в самом начале повествования, небесное светило сопровождает героя на протяжении всего произведения. Логично сравнить биографическую линию персонажа с траекторией, которую совершает солнце, двигаясь из точки восхода в точку заката. Косвенным подтверждением данной точки зрения служит то, что события последней главы, разворачивающиеся после смерти Мерфи, происходят в пасмурный день («sunless day»).

Таким образом, неспособный проявлять инициативу в процессах, упорядочивающих человеческую повседневность, Мерфи обращается за помощью к небесным телам, движение которых происходит по законам, представляющимися незыблемыми. Посредством изучения астрологических толкований протагонист пытается наладить контакт с внешним миром, понять, каким должно быть его поведение.

В данном контексте стоит обратить внимание и на имя подруги Мерфи, которое исследователи романа обычно соотносят с латинским *Caelius* (восходит к «*Caelum*» – «небо»), а также на имя ее родственника Келли. Упомянутый факт и то, что Селия начинает вращаться, когда впервые замечает на себе взгляд Мерфи (в этот момент герой как раз занят изучением карты звездного неба), подчеркивает ее связь с астрономическими образами. «Небесное» происхождение Селии может указывать на ее роль связующего звена между главным героем и внешним миром. В то же время, она заставляет Мерфи еще острее почувствовать разделенность тела и разума: «The part of him that he hated craved for Celia, the part that he loved shrivelled up at the thought of her»<sup>259</sup>.

«Малый мир» получает подробное описание. В соответствии с представлениями протагониста, его разум представляет собой «large hollow sphere, hermetically closed to the universe without»<sup>260</sup> с трехчастной структурой. Светлая часть пространства сферы, являющаяся также верхней и «реальной», переходит в срединную зону полусвета, а затем в темную (нижнюю, «виртуальную»).

Первые две зоны сохраняют связь с внешним миром, отражают опыт, полученный в нем Мерфи, и поэтому движение в них сопоставимо с циклическим движением снаружи.

Светлая зона содержит образы, полученные Мерфи в процессе общения с внешним миром. Находясь в ней, Мерфи получает удовольствие от изменения исхода реальных событий в свою пользу: «Here the kick that the physical Murphy received, the mental Murphy gave. It was the same kick, but corrected as to direction»<sup>261</sup>.

---

<sup>259</sup> Op. cit., p. 7.

<sup>260</sup> Ibid., p. 69.

<sup>261</sup> Ibid.

Зона полусвета является пространством спокойствия и отрешенности: «Here the pleasure was contemplation»<sup>262</sup>. Беккет в тексте определяет ее как место «блаженства Белаквы».

Наибольший интерес вызывает третья, темная зона, содержащая «nothing but forms becoming and crumbling into the fragments of a new becoming, without love or hate or any intelligible principle of change <...> nothing but commotion and the pure forms of commotion»<sup>263</sup>. Здесь движение ощущается героем как внешний, независимый от него, непрекращающийся и линейно протекающий процесс: «He did not move, he was a point in the ceaseless unconditioned generation and passing away of line»<sup>264</sup>. В отличие от предыдущих зон, темная зона не имеет связи с эмпирическим опытом, что делает ее полной противоположностью физическому миру. Именно сюда герой стремится попасть, скрываясь от окружающей реальности.

В разговоре со своим духовным наставником Нири, к которому Мерфи приходит, желая освоить искусство управления сердцебиением, главный герой высказывает мысль о том, что жизнь – это скитания в поисках дома. Тем самым он обозначает обязательный, с его точки зрения, атрибут существования – движение. Показательно также, что Мерфи, в отличие от Нири, не способен останавливать свое сердце, оказывая на него рациональное воздействие: «Buttoned up and left to perform, it was like Petrouchka in his box. One moment in such labour that it seemed on the point of seizing, the next in such ebullition that it seemed on the point of bursting»<sup>265</sup>.

Описание темной зоны «малого мира» наводит на мысль о том, что протагонист находит дом в глубинах своего разума, где он фактически перестает существовать, но становится частью процесса существования в целом: «Here he was not free, but a mote in the dark of absolute freedom. He did not move, he was a point in the ceaseless unconditioned generation and passing

---

<sup>262</sup> Op. cit.

<sup>263</sup> Ibid., p. 72

<sup>264</sup> Ibid.

<sup>265</sup> Ibid., p. 4.

away of line»<sup>266</sup>. Такое положение позволяет ему, с одной стороны, бездействовать, а с другой, избавиться от экзистенциального страха смерти.

Сравнив ощущения героя с описанием чувств, которые испытывала Альба в романе «Мечты о женщинах, красивых и так себе» (1932), согласимся с тем, что основная цель беккетовских персонажей - «остаться в неподвижности внутри себя»<sup>267</sup>.

Для проникновения в свой «дом» Мерфи пользуется раскачивающимся креслом, привязывая себя к нему шарфами и, таким образом, обездвигивая тело. Уникальность кресла среди других предметов подчеркивается с помощью описания его движения: «Most things under the moon got slower and slower and then stopped, a rock got faster and faster and then stopped»<sup>268</sup>.

Раскачиваясь в кресле, Мерфи буквально воссоздает метафору, использованную Эпикуром для описания жизни: «Life swings like a pendulum from extreme to extreme, pain is a motion and pleasure is a motion, but not to move is best»<sup>269</sup>. Постепенная остановка помогает протагонисту, достигнув лучшего, покинуть мир, в котором существуют солнечный свет и крики торговцев, забыть на время о своей телесности.

Протагонист, привязанный к креслу-качалке, – это, безусловно, наиболее яркая иллюстрация приведенного выше утверждения относительно цели, которую преследуют персонажи Беккета, однако в романе можно встретить и другие примеры. Например, среди своих развлечений Мерфи выделяет поездки в автобусе. Покачивания на сидении становятся источником удовольствия, тягу к которому он испытывает после бесплодных прогулок в поисках трудоустройства. В другом эпизоде герой ложится на землю после неудавшегося обеда, чтобы слиться в своей неподвижности с непрерывным движением планеты. После этого он мысленно переносится в

<sup>266</sup> Op. cit., p. 72.

<sup>267</sup> Ackerley, C. J. *Demented Particulars: The Annotated 'Murphy'*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. – P. 30.

<sup>268</sup> Beckett, S. *Murphy*. London: Faber & Faber, 2009. – P. 8.

<sup>269</sup> Цит. по: Ackerley, C. J. *Demented Particulars: The Annotated 'Murphy'*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. – P. 30.



пространство, где «no pensums and no prizes, but only Murphy himself, improved out of all knowledge»<sup>270</sup>.

Следует отметить, что Селия вслед за Мерфи открывает для себя успокаивающий эффект кресла, которое остается в ее распоряжении после того, как герой отправляется на поиски работы. Подробное описание воздействия кресла на Селию служит подтверждением его универсальной функции проводника в мир разума, где исчезают привычные атрибуты физического мира и где герои оказываются в исходной точке существования, в пограничном положении между бытием и небытием: «...the days and places and things and people were untwisted and scattered, she was lying down, she had no history»<sup>271</sup>.

Описав основные образы, связанные с движением, в первой части романа, можно сделать предварительный вывод о том, что кресло и планеты выступают в качестве инструментов, с помощью которых главный герой пытается сделать возможной свою жизнь в мире нормальных людей. Посредством раскачиваний в кресле протагонист достигает гармонии со своим разумом, а планеты помогают ему в принятии решений.

Действие второй части разворачивается в пространстве МММ, куда Мерфи устраивается работать санитаром. Дневная смена предполагает выполнение множества обязанностей, составляющих цикл. Такое перечисление напоминает список действий, которые протагонист выполнял в своей комнате в начале романа. Следовательно, работа в МММ должна вызывать у героя схожее чувство тревоги.

Однако Мерфи обнаруживает, что палаты, в которых содержатся пациенты, – это точное воплощение «малого мира». Обитатели санатория – пациенты, «отрезанные» от реальности – в глазах главного героя становятся воплощением его идеала. Среди них Мерфи выделяет Эндона, который превосходит остальных своим великолепием: «The tiny body was perfect in

---

<sup>270</sup> Op. cit., p. 67.

<sup>271</sup> Ibid., p. 94.

every detail <...> The features were most delicate, regular and winning, the complexion olive except where blue with beard»<sup>272</sup>.

Характерной чертой движений Эндона является отсутствие в них какой-либо динамики, что делает бесконечным его участие в любом процессе. Данное качество демонстрируется на примере того, как персонаж весь день курит сигару. Мерфи приходится постоянно ее поджигать: «...yet evening found it still unfinished»<sup>273</sup>. Но наиболее показательным является описание шахматных партий, разыгрываемых между протагонистом и Эндоном. Игра, основной целью которой является победа над противником, в исполнении двух персонажей теряет смысл. Выставляя утром фигуры, оба героя совершают ходы в течение дня, сохраняя до вечера все фигуры на доске.

Есть основания полагать, что образ игры в шахматы выступает центральным в романе. Это частично подтверждается желанием Беккета разместить на обложке своего произведения фотографию обезьян, ведущих шахматную партию<sup>274</sup>. Однако главный аргумент в пользу такой точки зрения содержится в характеристике, данной Остину Тиклпенни, который устраивает Мерфи в МММ: «The merest pawn in the game between Murphy and his stars»<sup>275</sup>. Из этого описания мы узнаем, что все события, происходящие с главным героем, могут быть восприняты как ходы в шахматной партии. Инициатива в этой воображаемой игре исходит от небесных тел: они указывают герою на то, каким должен быть его следующий поступок. Данное наблюдение показательно при рассмотрении реальной партии, разыгрываемой в финале романа.

После того как Мерфи начинает постоянно жить в МММ, его вера в ценность астрологических знаний исчезает. Расположение небесных тел теряет свое символическое значение: «The moon in the Serpent was no more

<sup>272</sup> Op. cit., p. 116.

<sup>273</sup> Ibid., p. 117.

<sup>274</sup> Beckett, S. *The Letters of Samuel Beckett: Volume 1, 1929 – 1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. – P. 406.

<sup>275</sup> Beckett, S. *Murphy*. London: Faber & Faber, 2009. – P. 55.

than an image, a fragment of vitagraph»<sup>276</sup>. Мерфи перестает соотносить свои поступки с движением звезд и планет, так как теперь представляет себя одним из пациентов, избавившихся от связи с «большим миром». В то же время звезды перестают показываться главному герою. Выясняется, что такая ситуация связана с расположением чердака, на котором живет Мерфи: «The sad truth was that the skylight commanded only that most dismal patch of night sky, the galactic coal-sack, which would naturally look like a dirty night»<sup>277</sup>. Таким образом, пространство МММ играет свою роль в разрушении связей между протагонистом и небесными телами.

Устроившись в санаторий, Мерфи утрачивает способность погружаться в свой разум. Поверив в свою способность соответствовать отрешенности пациентов, он стирает границы между «малым миром» и пространством санатория. В результате нарушается баланс между двумя мирами, в которых изначально существовал персонаж. Даже после того, как он переносит кресло в свою комнату, ему удается достичь желаемого состояния лишь однажды. В этот момент его видит Тиклпенни, который заявляет, что Мерфи похож на Кларка – пациента, находящегося в кататоническом ступоре и бесконечно повторяющего фразу: «Mr. Endon is very superior»<sup>278</sup>. Затем, вплоть до ночной смены, протагонист проводит «many fruitless hours in the chair»<sup>279</sup>.

При описании ночного дежурства, строго регламентированного и предполагающего движение по замкнутой траектории, автор вновь акцентирует внимание на цикличности. В соответствии со строгим графиком герой обязан регулярно совершать обход пациентов с перерывом в десять минут. Стандартный обход занимает также десять минут, однако «If all was not well, if a patient had cut his throat, or required attention, then the extra time taken by the round was levied on the pause»<sup>280</sup>. Таким образом, каждый обход представляет собой замкнутую систему, содержащую определенное

---

<sup>276</sup> Op. cit., p. 115.

<sup>277</sup> Ibid.

<sup>278</sup> Ibid., p. 121.

<sup>279</sup> Ibid., p. 147.

<sup>280</sup> Ibid.

количество времени, которое может быть потрачено либо на движение, либо на отдых. При этом, комментируя случаи, когда обход занимал у санитаря больше двадцати минут, автор употребляет выражение: «man proposed, but God disposed»<sup>281</sup>, выражая мысль о возможном разрушении любой системы благодаря божественному вмешательству.

Порядок проведения обходов был списан Беккетом с действительно существующего предписания в Bethlem Royal Hospital. В соответствии с ним санитар обязан останавливаться перед каждой палатой, включать свет и заглядывать внутрь. При этом он должен нажимать на кнопку, которая отмечает его обход [«round»]. Таким образом, контролируется его работа<sup>282</sup>. Отметим омонимию в словах «round» - «круг» и «round» - «обход».

Включение и выключение света в палатах связано с замыканием и размыканием электрической цепи – еще одной системы, находящейся в постоянном движении.

Во время обходов, составляющих короткий цикл за счет строго регламентированного времени, он чувствует себя чужим среди пациентов. Отсутствуют представители Большого мира (врачи, персонал), и Мерфи больше не имеет возможности балансировать между двумя мирами. Можно сказать, что ночью приют целиком превращается в пространство разума, к которому герой не принадлежит. Волнение героя может быть вызвано также упорядоченностью его действий, которой он стремился не допускать за пределами МММ.

Развязка главного сюжета строится вокруг последней шахматной партии, которая происходит после того, как протагонист заходит в камеру Эндона. Пошаговая запись ходов приводится в романе с комментариями. В первом из них отмечено, что Эндон всегда играет черными фигурами. Таким образом, Мерфи оказывается вынужденным проявить инициативу и сделать первый ход, поставив белую пешку на E4. Затем он снова пытается вернуться

---

<sup>281</sup> Op. cit., p. 147.

<sup>282</sup> Цит. по: Ackerley, C. J. *Demented Particulars: The Annotated 'Murphy'*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. – P. 189.

к своей пассивной позиции, но зеркальное отражение ходов Эндона оказывается уже невозможным. Прослеживая развитие игры, можно заметить, что сумасшедший решает собственную логическую задачу. Его цель – в конце игры выстроить фигуры в положение, максимально приближенное к исходному. В итоге Мерфи признает свое поражение и сдается, что остается незамеченным для соперника.

В эпизоде с решающей партией Эндон предстает перед Мерфи в божественном облики: «Mr. Endon, an impeccable and brilliant figurine in his scarlet gown <...> purple poulaines were on his feet and the rings were on his fingers. The light spurted off Mr. Endon north, south, east, west and in fifty-six other directions»<sup>283</sup>. Распространение лучей на четыре стороны света и в 56 других направлениях, по мнению Акерли, отсылает к 60 возможным положениям стрелки часов. Таким образом, время и пространство объединяются в образе пациента. Кроме того, движение фигур Эндона по шахматной доске напоминает движение небесных тел по орбите – и те, и другие возвращаются в исходную точку. Данное сравнение дает нам право предположить, что в Эндоне воплощается образ бога-творца, который отстраненно руководит бесконечными процессами.

После неудавшейся партии Мерфи погибает. Он заглядывает в глаза Эндону и осознает, что тот не замечает его существования. Возвращаясь к себе после проигрыша, Мерфи впервые за долгое время привязывает тело к креслу и погибает в результате взрыва газа.

Его смерти предшествует эпизод, в котором герой тщетно пытается вызвать в памяти знакомые образы: «He tried with the men, women, children and animals that belong to even worse stories than this. In vain in all cases»<sup>284</sup>. Утрата способности вспоминать, а значит и воображать, свидетельствует об окончательном разрыве между Мерфи и внешним миром и в художественном мире Беккета предсказывает скорую смерть.

<sup>283</sup> Beckett, S. Murphy. London: Faber & Faber, 2009. – P. 150.

<sup>284</sup> Ibid., p. 157.

Обратим внимание на то, что наличие газового обогревателя становится неременным условием, которое герой выдвигает перед тем, как согласиться на работу в МММ. В одном из эпизодов он размышляет над этимологией слова «gas», приходя к выводу, что оно родственно слову «chaos». Слишком быстрое хаотическое движение частиц газа, обусловленное реакцией, убивает протагониста.

Пакет с прахом Мерфи попадает в бар, где подвергается целому ряду воздействий: «It bounced, burst, off the wall on to the floor, where at once it became the object of much dribbling, passing, trapping, shooting, punching, heading and even some recognition from the gentleman's code»<sup>285</sup>. В итоге пепел выметают на улицу вместе с мусором: «By closing time the body, mind and soul of Murphy were freely distributed over the floor of the saloon; and before another dayspring greyned the earth had been swept away with the sand, the beer, the butts, the glass, the matches, the spits, the vomit»<sup>286</sup>. Закончив свое существование, главный герой растворяется в гротескно нарисованном внешнем мире, от которого пытался бежать.

Посредством образов, связанных с движением, писатель конструирует сюжетобразующий конфликт, заключающийся в противоречии между разумом и телом протагониста. Мерфи придерживается пассивной модели поведения, отказываясь от общепринятых целей, и увлеченный исследованиями своего сознания, ограничивает подвижность тела. В то же время он испытывает потребность в общении с Селией и интересуется астрологическими предсказаниями, связанными с циклическими процессами внешнего мира. Попытки Мерфи «остановить» тело, как и его восхищение перед душевнобольными, указывают на желание героя замкнуться внутри своего разума. Но эпизод с шахматной партией демонстрирует отсутствие в его характере цельности, необходимой для реализации данного стремления. В отличие от Эндона, который управляет фигурами, движущимися подобно

---

<sup>285</sup> Op. cit., p. 171.

<sup>286</sup> Ibid.

звездам по намеченной траектории, Мерфи оказывается способен действовать инициативно. Его гибель обусловлена, с одной стороны, последовательным отказом от телесной жизни, наполненной циклическим движением, и недостаточной отрешенностью для сведения своего существования к самосозерцанию, с другой.

Повествование романа, однако, не заканчивается со смертью протагониста. В произведении развиваются две сюжетные линии, каждая из которых содержит любовный конфликт. В первой, непосредственно связанной с протагонистом, развиваются отношения Мерфи и Селии. Ее можно условно обозначить как «малый мир». Вторая затрагивает множество второстепенных персонажей и является, соответственно, «большим миром».

Отношения героев из «большого мира» представлены в виде цепочки, которая, на первый взгляд, кажется замкнутой: «Of such was Neary's love for Miss Dwyer, who loved a Flight-Lieutenant Elliman, who loved a Miss Farren of Ringsakiddy, who loved a Father Fitt of Ballinclashet, who in all sincerity was bound to acknowledge a certain vocation for a Mrs. West of Passage, who loved Neary»<sup>287</sup>. Можно заметить, однако, что все перечисленные персонажи испытывают неразделенные чувства. В разговоре с Мерфи его наставник рассуждает о взаимной любви: «love requited is a short circuit»<sup>288</sup>. Именно так может быть описана связь главного героя и его подруги. Несмотря на то, что обе цепочки существуют независимо, автор вводит еще одного персонажа, мисс Кунихэн, с помощью которого условные «большой» и «малый» миры взаимодействуют: Нири влюблен в Кунихэн, которая озабочена поисками Мерфи.

Образы, связанные с движением, используются также автором для того, чтобы охарактеризовать второстепенных героев или связать их с Мерфи.

---

<sup>287</sup> Op. cit., p. 5.

<sup>288</sup> Ibid.

Акерли указывает на Нири, как на персонажа, постоянно охваченного стремлением к недостижимому. Его имя (Neary) представляет собой, по мнению исследователя, анаграмму слова «yearn». Он привязан к бесконечно вращающемуся колесу желаний: желание происходит из потребности, которой сопутствует страдание; удовлетворение желания порождает десять других желаний и так по кругу. Уайли, другой ученик Нири, выражает это цитатой из Библии: «The horse leech's daughter is a closed system»<sup>289</sup>, которая дает ключ к пониманию разницы между Мерфи и его учителем. В одном из эпизодов Беккет прямо называет Нири «Newtonian», что указывает на принадлежность данного персонажа к миру ньютоновского движения, тогда как Мерфи стремится стать частицей, блуждающей в пространстве, где отсутствует сила гравитации.

Чувства, которые Нири испытывает к мисс Кунихэн, заставляют его целиком посвятить себя поискам главного героя. С этой целью он нанимает детектива Купера, который также является возможным зеркальным двойником протагониста. Автор замечает в тексте, что Мерфи никогда не надевал шляпу, тогда как Купер никогда ее не снимал. Еще одна особенность детектива заключается в том, что он никогда не садился. Смерть Мерфи позволяет ему преодолеть страх и изменить поведение.

Еще одним двойником Мерфи, обозначенным с помощью образа, связанного с движением, является родственник Селии, мистер Келли. О нем говорится, что он любил свою инвалидную коляску почти так же, как главный герой кресло-качалку. На то, что этот персонаж превосходит по значимости других второстепенных героев и явно близок протагонисту указывают слова писателя в письме к Т. МакГриви от 8 сентября 1935 г.: «My next old man, or old young man, not of the big world bur of the little world, must be a kite-flyer»<sup>290</sup>.

---

<sup>289</sup> Op. cit., p. 38.

<sup>290</sup> Beckett, S. The Letters of Samuel Beckett: Volume 1, 1929 – 1940. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. – P. 274.



В инвалидной коляске Селия выкатывает Келли в парк в последней главе романа для того, чтобы он смог запустить воздушного змея. Таким образом, писатель показывает воплощение идеала, к которому стремился Мерфи: тело Келли остается неподвижным на фоне линейного движения коляски, инициированного внешней силой.

Важным аспектом, на который также необходимо обратить внимание, является движение времени. В начале романа Мерфи, испытывающий в своей комнате страдания от окружающей цикличности, слышит бой часов, сливающийся с криками торговцев за окном. Здесь время выступает на стороне людей из внешнего мира, захваченных материальными желаниями.

О времени и его восприятии героем говорится также в других эпизодах. Рассуждая о существовании неких причин, в силу которых главный герой не способен вести упорядоченную жизнь и зарабатывать деньги, он спрашивает: «Was Ixion under any contract to keep his wheel in nice running order?»<sup>291</sup>, имея в виду фессалийского царя Иксиона, описанного Пиндаром. Согласно мифу, Иксион был наказан Зевсом, прикован к вечно вращающемуся огненному колесу и заброшен в небо. Некоторые исследователи склонны возводить этот миф к представлениям древних греков о солнечном диске, перемещающемся по небосводу. Таким образом, можно сказать, что Иксион был обречен вечно следить за сменой дня и ночи. В этом случае вопрос Мерфи в контексте его нежелания работать говорит о том, что герой не хочет позволить каким-либо внешним процессам делить его жизнь на периоды.

Проведенное исследование романа «Мерфи», позволяет прийти к следующим выводам:

– В третьем романе Беккета интересующие нас образы становятся основным инструментом для выражения авторской экзистенциально-феноменологической концепции человека и бытия. Главный герой пытается справиться с противоречием, выражающимся в том, что его разум требует

---

<sup>291</sup> Op. cit., p. 16.

неподвижности тела, а тело нуждается в движении, подавляющем разум. Сложная система образов, связанных с перемещением героя и объектов, окружающих его, дополняется сведениями о глубоких уровнях бессознательного протагониста, где тот чувствует себя частицей бесконечного линейного движения.

– Астрономические образы в «Мерфи» уже не только выступают в качестве средств, указывающих на кольцевую композицию, но и выстраиваются в отдельную систему, способную породить дополнительные интерпретации. Так, движение небесных светил, несомненно, циклическое, и поэтому оно близко земным повседневным процессам, пугающим героя своей бессмысленностью. Однако надежда на обретение знания об этой системе, скрывающей в себе нечто таинственное, становится причиной, по которой герой интересуется расположением звезд. Окончательное разочарование протагониста подчеркивается исчезновением астрономических образов из романного пространства.

– В окружающем мире присутствует противопоставление глобальных циклических процессов (течение времени, процессы повседневности) локальным (кресло-качалка). Раскачиваясь в кресле, герой приводит свое тело в движение, которое само по себе не является движением к какой-либо цели, освобождая, таким образом, разум.

– Обращает на себя внимание многогранность данного образа, проходящего через весь роман. Кроме функции переноса героя внутрь собственного разума кресло-качалка выступает в качестве носителя определенного мировосприятия: Селия, садясь в него, вдруг понимает суть слов, сказанных Мерфи. Это также предмет, которому тело может сообщать импульс и двигаться в пространстве, оставаясь неподвижным, что важно в контексте особых взаимоотношений между телом и разумом героя в романе. Наконец, кресло может быть интерпретировано как своеобразная колыбель, которую не хочет покидать протагонист и в которой, в итоге, погибает.

– С помощью игры в шахматы, являющейся еще одним ключевым образом для понимания авторского замысла, Беккет демонстрирует превосходство процесса движения ради движения (перестановка фигур у Эндона) над желанием достичь цели, от которого не может избавиться Мерфи. Неспособность понять суть гармоничного сосуществования разума и тела приводит его к закономерной гибели.

## 4. ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗОВ, СВЯЗАННЫХ С ДВИЖЕНИЕМ, В ПОЗДНЕМ ТВОРЧЕСТВЕ С. БЕККЕТА

### 4.1 Сквозные мотивы и тема тщеты в творчестве Беккета

В рамках исследования раннего творчества С. Беккета представляется целесообразным рассмотреть более поздние тексты – романы и пьесы, написанные в послевоенный период, – так как через них проходит ряд уже рассмотренных в предыдущих главах мотивов, связанных с темой движения.

Среди таких мотивов можно выделить:

1. Мотив непрерывного движения (Моран говорит о безостановочных перемещениях Моллоя; Мэлон утверждает, что у его пути нет конца; Безымянный несколько раз повторяет: необходимо продолжать, я буду продолжать);

2. Мотив возвращения в исходную точку (Безымянный, комментируя свое движение, утверждает что неизбежно вернется в начало своего пути);

3. Мотив физической неполноценности (Моллой и Моран испытывают сложности при движении из-за несгибающейся ноги; Мэлон неспособен встать с постели; Махуд теряет в путешествии ногу и руку, а затем и вовсе лишается конечностей);

4. Мотив бессилия («Unable, unable, it's easy to talk about being unable, whereas in reality nothing is more difficult»<sup>292</sup> (Моран); «But perhaps it is the knowledge of my impotence that emboldens me to that thought»<sup>293</sup> (Мэлон); «Yes, in my life, since we must call it so, there were three things, the inability to speak, the inability to be silent, and solitude, that's what I've had to make the best of»<sup>294</sup> (Безымянный));

---

<sup>292</sup> Op. cit., p. 156.

<sup>293</sup> Ibid., p. 248.

<sup>294</sup> Ibid., p. 454.

5. Мотив смерти (Моллой и Мэллон стремятся закончить свои истории и умереть; для Безымянного прекращение существования желанно, но недостижимо).

Каждый из перечисленных мотивов отражает идеи, которые Беккет развивал на протяжении всей творческой карьеры.

Так, непрерывные перемещения героев, их неослабевающее стремление продвигаться вперед выступают в качестве метафоры основной, по мнению писателя, потребности человека – познавать окружающий мир. При этом если ранние персонажи двигались по заранее намеченным и уже известным маршрутам, то протагонисты трилогии перемещаются по неизведанному пространству, которое не поддается исследованию.

Ирландский поэт и критик Д. Томас прослеживает эволюцию протагонистов в романах Беккета и указывает на то, что героев послевоенных романов объединяет желание познать мир через его описание. По словам Томаса, герои, следовавшие за Мерфи – Уотт, Моллой, Моран, Мэллон, – разделяют его неспособность к ассимиляции, но не его блаженство. Чем больше они отталкивают большой мир, тем больше он наполняет их, и отчаяние рождается в них из-за попыток осмыслить его, выразить словом, превратить в нарратив<sup>295</sup>.

Ю. Уэбб связывает обращает внимание на то, что на протяжении всей трилогии чувство отчаяния, вызванное невозможностью реализовать это желание, усугубляется: «В следующих друг за другом частях трилогии протагонисты всё глубже и глубже погружаются в осознание тщетности человеческих попыток познать вселенную»<sup>296</sup>.

По мнению исследователя В.В. Котелевской, причина, по которой адекватное выражение вселенной через речь невозможно, может заключаться

<sup>295</sup> Graver, L., Federman, R. (Eds.) Samuel Beckett: The Critical Heritage. – London: Psychology Press, 1997. – P. 50. См. M. Tereszewski. The Aesthetics of Failure: Inexpressibility in Samuel Beckett's Fiction.

<sup>296</sup> Webb, E. Samuel Beckett: A Study of his Novels. Seattle: University of Washington Press, 2014. – P. 83. См. A. Astro. Understanding Samuel Beckett; J. Atlas. The Prose of Samuel Beckett: Notes from the Terminal Ward; T. Cousineau. After the Final No: Samuel Beckett's Trilogy; J. Shaw. Impotence and Making in Samuel Beckett's Trilogy: Molloy, Malone Dies and the Unnamable and How It Is.

в том, что Беккету «оказывается близким “чистый номинализм” [Фрица] Маутнера – убеждение в отсутствии прямого доступа языка к миру»<sup>297</sup>. Тем самым объясняется «усиливающаяся от романа к роману бессюжетность, распрямление персонажа и вещи, усиление семантического эффекта “пустого” высказывания»<sup>298</sup>.

Необходимо также отметить, что движение в трилогии получает переосмысление: действительные перемещения, которыми были увлечены Белаква и Мерфи, уступают место записанным воспоминаниям о воображаемых путешествиях (Моллой, Моран), которые, в свою очередь, деперсонализируются (Мэллон) и, наконец, превращаются в никак не зафиксированные рассуждения, непрерывность которых становится новым «движением» (Безымянный).

Мотив возвращения в исходную точку, как и в предыдущих романах, связан с отсутствием веры в возможность прогрессивного развития. В историях Моллоя и Мэллона фигурируют персонажи, которые так же, как и герои ранних произведений вовлечены в циклические процессы. Их движение по прямой, нацеленное на положительный результат и познание, неизбежно замыкается в движение по окружности. Для Безымянного цикличность вездесуща и пронизывает пространство, в котором он существует.

Ключевым отличием «поздней» цикличности от «ранней» является то, что протагонисты трилогии воспринимают ее как нечто естественное, и, в отличие от Белаквы и Мерфи, не бегут от нее, не испытывают в связи с ней беспокойства.

Физическая неполноценность протагонистов призвана подчеркнуть изначальное несовершенство человеческого тела, его неспособность застыть в равновесии, о которой в контексте анализа поэтики Беккета говорит Х. Кеннер: «Человеческое тело в ньютоновском понимании – это абсолютно

<sup>297</sup> Котелевская, В. В. Томас Бернхардт и модернистский метароман. Ростов-на-Дону, Таганрог: Издательство Южного федерального университета, 2018. – С. 81.

<sup>298</sup> Там же.

неисправный механизм. Оно не способно удерживать равновесие в вертикальном положении. Только благодаря бесчисленным малозаметным компенсаторным движениям создается иллюзия, что равновесие достигнуто»<sup>299</sup>.

В отличие от Белаквы, для которого «разрушенность» его ног не являлась помехой движению, персонажи поздней прозы вынуждены постоянно преодолевать свою немощность. Кроме того, их неспособность в полной мере управлять движениями становится причиной все более усиливающегося отчуждения<sup>300</sup>.

Бессилие является неременной чертой героев поздней беккетовской прозы<sup>301</sup>. Оно проявляется не только в физическом плане, но также и в умственном, приводя к незнанию, к неспособности узнать что-либо. В авторской концепции эти два состояния тесно связаны и парадоксальным образом являются источником силы, необходимой персонажам, чтобы продолжать движение.

Персонажей трилогии связывает с Белаквой также пространство Чистилища. По мнению Дж. Д. О'Хара, трилогия наполнена его атмосферой. На протяжении трилогии персонажи блуждают, страдают и рассказывают истории, находясь между морем и приютом св. Иоанна, ироничным Земным Раем среди бесконечного Чистилища<sup>302</sup>.

Связь с ранней прозой сохраняется и на уровне отдельных образов. Так, велосипед, освобождавший Белакву в новелле «Фингал», в романе «Моллой» приводит Моллоя и Морана к зависимости и к утрате способности двигаться. Небесные тела, движением которых руководствовался Мерфи в

<sup>299</sup> Kenner, H. Samuel Beckett: A Critical Study. New York: Grove Press, 1961. – P. 119.

<sup>300</sup> См. М. Н. Tanaka, Y. Tajiri, M. Tsushima (Eds.). Samuel Beckett and Pain; M. Н. Tanaka, Y. Tajiri, M. Tsushima (Eds.). Samuel Beckett and Trauma.

<sup>301</sup> См. D. Pattie. The Complete Critical Guide to Samuel Beckett; K. White. Beckett and Decay.

<sup>302</sup> O'Hara, J. D. (Ed.) Twentieth Century Interpretations of "Molloy", "Malone Dies", "The Unnamable". Englewood Cliffs, N.J.: A Spectrum Book, 1970. См. E. Brater. Ten Ways of Thinking About Samuel Beckett: The Falsetto of Reason (Diaries, Letters and Essays); A. Moorjani. «Molloy», «Malone Dies», «The Unnamable»: The Novel Reshaped; E. Morin. Beckett's Inquests: «Malone Dies» and the Mysteries of the State; S. Weller. Beckett and Late Modernism.

принятии важных решений, обесцениваются для Моллоя, Мэллона и Безымянного.



## 4.2 Образы движения в романах трилогии («Моллой», «Мэллон умирает», «Безымянный»)

«Моллой», первый роман трилогии, состоит из двух взаимосвязанных частей, первая из которых представляет собой рассказ Моллоя о путешествии к матери, а вторая – отчет Морана о невыполненном задании по поиску Моллоя.

Описывая свое текущее состояние, Моллой поясняет, что люди, благодаря которым ему удалось добраться до комнаты матери и, фактически, занять ее место, заставляют его подробно излагать обстоятельства путешествия. Таким образом, роман начинается в тот момент, когда герой сливается с собственным речевым актом; написанное им автоматически становится объектом письма.

Моллой стремится закончить историю, чтобы закончить существование, однако ему говорят, что он неправильно начал: «It was he told me I'd begun all wrong, that I should have begun differently»<sup>303</sup>. Поэтому его намерение завершить рассказ изначально обречено на провал<sup>304</sup>.

Рефреном звучат слова героя, адресованные самому себе, которыми он намечает план будущего повествования: «This time, then once more I think, then perhaps a last time, than I think it'll be over»<sup>305</sup>. Возможно, в них содержится предсказание Моллоя относительно появления Мэллона и Безымянного в последующих частях трилогии.

Рассказ Моллоя начинается с описания увиденных им однажды горожан, схематически обозначенных как А и В. А возвращается в город, в то время как В направляется из города, не зная дороги. Примечательно, что в авторизованном английском переводе персонажи обозначены как А и С. По мнению Ю. Уэбба, Беккет мог тем самым указать на непреодолимое расстояние между ними, так как А уже обладает знанием о пути, по которому

<sup>303</sup> Beckett, S. Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable. New York: Grove Press, 2009. – P. 4.

<sup>304</sup> См. M. D'Arcy. Beckett's Trilogy and the Deaths of (Auto)Biographical Form; S. Barfield, M. Feldman, P. Tew (Eds.) Beckett and Death.

<sup>305</sup> Ibid.

возвращается, а С только готовится его получить<sup>306</sup>. Описывая позу, в которой застыл Моллой, автор сравнивает его с персонажем Данте, заявляя, что тот прячется в тени скалы, «как Белаква или Сорделло»<sup>307</sup>.

Герой проводит на скале ночь, ожидая возвращения В. В отличие от Мерфи, характерной чертой которого была увлеченность небесными телами, Моллой ими пренебрегает: «In my night there is no moon, and if it happens that I speak of the stars it is by mistake»<sup>308</sup>.

На рассвете он видит въезжающие в город телеги, в одной из которых, возможно, возвращается В, «overcome by fatigue or discouragement, perhaps even dead»<sup>309</sup>. В данном эпизоде раскрывается взгляд Моллоя на процесс обретения знания, который, по его мнению, неизбежно приводит в изначальную точку, не предполагает прогрессивного развития и ведет к разочарованию, усталости и даже к смерти.

Причиной движения самого Моллоя изначально могло стать желание догнать А. Однако герой отчетливо представляет неудачу, которая постигнет его при попытке установить с прохожим контакт. Вместо этого он решает отправиться на поиски матери. Важной деталью является то, что он дезориентирован и не знает, где она находится. Движение к цели при условии, что начальная и конечная точки пути неизвестны, способно вселить в него надежду.

Выясняется, что мать героя слепа и глуха и часто принимала Моллоя за его отца. Позднее, когда герой делится воспоминаниями о своих любовницах, он утверждает, что их образы смешиваются в памяти с образом матери. На это обращает внимание Д. Токарев: «Но если между матерью и любовницей нет никакой разницы, то нет и движения вперед, жизнь топчется на месте»<sup>310</sup>. Исследователь добавляет: «Смешение образов матери и

<sup>306</sup> Webb, E. Samuel Beckett: A Study of his Novels. Seattle: University of Washington Press, 2014.

<sup>307</sup> Beckett, S. Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable. New York: Grove Press, 2009. – P. 7.

<sup>308</sup> Ibid., p. 12

<sup>309</sup> Ibid.

<sup>310</sup> Токарев, Д. В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета. М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 141.

любовницы – этап на пути к тому недифференцированному бытию, достижение которого означает максимальное приближение к смерти»<sup>311</sup>. «Превращение» Моллоя в свою мать, о котором он заявляет в начале повествования, добавляет еще больше статичности.

В отношениях с матерью, основанных на парадоксе, герой сталкивается с нереализуемым желанием, от попыток воплотить которое он, однако, не может отказаться: «And of myself, all my life, I think I had been going to my mother, with the purpose of establishing our relations on a less precarious footing. And when I was with her, and I often succeeded, I left her without having done anything. And when I was no longer with her I was again on my way to her, hoping to do better the next time»<sup>312</sup>.

Беккет часто акцентирует внимание на отношениях его персонажей с различными предметами, набор которых повторяется: зонт или трость, пальто, камень, ботинок или пара ботинок, рюкзак либо сумка, обязательно – шляпа<sup>313</sup>. С помощью описания того, как происходит взаимодействие с данными предметами, автор выделяет характерные особенности своих героев. Одним из наиболее часто встречающихся в романах Беккета предметов является велосипед.

Моллой отправляется в путь на велосипеде, конструкцию которого отличает наличие «свободного хода»: «It was a chainless bicycle, with a free-wheel, if such a bicycle exists»<sup>314</sup>. Отсутствие цепи подчеркивает потребность протагониста в свободе передвижения, однако последняя фраза вызывает сомнение в том, что путешествие реально.

Для героя-калеки езда на велосипеде сопряжена с определенными трудностями, которые он преодолевает оригинальным способом: «I fastened my crutches to the crossbar, one on either side, I propped the foot of my stiff leg (I forget which, now they're both stiff) on the projecting front axle, and I pedalled

---

<sup>311</sup> Там же.

<sup>312</sup> Beckett, S. *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. New York: Grove Press, 2009. – P. 96.

<sup>313</sup> См. E. Bizub. *Beckett's Boots: The Crux of Meaning*.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 13.

with the other»<sup>315</sup>. Моллой относится к велосипеду с почти нежным трепетом и испытывает особое удовольствие, используя его для коммуникации с внешним миром: «Dear bicycle, I shall not call you bike, you were green, like so many of your generation, I don't know why. <...> It had a little red horn instead of the bell fashionable in your days. To blow this horn was for me a real pleasure, almost a vice»<sup>316</sup>.

По мнению А. Дункан, велосипед в романе является метафорой генеративного процесса, в ходе которого автор участвует в продуцировании смысла, возникающего иногда стихийно и автономно<sup>317</sup>.

Неспособный различить стороны света, Моллой все же добирается до города, попадая в новое пространство, наполненное препятствиями. Так, первым препятствием становятся городские ворота, через которые велосипедисты должны проходить пешком, автомобили – на малой скорости, а экипажи – шагом. Затем на пути Моллоя возникает полицейский, чье внимание привлекает непристойная поза остановившегося героя: «ноги на земле, руки на руле, голова на руках»<sup>318</sup>.

Полицейский участок – место, где проводится расследование, добываются сведения о произошедшем. Моллой заявляет о том, что, пока он считал себя знающим что-либо, – он просто существовал, но когда пришло понимание того, что знание недостижимо, – из его груди вырвался крик, «more or less piercingly, more or less openly»<sup>319</sup>. Таким криком представляется весь рассказ Моллоя, что подтверждается следующим его высказыванием: «let me cry out, this time, then another time perhaps, then perhaps a last time»<sup>320</sup>.

Оказавшись на свободе, Моллой производит серию хаотичных движений: «I began to play, gesticulating, waving my hat, moving my bicycle to

<sup>315</sup> Op. cit.

<sup>316</sup> Ibid.

<sup>317</sup> Duncan, A. *Communing with Machines: The Bicycle as a Figure of Symbolic Transgression in the Posthumanist Novels of Samuel Beckett and Flann O'Brien* // *Culture on Two Wheels: The Bicycle in Literature and Film*, J. Withors, D. P. Shea, Z. Furness (Eds.). – Lincoln: University of Nebraska Press, 2016. – P. 152-170.

<sup>318</sup> Беккет, С. Моллой. Мэллон умирает. СПб.: Амфора, 2000. – С. 23.

<sup>319</sup> Beckett, S. *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. New York: Grove Press, 2009. – P. 24.

<sup>320</sup> Ibid.

and fro before me, blowing the horn»<sup>321</sup>. Его поведение можно сравнить с тем, как Белаква реагирует на свое освобождение после встречи с полицейским: «He followed briskly through the mizzle the way he had chosen, exalted, fashioning intricate festoons of words»<sup>322</sup>.

После вынужденной остановки Моллой пытается вспомнить цель своего путешествия. Выясняется, что движение на велосипеде несовместимо с умственной деятельностью: «It is difficult to think riding, for me. When I try and think riding I lose my balance and fall»<sup>323</sup>. Воспоминание о матери приходит к нему после того, как он проводит ночь в канаве.

Очередным препятствием оказывается собака, которая попадает под колеса велосипеда Моллоя. Ее немощность доведена до абсурда: «Teddy was old, blind, deaf, cripples with rheumatism and perpetually incontinent, night and day, indoors and out of doors»<sup>324</sup>. Лусс, хозяйка собаки, предлагает Моллою остаться в ее доме, желая взамен лишить героя свободы передвижений.

Необходимо отметить, что Моллой, рассказывая о Лусс, дает ей также имена Лой и Софи. Первое непосредственно связано с именем протагониста и, возможно, указывает на соответствие Лусс одной из ипостасей Моллоя, описанных им в следующей автохарактеристике: «For in me there have always been two fools, among others, one asking nothing better than to stay where he is and the other imagining that life might be slightly less horrible a little further on»<sup>325</sup>.

Второе имя связано с мудростью. Обратив внимание на сходство имени Lousse со словом House, а также на то, что единственное желание, высказанное ею, – это наблюдать тело Моллоя в движении и покое, можно предположить, что Лусс символизирует мудрость оседлой жизни в достатке и спокойствии.

---

<sup>321</sup> Op. cit., p. 25.

<sup>322</sup> Beckett, S. *Dream of Fair to middling Women*. New York: Arcade Publishing, 1993. – P. 226.

<sup>323</sup> Beckett, S. *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. New York: Grove Press, 2009. – P. 25.

<sup>324</sup> Ibid., p. 33.

<sup>325</sup> Ibid., p. 51.

В начале романа Моллой говорит о том, что способен только стоять или лежать из-за негнущейся ноги. Враждебность пространства дома Лусс подчеркивается тем, что комната, в которой герой обнаруживает себя, заполнена предметами, предназначенными для того, чтобы на них сидели: «The room was chock-full of pouffes and easy chairs, they thronged all about me»<sup>326</sup>. Моллой начинает переворачивать мебель с помощью костыля, и через описание его действий писатель вводит аллюзию к первому опубликованному роману: «To tell the truth I pushed them rather than struck them, I thrust at them, I lunged, and that is not pushing either, but it's more like pushing than striking»<sup>327</sup> (ср. с: «More pricks than kicks»).

В комнате герой слышит голос, рассказывающий ему о мире, застывшем в падении, которое не может завершиться. Точно так же не может завершиться история Моллоя: «For what possible end to these wastes where true light never was, nor any upright thing, nor any true foundation, but only these leaning things, forever lapsing and crumbling away, beneath a sky without memory of morning or hope of night»<sup>328</sup>. Голос возвещает о вечной неподвижности, единственным свидетелем которой является Моллой: «And it says that here nothing stirs, has never stirred, will never stir, except myself, who do not stir either, when I'm there, but see and am seen»<sup>329</sup>. Схожую неподвижность герой замечает в саду Лусс: «House and garden were fixed, thanks to some unknown mechanism of compensation»<sup>330</sup>. Говоря о ней, Моллой использует слово «fixed», имея в виду, что дом, сад и он сам находились в этом состоянии вынужденно, по воле внешней силы. Даже у велосипеда, обнаруженного в кустах, перестают вращаться колеса, несмотря на то, что, по словам героя, в его конструкции отсутствует тормоз. При этом садовники, служащие у Лусс, кажутся Моллою хранителями неподвижности.

---

<sup>326</sup> Op. cit., p. 39.

<sup>327</sup> Ibid., p. 45.

<sup>328</sup> Ibid., p. 41.

<sup>329</sup> Ibid., p. 42.

<sup>330</sup> Ibid., p. 55.

Пространство сада, где Моллой может лежать на земле, возвращает ему способность размышлять: «I called that thinking. I thought almost without stopping, I did not dare to stop»<sup>331</sup>. Герой вспоминает Гейлинкса, восхищение перед которым выражал Мерфи: «I who had loved the image of old Geulincx, dead young, who left me free, on the black boat of Ulysses, to crawl towards the East, along the deck. That is a great measure of freedom, for him who has not the pioneering spirit»<sup>332</sup>. Бельгийский мыслитель сравнивает свободу воли с движением на восток человека, находящегося на палубе корабля, который идет на запад. В контексте уже упомянутого во второй главе эвфемизма «to go west» выбор Моллоя «ползти на восток» приобретает жизнеутверждающий смысл.

Моллой проявляет свободу воли, оставаясь в течение года в саду Лусс, несмотря на то что ворота всегда открыты и через них входят и выходят люди. В то же время герой в буквальном смысле начинает исчезать: он внезапно лишается пальцев на одной из ног.

Решив продолжить путь к матери, Моллой оставляет велосипед, забирая с собой только сигнальный рожок. В восприятии героя велосипед становится «проводником некой злой силы»<sup>333</sup>, той силы, которая, очевидно, делает предметы неподвижными.

Перемещаясь на костылях, Моллой с восхищением описывает новый способ передвижения: «There is rapture, or there should be, in the motion crutches give. It is a series of little flights, skimming the ground»<sup>334</sup>. По мнению Х. Кеннера, возвратно-поступательные движения присущи Моллою независимо от того, едет он на велосипеде или нет<sup>335</sup>. Добавим, что наличие велосипедного рожка превращает самого Моллоя в его любимое транспортное средство.

---

<sup>331</sup> Op. cit., p. 52.

<sup>332</sup> Ibid., p. 54.

<sup>333</sup> Ibid., p. 64.

<sup>334</sup> Ibid., p. 69.

<sup>335</sup> Kenner, H. Samuel Beckett: A Critical Study. New York: Grove Press, 1961. – P. 125.

В пути он избегает общения с людьми, рассматривая их как помеху своему движению. Совершая неудачную попытку самоубийства, он сопровождает это событие размышлением о природе жизни и смерти, выражая неприязнь перед цикличностью глобальных процессов: «And backsliding has always depressed me, but life seems made up of backsliding, and death itself must be a kind of backsliding, I wouldn't be surprised»<sup>336</sup>.

Продвигаясь по городу, герой полагает, что его путь направлен к солнцу: «So I was able to continue on my way, saying, I am going towards the sun, that is to say in theory towards the East, or perhaps the South-East, for I am no longer with Lousse, but out in the heart again of the pre-established harmony, which makes so sweet a music, which is so sweet a music, for one who has an ear for music»<sup>337</sup>. Следовательно, Моллой вновь стремится в противоположную сторону от смерти.

Стоит обратить внимание на тоекратное повторение слова «music», которое до этого трижды повторялось в романе «Мерфи» в эпизоде, описывающем последнее ночное дежурство главного героя в санатории для умалишенных. Мерфи полагает, что среди сумасшедших он находит истинное пристанище, и музыка слышится ему, когда он остается с ними наедине. Моллой, наоборот, покидает место, которое могло бы стать для него домом, и слышит музыку, продолжая путь к матери. Можно предположить, что таким образом Моллой вступает в полемику с Мерфи, утверждавшим, что жизнь – это скитания в поисках дома. Вместо этого он предлагает другую формулу: жизнь – это скитания в поисках матери.

Расставание с Лусс примечательно ещё одной деталью. Из ее дома он забирает предмет, который «состоял из двух крестов, соединенных в точках пересечения бруском, и напоминал крошечные козлы для пилки дров»<sup>338</sup>. Ю. Уэбб определяет этот предмет как «knife-rest» – столовый прибор,

<sup>336</sup> Beckett, S. Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable. New York: Grove Press, 2009. – P. 66

<sup>337</sup> Ibid., p. 67.

<sup>338</sup> Ibid., p. 68.



представляющий собой, как следует из названия, подставку для ножа<sup>339</sup>. Для Моллоя эта вещь непознаваема, и ее созерцание приводит героя к рассуждениям о силе незнания: «For to know nothing is nothing, not to want to know anything likewise, but to be beyond knowing anything, to know you are beyond anything, that is when peace enters in, to the soul of the incurious seeker»<sup>340</sup>. Конструкция подставки предполагает, что ее главным свойством является устойчивость, что, вероятно, и привлекает внимание героя, испытывающего проблемы с удержанием равновесия. Кроме того, Моллой замечает, что каждая из сторон – это две соединенные буквы «V». При другом расположении эти буквы превращаются в «W» или «M», что также может объяснить важность этой вещи для героя.

Как и Мерфи, Моллой представляет себя прикованным к вращающемуся колесу: «It would thus appear, if this is so, that my movements owed nothing to the places they caused to vanish, but were due to something else, to the buckled wheel that carried me, in unforeseeable jerks, from fatigue to rest, and inversely, for example»<sup>341</sup>. Стоит обратить внимание на слова героя о том, что усилия, прилагаемые им для осуществления движения, и непосредственное перемещение в пространстве никак не связаны. Здесь также можно заметить отсылку к философским взглядам Гейлинкса.

Некоторое время Моллой находится на берегу моря. Здесь он испытывает восторг от того, что свобода выбора направления ограничивается: «And to feel there was one direction at least in which I could go no further, without first getting wet, then drowned, was a blessing»<sup>342</sup>. Затем герой оказывается в лесу, где с его телом происходят метаморфозы. Он замечает, что одна нога укорачивается и костенеет, а другая костенеет, но не укорачивается, вследствие чего передвижение становится все более затруднительным. Появляется еще один образ, призванный подчеркнуть

<sup>339</sup> Webb, E. Samuel Beckett: A Study of his Novels. Seattle: University of Washington Press, 2014. – P. 113.

<sup>340</sup> Beckett, S. Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable. New York: Grove Press, 2009. – P. 69.

<sup>341</sup> Ibid., p. 71.

<sup>342</sup> Ibid., p. 75.

бесцельность и мучительность путешествия, – восхождение на Голгофу без надежды на распятие. Однако протагонист находит смысл в движении как таковом: оно изменяет интенсивность боли.

Покидая город, Моллой старался двигаться по прямой, принимая во внимание тот факт, что движение Земли искривит его траекторию. В пространстве леса стратегия меняется; теперь он старается учесть особенности человеческого восприятия: «... a man in a forest thinks he is going forward in a straight line, in reality he is going in a circle, I did my best to go in a circle, hoping in this way to go in a straight line»<sup>343</sup>.

На протяжении всего романа его способность передвигаться деградирует. Велосипед заменяют костыли. В лесу вертикальное положение при движении меняется на горизонтальное: теперь герой ползет, цепляясь костылями за землю и подтягивая себя вперед. Периодически он поворачивается, очерчивая таким образом многоугольник. Выбравшись из леса, он скатывается в канаву – активное движение меняется на инерционное – и остается в ней ждать помощи.

Ю. Уэбб предполагает, что две части романа могут быть расположены в хронологической последовательности. Исследователь указывает на то, что в конце первой части Моллой слышит звук гонга и обнаруживает, что находится на границе леса. Моран также слышит гонг, ударяя в который его кухарка Марта зовет его на обед<sup>344</sup>. Таким образом, путь Моллоя заканчивается поблизости от дома Морана, а завершение его путешествия совпадает с началом новой истории.

В начале второй части подробно описывается подготовка Морана к тому, чтобы вместе с сыном отправиться на поиски Моллоя. Вновь обратим внимание на имена. Жак Моран дает сыну свое имя. Рассказ о младшем Жаке наполнен описанием особенностей его передвижения. Отец запрещает ему бегать и стремится полностью подчинить себе и своему темпу ходьбы. Жак

---

<sup>343</sup> Op. cit., p. 94.

<sup>344</sup> Webb, E. Samuel Beckett: A Study of his Novels. Seattle: University of Washington Press, 2014. – P. 132.

оказывается лишенным воли и, в тоже время, неспособным подчиниться воле отца: «But with me he invariably took the wrong turn, a crossing or a simple corner was all he needed to stray from the right road, it of my election»<sup>345</sup>. Осознав бесплодность попыток научить его, Моран мечтает приковать Жака к себе цепью.

Частный сыщик, как и предыдущие герои Беккета, предпочитает погружаться в самосозерцание, попадая при этом в мир, схожий со второй зоной разума Мерфи: «And yet it is not unpleasant, before setting to work, to steep oneself again in this slow and massive world, where all things move with the ponderous sullenness of oxen, patiently through the immemorial ways»<sup>346</sup>. Несмотря на то, что в этом ментальном пространстве аналитическое мышление остается пассивным, Моран нуждается в такой практике: «For it was only by transferring it to this atmosphere, how shall I say, of finality without end, why not, that I could venture to consider the work I had on hand»<sup>347</sup>.

Атмосфера «нескончаемой окончательности» окружает Моллоя в доме Лусс. Настроившись на восприятие искомого героя, Моран пытается отыскать знание о нем внутри себя. В итоге он приходит к выводу, что движение Моллоя – это движение от центра к окружности и обратно, а на его пути постоянно возникают препятствия, но при этом он перемещается безостановочно, продвигаясь вперед.

В итоге, основываясь исключительно на образе, рожденном его фантазией, герой вместе с сыном отправляется в путь. Его путешествие так же непродуманно, как и путешествие Моллоя: «It was then the unheard of sight was to be seen of Moran making ready to go without knowing where he was going, having consulted neither map nor time-table, considered neither itinerary nor halts»<sup>348</sup>.

---

<sup>345</sup> Op. cit.

<sup>346</sup> Ibid., p. 124.

<sup>347</sup> Ibid.

<sup>348</sup> Ibid., p. 139.

Перед выходом из дома Моран чувствует резкую боль в колене. Это же ощущение повторяется в одну из ночей в пути, после чего герой начинает испытывать сложности при ходьбе. Мысль о полном параличе вызывает у него всплеск эмоций: «To be literally incapable of motion at last, that must be something!»<sup>349</sup>. Понимая, что дальнейшее передвижение пешком невозможно, Моран приказывает Жаку отправиться на поиски велосипеда.

В ожидании сына герой учится ходить, используя зонт как костыль. Вынужденная неподвижность побуждает его обратить внимание на красоту природы: «I surrendered myself to the beauties of the scene, I gazed at the trees, the fields, the sky, the birds, and I listened attentively to the sounds, faint and clear, borne to me on the air»<sup>350</sup>. Как и герой предыдущей части, Моран обретает способность созерцать и размышлять лишь после утраты способности передвигаться. После возвращения Жака Моран настаивает на том, чтобы они двигались на велосипеде вдвоем. Когда им удастся тронуться с места, главный герой испытывает восторг: «The bicycle swayed, righted itself, gained speed. Bravo! I cried, beside myself with joy»<sup>351</sup>.

Во время одного из привалов сын убегает, забирая с собой велосипед и деньги, после чего Моран несколько дней проводит на одном месте. Р. Кон обращает внимание на то, что эпизоды романа, связанные с утратой велосипеда, имеют общую черту: Моллой зависит от Лусс, которая делает его любимое средство передвижения непригодным для использования, а Моран, после возникших проблем с передвижением, начинает зависеть от Жака, который лишает его велосипеда.

В состоянии героя сочетаются бессилие и решимость оставаться неподвижным: «powerless to act, or perhaps strong enough to act no more»<sup>352</sup>. Телесная слабость усиливает чувство самодостаточности: «And I grew gradually weaker and weaker and more and more content. <...> And though

---

<sup>349</sup> Op. cit., p. 158.

<sup>350</sup> Ibid., p. 164.

<sup>351</sup> Ibid., p. 178.

<sup>352</sup> Ibid., p. 183.

suffering a little from wind and cramps in the stomach I felt extraordinarily content, content with myself, almost elated, enchanted with my performance»<sup>353</sup>.

Приказ вернуться домой в связи с тем, что задание не выполнено, Морану передает Габер, который не способен расслышать призыв героя оказать ему помощь. Их диалог оформлен как поток сознания, что вновь, как и в случае с велосипедом Моллоя, заставляет усомниться в реальности происходящего: «I can't walk I said. What? he said. I'm sick, I can't move, I said. I can't hear a word you say, he said»<sup>354</sup>.

Совершить путь обратно Морану помогают воспоминания о пчелах, за движениями которых он любил наблюдать: «And all during this long journey home, when I racked my mind for a little joy in store, the thought of my bees and their dance was the nearest thing to comfort»<sup>355</sup>. Во время дождя или снега он замирает на месте и размышляет: «My best thoughts came to me during this halts»<sup>356</sup>. Эти слова еще раз подчеркивают благотворное влияние неподвижности на умственные способности героя.

Размышляя о значимости романа «Моллой», писатель и критик Дж. М. Кутзее подчеркивает важность его образной составляющей: «Больше, чем в любой другой его работе, «Моллой» происходит из глубокого внутреннего источника у автора, источника, вероятно, недоступного интеллекту. Со всевозрастающей уверенностью Беккет становился способен черпать из источника, что открылся ему в «Моллоя», в более масштабном творческом проекте, которому удалось перелицевать современный театр, и он, вероятно, изменил бы образ современной прозы, если бы публика соприкасалась с романами Беккета столь же плотно, как с пьесами»<sup>357</sup>.

Второй роман «Мэлон умирает» изначально задумывался как завершение трилогии, первой частью которой должен был стать «Мерфи». С

<sup>353</sup> Op. cit., p. 184.

<sup>354</sup> Ibid., p. 185.

<sup>355</sup> Ibid., p. 192. См. J. Carney. The Buzzing of B: The Subject as Insect in Beckett's Molloy.

<sup>356</sup> Ibid., p. 194.

<sup>357</sup> Кутзее, Дж. М. Толстой, Беккет, Флобер и другие. 23 очерка о мировой литературе. М.: Эксмо, 2019. – С. 239.

лондонским героем Мэллона связывает эпизод, в котором он смотрит на звезды через окно своей палаты: «I have studied the stars a little here. But I cannot find my way about among them. Gazing at them one night I suddenly saw myself in London»<sup>358</sup>.

Уже не способный встать с постели, Мэллон сообщает о намерении рассказать три истории, чтобы завершить умирание, – о мужчине и женщине, о животном и о предмете («a stone probably»). Затем он добавляет к ним еще две: опись имущества и рассказ о своем состоянии. Однако единственный сюжет, последовательно развивающийся от начала до конца романа, составляют рефлексии Мэллона, связанные с невозможностью рассказать историю.

Вначале Мэллон предпринимает попытку описать свое состояние. На протяжении всего романа он неоднократно возвращается к рассказу о самом себе, добавляя новые детали, связанные с его способностью двигаться. Обнаруживая себя лежащим в комнате, куда он был доставлен на машине скорой помощи, герой сожалеет о своей беспомощности: «My body is what is called, unadvisedly perhaps, impotent. There is virtually nothing it can do. Sometimes I miss not being able to crawl around any more»<sup>359</sup>. Мэллон ничего не помнит о предшествующих событиях. Тем не менее он с уверенностью заявляет о том, что его жизнь была наполнена бесконечными блужданиями: «I was walking certainly, all my life I have been walking, except the first few months and since I have been here»<sup>360</sup>.

Кроме того, говоря о своем прошлом, Мэллон сообщает, что раньше не знал, куда движется, но был уверен в том, что его движение завершится. Теперь путь ему уже известен, но конец кажется чем-то недостижимым: «I used not to know where I was going, but I knew I would arrive, I knew there

---

<sup>358</sup> Beckett, S. *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. New York: Grove Press, 2009. – P. 209.

<sup>359</sup> Ibid., p. 211.

<sup>360</sup> Ibid., p. 208.

would be end to the long blind road. Now the case is reversed, the way well charted and little hope of coming to its end»<sup>361</sup>.

Неподвижность ног герой сравнивает с неподвижностью старых собак: «To old dogs the hour comes when, whistled by their master setting forth with his stick at dawn, they cannot spring after him. Then they stay in their kennel, or their basket, though they are not chained, and listen to the steps dying away»<sup>362</sup>. Впоследствии он признается, что перестал их чувствовать. Мэлон, однако, утверждает, что возможность управлять своим телом он использовал бы для немедленного прекращения жизни, тут же делая оговорку: «But perhaps it is the knowledge of my impotence that emboldens me to that thought»<sup>363</sup>. Таким образом, бессилие вновь становится причиной формирования решительности у героя.

Для Мэлона, как и для ранних героев Беккета, спокойствие тела является важным условием активности разума: «Words and images run riot in my head, pursuing, flying, clashing, merging, endlessly. But beyond this tumult there is a great calm, and a great indifference, never really to be troubled by anything again»<sup>364</sup>.

Рассказывая о доме, в котором он находится, Мэлон утверждает, что в нем содержится множество младенцев, которых постоянно перемещают родители с целью не допустить формирования у них склонности к неподвижности [habit of motionlessness]. Протагонист признает движение жизненно необходимым для всех, кроме себя: «Because in order not to die you must come and go, come and go, unless you happen to have someone who brings you food wherever you happen to be, like myself»<sup>365</sup>.

Опись имущества Мэлона примечательна одной деталью: помимо уже привычных ботинка и палки, герой упоминает крышку от велосипедного звонка и верхнюю часть костыля. Это символы утраченной способности

---

<sup>361</sup> Op. cit., p. 206.

<sup>362</sup> Ibid., p. 217.

<sup>363</sup> Ibid., p. 248.

<sup>364</sup> Ibid., p. 225.

<sup>365</sup> Ibid., p. 263.

передвигаться, предметы, которые когда-то участвовали в процессе движения, но теперь лишены своей функциональности, как и тело героя.

Параллельно с описанием состояния своего тела Мэлон рассказывает историю Сапо, которая предположительно является историей детства героя. Члены семьи Сапо мечтают об обеспеченной старости, и Мэлону кажется, что жизненные силы они черпают из перспективы своей немощности. О самом Сапо известно, что он равнодушен к небесным телам: «The sun, the moon, the planets and the stars did not fill him with wonder»<sup>366</sup>. Среди его увлечений важное место занимают прогулки на природе: «He is fond of walking, said Mrs. Saposcat, the long walks in the country do him good»<sup>367</sup>. Вторая часть фразы перекликается с комментарием автора относительно прогулок Белаквы в новелле «Динь-Дон»: «The mere act of rising and going <...> did him good»<sup>368</sup>. Манера ходить у Сапо отличается прерывистостью, что делает его похожим на человека, застрявшего в болоте: «It was therefore difficult for Sapo to glide away unseen <...> for his movements were rather those of one floundering in a quag»<sup>369</sup>. Этот образ уже встречался в первых двух романах в связи с рассказом Альбы о собственной жизни.

Повзрослев, Сапо превращается в типичного для произведений Беккета героя-бродягу Макмана. Автор дает ему подробную характеристику, вновь прибегая для этого к описанию особенностей его движений: «And to tell the truth he was by temperament more reptile than bird and could suffer extensive mutilation and survive, happier sitting than standing and lying down than sitting, so that he sat and lay down at the least pretext and only rose again when the élan vital or struggle for life began to prod him in the arse again. And a good half of his existence must have been spent in a motionlessness akin to that of stone, not to say the three quarters, or even the four fifths, a motionlessness at first skin-deep, but which little by little invaded, I will not say the vital parts, but at least the sensibility

---

<sup>366</sup> Op. cit., p. 216.

<sup>367</sup> Ibid., p. 219.

<sup>368</sup> Beckett, S. *More Pricks Than Kicks*. London: Faber & Faber, 2010. – P. 31.

<sup>369</sup> Beckett, S. *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. New York: Grove Press, 2009. – P. 233.



and understanding»<sup>370</sup>. Столкновение двух образов – рептилии и птицы – заставляет вспомнить противопоставление в «Мечтах...» Белакувы и Бельшазара, чья мужественность подкреплялась умением летать на планере. Таким образом, Беккет указывает на неполноценность Макмана, усиливая эффект словами об охватывающей его неподвижности.

Макман не способен в полной мере управлять своим телом, из-за чего оказывается непригодным для любой работы: «But it was truly as if he were not master of his movements and did not know what he was doing, while he was doing it, nor what he had done, once he had done it»<sup>371</sup>. Мэлон заявляет, что Макман не в состоянии даже осознанно передвигаться. Завершая описание нового персонажа, Мэлон желает ему стать паралитиком, неуязвимым для проявлений враждебного внешнего мира: «...it is perhaps not inappropriate to wish Macmann <...> a general paralysis sparing at a pinch the arms if that is conceivable, in a place impermeable as far as possible to wind, rain, sound, cold, great heat (as in the seventh century) and daylight...»<sup>372</sup>.

Характерной ситуацией в биографии Макмана является его поведение во время дождя: чувствуя себя беззащитным, он неподвижно лежит на земле в надежде на то, что намокнет только одна сторона его тела. Затем беспокойство усиливается, и это заставляет его двигаться: «Macmann grew restless, flinging himself from side to side as though in a fit of the fever, buttoning himself and unbuttoning and finally rolling over and over in the same direction, it little matters which, with a brief pause after each roll to begin with, and then without break»<sup>373</sup>. Это первое описание перемещения Макмана, и оно совпадает с последним способом движения Моллоя.

Движение по прямой постепенно превращается в движение по кругу: «...he realized he was advancing with regularity, and even a certain rapidity, along the arc of a gigantic circle probably, for he assumed that one of his extremities was

---

<sup>370</sup> Op. cit., p. 276.

<sup>371</sup> Ibid., p. 278.

<sup>372</sup> Ibid.

<sup>373</sup> Ibid., p. 279.

heavier than the other»<sup>374</sup>. По мнению Д. Токарева, «беккетовский герой мечтает о том, чтобы прямая линия существования свернулась в круг, отражающий единство посмертного и дородового бытия»<sup>375</sup>. Заветным желанием Макмана становится превращение в цилиндр, наделенный сознанием и волей и способный перемещаться безостановочно.

Макман попадает в приют святого Иоанна, представляющий собой нечто среднее между богадельней и сумасшедшим домом. Здесь его лишают всего имущества, оставляя лишь серебряную подставку для ножа. Такой же подставкой владел Моллой, однако в предыдущем романе протагонист так и не узнал назначение этой вещи.

У Макмана появляется сиделка Молл, которая руководит его движениями: «She informed Macmann, when he did something, if that thing was permitted or not, and similarly, when he remained inert, whether or not he was entitled to»<sup>376</sup>. Между ними возникает привязанность, которая вновь, как и в случае с Моллом и Лусс, приводит к вынужденной неподвижности героя. Прогулка в саду кажется ему недостижимой, желание встать с постели приравнивается к желанию получить луну<sup>377</sup>.

Только после смерти Молл Макман добивается разрешения выйти из своей палаты. Временную свободу герой обретает благодаря Лемюэлю, пришедшему на смену Молл, который одержим самоистязанием. Примечательно, что от ударов Лемюэля страдают его ноги<sup>378</sup>.

Макман стремится как можно дольше оставаться вне приюта. Снаружи он чувствует, как его окружают пространство и время: «But space hemmed him in on every side and held him in its toils <...> and like a sweat of things the moments streamed away in a great chaotic conflux of ooziings and torrents, and the trapped huddled things changed and died each one according to its solitude»<sup>379</sup>. В

<sup>374</sup> Op. cit., p. 280.

<sup>375</sup> Токарев, Д. В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета. М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 115.

<sup>376</sup> Ibid., p. 293.

<sup>377</sup> Ibid., p. 304.

<sup>378</sup> Ibid., p. 305.

<sup>379</sup> Ibid., p. 317.

то же время его умственные способности угасают. Герой положительно относится к такому изменению, как и к освобождению от привязанности к Молл: «the faculties of memory and reflection stunned by the incessant walking and high wind, Moll dead, what more could he wish? I must be happy, he said»<sup>380</sup>.

Роман завершается последней историей Мэллона, описывающей экскурсию обитателей приюта на остров. Выясняется, что кроме комнаты главного героя, существуют еще четыре камеры, в которых содержится по одному пациенту. Автор дает каждому краткую характеристику, основываясь на их привычках, связанных с движением. Так, о первом говорится, что он сидел в старом раскачивающемся кресле и никогда не выходил из палаты, если его к этому не принуждали. Второй пациент, по словам автора, мог бесконечно искать что-то, одновременно пытаясь понять, что же он ищет; оказавшись на улице, он мог остановиться, пройдя несколько шагов, и убежать обратно в палату. Про третьего пациента сказано, что он держал в руках плащ и зонт и всегда был готов выбежать из палаты<sup>381</sup>.

С помощью упомянутых привычек автор также связывает пациентов приюта с персонажами предыдущих романов. Так, в первом из них легко узнать Мерфи, который путешествовал по зонам своего разума, сидя в кресле-качалке с широко открытыми глазами. Второй пациент напоминает Нири свойственной ему способностью внезапно останавливаться от осознания «непроницаемых глубин» (именно в таком состоянии Нири предстает перед Уайли в четвертой главе «Мерфи»). Наконец, плащ и зонт, принадлежащие третьему пациенту, составляют его сходство с Камье из романа «Мерсье и Камье» (1946).

К концу романа речь Мэллона становится все более фрагментарной. Финальные сцены, в которых Лемюэль убивает часть экскурсантов, а оставшихся в живых (в том числе и Макмана) увозит на лодке в открытое

---

<sup>380</sup> Op. cit.

<sup>381</sup> Ibid., p. 322.

море, изображены обрывочно, стиль повествования уже напоминает бессвязную речь Безымянного:

«Lemuel is in charge, he raises his hatchet on which the blood will never dry, but not to hit anyone, he will not hit anyone, he will not hit anyone any more, he will not touch anyone any more, either with it or with it or with it or with it or...»<sup>382</sup>.

О проявившейся в данном эпизоде связи двух романов говорит и Д. Токарев: «Для Мэллона, чья смерть совпадает с отплытием героя его истории, Макмана, в море, отказ от «я» превращается в бесконечное покачивание, колыхание той бескачественной, анонимной стихии, которая становится единственной реальностью Безымянного»<sup>383</sup>.

Здесь же следует отметить, что отплытие Мэллона и его движение в лодке, окруженной водой (то есть одновременное пребывание в воде и на суше), делает героя переходной фигурой между Моллоем, для которого столкновение с водной стихией становится причиной изменить направление движения, и Безымянным, для которого безопасной суши уже не существует.

В последнем романе трилогии наиболее полное воплощение получает идея о том, что дальнейшее продвижение невозможно, но является неизбежной необходимостью. Текст романа представляет собой поток сознания Безымянного, который начинается с вопросов, призванных уточнить место, время и исполнителя действия: «Where now? Who now? When now?»<sup>384</sup>.

Безымянный признается, что предпочел бы не начинать свой рассказ, однако существующее обязательство заставляет его начать: «The best would be not to begin. But I have to begin. That is to say I have to go on»<sup>385</sup>. Движение вперед для протагониста соответствует продолжению повествования. При

<sup>382</sup> Op. cit., p. 328.

<sup>383</sup> Токарев, Д. В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета. М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 153.

<sup>384</sup> Beckett, S. Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable. New York: Grove Press, 2009. – P. 331.

<sup>385</sup> Ibid., p. 332.

этом причина, по которой он продолжает говорить, заключается в надежде на то, что однажды он найдет способ завершить монолог.

Протагонист стремится определить свою способность к перемещениям. В начале он заявляет: «No, once and for all, I do not move».<sup>386</sup> Затем допускает альтернативную возможность: «It is equally possible, I do not deny it, that I too am in perpetual motion <...> All is possible, or almost. But the best is to think of myself of myself as fixed»<sup>387</sup>. В итоге он предпочитает отказаться от определенного мнения на данную тему: «Let us then assume nothing, neither that I move, nor that I don't, it's safer...»<sup>388</sup>.

Параллельно с рассуждениями о собственной подвижности Безымянный описывает Мэлону, который движется вокруг него по орбите. Однако его траектория вызывает у протагониста сомнение: «But does he in fact wheel, does he not perhaps simply pass before me in a straight line? No, he wheels, I feel it, and about me, like a planet about its sun»<sup>389</sup>.

Сравнивая себя со звездой, Безымянный предпочитает считать, что находится в центре: «I like to think I occupy the centre, but nothing is less certain <...> But I am certainly not in the circumference»<sup>390</sup>. Желание занимать центральную позицию может быть связано со стремлением к стабильности, неподвижности в пространстве. При этом герой придает себе яйцеобразную форму. Затем, однако, называет себя шаром, отрицая вероятность того, что он похож на цилиндр или яйцо: «I'm a big talking ball <...> Why not a cylinder, a small cylinder? An egg, a medium egg? No no, that's the old nonsense, I always knew I was round, solid and round, without daring to say so, no asperities, no apertures, invisible perhaps, or as vast as Sirius in the Great Dog, these expressions mean nothing»<sup>391</sup>. Тем не менее, яйцеобразная форма лучше соотносится с концепцией беккетовского героя, так как тело такой формы способно

---

<sup>386</sup> Op. cit., p. 332.

<sup>387</sup> Ibid., p. 336.

<sup>388</sup> Ibid., p. 349.

<sup>389</sup> Ibid., p. 335.

<sup>390</sup> Ibid.

<sup>391</sup> Ibid.

двигаться только по кругу. Вспомним, что Макманн в предыдущем романе мечтал о том, чтобы стать цилиндром, наделенным сознанием.

На протяжении всего романа Безымянный пытается описать являющийся ему голос и выяснить, кому он принадлежит. Однако в его рассуждениях нет определенности: «This voice that speaks, knowing that it lies, indifferent to what it says, too old perhaps and too abased ever to succeed in saying the words that would be its last, knowing itself useless and its uselessness in vain, not listening to itself but to the silence that it breaks <...> It issues from me, it fills me, it clamours against my walls, it is not mine, I can't stop it, I can't prevent it...»<sup>392</sup>. Голос становится воплощением непрекращающегося движения, которым были захвачены предыдущие персонажи Беккета.

Свои знания о мире Безымянный объясняет разговорами с людьми, регулярно приходившими к нему с отчетом. При этом он отмечает, что эти встречи не могли происходить: «No, no one has ever intruded on me here. Elsewhere then. But I have never been elsewhere»<sup>393</sup>. Среди этих людей герой выделяет Базиля, который способен подчинять себе волю Безымянного: «Without opening his mouth, fastening on me his eyes like cinders with all their seeing, he changed me a little more each time into what he wanted me to be»<sup>394</sup>.

Безымянный персонализирует голос с помощью Базиля, которого он впоследствии называет Махудом: «It was he told me stories about me, lived in my stead, issued forth from me, came back to me, entered back into me, heaped stories on my head»<sup>395</sup>. Представляя себя Махудом, герой рассказывает его истории, не имеющие целостного сюжета, однако наполненные образами, связанными с движением. Непоследовательность в повествовании, возможно, объясняется особым отношением Безымянного к категории времени, о котором пишет Ю. Уэбб. По словам исследователя, Безымянный осознает, как никто из предшествовавших ему персонажей, что время не движется

---

<sup>392</sup> Op. cit., p. 349.

<sup>393</sup> Ibid., p. 338.

<sup>394</sup> Ibid., p. 339.

<sup>395</sup> Ibid., p. 351.

вперед к чему-то, что линейное время – это иллюзия, с помощью которой он смягчает столкновение с действительной безнадежностью жизни<sup>396</sup>. Уэбб удачно описывает восприятие героя, для которого время – это не дорога, ведущая прямо к цели, а лабиринт, по которому человек блуждает кругами<sup>397</sup>.

В первой истории Махуд возвращается к семье из кругосветного путешествия на костылях, потеряв в джунглях ногу. Ему не удается двигаться по прямой, траектория движения неизбежно сворачивается в спираль. Тем не менее, он добирается до своего дома. Примечательно описание этого места: «I found myself in a kind of vast yard or campus, surrounded by high walls... <...> At the centre of this enclosure stood a small rotunda, windowless, but well furnished with loopholes»<sup>398</sup>. Махуд остается жить во дворе и ходит по нему кругами, неспособный, очевидно, зайти в дом из-за особой воронкообразной траектории движения, в то время как его родственники, находясь внутри ротонды, подглядывают за ним: «So we turned, in our respective orbits, I without, they within»<sup>399</sup>.

Жизнь обитателей ротонды представляет собой упорядоченную цикличность. Появление Махуда порождает тему для бесконечных обсуждений в кругу семьи. Важное место в их разговорах занимают описания его перемещений по двору: «Finally my wife announced the latest news, for them to take to bed with them. He's backing away again, or, He's stopped to scratch himself, or, You should have seen him hopping sidelong, or, Oh look children, quick he's down on his hands and knee, admittedly that must have been worth seeing»<sup>400</sup>.

Стоит отметить, что о матери Махуда говорится, что ее «ноги не держали»<sup>401</sup>, а сам герой в детстве был малоподвижным ребенком, но «славным малышом»<sup>402</sup>.

<sup>396</sup> Webb, E. Samuel Beckett: A Study of his Novels. Seattle: University of Washington Press, 2014. – 162 p.

<sup>397</sup> Ibid.

<sup>398</sup> Ibid., p. 361.

<sup>399</sup> Ibid., p. 362.

<sup>400</sup> Ibid., p. 363.

<sup>401</sup> Ibid., p. 364.

<sup>402</sup> Ibid.

Говоря о своих чувствах, Махуд заявляет, что полностью поглощен идеей продолжать движение, не зная, при этом, в каком направлении он движется. Махуд также утверждает, что никогда не останавливался, а кратковременные периоды отдыха использовал только для того, чтобы облегчить боль, причиняемую ему движением. Свои частые падения он объясняет проявлением воли: «But in reality I had sunk to the ground of my own free will, in order to be rid of my crutches and have both hands available to minister to myself in peace and comfort»<sup>403</sup>.

Когда Махуд, наконец, проникает в ротонду, то обнаруживает, что все его родственники умерли от «колбасного яда». Их смерть не останавливает героя, и он продолжает двигаться, наступая на их останки<sup>404</sup>.

Вторая история связана с пребыванием Махуда на острове, и, рассказывая ее, герой отрицает все сказанное ранее: «I was under the impression I spent my life in spirals round the earth. Wrong, it's on the island I wind my endless ways. The island, that's all the earth I know»<sup>405</sup>. Заявленная в предыдущей истории траектория движения становится более непредсказуемой: «And my course is not helicoidal, I got that wrong too, but a succession of irregular loops, now sharp and short as in the waltz, now of a parabolic sweep that embraces entire boglands, now between the two, somewhere or other, and invariably unpredictable in direction, that is to say determined by the panic of the moment»<sup>406</sup>. Маршрут Махуда в новом пространстве проложен между центром острова и точкой на границе окружности. Примечательной деталью является то, что в первой истории герой сохранил одну ногу и одну руку, что позволяло ему активно перемещаться. Его новое воплощение лишено конечностей, поэтому передвигаться он способен единственным образом – катаясь по земле.

---

<sup>403</sup> Op. cit., p. 365.

<sup>404</sup> Ibid., p. 368.

<sup>405</sup> Ibid., p. 372.

<sup>406</sup> Ibid.



Основной сюжет истории связан с жизнью Махуда внутри кувшина, поставленного на обочину дороги с целью привлечь внимание посетителей ресторана. Герой отмечает, что даже в таком положении он способен заставить свое тело вращаться.

Хозяйку ресторана он называет Маргаритой и Мадлен. Размышления Махуда о ней связаны с периодичностью ее приходов и уходов: «Perhaps Marguerite has come and gone, come again and gone again, without my having noticed her»<sup>407</sup>. Тот факт, что она способна заботиться о нем и в целом воспринимать как нечто реально существующее, позволяет герою перенестись в Париж и отвлечься от абстрактного пространства острова: «Attentions such as hers, the pertinacity with which she continues to acknowledge me, do not these sufficiently attest my real presence here, in the Rue Brancion, never heard of in my island home?»<sup>408</sup>. Следует отметить, что рядом с улицей Брансьон располагалась квартира, в которой жил Беккет в годы написания трилогии.

Махуд – последний персонаж Беккета на букву «М». Его сменяет Уорм [Worm] после того, как Махуд отказывается признать человека высшим млекопитающим. Уорм не способен двигаться и не имеет антропоморфного образа. Единственная деталь, составляющая портрет Уорма, – это безостановочно плачущий глаз. Безымянный предполагает, что слезы вызывает голос, заставляющий глаз видеть то, чего он не желает видеть. Кроме того, герой уверенно заявляет о том, что Уорм способен слышать, из чего можно заключить, что новый персонаж представляет собой воплощение чистого восприятия. Воспринимаемое он не сознает, так как сила Уорма заключается в отсутствии у него познавательных способностей: «That's his strength, his only strength, that he understands nothing, can't take thought, doesn't know what they want, doesn't know they are there, feels nothing...»<sup>409</sup>.

---

<sup>407</sup> Op. cit., p. 393.

<sup>408</sup> Ibid., p. 392.

<sup>409</sup> Ibid., p. 412.

Определяя свое отношение к явившимся ему фантомам, Безымянный придерживается нейтральной позиции и вновь подчеркивает, что главное – оставаться в движении: «The essential is never to arrive anywhere, never to be anywhere <...> The essential is to go on squirming forever at the end of the line»<sup>410</sup>.

Отказываясь дальше развивать образы Махуда и Уорма, Безымянный переходит к рассуждениям о себе и абстрактных ‘they’, которые заставляют его продолжать существование. При этом он не может определить их цель и чувствует себя в растерянности: «what they want, they want me to be, this, that, to howl, stir, crawl out of here, be born, die, listen, I’m listening, it’s not enough, I must understand, I’m doing my best, I can’t understand»<sup>411</sup>. Поток его сознания проникнут чувством экзистенциальной безысходности.

Потребность в том, чтобы убежать от себя, скрыться в своем воображении, способном породить новых персонажей, остается неудовлетворенной. В воспоминаниях Безымянного смешиваются пространства, в которых обитали герои предыдущих романов Беккета: «I would have liked to lose me, lose me the way I could long ago, when I still had some imagination, close my eyes and be in a wood, or on the seashore, or in a town <...> I’m curious to know what it can possibly be that I see, with closed eyes, with open eyes, nothing, I see nothing, well that is a disappointment, I was hoping for something better than that, is that what it is to be unable to lose yourself»<sup>412</sup>. В подобной ситуации оказывается Мерфи после шахматной партии с Эндоном. Отсутствие воображения в загробном мире волнует и Белакву в новелле «Кости Эхо».

Роман завершается манифестацией необходимости продолжать [to go on], которая формулируется с помощью триады высказываний, повторяющихся с различными вариациями: «I can’t go on in any case. But I must go on. So I’ll go on <...> I can’t go on, you must go on, I’ll go on <...> you

---

<sup>410</sup> Op. cit., p. 386.

<sup>411</sup> Ibid., p. 442.

<sup>412</sup> Ibid., p. 448.

must go on, I can't go on, I'll go on»<sup>413</sup>. Присутствие такого намерения у Безымянного иллюстрирует эволюцию взглядов писателя: если для Белаквы смерть исключала возможность продолжения, то поздний герой сталкивается с бессмертием творческого «я», с неспособностью остановить монолог.

В романах трилогии автор создал многогранную систему образов, связанных с движением. Перемещения героев по художественному пространству, воспоминания и рассуждения о передвижении организуют сюжет произведений.

Проведенный анализ позволил выяснить, что движению в поздней прозе Беккета присущи непрерывность и цикличность. Герои находятся в движении до тех пор, пока внешняя сила или собственное тело не становятся причиной их неподвижности, а перемещение по прямой в итоге превращается в движение по кругу.

Парадоксальным образом целью движения оказывается обретение спокойствия, неподвижности, небытия. Учитывая нераздельную в авторском воображении связь между движением и познанием, можно сделать вывод, что герои стремятся завершить процесс узнавания мира, прекратить попытки его описания.

На протяжении трилогии в героях усиливается осознание того, что конец существования недостижим. В романе «Безымянный» автор демонстрирует, что движение, превратившееся в чистое восприятие, продолжается безостановочно и после утраты персонажем телесной оболочки и разума, неизменно вызывая страдания героев.

Сравнение поздних романов Беккета с его ранней прозой позволяют выявить схожие мотивы, а также провести параллели на уровне образов, что указывает на наличие единой концепции, пронизывающей творчество писателя, и уникального авторского мира.

---

<sup>413</sup> Op. cit., p. 476.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование позволяет прийти к следующим выводам:

Раннее творчество Сэмюэла Беккета представляет собой ценный материал для анализа истоков образной системы, конституирующей сложные конфигурации смыслов в художественном мире ирландского писателя. Образы движения, пронизывающие «текст Беккета» на протяжении всего его творческого пути, являются важнейшими звеньями его художественной онтологии. Анализ раннего творчества Беккета с точки зрения функционирования в нем образов, связанных с движением, позволяет выявить константы ценностного мира автора и, таким образом, прийти к связной интерпретации романов в контексте всего корпуса его текстов;

Впечатления от концепций, изложенных в ряде философских трудов, которые писатель изучал в 1930-е годы (в особенности представления Гейлинкса и Шопенгауэра относительно способности человека проявлять свободу воли), а также отдельные события его биографии составляют важнейшие источники для формирования авторской феноменологии сознания как основы образной системы текстов Беккета. В 1930-е годы жизнь Беккета была действительно насыщена событиями разной эмоциональной окраски. На их фоне сложилась та особая увлеченность образами пространственного перемещения тел, на пути которых часто возникают препятствия. Внимание автора направлено на процесс преодоления препятствий, который предполагает либо поиск внутренних сил в пространстве сознания, либо изменение способа передвижения. В то же время, тяжело переживаемое признание конечности человеческого бытия, появившееся после неожиданной смерти близких родственников, зародило в писателе ощущение бессмысленности любого целенаправленного движения. Эти размышления были подкреплены изучением концепций, относящихся к различным направлениям европейской философии от древнегреческого атомизма до иррационалистического течения XIX века;

Использованный нами феноменологический подход позволил уйти от биографического редукционизма, сводящего смысл художественных образов к детерминантам жизненного и читательского опыта Беккета. Напротив, опыт Беккета составляет уникальную систему феноменов сознания, связанных образов и впечатлений, ждущих своего преобразования благодаря силе воображения. Их реализация в романном слове составляет уникальную художественную онтологию Беккета. Так, с точки зрения феноменологического понятия жизненный мир (*Lebenswelt*), в качестве тесно связанных в сознании Беккета феноменов бытия оказываются, с одной стороны, физическое движение / неподвижность, а с другой, – ситуации проявления свободы воли, смерти, отчуждения; опыт переживания телесного дискомфорта, опыт воображения природы сознания, столкновения с цикличностью, бессмысленностью существования в его разнообразных проявлениях. Именно они становятся основой экзистенциальной проблематики произведений Беккета, возникающей уже в ранних текстах писателя;

С помощью оппозиций движение/неподвижность, движение/покой, свободное движение/зависимое движение Беккет выразил свои взгляды относительно человеческого бытия, возможностей познания и самопознания. Писатель постоянно заостряет внимание на процессах, связанных с перемещением своих персонажей в пространстве, с их помощью передается глубокая разобщенность между человеческим сознанием и окружающей его реальностью, частью которой является тело. Находясь в пространствах различной динамичности – от городской улицы, заполненной движущимися объектами, до комнаты, описывая которую автор упоминает только движение времени, – тела героев осуществляют перемещения, либо остаются неподвижными в зависимости от того, насколько выбор в пользу той или иной стратегии реализует их стремление к свободе;

Частота и повторяемость образов движения, их лейтмотивный след во всем наследии Беккета особенно заметны в ряде сюжетных ситуаций и

пространственных локусов. Среди наиболее часто встречающихся пространств в художественных текстах раннего Беккета можно выделить пространство комнаты, питейного заведения, городское (уличное) и загородное пространства, пространство автомобильного и маршрутного транспорта. Кроме того, в ранних романах Беккета подробно описывается внутреннее устройство разума героев, в котором они также могут «находиться». Образы, непосредственно связанные с движением, построены на основе реалий, участвующих в процессе перемещения беккетовских персонажей. В большинстве произведений автор делает акцент на состоянии ног своих протагонистов и на обуви, которую они носят. Кроме того, в сюжетах романов нередко фигурируют костыли, инвалидные кресла, кресла-качалки, велосипеды, автомобили, автобусы и трамваи. Каждый из образов Беккет наделяет оценочным описанием, модальность которого зависит от того, насколько тот или иной предмет способствует осуществлению героем свободного перемещения и продвижения вперед. Выбор героями Беккета того или иного вида движения и его траектории, их отношение к различным видам вспомогательных средств также имеет значение. Зачастую беккетовские персонажи испытывают сложности при ходьбе, что, однако, не мешает им совершать длинные путешествия, символизирующие их независимость. В этом отношении образы вынужденной неподвижности и паралича несут в себе знаки экзистенциального отчаяния;

Наиболее ярким персонажем раннего Беккета стал герой первых двух романов – Белаква. Образ, отсылающий к четвертой песне Чистилища «Божественной комедии» Данте, связан с единственным поступком героя, отказавшегося от пути искупления грехов, – поворотом головы в сторону Поэта и возвращением в изначальную позу. Образ, воплощающий, с одной стороны, свободолюбие, а с другой, – смирение, не мог не привлечь внимания Беккета. Подобные черты прослеживаются и в последующих характерах, созданных писателем. Общим для них является стремление к свободе передвижения и страх перед циклическими процессами. При этом

идеальным состоянием является неподвижность на фоне непрекращающегося линейно развивающегося действия (Альба в образе камня, омываемого волнами; Мерфи в образе точки, являющейся частью бесконечной прямой и т.п.). Можно заметить, что в таком же положении оказывается дантевский герой, который замер в тени пещеры рядом с бесконечным потоком грешников, восходящих к Раю;

Вокруг движения построен и мир первой части знаменитой трилогии – романа «Моллой», в котором описание перемещений героев по художественному пространству становится сюжетообразующим. При этом смысловые константы ранних произведений в целом сохраняются, претерпевая незначительные трансформации. Так, смирение Белакувы перед собственной ленью превращается у Моллоя в смирение перед бессилием, которое парадоксальным образом становится источником внутренней силы героя и приводит его к цели; а желание сохранять независимость в выборе направления оформляется в потребность продолжать движение.

Несмотря на обилие цитат и заметную условность сюжета и композиции, ранние тексты являются в той же мере носителями уникального авторского мироощущения, как и произведения зрелого периода. Уже в этих романах Беккет демонстрирует пессимистические взгляды на человеческое существование. Суть жизни представляется писателю в бесконечном и бессмысленном движении, совершаемом по кругу. Таким образом, результатом движения вперед неизбежно становится возвращение в исходную точку, к самому себе;

Из вышесказанного можно сделать вывод, что Беккет облакает свою идейную концепцию в единую образную систему как в ранних, так и в более поздних текстах. Однако очевидно, что в первых романах только формируется представление о том, что человеческое существование заключено в границы замкнутого круга. За пределы такого круга человек может выйти, согласно Беккету, только при условии отказа от повторения одних и тех же действий и глубокого изучения природы своего сознания.

Писатель приходит к комплексному осмыслению этой концепции в романах трилогии «Моллой», «Мэлон умирает» и «Безымянный».



## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно, Т. В. Эстетическая теория [Текст] / Т. В. Адорно; пер. с нем. А. В. Дранова. – М.: Республика, 2001. – 527 с.
2. Башляр, Г. Поэтика пространства [Текст] / Г. Башляр; пер. с фр. Н. Кулиш. – М.: Ад Маргинем, 2014. – 352 с.
3. Беккет, С. Осколки [Текст] / С. Беккет; пер. с англ. М. Дадяна. – М.: Текст, 2009. – 192 с.
4. Бороненко, А. В. Специфика юмора в ирландской литературе 30-40 годов XX века [Текст]: дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.03 / А. В. Бороненко. – Екатеринбург, 2012. – 196 с.
5. Вико, Дж. Основания новой науки об общей природе наций [Текст] / Дж. Вико; пер. с итал. А. А. Губера. – М.: Рипол-Классик, 2018. – 704 с.
6. Генис, А. Беккет: поэтика невыносимого [Текст] / А. Генис // Знамя. – 2003. – № 3. – С. 210-213.
7. Голубков, С. Е. Романы Сэмюэля Беккета [Текст]: дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.03 / С. Е. Голубков. – СПб., 2002. – 179 с.
8. Гуссерль, Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология [Текст] / Э. Гуссерль; пер. с нем. Д. В. Кузницына. – СПб.: Наука, 2013. – 494 с.
9. Доценко, Е. Г. С. Беккет и проблема условности в современной английской драме [Текст]: дис. ... д-ра филолог. наук : 10.01.03 / Е. Г. Доценко. – Екатеринбург, 2006. – 450 с.
10. Доценко Е. Г. Интерпретируя С. Беккета: проблемы перевода классики «Абсурда» [Электронный ресурс] / Е. Г. Доценко // Политическая лингвистика. – 2012. – №1. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/interpretiruya-s-bekketa-problemy-perevoda-klassiki-absurda> (дата обращения: 24.10.2020).

11. Дюшен, И. Театр парадокса [Текст] / И. Дюшен. – М.: Искусство, 1991. – 304 с.
12. Иглтон, Т. Теория литературы: Введение [Текст] / Т. Иглтон; пер. с англ. Е. Бучкиной. – М.: Территория будущего, 2010. – 296 с.
13. Коренева, М. М. Литературное измерение абсурда [Текст] / М. М. Коренева // Художественные ориентиры в зарубежной литературе XX века. – М.: ИМЛИ РАН. – 2002. – С.477-507.
14. Коренева, М. М. Сэмюэль Беккет [Текст] / М. М. Коренева // Французская литература, 1945-1990. – М.: Наследие. – 1995. – С. 552-563.
15. Котелевская, В. В. Томас Бернхардт и модернистский метароман [Текст] / В. В. Котелевская. – Ростов-на-Дону, Таганрог: Издательство Южного федерального университета, 2018. – 352 с.
16. Кутзее, Дж. М. Толстой, Беккет, Флобер и другие. 23 очерка о мировой литературе [Текст] / Дж. М. Кутзее; пер. с англ. Ш. Мартыновой. – М.: Эксмо, 2019. – 352 с.
17. Лукреций, Т. О природе вещей [Текст] / Т. Лукреций; пер. с лат. Ф. Петровского. – М.: Мир книги, 2010. – 336 с.
18. Макарова, Л. Ю. Взаимодействие французских и ирландских традиций в раннем творчестве С. Беккета [Электронный ресурс] / Л. Ю. Макарова // Вестник ЧелГУ. – 2007. – №22. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimodeystvie-frantsuzskih-i-irlandskih-traditsiy-v-rannem-tvorchestve-s-bekketa> (дата обращения: 24.10.2020).
19. Макарова, Л. Ю. Дж. Свифт и его письма в новелле С. Беккета «Фингал» [Электронный ресурс] / Л. Ю. Макарова // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. – 2014. – №2. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/dzh-svift-i-ego-pisma-v-novelle-s-bekketa-fingal> (дата обращения: 24.10.2020).
20. Макарова, Л. Ю. Жанровый эксперимент в ранней прозе С. Беккета: роман «Больше замахов, чем ударов» [Текст]: дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.03 / Л. Ю. Макарова. – Екатеринбург, 2008. – 246 с.

21. Макарова, Л. Ю. Пласты культуры в «Маленькой душе» героя новеллы С. Беккета «Желтое» [Электронный ресурс] / Л. Ю. Макарова // Филологический класс. – 2012. – №4. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/plasty-kultury-v-malenkoy-dushe-geroya-novelly-s-bekketa-zheltoe> (дата обращения: 24.10.2020).

22. Макарова, Л. Ю. Странствие героя по «Магической стране» в новелле С. Беккета «Фингал» [Электронный ресурс] / Л. Ю. Макарова // Филологический класс. – 2013. – №4 (34). – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/stranstvie-geroya-po-magicheskoy-strane-v-novelle-s-bekketa-fingal> (дата обращения: 24.10.2020).

23. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия [Текст] / М. Мерло-Понти; пер. с фр. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. – СПб.: Наука, 1999. – 608 с.

24. Николаевская, А. Сэмюэль Беккет. История [Текст] / А. Николаевская. – М.: Libra, 2016. – 228 с.

25. Прозорова, Н. Формы повествования в современной ирландской культуре [Текст] / Н.Прозорова // Ирландская литература XX века: взгляд из России. – М.: Рудомино, 1997. – С. 148-152.

26. Ряполова, В. А. Беккет: ретроспективный взгляд [Текст] / В. А. Ряполова // М.: Театр. – 1993. – №8. – С. 113-124.

27. Рясов, А. Рождение Мэлона. Заметки о довоенных текстах Сэмюэля Беккета [Текст] / А. Рясов // Новый мир. – 2015. – № 3. – С. 154-162.

28. Рясов, А. Сэмюэль Беккет: возвращение в утробу [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://www.chaskor.ru/article/semyuel\\_bekket\\_vozvrashchenie\\_v\\_utrobu\\_34576](http://www.chaskor.ru/article/semyuel_bekket_vozvrashchenie_v_utrobu_34576) (дата обращения: 25.12.2017).

29. Токарев, Д. В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета [Текст] / Д. В. Токарев. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 336 с.

30. Шеина, С. Е. Автоинтертекстуальные связи в поэзии С. Беккета [Электронный ресурс] / С. Е. Шеина // Преподаватель XXI век. – 2007. – №2. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/avtointertekstualnye-svyazi-v-poezii-s-bekketa> (дата обращения: 24.10.2020).
31. Шеина, С. Е. Взаимодействие поэзии и прозы в англо-ирландской литературе первой половины XX века [Текст]: дис. ... д-ра филолог. наук : 10.01.03 / С. Е. Шеина. – М., 2009. – 454 с.
32. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление [Текст] / А. Шопенгауэр; пер. с нем. Ю. Айхенвальда. – М.: АСТ, 2020. – 672 с.
33. Abbott, P. H. “I Am Not a Philosopher” [Text] / P. H. Abbott // Beckett at 100: Revolving it All, L. Ben-Zvi, A. Moorjani (Eds.). – 2008. – P. 81-92.
34. Abbott, P. H. The Fiction of Samuel Beckett: Form and Effect [Text] / P. H. Abbott. – New York: The University of California Press, 1973. – 167 p.
35. Ackerley, C. Beckett and Mysticism [Text] / C. Ackerley // Mystics Quarterly. – 2004. – Vol. 30. – Issue 1-2. – P. 28-55.
36. Ackerley, C. J. Demented Particulars: The Annotated ‘Murphy’ [Text] / C. J. Ackerley. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. – 264 p.
37. Ackerley, C. J. «I, of Whom I Know Nothing»: Biblical Echoes in Samuel Beckett’s «L’Innommable» and «The Unnamable» [Text] / C. J. Ackerley // Samuel Beckett Today / Aujourd’hui. – 2014. – Vol. 26. – P. 151–163.
38. Ackerley, C. LASSATA SED: Samuel Beckett’s Portraits of His Fair to Middling Women [Text] / C. Ackerley // Samuel Beckett Today / Aujourd’hui. – 2002. – Vol. 12. – P. 55-70.
39. Ackerley, C. Monadology: Samuel Beckett and Gottfried Wilhelm Leibniz [Text] / C. Ackerley // Sophia Philosophical Review. – 2011. – Vol. 5. – Issue 1. – P. 122-145.
40. Addyman, D. Phenomenology “less the rose hue”: Beckett and the Philosophy of Place [Text] / D. Addyman // Journal of Modern Literature. – 2010. – Vol. 33. – Issue 4. – P. 112-128.

41. Addyman, D. «Speak of Time, without Flinching... Treat of Space with the Same Easy Grace»: Beckett, Bergson and the Philosophy of Space [Text] / D. Addyman // *Sophia Philosophical Review*. – 2011. – Vol. 5. – Issue 1. – P. 45-66.
42. Astro, A. *Understanding Samuel Beckett* [Text] / A. Astro. – Columbia: The University of South Carolina Press, 2011. – 248 p.
43. Atlas J. *The Prose of Samuel Beckett: Notes from the Terminal Ward* [Text] / J. Atlas // *Two Decades of Irish Writing*, D. Dunn (Ed.). – Manchester: Carcanet, 1975. – P. 186 – 196.
44. Bair, D. *Samuel Beckett: A Biography* [Text] / D. Bair. – New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1978. – 736 p.
45. Baldwin, H. L. *Samuel Beckett's Real Silence* [Text] / H. L. Baldwin. – University Park: Penn State University Press, 1990. – 180 p.
46. Barbaras, R. *Desire and Distance: Introduction to a Phenomenology of Perception* [Text] / R. Barbaras. – Palo Alto: Stanford University Press, 2005. – 192 p.
47. Barge, L. *God, Quest, the Hero: Thematic Structures in Beckett's Fiction* [Text] / L. Barge. – Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1988. – 346 p.
48. Barry, E. *Beckett and Authority: The Uses of Cliché* [Text] / E. Barry. – London: Palgrave Macmillan, 2006. – 242 p.
49. *Beckett/Philosophy* [Text] / M. Feldman, K. Mamdani (Eds.). – Stuttgart and Hannover: ibidem Press, 2015. – 344 p.
50. *Beckett and Death* [Text] / S. Barfield, M. Feldman, P. Tew (Eds.). – New York: Continuum, 2009. – 240 p.
51. *Beckett and Musicality* [Text] / S. J. Bailes, N. Till (Eds.). – London: Routledge, 2014. – 302 p.
52. *Beckett and Phenomenology* [Text] / U. Maude, M. Feldman (Eds.). – New York: Continuum, 2010. – 224 p.

53. Ben-Zvi, L. *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives* [Text] / L. Ben-Zvi. – Champaign: University of Illinois Press, 1992. – 260 p.
54. Beplate, J. «Like an idiot at High Mass»: Beckettian Motifs in John Banville's *Art Trilogy* [Text] / J. Beplate // *Beckett's Literary Legacies*, M. Feldman, M. Nixon (Eds.). – 2007. – P. 58-77.
55. Bizub, E. *Beckett's Boots: The Crux of Meaning* [Text] / E. Bizub // *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*. – 2013. – Vol. 25. – P. 267–278.
56. Bogel, F. *New Formalist Criticism: Theory and Practice* [Text] / F. Bogel. – London: Palgrave Macmillan, 2013. – 245 p.
57. Boulter, J. *Beckett: A Guide for the Perplexed* [Text] / J. Boulter. – New York and London: Continuum, 2008. – 200 p.
58. Brater, E. *Beckett's Romanticism* [Text] / E. Brater // *Beckett at 100: Revolving it All*, L. Ben-Zvi, A. Moorjani (Eds.). – 2008. – P. 139-151.
59. Brater, E. *Ten Ways of Thinking About Samuel Beckett: The Falsetto of Reason (Diaries, Letters and Essays)* [Text] / E. Brater. – North Yorkshire: Methuen Drama, 2012. – 208 p.
60. Brée, G. *The Strange World of Beckett's "grands articulés"* [Text] / G. Bree // *Samuel Beckett Now: Critical Approaches to his Novels, Poetry and Plays*, Melvin J. Friedman (Ed.). – Chicago: The University of Chicago Press, 1970. – P.73-88.
61. Butler, L. S. J. *Samuel Beckett and the Meaning of Being: A Study in Ontological Parable* [Text] / L. S. J. Butler. – London: Palgrave Macmillan, 1984. – 224 p.
62. Byron, M. *The Early Middle Ages of Samuel Beckett* [Text] / M. Byron // *Journal of Beckett Studies*. – 2016. – Vol. 25. – Issue 1.– P. 19-38.
63. Cahalan, J. M. *The Irish Novel: A Critical History* [Text] / J. M. Cahalan. – Dublin: Gill, and Macmillan, 1988. – 365 p.
64. Cairns, D. *Conversations with Husserl and Fink* [Text] / D. Cairns. – New York: Springer, 1976. – 128 p.

65. Calder, J. *The Philosophy of Samuel Beckett* [Text] / J. Calder. – London: Calder Publishers, 2001. – 152 p.
66. Carney, J. *The Buzzing of B: The Subject as Insect in Beckett's Molloy* [Text] / J. Carney // *Beckett Re-Membered: After the Centenary*, J. Carney, L. Madden, M. O'Sullivan, K. White (Eds.). – 2012. – P. 224-237.
67. Caselli, D. *Beckett's Dantes: Intertextuality in the Fiction and Criticism* [Text] / D. Caselli. – Manchester: Manchester University Press, 2005. – 232 p.
68. Chesney, D. M. *Silence Nowhen: Late Modernism, Minimalism, and Silence in the Work of Samuel Beckett* [Text] / D. M. Chesney. – Bern: Peter Lang Publishing, 2013. – 248 p.
69. Cohn, R. *A Beckett Canon* [Text] / R. Cohn. – Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001. – 417 p.
70. Cohn, R. *Back to Beckett*. [Text] / R. Cohn. – New Jersey: Princeton University Press, 1973. – 274 p.
71. Cohn, R. *Samuel Beckett: The Comic Gamut* [Text] / R. Cohn. – New Brunswick: Rutgers University Press, 1962. – 340 p.
72. Connor, S. *Beckett, Modernism and the Material Imagination* [Text] / S. Connor. – Cambridge: Cambridge University Press, 2014. – 240 p.
73. Connor, S. *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text* [Text] / S. Connor. – London: B. Blackwell, 1988. – 222 p.
74. Cousineau, T. *After the Final No: Samuel Beckett's Trilogy* [Text] / T. Cousineau. – Newark: University of Delaware Press, 1999. – 175 p.
75. Cronin, A. *Samuel Beckett: The Last Modernist* [Text] / A. Cronin. – London: Harper Collins Publishers, 1996. – 648 pp.
76. D'Arcy, M. *Beckett's Trilogy and the Deaths of (Auto)Biographical Form* [Text] / M. D'Arcy // *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*. – 2014. – Vol. 26. – P. 63–77.
77. Davies, P. *Beckett and Eros: Death of Humanism* [Text] / P. Davies. – London: Macmillan, 2000. – 256 pp.

78. Dearlove, J. E. Allusion to Archetype [Text] / J. E. Dearlove // *Journal of Beckett Studies*. – 1985. – №10. – P.121-133.
79. Dobrez, L. A. C. The Existential and its Exits: Literary and Philosophical Perspectives on the Works of Beckett, Ionesco, Genet and Pinter / L. A. C. Dobrez. – London: Bloomsbury Academic, 2014. – 392 p.
80. Duncan, A. Communing with Machines: The Bicycle as a Figure of Symbolic Transgression in the Posthumanist Novels of Samuel Beckett and Flann O'Brien [Text] / A. Duncan // *Culture on Two Wheels: The Bicycle in Literature and Film*, J. Withors, D. P. Shea, Z. Furness (Eds.). – Lincoln: University of Nebraska Press, 2016. – P. 152-170.
81. Durantaye, L. Beckett's Art of Mismaking [Text] / L. Durantaye. – Harvard: Harvard University Press, 2016. – 208 p.
82. Farbman, H. The Other Night: Dreaming, Writing, and Restlessness in Twentieth-Century Literature [Text] / H. Farbman. – New York: Fordham University Press, 2012. – 162 p.
83. Federman, R. Journey to Chaos: Samuel Beckett's Early Fiction [Text] / R. Federman. – Los Angeles: The University of California Press, 1965. – 243 pp.
84. Feldman, M. Beckett's Books: A Cultural History of the Interwar Notes [Text] / M. Feldman. – New York: Continuum, 2006. – 192 p.
85. Feldman, M. "I'm not a philosopher". Beckett and Philosophy: A Methodological and Thematic Overview [Text] / M. Feldman // *Sophia Philosophical Review*. – 2010. – Vol. 4. – Issue 2. – P. 19-32.
86. Feldman, M. Samuel Beckett, Wilhelm Windelband and Nominalist Philosophy [Text] / M. Feldman // *Sophia Philosophical Review*. – 2011. – Vol. 5. – Issue 1. – P. 89-121.
87. Fifield, P. Late Modernist Style in Samuel Beckett and Emmanuel Levinas [Text] / P. Fifield. – London: Palgrave Macmillan, 2013. – 256 p.
88. Fifield, P. «Of being – or remaining»: Beckett and Early Greek Philosophy [Text] / P. Fifield // *Sophia Philosophical Review*. – 2011. – Vol. 5. – Issue 1. – P. 67-88.



89. Fifield, P. Samuel Beckett with, it, and around Philosophy [Text] / P. Fifield // *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*, D. V. Hulle (Ed.). – 2015. – P. 145
90. Fletcher, J. Samuel Beckett's Art [Text] / J. Fletcher. – London: Chatto & Windus, 1967. – 154 p.
91. Fletcher, J. The Novels of Samuel Beckett [Text] / J. Fletcher. – New York: Barnes&Noble, 1965. – 264 p.
92. Frost, E. C. Beckett and Geulincx's Metaphysics: «Without Knowing Why Exactly» [Text] / E. C. Frost // *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*. – 2012. – Vol. 24. – P. 291–305.
93. Furlani, A. Beckett after Wittgenstein [Text] / A. Furlani. – Evanston: Northwestern University Press, 2015. – 264 p.
94. Gendron, S. Repetition, Difference, and Knowledge in the Work of Samuel Beckett, Jacques Derrida, and Gilles Deleuze [Text] / S. Gendron. – London: Peter Lang Publishing, 2008. – 182 p.
95. Gibson, A. Samuel Beckett [Text] / A. Gibson. – London: Reaktion Books, 2009. – 208 p.
96. Gontarski, S. E. Recovering Beckett's Bergsonism [Text] / S. E. Gontarski // *Beckett at 100: Revolving it All*, L. Ben-Zvi, A. Moorjani (Eds.). – 2008. – P. 93-106.
97. Gontarski, S. E. Revisioning Beckett: Samuel Beckett's Decadent Turn [Text] / S. E. Gontarski. – London: Bloomsbury Academic, 2018. – 316 p.
98. Harvey L. E. Samuel Beckett: Poet and Critic [Text] / L. E. Harvey. – Princeton: Princeton University Press, 1970. – 451 p.
99. Hillis Miller, J. Charles Dickens: The World of His Novels [Text] / J. Hillis Miller. – Cambridge: Harvard University Press, 15. – 366 p.
100. Hoffman, F. J. Samuel Beckett: The Language of Self [Text] / F. J. Hoffman. – Carbondale: Southern Illinois University Press, 1962, 177 p.

101. Hoffman, F. J. *The Elusive Ego: Beckett's M's* [Text] / F. J. Hoffman // *Samuel Beckett Now: Critical Approaches to his Novels, Poetry and Plays* (Ed. M. J. Friedman). – Chicago: The University of Chicago Press, 1970. – P. 31-58.
102. Hornung, A. *Fantasies of the Autobiographical Self: Thomas Bernhard, Raymond Federman, Samuel Beckett* [Text] / A. Hornung // *Journal of Beckett Studies*. – 1989. – №11-12. – P. 91-107.
103. Iser, W. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* [Text] / W. Iser. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978. – 320 p.
104. Jensen, H. *Metaphysical Pessimism and Samuel Beckett* [Text] / H. Jensen // *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*. – 1985. – Vol. 8. – Issue 1-2. – P. 5-15.
105. Juliet, Ch. *Conversations with Samuel Beckett and Bram Van Velde* [Text] / Ch. Juliet. – Champaign & London: Dalkey Archive Press, 2009. – 184 p.
106. Kaelin, E. F. *The Unhappy Consciousness: The Poetic Plight of Samuel Beckett An Inquiry at the Intersection of Phenomenology and Literature* [Text] / E. F. Kaelin. – Luxembourg: Springer, 2012. – 358 p.
107. Keatinge, B. *Philosophical Vagrancy in Molloy: A Deleuzean Reading* [Text] / B. Keatinge // *Beckett Re-Membered: After the Centenary*, J. Carney, L. Madden, M. O'Sullivan, K. White (Eds.). – 2012. – P. 20-36.
108. Keller, J. *Samuel Beckett and the Primacy of Love* [Text] / J. Keller. – Manchester: Manchester University Press, 2003. – 272 p.
109. Kennedy, S. *Beckett Publishing in Ireland, 1929-1956* [Text] / S. Kennedy // *Publishing Samuel Beckett*, M. Nixon (Ed.). – 2011. – P. 57-72.
110. Kenner, H. *Samuel Beckett: A Critical Study* [Text] / H. Kenner. – New York: Grove Press, 1961. – 208 p.
111. Kenner, H. *Samuel Beckett: A Reader's Guide* [Text] / H. Kenner. – London: Thames & Hudson, 1973. – 208 p.

112. Kiberd, D. *Murphy and the World of Samuel Beckett* [Text] / D. Kiberd // *Bloom's Modern Critical Views: Samuel Beckett*, H. Bloom (Ed.). – 2011. – P. 89-100.
113. Kleinberg-Levin, D. *Beckett's Words: The Promise of Happiness in a Time of Mourning* [Text] / D. Kleinberg-Levin. – London: Bloomsbury Academic, 2015. – 328 p.
114. Knowlson, J., Knowlson E. *Beckett Remembering, Remembering Beckett: A Centenary Celebration* [Text] / J. Knowlson, E. Knowlson. – New York: Arcade Publishing, 2007. – 313 p.
115. Knowlson, J. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett* [Text] / J. Knowlson. – New York: Simon&Schuster, 1996. – 800 p.
116. Knowlson, J. *A Writer's Homes – A Writer's Life* [Text] / J. Knowlson // *A Companion to Samuel Beckett*, S. E. Gontarski (Ed.). – 2010. – P. 13-22.
117. Langlois, Ch. *Samuel Beckett and the Terror of Literature* [Text] / Ch. Langlois. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. – 272 p.
118. Lawall, S. *Critics of consciousness: The existential structure of literature* [Text] / S. Lawall. – Oxford: Oxford University Press, 1968. – 281 p.
119. Lawlor, S. 'That's how it was and them were the days': Samuel Beckett's early publications with Samuel Putnam and Nancy Cunard [Text] / S. Lawlor // *Publishing Samuel Beckett*, M. Nixon (Ed.). – 2011. – P. 23-34.
120. Lawrence, T. *Samuel Beckett's Critical Aesthetics* [Text] / T. Lawrence. – London: Palgrave Macmillan, 2018. – 240 p.
121. Laws, C. *Headaches Among the Overtones* [Text] / C. Laws. – Amsterdam: Rodopi, 2013. – 510 p.
122. Le Juez, B. *Beckett Before Beckett: Samuel Beckett's Lectures on French Literature* [Text] / B. Le Juez. – London: Souvenir Press Ltd. – 2009. – 96 p.

123. Leventhal, A. J. *The Beckett Hero* [Text] / A. J. Leventhal // *Samuel Beckett: A Collection of critical essays* (Ed. Martin Esslin). – Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1965. – P. 37-51.
124. Levy, E. P. *Beckett and the Voice of Species: A Study of the Prose Fiction* [Text] / E. P. Levy. – Dublin: Gill & Macmillan, 1980. – 145 p.
125. Matthews, S. «Rhythms of Doubt»: J. M. Coetzee and Samuel Beckett [Text] / S. Matthews // *Beckett's Literary Legacies*, M. Feldman, M. Nixon (Eds.). – 2007. – P. 95-111.
126. Maude, U. *Beckett, Body and Mind* [Text] / U. Maude // *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*, D. V. Hulle (Ed.). – 2015. – P. 170-184.
127. McCarthy, P. A. «Molloy», or *Life without a Chambermaid* [Text] / P. A. McCarthy // *A Companion to Samuel Beckett*, S. E. Gontarski (Ed.). – 2010. – P. 263-274.
128. Mehta, X. «Down, all going down ...»: *The Spiral Structure of Beckett's Theater* [Text] / X. Mehta // *A Companion to Samuel Beckett*, S. E. Gontarski (Ed.). – 2010. – P. 372-388.
129. Menzies, J. *Beckett's Bicycles* [Text] / J. Menzies // *Journal of Beckett Studies*. – 1980. – №6. – P. 97-105.
130. Mercier, V. *Beckett/Beckett* [Text] / V. Mercier. – Oxford: Oxford University Press, 1977. – 272 p.
131. Merleau-Ponty, M. *Phenomenology of Perception* [Text] / M. Merleau-Ponty. – New York and London: Taylor and Francis, 2002. – 488 p.
132. Mildenberg, A. *Modernism and Phenomenology: Literature, Philosophy, Art* [Text] / A. Mildenberg. – London: Palgrave Macmillan, 2017. – 199 p.
133. Miller, I. *Beckett and Bion: The (Im)Patient Voice in Psychotherapy and Literature* [Text] / I. Miller. – London: Karnac Books, 2013. – 256 p.
134. Miller, I. *On Minding and Being Minded: Experiencing Bion and Beckett* [Text] / I. Miller. – London: Routledge, 2015. – 128 p.

135. Mintz, S. Beckett's *Murphy*: 'A Cartesian Novel' [Text] / S. Mintz // *Perspective*. – 1959. – Vol. 11.3. – P. 156-165.
136. *Modern Criticism and Theory: A Reader* [Text] / N. Wood, D. Lodge (Eds.). – London: Routledge, 2014. – 866 p.
137. *Modern European Criticism and Theory: A Critical Guide* [Text] / J. Wolfreys (Ed.). – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. – 448 p.
138. Mooney, S. «Malone Dies»: Postmodernist Masculinity [Text] / S. Mooney // *A Companion to Samuel Beckett*, S. E. Gontarski (Ed.). – 2010. – P. 275-288.
139. Moorjani, A. «Molloy», «Malone Dies», «The Unnamable»: The Novel Reshaped [Text] / A. Moorjani // *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*, D. V. Hulle (Ed.). – 2015. – P. 19-32.
140. Mori, N. *Becoming Stone: A Leibnizian Reading of Beckett's Fiction* [Text] / N. Mori // *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*. – 2008. – Vol. 19.– Issue 1. – P. 201.
141. Mori, N. "No Body Is at Rest": The Legacy of Leibniz's Force in Beckett's Oeuvre [Text] / N. Mori // *Beckett at 100: Revolving it All*, L. Ben-Zvi, A. Moorjani (Eds.). – 2008. – P. 107-122.
142. Morin, E. Beckett's Inquests: «Malone Dies» and the Mysteries of the State [Text] / E. Morin // *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*. – 2014. – Vol. 26. – P. 151–163.
143. Murphy, P. J. Beckett's Critique of Kant [Text] / P. J. Murphy // *Sophia Philosophical Review*. – 2011. – Vol. 5. – Issue 1. – P. 193-209.
144. Murray, M. *Modern Critical Theory: A Phenomenological Introduction* / M. Murray. – Leiden: Martinus Nijhoff Publishers, 1975. – 236 p.
145. Nash, A., Pilling, J. The 'Shatton and Windup' Affair: Beckett's Dealings with the Firm of Chatto & Windus, 'Wholesale, Retail and for Exportation' [Text] / A. Nash, J. Pilling // *Publishing Samuel Beckett*, M. Nixon (Ed.). – 2011. – P. 11-22.

146. Nixon, M. Beckett and Germany in the 1930s: The Development of a Poetics [Text] / M. Nixon // *A Companion to Samuel Beckett*, S. E. Gontarski (Ed.). – 2010. – P. 130-142.
147. Nixon, M. George Reavey – Beckett's first literary agent [Text] / M. Nixon // *Publishing Samuel Beckett*, M. Nixon (Ed.). – 2011. – P. 41-56.
148. Nixon, M. Samuel Beckett's German Diaries 1936-1937 [Text] / M. Nixon. – New York and London: Continuum, 2011. – 272 p.
149. *On Beckett: Essays and Criticism* [Text] / S. E. Gontarski (Ed.). – London: Anthem Press, 2012. – 350 p.
150. Pattie, D. Beckett and Obsessional Ireland [Text] / D. Pattie // *A Companion to Samuel Beckett*, S. E. Gontarski (Ed.). – 2010. – P. 182-195.
151. Pattie, D. *The Complete Critical Guide to Samuel Beckett* [Text] / D. Pattie. – London and New York: Routledge, 2000. – 220 p.
152. Pearson, N. *Irish Cosmopolitanism: Location and Dislocation in James Joyce, Elizabeth Bowen, and Samuel Beckett* [Text] / N. Pearson. – Gainesville: University Press of Florida, 2015. – 192 p.
153. Piette, A. *Remembering and the Sound of Words: Mallarmé, Proust, Joyce, Beckett* [Text] / A. Piette. – Oxford: Clarendon Press, 1996. – 294 p.
154. Pilling, J. *A Companion to Dream of Fair to Middling Women* [Text] / J. Pilling. – Edinburgh: Journal of Beckett Studies Books, 2004. – 392 p.
155. Pilling, J., *Changed Modalities in «Malone Dies»: Putting Sapo in His Place* [Text] / J. Pilling // *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*. – 2014. – Vol. 26. – P. 121–135.
156. Pilling, J. *Early Beckett: «The One Looking Through His Fingers»* [Text] / J. Pilling // *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*, D. V. Hulle (Ed.). – 2015. – P. 3-18.
157. Pilling, J. *Samuel Beckett's 'More Pricks Than Kicks': In A Strait Of Two Wills* [Text] / J. Pilling. – New York and London: Continuum, 2011. – 260 p.

158. Pothast, U. The Metaphysical Vision: Arthur Schopenhauer's Philosophy of Art and Life and Samuel Beckett's Own Way to Make Use of it [Text] / U. Pothast. – Bern: Peter Lang, 2008. – 246 p.
159. Poulet, G. Phenomenology of Reading [Text] / G. Poulet // New Literary History. – 1969. – Vol. 1. – № 1. – P. 53-68.
160. Rabaté, J.-M. Think, Pig!: Beckett at the Limit of the Human [Text] / J.-M. Rabaté. – New York: Fordham University Press, 2016. – 248 p.
161. Rabinovitz, R. 'Murphy' and the Uses of Repetition [Text] / R. Rabinovitz // On Beckett, S. E. Gontarski (Ed.). – 2012. – P. 53-71.
162. Rabinovitz, R. The Development of Samuel Beckett's fiction. [Text] / R. Rabinovitz. – Urbana: University of Illinois Press, 1984. – 231 p.
163. Robinson, M. From Purgatory to Inferno: Beckett and Dante Revisited [Text] / M. Robinson // Journal of Beckett Studies. – 1979. – №5.– P. 69-82.
164. Robinson, M. The Long Sonata of the Dead: A Study of Samuel Beckett [Text] / M. Robinson. – New York: Grove Press, 1969. – 318 p.
165. Rose, A. Literary Cynics: Borges, Beckett, Coetzee [Text] / A. Rose. – London: Bloomsbury Academic, 2017. – 256 p.
166. Rose, A. «So Little in Doubt?»: Revisiting «The Unnamable» [Text] / A. Rose // Samuel Beckett Today / Aujourd'hui. – 2014. – Vol. 26. – P. 211-223.
167. Samuel Beckett: The Critical Heritage [Text] / L. Graver, R. Federman (Eds.). – London: Psychology Press, 1997. – 372 p.
168. Samuel Beckett and Pain [Text] / M. H. Tanaka, Y. Tajiri, M. Tsushima (Eds.). – Amsterdam: Rodopi, 2012. – 248 p.
169. Samuel Beckett and Trauma [Text] / M. H. Tanaka, Y. Tajiri, M. Tsushima (Eds.). – Manchester: Manchester University Press, 2020. – 216 p.
170. Sharkey, R. 'Local' Anaesthetic for a 'Public' Birth: Beckett, Parturition and the Porter Period [Text] / R. Sharkey // Journal of Beckett Studies. – 2012. – Vol. 21.– Issue 2. – P. 193-222.

171. Shaw, J. *Impotence and Making in Samuel Beckett's Trilogy: Molloy, Malone Dies and the Unnamable and How It Is* [Text] / J. Shaw. – Amsterdam: Rodopi, 2010. – 202 p.
172. Sheehan, P. *Modernism, Narrative and Humanism* [Text] / P. Sheehan. – Cambridge: Cambridge University Press, 2002. – 250 p.
173. Slote, S. *Continuing the End: Variation between Beckett's French and English Prose Works* [Text] / S. Slote // *Publishing Samuel Beckett*, M. Nixon (Ed.). – 2011. – P. 205-218.
174. Sobchak, V. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* [Text] / V. Sobchak. – Berkeley: University of California Press, 2004. – 340 p.
175. Sokolowski, R. *Introduction to Phenomenology* [Text] / R. Sokolowski. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000. – 250 p.
176. Stanton B. Garner, Jr. "Still Living Flesh": Beckett, Merleau-Ponty, and the Phenomenological Body [Text] / Jr. Stanton B. Garner // *Theatre Journal*. – 1993. – Vol. 45 – Issue 4. – P. 443-460.
177. Stewart, P. *Zone of Evaporation: Samuel Beckett's Disjunctions* [Text] / P. Stewart. – Amsterdam: Rodopi, 2006. – 211 p.
178. Tajiri, Y. *Transforming the Pseudo-Couple: Beckett in Kenzaburo Oe's «Good-Bye, My Book!»* [Text] / Y. Tajiri // *Beckett's Literary Legacies*, M. Feldman, M. Nixon (Eds.). – 2007. – P. 78-94.
179. Tereszewski, M. *The Aesthetics of Failure: Inexpressibility in Samuel Beckett's Fiction* [Text] / M. Tereszewski. – Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013. – 105 p.
180. *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett* [Text] / R. McDonald (Ed.). – New York: Cambridge University Press, 2006. – 152 p.
181. *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett* [Text] / S. E. Gontarski (Ed.). – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014. – 512 p.



182. The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought [Text] / C. J. Ackerley, S. E. Gontarski (Eds.). – New York: Grove Press, 2004. – 686 p.
183. Tønning, E. "I am not reading philosophy": Beckett and Schopenhauer [Text] / E. Tønning // *Sophia Philosophical Review*. – 2011. – Vol. 5. – Issue 1. – P. 19-44.
184. Travis, C. Beyond the Cartesian Imagination: Placing Beckett [Text] / C. Travis // Ireland: Space, Text, Time, L. Harte, Y. Whelan, P. Crotty (Eds.). – 2005. – P. 125-135.
185. Trezise, T. Into the Breach: Samuel Beckett and the Ends of Literature [Text] / T. Trezise. – Princeton: Princeton University Press, 2016. – 190 p.
186. Tubridy, D. Samuel Beckett and the Language of Subjectivity [Text] / D. Tubridy. – Cambridge: Cambridge University Press, 2018. – 230 p.
187. Tucker, D. Beckett's «Guignol» Worlds: Arnold Geulincx and Heinrich von Kleist [Text] / D. Tucker // *Sophia Philosophical Review*. – 2011. – Vol. 5. – Issue 1. – P. 169-192.
188. Tucker, D. Posthumous controversies: the publication of Beckett's *Dream of Fair to middling Women and Eleutheria* [Text] / D. Tucker // *Publishing Samuel Beckett*, M. Nixon (Ed.). – 2011. – P. 229-244.
189. Tucker, D. Samuel Beckett and Arnold Geulincx: Tracing 'a literary fantasia' [Text] / D. Tucker. – New York and London: Continuum, 2008. – 240 p.
190. Twentieth Century Interpretations of "Molloy", "Malone Dies", "The Unnamable" [Text] / J. D. O'Hara (Ed.). – Englewood Cliffs, N.J.: A Spectrum Book, 1970. – 120 p.
191. Uhlmann, A. Beckett and Philosophy [Text] / A. Uhlmann // *A Companion to Samuel Beckett*, S. E. Gontarski (Ed.). – 2010. – P. 84-96.
192. Uhlmann, A. Samuel Beckett and The Philosophical Image [Text] / A. Uhlmann. – New York: Cambridge University Press, 2006. – 191 p.

193. Van Hulle, D. Figures of Script: The Development of Beckett's Short Prose and the «Aesthetic of Inaudibilities» [Text] / D. Van Hulle // A Companion to Samuel Beckett, S. E. Gontarski (Ed.). – 2010. – P. 244-262.
194. Webb, E. Samuel Beckett: A Study of his Novels [Text] / E. Webb. – Seattle: University of Washington Press, 2014. – 192 p.
195. Wehling-Giorgi, K. The Leibnizian Monad and the Self through the Lens of Carlo Emilio Gadda's and Samuel Beckett's Writings [Text] / K. Wehling-Giorgi // MHRA Working Papers in the Humanities. – 2007. – №2.– P. 57-68.
196. Weller, S. Beckett and Late Modernism [Text] / S. Weller // The New Cambridge Companion to Samuel Beckett, D. V. Hulle (Ed.). – 2015. – P. 89-102.
197. Weller, S. Beckett, Literature and the Ethics of Alterity [Text] / S. Weller. – London: Palgrave Macmillan, 2006. – 218 p.
198. White, K. Beckett and Decay [Text] / K. White. – New York: Continuum, 2011. – 178 p.
199. White, K. Beckett and Suicide: A Thematic Overview [Text] / K. White // Beckett Re-Membered: After the Centenary, J. Carney, L. Madden, M. O'Sullivan, K. White (Eds.) – 2012. – P. 61-73.
200. Worth, K. Introduction [Text] / K. Worth // Beckett the Shape Changer: A Symposium, K. Worth (Ed.). – London: Routledge, 1975. – P. 1-18.

### **СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ПРИМЕРОВ**

201. Беккет, С. Безымянный. Мэлон умирает [Текст] / С. Беккет; пер. с англ. А. Комаринец. – М.: АСТ, 2013. – 384 с.
202. Беккет, С. Больше лает, чем кусает [Текст] / С. Беккет; пер. с англ. А. Панасьева. – Киев: Ника-центр, 1999. – 384 с.
203. Беккет, С. Мерфи [Текст] / С. Беккет; пер. с англ. М. Кореновой. – М.: Текст, 2006. – 282 с.

204. Беккет, С. Мечты о женщинах, красивых и так себе [Текст] / С. Беккет; пер. с англ. М. Дадяна. – М.: Текст, 2006. – 349 с.
205. Беккет, С. Моллой. Мэллон умирает [Текст] / С. Беккет; пер. с англ. и фр. В. Молот. – СПб.: Амфора, 2000. – 349 с.
206. Данте, А. Божественная комедия [Текст] / А. Данте; пер. с итал. М. Л. Лозинского. – М.: Наука, 1967. – 628 с.
207. Beckett, S. Dream of Fair to middling Women [Text] / S. Beckett. – New York: Arcade Publishing, 1993. – 241 p.
208. Beckett, S. Echo's Bones [Text] / S. Beckett. – New York: Grove Press, 2014. – 160 p.
209. Beckett, S. The Collected Shorter Plays [Text] / S. Beckett. – New York: Grove Press, 2010. – 320 p.
210. Beckett, S. The Letters of Samuel Beckett: Volume 1, 1929 – 1940 [Text] / M. D. Fehnsfeld, L. M. Overbeck, D. Gunn, G. Craig (Eds.). – Cambridge: Cambridge University Press, 2009. – 866 p.
211. Beckett, S. The Letters of Samuel Beckett: Volume 2, 1941 – 1956 [Text] / M. D. Fehnsfeld, L. M. Overbeck, D. Gunn, G. Craig (Eds.). – Cambridge: Cambridge University Press, 2011. – 886 p.
212. Beckett, S. The Letters of Samuel Beckett: Volume 3, 1957 – 1965 [Text] / M. D. Fehnsfeld, L. M. Overbeck, D. Gunn, G. Craig (Eds.). – Cambridge: Cambridge University Press, 2014. – 816 p.
213. Beckett, S. The Letters of Samuel Beckett: Volume 4, 1966 – 1989 [Text] / M. D. Fehnsfeld, L. M. Overbeck, D. Gunn, G. Craig (Eds.). – Cambridge: Cambridge University Press, 2016. – 942 p.
214. Beckett, S. More Pricks Than Kicks [Text] / S. Beckett. – London: Faber & Faber, 2010. – 224 p.
215. Beckett, S. Murphy [Text] / S. Beckett. – London: Faber & Faber, 2009. – 224 p.
216. Beckett, S. Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable [Text] / S. Beckett. – New York: Grove Press, 2009. – 416 p.