

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«ЮЖНЫЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

*На правах рукописи*

Семенченко Юрий Игоревич

ЖАНРОВЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ В МАЛОЙ ФРАНКОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЕ С.  
БЕККЕТА

Специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья  
(европейская литература)

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель –  
доктор филологических наук, доцент  
Джумайло Ольга Анатольевна

Ростов-на-Дону – 2021

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
1. ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОЙ ПОЭТИКИ МАЛОЙ ФРАНКОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЫ С. БЕККЕТА .....	19
1.1 Генезис малой формы в позднем творчестве писателя.....	19
1.2 Поэтика модернистского рассказа и истоки жанровой радикализации в малой прозе Беккета .....	34
2. МОТИВ И РЕКУРРЕНТНОСТЬ В СЮЖЕТНЫХ ТЕКСТАХ С. БЕККЕТА .....	42
2.1 Деформации тела в рассказе «Успокоительное».....	44
2.2 Мотив шляпы в философской прозе (на материале рассказов «Конец», «Первая любовь» и «Изгнанник»).....	54
2.3 Метасюжет послевоенной французской прозы С. Беккета .....	65
2.4 Феномен голоса в малой франкоязычной прозе С. Беккета .....	74
3. СЕРИЙНОСТЬ И ЦИКЛИЗАЦИЯ В МАЛОЙ ФРАНКОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЕ С. БЕККЕТА .....	83
3.1 Феномен серийной музыки в малой прозе С. Беккета .....	84
3.2 Циклизация в жанровом эксперименте «Рассказов и никчемных текстов».....	97
3.3. Событийность в «Никчемных текстах» С. Беккета.....	113
4. САМОРЕФЛЕКСИВНАЯ ПРИРОДА МАЛОЙ ФРАНКОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЫ С. БЕККЕТА .....	126
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	150
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....	154
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ .....	164

## ВВЕДЕНИЕ

Исследование малой франкоязычной прозы Сэмюэля Беккета, создание которой приходится на зрелый (1940–1950 гг.) и поздний (1960–1970 гг.) периоды творчества, – задача актуальная, поскольку художественная практика одного из крупнейших прозаиков и драматургов XX века требует уточнить позиции зарубежного и отечественного беккетоведения в отношении малой прозы как результата размышлений Беккета о собственном письме<sup>1</sup>, имевших особое значение для творческой эволюции автора. Размытость жанровых очертаний поэтики малой формы<sup>2</sup> автора вкупе с ее экспериментальным характером, а также углубление философско-эстетической и лингвофилософской рефлексии во многом определяют специфику художественного мира малой формы Беккета. Дуалистический характер бытия человека и различного рода противоречия – онтологические, эпистемологические, экзистенциальные – выступают ведущими темами Беккета на протяжении всего его творческого пути, но именно в рамках малой франкоязычной прозы автора они выкристаллизовываются в их радикальном воплощении. Более того, некоторые произведения малой формы, в частности, «Тексты впустую», по мнению С. Гонтарски, знаменуют переход Беккета от модернизма к постмодернизму<sup>3</sup>. Вместе с тем феномен малой формы как

<sup>1</sup> См. к примеру: Gontarski, S. *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett*. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014. – P. 54.

<sup>2</sup> В словаре «Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий» (2008) под редакцией Н.Д. Тмарченко ключевым критерием малой эпической формы выступает объем текста, а само определение дается через противопоставление свойств и структур большой формы свойствам и структурам малой: «Те характеристики предмета изображения, которые обычно акцентировали в Э[пике], – «широта охвата», многообразие явлений жизни и многосторонность характеров, полнота и конкретность в обрисовке и объяснении обстоятельств, поступков и событий (вкус к подробностям, что связано и с самостоятельным значением эпизодов), неосознанно ориентированы лишь на большую эпическую форму и совершенно непригодны для малой» (Поэтика: Словарь: актуальных терминов и понятий [Текст] / Под редакцией Н.Д. Тмарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 285). Кроме того, в одной из статей «Словаря литературоведческих терминов» высказываются сомнения не только в обоснованности отнесения к малой форме новеллы и рассказа, но и в самой возможности разграничения «малых» форм и других эпических жанров (например, рассказа и очерка) (Словарь литературоведческих терминов [Текст] / Под редакцией Л.И. Тимофеева и С.В. Тураева. – М.: Просвещение, 1974. – С. 253). Нам же для рассмотрения радикальных прозаических форм Беккета как единого текста его художественного эксперимента представляется продуктивным выявление в них жанровых маркеров именно модернистского рассказа. Подробнее речь об этом пойдет в параграфах 1.1 и 1.2.

<sup>3</sup> Ibid., p. 25.

явление, демонстрирующее серьезные изменения интеллектуально-философских и эстетических принципов автора, предметом отдельного внимания ученых не становился, несмотря на высокую оценку влиятельными критиками<sup>4</sup> и писателями<sup>5</sup>.

Почему малая проза, к которой Беккет настойчиво возвращался на протяжении всего творчества, не только оказалась невостребованной у составителей антологий рассказов, но так и не стала объектом отдельного внимания беккетоведов? Можно ли говорить о малой форме Беккета как о своего рода творческой лаборатории, в которой деконструкции подвергаются не только «чужие» языки и коды, но и выработанные на их основе собственные художественные конвенции? Какие аналитические инструменты позволяют прочесть образцы малой формы Беккета, воплощающие разрыв с жанровой традицией на всех уровнях, как концептуально связанные тексты? Подобная постановка вопросов, на наш взгляд, способствует более полной и объективной рецепции художественного наследия Беккета.

В более узком смысле настоящая работа представляет собой изучение рассказов из сборников «Рассказы и никчемные тексты» («Nouvelles et Textes pour rien», 1955) «Мертвые головы» («Têtes-mortes», 1967), «Чтобы закончить вновь» («Pour finir encore et autres foirades», 1976), а также произведения «Первая любовь» («Premier amour», 1970), опубликованного отдельно.

Выделим наиболее разработанные темы и методологические подходы к исследуемым текстам:

– Труды ученых, занимающихся вопросами как литературных, так и внелитературных контекстов философско-эстетических исканий исследуемого автора<sup>6</sup>. Среди классических образцов – монография К. Лос

<sup>4</sup> Так, по мнению К. Рикса, рассказ Беккета «Конец» («La fin», 1946) представляет собой «лучшее введение в творчество Беккета» – перевод цит. наш – Ю.С.: Ricks Ch. «Mr. Artesian», *The Listener*. Reprinted in Graver and Federman, 1979.

<sup>5</sup> Дж. Бэнвилл, будучи редактором «The Irish Times», назвал «Первую любовь» («Premier amour», 1970) «едва ли не лучшим когда-либо написанным рассказом» – перевод цит. наш – Ю.С.: Gontarski, S. *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett*. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014. – P. 11.

<sup>6</sup> См.: Oppenheim, L. *The Painted Word: Samuel Beckett's Dialogue with Art (Theater: Theory/Text/Performance)*. – Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000. ; White, H. *Music and the Irish Literary Imagination*. New York: Oxford University Press, 2008. ; Bell, L.A.J. *Between Ethics and Aesthetics: The Residual in Samuel Beckett's*

«Головные боли среди обертонов» («Headaches Among the Overtones», 2013)<sup>7</sup>, в которой стремление Беккета перевести язык повествования на язык музыкальных форм соотносится с поисками альтернативных форм концептуализации экзистенциальной ситуации «краха».

– Анализ исследуемых текстов в русле формального подхода<sup>8</sup>. В них внимание ученых сосредотачивается на приемах сюжетосложения и наррации у зрелого Беккета (акцентирование самого акта рассказывания, апелляция к выразительным средствам поэтического языка, устранение дихотомии сюжета и фабулы, денаррация, двойничество персонажей и т.д.). В выявлении самосознающего начала продуктивны наблюдения над приемом двойничества у Беккета, сделанные Ю. Томару в седьмой главе сборника «Сэмюэл Беккет и Европа: история, культура, традиция» («Samuel Beckett and Europe: History, Culture, Tradition», 2017). В ней исследователь замечает, что в послевоенных франкоязычных опытах, в отличие ранней прозы, отсутствует система персонажей-двойников как таковая. Это решение, согласно Томару, обусловлено стремлением писателя достичь индивидуального модуса повествования, при котором перволичный нарратор бы рассказывал о своем опыте читателю (отсюда и «ненадежность» повествователя миниатюрной трилогии)<sup>9</sup>. Значимость отдельных наблюдений вместе с тем не снимает вопроса о поиске языка, позволяющего описать радикальные опыты Беккета как целостное полотно авторского художественного эксперимента.

---

Minimalism [Text] / L.A.J. Bell // *Journal Beckett Studies*. – 2011. – Vol. 20. – Issue 1. – P. 32-53. ; Lawrence, T. Samuel Beckett's Critical Abstractions: Kandinsky, Duthuit and Visual Form // *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*. – 2015. – Vol. 27. – P. 57-71. ; Carville, C. Samuel Beckett and the Visual Arts [Text] / C. Carville. – Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

<sup>7</sup> Laws, C. Headaches Among the Overtones. Music in Beckett / Beckett in Music. Amsterdam: Editions Rodopi, 2013. – 510 p.

<sup>8</sup> См.: Krieger, E. Samuel Beckett's Texts for Nothing: Explication and Exposition» [Text] // *Comparative Literature*. – 1977. – Vol. 92. – Issue 5. – P. 987-1000. ; Richardson, B. Denarration in Fiction: Erasing the Story in Beckett and Others [Text] // *Contemporary Narratology*. – 2001. – Vol. 9. – Issue 2. – P. 168-175. Gammelgaard, L. Beckett's «One Evening»: Anthropomorphic Still Life // *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*. – 2015. – Vol. 27. – P. 197-210.

<sup>9</sup> Tomaru, Y. Variations on a Theme by the First-Person: Samuel Beckett's Pursuit of the First-Person Narration [Text] / Y. Tomaru // *Samuel Beckett and Europe: History, Culture, Tradition*, M. Bariselli, N.M. Bove, W. Davies (Eds.). – Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2017. – P. 119–145.

– Работы, затрагивающие, так или иначе, проблемы жанровой поэтики радикальных художественных форм Беккета<sup>10</sup>. Вызывает интерес глава обзорной монографии А. Хантер, посвященная отношению Беккета к новациям модернизма и обновлению жанрового инструментария рассказа<sup>11</sup>. Монография К. Хэнсон «Рассказы и малая проза» («Short Stories and Short Fiction», 1985) и, в частности, сделанные в ней наблюдения над лингвистическим самосознанием «Никчемных текстов»<sup>12</sup>. Однако упомянутые исследования практически не затрагивают сам интеллектуальный ландшафт 1940-1970-х гг., который спровоцировал лингвофилософский скепсис Беккета и его недоверие к художественным средствам словесного искусства. Таким образом, открытым остается вопрос о месте малой прозы в творческой эволюции писателя.

– Трактовки послевоенной малой прозы (главным образом произведения «Первая любовь») в ракурсе психоаналитической критики. Сюда относятся не только исследования, связанные с обнаружением у Беккета аллюзий на фрейдистские понятия и символы<sup>13</sup>, но и прочтения, актуализирующие значимость биографических фактов (прохождение писателем психоаналитического курса лечения под наблюдением В. Байона) в русле концепции травмы рождения О. Ранка<sup>14</sup>. Для нас любопытно утверждение О'Махони о том, что, в отличие от других произведений, аллюзии на Фрейда в «Первой любви» носят пародийный характер<sup>15</sup>.

<sup>10</sup> Rose, M. The Lyrical Structure of Beckett's 'Texts for Nothing' // NOUVEL: A Forum of Fiction. – 1971. – Vol. 4. – Issue 3. P. 223-230. ; Head, D. The Modernist Short Story: A Study in Theory and Practice. – Cambridge: Cambridge University Press, 2009 – 256 p.

<sup>11</sup> Hunter, A. The Cambridge Introduction to the Short Story in English. Hunter. – New York: Cambridge University Press, 2007. – 212 p.

<sup>12</sup> Hanson, C. Short Stories and Short Fictions, 1880-1980. – Houndmills, Basingstoke, Hampshire, London: The Macmillan Press LTD, 1985. – 189 p.

<sup>13</sup> O'Hara, J.D. Samuel Beckett's Hidden Drives: Structural Uses of Depth Psychology [Text] / J.D. O'Hara. – Gainesville: Florida University Press, 1997. – P. 74. ; O'Mahoney, P. «On the Freudian Motifs in Beckett's "First Love"» [Text] / P. O'Mahoney // Estudios Irlandeses. – 2013. – Issue 8. – P. 93-104.

<sup>14</sup> Gourley, J. The Dialectic of Panic and Anxiety in Beckett's «First Love» [Text] / J. Gourley / Samuel Beckett Today // Aujourd'hui. – 2017. – Vol. 29. – Issue 1. – P. 150-161. ; Miller, I. Beckett and Bion. The (Im) Patient Voice in Psychotherapy and Literature [Text] / I. Miller. – London and New York: Routledge, 2018 – 250.

<sup>15</sup> O'Mahoney, P. «On the Freudian Motifs in Beckett's "First Love"» [Text] / P. O'Mahoney // Estudios Irlandeses. – 2013. – Issue 8.

– Исследования, обращенные к франкоязычной малой прозе Беккета с позиций интеллектуально-философских дискуссий<sup>16</sup>, а также культурно-исторического<sup>17</sup> и феноменологического подходов<sup>18</sup>. Их результаты позволяют судить о специфике преломления в творчестве зрелого и позднего Беккета таких выдвинутых европейской философской и литературно-критической мыслью понятий и концепций, как «субъект», «травма», «скорбь», «ужасное», «дуализм», «воображение» и т.д. Особо выделим монографию М. Фельдмана «Книги Беккета» («Beckett's Books», 2006)<sup>19</sup>. В нем ученый задает преимущественно эмпирический вектор исследования: ссылаясь на ранее недоступные специалистам источники, а именно – на заметки, рабочие тетради и записные книжки<sup>20</sup> с выдержками из трудов штудируемых Беккетом философов, а также с цитатами из работ по психологии и литературе, Фельдман акцентирует и проблематизирует почти канонические представления относительно характера причастности писателя философской мысли. Помимо работы с «архивной философией» Беккета, исследователь указывает на корреляцию цели и характера авторских заметок и его творческой эволюции<sup>21</sup>. Как следствие, фельдмановский Беккет оказывается не тождественным привычному Беккету-картезианцу или

<sup>16</sup> Boulter, J. Does Mourning Require a Subject? Samuel Beckett's «Texts for Nothing» [Text] // *Modern Fiction Studies*. – 2004. – Vol. 50. – Issue 2. – P. 332-350. ; Kennedy, S. Does Beckett Studies Require a Subject? Mourning Ireland in “Texts for Nothing” [Text] / S. Kennedy // *Samuel Beckett: History, Memory, Archive*, S. Kennedy, K. Weiss (Eds.). – 2009.

<sup>17</sup> Langlois, Ch. The Terror of Literature in Beckett's «Texts for Nothing» [Text] // *Twentieth Century Literature*. – 2015. – Vol. 61. – Issue 1. – P. 92-117.

<sup>18</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. – 358 p.

<sup>19</sup> Feldman, M. *Beckett's Books: A Cultural History of the Interwar Notes* [Text] / M. Feldman. – New York: Continuum, 2006. – 192 p.

<sup>20</sup> Речь идет о так называемых «Межвоенных заметках» («Interwar Notes») 1930-х гг., включающих в себя более пятисот страниц. Двести шестьдесят восемь из них, впоследствии известные как «Философские заметки», имеют своими источниками следующие работы: Дж. Бернет «Древнегреческая философия от Фалеса до Платона» («Greek Philosophy: From Thales to Plato», 1914), В. Виндельбанд «История философии» («A History of Philosophy», 1892), А. Александер «Краткая история философии» («A Short History of Philosophy», 1922). Отметим, что содержание «Философских заметок» не исчерпывается текстами вышеуказанных авторов (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.).

<sup>21</sup> Feldman, M. *Beckett's Books: A Cultural History of the Interwar Notes* [Text] / M. Feldman. – New York: Continuum, 2006. – P. 8.

писателю, который декларирует свою неспособность к чтению и восприятию философских текстов<sup>22</sup>.

Говоря о работах обзорного характера, затрагивающих, в том числе, вопросы поэтики малой формы, отметим монументальный труд Гонтарски и Эккерли («The Grove companion to Samuel Beckett: A Reader's Guide to His Works, Life and Thought», 2004)<sup>23</sup>, изначально задумывавшийся как исчерпывающий энциклопедический справочник по Беккету – его жизни, творчеству, а также по всему диапазону интеллектуально-философских смыслов, лежащих в основе его художественного наследия. Исследование Гонтарски и Эккерли оказывается для нас особенно значимым в отношении выявления истоков тех или иных авторских образов. Также заслуживает внимания «Беккетовский канон» («A Beckett Canon», 2001)<sup>24</sup> Р. Кон. Несмотря на то, что ученый специализируется преимущественно на вопросах театрального эксперимента Беккета, в центре работы Кон научное комментирование всего корпуса авторских текстов. Придерживаясь хронологического порядка создания произведений, исследователь интерпретирует их, тщательно реконструируя связи биографические, интертекстуальные, поэтологические.

---

<sup>22</sup> Интересной представляется и позиция Ирит Дегани-Раз, указывающая на недостаточность фельдмановского подхода. Так, в своей статье «Картезианские отпечатки в рассказе Беккета “Воображение мертво, вообразите”» («Cartesian Fingerprints in Beckett's “Imagination Dead Imagine”»), посвященной выявлению разного рода гомологий и сходств между поэтическим модусом исследования феномена воображения, к которому обращается автор, и декартовской философской мыслью, исследователь подчеркивает: «На мой взгляд, именно в силу характера неопределенности, присущего любой исследовательской работе, ставящей перед собой цель обнаружить так называемые «истоки творчества», эмпирический базис, представленный культурными артефактами, следует дополнить структурным подходом. <...> Как справедливо отмечают историки и философы науки, между эмпирическим фактом и интерпретирующей его теорией нет тесной взаимосвязи» (Degani-Raz, I. Cartesian Fingerprints in Beckett's Imagination Dead Imagine [Text] / I. Degani-Raz // Journal Beckett Studies. – 2012. – Vol. 21. – Issue 2. – P. 224) - как мы видим, Дегани-Раз апеллирует к эпистемологическим проблемам интерпретации, декларируя, очевидно, опасность фактуализма, в том числе и в изучении текстового наследия конкретного автора. Но важно и другое: как отмечает исследователь, после выхода в свет работы Л. Харви «Сэмюэл Беккет: поэт и критик» («Samuel Beckett Poet and Critic», 1970) «картезианский исток» творчества Беккета получил мощный импульс для его теоретического осмысления применительно к ранним текстам автора, в то время как произведения позднего Беккета и, в особенности, рассказ «Воображение мертво, вообразите» были прочитаны без внимания к их картезианской составляющей (Ibid., p. 225.).

<sup>23</sup> The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought / C. J. Ackerley, S. E. Gontarski (Eds.). – New York: Grove Press, 2004. – 686 p.

<sup>24</sup> Cohn, R. A Beckett Canon. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001. – 417 p.



Среди биографических исследований, существенно повлиявших на формирование методологических предпочтений и постановку исследовательских целей в беккетоведении, стоит особо отметить труд Дж. Ноулсона «Обреченный на славу: жизнь Сэмюэла Беккета» («Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett», 1996)<sup>25</sup>. С точки зрения воспроизведения генеалогии становления авторского «Я» работа Ноулсона занимает исключительное положение: помимо указания на круг чтения писателя наряду с выявлением присущих ему принципов работы с текстологическими источниками, исследователь, апеллируя к личным документам из архива Беккета, помогает сформулировать представление о влиянии «психоаналитического дискурса» на творчество изучаемого автора. Любопытно, что в том же 1996 году выходит в свет еще один труд, в фокусе которого оказывается жизнеописание великого писателя, – «Сэмюэл Беккет. Последний модернист» («Samuel Beckett: The Last Modernist», 1996)<sup>26</sup>. Автор биографии, ирландский писатель Э. Кронин, заостряет внимание на беккетовских переживаниях экзистенциального регистра. В отличие от выдержанного в академическом ключе исследования Ноулсона, работа Кронины обладает скорее чертами романного повествования. Тем не менее, согласно критику М. Дикштейну, ее ценность заключается в «очень метком и убедительном изображении многих этапов претерпеваемых Беккетом трансформаций: от замкнутого в себе провинциального писателя до автора с мировым именем <...>»<sup>27</sup>.

Отметим также работу Д. Бэр «Сэмюэл Беккет: биография» («Samuel Beckett: A Biography», 1978)<sup>28</sup>, ставшую первым биографическим исследованием, посвященным жизни одного из крупнейших прозаиков и драматургов XX века. Несмотря на то, что труд Бэр получил преимущественно

<sup>25</sup> Knowlson, J. Damned to Fame. – London: Bloomsbury, 1996. – 800 p.

<sup>26</sup> Cronin A. Samuel Beckett: The Last Modernist. London: Harper Collins Publishers, 1996. – 648 p.

<sup>27</sup> См.: Dickstein, M. An Outsider in His Own Life [Электронный ресурс] // Режим доступа: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/08/03/reviews/970803.03dickstt.html> (Дата обращения: 20.03.2021).

<sup>28</sup> Bair, D. Samuel Beckett. London, 1978. – 736 p.

негативные отзывы со стороны известных беккетоведов из-за большого количества допущенных в нем фактических ошибок, к его положительным сторонам относится стремление исследователя погрузить творчество писателя в контекст его жизненного опыта.

В отечественном литературоведении наибольшее внимание уделено драматическому наследию Беккета<sup>29</sup>. Особо отметим диссертационное исследование Е.Г. Доценко «С. Беккет и проблема условности в современной английской драме», позволяющее увидеть, как «разрушение театральной иллюзии правдоподобия» у Беккета оказывается одновременно источником театральности принципиально иного порядка<sup>30</sup>.

Однако последние десятилетия ознаменовались появлением в российском беккетоведении трудов, посвященных уже прозаической форме писателя. Так, работа Л.Ю. Макаровой «Жанровый эксперимент в ранней прозе С. Беккета: “Больше замахов, чем ударов”» (2008), весьма убедительно раскрывает специфику эксперимента писателя-модерниста именно в его жанровом аспекте<sup>31</sup>.

Франкоязычная же проза Беккета оказалась в центре внимания представителей Санкт-Петербургской школы – Д.В. Токарева и С.Е. Голубкова. Перу первого принадлежит вышедшая в 2002 году монография «Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета»<sup>32</sup>, которая, по словам независимого исследователя А. Рясова, остается единственным на русском языке «изданием, касающимся комплексного анализа его [Беккета – Ю.С.] текстов»<sup>33</sup>. Предпринятый в ней сравнительный анализ поэтик Беккета и Хармса позволил исследователю существенно

<sup>29</sup> Дюшен, И. Театр парадокса [Текст] / И. Дюшен. – М.: Искусство, 1991. – 304 с. ; Исаев, И. Длинные вещи жизни [Текст] / И. Исаев. – М.: ГИТИС, 1998. – С. 5-30. ; Генис, А. Беккет: поэтика невыносимого [Текст] / А. Генис // Знамя. – 2003. – № 3. – С. 210-213.

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> Макарова, Л.Ю. Жанровый эксперимент в ранней прозе С. Беккета: роман «Больше замахов, чем ударов» : дис. ... канд. филолог. наук. – Екатеринбург, 2008.

<sup>32</sup> Токарев, Д.В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 336 с.

<sup>33</sup> См.: Рясов А. «Я выключаю». О книге Аллы Николаевской «Сэмюэль Беккет. История» [Электронный ресурс] // Режим доступа: [http://www.chaskor.ru/article/ya\\_vyklyuchayu\\_40312](http://www.chaskor.ru/article/ya_vyklyuchayu_40312) (Дата обращения: 05.03.2021).

уточнить понятия «абсурда», «алогического», «нонсенса» и «бессмыслицы». Диссертационное сочинение С.Е. Голубкова «Романы Сэмюэля Беккета» (2003) представляет собой опыт «максимально полного анализа беккетовского взгляда на человека и его существование», исходя главным образом из ряда бинарных оппозиций («Я» – «Другой», «реальное» – «воображаемое», «реальное» – «символическое», тело – дух, господство – подчинение и др.)<sup>34</sup>.

Что касается исследуемых в настоящей работе франкоязычных сборников, они в отечественной науке комментируются преимущественно в содержательных предисловиях вводного характера<sup>35</sup>.

Вышесказанное свидетельствует о тенденции рассматривать франкоязычные рассказы Беккета с разных методологических ракурсов, при этом избегая их систематического анализа как отдельного этапа в творческой эволюции автора, описания их как художественного феномена, демонстрирующего единство философско-эстетических и структурно-тематических элементов жанровой поэтики.

Следует также отметить то, что в рассматриваемый нами период Беккет пишет преимущественно на французском языке. Однако интересно не только то, что французский язык становится «своего рода алиби»<sup>36</sup> для автора, но будто позволяет пишущему занять место «Другого»<sup>37</sup>. Согласимся с Кэлиным, который отмечает по этому поводу: «Беккету удалось обеспечить базис художественного переосмысления феномена самоотчуждения благодаря столкновению с проблемой на непосредственно языковом уровне»<sup>38</sup>.

Все вышеизложенное провоцирует необходимость исследования, позволяющего найти язык описания художественного эксперимента малой франкоязычной прозы С. Беккета в контексте ее особого места в философской-

<sup>34</sup> Голубков, С. Е. Романы Сэмюэля Беккета: дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.03. – СПб., 2002. – 179 с.

<sup>35</sup> Коренева, М.М. «Великолепно безумный ирландец» [Текст] / М.М. Коренева // С. Беккет. Изгнанник: пьесы и рассказы. – М.: Известия, 1989. – С. 5-15. ; Токарев, Д.В. «Воображение мертво воображайте»: «Французская проза Сэмюэля Беккета» [Текст] / Д.В. Токарев // С. Беккет. Никчемные тексты. – Санкт-Петербург: Наука, 2003. – 315 с.

<sup>36</sup> Durantaye, L. Beckett's Art of Mismatching. – Harvard: Harvard University Press, 2016. – P. 505.

<sup>37</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. – P.59.

<sup>38</sup> Ibid., p. 60.

эстетической эволюции авторской концепции как творческой лаборатории. Уникальная роль малой прозы как жанровой формы, позволяющей максимально радикализировать философское вопрошание, требует обращения к жанровой поэтике модернистского рассказа, вопросам единства его эстетических и структурно-тематических элементов.

**Научная новизна** данного исследования состоит в том, что впервые целый ряд франкоязычных рассказов, созданных в период с середины 1940-х по 1970-е годы, рассматривается в определенном ракурсе. Во-первых, с точки зрения анализа концептуальных и структурно-тематических стратегий, обозначивших радикализацию эксперимента в малой прозе. Во-вторых, с опорой на принципы жанровой поэтики модернистского рассказа, что предполагает возможность связной интерпретации исследуемых текстов.

**Целью** работы является изучение франкоязычной малой прозы зрелого (1940–1950 гг.) и позднего (1960–1970 гг.) периодов творчества С. Беккета как специфического явления, охарактеризовавшего новый мировоззренческий и формально-эстетический модус в творческой эволюции автора и отобразившего преодоление прежних литературных традиций.

**Объектом** исследования становится малая франкоязычная проза С. Беккета указанного периода в ее отношении к жанровой поэтике модернистского рассказа. **Предмет** исследования составили разнообразные формы и манифестации разрушения конвенций рассказа, а также их осмысление как феноменов экспериментального этапа авторской философско-эстетической и художественной концепции.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

- 1) реконструировать ключевые факторы, ставшие источниками жанрового эксперимента Беккета, указав на поэтику модернистского (джойсовского) рассказа, радикализированную и отчасти профанируемую автором в исследуемых текстах, а также на интерес писателя к авангардным художественным системам в музыке и живописи;

2) обозначить функциональность лейтмотивной связности «Рассказов» как обеспечивающей единство элементов художественного мира сразу нескольких рассказов Беккета, продемонстрировать ситуации рекуррентного<sup>39</sup> переживания опыта как конфигурирующие беккетовский метасюжет о бессилии;

3) продемонстрировать феномен серийности в малой прозе Беккета на разных уровнях организации текста: языковом, пронизанным музыкализацией (серийная музыка); метатекстовом, при обращении к специфике циклизации<sup>40</sup> «Никчемных текстов»; событийном, позволяющем выявить единство онтологии художественного мира радикальных форм беккетовского эксперимента;

4) выявить репертуар средств текстовой саморефлексии и охарактеризовать ее функционирование в малой прозе Беккета.

**Теоретическая значимость** диссертации заключается в систематизации научных работ, посвященных малой франкоязычной прозе Беккета, а также в углублении жанрового подхода к исследованию произведений писателя-модерниста.

**Практическая значимость** исследования связана с возможностью использовать его материалы при составлении программ университетских дисциплин, посвященных изучению творчества Беккета как представителя позднего модернизма.

**Теоретической и методологической основой** данного исследования стали труды ученых, позволившие подойти к рассмотрению художественного эксперимента франкоязычной малой формы С. Беккета с нескольких ракурсов:

1) воплощенный в малой прозе автора разрыв с традицией на всех уровнях затрагивает, прежде всего, художественные конвенции модернистского рассказа (A. Hunter, C. Hanson, D. Head, Ch. Reynier). Его

<sup>39</sup> В настоящей работе под рекуррентным понимается тип повторяемости схематизированных сюжетных ситуаций, позволяющий авторскому художественному миру сохранять свою целостность в условиях распада жанровых констант модернистского рассказа.

<sup>40</sup> Здесь и далее термин «циклизация» будет пониматься в значении «изначальная установка на соседство в рамках цикла» (Поэтика: Словарь: актуальных терминов и понятий [Текст] / Под редакцией Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 253).

обзор как самостоятельной жанровой формы дан во втором параграфе первой главы (жанровый ракурс);

2) уточнение вопросов, связанных с возможностью изучения художественного эксперимента С. Беккета сквозь призму философско-эстетических установок модернизма в музыке, факты обращения писателя к авангардной живописи при концептуализации попыток запечатлеть разрушенное означаемое стали фундаментом для разработки главы, посвященной серийности и циклизации (Н. White, С. Laws, А.В. Friedman, R. Cohn, S.E. Gontarski, С. Carville) (биографический и философско-эстетический ракурсы);

3) уточнение специфики художественного эксперимента С. Беккета потребовало обращения к научным источникам, рассматривающим отдельные нарратологические вопросы (событийность, агентность)<sup>41</sup> и, в особенности, маркеры саморефлексивного повествования, функционирование металеписа, конструкции *mise-en-abyme*, «творческого хронотопа», повествовательных приемов *denarration* и *disnarration* (В.И. Тюпа, О.С. Мирошниченко, В. McNale, В. Stonehill, А. Nunning); выявление принципов связности сюжетных текстов потребовало дать краткий обзор теоретических источников, посвященных поэтике мотива<sup>42</sup> (Б.В. Томашевский, В.Б. Шкловский, И.В. Силантьев, Е. Фарыно) (ракурс формального подхода).

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

1. Обращение к жанровому ракурсу в исследовании франкоязычной малой прозы Беккета позволяет выявить логику и направленность авторского творческого эксперимента. Проблематизация принципа структурной и семантической связности и завершенности текста, отказ от эпифании<sup>43</sup>,

<sup>41</sup> См. подробно об этом в Главе 4 данного исследования.

<sup>42</sup> Вслед за Б.М. Гаспаровым мы понимаем под мотивом «любой феномен, любое смысловое “пятно” – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте, так что в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами, (“персонажами” или “событиями”), здесь не существует заданного “алфавита” – он формируется непосредственно в разворачивании структуры и через структуру» (Гаспаров, Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука, 1993. – С. 30-31).

<sup>43</sup> См. подробно об этом в параграфе 1.2 настоящей работы.

несобственно-прямого повествования, конкретно-чувственного воплощения персонажа и какой-либо конвенциональной референции дают повод говорить о беккетовской малой форме как о радикальной версии модернистского рассказа, сближающейся с традицией литературно-философского опыта;

2. Исследуемый этап творческой эволюции Беккета, помимо высокой продуктивности, демонстрирует стремление автора к максимальному дистанцированию от фактов реальной жизни: значимые события жизни писателя открывают пространство для обобщенно-философских рефлексий о тщете, бессилии и невозможности реализации всякого желания; письмо на французском языке сопутствует размышлениям, пронизанным языковым скепсисом; интерес к нефигуративной живописи и серийной музыке укрепляет движение к радикальному формальному эксперименту. Франкоязычная малая проза писателя становится творческой лабораторией, в которой доводятся до предельно формализованного вида ключевые темы и поэтические решения Беккета романиста и драматурга;

3. Абстрактно-философская модальность размышлений Беккета о собственном творчестве, литературе и искусстве – отказ от унаследованных из традиции средств выразительности, от предзаданности субъект-объектных отношений, предпочтение беспредметности музыки «материальности» слова – способствует универсализации элементов художественного мира франкоязычной малой прозы: жизнеподобное пространство подвергается схематизации и компрессии, персонаж редуцируется до тела, зачастую обездвиженного, или вовсе замещается голосом;

4. Все элементы художественного мира послевоенных франкоязычных текстов – пространство и время, лейтмотивные образы, топография движения, рекуррентные сюжеты и ситуации подчинены метасюжету о бессилии. Утрата надежды на то, что завершение истории (рассказа об истории) принесет успокоение, неспособность обрести место бытия, «предательство» голосового аппарата, тщетные попытки скрыть физические недуги – в сущности, вариации одной и той же темы – темы неспособности героя воплощать любую,

самую ничтожную возможность. Будучи фундаментальным свойством поэтики «Рассказов», рекуррентность становится важнейшим фактором постоянного обновления способов репрезентации бессилия;

5. Экспериментальное начало исследуемых текстов представлено в многообразии нарративных форм и композиционных приемов, составляющих основу беккетовской «поэтики истощения / настойчивости». Среди них: 1) радикализация модернистского рассказа – схематизация системы персонажей (в отдельных случаях замещение их животными и неодушевленными предметами), демонстрация невозможности концептуального оцельнения через момент эпифании, утрата связности рассказа, рекуррентная конфигурация сюжета («Рассказы», «Первая любовь»); условность характеристик пространства; 2) лейтмотивная организация как ключевой фактор концептуальной связности не одного, а серии рассказов; 3) дискурсивная эквивалентность повествовательной формы серийному музыкальному письму («Мертвые головы», «Чтобы закончить вновь и другие пшики»); 4) внедрение в текст специфического хронотопа, исключающего событийность (референтную) как таковую («Никчемные тексты»); 5) демонстрация разнообразных приемов текстовой саморефлексии.

**Апробация работы.** Основные положения работы излагались в докладах на всероссийских научных конференциях и научных семинарах (Ростов-на-Дону, Санкт-Петербург, Донецк). Положения и концепция исследования представлены в ряде статей:

Семенченко Ю. И. «Деформации тела в рассказе С. Беккета “Успокоительное”» // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований, 2019. Том 4. № 1. Ростов-на-Дону: Издательство Южного федерального университета. – С. 84-94.

Семенченко Ю. И. «Мотив шляпы в философской прозе С. Беккета (на материале рассказов “Конец”, “Первая любовь” и “Изгнанник”» // Известия Южного федерального университета. Филологические науки 2019. №4. – С. 136-144 (издание ВАК).



Семенченко Ю.И. «Беккет и серийная техника в музыке (на материале малой франкоязычной прозы)» // Литература и театр. Вопросы историко-типологического изучения. Материалы всероссийской научной конференции. Вып. 23. Санкт-Петербург: «Издательство “Лема”», 2019. С. 99-106.

Семенченко Ю. И. «Феномен серийной музыки в малой прозе С. Беккета» // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология, 2020. № 1. – С. 56-65 (**издание ВАК**).

Семенченко Ю.И. «Феномен голоса в малой франкоязычной прозе С. Беккета» // Вестник Пермского университета. Том 12. №4, 2020. – С. 128-135 (**издание ВАК**).

Семенченко Ю.И. «Жанровый эксперимент “Никчемных текстов” С. Беккета» // Известия Саратовского университета. Том 21. №1, 2021. – С. 95-101 (**издание ВАК**).

Семенченко Ю.И. «“Все, что было прежде, забыть”»: метатекстуальность в малой франкоязычной прозе С. Беккета» // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований, 2020. Том 5. № 4. Ростов-на-Дону: Издательство Южного федерального университета. – С. 35-52.

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и библиографического списка, включающего 139 наименований. Общий объем диссертации – 165 с.

Поясним, что последовательность глав определяется *сменой этапов беккетовского художественного эксперимента*. Так, Глава 1 обращена к жанровой поэтике модернистского рассказа и специфике его деконструкции в сюжетных и несюжетных текстах писателя. В Главе 2 мы сосредоточиваем внимание на текстах, в которых еще сохраняется «миметическая иллюзия» («Рассказы», «Первая любовь»). Глава 3 посвящена опытам в подражании внешней беспредметности музыки («Мертвые головы», «Чтобы закончить вновь и другие пшики») и в разрушении означаемого («Никчемные тексты»).

Наконец, в фокусе нашего внимания в рамках Главы 4 оказываются радикальные формы, в которых жизнеподобное пространство и событийные пласты полностью замещаются размышлениями о самом письме и пишущем («Мертвые головы», «Чтобы закончить вновь и другие пшики», «Образ»).

В заключении подводятся итоги данного исследования.

# 1. ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОЙ ПОЭТИКИ МАЛОЙ ФРАНКОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЫ С. БЕККЕТА

## 1.1 Генезис малой формы в позднем творчестве писателя

В отличие от романной формы<sup>44</sup> и драматических текстов<sup>45</sup>, малая проза Беккета редко оказывается в фокусе внимания исследователей. Это представляется тем более странным, поскольку Беккет обращался к малой форме на протяжении всего творческого пути<sup>46</sup>. Поражает и то, что беккетовские рассказы не были включены во многие антологии, среди которых «Оксфордская книга ирландской малой прозы» («The Oxford Book of Irish Short Stories», 1989)<sup>47</sup> У. Тревора и «Гранта» («The Granta Book of the Irish Short Story», 2012)<sup>48</sup> Э. Энрайт. Как отмечает С. Гонтарски, исследователям приходится прилагать большие усилия не только для постижения смысловой структуры малой прозы Беккета, но и для ее адекватного жанрового

<sup>44</sup> См.: Fletcher, J. The Novels of Samuel Beckett. New York: Barnes&Noble, 1965; Rabinovitz, R. The Development of Samuel Beckett's fiction. – Urbana: University of Illinois Press, 1984. – 231 p. ; Katz, D. Saying I No More: Subjectivity and Consciousness in the Prose of Samuel Beckett. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. – 220 p. ; Pilling, J. A Companion to Dream of Fair to Middling Women. Edinburgh: Journal of Beckett Studies Books, 2004. – 392 p. ; Ackerley, C. J. Demented Particulars: The Annotated 'Murphy' [Text]. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. – 264 p. ; Rabinovitz, R. 'Murphy' and the Uses of Repetition. – On Beckett, S. E. Gontarski (Ed.). – 2012. – P. 53-71 ; Голубков, С. Е. Романы Сэмюэля Беккета: дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.03. – СПб., 2002. – 179 с. Макарова, Л. Ю. Жанровый эксперимент в ранней прозе С. Беккета: роман «Больше замахов, чем ударов» : дис. ... канд. филолог. наук. – Екатеринбург, 2008.

<sup>45</sup> См.: Brater, E. Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theater. – New York, Oxford: Oxford University Press, 1987. – 209 p. ; Mayberry, B. Theatre of Discord: Dissonance in Beckett, Albee and Pinter. London&Toronto: Associated University Press, 1989. – 90 p. ; Gontarski, S. The World of 'Ohio Impromptu', directed by Alan Schneider at Columbus, Ohio // Journal of Beckett Studies. – 1989. – Vol. 8. – P. 56-61. ; Cohn, R. Retreats from Realism in Recent English Drama. – Cambridge: Cambridge University Press, 1991. – 213 p. ; ; Esslin, M. Theatre of the Absurd [Текст] / М. Esslin. – New York, 2004. ; Дюшен, И. Театр парадокса. – М.: Искусство, 1991. – 304 с. Коренева, М. М. Литературное измерение абсурда // Художественные ориентиры в зарубежной литературе XX века. – М.: ИМЛИ РАН. – 2002. – С.477-507 ; Доценко, Е. Г. С. Беккет и проблема условности в современной английской драме: дис. ... д-ра филолог. наук : 10.01.03. – Екатеринбург, 2006. – 450 с.

<sup>46</sup> Как известно, впервые Беккет работает с малой прозой еще в 1932 году, когда неудовлетворенность первым романом «Мечты о женщинах, красивых и так себе» (“Dream of Fair to Middling Women”) заставила писателя искать новые жанровые формы для реализации своих идей. В итоге были созданы восемь рассказов, посвященных жизнеописанию Белакавы, впоследствии вошедшие в состав романа «Больше тычков, чем ударов» (“More Pricks Than Kicks”), опубликованного в 1934 году. После выхода в том же году в журнале «The Bookman» рассказа «Случай из тысячи» (“A Case in Thousand”) Беккет оставляет малую прозу до середины 1940-х годов. «Рассказы», написанные незадолго до романной трилогии, и тринадцать «Никчемных текстов», датированных 1950 годом, знаменуют начало и конец периода одержимости творчеством в жизни писателя. В начале 1960-х годов Беккет вновь возвращается к малой форме, чтобы, в том числе, придать несостоявшимся крупным произведениям эстетически и концептуально завершенную форму.

<sup>47</sup> The Oxford Book of Irish Short Stories. – Oxford: Oxford University Press, 1989. – 567 p.

<sup>48</sup> The Granta Book of the Irish Short Story. – Granta Books; General Edition, 2012. – 464 p.

определения: перед нами рассказы или романы? Проза или поэзия? Незаконченные фрагменты или завершенное повествование?<sup>49</sup> И все же малая форма Беккета требует, на наш взгляд, отдельного, серьезного исследования.

Напомним, что уже ранний Беккет делает поэтику<sup>50</sup> модернистского рассказа одним из важнейших поводов к рефлексии в своем творчестве. Как видится, кратко охарактеризовав ранние англоязычные тексты автора, отмеченные сильным влиянием джойсовского метода, мы придем к более точному пониманию причин ухода позднего Беккета как от рассказа Джойса, так и от модернистских поисков в целом.

Уже вышедший в 1934 году рассказ «Один случай из тысячи» («A Case in a Thousand») позволяет пронаблюдать концептуальные расхождения между двумя авторами. А. Хантер подчеркивает, что как и джойсовские тексты, «Один случай из тысячи» изобилует разного рода разрывами, пробелами и умолчаниями, однако у Беккета, в отличие от его друга и наставника, этот же набор художественных средств призван не сокрыть от читателя присутствие в тексте незримой, всеведущей инстанции и, таким образом, создать иллюзию объективного изображения действительности, но, напротив, обнажить сконструированность любого приема: погружение в молчание повествователя дается на страницах произведения не как итог открытия экзистенциальной правды о себе, но как свершившееся действие. Все это, по мнению Хантер, свидетельствует о скептическом отношении Беккета к джойсовской концепции «художника, самоустраивающегося из собственного произведения»<sup>51</sup>.

Еще более репрезентативным с точки зрения осознания Беккетом условности эпифанического момента становится составленный из девяти отдельных рассказов роман «Больше тычков, чем ударов» («More Pricks Than

<sup>49</sup> Beckett, S. *The Complete Short Prose, 1929-1989*. – New York: Grove Press, 2010. – P.11.

<sup>50</sup> Здесь и далее термин «поэтика» будет употребляться в значении «осуществляемые в произведениях установки и принципы отдельных писателей, а также художественных направлений и целых эпох» (Хализев, В.Е. *Теория литературы*. – М.: Высшая школа, 2004. – С. 169.).

<sup>51</sup> Hunter, A. *The Cambridge Introduction to the Short Story in English*. Hunter. – New York: Cambridge University Press, 2007. – P. 84.

Kicks», 1934). Согласно Хантер, данная форма пародийного переосмысления «Дублинцев» связана не со стремлением Беккета указать на несовершенства произведения Джойса, но с попыткой овладеть дискурсивными практиками предшествующего образца и комически их переконструировать<sup>52</sup>. В этой связи особый интерес представляет сцена из рассказа «Отбросы» (последняя из вошедших в роман) с похоронами Белаквы, когда Смеральдина и Кэппер Квин выбирают надпись для могильного камня Белаквы: «Он как-то раз говорил мне, какая надпись ему бы понравилась, но я не могу ее вспомнить», – здесь примечательно, что, как и у Джойса, герой не прилагает никаких усилий, чтобы вспомнить забытое. Затем фокус смещается – в стиле рассказов «Земля» или «Пансион» – в сторону могильщика, о котором читателю ранее намеренно не сообщалось. Наконец, финальные строки звучат следующим образом: «Ничего не поделаешь»<sup>53</sup>. Читатель так и остается в неведении, кому принадлежат эти слова, могильщику или повествователю? Но возможно, согласно Хантер, и другое: последняя фраза предстает своего рода капитуляцией текста перед собственной неспособностью сочинить Белакве эпитафию<sup>54</sup>. И вновь Беккет отказывается от вводимых Джойсом в «Дублинцах» приемов, создающих суггестивный фон, чтобы эксплицировать сам механизм момента эпифании.

Согласимся с мнением Хантер о том, что ранние тексты Беккета могут быть поняты в качества контрапункта джойсовским: «Итогом преодоления Беккетом ученического этапа стало буквальное проговаривание вслух тщательно скрываемого Джойсом знания»<sup>55</sup>.

Однако само понятие малой формы означало для Беккета еще и скупую изобразительность. В своем письме к Акселю Кауну автор даже задается вопросом, возможно ли, чтобы молчание было органично вплетено в текстовую ткань: «<...> подобно, скажем, звуковой ткани Бетховенской

---

<sup>52</sup> Ibid., p. 85.

<sup>53</sup> Ibid., p. 86.

<sup>54</sup> Ibid., p. 86.

<sup>55</sup> Ibid., p. 88.

Седьмой симфонии, разрываемой огромными паузами, – так, чтобы на странице за страницей мы видели лишь ниточки звуков, протянутые в головокружительной высоте, соединяющие зияющие бездны молчания?»<sup>56</sup>.

Впоследствии эти вопросы разрабатывались Беккетом, в том числе, в малой франкоязычной прозе. Так, появившиеся в период с 1946 по 1954 год «Рассказы» и «Никчемные тексты» не только проблематизируют модернистские установки, но и ставят под вопрос саму возможность связного повествования. И здесь важно обозначить биографический контекст исследуемых произведений.

Так, в первые годы после войны автор пребывает в состоянии одержимости творчеством<sup>57</sup>. По словам Ноулсона, Беккет писал, словно «человек, освободившийся от демонов»<sup>58</sup>. Количество созданных в данный период текстов удивляло самого автора. И главное, французский становится основным языком его произведений. Подобное языковое решение было отчасти продиктовано сложившейся на тот момент ситуацией: во время своего пребывания в Руссийоне Беккету приходилось общаться преимущественно на французском, так как никто из окружавших его людей, за исключением уроженки Ирландии мисс Бимиш, с которой автор жил по соседству, не говорил по-английски. Даже после войны, во время работы в госпитале Ирландского Красного Креста в Сен-Ло, круг общения писателя состоял в

<sup>56</sup> Беккет, С. Осколки; пер. с англ. и фр. М. Дадына. – Москва: Текст, 2009. – С. 98

<sup>57</sup> Отметим, что интенсивность, с которой Беккет создает тексты в послевоенное время объясняется, в том числе, крайней стесненностью писателя в материальных средствах, вплоть до невозможности добыть себе пропитание. Последнее, согласно Ноулсону, является одной из причин разного рода физических недугов Беккета, впоследствии ставших объектом тематизации в «Рассказах» и в «Первой любви». В это же время Беккет получает и печальные новости об ухудшении здоровья Мэй Беккет, матери автора.

Однако подчеркнем, что послевоенные франкоязычные рассказы, наряду с романной трилогией и пьесой «В ожидании Годо», обозначили новый поворот в художественном осмыслении Беккетом «биографического». Теперь субъективно значимые события даются в модальности неопределенности – отсюда их «универсальность» и абстрактно-интеллектуальные очертания. По словам самого автора, рассматриваемые произведения свидетельствуют в пользу автономности литературного творчества от личного опыта – «это не отчет об опыте, хотя от него никуда не денешься» (Knowlson, J. Damned to Fame. – London: Bloomsbury, 1996. – 800 p.). Здесь уместно вспомнить и о низкой степени социальной вовлеченности зрелого Беккета. Так, уединившись в «Мэзон Барбье» (Maison Barbier) – доме, расположенном на берегу реки Марны в деревне Усси – автор, по словам Ноулсона, достигает предельной сосредоточенности на своем творчестве (Ibid.). Даже впоследствии, когда Беккету в связи с репетициями приходилось проводить значительную часть времени в Париже, загородный дом оставался для него главным источником надежд на уединенную жизнь.

<sup>58</sup> Knowlson, J. Damned to Fame. – London: Bloomsbury, 1996. – P. 359.

основном из местного франкоязычного населения, а также представителей администрации Парижа, Шербура и Дьеппа<sup>59</sup>. И все же хотелось бы подчеркнуть другое.

Согласно Ноулсону, первые довоенные литературные опыты Беккета на французском языке – стихотворения и выполненный им самим перевод «Мерфи» – могут быть рассмотрены как подготовительный этап на пути становления Беккета уже как французского писателя<sup>60</sup>. Так, в интервью, данном Исраэлю Шенкеру, автор отмечает: «Это были другие ощущения, не похожие на те, которые я испытывал, когда писал на английском. Писать на французском – более захватывающий опыт»<sup>61</sup>. Тексты, созданные им на родном языке в 1930-е годы, поражают исключительной эрудицией автора, а также количеством содержащихся в них отсылок и аллюзий, которые сам Беккет называл «англо-ирландскими излишествами и автоматизмами»<sup>62</sup>. В этом отношении переход на французский язык может быть рассмотрен как стремление Беккета преодолеть влияние художественного метода Джойса и одновременно нащупать собственный творческий путь. «Так мне легче писать без стиля»<sup>63</sup>, – признается писатель в одном из интервью, имея в виду стремление к языку без излишеств и украшений, который бы позволил ему сосредоточиться на исследовании человеческого бессилия и беспомощности. Ноулсон также подчеркивает значение перехода на французский язык для вовлечения в фокус внимания Беккета музыкальной стороны языка, его ритмики и мелодики<sup>64</sup>.

И все же в первую очередь обратимся к текстам, характеризующимся большей, по крайней мере, нарративной связностью, а именно к рассказам «Конец» («La fin», 1946), «Изгнанник» («L'expulsé», 1946), «Первая любовь»

<sup>59</sup> Ibid.

<sup>60</sup> Ibid., p. 357.

<sup>61</sup> Graver L., Federman R. Samuel Beckett: The Critical Heritage. – London: Routledge & Kegan Paul, 1979. – P. 148.

<sup>62</sup> 'No Symbols Where None Intended': A catalogue of Books, Manuscripts, and Other Materials Relating to Samuel Beckett in the Collections of the Humanities Research Center [Text] / L. Carlton, L. Eichorn, S. Leach (Eds.). – Austin: The University of Texas Humanities, 1984. – P.49.

<sup>63</sup> Durantaye, L. Beckett's Art of Mismatching. – Harvard: Harvard University Press, 2016. – 68 p.

<sup>64</sup> Knowlson, J. Damned to Fame. London: Bloomsbury, 1996. – P. 357.

(«Premier amour», 1946) и «Успокоительное» («Le Calmant», 1946). Предполагалось, что данные тексты будут опубликованы П. Бордасом, первым французским издателем Беккета, однако он отверг их наряду с романом «Мерсье и Камье» из-за низких продаж опубликованного им ранее перевода на французский язык романа «Мерфи»<sup>65</sup>. Впоследствии в 1955 году издательство «Минюи» выпустило сборник «Рассказы и Никчемные тексты» («Nouvelles et Textes pour rien»), в который, как видно из названия, вошли не только три из четырех вышеуказанных рассказов Беккета (произведение «Первая любовь» было опубликовано отдельно в 1970 году), но и тринадцать так называемых «Никчемных текстов»<sup>66</sup>, созданных автором в начале 1950-х. Однако в сознании самого Беккета «Рассказы» и «Никчемные тексты» никогда не отождествлялись. Так, автор не поддержал американского театрального режиссера Дж. Чайкина, допустившего их смешение на сценической площадке: согласно Беккету, первые сопряжены с его творческой инициацией как франкоязычного автора, вторые же – с пребыванием в кризисном состоянии, последовавшем после создания трилогии<sup>67</sup>. В ответ на замечание Чайкина о том, что определение *никчемные* подходит для всех рассказов из сборника «Рассказы и никчемные тексты», Беккет ответил: «Только сейчас заметил двойственность этого названия. На самом деле я хотел сказать: «Рассказы, за которыми следуют Никчемные тексты»»<sup>68</sup>. Актуализируем это различие.

Так, по мнению исследователей, в отношении структурных особенностей «Рассказов» (за исключением «Первой любви») можно говорить о миниатюрной трилогии<sup>69</sup>, в которой каждая часть обладает своей

<sup>65</sup> Beckett, S. The Complete Short Prose, 1929-1989. – New York: Grove Press, 2010. – P.22.

<sup>66</sup> Русскоязычный перевод «Никчемных текстов», выполненный Е.В. Баевской, был издан с примечаниями Д. Токарева в 2003 году в серии «Литературные памятники». А в 2015 году на русском языке был опубликован сборник «Первая любовь: Избранная проза» (пер. М. Дадяна), в состав которого вошли не только «Рассказы», но и другие франкоязычные тексты Беккета, написанные им в послевоенный период.

<sup>67</sup> Ibid., p. 22.

<sup>68</sup> Ibid., p. 22.

<sup>69</sup> В этой связи представляется интересным мнение Р. Федермана о том, что все три текста, по сути, «не вытекают один из другого. Поэтому перед нами одна и та же история, написанная в разное время и в разной манере». Перевод цит. наш – Ю.С.: Цит. по: Anspaugh K. The Partially Purged: Samuel Beckett's «The Calmative» as Anti-Comedy. The Canadian Journal of Irish Studies, 1996. Vol. 22, №1. Pp. 30-41.



спецификой текстовой конструкции<sup>70</sup>. Интересна в этой связи и последовательность, в которой были опубликованы рассматриваемые нами тексты, – сборник открывается рассказом «Первая любовь», за которым следуют «Изгнанник» и «Успокоительное», а завершается произведением «Конец». Согласно И. Миллеру, благодаря установленному Беккетом порядку следования текстов, у читателя еще до ознакомления с ними может сложиться представление об их нарративной связности, в то время как ключевым свойством рассматриваемых произведений является, по мнению ученого, как раз их несогласованность, лежащая за пределами конвенциональных повествовательных стратегий<sup>71</sup>. Поэтому Миллер, для которого «Рассказы» – это своего рода литературные формы репрезентации целого комплекса спонтанных ассоциаций, исследует тексты соответственно хронологии их создания: рассказ «Конец» был написан в период с февраля по май 1946-го, в октябре того же года был завершен «Изгнанник», в октябре-ноябре – «Первая любовь», а в декабре – «Успокоительное»<sup>72</sup>. Отметим, однако, что теоретическое осмысление Миллером «Рассказов» ориентировано на обнаружение в них психоаналитического содержания. Гораздо более продуктивной в связи со структурными особенностями анализируемых произведений оказывается феноменологическая критика Е. Кэлина.

В фокусе его внимания тоже парадоксальность выбранной Беккетом очередности текстов, итогом которой становится особый сюжет «Рассказов»: так, сначала из «Изгнанника» читатель узнает о событиях, предшествовавших смерти протагониста; далее в «Успокоительном» мир прошлого главного героя воскрешается уже после его смерти; и, наконец, в «Конце» дается подробное описание самоубийства повествователя<sup>73</sup>. Представив и проанализировав ситуацию, при которой Беккет установил бы иной порядок

<sup>70</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. – P.78.

<sup>71</sup> Miller, I. *Beckett and Bion. The (Im) Patient Voice in Psychotherapy and Literature*. – London and New York: Routledge, 2018 – 250 p.

<sup>72</sup> Knowlson, J. *Damned to Fame*. London: Bloomsbury, 1996. – P. 325-328.

<sup>73</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. – P.81.

следования рассказов, Кэлин пришел к выводу об адекватности практически любой из гипотетических очередностей структурно-тематическим элементам произведений<sup>74</sup>. Но почему писатель избрал именно эту? Объяснение, которое дает Кэлин, – желание Беккета рассказать о том, как закончилась жизнь Уотта, героя одноименного романа<sup>75</sup>. Согласно данной логике, во всех трех рассказах перволичное повествование ведется с точки зрения одного и того же лица, то есть Уотта.

К этой версии Кэлина подталкивает обнаруженное им тождество феноменологии сознания Уотта и повествователя миниатюрной трилогии, а также сродство их физических качеств<sup>76</sup>. Кроме того, события в жизни обоих пестуют, по мнению ученого, одну и ту же философскую идею: «Я получает знание о себе самом лишь благодаря взаимодействию с Другими. Далее Я отрицает их и, как следствие, возвращается к себе. В данной ситуации ему остается лишь еще раз стоически утвердить свою свободу, а затем отвергнуть ее посредством вовлечения себя в кажимость объективного мира. Отсюда проистекает скептицизм Уотта»<sup>77</sup>.

Выводы Кэлина отчасти подтверждаются Гонтарски, который, в свою очередь, помещает «Рассказы» в философско-эстетический контекст. Ученый подчеркивает, что являющиеся центральными для творчества Беккета в целом рефлексии о нарушающей цельность нарративного полотна онтологическом и психологическом замешательстве субъекта перед раздвоенностью и противоречивостью человеческой экзистенции, выступают во всех четырех текстах в наиболее конденсированном виде<sup>78</sup>.

Так, согласно Гонтарски, представленный в различных своих вариациях опыт существования беккетовских героев, выявляет наивность столь свойственных для ренессансного гуманизма и просвещенческого рационализма попыток человека постичь законы универсума и определить

---

<sup>74</sup> Ibid., p. 81.

<sup>75</sup> Ibid., p. 81.

<sup>76</sup> Ibid., p. 83.

<sup>77</sup> Ibid., p. 82.

<sup>78</sup> Beckett, S. *The Complete Short Prose, 1929-1989*. – New York: Grove Press, 2010. – P.23.

свое место и свою роль в нем<sup>79</sup>. И тем не менее, по мнению исследователя, с подобными эмпирико-рационалистическими устремлениями зачастую связано обретение покоя протагонистами Беккета: «<...> в начале “Изгнанника” в фокусе не травма отторжения и не травма изгнания, а возникшие у повествователя трудности с подсчетом ступенек лестницы, с которой его, по-видимому, только что спустили. В общем, ощущается некий ресентимент, вызванный изгнанием из такого жизненного пространства как дом. При этом несправедливость у Беккета, как правило, обладает не локальным, не гражданским и не социальным измерением, а космическим – главная несправедливость в том, что человек на свет родился. После того, как она свершилась, ему остается единственный источник утешения – математика»<sup>80</sup>. Все вышесказанное свидетельствует, согласно Гонтарски, об осмыслении Беккетом жизненного опыта как опыта загадочного, невыразимого и непостижимого. И здесь, как утверждает ученый, впору говорить об отголосках средневекового мироощущения, в котором, однако, в отличие от беккетовского художественного мира, в центре находится идея всеблагого и всепрощающего Бога<sup>81</sup>.

Действительно, человеческое существование, лишённое участия Бога, становится важнейшим предметом рефлексии Беккета в таких текстах, как «Блудоскоп» (1930), «Мечты о женщинах, красивых и так себе» (1932), «Мерфи» (1938), «Уотт» (1953) и др. В них оно осмысляется преимущественно сквозь призму декартовской дихотомии тела и души и шопенгауэровского учения о мире как воле и представлении. В «Рассказах» же, по мнению Гонтарски, автор выходит за пределы картезианской топики и спускается в «самые глубины зарождающегося сверх-бессознательного – экзистенциального, рационального и цивилизационного, и оказывается по ту сторону фрейдовского Эроса и шопенгауэровской воли, достигая в конечном

---

<sup>79</sup> Ibid., p. 23.

<sup>80</sup> Ibid., p. 23.

<sup>81</sup> Ibid., p. 23.

счете глубин юнгианского коллективного бессознательного. Что касается четырех разных повествователей «Рассказов» (или единого, так называемого «Я»), то они, встречаясь с теми самыми глубинными первообразами, испытывают ужас и стыд. А еще они пытаются дать им оценку»<sup>82</sup>.

Особенно примечательна сцена из «Успокоительного», в которой вновь оказавшийся на улице главный герой размышляет о наблюдаемых им явлениях действительности: «Je m'en voudrais d'insister sur ces antinomies car nous sommes bien entendu dans une tête, mais je suis tenu d'ajouter les quelques remarques suivantes. Tous les mortels que je voyais étaient seuls et comme noyés en eux-mêmes»<sup>83</sup>. Возникающая здесь черепная коробка является, согласно ученому весьма символическим образом, впоследствии предвосхитившим не только так называемые «краниальные пейзажи» (в оригинале – *skullscapes*) трилогии, но и во многом определившим художественную концепцию рассказа-дистопии «Опустошитель» («Le Dépeupleur», 1970) и соответствующего представлению многих исследователей о постпрозе романа «Как оно есть» («Comment c'est», 1961)<sup>84</sup>.

Суммируя вышесказанное, согласимся с выводом Гонтарски о том, что специфика «Рассказов» заключается в целостности (психологической и нарративной) «Я» повествователя, которое, кроме прочего, не ускользает от местоименной номинации<sup>85</sup>. Как представляется, ученый прав и тогда, когда отмечает, что в «Рассказах» читатель так или иначе сталкивается с внешним миром, «пусть даже существующим внутри «Я» и таким образом неотделимым от воспринимающего его сознания»<sup>86</sup>.

Иное дело «Никчемные тексты», представляющие собой выход за пределы «Рассказов». Согласно исследователю, речь идет о «скачке»,

---

<sup>82</sup> Ibid., p. 24.

<sup>83</sup> Beckett S. Nouvelles et Textes pour rien. Paris: Editions de Minuit, 1958. P. 50. («Я бы не стал задерживаться на антиномиях, так как мы, разумеется, пребываем в черепной коробке, но вынужден сделать несколько дополнительных замечаний. Все смертные, которых я встретил, шли в одиночестве и выглядели запавшими в самих себя»). (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М., 2015. – С. 116.)).

<sup>84</sup> Beckett, S. The Complete Short Prose, 1929-1989. – New York: Grove Press, 2010. – P.24

<sup>85</sup> Ibid., p. 24.

<sup>86</sup> Ibid., p. 24-25.

обозначившем переход от модернизма к постмодернизму, «<...> от внутреннего голоса к внешнему, от интернальности к экстернальности»<sup>87</sup>. И далее: «“Никчемные тексты” стали поворотными в отношении беккетовской малой прозы, если не поставили под сомнение возможность рассказа как такового. В них нарратив для-себя был в конечном счете отвергнут <...> его место заняли попытки схватить, запечатлеть или воспроизвести сначала саму жизнь, затем более или менее стабильный, статичный образ, нечто вроде эссенции, однако и в том, и в другом автор терпел неудачу»<sup>88</sup>. Об этом свидетельствуют, согласно ученому, размышления голоса из «Текста IV»: «Il en faut, paraît-il, du moment qu'il y a paroles, pas besoin d'histoires, une histoires n'est pas de rigueur, rien qu'une vie, voilà le tort que j'ai eu, un des torts, m'être voulu histoire, alors que la vie seule suffit»<sup>89</sup>.

Однако художественный образ, понимаемый в литературе и в искусстве как целостный феномен, здесь оказывается рассеян во множестве мало отличающихся друг от друга бестелесных голосов, источник происхождения которых остается неясным<sup>90</sup>. По мнению исследователя, начиная с «Текстов впустую», Беккет до конца своего творческого пути не создавал ничего, что соотносилось бы с литературоведческими представлениями о художественном образе. Отныне на страницах радикальных форм авторского художественного эксперимента возникает, говоря словами Гонтарски, «неименуемый» или «безыменный» (unnamable) повествователь, который, однако, не только противится всякой языковой номинации, но и прилагает большие усилия для того, чтобы воспринимать визуальные образы и слышать звуки. Последние, как отмечает исследователь, зачастую оказываются эхом –

---

<sup>87</sup> Ibid., p. 25.

<sup>88</sup> Ibid., p. 25.

<sup>89</sup> Beckett S. Nouvelles et Textes pour rien. Paris: Editions de Minuit, 1958. P. 142. («Говорят, иногда нужно, чтобы были слова, не история, как раз без истории можно обойтись, ничего, кроме жизни, вот в чем моя вина, одна из моих вин в том, что я захотел историю, хотя хватает просто жизни»). (Беккет, С. Никчемные тексты. – СПб.: Наука, 2003. С. 102.)).

<sup>90</sup> Beckett, S. The Complete Short Prose, 1929-1989. – New York: Grove Press, 2010. – P.25.

сначала бестелесными голосами, затем безгласными телами, чье происхождение по-прежнему остается загадкой<sup>91</sup>.

Важно, что проблематизация онтологического статуса изображаемого оказывалась в фокусе работ Беккета, посвященных живописи.

Симптоматично, что первым текстом Беккета, опубликованным на французском языке, стало эссе «Живопись ван Вельде, или Мир и пара брюк» («La Peinture des van Velde ou le monde et le pantalon», 1946)<sup>92</sup>. В нем автор подвергает критике все наносное и неподлинное как в творчестве художников, так и в работах искусствоведов. С другой стороны, Кандинский, Йейтс, а также высоко чтимый Беккетом Карл Баллмер – автор был лично знаком с каждым из них и с восхищением относился к их творчеству – удостоиваются восторженной похвалы. Особо важно, что автор отрицает объективность живописи: «Нет никакой живописи. Есть лишь отдельные полотна»<sup>93</sup>. Позже, в своем эссе «Живописцы препятствий» («Peintres de l'empêchement», 1948), опубликованном в художественном издании «За зеркалом» («Derrière le Miroir»), Беккет использует субъект-объектную дихотомию с целью показа невозможности творчества в его устоявшемся понимании: «Живопись братьев ван Вельде происходит <...> из живописи отказа – отказа воспринимать как данность ветхие отношения между субъектом и объектом. <...> С этого времени остается лишь три пути, по которым может пойти живопись. Путь возвращения к древней наивности <...> то есть путь раскаяния. Другой – это последняя попытка обжить завоеванные земли. И наконец, путь живописи, столь же мало озабоченной отжившими условностями, сколь и торжественной вычурностью поверхностного дознания, живописи принятия, усматривающей в отсутствии связи и в отсутствии объекта – новую связь и новый объект, путь, который уже сейчас раздваивается в работах Брама и Гера ван Вельде»<sup>94</sup>.

<sup>91</sup> Ibid., p. 25.

<sup>92</sup> Beckett, S. La Peinture des van Velde ou le monde et le pantalon [Text] / S. Beckett. – Cahiers d'arts, 1945. – 8 p.

<sup>93</sup> Oppenheim, L. The Painted Word: Samuel Beckett's Dialogue with Art (Theater: Theory/Text/Performance). – Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000. – 74 p.

<sup>94</sup> Беккет, С. Осколки; пер. с англ. и фр. М. Дадына. – Москва.: Текст, 2009. – С. 171-172.

Вместе с тем из-за отсутствия объекта и, тем более, связи между ним и субъектом-художником, последний оказывается обречен на вечную неудачу. Однако его удел сопряжен не с личным выбором, а со своего рода «художническим императивом»: «Почему он [художник – Ю.С.] вынужден писать? – Я не знаю. – Тогда почему он не способен к этому? – Потому что выражать нечего и нечем»<sup>95</sup>. Согласно Оппенхайму, живопись братьев ван Вельде является одной из причин возрастания абстрактности авторских текстов послевоенного периода. При этом, подчеркивает ученый, критические размышления Беккета об искусстве становятся отправными точками для, прежде всего, его лингвофилософских рефлексий, но уже на страницах художественных произведений<sup>96</sup>. Что касается последующих критических опытов Беккета, то они, по мнению Оппенхайма, представляют собой анти-тексты в той же степени, в какой его романы становятся анти-романами, а пьесы анти-пьесами соответственно<sup>97</sup>. Как представляется, рассматриваемая нами малая проза Беккета является исключительно ярким примером анти-малой формы, во многом лишенной дискурсивной ясности.

В лишении предметности Беккетом повествовательного дискурса нельзя не уловить переключки с геометрическими абстракциями Кандинского. В этой связи интересна работа К. Кэрвилла «Беккет и изобразительные искусства» («Beckett and the Visual Arts», 2018), а именно, глава, посвященная несостоявшемуся экфрасису в романе «Уотт». Речь идет о сцене, когда Уотт обнаруживает в комнате Эрскина картину, на переднем плане которой был изображен разомкнутый внизу круг, а на заднем – точка или пятнышко: «Удалялся ли он [круг – Ю.С.]? У Уотта сложилось такое впечатление. На заднем плане, на востоке, виднелась точка или пятнышко. Окружность была черного цвета. Точка – синего, но какого! Все остальное было белым. Как

<sup>95</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. – 185 p.

<sup>96</sup> Oppenheim, L. The Painted Word: Samuel Beckett's Dialogue with Art (Theater: Theory/Text/Performance). – Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000. – 66 p.

<sup>97</sup> Ibid., p. 67.

достигалось ощущение перспективы, Уотт не знал, но оно достигалось. За счет чего появлялась иллюзия движения в пространстве и, казалось, даже во времени, Уотт сказать не мог. Но она появлялась. Уотт задумался, сколько времени уйдет у точки и круга на то, чтобы оказаться на одной плоскости. Или они уже это сделали, хотя бы почти? И не находился ли, скорее, круг на заднем плане, а точка на переднем?»<sup>98</sup>. Предположительным источником этой геометрической абстракции становятся наблюдения Вилля Громанна – художественного критика и друга Беккета по переписке – над кругами у Кандинского и, в частности, в «Композиции VIII»: «<...> цветовая гамма сведена к минимуму: поверхность правого верхнего угла практически белая, а нижнего левого – бледно-голубая; к преобладающим цветам – голубому, красному и желтому – добавляется еще и фиолетовый, помещенный в расположенный в левом верхнем углу черный круг, который довлеет над картиной. Его положение в пространстве закреплено розовым обрамлением. Удаляется ли он или, напротив, выступает на передний план?»<sup>99</sup>. И здесь Кэрвилл подчеркивает важное различие – целостность форм/кругов у Кандинского и их разомкнутость у Беккета: как отмечает исследователь, если у первого круг оказывается, кроме прочего, формой манифестации трансцендентного в феноменальном мире, то у второго переводит в плоскость живописи идею принципиальной незавершенности всего материального<sup>100</sup>.

На наш взгляд, с этой перспективы объяснимо и тематическое единство «Никчемных текстов»: вынесенные в заглавия произведений числа указывают на серию попыток концептуализировать уже сказанное о неспособности художника изобразить то, что не являлось бы конкретно-чувственным, зримым.

Обозначенная в связи с «Рассказами» и «Никчемными текстами» стратегия редукции миметического доводится Беккетом до своего

<sup>98</sup> Беккет, С. Уотт. [Электронный ресурс] Режим доступа: [https://royallib.com/book/bekket\\_semyuel/uott.html](https://royallib.com/book/bekket_semyuel/uott.html) (дата обращения: 22.02.2021).

<sup>99</sup> Carville, C. Samuel Beckett and the Visual Arts [Text] / C. Carville. – Cambridge: Cambridge University Press, 2018. – P. 165-166.

<sup>100</sup> Ibid., p. 166.



формального предела в сборнике «Мертвые головы» («Têtes-mortes», 1972). Вспомним, модернистский рассказ отказывается от объема в пользу большей семантической глубины: Джойс и Вулф, как отмечает Хантер, тоже использовали стратегии редукции предметного мира – эллипсис, пробелы в тексте, отказ от всеведущего нарратора – сообщая своим произведениям «разомкнутость» структуры. Однако Беккет, согласно исследователю, движется дальше, проблематизируя саму возможность языковой референции к реальности<sup>101</sup>.

«Nulle part trace de vie, dites-vous, pah, la belle affaire, imagination pas morte, si, bon, imagination morte imaginez. Îles, eaux, azur, verdure, fixez, pff, muscade, une éternité, taisez. Jusqu'à toute blanche dans la blancheur la ronde. Pas d'entrée, entrez, mesurez»<sup>102</sup>. Размышляя над данным абзацем, Хантер справедливо отмечает, что принцип редукции здесь распространяется и на разноуровневые языковые единицы, отличающие одно значение от другого<sup>103</sup>. Отсюда мир, в котором само различие оказывается невозможным: «<...> toute blanche dans la blancheur <...>. À la lumière qui rends si blanc nulle source apparente, tout brille d'un éclat blanc égal, sol, mur, voûte, corps, point d'ombre»<sup>104</sup><sup>105</sup>. Как видим, ротонда не может «быть увидена» в прямом, натуралистическом смысле слова. Как верно отмечает исследователь, согласно замыслу автора, «мы не должны “изображать” ее [ротонду – Ю.С.], соотносить с реальным миром, ее можно только вообразить»<sup>106</sup>.

<sup>101</sup> Hunter, A. The Cambridge Introduction to the Short Story in English. Hunter. – New York: Cambridge University Press, 2007. – P. 91.

<sup>102</sup> Beckett, S. Têtes-mortes [Text] / S. Beckett. – Paris: Editions de Minuit, 1972. – kindle edition. – loc. 28 of 44. («Ни следа жизни нигде, скажите вы, подумаешь, все в порядке, воображение не мертво, ну мертво, ладно, воображение мертво, представьте себе. Острова, воды, лазурь, зелень, один взгляд – и фьюить, бесконечно, не бери в голову. Прежде всего, белая в своей белизне ротонда. Нет входа, войдите, измерьте»). (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М., 2015. – С. 136.)).

<sup>103</sup> Hunter, A. The Cambridge Introduction to the Short Story in English. Hunter. – New York: Cambridge University Press, 2007. – P. 92.

<sup>104</sup> Beckett, S. Têtes-mortes [Text] / S. Beckett. – Paris: Editions de Minuit, 1972. – kindle edition. – loc. 28 of 44.

<sup>105</sup> «<...> вся белая в своей белизне <...> у света, что все выбелил, нет видимого источника, все сияет одним белым сиянием, пол стена, свод, тела, нет теней» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М., 2015. – С. 136.)).

<sup>106</sup> Hunter, A. The Cambridge Introduction to the Short Story in English. Hunter. – New York: Cambridge University Press, 2007. – P. 92.

Хантер указывает на еще один редуционистский ресурс, широко используемый Беккетом в «Мертвых головах», – повтор: «Обычно повторы работают на создание семантических или звуковых паттернов, которые способствуют лучшему восприятию текста. У Беккета, напротив, повторы разрушают всякую линейную связь между нарративными фрагментами, затрудняют процесс чтения и делают бессмысленными наши усилия извлечь смысл из сказанного»<sup>107</sup>.

Однако было бы заблуждением считать, что повтор в «Мертвых головах» не несет никаких смыслов и/или разрушает единство онтологии художественного мира рассказов. Напротив, Беккет вновь стремится избавить язык от обязанности «изображать». Приведем абзац из рассказа «Пинг»: «Tout su tout blanc corps nu blanc un mètre jambes colleés comme cousues. Lumière chaleur sol blanc un mètre carré jamais vu. Murs blancs un mètre sur deux plafond un mètre carré jamais vu. Corps nu blanc fixe seuls les yeux à peine. Traces fouillis gris pâle presque blanc sur blanc»<sup>108</sup>. Повтор здесь, как и в случае с «Воображение мертво, вообразите», препятствует различению, а значит, обесмысливает сказанное; предметная изобразительность уступает абстрактно-интеллектуальной<sup>109</sup>.

## **1.2 Поэтика модернистского рассказа и истоки жанровой радикализации в малой прозе Беккета**

Как отмечают исследователи, жанровая форма рассказа оказывается удивительно созвучной модернистскому мироощущению в целом: «за счет небольшого объема и способности актуализировать свою амбивалентную жанровую природу в изображении прошлого и настоящего рассказ оказался

<sup>107</sup> Ibid., p. 92.

<sup>108</sup> Beckett, S. *Têtes-mortes* [Text] / S. Beckett. – Paris: Editions de Minuit, 1972. – kindle edition. – loc. 33 of 44. («Все известно все бело нагое тело белое метр ноги соединены будто сшиты. Свет жара пол белый площадью в квадратный метр недоступен взгляду. Тело нагое недвижимое только глаза едва. Следы размытые бледно серые почти белые на белом»). (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М., 2015. – С. 152.).

<sup>109</sup> Hunter, A. *The Cambridge Introduction to the Short Story in English*. Hunter. – New York: Cambridge University Press, 2007. – P. 93.

наиболее аутентичной формой для передачи присущего XX веку ощущения непрозрачности и текучести человеческого опыта», – отмечает К. Хэнсон<sup>110</sup>. Сходные мысли высказывает и Д. Хед: «Рассказ предстает своего рода квинтэссенцией литературного модернизма, а также является наиболее адекватной художественной формой для выражения фрагментарности опыта человека XX века»<sup>111</sup>.

Как было показано в предыдущем параграфе, искусство Беккета было генетически и типологически связано с модернистским рассказом. Поэтому для понимания жанрового эксперимента автора важно привести основные признаки поэтики модернистской малой формы.

Данному вопросу посвящено немало работ<sup>112</sup>, среди которых выделяется монография К. Хэнсон «Рассказы и малая проза» («Short Stories and Short Fiction», 1985), в которой, на наш взгляд, опыты модернистов получает свое наиболее полное осмысление с позиций теоретической и исторической поэтики. В связи с осмыслением концептуальных и структурно-тематических стратегий модернистского рассказа интерес представляет также работа Д. Хедда «Модернистский рассказ» («The Modernist Short Story», 2009). Суммируем наблюдения ученых:

– *Поэтика фрагментарности*. Как отмечает Д. Хед, обнаруживаемые в произведениях модернистов разного рода минус-приемы, например, эллиптические конструкции, фрагментируют, размывают цельность нарратива и одновременно включают произведение в более широкий контекст,

<sup>110</sup> Hanson, C. Short Stories and Short Fictions, 1880-1980. – Houndmills, Basingstoke, Hampshire, London: The Macmillan Press LTD, 1985. – P. 56.

<sup>111</sup> Head, D. The Modernist Short Story: A Study in Theory and Practice. – Cambridge: Cambridge University Press, 2009 – P. 1.

<sup>112</sup> Hanson, C. Short Stories and Short Fictions, 1880-1980. – Houndmills, Basingstoke, Hampshire, London: The Macmillan Press LTD, 1985. – 189 p. ; Head, D. The Modernist Short Story: A Study in Theory and Practice. – Cambridge: Cambridge University Press, 2009 – 256 p. ; Malcolm, D. The British and Irish Short Story Handbook. – Wiley-Blackwell, 2012 – 365 p. ; Reynier, Ch. Virginia Woolf's Ethics of the Short Story. – London: Palgrave Macmillan, 2009. – 188 p. ; Kimber, G. Katherine Mansfield and The Art of the Short Story. – London: Palgrave Macmillan, 2015. – 113 p. ; Krueger, K. British Women Writers and the Short Story, 1850-1930 Story [Text] / K. Krueger. – London: Palgrave Macmillan, 2015. – 269 p. ; March-Russell, P. The Short Story: An Introduction. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. – 304 p.

обеспечивая таким образом целостность его онтологии<sup>113</sup>. Данная категория хорошо иллюстрируется К. Рейньер в монографии «Этика малой прозы Вирджинии Вулф» («Virginia Woolf's Ethics of the Short Story», 2009). Так, в фокусе исследователя, кроме прочего, оказывается особый тип фрагментарности, присущий малой форме Вулф, а именно, *целое, собранное из фрагментов: метод прерывания* (method of interruption): не важно, имеем ли мы дело с потоком сознания или с диалогом действующих лиц, в обоих случаях мы становимся свидетелями того, как начавший развертку ход мыслей тут же оказывается прерван<sup>114</sup>. Эта фрагментарность, манифестируется, согласно ученому, как на микроструктурном, так и на макроструктурном уровнях. В итоге исследователь приходит к выводу о том, что «в основе рассказов Вулф лежат две взаимодополняющие и, одновременно, взаимоисключающие стратегии: ассоциативная (связывающая) и деструктивная (размыкающая)»<sup>115</sup>. «Обе обнажают непрекращающееся противостояние между прерывностью и непрерывностью, целостностью и фрагментарностью»<sup>116</sup>.

– *Разрушение категории «персонажа»*. Как отмечает Хэнсон, на смену объективированному и статичному персонажу, доступному для миметического изображения, приходит нечто вроде овнешняемой идентичности (external identity), находящейся в постоянном становлении, открытой и незавершенной. Она не может быть соотнесена ни с «эго», ни с «ид», речь идет о трансцендентном «Я», которое оказывается недоступным как для самого себя, так и для окружающих. Согласно Хэнсон, для воплощения подобной личности рассказ является наиболее адекватной жанровой формой<sup>117</sup>.

<sup>113</sup> Head, D. The Modernist Short Story: A Study in Theory and Practice. – Cambridge: Cambridge University Press, 2009 – P. 2.

<sup>114</sup> Reynier, Ch. Virginia Woolf's Ethics of the Short Story. – London: Palgrave Macmillan, 2009. – P. 45.

<sup>115</sup> Ibid., p. 49.

<sup>116</sup> Ibid., p. 49.

<sup>117</sup> Hanson, C. Short Stories and Short Fictions, 1880-1980. – Houndmills, Basingstoke, Hampshire, London: The Macmillan Press LTD, 1985. – P. 56.

– *Отказ от «принципа всеведения»*. Возникшее в произведениях Джойса, Вулф и Мэнсфилд «несобственно-прямое» (indirect free) повествование «модулирует» голос нарратора таким образом, что создается эффект слияния голоса повествователя с голосами персонажей фиктивного мира. Кроме того, отказ от «всеведения» усиливает ощущение непосредственной причастности повествователя к опыту героев<sup>118</sup>.

– *«Бесфабульная нарративность»* (plotless narrativity) (в терминологии С. Фредерика)<sup>119</sup> / «отказ от рассказывания историй», в связи с изменением самой категории события. Хэнсон подчеркивает, что для модернистов причинно-следственная обусловленность фабулы неадекватна природе внутреннего опыта, характеризующемуся, соответственно, неупорядоченностью и динамичностью. Показателен в этой связи столь характерный для авторской поэтики Вулф *фрагмент жизни* (slice of life) – жизнь героя сводится к конкретному эпизоду, который, в свою очередь, расширяет собственные границы за счет своих парадигматических свойств<sup>120</sup>. Таким образом, благодаря участию двух противоположных импульсов в конструировании «фрагмента жизни», у читателя, наряду с ощущением рассказанности истории, создается впечатление, что ему удалось в достаточной степени познакомиться с действующими лицами произведения<sup>121</sup>.

– *«Эпифания»* (epiphany) / «момент пронзительного переживания» (blazing moment). Эпифания как момент открытия персонажем экзистенциальной правды о себе (или Другом) становится важнейшей категорией поэтики модернистского рассказа. Хэнсон, однако, подчеркивает: «Неверно видеть в эпифании попытку переноса акцента с крупных структурных элементов текста на более мелкие, например, на лексические единицы. Подобный процесс мог бы продолжаться до бесконечности и в конце концов привел бы к смысловому

---

<sup>118</sup> Ibid., p. 56.

<sup>119</sup> Frederick, S. Re-reading Digression: Towards a Theory of Plotless Narrativity [Text] / S. Frederick // Textual Wanderings. The Theory and Practice of Narrative Digression: Atkin R. (Ed.) – Oxford: Legenda, 2011. – 15-26 p.

<sup>120</sup> Reynier, Ch. Virginia Woolf's Ethics of the Short Story. – London: Palgrave Macmillan, 2009. – P. 38.

<sup>121</sup> Ibid., p. 38.

обеднению произведения и утрате им всякой связности»<sup>122</sup>. Напротив, именно эпифания помогает обнаружить в модернистском рассказе прочный смысловой каркас и органическое единство всех элементов текстового целого<sup>123</sup>. По-видимому, отдельной разновидностью «момента пронзительного переживания» является выявленное Рейньер одно из ключевых свойств художественного мира Вулф – *ценность* или *напряженность* (value or intensity): ценность представляет собой нечто, что не может быть зафиксировано обычными единицами измерения интервалов времени (минутами, часами и т.д.), но может быть описано посредством интенсивности; «так, взгляд, обращенный в прошлое, не отбрасывает нас назад, а переносит в гущу едва уловимых моментов крайнего эмоционального напряжения <...>»<sup>124</sup>. К примеру, конкретный момент длиной в несколько часов или несколько минут начинает разрастаться: «реальное время» отходит на второй план, в то время как «субъективное время» активно участвует в расширении границ конкретного момента таким образом, что «ценность» и «напряженность» оказываются единственно адекватными категориями количественного измерения жизни<sup>125</sup>. Как отмечает исследователь, благодаря «интенсивности» рассказы Вулф обретают драматические черты, характерные для сценических постановок<sup>126</sup>.

– *Незавершенность текста*. Сама идея «завершенности» текста неприемлема для модернистского сознания, поскольку вводит читателя в заблуждение относительно возможности конечного познания чего-либо и исчерпывающей интерпретации его смыслов<sup>127</sup>.

Несомненно, вышеизложенные принципы поэтики модернистского рассказа нашли в творчестве Беккета свое самое яркое воплощение. Более

<sup>122</sup> Hanson, C. Short Stories and Short Fictions, 1880-1980. – Houndmills, Basingstoke, Hampshire, London: The Macmillan Press LTD, 1985. – P. 55.

<sup>123</sup> Ibid., p. 55.

<sup>124</sup> Reynier, Ch. Virginia Woolf's Ethics of the Short Story. – London: Palgrave Macmillan, 2009. – P. 39.

<sup>125</sup> Ibid., p. 39.

<sup>126</sup> Ibid., p. 39.

<sup>127</sup> Hanson, C. Short Stories and Short Fictions, 1880-1980. – Houndmills, Basingstoke, Hampshire, London: The Macmillan Press LTD, 1985. – P. 55.

того, ряд из них был радикализован с целью поставить под сомнение или окончательно разрушить сам принцип связности, целостности, возможности момента озарения, непрямого авторского присутствия в тексте и т.д. Радикализация сопровождается, с одной стороны, языковым скепсисом, с другой – саморефлексией. В качестве признаков саморефлексивности франкоязычной малой прозы Беккета исследователи выделяют эксперимент с формой повествования (Ю. Томару), усиление онтологической доминанты в конструируемой реальности (М. Макхейл) и, главное, ситуацию сомнения в языке как лингвофилософскую и эстетическую проблему Беккета (А. Хантер, Б. Стоунхилл, С. Гонтарски).

В последующих главах будут развиты наблюдения исследователей о радикальности модернистского эксперимента Беккета по развоплощению характера (К. Хэнсон, М. Роуз, С. Гонтарски, А. Куссо и др.). Важным видится обнаружение учеными (К. Хэнсон, М. Роуз, С. Гонтарски) корреляции между утратой беккетовскими героями антропоморфного облика и «смазыванием» очертаний объекта их повествования. Как отмечает Хантер, в «Рассказах», в отличие от ранних модернистских опытов, разоблачение природы «момента внезапного озарения» сменяется размышлениями повествователя о своей неспособности рассказать «историю». А принципиальная незавершенность, открытость беккетовских текстов, по мнению исследователей (К. Кэрвилл, С. Гонтарски), предстает еще более заостренной в контексте рефлексий автора о поисках аутентичного языка живописью.

Обозначенные приемы поэтики модернистского рассказа могут быть соотнесены с наблюдаемыми у Беккета тенденциями и уже свидетельствуют о радикализации литературной формы, однако нами также выявляются особенности поэтики малой прозы Беккета (лейтмотивность и рекуррентность, серийность, циклизация, приемы саморефлексии), имеющие свою собственную функциональность в рамках философской концепции писателя. По словам Питера Боксэла, творчество Беккета – это «одновременно и поэтика

истощения, и поэтика настойчивости»<sup>128</sup>. Непрекращаемые художественные усилия писателя – это его экзистенциальная позиция в отношении человеческого вопрошания и возможностей художественного слова, изобретения все новых способов «расшевелить», как выразился Беккет в одном из своих диалогов с Жоржем Дютюи, «области возможного».

Подводя итоги главы, следует отметить:

– как в зарубежном, так и в отечественном литературоведении отсутствуют крупные монографические исследования, посвященные поэтике малой прозы Беккета, что не в малой степени связано с трудностью определения ее жанрового статуса. Для понимания логики эксперимента писателя чрезвычайно важна поэтика модернистского и, в частности, джойсовского рассказа, которому Беккет следует лишь отчасти, скорее профанируя его модель. Апофеозом развенчания жанровых конвенций модернистского рассказа становится эксплицирование самого механизма «момента эпифании» и лишение его функции оцельнения;

– среди факторов, сопутствующих радикализации эксперимента Беккета, выделим обращение писателя к письму на французском языке, которое, кроме стремления уйти от джойсовского влияния, воплотило стремление Беккета к предельной аутентичности высказывания за счет редукции средств языковой выразительности;

– помимо интереса к философии и музыке, значительным оказалось влияние «живописи отказа» (Брам и Гер ван Вельде) на специфику воплощения Беккетом в литературе замысла о деконструкции жизнеподобного объекта изображения; кроме того, проработка Кандинским в своих абстрактных композициях способов репрезентации трансцендентного в феноменальном мире концептуально соотносится с варьированием в

---

<sup>128</sup> Boxall, P. *Since Beckett. Contemporary Writing in the Wake of Modernism* [Text] / P. Boxall. – London: Continuum, 2009. P.1.



«Никчемных текстах» темы тщетности попыток художника изобразить беспредметное.

## 2. МОТИВ И РЕКУРРЕНТНОСТЬ В СЮЖЕТНЫХ ТЕКСТАХ С. БЕККЕТА

В первой части данной главы в фокусе окажутся различные телесные деформации главного героя рассказа Беккета «Успокоительное». Их анализ позволяет, во-первых, проследить общечеловеческую универсализацию травматического опыта, во-вторых, увидеть в ситуациях рекуррентного возвращения вспять вариации темы невозможности реализации субъектом своих стремлений.

Отметим, что сам феномен «деформации» понимается нами, вслед за М. Ямпольским, как «как некий динамический импульс, вписанный в тело». Важно, что многие из обнаруживаемых в тексте отклонений от регулярности, по сути, являются рекуррентным возвращением героя к опыту уже пережитого – повторное рождение, телесное воплощение, восстановление пластического тождества со своей одеждой – но как к источнику принципиально «нового».

Также в центре внимания настоящего параграфа оказывается связь метаморфоз, претерпеваемых протагонистом, с темой обреченности на боль и смерть, рожденного в телесный мир человека, а также с декартовским дуализмом, в соответствии с которым субъект обеспечивается отдельным бытием для тела и духа.

Во втором параграфе мы сосредоточиваем внимание на реализации семантики мотива шляпы на материале рассказов «Конец», «Первая любовь» и «Изгнанник». Вначале дается краткий обзор теоретических источников, посвященных мотиву как явлению художественной словесности. Далее уточняются позиции современного беккетоведения в отношении исследуемого нами (лейт)мотива.

Как мы увидим, (лейт)мотив шляпы связан с основными темами творчества автора, синтезирующего экзистенциально-философское (реляции образа шляпы и мотива телесного распада / конечности человеческого существования) и биографическое начала (смерть отца, болезнь матери). И

главное: большой вариативный потенциал исследуемого нами повтора и его способность вступать в реляции с целым набором других присущих беккетовскому художественно-языковому универсуму (лейт)мотивов – изгнания человека из рая, денег / оставленного наследства, ботинок, шнурка – дают, как представляется, повод говорить не только об органической связности элементов художественного мира малой послевоенной прозы Беккета, но и о ее тяготении к единому сюжету.

К собственно метасюжету условно событийных беккетовских текстов обращен третий параграф. Так, традиционная связность малой формы – воспроизведение персонажей как характеров, наличие сюжетного ядра и «точки поворота» в конце произведения – сохраняется лишь формально. Но гораздо важнее другое: сюжетная ситуация рекуррентного покидания потенциального места бытия входит в связь с еще одним сюжетом исследуемых текстов – отрицанием Другого. Отсюда концептуальное единство разнопорядковых элементов художественного мира всех сюжетных рассказов: предпочтение замкнутого пространства пространству открытому, общества животных обществу людей (или вытеснение последнего неодушевленными предметами), солипсического универсума миру реальному.

Наконец, предметом внимания четвертого параграфа становится специфика репрезентации феномена голоса, а также особенности его функционирования в рассказах «Первая любовь» и «Успокоительное». Как представляется, перед нами своего рода авантексты, в которых художественные методы работы с голосом, впоследствии оказавшиеся востребованными в беккетовском «проекте» развоплощения «Я» и деконструкции предметного мира, представлены в своем опытно-экспериментальном варианте.

Как мы увидим далее, и в «Первой любви», и в «Успокоительном» голос фиксируется в различных формах репрезентации и имеет варьирующуюся (от текста к тексту) функциональность. Так, в первом случае перед нами женский голос, требующий восстановить телесность и индивидуальность своего

истока. В «Успокоительном» же выраженная знаками телесных состояний немощь главного героя удваивается посредством афонии. Последнее как бы приподнимает в своей материальности важнейший для творчества Беккета мотив человеческого бессилия, органично вписывая, таким образом, в архитектуру сюжетного мира «Рассказов» опыты проблематизации целостности «Я».

## 2.1 Деформации тела в рассказе «Успокоительное»

Поворот к телесности, наблюдаемый в искусстве XX века, стал мощным стимулом к исследованию феномена телесного в художественном произведении<sup>129</sup>. Весьма примечательно, что телесные образы, возникающие в литературе, дают целому ряду исследователей (Ж. Старобинский, В. Подорога, М. Ямпольский и др.) повод для широких философско-антропологических и социальных обобщений: «телесные практики, появляющиеся на страницах художественных текстов, перестают быть всего лишь литературой и оказываются поразительным документом телесного опыта»<sup>130</sup>.

В этом отношении особый интерес представляют различные формы деформации тела главного героя рассказа Беккета «Успокоительное» (Le Calmant, 1946). В нем, как мы увидим, характер событийности и конфигурация сюжета определяются главным образом возможностью переживания героем рекуррентных ситуаций: *смерть – рождение – телесное воплощение – возвратно-кольцевое движение – опыт боли* (последнее символически дано на страницах «Успокоительного» в возвращающихся лейтмотивный образах ботинок и шляп).

<sup>129</sup> Фарыно, Е. Повтор: свойства и функции // Алфавит: Стрoение повествовательного текста. Синтагматика. Парадигматика. – Смоленск: СГПУ, 2004. – С. 15.

<sup>130</sup> Подорога, В. Феноменология тела. – М.: Ad Marginem, 1995. – С. 53.

С точки зрения изучаемого нами феномена деформации особый интерес представляет интерпретация рассказа «Успокоительное», предлагаемая Р. Кон. Так, исследовательница указывает на то, что «движение героя наряду со всеми его физическими приметами может быть осмыслено как нарратив»<sup>131 132</sup>. Развивая справедливую мысль Кон о связи перемещений беккетовского героя с нарративной организацией текста, отметим особую роль перипетий внешнего событийного ряда в порождении разного рода деформаций телесного облика протагониста.

Дадим определение деформации тела, предложенное в работе М. Ямпольского «Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис)»: «Некий динамический процесс или след динамики, вписанный в тело»<sup>133</sup>. Понятая таким образом деформация тела сводится к выявлению «любых движений, любых нарушений первоначального стазиса – от гримасничанья и смеха до танца и блуждания в потемках»<sup>134</sup>. Проследим реализацию подобных динамических процессов, вписанных в тело главного героя исследуемого текста.

Так, с первых строк рассказа мы узнаем, что герой мертв, он покоится в некоей пещере, «une sorte d'antre au sol jonché de boîtes de conserves»<sup>135</sup>. Затем он выходит из могилы и начинает повествование, делясь с читателями впечатлениями о пережитом. Примечательно, что герой не помнит, когда происходили описываемые им события и происходили ли они в действительности. Подобный принцип размытой или смазанной модальности соотносится со стремлением героя отыскать истоки новой экзистенциальной событийности в ожидании / переживании возврата, повтора прошлого опыта в будущем. Перед читателем предстает подробное описание жизни после смерти. Обратим внимание на то, как герой *мыслит*

<sup>131</sup> Cohn, R. A Beckett Canon. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001. – P. 149.

<sup>132</sup> Перевод цит. наш – Ю.С.

<sup>133</sup> Ямпольский, М. Демон и Лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис) – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – С. 4.

<sup>134</sup> Там же. с., 4.

<sup>135</sup> Beckett, S. Nouvelles et Textes pour rien. Paris: Editions de Minuit, 1958. P. 40. («<...> вроде берлоги, где пол услан консервными банками». (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М., 2015. – С. 101.)).

*свою смерть*: «Je ne sais plus quand je suis mort. Il m'a toujours semblé être mort vieux, vers quatre-vingt-dix ans, et quels ans, et que mon corps en faisait foi, de la tête jusqu'aux pieds»<sup>136</sup>. Подобная форма размышлений героя рассказа свидетельствует, на наш взгляд, о том, что его смерть является лишь «свертыванием» (Г. Лейбниц), так как он не теряет ни жизни, ни чувства, ни разума, тем не менее герой не сразу отдает себе в этом отчет, поскольку ему мешает спутанность (*confusion*) (Р. Кон). Иными словами, после смерти или того, что имеет ее видимость, герой рассказа по-прежнему обладает множеством перцепций, позволяющих ему сохранять то, что Лейбниц бы назвал «памятью о жизни»<sup>137</sup>.

С другой стороны, смерти как «свертыванию» противостоит рождение или «развертывание» (Г. Лейбниц) «одного и того же одушевленного начала»<sup>138</sup>. Обозначенные нами события могут быть осмыслены как деформация, поскольку она всегда связывает между собой два тела или два состояния, которые, в свою очередь, связаны с силами, приложенными из одной из среды по направлению к другой<sup>139</sup>. В нашем случае подобными силами являются механизмы «природной органической машины», которая, по словам Лейбница, «неразрушима и всегда располагает запасным оборонительным рубежом против какого бы то ни было натиска или насилия»<sup>140</sup>. Таким образом, смерть или «свертывание» героя рассказа как бы преодолевается его повторным «рождением» или «развертыванием».

Вместе с тем подчеркнем, что это повторное претворение в жизнь тела героя деформирует его прошлый телесный облик, создавая его по образу настоящего. Но сам процесс этого претворения по существу связан с невозможностью воплотить его в повторении<sup>141</sup>. Иными словами, тело,

<sup>136</sup> Ibid., p. 39. («Я теперь и не знаю, когда я умер. Мне всегда казалось, что я умер старым, девяноста лет от роду, и каких лет, и что мое тело служит тому доказательством, с головы до пят»). (Там же., с. 100.)).

<sup>137</sup> Лейбниц, Г.-В. Сочинения в четырех томах. – М.: Мысль, 1984. – С. 383.

<sup>138</sup> Там же, с. 390-391.

<sup>139</sup> Ямпольский, М. Демон и Лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис) – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – С. 4.

<sup>140</sup> Лейбниц, Г.-В. Сочинения в четырех томах. – М.: Мысль, 1984. – С. 426.

<sup>141</sup> Ямпольский, М. Демон и Лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис) – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – С. 131.

обретаемое героем рассказа после того, как он решает выйти из могилы и начать повествование, не является и не может быть тождественным его прежнему телесному облику.

Далее на страницах рассказа возникает большое количество событий, фиксирующихся в изменениях телесного облика героя в самом прямом физическом смысле.

Так, одним из наиболее любопытных эпизодов исследуемого текста с точки зрения деформации тела является описание автором страданий, которые испытывает его герой, вынужденный носить одежду своего умершего отца: «Je portais mon grand manteau vert avec col en velours <...> celui de mon père <...>. Mais c'était toujours sur moi le même grand poids mort, sans chaleur, et les basques balayaient la terre, la râclaient plutôt, tant elles avaient raidi, tant j'avais rapetissé<sup>142</sup>. Данный отрывок свидетельствует о том, что отношения между телом героя и его одеждой являются более тесными, нежели только соприкосновение. Уместны в этом отношении размышления П. Флоренского: «<...> пронизанная более тонкими слоями телесной организации, одежда отчасти врастает в организм»<sup>143</sup>. Обозначенное нами событие может интерпретироваться как окончательное обретение тела героем с момента его повторного «рождения», поскольку «одежда есть прямое продолжение нашей телесности»<sup>144</sup>.

Отметим, что обнаруженное нами тождество тела и одежды значимо еще и потому, что вторичное претворение теперь уже одежды (в данном случае зеленого пальто) героя также сопровождается искажением его прошлой сущности.

Возникновение подобных деформаций на страницах исследуемого текста связано с тем, что телесный и чувственный опыт, становящийся одним

<sup>142</sup> Beckett, S. *Nouvelles et Textes pour rien*. Paris: Editions de Minuit, 1958. P. 46. («На мне было большое зеленое пальто с бархатным воротником <...> принадлежавшее моему отцу <...>. На мне оно висело мертвым грузом, не дающим тепла, и полы его влачили по земле, почти скребли землю, так они затвердели, так я иссох»). (Беккет, С. *Первая любовь*. Избранная проза. М., 2015. – С. 106.))

<sup>143</sup> Флоренский, П.А. *Иконостас* – М.: Русская книга, Мифрил, 1994. – С. 112.

<sup>144</sup> Ямпольский, М. *Демон и Лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис)* – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – С. 128.

из фокусов творчества Беккета, является, прежде всего, репрезентацией экзистенциальной ситуации, переживаемой самим автором. Так, в период написания исследуемого нами текста жизнь Беккета была омрачена ухудшением состояния здоровья его матери, впоследствии скончавшейся от болезни Паркинсона. Эта ситуация, в которой оказывается Беккет, проявляет экзистенциальную ранимость автора: он мучим угрызениями совести и чувством вины перед тяжело больной матерью. Весьма закономерно и упоминание на страницах исследуемого нами рассказа названия болезни, поразившей мать писателя: «<...> moi que d'habitude les parkinsoniens distançaient»<sup>145</sup>. В этом отношении представляется целесообразным обратиться к работам, фокус исследования которых заключается в показе закономерности появления в текстах Беккета концептуально значимых мотивов, напрямую связанных с интересующими нас различными формами деформации тела.

Так, для многих исследователей остается важным вопрос о том, почему категория воплощения в произведениях Беккета связана с болью нашего пребывания в мире в качестве живых, обладающих телами существ? По мнению С. Слота, ответ на данный вопрос отчасти содержится в самих текстах автора. В своем эссе «Pain Degree Zero» Слот утверждает, что телесная боль, пронизывающая творчество Беккета, является «болезненным, но необходимым напоминанием о том, что мы еще живы»<sup>146 147</sup>. Свое предположение исследователь подтверждает словами Моллоя – главного героя одноименного романа Беккета: «Разлагаться – это тоже жить»<sup>148</sup>. Также исследователь отмечает нетранзитивный характер боли у Беккета, иллюстрируя данное утверждение сценой из пьесы «В ожидании Годо», в которой Эстрагон ценой невероятных усилий наконец снимает ботинок, в то время как Владимир задает своему собеседнику вопрос, ответ на который,

<sup>145</sup> Beckett, S. *Nouvelles et Textes pour rien*. Paris: Editions de Minuit, 1958. P. 52. («<...> в иное время шаг мой казался черепашим даже в сравнении с жертвами паркинсонизма». (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М., 2015. – С. 112.)).

<sup>146</sup> Gontarski, S. *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett*. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014. – P. 54.

<sup>147</sup> Перевод цит. наш – Ю.С.

<sup>148</sup> Беккет, С. «Моллой». – М.: Текст, 2008. – С. 36.



казалось бы, очевиден: «Тебе что, больно? – Больно! Он еще спрашивает»<sup>149</sup>. Затем уже Эстрагон задает Владимиру вопрос о том, приходилось ли и ему испытывать чувство боли: «Тебе что, тоже было больно? – Больно! Он еще спрашивает!»<sup>150</sup>. Приведенный отрывок свидетельствует о том, что герои Беккета сталкиваются с неизбежным одиночеством в своем страдании, поскольку боль телесно воплощенного индивида сопротивляется вербальному означиванию, демонстрируя пропасть между словом, изначально неадекватным мысли и чувству говорящего (Ж. Деррида), и опытом жизни.

Примечательно и то, что боль телесного существования в мире зачастую символизируется в текстах Беккета в лейтмотивный образ ботинок<sup>151</sup>. С точки зрения деформации телесного облика весьма любопытным представляется другой лейтмотивный образ беккетовских текстов – мотив шляпы. Так, Лоуренс Харви, обращаясь к эпизоду пьесы, в котором Владимир замечает шляпу Лаки и они с Эстрагоном надевают по очереди все три шляпы, передавая их друг другу (свои собственные и шляпу Лаки), связывает мотив головного убора у Беккета с попыткой автора «создать ощущение пространства, лишённого какой-либо уникальности»<sup>152 153</sup>. Примечательно, что в рассказе «Успокоительное» также возникает мотив шляпы: «*Là-haut, au faite, mon chapeau, toujours le même <...>*»<sup>154</sup>. Тем не менее, обнаруженный нами повтор на страницах исследуемого текста нагружается иными функциями и смыслами, нежели выявленными исследователями в пьесе «В ожидании Годо».

В этом отношении особенно продуктивной для нас становится концепция мотива, предложенная Е. Фарыно, согласно которой мотив может рассматриваться как единица, способная к вторичной семантизации, то есть

<sup>149</sup> Беккет, С. «В ожидании Годо». – М.: «Текст», 2010. – С. 9.

<sup>150</sup> Там же. С. 9.

<sup>151</sup> Gontarski, S. *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett*. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014. – P. 56.

<sup>152</sup> Harvey, L.E. *Art and the Existential in en Attendant Godot [Text]* / L. E. Harvey // PMLA. Modern Language Association – 1960. – Vol. 75. – P. 139.

<sup>153</sup> Перевод цит. наш – Ю.С.

<sup>154</sup> Beckett, S. *Nouvelles et Textes pour rien*. Paris: Editions de Minuit, 1958. P. 46. («Впрочем, у меня на голове была шляпа, всегда одна и та же <...>» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М., 2015. – С. 107.)).

имеющая собственную парадигму внутри отдельного текста<sup>155</sup>. Так, исходя из обнаруженного нами тождества тела и одежды в художественном мире рассказа «Успокоительное», сделаем предположение о том, что лейтмотивный образ шляпы, возникающий на страницах беккетовского текста, теперь функционирует как продолжение телесного облика героя. Не случайно он подчеркивает, что носит одну и ту же шляпу. Таким образом, мотив шляпы вторично семантизируется, то есть обретает иной смысл внутри исследуемого нами текста.

С другой стороны, вторичная семантизация мотива шляпы и переход его в ранг концептуально значимых единиц в рамках исследуемого текста вписывает в телесный облик героя принципиально иные динамические процессы, становящиеся источником деформаций.

Так, будучи явлением тела, шляпа подобно пальто срастается с организмом, однако набор ее функций значительно шире, нежели базового элемента мужского гардероба. Шляпа действует в рассказе Беккета как нечто дисциплинирующее, как воплощение самого лингвистического процесса: «Si j'avais vu quelqu'un <...>. Je lui aurais dit, en touchant mon chapeau <...>. Je pris une petite avance <...> me retournai, me courbai, touchai mon chapeau et dis <...>»<sup>156</sup>. Так, шляпа становится своего рода «протезом лингвистического» (М. Ямпольский), без помощи которого объект наблюдения – страдающее, больное, невротическое тело – выходит за пределы артикулируемого: «M'entendre adresser de nouveau la parole à si peu d'intervalle me fis un gros effet. <...> Pardon monsieur, dis-je, en levant légèrement mon chapeau <...>»<sup>157</sup>. Вполне закономерно бережное отношение героя к своему головному убору, потеря

<sup>155</sup>Фарыно, Е. Повтор: свойства и функции // Алфавит: Стрoение повествовательного текста. Синтагматика. Парадигматика. – Смоленск: СГПУ, 2004. – С. 7-11.

<sup>156</sup>Beckett, S. Nouvelles et Textes pour rien. Paris: Editions de Minuit, 1958. P. 55–59. (Попадись мне человек <...>. Я бы обратился к нему, дотронувшись до шляпы <...>. Я чуть обогнал его <...> обернулся, склонился в полупоклоне, дотронулся до шляпы и сказал <...>» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М., 2015. – С. 114-117.)).

<sup>157</sup>Ibid., p. 60. («То, что через столь короткий промежуток времени ко мне вновь обратились с речью, произвело на меня огромное впечатление. <...> Простите, месье, – сказал я, приподнимая шляпу <...>» (Там же., с.118.)).

которого грозит утратой дара речи: «Mon chapeau s'envola, mais n'alla pas loin grâce au cordon. <...> Donnez-moi votre chapeau, dit-il. Je refusai<sup>158</sup>.

Говоря о нарративной организации исследуемого текста, следует отметить, что несмотря на то, что внимание автора центрировано на сознании протагониста, значительную роль играют события внешнего мира, которые вписывают трансформации в тело находящегося в движении героя.

Так, основной сюжет рассказа начинается с приходом героя-рассказчика в город. Протагонист не просто минует квартал за кварталом, его тело прочерчивает циклическую диаграмму пути: преодолев городское пространство, герой выходит к морю, а затем твердо решает вернуться к себе. Продолжив движение в обратном направлении, он попадает на оставшуюся незамеченной на пути в город площадь. Люди, автотранспорт, лейтмотивный образ велосипедиста создают движущуюся «стену-поток» (М. Ямпольский), которая обтекает идущего, формируя «миметическое» в своей сущности пространство, порождаемое самим телом протагониста: «<...> je remarquai plusieurs silhouettes, aussi bien de femme que d'homme <...>. Tous les mortels que je voyais étaient seuls et comme noyés en eux-mêmes <...>. Je ne vis qu'un seul cycliste! Il allait dans le même sens que moi<sup>159</sup>.

Повороты, движение героя по кругу наряду со скоростью его перемещения в пространстве отражают особые динамические процессы, которые визуализируются одержимым ими телом героя: «Mais bientôt m'apercevant de la pente je fis demi-tour et repartis dans l'autre sens <...>. Je fis demi-tour, mais en fait ce fut une large boucle décrite sans perte de vitesse»<sup>160</sup>.

Немаловажно и то, что передвижения героя в пространстве не носят бесцельный характер, а во многом связаны с надеждой пережить открытие

<sup>158</sup> Ibid., p. 55-64. («Шляпа слетела с моей головы, но шнурок не позволил ей удрать. <...> Отдайте мне шляпу. – Я отказался» (Там же., с. 113-122.)).

<sup>159</sup> Ibid., p. 57-58. («<...> я <...> заметил немало силуэтов, как мужских, так и женских <...>. Все смертные, которых я встретил, шли в одиночестве и выглядели запавшими в самих себя <...>. Я увидел только одного велосипедиста! Он ехал со мной в одном направлении» (Там же., с. 115-116.)).

<sup>160</sup> Ibid., p. 56. («Осознав же, что я иду под гору, я повернулся кругом и зашагал в противоположном направлении <...>. Я сказал, что повернулся кругом, но в действительности описал большую петлю, не теряя при этом скорости <...>» (Там же., с. 115.)).

нового как возвращение к прошлому. Идея вечного возвращения вводится припоминаемой героем историей, которую ему в детстве читал отец, чтобы успокоить ребенка. Речь в ней шла о приключениях некоего Джо Брима или Брина, сына смотрителя маяка, парня пятнадцати лет, который, стиснув в зубах нож, проплывал по ночам целые мили, охотясь за акулой: «Oui, il faut se soir que ce soit comme dans le conte que mon père me lisait, soir après soir, quand j'étais petit <...>»<sup>161</sup>. Далее герой-рассказчик возвращается от воспоминаний прошлого к реальности переживаемой им экзистенциальной ситуации. Перед оказавшимся на берегу моря героем вдруг появляется мальчик с черными вьющимися волосами, который, по всей видимости, и есть тот самый Джо Брим или Брин, путешествующий из одной истории в другую: «<...> je me trouvai devant un jeune garçon qui tenait une chèvre par une corne. <...> Il se taisait, en me regardant sans crainte <...> ni dégoût»<sup>162</sup>. Данный эпизод может интерпретироваться как обретение героем своей былой идентичности, отличной от его нынешнего состояния, поскольку память дает возможность «сочетать в себе себя прошлого и себя настоящего»<sup>163</sup>.

В контексте интересующей нас темы обратим внимание на тот факт, что подобное удвоение себя прошлого переживается героем-рассказчиком не только как нечто связанное с памятью о минувшем, но и как тактильный опыт. В этом отношении примечательна сцена, когда мальчик дарит протагонисту конфету: «Lui <...> vint se mettre tout contre moi et m'offrit un bonbon <...>. Il y avait au moins quatre-vingts ans qu'on ne m'avait offert un bonbon, mais je le pris avidement et le mis dans ma bouche, je retrouvai le vieux geste <...>»<sup>164</sup>. Повторение героем некогда привычного, автоматизированного жеста

<sup>161</sup> Ibid., p. 44. («Да, сегодня вечером все должно быть так, как в сказке, которую мне читал отец, вечер за вечером, когда я был маленьким <...>» (Там же., с. 104.)).

<sup>162</sup> Ibid., p. 49. («<...> передо мной вдруг появился мальчишка, державший за рога козочку. <...> Он молчал, разглядывая меня <...> без страха и отвращения» (Там же., с. 109.)).

<sup>163</sup> Ямпольский, М. Демон и Лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – С. 132.

<sup>164</sup> Beckett, S. Nouvelles et Textes pour rien. Paris: Editions de Minuit, 1958. P. 50. («<...> он подошел ко мне вплотную и предложил конфету <...>. Мне уже лет восемьдесят как не предлагали конфет, но я ловко схватил ее и сунул в рот, старый жест вернулся ко мне <...>» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М., 2015. – С. 109.)).

представляет собой не просто слепое копирование старой жестикуляционной схемы, а воспроизведение иного типа, сопровождающееся «острым сознанием своего собственного времени» (Д. Левайн), которое позволяет протагонисту пережить опыт прошлого одновременно как событие актуальной реальности.

Помимо дезавтоматизации жеста и его частичного забвения в рассматриваемом эпизоде прослеживается иной тип деформации, связанный с различиями, вносимыми в тело протагониста несовпадением «Я» визуального с «Я» акустическим. Так, герою, решившему заговорить со вдруг появившимся мальчиком, не удастся произнести ни слова: «Je préparai donc ma phrase et ouvris la bouche, croyant que j'allais l'entendre, mais je n'entendis qu'une sorte de râle, inintelligible même pour moi <...>»<sup>165</sup>. Несмотря на то, что потеря протагонистом голоса связана с «афонией после долго молчания», вырвавшийся из его уст «клекот» вместо членораздельной речи есть не что иное, как вписанный в тело героя жест, который вводит в исследуемом тексте важнейшую для всего творчества автора тему картезианского дуализма, «обеспечивающего раздельное бытие для тела и духа беккетовских героев»<sup>166</sup>.

Весьма примечательно удивление героя-рассказчика, вызванное произошедшей с ним аномалией: «<...> moi qui connaissais mes intentions»<sup>167</sup>. То есть протагонист, изначально уверенный в том, что именно он формирует свои намерения, а, значит, пользуется распорядительной властью по отношению к тому, что он хочет предпринять, сталкивается с автономизацией сознания от телесных проблем и проявлений. Таким образом, утрата голосом анатомически доступных частот иллюстрирует неадекватность «Я», существующего в качестве мыслящего субъекта, его материальной субстанции. Отметим также, что в аспекте интересующей нас деформации голос, будучи бестелесной, физически воспринимаемой акустической

<sup>165</sup> Ibid., p. 49-50. («Подготовив фразу, я открыл рот, ожидая ее услышать, но раздался только клекот, невразумительный даже для меня самого <...>» (Там же., с. 109.)).

<sup>166</sup> Доценко, Е.Г. Национальное и наднациональное в театре абсурда С. Беккета // Текст в культурно историческом контексте: сб. науч. тр. – Екатеринбург: Изд-во Урал. Унт-та, 2006. – С. 19-34.

<sup>167</sup> Beckett, S. Nouvelles et Textes pour rien. Paris: Editions de Minuit, 1958. P. 50. («<...> а мне ведь известны мои собственные намерения» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М., 2015. – С. 109.)).

субстанцией, рассматривается в качестве феномена материального, поскольку он «требует тела <...> лишившись которого становится подлинным знаком <...> невообразимого»<sup>168</sup>.

Суммируя вышесказанное, отметим: желание пребывающего в беспамятстве героя вернуться в уже «пережитое» определяет рекуррентный ритм фабульного движения «Успокоительного»; именно «внешнее», условно жизнеподобное пространство вписывает деформации в тело протагониста; биологическое «воскресение» героя не позволяет ему восстановить свой прежний телесный облик; вторичное претворение одежды как продолжения телесности также оборачивается искажением ее прошлой сущности; утрата героем своего голоса проблематизирует картезианские представления о духовной и материальной субстанциях, их соотношении в жизни человека; одиночество автономного, сфокусированного на собственном сознании субъекта обнажается, в том числе, в нетранзитивности физического страдания. Все это, на наш взгляд, позволяет осмыслить «Успокоительное» как своего рода творческий полигон для разработки темы бессилия в разных дискурсивных плоскостях.

## **2.2 Мотив шляпы в философской прозе (на материале рассказов «Конец», «Первая любовь» и «Изгнанник»)**

Мотив как явление художественной словесности представляет собой «компонент произведений, обладающий повышенной значимостью (семантической насыщенностью)»<sup>169</sup>. Последние десятилетия отмечены ростом интереса к проблеме мотива со стороны исследователей, работающих в сфере исторической и теоретической поэтики<sup>170</sup>. Для второй области научных изысканий ключевыми являются идеи Б.В. Томашевского о

<sup>168</sup> Ямпольский, М. Демон и Лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – С. 196-197.

<sup>169</sup> Хализев, В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2004. – С. 280.

<sup>170</sup> Силантьев, И.В. Поэтика мотива. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 58.

тематичности мотива, а также представления В.Б. Шкловского о мотиве как теме, обнаруживающей смысловое движение сюжета в рамках отдельного произведения (В.Б. Шкловский)<sup>171</sup>.

Но принципиально значимой для нас вновь становится приведенная в предыдущем параграфе концепция мотива Е. Фарыно. Фокус нашего внимания сосредоточен на анализе функционального потенциала лейтмотива шляпы (закономерности его вариаций в исследуемых текстах, обнаружении экзистенциальной подоплеки лейтмотивного повтора), обеспечивающего единство элементов художественного мира рассказов «Конец» («La fin»), «Первая любовь» («Le premier amour») и «Изгнанник» («L'expulsé»), относящихся к зрелому периоду творчества (1946 г.) Беккета.

Следует отметить, что при обращении к мотивике конкретного автора мы не можем уйти от необходимости вычленять заложенный в ней потенциал субъективно значимых событий биографического характера. Здесь уместно вспомнить о перманентном характере переживаемой Беккетом экзистенциальной ситуации, сопряженной, прежде всего, с потерей отца, после смерти которого Беккет оставляет преподавательскую деятельность и обращается за помощью к психоаналитику<sup>172</sup>. Примечательно, что именно в этот период Беккет высказывает мнение о том, что человеческое существование представляет собой болезнь, начинающуюся в детстве<sup>173</sup>. В этом отношении важно, что непосредственно на момент написания исследуемых нами рассказов жизнь писателя была омрачена болезнью его матери<sup>174</sup>, тяжелое состояние здоровья которой во многом обуславливает сопряженность категории воплощения в творчестве Беккета с болью пребывания человека в мире в качестве живого, обладающего телом существа.

---

<sup>171</sup> Там же, с. 60.

<sup>172</sup> Knowlson, J. *Damned to Fame*. London: Bloomsbury, 1996. – P. 173.

<sup>173</sup> Bair, D. *Samuel Beckett*. London, 1978. – P. 170.

<sup>174</sup> McDonald, R. *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*. – Cambridge: Cambridge University Press, 2006. – P. 7-17.

Но прежде, чем указать на смыслы и функции, которыми нагружается лейтмотив шляпы, обратимся к идеям и концепциям, заявленным Л.Е. Харви, А. Астро и Р. Кон в отношении обнаруживаемых в текстах Беккета подобий (повторов).

Так, в работе «Искусство и экзистенциальное в “В ожидании Годо”» («Art and Existential in “En attendant Godot”», 1960) Харви, обращаясь к эпизоду, в котором Владимир и Эстрагон надевают по очереди шляпы, передавая их друг другу, связывает лейтмотив шляпы у Беккета с попыткой автора «создать ощущение пространства, лишённого какой-либо уникальности»<sup>175 176</sup>. Данное предположение исследователь подтверждает интересным наблюдением. Так, рассматриваемому эпизоду игры со шляпами предшествуют строки, представляющие собой своего рода «вербальный круг» (Харви), прочерчиваемый благодаря различным комбинациям названий географических локусов Франции: «<...> на Сене Сене и Уазе Сене и Марне Марне и Уазе»<sup>177</sup>. Подобный повтор одних и тех же слов, не способных адекватно отражать реальную действительность, обесмысливает, по мнению Харви, пространственную организацию беккетовского текста<sup>178</sup>. Нетрудно заметить, что активно передаваемая из рук в руки шляпа выполняет сходную – суггестивную функцию, способствуя созданию экзистенциального ощущения разлада и «дурной цикличности».

Любопытными представляются наблюдения, сделанные Е. Доценко, которая в своем диссертационном исследовании подчеркивает вставной характер эпизода с «чаплинскими» шляпами. Исследователь отмечает, что игра с котелками «из клоунады превращается в чистую пантомиму <...> напоминающую немое кино»<sup>179</sup>. Таким образом, шляпы-котелки, которые

<sup>175</sup> Harvey, L.E. Art and the Existential in en Attendant Godot [Text] / L. E. Harvey // PMLA. Modern Language Association – 1960. – Vol. 75. – P. 139.

<sup>176</sup> Здесь и далее все цитаты из научных и литературно-критических источников приводятся в нашем переводе – Ю.С.

<sup>177</sup> Беккет, С. «В ожидании Годо». – М.: «Текст», 2010. – С. 50.

<sup>178</sup> Harvey L.E. Art and the Existential in «en Attendant Godot». PMLA, Vol. 75, No. 1. Modern Language Association, 1960. P. 139.

<sup>179</sup> Доценко, Е.Г. Национальное и наднациональное в театре абсурда // Текст в культурно историческом контексте: сб. науч. тр. – Екатеринбург: Изд-во Урал. Унт-та, 2006. – С. 19-34.



активно роняют, снимают и надевают протагонисты, представляют собой аллюзии к немому кино, к арсеналу которого зачастую обращается Беккет<sup>180</sup>. Отметим и то, что головные уборы персонажей котелками называет сам автор (“Tous ces personnages portent le chapeau melon”), но не в ремарках, а очень необычно для драматических текстов – в постраничных сносках<sup>181</sup>. Подобные наблюдения представляются значимыми, поскольку именно шляпа-котелок фигурирует в некоторых из исследуемых нами произведений («Конец», «Успокоительное»).

По-другому лейтмотив шляпы предстает у Астро. Так, в главе, посвященной пьесе «В ожидании Годо», исследователь заостряет внимание на эпизоде, в котором демонстрируется неспособность Лаки – одного из действующих лиц произведения, мыслить с непокрытой головой, то есть без шляпы: «Велите ему думать. – Подайте ему его шляпу. – Его шляпу? – Он без шляпы думать не может»<sup>182</sup>. Таким образом, шляпа в художественном мире беккетовских текстов обеспечивает субъекту «способность мыслить»<sup>183</sup>. Далее ученый ярко иллюстрирует свою идею, обращаясь к первой части знаменитой прозаической трилогии Беккета – роману «Моллой»: «Моллой знает, что он жив, пока у него есть шляпа. Однако тот факт, что шляпа может менять своих владельцев или быть запросто переданной кому-то другому <...> показывает нам, до какой степени остается по-прежнему нерешенным вопрос о смысле нашего бытия. Именно поэтому Моллой привязывает свою шляпу [к петлице – Ю.С.] с помощью шнура<sup>184 185</sup>. Как мы видим, лейтмотив шляпы у Беккета варьируется, вступая в связь с другим лейтмотивом, – лейтмотивом «шнура». Таким образом, Астро рассматривает лейтмотив как содержательный элемент, сопряженный, с одной стороны, с проблематизацией Беккетом феномена субъекта, с другой – с постановкой вопроса о смысле бытия. Подчеркнем

<sup>180</sup> Там же, с. 137-138.

<sup>181</sup> Там же, с. 137-138.

<sup>182</sup> Беккет, С. «В ожидании Годо». – М.: «Текст», 2010. – С. 47.

<sup>183</sup> Astro, A. Understanding Samuel Beckett. – Columbia: The University of South Carolina Press, 2011. – P. 57-58.

<sup>184</sup> Ibid, P. 58.

<sup>185</sup> Перевод цит. наш – Ю.С.

также и то, что внимание исследователя сфокусировано не только на текстах отдельного жанра, например, драматических, но и на прозаическом наследии автора, что расширяет возможности трактовки лейтмотивного повтора как концептуально значимого фактора при анализе отдельного художественного текста.

Среди исследований, затрагивающих проблему функции лейтмотива шляпы непосредственно в беккетовской малой прозе, следует особо отметить работу Р. Кон «Беккетовский канон» («A Beckett Canon»). Так, ученый, обращаясь к рассказу «Изгнанник», заостряет внимание на эпизоде, в котором оказавшийся выставленным за дверь главный герой вспоминает случай из детства, когда отец повел его в магазин и купил ему шляпу: «Lorsque ma tête eut atteint ses dimensions je ne dirai pas définitives, mais maxima, mon père me dit, Viens, mon fils, nous allons acheter ton chapeau <...>»<sup>186</sup>. В связи с данным эпизодом Кон приходит к выводу, что «тема памяти является, пожалуй, одной из центральных в этом сложно организованном тексте»<sup>187</sup>. Подобные наблюдения позволяют обнаружить в лейтмотивном повторе события, причастные личному опыту писателя, и одновременно эксплицируют трудность, с которой сталкивается исследователь, игнорирующий биографическое начало мотивики конкретного автора.

Завершая обзор вышеуказанных литературно-критических источников, отметим некоторые из выделенных исследователями функций лейтмотива шляпы в художественном мире беккетовских текстов:

во-первых, это суггестивная функция повторяемого лексического блока, привлекающая внимание читателя к таким важным аспектам авторского художественного мира как условность пространства наряду с трагическим ощущением разлада (Л.Е. Харви);

<sup>186</sup> Beckett, S. *Nouvelles et Textes pour rien*. Paris: Editions de Minuit, 1958. P. 14. («Когда голова моя достигла не то чтобы окончательных, но своих максимальных размеров, отец сказал мне: “Что ж, сынок, пора идти за твоей шляпой <...>»» (Там же., с. 79.)).

<sup>187</sup> Cohn, R. *A Beckett Canon*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001. – P. 142.

во-вторых, лейтмотивный повтор связан с аллюзиями к другим видам искусства (например, к кинематографу), близким Беккету (Е. Доценко);

в-третьих, повторяемый в пределах текста мотив шляпы нагружается тематической функцией, которая заключается, с одной стороны, в проблематизации феномена субъекта, с другой – в постановке вопроса о бытии (А. Астро);

в-четвертых, в ряде случаев лейтмотивный образ шляпы отличается тонкой нюансировкой в обнажении личного начала в творчестве Беккета (Р. Кон).

Принимая во внимание вышеизложенные выводы, проследим реализацию семантики лейтмотива шляпы в исследуемых нами послевоенных рассказах («Конец», «Первая любовь», «Изгнанник») Беккета.

Так, в рассказе «Конец» описываются скитания старика, оказавшегося изгнанным из своей комнаты и вынужденного искать себе новое убежище. В конце повествования герой совершает своего рода самоубийство, найдя пристанище в заброшенной лодке, похожей, из-за крышки, сооруженной самим протагонистом, на настоящий гроб, в котором старик отправляется в открытое море. Исследуемый нами лейтмотивный образ шляпы возникает уже с первых страниц рассказа: перед тем, как героя выпускают из некоей институции, по-видимому, госпиталя, ему выдают одежду и деньги: «Il me vêtirent et me donnèrent de l'argent. <...> Les vêtements – chaussures, chaussettes, pantalons, chemises, veste et chapeau – n'étaient pas neufs <...>. Quoi qu'il en soit, le chapeau était un melon, en bon état»<sup>188</sup>. Так, сразу же выявляемый читателем повышенный модус условности пространственной организации произведения, закрепляется образом шляпы-котелка, который, в свою очередь, вступает в связь с другими мотивно-тематическими комплексами (в особенности, денег или оставленного наследства, ботинок, шнурка и др.). Это предположение

---

<sup>188</sup> Beckett, S. Nouvelles et Textes pour rien. Paris: Editions de Minuit, 1958. P. 71-72. («Они одели меня и дали мне денег. <...> Одежда – туфли, носки, брюки, рубашка, пиджак и шляпа – была не новая <...>. Так или иначе, но шляпа была котелок, и в хорошем состоянии» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М., 2015. – С. 41-42.)).

подтверждается наблюдениями над функционированием лейтмотива шляпы в других исследуемых текстах.

Так, в рассказе «Первая любовь», для которого характерна большая степень событийности по сравнению с другими исследуемыми нами текстами, речь идет о молодом человеке, оказавшемся изгнанным из своего дома после смерти отца. Отношения главного героя с женщиной, которую вначале зовут Лулу, а затем Анной, ведут к утрате протагонистом своей идентичности, который из асоциального бродяги-маргинала превращается в обезличенное существо, стремящееся только к покою. Вероятно, сюжет данного произведения во многом является автобиографическим, поскольку, по словам биографа писателя Дэвд Бэр, Беккет дал согласие на публикацию рассказа только после смерти женщины, о которой говорится в тексте<sup>189</sup>. С точки зрения исследуемого нами лейтмотивного повтора следует отметить, что появляющийся в самом начале рассказа образ шляпы во многом призван подчеркнуть условность пространства мира художественного произведения: «C'est dans ce petit espace fermé sur trois côtés que je dus me changer, je veux dire échanger ma robe de chambre et ma chemise de nuit contre mes vêtements de voyage, je veux dire chaussettes, chaussures, pantalon, chemise, veston, manteau et chapeau <...>»<sup>190</sup>. В данном примере цепь мотивов, среди которых присутствует исследуемая нами шляпа, обнаруживает в высшей степени условный характер внутреннего локуса, лишённого каких-либо неповторимых, присущих только ему черт.

Лейтмотивный образ шляпы функционирует сходным образом и в рассказе Беккета «Изгнанник», главный герой которого, оказавшись на улице, вынужден искать себе новое пристанище. Передвижения протагониста в рамках пространства художественного произведения и взаимодействия с целым рядом внутренних локусов, служащих герою случайным убежищем,

<sup>189</sup> Токарев, Д.В. Курс на худшее. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 51.

<sup>190</sup> Beckett, S. Premier Amour [Text] / S. Beckett. – Paris: Editions de Minuit, 1970. – kindle edition. – loc. 67 of 415. («В этом крошечном пространстве, лишь с трех сторон закрытом от взглядов посторонних, мне и предстояло сменить домашний халат и ночную рубашку на выходную одежду, то есть носки, туфли, брюки, рубашку, пиджак, пальто и шляпу <...>» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М., 2015. – С. 11.)).

приобретают почти сюрреалистические очертания<sup>191</sup>. Как и в двух предыдущих рассматриваемых нами рассказах, образ шляпы-котелка, возникающий уже с первых страниц текста, функционирует сходным образом: будучи инкорпорированным в ранее выявленный нами ряд повторяемых лексических блоков, лейтмотивный образ шляпы передает цикличность пространства, обнаруживаемую вокруг себя и конструируемую протагонистом одновременно. В этом отношении неслучайна траектория, которую выписывает в воздухе шляпа, брошенная вслед выставленному из дома герою рассказа «Изгнанник»: «Mais ce n'était que mon chapeau, planant vers moi à travers les airs, en tournoyant»<sup>192</sup>. С точки зрения вводимой образом шляпы вездесущей цикличности данный эпизод схож со сценой из рассказа «Конец», в которой главный герой совершает манипуляции с выданной ему благотворительным заведением шляпой-котелок: «Sous mon chapeau je piquai des feuilles, tout autour, pour faire ombre»<sup>193</sup>. Таким образом, лейтмотив шляпы вводит цикличность как инвариантное свойство художественного мира Беккета, призванное, в свою очередь, подчеркнуть условный характер пространства в рассматриваемых текстах.

Отметим также, что с лейтмотивом шляпы связан другой мотив, пронизывающий целый ряд произведений Беккета, в том числе и исследуемые нами рассказы, – «мотив изгнания первого человека из рая». В этом отношении интересны наблюдения, сделанные А. Куссо, в работе, посвященной исследованию топографии рассказа «Первая любовь»: «Пространство [у Беккета – Ю.С.] приобретает онтологическую значимость. Одна из основных проблем, с которой сталкивается беккетовский субъект, связана с поиском некоего локуса, который мог бы стать домом для его бытия. Однако здесь и проявляется двойственный характер подобных поисков: убежище или укрытие, которое главный герой всеми силами стремится обрести,

<sup>191</sup> Cohn, R. A Beckett Canon. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001. – P. 129.

<sup>192</sup> Beckett, S. Nouvelles et Textes pour rien. Paris: Éditions de Minuit, 1958. P. 14. («Но то оказалась всего лишь моя шляпа, которая, кружась, достигла меня по воздуху» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М., 2015. – С. 79.)).

<sup>193</sup> Ibid., p. 87. («В свою шляпу, по кругу, я воткнул листья в целях затенения» (Там же., с. 55.)).

одновременно отвергается им самим же <...><sup>194</sup>. Говоря о вариации лейтмотива шляпы, который, несомненно, входит в связь с мотивом «изгнания первого человека из рая», следует особенно отметить сцену из рассказа «Изгнанник», в которой герой переходит от подробного повествования о своей шляпе к созерцанию герани, стоявшей на подоконнике дома, из которого был изгнан протагонист: «À la mort de mon père j'aurais pu me délivrer de ce chapeau <...>. Je traversai la rue et me retournai vers la maison qui venait de m'émettre <...>. Comme elle était belle! Il y avait des géraniums aux fenêtres»<sup>195</sup>. Так, возникающий в данном эпизоде цветок подчеркивает связь между домом и райским садом – Эдемом, в который главный герой желает вернуться. Таким образом, лейтмотив шляпы, вступая в связь с мотивом «изгнания первого человека из рая», варьируется, образуя своего рода промежуточную сферу гомологии в пересечении кросс-уровневых единиц художественного текста.

Другой важнейшей функцией лейтмотивного образа шляпы в исследуемых текстах становится обнаружение биографически значимых событий. Примечательна в этом отношении мысль главного героя рассказа «Первая любовь», внезапно пришедшая ему в голову во время размышлений о своей возлюбленной: «<...> j'ai toujours conservé mon chapeau à moi, celui que mon père m'avait donné, et je n'ai jamais eu d'autre chapeau que celui-là»<sup>196</sup>. С точки зрения обращения героя к личному опыту, пожалуй, еще более репрезентативны ранее упомянутые нами воспоминания протагониста беккетовского «Изгнанника», воскрешающие сцену из прошлого, связанную с покупкой отцом главного героя шляпы своему сыну: «Il alla droit au chapeau. Moi je n'avais pas voix au chapitre, le chapelier non plus. <...> Il ne m'était plus permis, à partir de ce jour-là, de sortir tête nue <...>. Je devais le brosser matin et

<sup>194</sup> Cousseau, A. De l'importance des lieux dans «Premier Amour». Topographie affective et topique littéraire // Samuel Beckett Today / Aujourd'hui. – 2000. – Vol. 52. – Issue 10. – P. 53.

<sup>195</sup> Beckett, S. Nouvelles et Textes pour rien. Paris: Editions de Minuit, 1958. P. 16. («Когда отец скончался, я был волен избавиться от шляпы <...>. Я перешел улицу и повернулся лицом к дому, из которого меня только что вышвырнули <...>. Какой же он был красивый! На окнах виднелись горшки с геранью» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М., 2015. – С. 80-81.)).

<sup>196</sup> Beckett, S. Premier Amour [Text] / S. Beckett. – Paris: Editions de Minuit, 1970. – kindle edition. – loc. 182 of 415. («<...> я всегда носил свою собственную шляпу, ту, которую подарил мне отец, и никогда не было у меня никакой другой шляпы, кроме этой» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М., 2015. – С. 22.)).

soir»<sup>197</sup>. Справедливая мысль Р. Кон о теме памяти как одной из центральных в данном тексте, должна быть дополнена акцентом на композиции воспоминаний, возвращающихся в разной редакции во многом благодаря нетождеству повторов исследуемого нами лейтмотивного образа.

Так, несмотря на проявляющийся в разной степени изоморфизм содержания вышеприведенных примеров, следует отметить, что воспоминания протагониста рассказа «Первая любовь» воскрешают прошлое в сравнительно размытых очертаниях, в то время как возврат к минувшему опыту главного героя «Изгнанника» характеризуется элементами событийного ряда. Уместны в этом отношении размышления Е. Фарыно: «Один из путей нахождения границ повтора <...> – опознание мест, где включается память о предыдущих состояниях речевого потока (мест, где возможна была бы читательская остановка типа «это / такое / нечто подобное уже было»)»<sup>198</sup>. Действительно, благодаря большей эксплицированности связи образа шляпы в рассказе «Изгнанник» с другими мотивами, в частности, с мотивом «изгнания первого человека из рая», о чем говорит само название произведения, исследуемый лейтмотивный повтор раскрывает больший объем заложенного в нем психологического и биографического потенциала и таким образом формирует внутренний сюжет в рамках отдельно взятого произведения.

Обратим внимание на то, как привлечение к анализу так называемого третьего текста позволяет прийти к более точному пониманию функциональности и закономерности появления лейтмотива в других послевоенных текстах. Так, в большинстве сцен из рассказов «Первая любовь» и «Изгнанник», в которых возникает образ шляпы, главный герой всячески старается избежать перспективы остаться с непокрытой головой. Примечательно поведение протагониста «Первой любви», который,

<sup>197</sup> Beckett, S. *Nouvelles et Textes pour rien*. Paris: Editions de Minuit, 1958. P. 14-15. («В магазине он направился прямо к шляпе. Я не оказал на его решение ни малейшего влияния, так же как и шляпник. <...> С того дня мне запрещалось выходить на улицу с непокрытой головой <...>. От меня требовалось чистить ее щеткой каждое утро и каждый вечер» (Беккет, С. *Первая любовь*. Избранная проза. М., 2015. – С. 80.)).

<sup>198</sup> Фарыно, Е.А. Введение в литературоведение. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – С. 15.

оказавшись в квартире своей возлюбленной, отказывается снять свой головной убор: «Enlevez votre chapeau au moins dit-elle. Je vous parlerai de mon chapeau une autre fois peut-être»<sup>199</sup>. Нежелание героя расставаться со шляпой находит частичное физиологическое объяснение в рассказе «Конец», в котором главный герой жалуется на плохое здоровье: «Mais je ne pouvais me promener tête nue, vu l'état de mon crâne. <...> Je me soignai le crâne avec des compresses d'algue, ce qui me fit un bien énorme, mai passager. <...> Je ne pouvais pas me servir de mon chapeau, à cause de mon crâne»<sup>200</sup>. Точное описание физического недуга героя, во многом определяющего его поведение, дается в одном из эпизодов «Изгнанника», когда протагонист из вежливости решает снять шляпу в доме извозчика, предложившего главному герою переночевать у него: «Il attira l'attention de sa femme sur une pustule que j'avais au sommet du crâne, car j'avais enlevé mon chapeau, par civilité»<sup>201</sup>. Таким образом, рассказ «Изгнанник» становится своего рода экспликатой, раскрывающей в рамках рассматриваемых нами произведений связь лейтмотивного образа шляпы с болью телесного существования в мире.

Подводя итоги, укажем на специфику лейтмотивной организации «Рассказов» и «Первой любви»:

– лейтмотивный образ шляпы схематизирует пространственные координаты послевоенных франкоязычных опытов («Конец», «Изгнанник», «Первая любовь»), сообщает им свойство цикличности («Изгнанник»);

– обнаруживаемый в «Рассказах» повтор входит в связь с другими интратекстуальными мотивами (денег, оставленного наследства, шнурка, ботинок) и, таким образом, приобретает дополнительные смысловые

<sup>199</sup> Beckett, S. Premier Amour [Text] / S. Beckett. – Paris: Editions de Minuit, 1970. – kindle edition. – loc. 275 of 415. («Снимите, по крайней мере, шляпу, – сказала она. – Возможно, я поговорю с вами о моей шляпе в другой раз» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М., 2015. – С. 30.)).

<sup>200</sup> Beckett, S. Nouvelles et Textes pour rien. Paris: Editions de Minuit, 1958. P. 72-98. («Я не мог ходить с непокрытой головой, принимая во внимание состояние моего черепа. <...> Я прикладывал к черепу компрессы из водорослей, и они приносили мне огромное, хотя и скоротечное облегчение. <...> Шляпой я не мог воспользоваться [для сбора милостыни – Ю.С.] из-за состояния своего черепа» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М., 2015. – С. 43-64.)).

<sup>201</sup> Ibid., p. 34. («Он обратил внимание жены на пустулу, что была у меня на черепе, так как из вежливости я снял шляпу» (Там же., с. 97.)).



коннотации, связанные с вопрошанием об абсурде бытия, об опыте телесного страдания и т.д.;

– одним из организующих стержней лейтмотивности условно сюжетных текстов является топография движения и, в частности, рекуррентное оставление протагонистом потенциального места бытия;

– личный, индивидуальный опыт (смерть отца, болезнь матери, межличностные отношения) универсализируется, помещается в общечеловеческий сюжет о сопротивляемости физической боли вербальному означиванию, о размывании идентичности самосознающего субъекта и его замкнутости на собственном «Я».

### 2.3 Метасюжет послевоенной французской прозы С. Беккета

Проблематизация традиционного вербально-логического кода, предельно условная демонстрация свойственных малой форме жанрообразующих констант – наличие «сюжетного ядра» (М. Петровский)<sup>202</sup>, выстраивание автором системы персонажей и помещение «сюжетного удара» (Б. Эйхенбаум)<sup>203</sup> или «точки поворота» (Н. Тamarченко)<sup>204</sup> в конце произведения – казалось бы, приводит к распаду архитектоники сюжетных текстов на дискретные фрагменты субъективно-личностного опыта. Но это не так в текстах Беккета.

На наш взгляд, «Рассказы» в действительности представляют собой вариации на одни и те же темы – неспособность повествователя принять Другого, найти место бытия, попытки завершить солипсический проект, отмена эволюции художественного мира, отсутствие языка, адекватного

<sup>202</sup> Петровский, М.А. *Ars Poetica*. Сборник статей // Ярхо, Б.И., Пешковский, А.М., Петровский, М.А., Столяров, М.П., Шор, Р.О. (Ред.). – 1927. – Вып. 1. – 114 с.

<sup>203</sup> Эйхенбаум, Б.М. О. Генри и теория новеллы [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.opozajaz.ru/ohenry/ohenry02.html> (дата обращения: 20.02.2021).

<sup>204</sup> Тamarченко, Н.Д. Проблема события в литературном произведении (сюжетологические и нарратологические аспекты) [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027585> (дата обращения: 20.02.2021).

мысли и чувству говорящего и др. Благодаря этому метасюжету единство элементов художественного мира «Рассказов» становится еще более очевидным: к примеру, проследить процесс и этапы восхождения повествователя миниатюрной трилогии к «океаническому сознанию» возможно только на материале всех трех текстов – «Конца», «Изгнанника» и «Успокоительного».

В рамках данного параграфа рекуррентные ситуации постоянной смены пространственно-временных координат нарратора, опознаваемые нами как мотив «покидания места бытия», будут рассмотрены в качестве ресурса лейтмотивной связности послевоенных текстов Беккета (включая «Первую любовь», которая, напомним, была опубликована отдельно). Как мы увидим далее на примерах, мотив «покидания места бытия» вступает в связь с сюжетом о неспособности принять «Другого». Композиция последнего включает в себя ситуации замещения/вытеснения человека животным или неодушевленным предметом.

Обозначенный нами мотив, на наш взгляд, является главным сюжетогенным мотивом исследуемых произведений. Вспомним, к примеру, сюжет «Первой любви». С первых строк произведения повествователь говорит читателю о том, что он связывает свою «женильбу» со смертью отца. Именно после его кончины протагонист, молодой человек двадцати пяти лет, был вынужден покинуть отчий дом, несмотря на оставленную родителем в завещании просьбу к жильцам о том, чтобы его сыну была предоставлена комната. Пустившись в странствия, герой знакомится на набережной одного из каналов со своей будущей «супругой» – Лулу, которой он впоследствии дал имя Анна. Далее, после того, как Анна сообщила протагонисту о том, что «у нее есть комната», влюбленные начинают жить вместе. Однако их «брачная ночь» оборачивается, по сути, изнасилованием главного героя, всячески избегавшего сексуального контакта с Анной. Неудивительно, что ставшая результатом этой связи беременность вызывает ужас у протагониста: в конце

произведения он, теперь уже по своей воле, покидает дом возлюбленной во время ее родов под, по-видимому, обоюдные крики матери и ее первенца.

Примечательно, что зарубежные исследователи указывают на то же. Так в работе А. Куссо, посвященной исследованию топографии «Первой любви», читаем: «изгнание из отчего дома <...> может трактоваться как источник пространственных передвижений героя <...>»<sup>205</sup>.

Подобным же образом развивается фабульная событийность в рассказах «Конец», «Изгнанник» и «Успокоительное». Так, завязка сюжетного действия первого произведения связана с изгнанием протагониста из некоего учреждения, занимающегося благотворительностью. Спустя некоторое время герой, располагавший небольшими денежными средствами, берет в аренду подвал одного из случайно обнаруженных им домов. Однако вскоре, после заключения сделки, появляется незнакомец, который выдворяет протагониста из помещения. Впоследствии, прежде чем отправиться в последнее в своей жизни «плавание» на случайно обнаруженной в каретнике лодке, протагонисту довелось перепробовать в качестве убежищ пещеру на берегу моря и расположенную в горах хижину.

Второе произведение начинается с изображения то поднимающегося, то спускающегося по лестнице повествователя, который таким образом пытается сосчитать количество ступенек, ведущих к дому, из которого его только что вышвырнули. Несколькими страницами далее этот дом вновь предстанет взору «изгнанника»: «Je traversai la rue et me retournai vers la maison <...> moi qui ne me retournais jamais, en m'en allant. Comme elle était belle! Il y avait des géraniums aux fenêtres»<sup>206</sup>. Переключки с изгнанием из Эдема здесь, на наш взгляд, очевидны. Оказавшись в городе, герой нанимает фиакр и просит извозчика отвезти его в зоосад. Но потом герой отказывается от прежней цели

<sup>205</sup> Cousseau, A. De l'importance des lieux dans "Premier Amour". Topographie affective et topique littéraire // Samuel Beckett Today / Aujourd'hui. – 2000. – Vol. 52. – Issue 10. – P. 54.

<sup>206</sup> Beckett, S. Nouvelles et Textes pour rien. Paris: Editions de Minuit, 1958. P. 16. («Я перешел улицу и повернулся лицом к дому <...> я, который всегда уходит не оборачиваясь. Какой же он был красивый! На окнах виднелись горшки с геранью») (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М., 2015. – С. 81.)).

поездки и приглашает возницу пообедать вместе. После состоявшегося знакомства извозчик по собственной инициативе берется помочь повествователю в поисках меблированной комнаты. Однако посещение квартир по отмеченным извозчиком адресам оказалось напрасным. Далее возница, начавший к этому времени «чертовски надоедать» протагонисту, предлагает последнему переночевать у него, но тот предпочел уютному дому извозчика его стойло. Однако и оно в конце концов было отвергнуто.

Наконец, начальная сцена «Успокоительного» дает повод говорить о некоторой вариации здесь мотива «покидания места бытия». В ней покоящийся в некой пещере (вроде берлоги) герой заявляет о своей физической кончине, а также о том, что скоро ему предстоит стать свидетелем собственного разложения. Чтобы найти успокоение, протагонист рассказывает самому себе историю. Так, выйдя из пещеры, герой сначала проходит через крохотный лес, затем преодолевает луг, дорогу, поле и, наконец, достигает городских ворот. Преодолев городское пространство, повествователь выходит к морю. Там перед ним вдруг появляется мальчик с черными вьющимися волосами, который, по всей видимости, и есть тот самый Джо Брим или Брин, персонаж сказки, которую отец повествователя читал ему, когда тот был маленький. Далее герой твердо решает вернуться к себе. Продолжив движение в обратном направлении, он попадает на оставшуюся незамеченной на пути в город площадь, в глубине которой вздымался собор. Культовое сооружение становится новым убежищем для повествователя, однако ненадолго. В заключительной сцене «Успокоительного» оказавшийся распластанным на дорожных плитах повествователь все же поднимается на ноги после пережитого падения и продолжает свой путь.

И здесь снова уместно вспомнить о размышлениях Куссо: «Одна из проблем, с которой так часто сталкивается беккетовский персонаж, – неспособность найти место бытия, иными словами, пространство, пригодное и для долгого пребывания, и для того, чтобы вписать себя в его строго очерченные границы. Очевидна двойственность подобного места привязки

(lieu d'ancrage), которое, будучи страстно желаемым, одновременно отвергается субъектом; перед нами источник тоски и невзгод, и в то же время – объект поисков и вождения. Трудности, с которыми сопряжено присвоение вышеописанного локуса субъектом, обнажают неспособность последнего выстраивать какие-либо отношения и с внешним миром, и с Другим и, наконец, с самим собой»<sup>207</sup>. По мысли Куссо, важно и то, что сама невозможность интимной и духовной близости для повествователя во многом формирует основу для осознания им своей трагической неспособности принять аффективную причастность к пространству Другого<sup>208 209</sup>.

Подобные наблюдения могут быть распространены и на эпизод с пещерой из рассказа «Конец», когда повествователь, сначала поколебавшись, стоит ли ему, не имеющему привычки «находиться в обществе кого бы то ни было дольше чем две или три минуты», уступить просьбе знакомого и заночевать у него, все же решает отправиться с ним: «Je ne sais combien de temps je restai là. On était bien dans la caverne, je dois le dire»<sup>210</sup>. Эта только что обретенная идиллия вдруг оборачивается пространством, разделяемым с Другим: «Il m'apporterait à manger tous les jours et il viendrait de temps en temps

<sup>207</sup> Cousseau, A. De l'importance des lieux dans "Premier Amour". Topographie affective et topique littéraire // Samuel Beckett Today / Aujourd'hui. – 2000. – Vol. 52. – Issue 10. – P. 53.

<sup>208</sup> Ibid., p. 56.

<sup>209</sup> Впрочем, позиция в отношении полной неспособности нарратора поздних беккетовских опытов (и, в частности, протагониста «Первой любви») пережить опыт «Другого» разделяется не всеми учеными. Можно вспомнить известное эссе Ю. Кристевой «Отец, любовь и изгнание» («The Father, Love and Banishment», 1980). В нем исследователь делает весьма любопытное наблюдение: одним из немногих мифов, которому удастся избежать демифологизации, столь характерной для беккетовского художественного пространства, становится предание, связанное с увенчанной ореолом святости Матерью, сопровождающей человечество на протяжении всего его жизненного пути: от культа Девы Марии до психоаналитической кушетки Фрейда. Кристева пишет: «И все-таки <...> читателю, которому Беккет так смело бросает вызов, уже с первого взгляда становится ясно, что есть в творчестве автора нечто, что остается нетронутым, а именно – торжествующая умиротворенность материнского образа, неприкосновенного и столь тщательно им избегаемого. Так, среди обломков развенчанных образов мы обнаруживаем нечто, что еще не утратило своей сакральной сущности. Как представляется, пронизательный и в равной степени свободный от предрассудков читатель согласится с тем, что опытом, к которому взывает Беккет, является опыт Другого – нетронутый и безумно притягательный. Именно он оказывается своего рода гарантией жизнеспособности последнего из мифов современности, мифа о женском начале... И он не погибнет до тех пор, пока некто, приход которого будет сопровождаться звуковым всплеском, цветовым взрывом и оглушительным хохотом, не захватит последнее прибежище сакрального, которое все еще надежно сокрыто в далеких от нас Мадоннах Беллини» (См. об этом: Kristeva, J. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* [Text] / J. Kristeva. – New York: Columbia University Press, 1980. – 305 p.).

<sup>210</sup> Beckett, S. *Nouvelles et Textes pour rien*. Paris: Editions de Minuit, 1958. P. 91. («Не знаю, сколько времени я там пробыл. Должен признаться, что в пещере мне было хорошо») (Беккет, С. *Первая любовь*. Избранная проза. М., 2015. – С. 58.).

s'assurer que j'allais bien et n'avais besoin de rien. Il était bon. Je n'avais besoin de bonté»<sup>211</sup>. Как результат, протагонист задумывается над тем, чтобы жить отдельно от своего товарища: «Vous ne connaissiez pas une caverne lacustre? dis-je. Je supportais mal la mere, ses clapotements, secousses, marées et convulsivité générale. <...> Il m'arriverait vite malheur ici, dis-je, et alors en quoi serais-je avancé»<sup>212</sup>.

Все это приводит к мысли о том, что в рассматриваемом эпизоде присутствие Другого переживается повествователем, не способным выйти за пределы своей субъективной замкнутости, как ситуация экзистенциальной «тоски». А далее это отрицание человеческого мира принимает откровенно ироничный вид.

Так, покинув пещеру, повествователь поселяется в принадлежавшей его знакомому хижине в горах. На сей раз причиной утраты крова становится корова, которая, спасаясь от морозного тумана, вторгается в только что обретенное протагонистом потенциальное бытийное пространство: «Elle ne devait pas me voir. J'essayai de la téter, sans grands succès. <...> J'ôtai mon chapeau et me mis à la traire là-dedans, en faisant appel à mes dernières forces. <...> Elle me traîna à travers le plancher, ne s'arrêtant de temps en temps que pour me décocher un coup de sabot. <...> Mais elle finit par avoir le dessus. Car elle me traîna à travers le seuil et jusque dans les fougères géantes et ruisselantes, où force me fut de lâcher prise»<sup>213</sup>. В пользу того, что корова здесь выступает заместителем Другого свидетельствует сожаление повествователя по поводу ссоры, произошедшей между ним и животным, и страх перед тем, что оно может рассказать о произошедшем людям: «En buvant le lait je me reprochai ce que je venais de faire.

<sup>211</sup> Ibid., p. 92. («Он приносил мне поесть каждый день, а также время от времени заходил в пещеру с целью удостовериться в том, что мне удобно и что я ни в чем не нуждаюсь. Он был добр ко мне. Я не испытывал потребности в доброте» (Там же., с. 59.)).

<sup>212</sup> Ibid., p. 92. («Вы, случаем, не знаете какой-нибудь приозерной пещеры? – спросил я. Я плохо переношу море, его плеск, качку, приливы и отливы и общую судорожность. <...> Здесь мне скоро конец, и потом, как мне идти вперед» (Там же., с. 59.)).

<sup>213</sup> Ibid., p. 94-95. («Она меня не заметила. Я попытался сосать ее, но без особого успеха. <...> Я снял шляпу и из последних сил попытался подоить скотину, подставив шляпу под вымя. <...> Она поволокла меня по полу, то и дело останавливаясь, чтобы отвесить мне удар копытом. <...> В конце концов она взяла надо мной верх. Перетащила меня через порог и доволокла до зарослей огромного, струящегося по земле папоротника, где я вынужденно ее отпустил» (Там же., с. 61.)).

Je ne pouvais plus compter sur la vache et elle mettrait les autres au courant. Plus maître de moi j'aurais pu en faire une amie. Elle serait venue tous les jours <...>. J'aurais appris à faire du beurre, du fromage <...>»<sup>214</sup>.

Здесь также уместно вспомнить об эпизоде со стойлом из «Изгнанника», который во многом ситуационно повторяет эпизод с пещерой: «Plusieurs fois au cours de la nuit je sentais le cheval qui me regardait par la fenêtre, et le souffle de ses naseaux. <...> Ne dorment-ils donc jamais, les chevaux? Il me semblait que le cocher aurait dû l'attacher, devant la mangeoire par exemple. Je fus donc obligé de sortir par la fenêtre»<sup>215</sup>. И хотя в данном случае повествователь прямо не указывает на способность лошади к вступлению в человеческие отношения, животное, тем не менее, вызывает у него сильный эмоциональный отклик: «Le cheval était toujours à la fenêtre. J'en avais plein le dos de ce cheval»<sup>216</sup>.

Однако не все животные внушают герою отвращение. Напротив, находящиеся на «борту» лодки-гроба крысы не причиняют ему никакого беспокойства: «Il y avait trop longtemps que je vivais parmi les rats, dans mes logements <...> pour que j'en eusse la phobie du vulgaire. J'avais même une sorte de sympathie pour eux»<sup>217</sup>. Подобная лояльность к крысам, возможно, связана с тем, что они в представлении повествователя дальше отстоят от человека, чем лошади, а значит, не могут исполнять роль Другого.

Вместе с тем подчеркнем, что в «Первой любви», в отличие от миниатюрной трилогии, Другой замещается не представителями животного мира, а неодушевленными предметами: «Et cependant son image à elle reste liée a celle du banc <...> de sorte que parler du banc <...> c'est parler d'elle, pour

<sup>214</sup> Ibid., p. 92. («Глотая молоко, я упрекал себя за содеянное. Я не мог более рассчитывать на корову, причем знал, что она введет в курс дела своих товарок. Владей я собой, я мог бы с ней подружиться. Она приходила бы ко мне каждый день <...>. Я научился бы сбивать масло, изготавливать сыр <...>» (Там же., с. 61.)).

<sup>215</sup> Ibid., p. 36. («Несколько раз за ночь я ощущал на себе дыхание лошади, глядевшей на меня в окно фиакра. <...> Неужели лошади вообще не спят? Мне подумалось, что было бы разумнее, если бы извозчик ее привязал, скажем, к кормушке. Так что я принужден был покинуть стойло через окно» (Там же., с. 98-99.)).

<sup>216</sup> Ibid., p. 37. («Лошадь по-прежнему стояла у окна. Мне до смерти надоела эта кляча» (Там же., с. 99.)).

<sup>217</sup> Ibid., p. 105. («Я слишком долго жил среди крыс, на разных квартирах <...> чтобы испытывать к этим грызунам свойственное плебеям омерзение. Более того, к крысам я питал известное расположение» (Там же., с. 70.)).

moi»<sup>218</sup>. Подобным же образом коровьи лепешки, на которых протагонист вычерчивает имя своей возлюбленной, тоже могут быть квалифицированы в качестве ее субститута: «j'étais donc en mesure <...> de donner un nom à ce que je faisais, quand je me voyais tout d'un coup en train d'écrire le mot Lulu sur une vieille bouse de génisse <...>»<sup>219</sup>.

Неспособность беккетовского повествователя слышать Другого дана еще и в повторяющихся на страницах «Рассказов» пространственных топосах-(лейт)мотивах, которые хотя и маркируют замкнутое безопасное пространство, по сути своей не могут стать местом постоянного пребывания субъекта. Таким образом, они занимают промежуточное место между потенциальными локусами привязки и внешним открытым пространством.

Вспомним, к примеру, клуатр, в котором только что выселенный из благотворительного учреждения повествователь рассказа «Конец» ждет, пока не прекратится дождь: «Il n'y avait pas longtemps que j'étais dans le cloître que la pluie s'arrêta et que le soleil parut. <...> Je restais là à regarder sous la voûte le soleil qui se couchait derrière le cloître. Un homme survint et me demanda ce que je faisais. <...> Il s'en alla mais revint aussitôt. Il avait dû parler à monsieur Weir entre-temps, car il dit, Vous ne devez plus vous attarder dans le cloître maintenant qu'il ne pleut plus»<sup>220</sup>. Или сцену из «Изгнанника», в которой протагонисту, утомленному произошедшим за обеденным столом разговором с извозчиком, не терпится вернуться в фиакр: «Le cocher me proposa de monter sur le siège, à côté de lui, mais depuis un bon moment déjà je songeais à l'intérieur du fiacre <...>»<sup>221</sup>. Очевидно, что и клуатр, и фиакр, будучи закрытыми пространствами,

<sup>218</sup> Beckett, S. Premier Amour [Text] / S. Beckett. – Paris: Editions de Minuit, 1970. – kindle edition. – loc. 125 of 415. («И все же для меня ее образ навсегда привязан к скамейке <...> так что говорить о скамейке <...> для меня все равно что говорить о ней» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М., 2015. – С. 16.)).

<sup>219</sup> Ibid., loc. 17 of 40. («<...> я имел возможность <...> дать имя тому, что испытывал, пока выписывал имя Лулу на старой коровьей лепешке <...>» (Там же., с. 20.)).

<sup>220</sup> Beckett, S. Nouvelles et Textes pour rien. Paris: Editions de Minuit, 1958. P. 76. («В клуатре я пробыл недолго: дождь вдруг прекратился, и выглянуло солнце. <...> Я остался стоять, наблюдая сквозь просвет свода, как солнце садится за клуатр. Появился человек и спросил меня, что я здесь делаю. <...> Он ушел, но тут же вернулся. Должно быть, он успел переговорить с месье Вейром, так как сказал мне следующее: “Вы не вправе задерживаться в клуатре теперь, когда дождь перестал”» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М., 2015. – С. 45-46.)).

<sup>221</sup> Ibid., p. 31. («Извозчик предложил мне взобраться на козлы и сесть с ним рядом, но я уже некоторое время как мечтал снова очутиться в фиакре <...>» (Там же., с. 94.)).



защищают героя от враждебного ему внешнего мира вообще и от Другого в частности.

Но есть и иное понимание промежуточного пространства «Рассказов». Например, Л. Коллиндж-Жермен в статье «Культуральная промежуточность в рассказе Сэмюэла Беккета “Изгнанник”» («Cultural In-Betweenness in “L'expulsé”/ “The Expelled” by Samuel Beckett», 2009) отмечает противопоставленность здесь пространства входа пространству выхода<sup>222</sup>. И далее: «Между ними, однако, располагается еще одно пространство, не предоставляющее попавшему в его пределы никаких ориентиров, и потому оказывающееся “зоной дискомфорта”. Но с другой стороны, именно в силу своей чуждости она в итоге оборачивается зоной исследования»<sup>223</sup>.

Как представляется, в отношении «Успокоительного» можно говорить о доведении Беккетом до предела самой идеи всякой промежуточности. Как справедливо отмечает Д. Токарев, «неопределенность положения его героя, “зависшего” между жизнью и смертью, следует уже из самых первых строчек»<sup>224</sup>: «Je ne sais plus quand je suis mort. Il m'a toujours semblé être mort vieux, vers quatre-vingt-dix ans <...>. Mais ce soir, seul dans mon lit glacé, je sens que je vais être plus vieux que le jour, la nuit, où le ciel <...> tomba sur moi, le même que j'avais tant regardé, depuis que j'errais sur la terre lointaine»<sup>225</sup>.

Таким образом, утверждение себя ищущим, сомневающимся и колеблющимся субъектом через рекуррентное возвращение к ситуации краха является, в сущности, основным метасюжетом послевоенных текстов Беккета, на который различным образом проецируется целый ряд других сюжетных линий. Среди них:

<sup>222</sup> Collinge-Germain, L. Cultural In-Betweenness in «L'expulsé» / «The Expelled» by Samuel Beckett // Journal of the Short Story in English. – Vol. 52. – P. 1.

<sup>223</sup> Ibid., p. 1.

<sup>224</sup> Токарев, Д. В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 92 с.

<sup>225</sup> Beckett, S. Nouvelles et Textes pour rien. Paris: Editions de Minuit, 1958. P. 39. («Я теперь и не знаю, когда я умер. Мне всегда казалось, что я умер старым, девяноста лет от роду <...>. Но этим вечером, в одиночестве ледяной постели, я ощущаю, что стану еще старше, чем тот день, та ночь, когда небо <...> обрушилось на меня, то небо, на которое я столько смотрел с первых шагов на далекой земле» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М., 2015. – С. 100.)).

- тщетность поисков пространства навсегда утраченного «рая» («Первая любовь», «Конец», «Изгнанник», «Успокоительное»);
- неспособность преодолеть замкнутость на собственном «Я», – отсюда отрицание «Другого» и ощущение экзистенциальной тоски («Первая любовь», «Конец», «Изгнанник»);
- замещение / вытеснение «Другого» животными или неодушевленными предметами («Первая любовь», «Конец», «Изгнанник»);
- пребывание в промежуточном пространстве как «отсрочка» возвращения во враждебный внешний мир («Изгнанник», «Успокоительное»);
- невозможность успешной реализации солипсического проекта, связанного с редукцией мира до набора субъективных идей.

## 2.4 Феномен голоса в малой франкоязычной прозе С. Беккета

Феномен голоса в творчестве Беккета нередко оказывался в фокусе внимания исследователей. По мнению Б. Клемана, «именно с этой перспективы произведения автора в наибольшей степени обнаруживают свою изобретательность, смелость и, как следствие, вызывают восхищение»<sup>226</sup>. Отметим, что большинство наблюдений над феноменом голоса в текстах исследуемого автора связаны с психоаналитическими трактовками. Так, Л. Сасс характеризует речь Лаки из «В ожидании Годо» как «симулякр» шизофренического модуса построения высказывания<sup>227</sup>. Сходные идеи развивают Ж. Делез и Ф. Гваттари, когда в своем двухтомнике «Капитализм и шизофрения» (*Capitalisme et schizophrénie*, 1972-1980) предлагают беккетовских героев в качестве примеров личностей, ускользающих от трактовки в русле Эдипа<sup>228</sup>. Отметим также Т. Адорно, который в своем эссе

<sup>226</sup> Clément, B. Samuel Beckett, philosophie du roman [Text] / B. Clément. – Universidade do Porto, 2008. – P. 28.

<sup>227</sup> Sass, L.A. Madness and Modernism: : Insanity in the Light of Modern Art, Literature and Thought [Text] / L.A. Sass. – Cambridge, MA & London: Harvard University Press, 1992. – P. 189.

<sup>228</sup> Делез, Ж. Гваттари, Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / Ж. Делез, Ф. Гваттари; пер. с фр. Д. Кралечкина. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007. – 672 с.

«Как понимать “Конец игры”» (Versuch, das Endspiel zu verstehen, 1961) развивает теоретические наблюдения, связанные с так называемой «шизоидной ситуацией»<sup>229</sup>. Ш. Веллер, в свою очередь, в своих размышлениях о феномене «шизоидного голоса» в произведениях Беккета проводит дистинкцию между терминами «шизофреник» (schizophrenic) и «шизоид» (schizoid), зачастую не разграничиваемыми в работах вышеупомянутых мыслителей<sup>230</sup>.

Однако особенно интересными представляются наблюдения С. Гонтарски: «Феномен бестелесного (disembodied) голоса завладел вниманием Беккета уже в ранние годы творчества, когда им было выбрано “Эхо” [отсылка к античному мифу о лишенной голоса нимфе – Ю.С.] в качестве образа-эмблемы для своего первого сборника стихов “Кости Эхо”. <...> “Текстам впустую” можно было дать то же самое название – “Кости Эхо”, поскольку с тех пор Беккет никогда не создавал ничего, что бы напоминало литературных персонажей, за исключением образа безымянного повествователя <...>, прилагающего усилия, чтобы увидеть изображения и услышать звуки – последние зачастую представляют собой эхо – бестелесные голоса или лишенные голоса тела <...>»<sup>231</sup>. Сходные идеи высказывает Анна-Тереза Тыменецка в предисловии к восьмому тому ежегодника «Аналекта Гуссерлиана» («Analecta Husserliana», 1981): «В поздних романах, как и во многих пьесах, главным действующим лицом является повествователь, у которого зачастую нет имени, поскольку не представляется возможным, что оно у него было. Перед нами голос, стремящийся к контролю над другими голосами <...>»<sup>232</sup>.

Вышеизложенные идеи станут отправным пунктом наших размышлений о феномене «беккетовского» голоса. Материалом послужит малая

<sup>229</sup> Adorno, T.W. The Curves of the Needle [Text] / T.W. Adorno. – The MIT Press. – 1990. – Vol. 55. – P. 48-55.

<sup>230</sup> Weller, S. Some Experience of the Schizoid Voice: Samuel Beckett and the Language of Derangement [Text] / S. Weller // Forum for Modern Language Studies. – Oxford: Oxford University Press, 2008. – Vol.00. – Issue 0. – P. 1-19.

<sup>231</sup> Beckett, S. The Complete Short Prose, 1929-1989. New York: Grove Press, 1995. – P. 25.

<sup>232</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. – P.10-11.

франкоязычная проза, а именно рассказы «Первая любовь» («Premier amour», 1946) и «Успокоительное» («Le Calmant», 1946), в которых выкристаллизовываются художественно-эстетические принципы работы с исследуемым феноменом, впоследствии нашедшие свое визуальное и аудиальное воплощение в театральных, радио и телевизионных пьесах автора.

Так, особо интересным видится изображение автором женского голоса в рассказе «Первая любовь», повествующем об отношениях главного героя с девушкой, которую вначале зовут Лулу, а затем Анной. Обратимся к эпизоду, в котором протагонист слушает пение своей будущей возлюбленной: «Je ramenai donc mes pieds un peu sous moi et elle s'assit. <...> Elle avait seulement chanté comme pour elle, et sans les paroles heureusement, quelques vieilles chansons du pays <...>. Elle avait une voix fausse mais agréable. Je sentais l'âme qui s'ennuie vite et n'achève jamais rien <...>»<sup>233</sup>. Как мы видим, тембровые особенности голоса героини позволяют повествователю набросать ее психологический портрет. Отправным пунктом нашей попытки понять феноменологию восприятия протагонистом голоса Анны послужит весьма любопытное наблюдение Т. Адорно: «Мужские голоса лучше поддаются воспроизведению, чем женские. Женский голос легко приобретает пронзительное звучание – но не потому, что граммофон не в состоянии передать высокие тона, наоборот – подтверждением является адекватное воспроизведение флейты. Просто, чтобы сохранить легкость, женский голос требует присутствие тела, в которое он заключен. Но именно женское тело устраняется граммофоном, как результат, женский голос приобретает неполноту и ущербность»<sup>234</sup>.

<sup>233</sup> Beckett, S. Premier amour [Text] / Beckett S. – Paris: Editions de Minuit, 1970. – P. 19. («Я чуть поджал под себя ноги, и она села. <...> Она лишь тихонько напевала, к счастью без слов, какие-то старые народные песенки <...>. Она фальшивила, но тембр голоса был приятный. Я почувствовал в ней душу, которая быстро утомляется и никогда ни в чем не достигает успеха <...>» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М., 2015. – С. 13-14.)).

<sup>234</sup> Adorno, T.W. The Curves of the Needle [Text] / T.W. Adorno. – The MIT Press. – 1990. – Vol. 55. – P. 54.

Так называемый феминный голос функционирует у Беккета сходным образом: «полнота»<sup>235</sup> голоса Лулу обеспечивается присутствием ее телесного облика в непосредственной близости от повествователя: «<...> je lui demandai de me chanter une chanson. <...> Je ne connaissais pas la chanson <...>. Puis je m'éloignai et tout en m'éloignant je l'entendais qui chantait une autre chanson, ou peut-être la suite de la même, d'une voix faible et qui allait s'affaiblissant de plus en plus à mesure que je m'en éloignais, et qui finalement se tut, soit qu'elle eût fini de chanter, soit que j'en fusse trop loin pour pouvoir l'entendre»<sup>236</sup> – создается впечатление, что «Я» протагониста одержимо желанием удостовериться, может ли голос Лулу звучать без ответственного за его воспроизводство тела: «Je n'aimais pas rester sur une incertitude de cette sorte, à cette époque <...> elles pouvaient me harceler <...> pendant des semaines. Je fis donc quelques pas en arrière et je m'arrêtai. D'abord je n'entendais rien, puis j'entendais la voix <...> tellement elle était sortie doucement du silence et tellement elle lui ressemblait»<sup>237</sup>.

В этом отношении представляется целесообразным сопоставить данную «голосовую» ситуацию с эпизодом из романа «Мэллон умирает» («Malone meurt», 1951), в котором мальчик по имени Сапо покидает часто посещаемую им семью Ламбер: «И если он останавливался, то не затем, чтобы подумать <...> а просто потому, что смолкал голос, который вел его. <...> Но остановки эти были мимолетны»<sup>238</sup>. Как нам видится, в отличие от «Первой любви», в приведенном фрагменте из второй части трилогии речь идет о бестелесном голосе, не поддающемся укоренению в конкретном субъекте, в то время как

<sup>235</sup> Имеется в виду тот тип голоса, аудиальная репрезентация которого позволяет слушающему выносить суждения относительно психофизических характеристик говорящего.

<sup>236</sup> Beckett, S. Premier amour. – Paris: Editions de Minuit, 1970. – P. 34-35. («<...> я попросил ее спеть для меня песню. <...> Песня была мне не знакома <...>. Затем я стал удаляться, и, пока я шел, мне послышалось, как она запела другую песню или, быть может, другие куплеты той же самой, песня звучала все глуше, пока не стихла совсем, оттого ли, что она прекратила петь, или потому, что я отошел слишком далеко <...>» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М., 2015. – С. 24-25.)).

<sup>237</sup> Ibid., p. 35-36. («В ту пору необходимость терзаться такого рода сомнениями была для меня совершенно нежелательна <...> ведь они могли докучать мне неделями. Поэтому я вернулся на несколько шагов и остановился. Поначалу ничего не было слышно, потом снова возник голос <...>. Я его не слышал, а потом услышал <...> так мягко он возник из тишины и так на тишину походил» (Там же., с. 24-25.)).

<sup>238</sup> Беккет, С. Трилогия (Моллой, Мэллон умирает, Безьямный). – СПб.: Издательство Чернышева, 1994. – С. 226.

голос Лулу требует восстановить телесность и индивидуальность своего истока.

Следует также отметить необычный интонационный рисунок, сопровождающий исполнение героини: «<...> d'une façon curieusement fragmentaire, en sautant de l'une à l'autre, et en revenant à celle qu'elle venait d'interrompre avant d'avoir achevé celle qu'elle lui avait préférée»<sup>239</sup>. На наш взгляд, парадоксальность данной ситуации заключается в том, что несмотря на выявленное нами в исследуемом тексте относительное единство аудиального и телесного, голос героини несет на себе отпечаток конвульсивности, но не тела, проявления которого в соответствии с декартовским дуализмом никак не связаны с сознанием, а идеального, присутствие которого обеспечивается голосом.

Иной принцип работы с голосом прослеживается в рассказе «Успокоительное». В нем повествуется о герое, пребывающем в неопределенном состоянии, – между жизнью и смертью: «Je ne sais plus quand je suis mort. Il m'a toujours semblé être mort vieux <...>. Mais ce soir <...> je sens que je vais être plus vieux <...>»<sup>240</sup>. Впоследствии протагонист покинул свое убежище и отправился в путь, делясь воспоминаниями о пережитом.

Подобная неясность в отношении бытия главного героя становилась поводом для размышлений об «Успокоительном» как о произведении, в котором отчетливо прослеживается влияние представителей древнегреческой философии, а именно Демокрита, вслед за которым Беккет ставит вопрос о том, что происходит с сознанием после телесной смерти<sup>241</sup>. Проблематизируя прочтение Беккета сквозь призму картезианского дуализма, Фельдман подчеркивает, что важный для писателя принцип оппозиций (тело-сознание,

<sup>239</sup> Beckett, S. Premier amour. – Paris: Editions de Minuit, 1970. – P. 19. («<...> напевала странно, урывками, перескакивая с одной мелодии на другую, а затем возвращаясь к той, которую недавно прервала, так и не закончив песню, которую она предпочла предыдущей» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М., 2015. – С. 13-14.)).

<sup>240</sup> Beckett, S. Nouvelles et Textes pour rien. – Paris: Editions de Minuit, 1955. – P. 39. («Я и теперь не знаю, когда я умер. Мне всегда казалось, что я умер старым <...>. Но этим вечером <...> я ощущаю, что стану еще старше <...>» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М., 2015. – С. 100.)).

<sup>241</sup> Feldman, M. Beckett's Books: A Cultural History of the Interwar Notes [Text] / M. Feldman. – New York: Continuum, 2006. – P. 59.

свет-тьма, рациональное-иррациональное) приобретает свою методологическую значимость задолго до Декарта, а именно, в эпоху досократиков – Гераклита, представителей Элейской школы и др.<sup>242</sup>.

Как представляется, феномен голоса в «Успокоительном» также может быть прочитан в русле характерных для художественного мира Беккета оппозиций. Так, перед оказавшимся на берегу моря главным героем вдруг появляется мальчик с черными вьющимися волосами, который, по всей видимости, и есть тот самый Джо Брим или Брин – герой истории, которую отец протагониста читал ему в детстве, чтобы успокоить ребенка. Приняв решение заговорить с мальчиком, повествователь терпит неудачу: «Je préparai donc ma phrase et ouvris la bouche, croyant que j'allais l'entendre, mais je n'entendis qu'une sorte de râle, inintelligible même pour moi qui connaissais mes intentions»<sup>243</sup>. Далее повествователь раскрывает причину утраты голоса: «Mais ce n'était rien, rien que l'aphonie due au long silence <...>»<sup>244</sup>. Таким образом, протагонист словно предвосхищает рефлексия читателя о причине срыва голоса с анатомически доступных ему высот. Тем не менее, подобное физиологическое истолкование, на наш взгляд, должно быть дополнено феноменологическим прочтением.

В этом отношении уместно обратиться к воспоминаниям Дж. Ноулсона: «Сам Беккет отмечал свою причастность к богатым традициям европейской литературы, во многом определившим его творческий путь. Вместе с тем в

<sup>242</sup> Там же, с. 62.

<sup>243</sup> Beckett, S. *Nouvelles et Textes pour rien*. – Paris: Editions de Minuit, 1955. – P. 49-50. («Подготовив фразу, я открыл рот, ожидая ее услышать, но раздался только клекот, невразумительный даже для меня самого, а мне ведь известны мои собственные намерения» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М., 2015. – С. 109.)). Выбор переводчиком лексемы «клекот» для передачи французского слова *râle* может показаться, на первый взгляд, не вполне оправданным. Но это не так. Напомним, согласно Словарю Французской Академии (*Dictionnaire de l'Académie Française*), *râle* – это «сиплый звук, вызванный затрудненным дыханием; в частности, наблюдается у людей, находящихся в предсмертном состоянии» [DAF]. Однако вышеупомянутое справочное издание указывает и на другое значение лексемы *râle(s)* – семейство птиц отряда журавлеобразных [ibid]. Таким образом, употребленное в языке перевода русскоязычное соответствие «клекот» несет практически тот же набор ассоциаций, что и лексема *râle* в языке оригинала. Но важно и другое: индивидуально-авторское представление птицы – один из (лейт)мотивов малой франкоязычной прозы Беккета, который, по мнению некоторых исследователей (Дж. Принс), кроме прочего, привносит еще большую смуту в попытки нарратора найти идентичность «Я». Все это приводит к мысли о возможности прочтения сцены с афонией из «Успокоительного» в русле еще одной оппозиции – оппозиции антропоморфного и зооморфного.

<sup>244</sup> Ibid., p. 50. («Но не беда, то была всего лишь афония после долгого молчания <...>» (Там же., с. 109.)).

послевоенные годы ему пришлось оставить свои упражнения в интеллектуальном письме в пользу исследования феномена человеческого бессилия и неведения»<sup>245</sup>. Подобным образом неспособность протагониста «Успокоительного» дисциплинировать органы, ответственные за производство звуков, – яркий пример, демонстрирующий исключительное мастерство, с которым автор вплетает в повествование важнейший для его творчества мотив, – мотив бессилия человека: «Я работаю с бессилием и неведением...»<sup>246</sup>, – отмечает Беккет в интервью, данном Исраэлю Шенкеру. Как известно, основательное знакомство автора с «Этикой» Гейлинкса является отправным пунктом его философских рефлексий о немощи обреченного на телесное существование человека<sup>247</sup>. Согласимся с мнением Е. Доценко о том, что обнаруживаемые в произведениях Беккета прямые или скрытые отсылки к идеям и концепциям философов дают повод «говорить о переводе до некоторой степени близких автору мыслей на художественный язык»<sup>248</sup>.

Но интересно и другое, а именно, контраст, заложенный в сопоставлении телесных обликов главного героя «Успокоительного» и Джо Брима: «Il m'a toujours semblé être mort vieux, vers quatre-vingt-dix ans <...> et que mon corps en faisait foi, de la tête jusqu'aux pieds. <...> Mais c'est à moi ce soir que doit arriver quelque chose, à mon corps <...> à ce vieux corps <...>. De sa petite personne il était écrit que je ne verrais que les cheveux crépus et noirs et le joli galbe des longues jambes nues, sales et musclées. La main aussi, fraîche et vive, je n'était pas près de l'oublier»<sup>249</sup>. Отметим особо, что немощь протагониста, выраженная исподволь знаками телесных состояний (одряхление, сильные боли и пр.), как

<sup>245</sup> Knowlson J. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury, 1996. P. 55.

<sup>246</sup> Graver L., Federman R. *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. London: Routledge & Kegan Paul, 1979. P. 148.

<sup>247</sup> *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. – London: Psychology Press, 1997. – P. 120.

<sup>248</sup> Доценко, Е.Г. Апокалиптические вопросы в классике абсурда С. Беккета («В ожидании Годо», «Конец игры»). – Пермь: Межвуз. сб. науч. ст – 2005. – Б. 595. – С.114.

<sup>249</sup> Beckett S. *Nouvelles et Textes pour rien*. Paris: Editions de Minuit, 1958. P. 39-51. («Мне всегда казалось, что я умер старым, девяноста лет от роду <...> и что мое тело служит тому доказательством, с головы до пят. <...> Но ведь это со мной что-то должно сегодня произойти, с моим телом <...> со старым телом <...>. В его ладной фигурке мне суждено было узреть только черные вьющиеся волосы и веселую линию длинных голых ног, грязных и мускулистых. И руку его тоже, живую и юную, я не мог бы позабыть никогда» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М., 2015. – С. 100-110.)).



бы удваивается посредством невразумительного «клекота», который в каком-то смысле трансцендирует мотив бессилия. Подчеркнем, что в случае с протагонистом «Успокоительного» афония, на наш взгляд, может рассматриваться в качестве «голоса» и таким образом изначально ответственного за сопричастность звука и идеального, но не выдерживающего анатомически доступной ему «тесситуры».

Позволим себе еще одно предположение. Потеря звучности голоса парадоксальным образом оказывается во благо главному герою: «<...> Il s'eloignait <...> je lui fis signe, d'un grand mouvement de tout le corps, de rester, et je dis, dans un murmure impétueux, Où vas-tu ainsi, mon petit bonhomme, avec ta biquette? Cette phrase à peine prononcée, de honte je me couvris le visage»<sup>250</sup> – создается впечатление, что возникшая у протагониста афония как бы предвосхищает нелепицу, готовую сорваться с его уст. Схожая ситуация возвращается в иной редакции в уже упомянутом нами романе «Мэлон умирает» (в эпизоде, в котором Макмана, находящегося в приюте святого Иоанна, посещает некто, напоминающий гробовщика): «Мне нужно было кое-что у него попросить, палку, например. Он бы, конечно, отказал. Тогда, в отчаянии ломая руки и роняя слезы, я умолял бы его о палке как об одолжении. Меня спасла от унижения афония»<sup>251</sup>. Как представляется, мотив бессилия человека, принимающий в исследуемом рассказе специфическую форму репрезентации, – форму расстройства голосового аппарата, обнажает новую смысловую грань, а именно, бессилия как «отсрочки» сопряженных с человеческой экзистенцией страданий.

Суммируя вышесказанное, во всех рассмотренных нами произведениях голос фиксируется в различных формах репрезентации и имеет варьирующуюся (от текста к тексту) функциональность.

<sup>250</sup> Ibid., p. 50-51. («<...> когда он зашагал прочь <...> я сделал ему знак не уходить, подавшись к нему всем телом, и прошептал жарким шепотом: – Куда ты теперь со своей козочкой, мальчик? Не успел я это сказать, как почувствовал, что меня душит стыд» (Там же., с. 110.)).

<sup>251</sup> Беккет, С. Трилогия (Моллой, Мэлон умирает, Безымянный). – СПб.: Издательство Чернышева, 1994. – С. 300.

Так, в «Первой любви» перед нами женский голос, требующий присутствия ответственного за его воспроизводство тела. Об этом свидетельствует, во-первых, корреляция между присутствием телесного облика девушки в непосредственной близости от повествователя во время исполнения ею песни и способностью протагониста набросать психологический портрет возлюбленной. Во-вторых, в еще большей степени об этом говорит сцена, в которой повествователь, только что оставивший скамью, на которой сидела девушка, вдруг останавливается, чтобы выяснить, почему ее песня звучала все глуше. Вместе с тем отпечаток конвульсивности, который несет на себе голос героини, имеет своим источником не телесное, а идеальное.

В «Успокоительном» же выраженная знаками телесных состояний немощь главного героя удваивается посредством афонии, которая, таким образом, переводит в плоскость идеального важнейший для творчества Беккета мотив человеческого бессилия. Кроме того, здесь этот мотив обнажает новую смысловую грань, а именно – бессилия как «отсрочки» сопряженных с человеческой экзистенцией страданий.

### 3. СЕРИЙНОСТЬ И ЦИКЛИЗАЦИЯ В МАЛОЙ ФРАНКОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЕ С. БЕККЕТА

Малая франкоязычная проза Беккета с трудом поддается жанровой атрибуции в силу реализованных в ней концептуальных авторских решений, которые нашли радикальное художественное воплощение в поэтике текстов. Целью данной главы станет не столько обобщение отдельных наблюдений исследователей<sup>252</sup> в отношении произведений из сборников «Рассказы и никчемные тексты», «Мертвые головы» и «Чтобы закончить вновь и другие пшики», сколько демонстрация их тяготения к циклическому принципу организации за счет сохранения своего структурно-тематического единства. Последнее и позволяет говорить о жанровом эксперименте малой франкоязычной прозы Беккета.

В первом параграфе рассказы «Без малого и без большого», «Взгляд, обращенный вовнутрь» и «Однажды вечером» будут рассмотрены как дискурсивные эквиваленты серийного письма. Такой ракурс позволяет проследить усиливающееся от текста к тексту стремление Беккета к деконструкции предметности (достижению идеала беспредметности музыки). Тот факт, что данное наблюдение невозможно при анализе отдельного текста, свидетельствует, на наш взгляд, о стремлении рассматриваемых произведений к единству на сверхциклическом уровне.

В фокусе второго параграфа оказываются различные формы циклизации в сборнике «Рассказы и никчемные тексты». Важно, что если в миниатюрной трилогии все еще возникает ряд внешних сюжетных ситуаций (пусть предельно схематизированных) и пластически-телесных образов, то в «Никчемных текстах» предпринимается попытка довести стратегию отказа от миметического подобия до предела.

---

<sup>252</sup> Rose, M. The Lyrical Structure of Beckett's 'Texts for Nothing' // NOUVEL: A Forum of Fiction. – 1971. – Vol. 4. – Issue 3. – P. 223-230. ; Hanson, C. Short Stories and Short Fictions, 1880-1980. – Houndmills, Basingstoke, Hampshire, London: The Macmillan Press LTD, 1985. – 189 p. ; Malcolm, D. The British and Irish Short Story Handbook. – Hoboken: Wiley-Blackwell, 2012. – 364 p.

Наконец, в третьем параграфе единство онтологии художественного мира «Никчемных текстов» интересует нас в связи с событийностью. Так, обозначенные в предыдущих параграфах концептуальные и структурно-тематические признаки жанрового эксперимента Беккета – поиски аутентичного языка, редукция конкретно-чувственного, отсутствие системы персонажей, тщетность попыток изобразить сопротивляющееся изображению – как раз и определяют специфику событийности «Никчемных текстов»: в условиях неспособности повествователя выйти за пределы возможного всякое событие-свершение вытесняется событием-рассказыванием.

### 3.1 Феномен серийной музыки в малой прозе С. Беккета

В своей работе «Музыка и ирландское литературное воображение» («Music and the Irish Literary Imagination», 2008) Г. Уайт справедливо указывает на необходимость изучать творчество Беккета сквозь призму философских и эстетических установок модернизма в музыке, предвосхитивших, по мнению исследователя, авторский инструментарий работы со словом<sup>253</sup>. Данная мысль Уайта должна быть дополнена акцентом на связях, обнаруживаемых между серийной музыкой, в частности, додекафонией и лингвофилософскими идеями Беккета: подобно тому, как представители двенадцатитонового метода искали новые техники работы с единицами музыкальной структуры, Беккет ищет выход в обращении к готовым формам – синтаксическим повторам, многократно варьируемым в художественном тексте в соответствии с принятыми в серийной технике модусами.

Это предположение подтверждается рядом биографических фактов: так, в письме к своему другу Томасу Макгриви Беккет выказывает интерес к творчеству представителей Новой венской школы: «Слушали Квинтет для

<sup>253</sup> White, H. Music and the Irish Literary Imagination. New York: Oxford University Press, 2008. – P.18.

струнных инструментов Шенберга <...>. Было очень интересно. Кажется, раньше из Шенберга мне доводилось слушать только «Лунного Пьеро». Тогда мне не понравилось, а теперь мне бы хотелось послушать Берга и Веберна [представители Новой венской школы, ближайшие ученики Шенберга – Ю.С.] и лучше познакомиться с самим Шенбергом, произведения которого очень редко исполняют в Париже»<sup>254</sup>. Подчеркнем, что упоминаемый писателем Квинтет является первым из крупных произведений Шенберга, аккумулирующим в себе все принципы метода сочинения на основе двенадцати лишь между собой соотнесенных тонов<sup>255</sup>. Впоследствии в одной из частных бесед Беккет отметил, что ему, подобно Шенбергу или художнику Кандинскому, удалось освободить себя от некоторых формальных концептов и, таким образом, обратиться к абстрактному языку<sup>256</sup>. В дополнение отметим склонность Беккета к музицированию, регулярное посещение концертов, интерес к пифагорову строю, а также использование фрагментов произведений Шуберта и Бетховена в своих пьесах (например, в радиопьесе «Про всех падающих» («All That Fall», 1957) и в телевизионных пьесах «Призрачное трио» («Ghost Trio», 1975) и «Ночь и грезы» («Nacht und Träume», 1982).

Иной точки зрения придерживается К. Лос, настаивающая на том, что авторский модус письма, при котором слова работают так называемыми сериями, а не отдельными семиотическими единицами, призван интенсифицировать ощущение напряжения между хаосом бытия и порядком в авторском художественном мире<sup>257</sup>. Исследователь, обращаясь к Э. Тоннингу, пишет: «Аналогии с серийной техникой, проводимые ученым в отношении «Игры» Беккета, не являются, на мой взгляд, достаточно убедительными <...>. То, что исследователь называет “непрерывно

<sup>254</sup> Beckett, S. The Letters of Samuel Beckett: Vol. 2, 1941-1956. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. – P. 145-146.

<sup>255</sup> Адорно, Т. Избранное: Социология музыки. Москва – СПб.: Университетская книга, 1998. – С. 258.

<sup>256</sup> Gruen, J. Samuel Beckett Talks about Beckett: In Vogue. – 1970. – №2. – P. 108.

<sup>257</sup> Laws, C. Headaches Among the Overtones. Music in Beckett / Beckett in Music. Amsterdam: Editions Rodopi, 2013. – P. 222-223.

развертывающейся структурой, заключающей в себе множество локальных узлов и контрастов” обусловлено игровыми аллюзиями автора и прочими семантическими реминисценциями <...>. То же самое можно сказать по поводу <...> Г. Уайта, оставляющего без внимания многие конститутивные черты серийности в музыке»<sup>258 259</sup>.

Иными словами, беккетовские паттерны отличаются от принятых в додекафонии как по своей форме, так и по создаваемому ими эффекту.

Отдавая должное убедительности аргументации Лос, обратимся к серийной технике в музыке и, в частности, додекафонии как процедуре семиозиса, философско-эстетический базис которого обладает широким эвристическим потенциалом для исследования беккетовского модуса письма, открыто декларирующего свое предпочтение присущему музыке материальному носителю образности (звуку) как более надежному и адекватному мысли и чувству говорящего<sup>260</sup>. В качестве материала исследования нами была выбрана малая проза Беккета, а именно рассказы из сборников «Мертвые головы» («Têtes-mortes», 1967) и «Чтобы закончить вновь и другие пшики» («Pour finir encore et autres foirades», 1976), относящиеся к позднему (1960 – 1970-е) периоду творчества автора, когда были созданы наиболее значимые художественные опыты лингвофилософского вопрошания.

Названный критиками «одним из самых сложных произведений с точки зрения нарративной организации»<sup>261</sup> рассказ Беккета «Без малого и без большого» («Sans», 1969) – один из ярчайших примеров лингвофилософского письма. Осознанное использование автором синтаксических повторов<sup>262</sup> и так называемого «метода нарезки» (cut-up) вызывает устойчивые ассоциации с

<sup>258</sup> Ibid., p. 223.

<sup>259</sup> Здесь и далее все цитаты из научных и литературно-критических источников приводятся в нашем переводе – Ю.С.

<sup>260</sup> Friedman, A.W. Beckett's Musicals: Dans Études anglaises. 2006. – Т. 59. – P. 47.

<sup>261</sup> Cohn, R. A Beckett Canon. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001. – P. 306.

<sup>262</sup> В качестве формального эквивалента серии, т.е. первоисточника, с которым работает автор, мы выделяем предложение, поскольку именно в данной единице синтаксического уровня взаимодействие лексем может быть соотнесено с избираемым композитором комплексом интервалов.

принципами додекафонии<sup>263</sup>. Так, в исследуемом рассказе каждое предложение фигурирует дважды: «Cube tout lumière blancheur rase faces sans traces aucun souvenir. <...> Cube tout lumière blancheur rase faces sans traces aucun souvenir»<sup>264</sup>. Несложно заметить, что композиция создаваемых Беккетом паттернов обнаруживает сходство с особенностями построения додекафонической серии, характеризующейся устойчивым комплексом интервалов: «Chimère lumière ne fut jamais qu'air gris sans temps pas un bruit. <...> Jamais ne fut qu'air gris sans temps chimère lumière qui passe»<sup>265</sup>.

Обратим внимание на то, что Беккету удается избежать семантического обеднения при работе с одной и той же серией: созданный автором «синтаксический инвариант», повторяясь, нагружается иными функциями и смыслами: «Ruines répandues gris cendre à la ronde vrai refuge enfin sans issue. Gris cendre petit corps seul debout cœur battant face aux lointains. <...> Ruines répandues gris cendre à la ronde vrai refuge enfin sans issue. <...> Petit corps face gris traits fentes et petits trous deux bleu pâle»<sup>266</sup>. Так, в обоих случаях перед нами – образ руин, сопряженный с болезненной ситуацией прошлого (участие Беккета в движении Сопротивления во время Второй мировой). Далее в сознании автора возникает телесный облик. В сущности, речь идет о попытке Беккета мыслить вне категории воображения. Однако с самого начала эксперимента автору не удается избежать воображения конкретного объекта – интенциональное сознание автора персонифицируется в чувственно

<sup>263</sup> Напомним: «Додекафония (от греч. dōdeka – двенадцать и phōnē - звук): метод сочинения музыки, возникший в XX в. Разработан австр[ийским] комп[озитором] А. Шенбергом. Муз[ыкальная ткань] произведения, написанного в технике д[одекафонии], выводится из т.н. серии (ряда, нем. die Reihe) – определ[енной] последовательности двенадцати звуков разл[ичной] высоты, включающей все тоны хроматич[еского] звукоряда, ни один из которых не повторяется» (Большой энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1993. С. 402).

<sup>264</sup> Beckett, S. *Têtes-mortes* [Text] / S. Beckett. – Paris: Editions de Minuit, 1972. – kindle edition. – loc. 37-40. («Куб сплошь свет белизна слепящая грани безо всяких следов воспоминаний. <...> Куб сплошь свет белизна слепящая грани безо всяких следов воспоминаний» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М., 2015. – С. 157-162.)).

<sup>265</sup> Ibid., loc. 39 of 44. («Химера света никогда ничего кроме серого воздуха без времени ни звука. <...> Никогда ничего кроме серого воздуха без времени химера исчезающего света» (Там же., с. 160-161.)).

<sup>266</sup> Ibid., loc. 38-40. («Руины повсюду серый пепел вокруг истинный приют наконец без выхода. Серый пепел маленькое тело одно в рост бьющееся сердце лицо к безбрежности. <...> Руины повсюду серый пепел везде вокруг истинный приют наконец без выхода. <...> Маленькое тело серое лицо черты щелка и два крошечных отверстия бледно-голубых» (Там же., с. 159-162.)).

воспринимаемой вещи. Уместны в этом отношении размышления Р. Декарта о природе воображения, проблематизация которых становится одним из источников философских размышлений Беккета в художественных рассказах: «<...> ты можешь предположить, что цвет является всем, чем угодно, однако ты не будешь отрицать, что он является протяженным и, следовательно, обладающим фигурой»<sup>267</sup>. Напомним, Беккет был хорошо знаком с идеями Декарта: во время учебы в Тринити-колледж писатель работал над магистерской диссертацией, посвященной великому французскому философу. Впоследствии картезианский дуализм, учреждающий раздельное бытие для тела и духа субъекта, стал одним из важнейших источников философских рефлексий в литературных опытах Беккета<sup>268</sup>.

Возвращаясь к работе автора с синтаксическими сериями, обратим внимание на то, как за счет музыкального инструментария нововенцев Беккету удается воспроизвести в письме процесс, связанный со стремлением абстрагироваться от переживаний чистого сознания: «*Face grise deux bleu pâle petit corps cœur battant seul debout. <...> Petit corps face grise traits fente et petits trous deux pâle. <...> Jambes un seul bloc bras collés aux flancs petit corps face aux lointains*»<sup>269</sup>. В приведенном отрывке тело, данное в размытых очертаниях, с каждым предложением приобретает более отчетливый контур во многом благодаря тому, что синтаксические повторы располагаются вертикально, образуя своего рода «аккорды»<sup>270</sup>, семантическое созвучие которых открывает читателю доступ к феноменологии сознания автора. Эта мысль убедительно иллюстрируется эпизодом, в котором мы вновь сталкиваемся с постепенным рассеиванием и исчезновением очертаний «маленького тела» в связи с осознанием творческим воображением своего «предела»: «*Terre ciel confondus*

<sup>267</sup> Декарт, Р. Соч. : в 2 т. М.: Мысль, 1989. – Т.1. – С. 114.

<sup>268</sup> Pilling, J.A. *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. – P. 81 – 82.

<sup>269</sup> Beckett, S. *Têtes-mortes [Text] / S. Beckett*. – Paris: Editions de Minuit, 1972. – kindle edition. – loc. 37 of 44. («Серое лицо два бледно-голубых маленькое тело бьющееся сердце одно в рост. <...> Маленькое тело серое лицо черты щелка и два крошечных отверстия бледно-голубых. <...> Ноги единое целое руки по швам маленькое тело лицо к безбрежности» (Беккет, С. *Первая любовь*. Избранная проза. М.: Текст, 2015. – С. 157-158.)).

<sup>270</sup> Подобное сравнение призвано подчеркнуть характерное для авторских паттернов стремление к продолженности.



infini sans relief petit corps seul debout. <...> Petit corps petit bloc cœur battant gris cendre seul debout»<sup>271</sup>. Примечательно, что паттерны, из которых Беккет строит семантический аккорд, представляют собой взаимосвязь благодаря повторяющемуся комплексу образов (маленькое тело, руины, серый пепел, бьющееся сердце и т.д.). Эта взаимосвязь, в свою очередь, образует круг – «серии» в первом и последнем абзацах повторяются с некоторыми вариациями: «Face gris deux bleu pâle petit corps cœur battant seul debout. <...> Petit corps soudé gris cendre cœur battant face aux lointains»<sup>272</sup>. Таким образом, выбор Беккетом конкретных синтаксических форм для построения «аккордов» вводит в текст категорию цикличности – одну из инвариантных пространственных характеристик авторского художественного мира.

Обратим особое внимание на то, что, вопреки соблазну отождествлять беккетовский принцип варьирования паттернов с вагнеровским лейтмотивом, характеризующимся весьма широким спектром возможностей для вступления в связь с другими темами<sup>273</sup>, определенные ограничения, накладываемые писателем на потенциальное число вариаций готовых форм (например, фиксированный порядок повтора «серий» в исследуемом тексте), ставят под сомнение продуктивность подобных обобщений.

Еще один любопытный факт – сходство нотного текста додекафонического произведения и элементов текстуальной данности (фонологические, лексические и синтаксические единицы речи) беккетовского рассказа. Так, например, подобно тому как переполненность знаками альтерации Квинтета для струнных осложняет его восприятие для исполнителя, намеренное лишение Беккетом своего рассказа правил синтаксической организации накладывает на читателя своего рода груз

<sup>271</sup> Beckett, S. *Têtes-mortes* [Text] / S. Beckett. – Paris: Editions de Minuit, 1972. – kindle edition. – loc. 40-41. («Земля небо смешались бесконечность без отметин маленькое тело одно в рост. <...> Маленькое тело маленькое целое бьющееся сердце серый пепел одно в рост» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М.: Текст, 2015. – С. 163.)).

<sup>272</sup> Ibid., loc. 37-41. («Серое лицо два бледно-голубых маленькое тело бьющееся сердце одно в рост. <...> Маленькое тело впаянное серый пепел бьющееся сердце лицо к безбрежности» (Там же., с. 157-163.)).

<sup>273</sup> Уместны в этом отношении слова Ф. Ницше: «И как богато варьирует он свой лейтмотив! Какие удивительные, какие глубокомысленные отклонения!» (Ницше, Ф. Сочинения в 2 т. М.: Мысль, 1990. – Т.2. – 829 с.).

интерпретации, требующий от него больших усилий. Сделаем еще одно уточнение: ключевой для додекафонии принцип «эмансипации диссонанса» (Шенберг), порождающий эффект «неблагозвучия» при прослушивании атональной музыки, может быть сопоставлен с ощущением «семантической энтропии» или «семантической какофонии», возникающей при мысленной артикуляции знаков беккетовского текста: «Face à l'oeil calme proche à toucher calme tout blancheur aucun souvenir»<sup>274</sup>.

Определенную объективность данному наблюдению придает личный опыт самого автора. Так, по словам биографа писателя Дэрдр Бэр, Беккет намеревался встретиться со Стравинским, чтобы проконсультироваться с композитором по поводу возможности применения музыкальной нотации для передачи ритмических и темповых характеристик своих пьес<sup>275</sup>. Здесь следует отметить, что сам Стравинский во многом переосмысляет достижения двенадцатитонового метода: «Иногда серийную систему называют... додекафонией <...>. Но использование всех двенадцати звуков октавы, по моему, не обязательно. Я лично не додекафонник, а серийник, то есть считаю возможным применять не все двенадцать высот»<sup>276</sup>. Тем не менее, композитор признавал «высокую степень организации и согласованности в творчестве Шенберга»<sup>277</sup>. Более того, ракоходный тип преобразования последних звуков серии второй части «Священного песнопения» («Canticum sacrum», 1955), написанного Стравинским в поздний период его творчества, вызывает, по мнению музыковедов<sup>278</sup>, устойчивые ассоциации с серийным рядом из Сюиты ор. 25 Шенберга. Отголоски диссонирующих аккордов также явлены в рассказе «Без малого и без большого»: «Éteint ouvert quatre pans à la renverse

<sup>274</sup> Beckett, S. *Têtes-mortes* [Text] / S. Beckett. – Paris: Editions de Minuit, 1972. – kindle edition. – loc. 38 of 44. («Лицо глаз спокойный почти дотронувшись сплошь белизна никаких воспоминаний») (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М.: Текст, 2015. – С. 160.)).

<sup>275</sup> Bair D. *Samuel Beckett: A Biography*. London, 1990. P. 581.

<sup>276</sup> Стравинский, И. Публицист и собеседник. М.: Советский композитор, 1988. – С. 199.

<sup>277</sup> Стравинский, И. Хроника. Поэтика. М.: Центр Гуманитарных инициатив, 2012. – С. 306

<sup>278</sup> Иванова, Е. «Вопреки правилам»: к проблеме полифонического анализа серийных сочинений И.Ф. Стравинского [Электронный ресурс] // *Universum: Филология и искусствоведение*. – 2014. – №12. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/vopreki-pravilam-k-probleme-polifonicheskogo-analiza-seriynyh-sochineniy-i-f-stravinskogo/viewer> (дата обращения: 22.02.20).

vrai refuge sans issue. <...> Éteint ouvert quatre pans à la renverse vrai refuge sans issue»<sup>279</sup>. Как мы видим, «эмансипация диссонанса» в беккетовской художественной системе достигается с помощью различных эллиптических приемов (паратаксис, апосиопеза и др.), разрушающих когерентность и связность повествования и таким образом обеспечивающих художественное родство двух сопоставляемых систем означивания.

С еще большей очевидностью художественная манера Беккета сближается с серийной техникой в рассказе «Взгляд, обращенный вовнутрь» («Se voir», 1969). В данном тексте феномен воображения вновь становится объектом тематизации: с первых строк рассказа в сознании автора возникает закрытое пространство, состоящее из арены и рва, между которыми расположена описывающая круг дорожка, – внутреннее око, которое, взирая само на себя, обнажает связь между раздвоенным восприятием «Я» и пространственной организацией авторского художественного мира<sup>280</sup>.

Говоря об особенностях синтаксической организации текста, следует отметить ранее не рассматривавшийся нами принцип работы с повторами: «Il n'y a que ce qui est dit»<sup>281</sup> – данная «серия», являющаяся «исходной», тут же претерпевает трансформацию: «A part ce qui est dit il n'y a rien»<sup>282</sup>. Подобный тип преобразования паттерна, аудиальная природа которого звучит еще более отчетливо в оригинале, может быть сопоставлен с одним из принятых в додекафонии модусов построения серии – ракоходным (от нем. *Krebsgang*), заключающимся в исполнении мелодии от конца к началу, т.е. в обратном порядке. Использование ракоходного движения в двенадцатиновой музыке сопряжено, с одной стороны, со стремлением композитора добиться построения серии без повторения звуков и, таким образом, сохранить

<sup>279</sup> Beckett, S. *Têtes-mortes* [Text] / S. Beckett. – Paris: Editions de Minuit, 1972. – kindle edition. – loc. 37-39. («Затушено распались четыре стены навзничь истинный приют без выхода. <...> Затушено открыто четыре стены навзничь истинный приют без выхода» Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М.: Текст, 2015. – С. 157-160.)).

<sup>280</sup> Caselli, D. *Beckett's Dantes: Intertextuality in the fiction and criticism*. Manchester: Manchester University Press, 2005. P. – 189.

<sup>281</sup> Beckett, S. *Pour finir encore et autres foirades*. Paris: Editions de Minuit, 1976. – P. 51. («Нет ничего, кроме того, что сказано» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М.: Текст, 2015. – С. 164.)).

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 51. («За исключением того, что сказано, нет ничего» (Там же., с. 164.)).

достаточное число тем, фраз, мотивов и т.д., с другой – с необходимостью обеспечения «абсолютного и целостного восприятия музыкального пространства»<sup>283</sup>. Подобным же образом Беккет модифицирует синтаксические повторы, располагая их в «зеркальной форме»: «Tout ce qui'il faut savoir pour dire est su <...> On le sait puisqu'il faut le dire»<sup>284</sup>, – как мы видим, Беккет дедуцирует архитектонику художественного произведения за счет построения синтаксического повтора в обратном движении. Переноса данное положение на отдельные лексемы, автор не только проблематизирует интересующий его феномен воображения, инструментом познания которого выступает язык, но и соединяет различные отрезки своего текста, обеспечивая их структурную и семантическую связность.

И хотя мастера контрапунктных эпох (а также отдельные представители Венской классической школы, например, Бетховен) употребляли зеркальные формы еще задолго до обращения к ним додекафонистами, беккетовский инвертированный повтор, по нашему мнению, должен рассматриваться именно в рамках «бесконечно возвращающейся к самой себе» (Т. Адорно) двенадцатитоновой техники: тщетная попытка автора выйти за пределы воображимого, итогом которой явилось его обращение к имеющимся в языке «готовым моделям», будто свидетельствует об изначальной установке Беккета на овладение способами репрезентации, характерными для современной ему эпохи.

Еще одной гранью беккетовского письма, свидетельствующей о продуктивности параллелей с композиторским творчеством первой половины XX века, представляется особый ритм вариаций повторяющихся образов рассказа «Взгляд, обращенный вовнутрь»: «Ce qui se passe dans l'arène n'est pas dit. <...> Au-delà de la fosse il n'y a rien. <...> Arène étendue noire»<sup>285</sup>. Как мы

<sup>283</sup> Шенберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы. М.: Композитор, 2006. – С. 134-135.

<sup>284</sup> Beckett, S. Pour finir encore et autres foirades. Paris: Editions de Minuit, 1976. – P. 51. («Все, что необходимо знать для изрекаемого, известно. <...> Это известно потому что должно быть изречено» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М.: Текст, 2015. – С. 164.)).

<sup>285</sup> Ibid., p. 51. («О том, что происходит на арене, ничего не сказано. <...> Место, состоящее из арены и рва. <...> За пределами рва нет ничего. <...> Обширная черная арена» (Там же., с. 164.)).

видим, ряд возвращающихся лексических образов (арена, ров, дорога, тело и др.) характеризуется определенной периодичностью и имеет функцию аранжировки. В следующем отрывке обнаруженные подобия не только меняют свою семантику, но и значительно увеличивают частотность своего возникновения: «On sait ainsi la largeur de la fosse. On la saurait sans cela. Des zones noires faire la somme. Des zones claires. <...> Se dressent dans l'air noir des tours de pâle lumière. Autant de zones claires autant de tours. Autant de corps visibles dans le fond»<sup>286</sup>; именно благодаря этому напряженному ритму вариаций повторов читатель может проследить логику трансформации навязчивых образов в сознании говорящего. Особо важно, однако, что здесь, в отличие от «Без малого и без большого», композиционное и стилистическое воплощение серийного письма работает не на оцельнение, а напротив, на «распад» возвращающихся образов: «Elles [les feuilles – Ю.С.] sont sèches. <...> Mortes mais pas pourries. Elles tomberaient plutôt en poussière»<sup>287</sup>. Тот факт, что рассказ «Взгляд, обращенный вовнутрь» вышел два года спустя после публикации «Без малого и без большого», то есть в 1969-м году, свидетельствует, кроме прочего, в пользу радикализации беккетовского эксперимента.

Вышесказанное дает повод говорить о диалогической связи между рассматриваемыми текстами и, как следствие, об их стремлении выйти за пределы своего сборника.

Но есть и другое: рассмотренное нами стремление текста к неповторимости своего ритмического рисунка, улавливаемого за счет повтора лексических образов через различные временные отрезки, вызывает ассоциативные переключки с композиторским творчеством А. Веберна – представителя Новой венской школы, одного из ближайших учеников Шенберга.

<sup>286</sup> Ibid., p. 52-53. («Так, известна ширина рва. Она и так была бы известна. Темные участки суммируются. Светлые участки. <...> В черном воздухе высятся башни бледного света. Сколько светлых участков, столько и башен. Столько и тел, видимых на дне (Там же., с. 165.)).

<sup>287</sup> Ibid., p. 53. («Листья сухие. <...> Мертвые, но не гниющие. Скорее, рассыпающиеся в пыль» (Там же., с. 165.)).

Новаторство Веберна заключается, прежде всего, в переносе принципов серийности не только на звуковысотную организацию, но и на другие характеристики звука, такие как ритм, тембр, громкость, артикуляция и др.<sup>288</sup> Так, композитор создает ритмический канон независимо от звуковысотного. Отсюда гибкая изменчивость и нерегулярность ритмики его произведений<sup>289</sup>. Подобным образом непредсказуемый характер возникновения подобию (повторов) в исследуемом тексте пронизывает его током ритма, высвечивающим логику авторского воображения. Примечательно и то, что среди представителей Новой венской школы именно Веберн, в творчестве которого серийно-додекафонный метод употребляется наиболее последовательно, становится любимым композитором Беккета<sup>290</sup>.

Возникновение двенадцатитонового метода, по мнению Шенберга, было обусловлено необходимостью – «За последние сто лет из-за развития хроматики понятие гармонии сильнее всего изменилось»<sup>291</sup>. В своем трактате «Учение о гармонии» (*Harmonielehre*, 1911) композитор выдвинул новый тезис: хроматическая гамма как основа тональности<sup>292</sup>. Концентрация хроматизма, сопряженная с воплощением крайних сфер экспрессии в музыке, может быть сопоставлена с композицией и стилистикой рассказа «Однажды вечером» («*Un soir*», 1976). По мнению Р. Кон, данное произведение располагает к обнаружению в нем «элементов внешнего событийного ряда»<sup>293</sup>. В рассказе повествуется о пожилой вдове, которая отправляется на поиски полевых цветов и натывается на распростертое тело покойника. Далее следует подробное описание внешнего облика лежащего и обнаружившей его героини.

Несмотря на малособытийность исследуемого текста, в нем все же обнаруживаются мотивы, связанные с повторяющимся комплексом идей и

<sup>288</sup> Холопова В.Н., Холопов Ю.Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. М.: Советский композитор, 1984. – С.110.

<sup>289</sup> Там же, с. 42.

<sup>290</sup> Laws, C. *Headaches Among the Overtones. Music in Beckett / Beckett in Music*. Amsterdam: Editions Rodopi, 2013. – P. 221.

<sup>291</sup> Шенберг А. *Стиль и мысль. Статьи и материалы*. М.: Композитор, 2006. – С. 126.

<sup>292</sup> Холопова В.Н., Холопов Ю.Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. М.: Советский композитор, 1984. – С.40

<sup>293</sup> Cohn, R. *A Beckett Canon*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001. – P. 358.

эмоций автора: «Elle errait en quête de fleurs sauvages. Des jaunes uniquement. N'ayant d'yeux que pour elles <...>. Il portait <...> un manteau d'hiver. <...> toute une rangée de boutons dépareillés le fermait de haut en bas. <...> Près de la tête un chapeau reposait de guingois. À la fois sur le bord et la calotte <...> C'était l'époque des agneaux. Mais il n'y en avait point. <...> Le corps immobile par terre. <...> elle erre fiévreusement en quête de fleurs sauvages. <...> Elle remarque avec surprise l'absence des agneaux <...>»<sup>294</sup>. Так, образ ягненка в общем контексте творчества писателя отсылает, по всей видимости, к откровению Св. Иоанна Богослова: «<...> они омыли одежды свои и убелили одежды свои Кровию Агнца»<sup>295</sup>. Согласно энциклопедическому справочнику К. Эккерли и С. Гонтарски, посвященному жизни, творчеству, истокам, аллюзиям и интерпретациям Беккета, образ агнца в символично-философском плане вводит идею неприятия автором сакраментальной природы акта жертвоприношения<sup>296</sup>. Особое внимание Беккет уделяет одежде героев. В этой связи примечателен образ шляпы: постоянный повтор данного элемента гардероба, призванный подчеркнуть условность пространства наряду с ощущением трагического разлада, весьма напоминает неизменное возвращение автора к исходным лексическим образам.

Подобная избыточная концентрация повторяющихся (лейт)мотивов в рамках трехстраничного<sup>297</sup> рассказа напоминает «ладовые сгущения» в музыке, благоприятные условия для возникновения которых представляют гармонию двенадцатиступенной (хроматической) системы. И здесь вновь

<sup>294</sup> Beckett, S. Pour finir encore et autres foirades [Text] / S. Beckett. – Paris: Editions de Minuit, 1976. – kindle edition. – loc. 33 of 44. («Она искала полевые цветы. Только желтые. Она искала только цветы <...>. На нем зимнее пальто <...>. Пальто наглухо застегнуто на пуговицы разных форм и размеров <...>. <...> Близ его головы лежит шляпа. Шляпа лежит полями кверху. <...> То было время ягнят. Но ягнят не было. <...> Недвижимое тело на земле. <...> лихорадочно высматривает полевые цветы. <...> С удивлением отмечает отсутствие ягнят <...>» (Беккет С. Первая любовь. Избранная проза. М.: Текст, 2015. – С. 187-188.)).

<sup>295</sup> Библия. Н.З. Откровение Иоанна Богослова 19, 1: Пер. / Российское Библейское Общество.

<sup>296</sup> См. The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought / C. J. Ackerley, S. E. Gontarski (Eds.). – New York: Grove Press, 2004. – 686 p.

<sup>297</sup> Отметим, что небольшой объем относящихся к малой форме беккетовских текстов, элементы художественного мира которых характеризуются органической связностью, вызывает ассоциации с очень короткими частями сочинений Шенберга и Веберна, краткость которых, по мнению Адорно, «проистекает именно из требования максимальной связности» (Адорно, Т.В. Философия новой музыки. М.: Логос, 2001. – С. 88.).

прослеживается усиление антимиметических тенденций: повторяющиеся мотивные цепочки, хотя и соотносятся преимущественно с пластическими образами – ягненок, тело, шляпа, пальто – оказываются материалом, не способствующим, а напротив, всячески препятствующим синтезу «семантического мелоса», усиливающим ощущение неопределенности и нестабильности вопрошающего «Я». В этой ситуации аукториальный повествователь вдруг обращается к самому себе с требованием поставить точку в этом «незавершаемом» повествовании: «*Mais ne pas en dire davantage*»<sup>298</sup>. Подобная «незавершенная завершенность» концептуально соотносится с невозможностью разрешения аккордов в тонику в серийной музыке, отказавшейся от формообразующих возможностей мажорно-минорной системы.

Любопытно и то, как эта авторская рефлексия, характерной гранью которой являются постоянно возвращающиеся вопросы, визуализируется предельно отчетливо в сохранившихся набросках исследуемого текста: «<...> *se tient à* <sup>299</sup> /sic/ l'air ~. Mais - /ne pas en dire/ (>) /pas plus dire/ *avantage*. <...> *Ça a. L'avait-elle (wo) déjà vu ~?*»<sup>300</sup>.

Подводя итоги, подчеркнем общие черты художественных систем Беккета и нововенцев / неоклассицистов (Стравинский):

– сопротивление привычному предписанному характеру системы означивания: отказ от опоры на основной тон в серийной технике может быть рассмотрен по аналогии со стремлением Беккета преодолеть «словесный фетиш» (М. Маутнер);

– работа с паттернами: в гипертрофии писателем приема повтора (от развертывания «синтаксического инварианта» (предложения) в

<sup>298</sup> Beckett, S. *Pour finir encore et autres foirades* [Text] / S. Beckett. – Paris: Editions de Minuit, 1976. – kindle edition. – loc. 34 of 44. («Но ни слова более» (Беккет С. Первая любовь. Избранная проза. М.: Текст, 2015. – С. 189.)).

<sup>299</sup> Здесь и далее курсив сохранен.

<sup>300</sup> Krance, Ch. *Samuel Beckett's Mal vu mal dit / Ill seen ill said // A bilingual, evolutionary, and synoptic variorum ed.* – New York and London: Garland Reference Library of the Humanities, 1996. – Vol. 1266. – P. 203. («<...> вяжется пока все. Но довольно об этом. Ни слова более. <...> Пока все... Могла ли она видеть его раньше? (Перевод цит. наш – Ю.С.)).



«противодвижении» до воплощения крайних сфер экспрессии в слове по аналогии со сгущением ладов в музыке) ощутимы переключки с выделенными композиторами-серийниками четырьмя режимами развертывания ряда или серии;

– визуально-графическое: отказ от пунктуационных правил, постоянное «членение» повествовательного потока (в черновых версиях опытов) за счет формально-типографических средств – все это накладывает на читателя дополнительный груз интерпретации и наводит на мысль о нотных текстах додекафонических произведений, изобилующих знаками альтерации; кроме того, упомянутые выше визуально-графические элементы усиливают эффект семантической энтропии;

– наконец, анализ радикальных форм художественного эксперимента сквозь призму серийности позволяет выявить одну из доминант творчества позднего Беккета – движение ко все большей редукции предметности: от обладающего отчетливыми контурами тела и пребывающих в состоянии распада объектов до пластических образов, оказывающихся непригодными для создания «завершаемого» повествования.

### **3.2 Циклизация в жанровом эксперименте «Рассказов и никчемных текстов»**

Целесообразно начать разговор о цикличности как одном из ключевых свойств художественного мышления Беккета с эмблематичного образа, заложенного в названии сборника. Так, согласно М. Роуз, слово «никчемный» (фр. – *pour rien*, англ. – *for nothing*) у Беккета указывает, прежде всего, на то, что данные тексты не соотносятся ни с чем, что могло бы подпадать под «хоть какое-то определение»: «<...> пустота, возможно, сам голос – это что-то неизвестное, но это все же что-то»<sup>301</sup>. Любопытными представляются и мысли

---

<sup>301</sup> Rose, M. The Lyrical Structure of Beckett's 'Texts for Nothing' // NOUVEL: A Forum of Fiction. – 1971. – Vol. 4. – Issue 3. – P. 223

Гонтарски, согласно которому «Никчемным текстам» можно было бы по аналогии с наименованием первого сборника стихов Беккета дать название «Кости Эхо», поскольку в обоих случаях перед нами «бестелесные голоса или лишенные голоса тела»<sup>302</sup>. Также Гонтарски отмечает, что «Никчемные тексты» сменяются такими текстами, как «Без малого и без большого» (фр. «Sans», англ. «Lessness»), «Пшики» (фр. «Foirades», англ. «Fizzles»), «Мертвые головы» (фр. «Têtes-mortes», англ. «Six Residua»). Здесь, согласно ученому, мы имеем дело с произведениями, «которые если и завершены, то не в большей степени, чем таковыми являются полотна Матисса <...>»<sup>303</sup>. Как мы видим, уже сами названия рассказов создают у читателя ощущение, что он имеет дело с незаконченными текстами, обнажающими свою незавершенность.

Но не только незавершенность тематизируется в заглавиях беккетовских франкоязычных текстов. Интересными видятся предположения исследователей (Кон, Гонтарски) о том, что рассказ «Утес» («La Falaise», 1975), впоследствии вошедший в сборник «Чтобы закончить вновь» («Pour finir encore», 1976), представляет собой своего рода вербальный аналог одного из полотен Брама ван Вельде<sup>304</sup>. Так, у Р. Кон подтверждением этого предположения выступают ее наблюдения над модусом художественного восприятия Беккета и нидерландского живописца: «На протяжении всего абзаца [исследовательница имеет в виду целый рассказ, состоящий из одного абзаца – Ю.С.] повествователь переключается с пейзажа с утесом на воображаемую картину – наверное, ван Вельде применял ту же самую технику, когда писал свои картины. Глаз управляет повествованием (так же, как он управляет художником)»<sup>305</sup>.

Этой же логикой, по-видимому, определяется и название произведения: бесцветный утес – результат опытов Беккета с видением вещей в творческой

<sup>302</sup> Beckett, S. *The Complete Short Prose, 1929-1989*. New York: Grove Press, 1995. – P. 25.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>304</sup> Cohn, R. *A Beckett Canon*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001. – 417 p.; *The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought* / C. J. Ackerley, S. E. Gontarski (Eds.). – New York: Grove Press, 2004. – 686 p.

<sup>305</sup> Cohn R. *A Beckett Canon*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001. – P. 328.

лаборатории его сознания. Так, в эссе «Живопись ван Вельде, или мир и пара брюк» («La peinture des Van Velde ou le monde et le pantalon», 1945) автор пишет о том, что А. ван Вельде удастся изобразить вещь строго такой, какая она есть: «Это одинокая вещь, отъединенная от всего прочего желанием видеть. Вещь, недвижимая в пустоте, то есть, наконец, видимая вещь чистый объект»<sup>306</sup>. Далее, рассуждая о границах живописи, Беккет отмечает: «Невозможно желать другого неведомого, кроме наконец увиденного <...>. <...> речь идет лишь об одном – перестать видеть эти вещи <...> вернуться во время, в слепоту <...>. Только так мы окажемся в состоянии что-либо показать»<sup>307</sup>. Рассматриваемый нами «Утес» становится очередной тотальной неудачей автора поймать объект в его безучастности: описание «навечно белого», с двух сторон обрамленного полосками неба утеса занимает всего несколько строк: «Il se désiste [l'œil – Ю.С.] et la folle s'y met»<sup>308</sup>. Согласимся с мнением Кон о том, что под безумием здесь понимается авторское воображение. Именно благодаря ему и, в частности, безотчетно повторяемым мотивам-образам, Беккет оказывается в состоянии что-либо показать: «Émerge enfin d'abord l'ombre d'une corniche. Patience elle s'animerait de restes mortels. Un crâne entier se dégage pour finir»<sup>309</sup>.

В контексте, связанном с влиянием живописи на философско-эстетическую концепцию Беккета и, в частности, на поэтику заглавий его произведений, особенно интересными представляются «Пшики» («Foirades», 1976). Речь идет о восьми рассказах, французская версия которых была опубликована в уже знакомом нам в связи с «Утесом» сборнике «Чтобы закончить вновь». Комментируя название книги, Дж. Принц отмечает: «Языковые противоречия и дислокации наводят на мысль о том, что некоторые образцы беккетовского письма, такие как пшики/диарея,

<sup>306</sup> Беккет, С. Осколки [Текст] / С. Беккет; пер. с англ. и фр. М. Дадяна. – М.: Текст, 2009.

<sup>307</sup> Там же., с. 159.

<sup>308</sup> Beckett, S. Pour finir encore et autres foirades [Text] / S. Beckett. – Paris: Editions de Minuit, 1976. – kindle edition. – loc. 36 of 44. («Глаз капитулирует, и воцаряется безумие») (Беккет С. Первая любовь. Избранная проза. М.: Текст, 2015. С. – 180.)).

<sup>309</sup> Ibid., loc. 36 of 44. («Проступает, вначале, тень подоконника. Терпение, он расцветится бранными останками. Выделяется в конце концов целый череп») (Там же., с. 180.)).

представляют собой акт опорожнения (или отчуждения), осуществляющийся посредством излияния материала. Между языком и дерьмом здесь можно поставить знак равенства, потому что даже тогда, когда слова наделяются эмотивной силой, логическое и коммуникативное начала оказываются поглощены иронией и противоречием»<sup>310</sup>.

Но любопытно и другое сделанное исследователем наблюдение. Важнейшим объектом тематизации «Пшиков» становятся разного рода смешения и путаницы: так, Принц пишет о том, что в «Пшике I» («Il est tête nue») автор акцентирует зыбкость границ между жизнью и смертью; в «Пшике IV» («Vieille terre») источником смятения вокруг повествователя становится образ птицы; в «Пшике V» («Se voir») авторский модус употребления местоимений не позволяет дать однозначный ответ на вопрос о том, что или кто существует в пространстве арены; и, наконец, герой «Пшика III» («Horn venait la nuit») оказывается полностью дезориентирован во времени<sup>311</sup>. Однако автор и здесь создает убедительное циклическое целое: во всех текстах возникают, говоря словами Моллоя из одноименного романа Беккета, «предметы, пребывающие в безымянности, и, наоборот, имена, зависающие в беспредметности»<sup>312</sup>.

Возвращаясь к поэтике заглавия сборника, вспомним эссе «Живописцы препятствий», в котором Беккет, рассуждая о своих любимых художниках, пишет: «Ибо все они заняты только этим – единством вещей, вещью как таковой, вещьностью. Поэтому кажется нелепым говорить, вслед за Кандинским, о живописи, освободившейся от объекта. Если от чего живопись и освободилась, так это от иллюзии, что существует более одного объекта изображения, может быть, даже от иллюзии, что этот объект позволит себя изобразить»<sup>313</sup>. И далее: «Что, поистине, изображать художнику, если суть объекта состоит в увиливании от изображения? Остается изображать условия

<sup>310</sup> Prinz, J. Foirades/Fizzles/Beckett/Johns // Journal of Modern Literature. – 1980. – Vol. 12. – Issue 1. – P. 483.

<sup>311</sup> Ibid., p. 487.

<sup>312</sup> S. Beckett. Molloy. New York: Grove Press, 1955. – P. 41.

<sup>313</sup> Беккет, С. Осколки. – М.: Текст, 2009. – С. 170.

этого увиливания»<sup>314</sup>. Все это, возможно, дает нам повод усмотреть в названии «Пшики» своего рода эмблему неудачных попыток автора изобразить то, что сопротивляется изображению. В этой связи представляется удачным название, под которым некоторые из беккетовских «Пшиков» представлены в русскоязычном переводе, – «Фиаско».

На уровне поэтики текста вышеупомянутые «увиливания» находят свое выражение, в том числе, в приеме *denarration* (низлагающая или отменяющая наррация). Так, в «Routledge, Encyclopedia of Narrative Theory» (2005) подчеркивается важное различие между денаррацией онтологической и денаррацией экзистенциальной: «“онтологическая” денаррация представляет собой не поддающееся разрешению отрицание ранее отобранных фабульных (story) событий, а денаррация “экзистенциальная” указывает на утрату идентичности в культуре и обществе постмодерна»<sup>315</sup>. Согласно авторам данного справочного издания, Беккет является одним из тех писателей (наряду с А. Роб-Грийе), кто доводит практику денаррации до предела: «“Моллой” Беккета включает целый ряд отрицающих друг друга утверждений – своего рода противоречий, которые, кажется, исключают возможность своего разрешения; в конце концов, введший в заблуждение читателя рассказчик признается, что слова, которыми он начал свое повествование, были на самом деле ложными. Беккет, однако, идет еще дальше в произведении «Вперед, к худшему» («Worstward Ho», 1983), с первых строк которого мы сталкиваемся с допущениями и отрицаниями, на смену которым приходят новые допущения в отношении носящих вероятностный характер нарративных элементов и сущностей; этот же постоянно возвращающийся низлагающий ряд и завершает художественный текст. В подобной ситуации восстановить историю не представляется возможным; нарративный дискурс – единственное, что остается читателю»<sup>316</sup>.

---

<sup>314</sup> Там же., с. 170.

<sup>315</sup> Routledge Encyclopedia of Narrative Theory / D. Herman, J. Manfred, M.-L. Ryan (Eds.). – London: Routledge, 2005. – P. 100.

<sup>316</sup> Ibid., p. 101.

В этом отношении «Никчемные тексты» являются исключительно ярким примером поэтики, построенной на денаррации, – их художественный мир постоянно претерпевает трансформации.

Вот, к примеру, отрывок из «Текста XIII»: «Qui, ce n'est pas une personne, il n'y a personne, il y a une voix sans bouche, et de l'ouïe quelque part, quelque chose qui doit ouïr, et une main quelque part, elle appelle ça une main, elle veut faire une main <...> non, c'est du roman, encore du roman, seule la voix est, bruissant et laissant des traces»<sup>317</sup>. Как правило, разрешение подобных альтераций маркируется концом текста, где автор по той или иной причине берет паузу в своих попытках рассказать историю, – в Тексте XI читаем: «quand c'est l'heure de ceux qui m'ont connu, cette fois ça va aller <...> avant de reprendre avec eux un chemin qui n'est pas le mien <...> ne connaissant personne, de personne connu, voilà au fond ce que j'avais à dire, tout ce que je devais avoir à dire, ce soir»<sup>318</sup>.

Интерес в этой связи вызывают и выделяемые авторами вышеупомянутой словарной статьи возможные источники обращения писателей к денаррации. В случае с «Никчемными текстами» рассматриваемый прием сопряжен, по-видимому, с одной стороны, с желанием автора «опробовать как можно больше способов изображения, перед тем как остановиться на каком-то одном», с другой – с тем, что Беккет зачастую «непроизвольно противоречит сам себе».

В связи с первым предполагаемым источником беккетовской денаррации представляется весьма интересным замечание Хэнсон о том, что «Повествователь “Текстов” жаждет “нового нет” или “аннулирования”, которое бы лежало за пределами “аннулирования”». В подтверждение своей

<sup>317</sup> Beckett S. Nouvelles et Textes pour rien. Paris: Editions de Minuit, 1958. P. 201-202. («Кто это, это никто, здесь никого нет, есть голос без рта, и где-то там есть слух, что-то, что, вероятно, умеет слышать, и где-то там есть рука, этот голос называет ее рукой, он хочет, чтобы это считалось рукой <...> нет, это фантазии, опять фантазии, есть только голос, он шелестит и оставляет следы» (Беккет, С. Никчемные тексты. – СПб.: Наука, 2003. С. 123.)).

<sup>318</sup> Ibid., p. 195-196. («<...> когда наступает час тех, которые меня знали, на этот раз все получится <...> я как будто иду с ними дальше по дороге, причем дорога эта не моя <...> и я никого не знаю, и меня никто не знает, вот в сущности то, что мне надо было сказать, то, что я должен был сказать сегодня вечером» (Там же., с. 121.)).

мысли исследователь приводит следующую цитату из «Текста XI»<sup>319</sup>: «Non, il faut trouver autre chose, une meilleure raison, pour que ça s'arrête, un autre mot, une meilleure idée, à mettre au négatif, un nouveau non <...> oui, un nouveau non, qui ne se laisse dire qu'une fois, qui ouvre sa trappe et me lampe, ombre et babil, dans une absence moins vaine que d'existence»<sup>320</sup>. С другой стороны, работа с понятием *agency* позволяет нам пролить свет на произвольный характер противоречий и несообразностей в речи повествователя(лей) «Текстов».

Так, авторы упомянутого нами энциклопедического издания выделяют три разных аспекта агентности, среди которых особо отметим первый – эпистемологический. В сущности, речь идет о том, что агентность становится отправным пунктом для изучения авторского «Я», его личностной исключительности и персональной идентичности<sup>321</sup>. И здесь снова значимы предлагаемые исследователями перспективы в видении агентности: «она [agency – Ю.С.] либо представляет собой “позицию субъекта”, которая детерминируется господствующими дискурсами и ведущими нарративами (master narratives), либо уже включает в себя субъекта, которой сам “собирает” (или даже изобретает) свое “Я”»<sup>322</sup>. Далее исследователи разъясняют: в первом случае деятельность субъекта целиком и полностью мотивирована социальными, историческими и даже биологическими силами, а во втором случае уже наделенный свободой воли субъект оказывается способен самостоятельно «собрать» – прежде всего, в пределах нарративных конструкций «Я» – и мир, и самое себя<sup>323</sup>.

Но вернемся к «Никчемным текстам». Как представляется, сделанное Беккетом в уже упомянутом нами ранее эссе «Живописцы препятствий»

<sup>319</sup> Hanson, C. *Short Stories and Short Fictions, 1880-1980*. – Houndmills, Basingstoke, Hampshire, London: The Macmillan Press LTD, 1985. – P. 148.

<sup>320</sup> Beckett S. *Nouvelles et Textes pour rien*. Paris: Editions de Minuit, 1958. P. 194-195. («Нет, надо найти что-то другое, надо найти повод получше, чтобы это остановилось, найти другое слово, лучшую мысль, поставить в отрицательную форму, найти новое “нет” <...> да, найти новое “нет”, которое говорится только один раз, которое открывает свой люк, и я проваливаюсь в тень и лепет, в пустоту, менее тщетную, чем пустота существования») (Беккет, С. Никчемные тексты. – СПб.: Наука, 2003. С. 121.)).

<sup>321</sup> *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* / D. Herman, J. Manfred, M.-L. Ryan (Eds.). – London: Routledge, 2005. – P. 9

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 10.

наблюдение над субъект-объектными отношениями в живописи братьев ван Вельде (напомним, по мысли писателя, их полотна демонстрируют, как в отсутствии связи и отсутствии объекта обнаруживается новая связь и новый объект) оказывается уместным и в отношении беккетовских «Текстов».

Особенно интересен «Текст V». Здесь судебный нарратив становится вариантом интроспекции повествователя: «Je tiens le greffe, je tiens la plume, aux audiences de je ne sais quelle cause. <...> Être juge et partie, témoin et avocat, et celui, attentif, indifférent, qui tient le greffe»<sup>324</sup>. Местом разворачивания противоречащих друг другу событий становится достаточно условный герметичный топос головы: «C'est une image, dans ma tête qui est sans force, où tout dort, tout est mort, reste à naître, je ne sais pas, ou devant mes yeux <...>. Puis vite ils se referment, pour regarder dans la tête, pour essayer d'y voir, pour m'y chercher, pour y chercher quelqu'un <...>. <...> tout se tait, on a peur de naître, non, on le voudrait bien, pour se mettre à mourir. <...> je cherche à être comme celui que je cherche, dans ma tête, que ma tête cherche, que je somme ma tête d'avoir à chercher <...>. Non, ne fais pas semblant de chercher <...>»<sup>325</sup>. К концу рассказа вышеописанный локус опознается как плод воображения героя: «Je le suivrai, de mes yeux scellés, il n'a pas besoin de porte, pas besoin de pensée, pour sortir, de cette tête imaginaire <...>»<sup>326</sup>. А далее повествователь/голос декларирует свою зависимость от вторгшихся в его рефлексии «призраков»: «Me voilà hanté, qu'ils s'en aillent, un à un, que les derniers m'abandonnent <...>. Ce sont eux qui murmurent mon nom, qui me parlent de moi, qui parlent d'un moi <...>. <...> il me

<sup>324</sup> Beckett S. *Nouvelles et Textes pour rien*. Paris: Editions de Minuit, 1958. P. 145. («Я протоколист, я секретарь суда, где слушается дело, не знаю какое. <...> Быть судьей и одной из сторон, свидетелем и адвокатом, и тем, внимательным, равнодушным, кто ведет протокол» (Беккет, С. Никчемные тексты. – СПб.: Наука, 2003. – С. 103.)).

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 145-146. («В бессильной моей голове картина, на которой все спит, все мертво, все еще не родилось, не знаю, или она у меня перед глазами <...>. Потом глаза быстро зажмуриваются вновь и вглядываются внутрь головы, пытаются заглянуть внутрь, ищут меня, ищут кого-то <...>. <...> все молчит, страшно родиться, нет, хочется быть, чтобы скорей начать умирать. <...> я пытаюсь быть как тот, у меня в голове, которого я ищу, которого ищет моя голова, у которой я требую искать его <...>. Нет, не притворяйся, будто ищешь <...>» (Там же., с. 103.)).

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 150. («Я провожу его запечатанными глазами, ему не нужна дверь, не нужна мысль, чтобы выйти из этой воображаемой головы <...>» (Там же., с. 105.)).



grincent que j'ai une tête»<sup>327</sup>. Подобным же образом в «Тексте VI» за упоминанием о воображении следуют антитетичные утверждения: «<...> à cause de la glace, ronde, une glace à raser, à deux faces, l'une grossissante, l'autre fidèle, fouiller un seul des autres, des vrais, des vrais d'alors, et m'y voir, m'imaginer m'y voir <...> qui me regardais sans me voir <...>. Combien d'heures encore, avant le silence suivant, ce ne sont pas des heures, ce ne sera pas le silence <...>»<sup>328</sup>.

Суммируя вышесказанное, агентность у Беккета напрямую соотносится с самой способностью повествователя / голоса к воображению.

Но есть и другое: помимо разрушения конвенциональных стратегий организации художественного текста, в «Рассказах и никчемных текстах», на наш взгляд, проблематизируется не столько жанровая концепция традиционного рассказа, сколько воплощенная Джойсом экспериментальная поэтика модернистского рассказа. Если творчество раннего Беккета испытало на себе сильное влияние интеллектуальных и эстетических установок его друга и старшего товарища – вспомним, в молодости Беккет помогал Джойсу в работе над «Поминками по Финнегану» – то зрелый Беккет разочаровывается в демиургических устремлениях модернистов, будто отвлекающих художника от его подлинной миссии – выразить сопротивляющееся выражению. Именно эта тема оказывается одной из центральных в философско-эстетической концепции Беккета начала 1950-х гг.

Поэтика заглавий отражает их незавершенность еще и в контексте проблематизации модернистской поэтики рассказа – незавершенность как единственно возможная форма.

Отсюда, на наш взгляд, и тематизация заглавий – «пшики», «никчемные тексты», – декларирующая «несостоявшийся проект», незавершенность как единственно возможную форму. Не удивительно и отсутствие традиционных

<sup>327</sup> Ibid., p. 150-151. («Я одержим, пускай они уйдут, один за другим, пускай последние покинут меня <...>. Они, они бормочут мое имя, говорят мне обо мне, говорят о каком-то я <...>. <...> они <...> бормочут мне, что у меня есть голова» (Там же., с. 105.)).

<sup>328</sup> Ibid., p. 157-158. («<...> вон там зеркало, круглое, зеркало для бритвы, двухстороннее, одна увеличительная, другая нормальная, и вглядываюсь в один из других, настоящих глаз, тогда настоящих, и вижу себя там, воображаю, будто вижу себя <...> вижу, что смотрю на себя, но не вижу <...>. Сколько еще часов до следующей тишины, это не часы, это будет не тишина <...>» (Там же., с. 107-108.)).

персонажей в рассматриваемых произведениях. Так, согласно К. Хэнсон, в «Никчемных текстах» художественный персонаж как действующее лицо замещается индивидуально-авторским представлением голоса: «Теперь “Я” в понимании Беккета может быть собрано из множества голосов с их внутренними противоречиями и дихотомиями»<sup>329</sup>. В подтверждение своей мысли исследователь приводит следующую цитату из «Текста I»: «Comment continuer? Il ne fallait pas commencer, si, il le fallait»<sup>330</sup>. Далее Хэнсон приходит к выводу о том, что если «Я» тождественно одному или нескольким голосам, то весьма вероятно, что оно структурировано наподобие языка<sup>10</sup>. Мысли, близкие Хэнсон, высказываются и другими исследователями, к примеру, Малькольмом, который также указывает на разрыв Текста I с читательскими представлениями о рассказе: «Отсутствие персонажей и других характерных [для художественного произведения – Ю.С.] черт становится причиной рефлексий читателя о, как правило, сохраняющих свою устойчивость приемах повествования»<sup>331</sup>.

Кроме прочего, Малькольм указывает на то, что сам голос – беспокойный, перманентно вопрошающий о реальности собственного бытия – приходит ниоткуда: «Никто не знает, что перед нами: что-то из ночных кошмаров, подслушанные в поезде или самолете разговоры, или набор чужих мыслей»<sup>332</sup>. И далее: «В конце концов, предстающий нам образ человека, попавшего в ловушку, опустошенного, не способного ни двинуться, ни оставаться на месте, пребывающего в окружении голосов, происхождение которых не известно, воскрешающего, с наступлением ночи, в своей памяти события прошлого, которые могли бы служить ему утешением или рассказывающего себе с этой целью какую-нибудь историю – оказывается очень размытым»<sup>13</sup>.

<sup>329</sup> Hanson, C. *Short Stories and Short Fictions, 1880-1980*. – Houndmills, Basingstoke, Hampshire, London: The Macmillan Press LTD, 1985. – P. 149.

<sup>330</sup> Beckett S. *Nouvelles et Textes pour rien*. Paris: Editions de Minuit, 1958. P. 115. («Как продолжать? Не надо было начинать, нет, надо» (Беккет, С. Никчемные тексты. – СПб.: Наука, 2003. – С. 93.)).

<sup>331</sup> Malcolm, D. *The British and Irish Short Story Handbook*. – Hoboken: Wiley-Blackwell, 2012. – P. 30.

<sup>332</sup> Ibid., p. 30.

Все вышесказанное справедливо в отношении всех входящих в сборник текстов, которые, согласно исследователям (Роуз, Хэнсон), не являются самостоятельными (в отличие, например, от произведений из «Мертвых голов» или «Пшиков»). Так, у Роуз читаем: «Каждый текст обладает своей темой, мотивом или каким-то причудливым образом <...>»<sup>333</sup>. И далее: «В “Тексте I” перед читателем сначала сконструированная, а затем упраздненная зрением повествователя сцена из внешнего мира, которая, в конце концов, была вновь восстановлена благодаря способности героя слышать. В “Текстах” II, III и IV способности мозга к творческому воображению становятся источниками «интериоризированных» сцен. Для “Текста V” важна установка на солипсическое вопрошание: у голоса появляется собственный протоколист, секретарь, судья, присяжные заседатели, адвокат, сторона обвинения, свидетели и здание суда. В “Текстах” VI, VII и VIII манифестируется поворот к миру, ко всему, что означает конец нескончаемого солипсизма. В “Текстах” IX, X, XI и XII фиксируются тщетные попытки голоса высвободиться из речевого плена посредством самой речи. В “Тексте” XIII перемирие достигается через осмысление безысходности сложившейся ситуации»<sup>334</sup>. Однако, на наш взгляд, «Никчемные тексты» представляют собой авторский цикл<sup>335</sup>, написанный, скорее, с установкой на вариацию *одних и тех же* мотивов и тематических комплексов, так или иначе сопряженных с ситуацией стазиса, в которой голос рефлексировал о своем настоящем и о различных феноменах в их соотнесенности с другими героями и персонажами.

Так, на протяжении всего сборника подробно разрабатывается тема невозможности рассказывания историй. Несмотря на то, что в «Тексте I»

<sup>333</sup> Rose, M. The Lyrical Structure of Beckett's 'Texts for Nothing' // NOUVEL: A Forum of Fiction. – 1971. – Vol. 4. – Issue 3. – P. 223.

<sup>334</sup> Ibid. p. 230.

<sup>335</sup> Думается, любое определение цикла (в том числе и лирического), в котором актуализируется его жанровая семантика, может быть распространено на прозаические опыты Беккета. См., к примеру, определение И.В. Фоменко: «Цикл в узком терминологическом значении, (в противоположность “широкому” значению – как синоним понятий “ряд”, “группа”, “круг” произведений) – жанровое образование, созданный автором ансамбль стихотворений, главный признак которого – особые отношения между стихотворением и контекстом, позволяющие воплотить в системе определенным образом организованных стихотворений целостную и как угодно сложную систему авторских взглядов» (Фоменко, И.В. Поэтика лирического цикла: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М, 1990. – С. 1.).

повествователю/голосу удается вспомнить, как отец читал ему в детстве про Джо Брима или Брина – «C'était un conte, un conte pour enfants»<sup>336</sup> – с каждым последующим текстом становится ясно, что цель героя – дать повествование иного типа. Подтверждением этой мысли выступает прерванное воспоминание о мадам Кальве из «Текста II»: «Revoir madame Calvet, écrémant les ordures, avant le passage des boueurs. <...> Voilà un bon souvenir. <...> Les mots aussi, lents, lents, le sujet meurt avant d'atteindre le verbe, les mots s'arrêtent aussi. Mieux donc que du temps de la faconde? C'est ça, c'est ça, le bon côté»<sup>337</sup>.

На протяжении всего сборника – тема невозможности рассказывания историй; голос оказывается под властью управляющих им импульсов, не способен ускользнуть от правил риторики; антитетическая природа языка как источник невозможности историй

«Текст IV» обозначает новый этап в развитии темы – здесь голос прилагает усилия для того, чтобы выйти из-под власти управляющих им импульсов: «Il me fait parler en disant que ce n'est pas moi, avouez que c'est fort, il me fait dire que ce n'est pas moi, moi qui ne dis rien»<sup>338</sup>. Далее, в «Тексте V», голос оказывается не способен ускользнуть от правил риторики: «C'est là-dedans ce soir les assises, au fond de cette nuit voûtée, c'est là où je tiens le greffe, ne comprenant pas ce que j'entends, ne sachant pas ce que j'écris»<sup>339</sup>. В отношении дальнейшего варьирования темы невозможности рассказывания историй, в частности в «Текстах» VI-XIII, представляется любопытным наблюдение Хэнсон, считающей, что в фокусе внимания Беккета оказываются, прежде всего, те устанавливаемые языком ограничения, которые связаны с его антитетической природой: «Он [Беккет – Ю.С.] задается вопросом, всегда ли

<sup>336</sup> Beckett S. Nouvelles et Textes pour rien. Paris: Editions de Minuit, 1958. P. 121. («Это была сказка, сказка для детей» (Беккет С. Никчемные тексты. СПб.: Наука, 2003. – С. 95.)).

<sup>337</sup> Ibid., p. 124-125. («Вновь увидеть мадам Кальве, снимающую сливки с помойки, пока не приехали мусорщики. <...> Вот хорошее воспоминание. <...> Слова тоже, медленно, медленно, подлежащее умирает, не успев добраться до глагола, слова замирают тоже. Ну что, лучше, чем во времена болтовни? Верно, верно, в этом плюс» (Там же., с. 96-97.)).

<sup>338</sup> Ibid., p. 140-141. («Он заставляет меня говорить, говоря, что это не я, согласитесь, что это ловко подстроено, он заставляет меня говорить, что это не я, а я-то ничего не говорю» (Там же., с. 101-102.)).

<sup>339</sup> Ibid., p. 151. («Там, там внутри этот вечерний суд, в глубине этой сводчатой ночи, это там я веду протокол, не понимая того, что слышу, не зная, что пишу» (Там же., с. 105.)).

«рана “да”» оборачивается «нож “нет”», и часто выражает желание достичь присутствия, лежащего за пределами антитетических отношений между словом и реальностью»<sup>340</sup>.

Таким образом, событийность «Никчемных текстов» при всей их внешней бесфабульности и бессюжетности оказывается связана с событием самого рассказывания.

Однако специфическая незавершенность беккетовской малой прозы, о которой мы уже упоминали ранее, также позволяет указать на сходство и отличие от модернистского эксперимента, который нередко имел выражение в формальной незавершенности и внешней бессобытийности сюжета с экзистенциальной проблематикой. При этом модернистский рассказ в целом ряде случаев обретает эстетическую целостность благодаря «моменту прозрения/озарения», джойсовской «эпифании». Согласно Хэнсон, сопряженное с ней осознание субъектом своего экзистенциального удела выступает во многих бессюжетных текстах как структурный эквивалент традиционной развязки<sup>341</sup>. А. Хантер, анализируя специфику функционирования момента внезапного озарения в произведениях раннего Беккета, а именно в рассказах «Отбросы» («Druff») и «Мокрая ночь» («A Wet Night»), входящих в роман «Больше тычков, чем ударов» («More Pricks Than Kicks», 1934), делает важное замечание о том, что, в отличие от Джойса, который посредством суггестивных средств постепенно подводит своих героев к эпифании и таким образом лишает ее эффекта внезапности, Беккет нарочито обнажает конструктивную природу опыта духовного озарения: «<...> я почувствовал, что теперь он должен был что-то почувствовать»<sup>342</sup>.

И совсем иное дело – поздние франкоязычные тексты Беккета, а именно «Рассказы». Здесь эпифания редуцируется до напрасного ожидания героем момента внезапного озарения: как и случае с текстами Джойса,

<sup>340</sup> Hanson, C. *Short Stories and Short Fictions, 1880-1980*. – Houndmills, Basingstoke, Hampshire, London: The Macmillan Press LTD, 1985. – P. 148.

<sup>341</sup> Ibid., p. 7.

<sup>342</sup> Hunter, A. *The Cambridge Introduction to the Short Story in English [Text] / A. Hunter*. – Cambridge: Cambridge University Press, 2007. – P. 86.

рассматриваемый сборник пронизывают суггестивные мотивы и повторы, однако повествователю/голосу так и не открывается правда экзистенциального существования. Важно и то, что автор при всей его последовательности в тематизации солипсизма модернистских поисков не отказывается в «Рассказах» от телесно-визуальной конкретики создаваемых им образов.

Обратимся к рассказу «Конец», а именно – к последним сценам произведения, когда ждущий собственной смерти повествователь, который лежит в предназначенной им для своего последнего плавания лодке, начинает слышать звуки из внешнего мира: «J'entendais sourdement les cris des mouettes <...>. J'entendais le clapotement de l'eau contre l'embarcadère, contre la rive <...>. La pluie aussi, je l'entendais souvent <...>. Le vent y joignait sa voix <...>»<sup>343</sup>. Как представляется, крики птиц, плеск речной воды, шум дождя и завывания ветра сопровождают осуществление протагонистом описываемого Кэлином «проекта» редукции реального мира к набору субъективных идей: «Me savoir être, quelque faiblement et fausement que ce fût, en dehors de moi, cela avait eu autrefois le don de me toucher. On devient sauvage, c'est forcé. <...> On est là toujours entre les deux rumeurs, c'est sans doute toujours le même morceau <...>»<sup>344</sup>. Кульминацией этого процесса становится сцена звона цепи, которая предшествует решению героя извлечь затычку из заранее проделанного им отверстия в днище лодки: «<...> un grand tintement se fit entendre. C'était la chaîne qui, fixée à l'avant, venait s'enrouler autour de ma taille»<sup>345</sup>. По-видимому, этот звон отчасти удовлетворяет возникшее у повествователя / голоса в начале его плавания желание услышать «звонкие удары молота»: «Ce que j'aurais

<sup>343</sup> Beckett S. *Nouvelles et Textes pour rien*. Paris: Editions de Minuit, 1958. P. 107. («До меня доносились приглушенные крики чашек <...>. Я слышал плеск речной воды о пристань, о берег <...>. Да и дождь тоже, мне часто слышался его шум <...>. Да и ветер иногда присоединял голос к хору <...>» (Беккет С. *Первая любовь*. Избранная проза. М.: Текст, 2015. – С. 72.)).

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 108. («Способность сознавать себя вне собственных границ, сколь бы лживым и слабым ни было это внешнее существование, некогда воспринималась мной как дар. Так вот и становишься нелюдимым. <...> Так и живешь между двумя волнами, мелодия, без сомнения, одна и та же <...>» (Там же., с. 73.)).

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 111. (Послышался тяжелый звон. Это звенела цепь, одним концом закрепленная на носу, другим обмотанная вокруг моей талии» (Там же., с. 76.)).

voulu, c'étaient des coups de marteau, pan, pan, pan, frappés dans le désert»<sup>346</sup>. Поэтому читатель, на наш взгляд, вправе здесь ожидать некую вспышку-озарение, которая, однако, вытесняется рефлексиями героя о своей способности / неспособности контролировать наррацию: «Je songeai faiblement et sans regret au récit que j'avais failli faire <...> je veux dire sans le courage de finir ni la force de continuer»<sup>347</sup>.

Ожидаемая вспышка-озарение вытесняется рефлексиями героя.

Другую модификацию модернистских опытов мгновения мы находим в рассказе «Изгнанник». Согласимся с мнением Хантер о том, что кульминацией сюжетного действия становится сцена, в которой повествователя, не пожелавшего воспользоваться предложением извозчика остаться у него до утра, охватывает желание поджечь выбранное им для ночлега стойло: «Je tenais la boîte d'allumettes à la main, une grande suédoise. Je me levai dans la nuit et j'en frottai une. Sa brève flamme me permit de repérer le fiacre. L'envie me vint, puis me quitta, de mettre le feu au à la remise»<sup>348</sup>. Любопытно, что впервые в рассматриваемом тексте мотив зажженной спички возникает в эпизоде, когда герой просит остановившегося извозчика позволить ему зажечь один из фонарей фиакра: «Il allumait les lanternes. J'aime les lampes à pétrole, malgré qu'elles soient, avec les bougies <...> les premières lumières que j'aie connues. Je lui demandai si je pouvais allumer la deuxième lanterne, puisque la première il l'avait déjà allumée lui-même. Il me donna sa boîte d'allumettes, j'ouvris la petite vitre bombée montée sur charnières, j'allumai et je refermai aussitôt, pour que la mèche brûlât tranquille et claire, bien au chaud dans sa petite maison, à l'abri du vent. J'eus cette joie»<sup>349</sup>. Однако резкая перемена намерений повествователя, в итоге

<sup>346</sup> Ibid., p. 107. («Что бы я желал услышать, так это звонкие удары молота, бам, бам, бам, раздающиеся в пустыне» (Там же., с. 72.)).

<sup>347</sup> Ibid., p. 112. («Отчужденно и без сожаления я подумал о повести, которую не сумел рассказать <...> то есть, я хочу сказать, подумал, не испытывая мужества закончить и не имея сил продолжать» (Там же., с. 76.)).

<sup>348</sup> Ibid., p. 35. («В руке я держал коробок спичек, большой коробок шведских спичек. Ночью я раз поднялся и зажег спичку. Ее недолгое пламя позволило мне установить местонахождение фиакра. Меня охватило, затем оставило желание поджечь стойло» (Там же., с. 98.)).

<sup>349</sup> Ibid., p. 32-33. («Он зажигал фонари по сторонам фиакра. Мне нравятся керосиновые лампы, пусть даже наряду со свечами <...> они были первыми огнями, которые я увидел в жизни. Я спросил его, могу ли я зажечь второй фонарь, потому как первый он уже зажег сам. Он протянул мне коробок спичек, я открыл небольшую, выпуклого стекла створку на петлях, поднес огонек и закрыл дверцу, оставив фитилек гореть пламенем

покинувшего стойло через окно и оставившего на подоконнике спичечный коробок, кажется, лишает его эпифании, говорит о тщетности попыток вернуться в иллюзию счастливого прошлого. Поэтому здесь впору говорить о *прерванной* эпифании.

Подводя итог, можно заключить, что произведения сборника «Рассказы и никчемные тексты» весьма убедительно демонстрируют черты экспериментальности. Среди них:

- тяготение «Никчемных текстов» к циклу, написанному с установкой на вариацию одних и тех же мотивов и тематических комплексов, так или иначе сопряженных с ситуацией стазиса;

- акцентировка парадоксальной ситуации завершенности / незавершенности попытки рассказывания посредством заложенного в названии целого ряда текстов эмблематического образа;

- манифестация на уровне поэтики текста в приеме денаррации тщетных попыток выразить не частичный, конкретно-чувственный объект, но подлинный природный опыт; данный прием обнаруживается практически во всех рассказах сборника и, таким образом, обеспечивает единство концептуальных стратегий жанрового эксперимента;

- обусловленность конфигурации творческого эксперимента в «Никчемных текстах» беккетовской агентностью; последняя не сводится к неприятию ведущих нарративов: «сборка и мира, и самое себя» напрямую соотносится со способностью автора к воображению;

- замещение традиционной событийности рассказа с действующими персонажами событием самого рассказывания с участием «голосов», рефлексирующих не только над отдельными фрагментами собственной истории, но и над самой возможностью ее рассказывания (метапрозаическое начало);

---

безмятежным и ярким, в уюте его теплого домика, неподвластного ветру. Я познал эту радость» (Там же., с. 95.)).



Наконец, формальная незавершенность текстов как концептуальное решение, связанное с указанной тематикой стазиса и тщеты рассказывания, сопровождается ситуацией неоправданного ожидания эпифании. Последнее демонстрирует скепсис Беккета в отношении демиургических интенций художника, его отталкивание не только от традиционного сюжетного рассказа, но и от модернистского рассказа с завершающим событием эпифании.

### 3.3. Событийность в «Никчемных текстах» С. Беккета

Как известно, проблема изображения разного рода ограничений, связанных как с ментальными, так и с физическими возможностями человека, является одной из главных тем творчества Беккета. С этой перспективы объяснима и антисобытийность сюжетной канвы «Текстов впустую»: перед нами тщетные попытки повествователя выйти за пределы внутреннего «Я», а именно – попытки понять реальность «Другого», проникнуть в его мысли и чувства, попытки выйти за пределы воображаемого и таким образом достичь реальности творца-демиурга. Итогом, однако, становится лишь изображение нарратором циклических повторов и изоморфностей, утверждающих порядок и незыблемость беккетовского художественного мира.

Одной из таких константно значимых тем становится смерть. И здесь уместно вспомнить о том, что смерть для героев Беккета является условием не только для полной автономизации разума, но и для погружения в пучины бессознательного или для успешного сведения мира к набору субъективных идей (солипсический проект). Отсюда и неспособность беккетовского нарратора к принятию «Другого».

Вышесказанное приводит к мысли о том, что в случае с «Текстами впустую» правомернее говорить не о референтной, а о коммуникативной событийности. Осложняет задачу исследователя также и то, что в «Текстах» мы сталкиваемся не только с отсутствием системы персонажей как таковой,

но и с интроспективным, нарочито лишенным сюжетности миром повествователя, ускользающем от всякой аксиологической характеристики. По этим причинам многие из предложенных учеными подходов к определению событийности оказываются, на наш взгляд, неуместными в отношении категории события у Беккета.

Для осмысления обнаруживаемой в «Текстах впустую» серии *тикетных* попыток повествователя выйти за пределы возможного (помыслить нечто, не являющееся проекцией собственного сознания, освободиться от правил риторики и др.) как ставящей под сомнение саму возможность событийной истории и, одновременно, учреждающей событие рассказывания особого рода в качестве теоретической опоры нами избрана работа В. Тюпы «Нарратология как аналитика повествовательного дискурса» (2001). В ней в качестве минимально необходимых для характеристики события – как референтного, так и коммуникативного – исследователь предлагает следующий ряд свойств: 1) гетерогенность, 2) хромотопичность, 3) интеллигибельность<sup>350</sup>. Однако в связи с обозначенной нами проблематикой представляются не лишенными интереса и подходы, целью которых – выделить общие закономерности генезиса «событийности» в наррации. Так, В. Шмид выделяет пять критериев большей или меньшей событийности любого происшествия, среди которых особенно отметим первый – *релевантность* изменения – и третий – *консекутивность*<sup>351</sup>.

Поясним логику развертывания данного исследования. В первой части параграфа на примере «Текста I» мы сначала продемонстрируем, как наблюдаемые здесь изменения парадоксальным образом приводят к утверждению целостности беккетовского художественного мира, а затем укажем на корреляцию между авторским способом организации хромотопа, в котором потенциально событийное изменение феноменологически

<sup>350</sup> Тюпа, В. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей А.П. Чехова»). – Тверь, 2001. – С. 25.

<sup>351</sup> Шмид, В. Нарратология [Текст] / В. Шмид. – Москва: Языки славянской культуры, 2003. – С. 13-18.

простирается, и способностью/неспособностью последнего перейти в статус события полноценного. Далее в фокусе нашего внимания окажется, с одной стороны, то, как вторжение незнакомца в жизнь повествователя «Текста IV» препятствует достижению последним своих целей, с другой стороны – то как утверждение нарратора вышеупомянутого произведения в качестве «субъекта воли» сопровождается усилением метапрозаического начала в тексте. В конце параграфа мы обратимся к «Текстам» XII-XIII, чтобы попытаться ответить на вопрос об интеллигибельности/неинтеллигибельности изображаемых в них изменений, реализация которой, как мы увидим далее, напрямую соотносится с перформативностью рассказов.

Обратимся к «Тексту I». Произведение открывается сценой «ирландского» пейзажа (холмы, вереск, овечьи тропки, глубокие разломы и пр.), вызывающего, по мнению исследователей (Rose), устойчивые ассоциации с полотнами Джека Йейтса. Находящийся на дне одного из разломов повествователь вдруг обнаруживает, что он не один, а в окружении голосов (их принадлежность ему так и не удалось установить). Далее герой задается вопросами: где я, собственно, и сколько времени я здесь провел? Еще один вопрос, который волнует героя, – почему я здесь? Ответ на него он даст позже, вспомнив, как в один из дней он «вышел, волоча ноги, созданные для ходьбы», которые и привели его на дно одного из разломов. Постепенно у осознающего свою зависимость от воли чужого голоса повествователя усиливаются сомнения в отношении своего онтологического статуса – «*Tout s'emmêle, les temps s'emmêlent, d'abords j'y avais seulement été, maintenant j'y suis toujours, tout à l'heure je n'y serai pas encore <...>*»<sup>352</sup>. Далее герой, недавно потерявший шляпу, вновь возвращается к вопросам, на многие из которых он, казалось бы, уже нашел ответы. В конце «Текста I» повествователю вспоминаются сцены ожидания / переживания собственной смерти.

<sup>352</sup> Beckett S. *Nouvelles et Textes pour rien*. Paris: Editions de Minuit, 1958. P. 120. («Перепуталось все перепутались времена, сначала я только был здесь когда-то давно, теперь я здесь и раньше был здесь, а вот сейчас меня здесь еще не будет <...>» (Беккет С. Никчемные тексты. СПб.: Наука, 2003. – С. 95.)).

Как представляется, релевантность (квази)события в исследуемом произведении напрямую соотносится с невозможностью его перехода в статус события полноценного. В этом отношении особенно важно, что все так называемые изменения состояний, наблюдаемые в фиктивном мире «Текста I», практически не влекут за собой последствия ни в мышлении, ни в действиях повествователя.

Так, несмотря на то, что уже в самом начале текста голоса настаивают на том, чтобы повествователь покинул место своего нахождения – «*Vous ne pouvez pas rester là*»<sup>353</sup> – последний сначала декларирует неспособность повлиять на сложившуюся ситуацию – «*Je ne pouvais pas rester là et je ne pouvais pas continuer*»<sup>354</sup> – а затем заявляет об отсутствии у него желания что-либо делать: «*Je suis loin de toutes ces histoires, je ne devrais pas m'en occuper, je n'ai besoin de rien, ni d'aller plus loin, ni de rester où je suis, tout cela m'est indifférent*»<sup>355</sup>. Далее следует еще одна сцена бессилия, в которой лежащий на дне торфяной ямы протагонист оказывается не в состоянии поднять взгляд на обступивших его неизвестных лиц, которых здесь замещают голоса. В конце концов повествователь, прибегает к удвоению «личности» / голоса, чтобы унять тревогу, сопряженную со спонтанно всплывшими в его памяти смертельными эпизодами прошлого: «*Oui, jusqu'au bout, à voix basse, me berçant, me tenant compagnie, et toujours attentif, attentif aux vieilles histoires, comme lorsque mon père, me tenant sur ses genoux, me lisait celle de Joe Breen, ou Breen <...>. Oui, j'ai été mon père et j'ai été mon fils, je me suis posé des questions et j'ai répondu de mon mieux <...>*»<sup>356</sup>. И здесь впору говорить о частичном изоморфизме художественных миров «Текста I» и «Успокоительного» (напомним, что история про Джо Брима/Брина оказывается эскапистским

<sup>353</sup> Ibid., p. 115. («Вы не можете здесь оставаться») (Там же., с. 93.).

<sup>354</sup> Ibid., p. 115. («Я не мог здесь оставаться и не мог продолжать») (Там же., с. 93.).

<sup>355</sup> Ibid., p. 116. («Я в стороне от всех этих сложностей, не надо вмешиваться, мне ничего не надо, ни идти дальше, ни оставаться там, где есть, мне правда все равно») (Там же., с. 93.).

<sup>356</sup> Ibid., p. 121-122. («Да, до конца, тихим голосом, сам себя баюкая, сам себя занимая и, как прежде, внимая, внимая старым историям, как в те времена, когда отец держал меня на коленях и читал мне про Джо Брима или Брина <...>. Да, я был моим отцом и я был моим сыном, задавал себе вопросы и, как умел, отвечал <...>») (Там же., с. 95.).

ресурсом еще и для повествователя «Успокоительного», напуганного перспективой телесного распада). Таким образом, появление голосов в «Тексте I» не консекутивно, напротив, оно способствует утверждению цикличностей беккетовского квазисобытийностного кода.

Но не в меньшей степени важно и то, как «со-бытие» феноменологически значимых для повествователя факторов фиксируется во времени и пространстве «Текста I». Так, уже с первой строки произведения, становящейся исходной точкой сюжета рассказывания, нарратор, по сути, оказывается неспособен расположить изменения своего «состояния» на временной оси: «Brusquement, non, à force, à force, je n'en pus plus, je ne pus continuer»<sup>357</sup>. Далее герой признается в произвольном обращении с существующими в языке пространственно-временными маркерами: «Depuis quand suis-je ici? <...> Et souvent j'ai su répondre, Une heure, un mois, un an, cent ans, selon ce que j'entendais par ici, par moi, par être, et là-dedans je ne suis jamais allé chercher des choses extraordinaires, là-dedans je n'ai jamais beaucoup varié, il n'y avait guère que l'ici pour avoir l'air de varier»<sup>358</sup>. Все это, как представляется, с одной стороны, дает повод усомниться в наличии причинно-следственной связи между потенциально событийными изменениями состояний в «Тексте I» (неподвижное пребывание на дне торфяной ямы, появление голосов, утрата шляпы, крик куликов, история про Джо Брима/Брина и т.д.), с другой стороны – говорит о том, что вопрос о хронологической продолжительности этих изменений остается открытым, в том числе и для самого повествователя, неспособного занять какую бы то ни было точку зрения на время.

Эти же приметы времени раскрываются и в пространственных отношениях «Текста I»: постепенно выясняется, что торфяная яма – не единственный актуальный топос для нарратора на момент рассказывания: «Je

<sup>357</sup> Ibid., p. 115. («Внезапно, нет, со временем, со временем, оказалось, что я не могу продолжать, не могу» (Там же., с. 93.)).

<sup>358</sup> Ibid., p. 117-118. («Как долго я здесь торчу? <...> И часто удавалось ответить: “Час, месяц, год, сто лет”, смотря что я понимал под “долго”, под “здесь” и под “я”, и никогда я не искал в них ничего необычного, никогда не пытался внести разнообразие, там просто нечему было меняться, кроме “здесь”, да и то чуть-чуть» (Там же., с. 94.)).

suis là-haut et je suis ici, tel que je me vois, vautre, les yeux fermés, l'oreille en ventouse contre la tourbe qui suce <...>»<sup>359</sup>. Важно и то, что не вполне зримыми становятся и пространственные координаты сцены с убаюкиванием героем самого себя: «<...> nous marchions, nous tenant par la main, muets, plongés dans nos mondes <...>. Et encore ce soir ça a l'air d'aller, je suis dans mes bras, je me tines dans mes bras, sans beaucoup de tendresse, mais fidèlement <...>»<sup>360</sup>.

Суммируя вышесказанное, перед нами хронотоп особого типа: время здесь рассеивается, ускользает от самой возможности быть созерцаемым, пространство оказывается нестабильным, разреженным. Развертывающиеся в подобном «времяпространстве» изменения состояний сближаются, на наш взгляд, с объектами ноуменальной реальности и, как следствие, оказываются не способны обрести событийный статус.

Охарактеризованный нами способ освоения времени и пространства в «Текстах впустую» напрямую соотносится с тем, что здесь актантная функция поступка реализуется не только повествователем, но и являющимися проекцией его сознания «Другими».

В этом отношении особенно интересен «Текст IV». Так, с первых строк повествователь, не способный, по собственному же признанию, ни к физическому передвижению, ни к говорению, ни к даже самому «бытийствованию» – «<...> que serais-je, si je pouvais être <...>»<sup>361</sup> – заявляет о попытках какого-то незнакомца приписать ему свое говорение. Ответив, наконец, на вопрос о цели визита «Другого», нарратор начинает подвергать рассуждения незнакомца своего рода логико-аргументативному анализу: «Il raconte son histoire toutes les cinq minutes, avouez que c'est malin. <...> Il me fait parler en disant que ce n'est pas moi, avouez que c'est fort, il me fait dire que ce n'est

<sup>359</sup> Ibid., p. 119. («Я там, наверху, и я здесь, такой, каким я себя вижу, разлежся, глаза закрыты, ухом-присоской прижимаюсь к сосущему торфянику <...>» (Там же., с. 95.)).

<sup>360</sup> Ibid., p. 117-122. («<...> мы шли, держась за руки, молча, погруженные каждый в свои миры <...>. И сегодня вечером все еще как будто в порядке, я у себя в руках, держу себя в руках, без особой нежности, но с неизменной верностью <...>». (Там же., с. 95.)).

<sup>361</sup> Ibid., p. 139. («<...> кем бы я был, если бы я мог быть <...>» (Там же., с. 101.)).

pas moi, moi qui ne dis rien. Tout cela est vraiment grossier»<sup>362</sup>. Далее повествователь заявляет о себе как о химере Другого и вспоминает, как в прошлом, когда он и незнакомец обладали общим бытием, последний стремился к жизни, которая принадлежала бы только ему. Затем, однако, нарратор опровергает многие из ранее высказанных им в отношении себя и незнакомца / Другого суждений – «<...> il n'y a que moi, avec mes chimères»<sup>363</sup> и делает попытки локализовать себя во времени и в пространстве. В конце «Текста IV» повествователь, оказавшись, наконец, наедине с самим собой, достигает независимости от свойственных живому организму физиологических процессов и, таким образом, переживает состояние, близкое к смерти.

Как мы видим, в первой части текста в образовании координат потенциального события принимают участие как голос незнакомца/Другого, так и голос повествователя: если первый оказывается персонификацией «актантной функции поступка» – «<...> il me cherche pour me tuer <...>. <...> il le sait <...>. Il se défend <...>. <...> Il croit <...>. Il raconte son histoire toutes les cinq minutes <...>»<sup>364</sup> – то второй – претерпевающего воздействие субъекта – «<...> [il – Ю.С.] me trouvera <...>. M'oublier, m'ignorer, oui, ce serait le plus sage <...>. <...> Cela devrait lui suffire, m'avoir retrouvé absent, mais non, il me veut là <...>»<sup>365</sup>. Однако взаимодействие обоих вышеперечисленных факторов как такового события не порождает. Как раз напротив, агрессивное вторжение незнакомца в «жизнь» повествователя вносит неопределенность в пространственную принадлежность последнего – «Je ne suis pas dans sa tête, nulle part dans son vieux corps, et pourtant je suis là, pour lui je suis là, avec lui,

<sup>362</sup> Ibid., p. 140-141. (Каждые пять минут рассказывает свою историю, говорит, что она не его, согласитесь, что это с его стороны неглупо. <...> Он заставляет меня говорить, говоря, что это не я, согласитесь, что это ловко подстроено, он заставляет меня говорить, что это не я, а я-то ничего не говорю. Все это воистину глупо» (Там же., с. 101-102.)).

<sup>363</sup> Ibid., p. 141. («<...> кроме меня, никого нет, я один с моими химерами <...>» (Там же., с. 102.)).

<sup>364</sup> Ibid., p. 140. («<...> он ищет меня, чтобы убить <...>. <...> он знает <...>. Он возражает <...> он воображает <...>. Каждые пять минут рассказывает свою историю <...>» (Там же., с. 101.)).

<sup>365</sup> Ibid., p. 140. («Он найдет меня <...>. Забыть меня, не знать обо мне, да это было бы самое разумное <...>. <...> Казалось бы, ему бы могло хватить и того, что меня нет, но нет, подавай меня сюда <...>» (Там же., с. 101.)).

d'où tant de confusion»<sup>366</sup> – и, как следствие, ретардирует не только достижение им отдельного бытия для тела и сознания<sup>367</sup>, но и обретение мира, в котором он был бы избавлен от необходимости вступать в коммуникацию с «Другими».

Обратим внимание на то, что в исследуемом тексте «выключение» незнакомца/Другого из сюжета рассказывания и, как следствие, утверждение повествователя в качестве «субъекта воли» сопровождаются усилением метапрозаического начала. Примечательна в этом отношении сцена, в которой глубокой неудовлетворенности незнакомца/Другого своей жизнью нарратор противопоставляет оптимистическое мироощущение Моллоя и Мэллона: «Sa vie <...> il n'aime pas ça, il a compris, de sorte que ce n'est pas la sienne, ce n'est pas lui, vous pensez, lui faire ça à lui, c'est bon pour Molloy, pour Malone, voilà les mortels, les heureux mortels, mais lui <...> passer par là <...>»<sup>368</sup>. Однако если повествователь романа «Мэллон умирает» заявляет о себе как о создателе Моллоя из одноименного произведения, то нарратор «Текста IV» оставляет читателя в неведении относительно онтологического статуса этих персонажей.

Наконец, исследуемые нами квазисобытия оказываются интеллигибельными в той степени, в какой они отвечают на вопрос о тщетности всяких попыток выйти за пределы внутреннего «Я». И здесь важно пролить свет на перформативный характер «Текстов впустую».

Особенно любопытен в этой связи «Текст XII». Так, рассказ открывается сценой, в которой «зимняя ночь» объявляется повествователем своим будущим местопребыванием. Но тут же нарратор осознает, что прилагать большие усилия, будь то для достижения желанных пространственно-временных координат или для удовлетворения потребности в передвижении, оказывается нецелесообразным, так как для всего вышеперечисленного

<sup>366</sup> Ibid., p. 140. («Меня нет у него в голове, нет нигде в его старом теле, а все-таки я там, для него я там, с ним, от этого такая путаница» (Там же., с. 101.)).

<sup>367</sup> Для реализации своего событийного потенциала эта интенция нарратора должна принять какое-либо временно-пространственное выражение.

<sup>368</sup> Beckett S. Nouvelles et Textes pour rien. Paris: Editions de Minuit, 1958. P. 141. («Его жизнь <...> она ему не нравится, значит, это не его жизнь, это не он, представляете, так обращаться с собой, если бы Моллой, если бы Мэллон, это бы еще ладно, смертные, счастливые смертные, но он <...> пройти через такое <...>» (Беккет С. Никчемные тексты. СПб.: Наука, 2003. – С. 102.)).



существуют «Другие». Далее в фокусе повествователя оказывается «Он», который, находясь в условном топосе «зимней», без луны и без звезд, но все равно светлой ночи, рассматривает «перед» своего тела. Показательно, однако, что нарратор, размышляя о бытийном уделе «Он», чьи повторяющиеся усилия направлены на то, чтобы пережить наступление нового дня, отвлекается, чтобы провести разграничение между «Я» и «не Я». Чуть позже повествователь говорит об «Он» как о пространстве, в котором тот находился всегда, и в котором на момент рассказывания решается его судьба. В конце произведения нарратор объявляет «Я» и «Он» проекциями «Другого». Но тут же выясняется, что и «Я», и «Он» и «Другой» – это «<...> ne fait qu'un, et que cet un ne fait que rien»<sup>369</sup>.

Как представляется, перформативность исследуемого текста сопряжена со встречей разных онтологических уровней, которые открываются друг для друга через вербализацию. В этой ситуации голос/повествователь – актанта коммуникативного события рассказывания – предпринимает попытки занять метапозицию по отношению к своему внутреннему «Я», чтобы ответить на вопросы: почему «Я» или другим разделяющим с ним фиктивный мир персонажам так и не удается установить контроль над говорением – «<...> et qui me parle ainsi <...>. <...> et qui divague ainsi <...>»<sup>370</sup>; почему коммуникация (или попытки вступить в коммуникацию) «Я» с «Он» или с «Другим(и)», в сущности, оказывается диалогом первого с самим собой – «Et cet autre <...> que dire de cet autre, qui divague ainsi, à coups de moi à pourvoir et de lui dépourvus <...>. Voilà un joli trio, et dire que tout ça ne fait qu'un <...>. Alors, suis-je censé dire, c'est le moment <...>»<sup>371</sup>; почему итогом многократного умножения повествователем/голосом авторской инстанции становится не достижение реальности творца-демиурга, а возвращение к эпистемологически ненадежным словам: «Voilà le chœur des comptables, ils opinent, comme un seul

<sup>369</sup> Ibid., p. 199. («<...> только один человек, и этот один в сущности ничто, пустое место» (Там же., с. 122.)).

<sup>370</sup> Ibid., p. 199. («<...> кто во мне все это говорит <...>. <...> но кто это бредит <...>» (Там же., с. 122.)).

<sup>371</sup> Ibid., p. 199. («А этот другой <...> что сказать об этом другом, с его бредом о бездомных “я” и безнадежных “он” <...>. Очаровательное трио, и подумать только, что все это только один человек <...>. В таком случае предполагается, что я сейчас скажу <...>» (Там же., с. 122.)).

homme, encore un, et ce n'est pas fini, tous les peuples n'y suffiraient pas, au bout des billions il faudrait un dieu, des témoins témoin sans témoin, heureusement que c'est raté, qu'il n'y a rien eu de commencé <...> c'est un vrai bonheur, rien à tout jamais que mots morts»<sup>372</sup>.

Таким образом, в случае с «Текстом XII» уместно говорить о «негативной» интеллигибельности коммуникативного события рассказывания, которая как раз в силу перформативной модальности произведения для своей актуализации нуждается в слушателе. Здесь уместно вспомнить, что американский театральный режиссер Дж. Чайкин однажды обратился к Беккету с просьбой о том, чтобы адаптировать «Рассказы и тексты впустую» для постановки на сцене<sup>373</sup>.

Кульминацией этого движения в сторону апофатической умопостигаемости интересующих реального автора смыслов становится «Текст XIII».

Так, произведение начинается с поисков повествователем слова для адекватной номинации форм исчезновения голоса, так и не сумевшего, по словам нарратора, стать тем, от чьего лица ведется повествование. Одним из проявлений внешней активности лишенного телесного воплощения голоса – «<...> il n'y a personne, il y a une voix sans bouche»<sup>374</sup> – становится его стремление оставить «следы», которые вызывали бы устойчивые ассоциации с жизнью. Повествователь же заявляет о невозможности удовлетворения голосом своего желания, так как «<...> il n'y aura pas de vie, il n'y aura pas eu de vie, il y aura le silence, l'air <...> une petite poussière <...>»<sup>375</sup>. И далее: «Air, poussière, il n'y a pas d'air ici, ni rien pour faire poussière <...>»<sup>376</sup>. В такой

<sup>372</sup> Ibid., p. 200. («Вот хор счетоводов, они выступают, как один человек, еще один человек, и это еще не конец, здесь не хватит и всех народов, понадобятся биллионы, а после понадобится Бог, не засвидетельствованный свидетель свидетелей, к счастью, ничего из этого не вышло, ничего даже не началось, никогда и ничего <...> это воистину счастье, никогда ничего, кроме мертвых слов» (Там же., с. 123.)).

<sup>373</sup> Beckett, S. The Complete Short Prose, 1929-1989 [Text] / S. Beckett. – New York: Grove Press, 1995. – P. 16.

<sup>374</sup> Beckett S. Nouvelles et Textes pour rien. Paris: Editions de Minuit, 1958. P. 202. («<...> здесь никого нет, есть голос без рта» (Беккет С. Никчемные тексты. СПб.: Наука, 2003. – С. 123.)).

<sup>375</sup> Ibid., p. 202. («<...> жизни не будет и не было никогда, будет тишина и воздух <...> будет маленькая пылинка <...>» (Там же., с. 123.)).

<sup>376</sup> Ibid., p. 202. (Там же., с. 123.)).

ситуации единственное, что остается голосу – «<...> [parler – Ю.С.] toujours, de choses qui n'existent pas, ou qui existent ailleurs»<sup>377</sup>. Нарратору же хочется отправиться туда, откуда, быть может, пришел тот самый голос, однако он не знает, как это сделать. Но тут же повествователь понимает, что если бы все вышло так, как ему бы хотелось, то голос так или иначе оказался бы у него в устах и, несмотря на свое обыкновение говорить впустую, уже не смог бы сказать «ничего особенного». Далее в сознании нарратора возникают широкоупотребительные образные выражения, способность к референции которых ставится им под сомнение: «Mais cette pitié <...> qui est dans l'air, quoiqu'il n'y ait pas d'air ici, qui puisse porter de la pitié, mais c'est une expression <...> et si ce n'est pas un petit espoir qui luit, méchamment <...> autre expression <...>. <...> Mais qu'est-ce qu'elle attend à la fin <...> pour fermer sa grande gueule morte, encore une locution»<sup>378</sup>. К концу же произведения голос вновь оказывается в фокусе повествователя, но уже в качестве субъекта, безответно вопрошающего, в том числе и о стыде за «<...> chaque muet millionième de syllabe»<sup>379</sup>.

Перед нами вопрошание во многом о тех же смыслах, что и в случае с «Текстом XII», с той разницей, что здесь эти смыслы оказываются особенно тесно связаны с другими компонентами художественного мира произведения.

Так, утрата голосом контроля над говорением сопровождается замечанием повествователя об антитетичности языка: «<...> là elle meurt, si en parlant de moi, là elle meurt, mais qui peut le plus peut le moins <...>»<sup>380</sup>. Обнаруживая в себе способности к говорению, молчание также становится источником противоположностей: «<...> est-ce là enfin la chose possible <...> que l'infaisable finisse et se taise le silence <...>. <...> qui dont le silence hurlant

<sup>377</sup> Ibid., p. 202. («<...> говорить о вещах, которые не существуют, или существуют в другом месте <...>» (Там же., с. 123.))

<sup>378</sup> Ibid., p. 204. («Но эта жалость <...> разлитая в воздухе, хотя здесь нет воздуха, в котором могла бы разливаться жалость, просто такое выражение <...> не мерцает ли там зловердная искра надежды <...> еще одно выражение <...>. <...> Но чего еще он ждет в конце-то концов <...> почему не приглушит свой предсмертный хрип (еще одно выражение) <...>» (Там же., с. 124.))

<sup>379</sup> Ibid., p. 205. («каждую беззвучную миллионную дольку слога» (Там же., с. 124.))

<sup>380</sup> Ibid., p. 201. («<...> здесь он замирает, если, говоря обо мне, здесь он замирает, но кто может больше всех, может меньше всех <...>» (Там же., с. 123.))

est plaie de oui et couteau de non qui dont le silence hurlant est plaie de oui et couteau de non»<sup>381</sup>.

Голоса же, на которые распадается сознание повествователя – «Я», «Он» и собственно голос – здесь, однако, ускользают от какой бы то ни было укорененности – «<...> de quoi ne peut parler qui peut parler de moi <...>. <...> il n'y a personne, il y a une voix sans bouche, et de l'ouïe quelque part <...> non, c'est du roman <...> seule la voix est <...>»<sup>382</sup> – и, в конце концов, растворяются и растекаются в своих взаимосвязях как друг с другом, так и с другими элементами фиктивного мира: «<...> cette voix qui est silence, ou moi, comment savoir <...> ce sont là des songes, des silences qui se valent, elle et moi, elle et lui, moi et lui <...>»<sup>383</sup>.

Наконец, в исследуемом произведении нарратор обращается к самим словам, а не пытается воздействовать на их референциальную отнесенность: «<...> et parler d'instant, de petits moments, c'est pour ne rien dire, mais voilà, ce sont les mots qu'elle emploie, qui a toujours parlé, qui parlera toujours, de choses qui n'existent pas <...>»<sup>384</sup>. Согласимся с мнением М. Роуз о том, что, повествователь «Текста XIII» обозначает себя как голос через своего рода рефрен «так он говорит, так он шепчет» и прилагает усилия для того, чтобы удовольствоваться подобной ограниченной формой самоидентификации<sup>385</sup>. Все это, на наш взгляд, свидетельствует в пользу того, что нарратор завершающего сборник рассказа находится в метапозиции по отношению к собственному «Я» как субъекту речи.

<sup>381</sup> Ibid., p. 205. («<...> возможное ли это дело наконец <...> покончить с нескончаемым и с говорящей тишиной <...>. <...> и чье это ревущее молчание, которое вместе и рана «да» и нож «нет» <...>» (Там же., с. 124.)).

<sup>382</sup> Ibid., p. 202. («<...> если вы заговорили обо мне, вы можете говорить о чем угодно <...>. <...> здесь никого нет, есть голос без рта, и где-то там есть слух <...> нет, это фантазии <...> есть только голос <...>» (Там же., с. 123.)).

<sup>383</sup> Ibid., p. 204. («<...> голос, который сам и есть тишина, или это я, трудно сказать, все это один и тот же сон, одна и та же тишина, голос и я, голос и он, он и я» (Там же., с. 124.)).

<sup>384</sup> Ibid., p. 202. («<...> если говорить о мгновениях, о долях секунды, то и говорить не о чем, хотя все-таки есть о чем, это слова, которые он употребляет, и он всегда говорил и всегда будет говорить о вещах, которые не существуют <...>» (Там же., с. 123.)).

<sup>385</sup> Rose, M. The Lyrical Structure of Beckett's 'Texts for Nothing' // NOUVEL: A Forum of Fiction. – 1971. – Vol. 4. – Issue 3. – P. 229.

Подводя итоги, почеркнем некоторые из выявленных нами закономерностей генезиса события рассказывания в «Никчемных текстах»:

- во-первых, обнаруживаемые в «Тексте I» потенциально-событийные изменения состояний не порождают события, а напротив, способствуют утверждению цикличностей беккетовского квазисобытийного кода (история про Джо Брима/Брина как эскапистский ресурс в сюжетных и несюжетных текстах); порядок фиксации феноменологически значимых для повествователя событий во времени и пространстве дает повод говорить об освоении Беккетом в «Тексте I» хронотопа особого типа: событийность всякого развертывающегося в нем изменения подвергается значительному редуцированию;

во-вторых, реализация в «Тексте IV» актантной функции поступка не только нарратором, но и являющимся проекцией его сознания «Другим», вносит неопределенность в пространственную принадлежность повествователя; отсюда невозможность для последнего реализовать событийный потенциал своих интенций;

в-третьих, перформативная модальность «Текста XII» сопряжена со встречей разных онтологических уровней, которые открываются друг другу через вербализацию; попытки повествователя/голоса достичь реальности творца-демиурга через удвоение авторской инстанции терпят неудачу: нарратор оказывается вынужден вернуться к искажающим истину словам; таким образом, в случае с «Текстом XII» мы можем говорить о «негативной» интеллигибельности коммуникативного события, нуждающегося в слушателе для актуализации своих смыслов; наконец, «Текст XIII» во многом актуализирует те же смыслы, что и «Текст XII», но уже в их связи с другими компонентами художественного мира произведения – антитетичностью языка, ускользанием голоса от укорененности, отказом от референциальной функции слов.

#### 4. САМОРЕФЛЕКСИВНАЯ ПРИРОДА МАЛОЙ ФРАНКОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЫ С. БЕККЕТА

Трудно не заметить возросший в последние десятилетия интерес исследователей к саморефлексивному началу в беккетовских текстах, демонстрирующих свою условную природу на разных уровнях художественного универсума. Так, Ю. Томару связывает усиление саморефлексивной модальности «Рассказов», по сравнению с прошлыми опытами, со спецификой формы перволичного повествования, обозначившейся в зрелый период творчества автора<sup>386</sup>. Согласно Л. Коллиндж-Жермен, саморефлексия «Рассказов» скрыта, в том числе, на риторическом уровне, а именно – в активном использовании автором фигуры эпанортозиса<sup>387</sup>. Не лишенными интереса представляются и размышления Б. Макхейла о введении Беккетом в «Безымянном» приема металеписа, ассоциируемого с саморефлексивным постмодернистским инструментарием<sup>388</sup>.

Заслуживают внимания и мнения тех исследователей (и писателей), которые связывают способность произведений Беккета к самокритике с представленными в них лингвофилософскими основами. Так, Дж. Барт, размышляя над беккетовской языковой саморефлексией, отмечает последовательный отказ от референции: «<...> Беккет [к концу своего творческого пути – Ю.С.] стал фактически немым <...> он прошел путь от мастерски выписанных с лингвистической точки зрения англоязычных текстов <...> до бессловесной техники мимов <...>»<sup>389</sup>. Б. Стоунхилл, автор

<sup>386</sup> Bariselli, M, Bowe, N.M., Davies, W. (Eds.) Samuel Beckett and Europe: History, Culture, Tradition. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2017. – P. 142.

<sup>387</sup> Collinge-Germain, L. Cultural In-Betweenness in «L'expulsé» / «The Expelled» by Samuel Beckett // Journal of the Short Story in English. – Vol. 52. – P. 1-6.

<sup>388</sup> McHale, B. Postmodernist Fiction. New York & London: Routledge, 1987. P. – 123.

<sup>389</sup> Currie, M. Metafiction. London: Routledge, 2016. P. – 164.

исследования, посвященного саморефлексивному роману, справедливо указывает на драматизацию Беккетом «солипсической тщетности письма»<sup>390</sup>.

В первой части главы приведенные выше позиции исследователей станут основой для наших размышлений о саморефлексивном начале в «Рассказах», а именно – о том, как обнаруживаемые в «Успокоительном» формы металеписа демонстрируют фикциональную природу произведения. Также в фокусе оказывается и лингвистическое самосознание текста.

Во второй части главы как самосознающие будут охарактеризованы радикальные формы беккетовского художественного эксперимента, но уже в другом ракурсе. На материале рассказов «Довольно» («Assez», 1965) и «Без малого и без большого» («Sans», 1967), («Pour finir encore et autres foirades», 1976) будет предпринята попытка рассмотреть саморефлексию в нарратологическом плане. Ключевой для нас становится монография А. Макрей «Дейктический дискурс в метапрозе» («Discourse deixis in metafiction», 2019), в центре которой формальные, лингвистические манифестации саморефлексивности, а именно дейктические элементы. Отправным пунктом размышлений Макрей стали, прежде всего, работы М. Флудерник и А. Нюннинга, в которых впервые в связи с метанаррацией были затронуты дейктические лексемы<sup>391</sup>.

Однако саморефлексивная природа поздних франкоязычных текстов выявляется нами еще и с позиции сложившегося в отечественном и зарубежном литературоведении набора основных структурно-тематических признаков метапрозы. В этой связи в качестве теоретической опоры нами была

<sup>390</sup> Stonehill, B. *The Self-conscious novel. Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988. – P. 188.

<sup>391</sup> Всего исследовательница выделяет пять типов метанаррации: метатекстуальную, метакомпозиционную, метадиегетическую, метанарративную и метадискурсивную. Ключевыми терминами для нас будут: «метатекстуальная метанаррация» (metatextual metanarration), «метакомпозиционная метанаррация» (metacompositional metanarration) и «метадиегетическая метанаррация»; в первом случае речь идет о метанаррации, в центре которой – текстуальное пространство нарратива; сюда относятся отсылки к процессу печатания, носителю текста, физическому тексту и текстовой природе самой коммуникации; во-втором – о метанаррации, демонстрирующей «созданность», а значит, «искусственность» любого фикционального дискурса; наконец, в третьем – о метанаррации, в фокусе которой – конструирование и репрезентация, прежде всего, художественного мира произведения, учреждение его онтологического статуса, а также конструирование и репрезентация сюжета и/или персонажей (Macrae, A. *Discourse Deixis in Metafiction. The Language of Metanarration, Metalepsis and Disnarration*. London and New York: Routledge, 2019. – P. 64-81.).

избрана упомянутая ранее монография Стоунхилла, а также кандидатское диссертационное исследование О.С. Мирошниченко «Поэтика современной метапрозы (на материале романов А. Битова)» (2001), систематизирующее и конкретизирующее современные теоретические представления о метапрозе. Ключевыми понятиями для нас будут: «замкнутое пространство», «*mise-en-abyme*», «disnarration»<sup>392</sup>, «расчеловечивание персонажа», «тематизация отношений между фиктивным миром и внетекстовой действительностью»<sup>393</sup>, «творческий хронотоп», «самосознающий повествователь», «синхронность творения и чтения», «проблематизация внешней рамки текста»<sup>394</sup>.

Так, сначала на примере рассказа «Довольно» мы продемонстрируем связь между присущими ему метатекстуальными метанарративными стратегиями и внедряющимся в текст «(квази)творческим хронотопом». Также интерес представляет то, как дейктические элементы работают на создание ощущения «синхронности творения и чтения». Другой рассказ – «Без малого и без большого» – любопытен в связи с обнаруживаемой в нем дизнаррацией, функционирующей здесь как прием ненадежного повествования. Кроме того, данный текст эксплуатирует как метатекстуальные метанарративные стратегии, так и метакомпозиционные. Далее мы сосредотачиваемся на рассказе «Образ», обнаруживающем свою условно-вымышленную природу уже на паратекстуальном уровне.

Обратимся к условно событийным «Рассказам», саморефлексивность которых представляется не столь очевидной на фоне радикальных художественных опытов Беккета.

Начать следует с наблюдений исследователей над металепсисом. К примеру, Б. Макхейл размышляет о беккетовском безымянном, который хоть

<sup>392</sup> Дж. Принс определяет дизнаррацию следующим образом: то, что «могло бы быть, но так и не случилось» (Routledge Encyclopedia of Narrative Theory / D. Herman, J. Manfred, M.-L. Ryan (Eds.). – London: Routledge, 2005. – P. 118).

<sup>393</sup> Stonehill, B. The Self-conscious novel. Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988. P. – 30-31.

<sup>394</sup> Мирошниченко, О.С. Поэтика современной метапрозы (на материале романов А. Битова): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ростов-на-Дону, 2001. – 28 с.



и не достигает реальности своего творца, но все же делает шаг к выходу на новый онтологический уровень: «Безымянный – один из тех, кто прилагает большие усилия для достижения нового онтологического измерения; как результат, они [персонажи произведений, являющиеся “носителями” металеписа – Ю.С.] спускаются вниз к субдиегетическому уровню, к миру, помещенному внутри принадлежащих им же миров»<sup>395</sup>.

Подобные наблюдения могут быть распространены и на рассказ «Успокоительное». Здесь переход с одного нарративного уровня на другой напрямую соотносится с экзистенциальной пограничной ситуацией, в которой находит себя повествователь: «Car j'ai trop peur ce soir pour m'écouter pourrir <...>. <...> je vais donc <...> me raconter encore une histoire, pour essayer de me calmer, et c'est là-dedans que je sens que je serai vieux <...>. Ou se peut-il que dans cette histoire je sois remonté sur terre, après ma mort»<sup>396</sup>. Осознанное помещение повествователем себя в рекурсивную структуру, по-видимому, является одним из условий для обретения им истории, которая бы помогла ему побороть страх перед ужасами грядущей ночи и сопряженной с ней временной утратой сознания. Но в конечном счете герой оказывается не способен зафиксировать в памяти ускользающие образы: «J'essayai de penser à Pauline, mais elle m'échappa, ne fut éclairée que le temps d'un éclair, comme la jeune femme de tantôt. <...> Je réussis néanmoins à m'accrocher brièvement à la petite fille, le temps de la distinguer un peu mieux que tout à l'heure <...> et d'essayer de la faire sourire, mais elle ne sourit pas, mais s'engloutit <...> sans m'avoir fourni son petit visage»<sup>397</sup>.

И хотя, в отличие от рассказов «Конец» и «Изгнанник», финальные строки «Успокоительного» не возвращают читателя к его начальным

<sup>395</sup> McHale B. Postmodernist Fiction. New York & London: Routledge, 1987. – P. 123.

<sup>396</sup> Beckett S. Nouvelles et Textes pour rien. Paris: Editions de Minuit, 1958. P. 40. («Потому что сегодня я слишком напуган тем, что стану свидетелем собственного разложения <...>. Следовательно, я расскажу себе историю <...> чтобы, паче чаяния, себя успокоить, и именно в ней я, представляется мне, окажусь стариком <...>. Или, как знать, в этой истории я вернусь на землю, после смерти» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М.: Текст, 2015. – С. 100.)).

<sup>397</sup> Ibid., p. 67. («Я пытался думать о Полине, но она от меня ускользнула, сверкнула как молния и исчезла, как незадолго до того молодая женщина. <...> Все же мне удалось задержаться взглядом на маленькой девочке, разглядев ее чуть лучше, чем это было бы возможно в других обстоятельствах <...> я попытался вызвать у нее улыбку, но она не улыбнулась, а исчезла <...> не подняв на меня личико» (Там же, с. 125.)).

предложениям, мы все же можем говорить о том, что автор здесь прибегает, пусть и в имплицитной форме, еще и к повествовательному металепису: открытый финал не оставляет у читателя сомнений в осознании повествователем того, что в будущем ему вновь предстоит пережить неудачный опыт рассказывания: «Mais me revoilà debout, repris par le chemin qui n'était pas le mien, le long du boulevard qui montait toujours»<sup>398</sup>. Однако сопряженная с повествовательным металеписом отмена всякой эволюции художественного мира наиболее очевидна в заключительном предложении «Изгнанника»: «Je ne sais pas pourquoi j'ai raconté cette histoire»<sup>399</sup>.

Металепис, задействованный в «Изгнаннике», вызывает в памяти, с одной стороны, роман Роб-Грийе «Дом свиданий» («La maison de rendez-vous», 1965), так как здесь повествователь тоже совершает, говоря словами Макхейла из вышеупомянутой работы, всего один «прыжок» с одного онтологического уровня на другой (напомним, в романе от лица толстяка повествуется «типичная» история о торговле несовершеннолетними, включающая в себя сцену с вечеринкой у леди Авы, присутствуя на которой, толстяк и рассказывает саму эту историю), с другой – пьес Б. Брехта, Ж. Жене, Т. Стоппарда, П. Хандке и самого Беккета, в которых столкновение разных онтологических уровней как раз и происходит через осознание героями своей «встроенности» в рекурсивные структуры.

Еще одним источником саморефлексивной природы исследуемых текстов оказывается обращение Беккета к французскому языку. Зарубежные исследователи (М. Эдвардс, Х. Шиллони) считают, что «бегство» от английского стало для писателя мощным стимулом к размышлениям над произвольным характером языкового знака, над тем, что значит язык. Что значит пользоваться им, осуществлять на нем коммуникацию, писать на нем?

<sup>398</sup> Ibid., p. 69. («Но вот я опять поднялся на ноги, продолжив путь, который не был моим, вдоль ведущего в гору бульвара». Однако сопряженная с повествовательным металеписом отмена всякой эволюции художественного мира наиболее очевидна в заключительном предложении «Изгнанника»: «Не знаю, для чего я рассказал эту сказку» (Там же, с. 127.)).

<sup>399</sup> Ibid., p. 37. («Не знаю, для чего я рассказал эту сказку» (Там же, с. 99.)).

Примечателен в этом отношении эпизод из «Первой любви», в котором повествователь обещает однажды представить читателю весь спектр своих болевых ощущений: «D'ailleurs je les connais mal aussi, mes douleurs. Cela doit venir de ce que je ne suis pas que douleur. Voilà l'astuce. <...> N'être que douleur, que cela simplifierait les choses! Être tout dolent! <...> Je vous les dirai quand même, un jour, si j'y pense, et que je le puisse, mes étranges douleurs, en détail, et en les bien distinguant, pour plus de clarté. Je vous dirai celles de l'entendement, celles du cœur ou affectives, celles de l'âme (très jolies, celles de l'âme), et puis celles du corps, les internes ou cachées d'abord, puis celles en surface, en commençant par les cheveux et en descendant méthodiquement et sans me presser jusqu'aux pieds, siège des cors, crampes, oignons, ongles incarnés, engelures, trenchfoot et autres bizarreries»<sup>400</sup>. Как представляется, в приведенной выше цитате обнажаются попытки повествователя свести мир к набору субъективных идей, среди которых особое место отводится идее «боли». Одной из причин неудачи этого солипсического проекта является, на наш взгляд, отсутствие языка, адекватного личным впечатлениям говорящего. К этому подталкивает и присутствующее в тексте лингвофилософское вопрошание: «<...> il m'arrivait de temps en temps de laisser échapper, par la bouche, des phrases impeccables au point de vue grammatical mais entièrement dénuées, je ne dirai pas de signification <...> mais de fondement»<sup>401</sup>.

Уместны в этом отношении размышления Л. Витгенштейна о невозможности для «Я» передать индивидуальность опыта переживания физической боли посредством «публичного» языка: «Коли я говорю о себе

<sup>400</sup> Beckett, S. Premier Amour [Text] / S. Beckett. – Paris: Editions de Minuit, 1970. – kindle edition. – loc. 136 of 415. («Но даже их, свои боли, я понимаю плохо. Это, должно быть, оттого, что не весь я соткан из боли, из нее одной. Вот в чем загвоздка. <...> Вот бы состоять из сплошной боли, как бы это упростило дело! Всесущая боль! <...> Тем не менее однажды я расскажу вам в подробностях, если вспомню, если сумею, о своих странных болях, различая их виды, ради пушей ясности. Я расскажу вам о болях разума, о болях сердца или болях эмоциональной природы, о болях души (тут главные красоты) и, наконец, о болях собственно тела, во-первых, о внутренних или дремлющих и, далее, о тех, что затрагивают поверхностные покровы, начиная с волос и методично продвигаясь вниз, без спешки, до болячек ног, включая мозоли, судороги, шишки, вросшие ногти, ознобление, траншейную стопу и другие музейные редкости» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М.: Текст, 2015. – С. 17-18.)).

<sup>401</sup> Ibid., loc. 298 of 415. («<...> нередко мне случалось обронить фразу, безупречную с точки зрения грамматики, но начисто лишенную, нет, не сказал бы, что значения <...> а основы» (Там же., с. 33.)).

самом: я знаю только по собственному опыту, что означает слово “боль”, – то разве не следует сказать *это* и о других? А тогда как можно столь безответственным образом обобщать *один* случай?»<sup>402</sup>.

Рассматриваемый «болевой» эпизод вызывает в памяти еще один текст – «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского. Однако если повествователь «Записок» дифференцирует стоны в зависимости от их оценки потенциальными слушателями – «<...> лучше всех знает, что он только напрасно себя и других надрыгает и раздражает <...>. Вам скверно слушать мои подленькие стоны? Ну так пусть скверно; вот я вам сейчас еще скверней руладу сделаю...»<sup>403</sup> – то герой «Первой любви», напротив, отрицает наличие в своих размышлениях интенции по отношению к предполагаемой аудитории (к примеру, в пределах этого же абзаца, связанного с болью, читаем: «D'ailleurs le lendemain j'abandonnai le banc, moins à cause d'elle <...> qu'à cause du banc <...> et puis pour d'autres raisons dont il serait oiseux de parler, à des couillons comme vous <...>»<sup>404</sup>).

Примечательно и то, что несмотря на декларирование Беккетом во время «французского» периода своего стремления «писать без стиля», некоторые исследователи (например, Б. Клеман) выявляют активное использование писателем в «Рассказах» фигуры эпанортоз(ис) (греч. *исправление*). Обнаружение Л. Коллиндж-Жермен в этой фигуре бинарной структуры (утверждение сменяется отрицанием; например, в «Изгнаннике» читаем: «Alors il ne faut pas penser à certaines choses <...> ou plutôt il faut y penser <...>»<sup>405</sup>) вызывает в памяти уже знакомый нам прием денаррации. В отношении же «Успокоительного» можно говорить о дизнаррации:

<sup>402</sup> Витгенштейн, Л. Философские работы. Часть I. М.: Гнозис, 1994. – С. 182-183.

<sup>403</sup> Достоевский, Ф.М. Повести и рассказы 1862-1866 / Ф.М. Достоевский // Полное собрание сочинений в 30 т. – Ленинград.: Наука, 1973. – т.5. – Ленинград: Наука, 1973. – 5 т. – С. 107.

<sup>404</sup> Beckett, S. Premier Amour [Text] / S. Beckett. – Paris: Editions de Minuit, 1970. – kindle edition. – loc. 148 of 415. («На следующий день <...> я покинул скамейку, скорее по причине самой скамейки нежели по причине женщины <...> ну и по другим причинам, описывать которые бесполезно таким м... как вы <...>» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М.: Текст, 2015. – С. 19).

<sup>405</sup> Beckett S. Nouvelles et Textes pour rien. Paris: Editions de Minuit, 1958. P. 12. («Поэтому не нужно думать об определенных вещах <...> или скорее о них следует думать <...>» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М.: Текст, 2015. – С. 78.)).

единственная греза, которой повествователю удастся придать отчетливые очертания – образ маленькой девочки в неопределенного вида шапочке и с молитвословом в руке – оказывается разрушена внешним шумом, как разрушена и всякая надежда на историю/успокоение.

Иное дело саморефлексивность в поздних франкоязычных текстах Беккета, опытно-экспериментальной природой которых объясняется использование ими большего, по сравнению с «Рассказами», количества способов саморефлексивного повествования.

Обратимся к рассказу «Довольно». Сюжет его таков: повествователь и «Он», держась за руки, движутся «единым фронтом» по некому духовно-экзистенциальному пути, на который нарратор вступил еще в детстве, когда «Он» впервые взял его за руку. Бросается в глаза условность не только пространственно-временных координат художественного мира произведения – «<...> nous avons dû parcourir plusieurs fois l'équivalent de l'équateur terrestre»<sup>406</sup> – но и антропометрических характеристик главных героев – «Notre rencontre. Tout en étant très voûté déjà il me faisait l'effet d'un géant. <...> Je n'avais qu'à me redresser pour le dépasser de trois têtes et demie»<sup>407</sup>. Движение к открытию экзистенциального сюжета о необходимости выбора – выбора персонажем места «своего бесчестья» – сопровождается подробным описанием особенностей реализации коммуникации между «Я» и «Он», попытками локализовать себя в пластически осязаемом пространстве – «Nous n'étions pas à la montagne cependant. <...> Serait-ce le fond de quelque vaste lac évaporé ou vidé par le bas?»<sup>408</sup> – обращением к арифметическим вычислениям как к эскапистскому ресурсу (как представляется, бегству героев от согласования действий друг с другом) – «Nous nous réfugiions dans

<sup>406</sup> Beckett, S. *Têtes-mortes* [Text] / S. Beckett. – Paris: Editions de Minuit, 1972. – kindle edition. – loc. 21 of 44. («<...> мы, должно быть, преодолели расстояние, многократно превышающее земной экватор» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М.: Текст, 2015. – С. 145.))

<sup>407</sup> Ibid., loc. 29 of 40. («Наша встреча. Хотя уже тогда он был страшно сутулый, мне он показался гигантом. <...> Мне нужно было только выпрямиться, чтобы стать выше его на три с половиной головы» (Там же, с. 144.))

<sup>408</sup> Ibid., loc. 23 of 40. («Тем не менее мы находились не в горах. <...> Находились ли мы на дне огромного испарившегося или ушедшего в почву озера?» (Там же, с. 148.))

l'arithmétique»<sup>409</sup>. В конце концов содержание художественного мира произведения редуцируется до пары повествователь – «Он» и источника ее существования – цветов.

Вернемся, однако, к начальным строкам рассказа: «Tout ce qui précède oublier. Je ne peux pas beaucoup à la fois. Ça laisse à la plume le temps de noter. Je ne la vois pas mais je l'entends là-bas derrière»<sup>410</sup>. Так, лексема «plume» (фр. «ручка») функционирует как метатекстуальный ресурс, а именно: с одной стороны, отсылка к этому предмету в вербальной форме указывает на текстовую природу наррации – т.е. речь идет о средстве «метатекстуальной метанаррации» – с другой стороны, способствует внедрению в текст элементов *(квази)творческого хротона*: создается ощущение, что с помощью вышеупомянутой ручки и было записано данное произведение, что именно ее частичная автономность от творящего сознания и определяет целый ряд нарративно-временных свойств – обилие лексических и грамматических повторов, возвратно-кольцевой ритм фабульных вариаций – повествовательной формы рассказа «Довольно». Однако может сложиться впечатление, что для повествователя важнее сам процесс изображения, а не педалирование темы «изображенности» помещенного внутрь внешней рамы текста мира: «Voilà pour l'art et la manière»<sup>411</sup> – эти слова вместе с другими размышлениями о природе литературного вымысла оказываются отделены от завязки сюжета двойным абзацным отступом.

Сам основной текст произведения представляет интерес в том числе в связи с дейктическим дискурсом. Примечательна сцена, когда повествователь, размышляющий о требовании «Он» от «Я» покинуть пределы его жизни, а также об оставшихся ему и «Он» днях, вдруг сосредотачивается на своем настоящем: «Maintenant que je pénètre dans la nuit j'ai comme des lueurs dans le

<sup>409</sup> Ibid., loc. 21 of 40. («Мы находили приют в арифметике» (Там же, с. 145.).

<sup>410</sup> Ibid., loc. 19 of 40. («Все, что было прежде, забыть. Больше за один раз не вынести. Это позволит ручке записывать. Я ее не вижу, но слышу скрип там, за собой» (Там же, с. 141.)).

<sup>411</sup> Ibid., loc. 19 of 40. («Но хватит об искусстве и способе выражения» (Там же, с. 141.)).

crâne»<sup>412</sup>. Актуализирующийся здесь наречием «maintenant» (фр. «теперь», «сейчас») временной дейксис позволяет соотнести дейктический центр нарратора с хронологией самого процесса творческого создания. Отсюда не только ощущение «неготового настоящего» страницы, но и демонстрация условности нарративных форм и обнажение потребности художника в рассказывании историй: «Donné trois ou quatre vies j’aurais pu arriver à quelque chose»<sup>413</sup>.

Обратим внимание и на то, что обозначенная в приведенной выше цитате дистанция между «изображенным» миром и онтологическим статусом самого самосознающего повествователя соотносится с осознанием им невозможности полного контроля над собственной литературной историей: «Au début quand il parlait c’était tout en allant. Il me semble. <...> Contrairement à ce que je m’étais longtemps plu à imaginer il n’était pas aveugle. <...> Je ne sais pas à quoi il devait ce goût»<sup>414</sup>. Более того, сама идентичность нарратора конструируется «Он»: «Je n’avais que les désirs qu’il manifestait. <...> Nous devons avoir les mêmes satisfactions. Les mêmes besoins et les mêmes satisfactions. <...> Tout me vient de lui»<sup>415</sup>. Подобная «ненадежность» повествователя – во многом следствие характерной для франкоязычных текстов позднего Беккета интенсивной тематизации тщетных попыток «пересобрать» бесконечно колеблющийся, распадающийся субъект через «разъятие на части»<sup>416</sup>: «Un jour il s’arrêta et m’expliqua en cherchant ses mots

<sup>412</sup> Ibid., loc. 19 of 40. («Сегодня, когда я врываюсь в ночь, в моем черепе будто мелькают дальние проблески» (Там же, с. 142.)).

<sup>413</sup> Ibid., loc. 19 of 40. («Будь у меня три или четыре жизни, возможно, чего-то и удалось бы достичь» (Там же, с. 142.)).

<sup>414</sup> Ibid., loc. 21-23. («Поначалу он всегда говорил на ходу. Так мне кажется. <...> В противоположность тому, во что мне долгое время хотелось верить, он не был незрячим. <...> Откуда у него такие вкусы, мне неизвестно» (Там же, с. 144-148.)).

<sup>415</sup> Ibid., loc. 19-20. («Мои желания были ограничены теми, которые выражал он. <...> Вероятно, у нас были одни и те же источники удовлетворения. Одни и те же потребности, одни и те же источники удовлетворения. <...> Все, что у меня есть, идет от него» (Там же, с. 141-143.)).

<sup>416</sup> Интересными в этой связи представляются размышления П. Боксэла над сценой из пьесы Беккета «Ночь и грезы» (“Nacht und Träume”, 1982), в которой лоб грезящего отирает платком возникшая из темноты рука. Развивая мысль Делеза о том, что лицо грезящего выглядит так, как если бы оно было «выдернуто» из платка Вероники, которым та отерла лоб Христа во время его крестного пути на Голгофу, исследователь говорит о «выдергивании» – об ущербном, разрушительном по своей сути действии – как о полноценном, «апофатическом» акте коммуникации, помещающем в общий контекст Христа и беккетовского грезящего. (Boxall, P. Since Beckett. Contemporary Writing in the Wake of Modernism. London: Continuum, 2009. – P. 60).

que l'anatomie est un tout. <...> Son corps humain se décomposait en deux segments égaux. <...> Pose au repos. Pliés en trois emboîtés l'un dans l'autre. <...> Moi à l'intérieur. Comme un seul homme nous changions de flanc quand il en manifestait le désir»<sup>417</sup> (сцена, в которой «Я» и «Он», прижавшись друг другу, спят в эмбриональной позе, видится ироническим обыгрыванием саморефлексивного приема *mise-en-abyme*, а также попыткой зеркальной самоидентификации).

Итак, перед нами предельно диссоциированный персонаж, сюжет и поведение которого определяются антиномиями телесного и духовного, стазиса и движения, «Я» и «Он». Наконец, смерть повествователя и/или смерть его двойника, к которой «Я» готовит читателя уже с первых страниц своего «пути», должна была стать итогом сюжета о «распредмечивании» – упразднение собирающего сознания обозначило бы переход от «языка» к «молчанию», то есть завершение повествования (вспомним здесь смерть Уотта из одноименного романа Беккета): «Il ne devait plus en avoir pour longtemps. Moi en revanche j'en avais encore pour longtemps. <...> c'est la fin de cette promenade qui fut ma vie. Disons les quelque onze mille derniers kilomètres»<sup>418</sup>. Однако умирания как такового не происходит; биологический конец героя дается «явочным порядком» в конце произведения, в сцене, когда тот, будто невзначай, бросает: «Je ne sais plus le temps qu'il fait. Mais du temps de ma vie il était d'une douceur éternelle»<sup>419</sup>. Как представляется, мысль Л. Абеля о том, что драматичность таких персонажей пьес, как Эстрагон и Владимир, Поццо и Лаки, Хамм и Клов, Нагг и Нелл, обусловлена «не столько тем, что они делают, сколько тем, что с ними произошло раньше [до появления на сцене – Ю.С.]»<sup>420</sup>,

<sup>417</sup> Beckett, S. *Têtes-mortes* [Text] / S. Beckett. – Paris: Editions de Minuit, 1972. – kindle edition. – loc. 21-25. (Однажды он встал на месте и объяснил мне, подыскивая слова, что анатомия – это целое. <...> Его брэнное тело разлагалось на два равных сегмента. <...> Положение лежа. Сложенные втрое – словно один угольник, вложенный в другой. <...> Я лежу внутри. Когда он изъявляет желание, мы, точно один человек, поворачиваемся на другой бок» (Первая любовь. Избранная проза. М.: Текст, 2015. – С. 144-150.))

<sup>418</sup> Ibid., loc. 19-21. («Верно, ему оставалось немного. Мне, напротив, оставалось еще немало срока. <...> – да, окончание этой прогулки и было моей жизнью. Скажем, последние одиннадцать тысяч километров» (Там же, с. 142-145.))

<sup>419</sup> Ibid., loc. 24 of 44. («Не знаю, какая теперь погода. Но в пору моей жизни она всегда была чудной» (Там же, с. 149.))

<sup>420</sup> Abel, L. *A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1963. – P. 83.



может быть распространена и на отказ автора от миметической демонстрации смерти в «Довольно»: в условиях бесконечной редукции предметного мира «Я» остается лишь событие-воспоминание<sup>421</sup>.

Отсюда и характерная для метапрозы «разомкнутость» на внешнем композиционном уровне: продолжающему сохранять свою активность собирающему сознанию представляется практически невозможным поставить точку в вечно корректируемом опыте избавления от изобразительности: «Plus de pluies. Plus de mamelons. Rien que nous deux nous traînant dans les fleurs»<sup>422</sup> – вышеприведенные фразы не становятся заключительными; вдруг сознание «Я» фокусируется на опыте тактильного общения с «Он» – «Assez mes vieux seins sentent sa vieille main»<sup>423</sup>.

Не только рассмотренные выше, но и целый ряд других стратегий саморефлексивного изображения находит свое наиболее последовательное выражение в рассказе «Без малого и без большого» («Sans», 1967). Его сюжетно-повествовательная форма дана во втором параграфе третьей главы настоящей работы; перед нами произведение, сотканное из слов и синтаксических блоков, повторяемых по принципу «возвратно-обновляющего» движения: «Ruines vrai refuge enfin vers lequel d'aussi loin par tant de faux. Lointains sans fin terre ciel confondus pas un bruit rien qui bouge. Face grise deux bleu pâle petit corps coeur battant seul debout. <...> Petit corps petit bloc coeur battant gris cendre seul debout. Terre ciel confondus infini sans relief petit corps seul debout. <...> Silence pas un souffle même gris partout terre ciel corps ruines»<sup>424</sup>. Как мы видим, миметическое начало здесь оказывается сведено к своего рода опытно-лабораторному пространству, являющемуся, по сути,

<sup>421</sup> Вспомним и героя «Успокоительного», которому предсказание дано как припоминание собственного прошлого.

<sup>422</sup> Beckett, S. *Têtes-mortes* [Text] / S. Beckett. – Paris: Editions de Minuit, 1972. – kindle edition. – loc. 26 of 44. («Конец дождям. Конец холмам. Ничего, кроме нас двоих, влачащихся по цветам» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М., 2015. – С. 149.)).

<sup>423</sup> *Ibid.*, loc. 26 of 44. («Довольно моей старой груди ощущать его старую руку» (Там же, с. 149.)).

<sup>424</sup> *Ibid.*, loc. 37 of 44. («Руины истинный приют к нему издали путями ложными. Вдаль без конца земля смешалась с небом ни звука, ни шевеления. Серое лицо два бледно-голубых маленькое тело бьющееся сердце одно в рост. <...> Маленькое тело маленький обломок бьющееся сердце серый пепел одно в рост. Земля небо смешались протянувшись без края и отметин маленькое тело одно в рост. <...> Молчание ни вдоха одна и та же серость везде вокруг земля небо тело руины» (Там же, с. 158.)).

визуализированной метафорой авторского сознания: возникающий в нем ряд пластических образов – руины, серое лицо, маленькое тело, куб, ноги, руки, срамное место, спина, четыре стены – будто растворяется в соотносящейся у Беккета с категорией воображения серо-белой цветовой гамме: «Lumière refuge blancheur rase faces sans trace aucun souvenir. <...> Face au calme blanc proche à toucher oeil <...>. <...> Tête par l'oeil calme toute blancheur calme lumière aucun souvenir»<sup>425</sup>.

Этот солипсизм повествователя, и становится причиной предпочтения здесь «мнимых», гипотетических событий, то есть дизнаррации, событиям-свершениям. В рамках данного параграфа дизнаррация будет нас интересовать в качестве одного из указывающих на ненадежность повествователя саморефлексивных ресурсов.

Так, уже с первой страницы попытки повествователя изобразить конкретно-чувственное аранжируются постоянным возвращением к проговариванию будущего «Он»: «Il maudira Dieu comme au temps béni face au ciel ouvert l'averse passagère. <...> Dans les sables sans prise encore un pas vers les lointains il le fera <...>. Un pas dans les ruines les sables sur le dos vers les lointains il le fera. <...> Il maudira Dieu comme au temps béni face au ciel ouvert l'averse passagère»<sup>426</sup>. Как мы видим, «прогностическую» деятельность нарратора отличает замкнутое движение по кругу – последнее «предсказание» дословно повторяет первое. Однако ничего из фабульного «прогностикона» нарратора принципиально не воспроизводимо на страницах «Без малого и без большого».

«Недостоверность» же сообщаемой нарратором информации сопряжена с ностальгией последнего по феноменам внехудожественной действительности, в частности, связанных с астрономическими событиями:

<sup>425</sup> Ibid., loc. 38 of 44. (Свет уют белизна слепящая грани без следа никаких воспоминаний. <...> Лицо к спокойной белизне почти дотронувшись глаз <...>. <...> Голова доступна глазу покой сплошная белизна покой свет никаких воспоминаний» (Там же, с. 159.)).

<sup>426</sup> Ibid., loc. 37-40. («Он проклянет Бога вновь как в благословенное время лицом к небу отверстому перелетный ливень. <...> В песках без труда еще шаг вдаль он его сделает. <...>. Один шаг по руинам по пескам на спине к безбрежности он его сделает. <...> Он проклянет Бога вновь как в благословенное время лицом к небу отверстому перелетный ливень» (Там же, с. 157-163)).

«<...> il refera jour et nuit sur lui les lointains»<sup>427</sup>. Не случайно в одном из «фрагментов» рассказа повествователь вольно или невольно признает иллюзорность возможности исполнения своих настойчивых желаний: «Jamais ne fut qu'air gris sans temps chimère lumière qui passe. <...> Chimère l'aurore qui dissipe les chimères et l'autre dite brune»<sup>428</sup>.

Обратимся к фрагменту, сменяющему очередную сцену с предсказыванием будущего «Он»: «Jamais que silence tel qu'en imagination ces rires de folle ces cris»<sup>429</sup>. И хотя приведенная цитата формально дана не от первого лица, она обнаруживает высокую степень саморефлексии о работе собственного воображения, обостряет проблему творчества и творца. Автор как бы проговаривается о своей неспособности добиться молчания в собственном сознании, необходимого ему для «деконструкции» всего конкретно-образного. Иными словами, здесь следует говорить о метакомпозиционной метанаррации, высвечивающей «искусственность», изобретенность художественного текста.

Для выявления саморефлексивного начала в приведенном выше фрагменте продуктивным оказывается и дейктический дискурс. Так, указательный дейксис «этот» – «этот дикий смех, эти крики» – здесь, по нашему мнению, не только высвечивает авторефлексию пишущего/творящего субъекта, но и свидетельствует об осведомленности нарратора о скепсисе читателя в отношении онтологического статуса «изображаемого» им.

Но есть и другие метанарративные стратегии в исследуемом нами тексте. Так звучит фраза, которую повествователь дважды повторяет на протяжении всего «действия»: «Jamais qu'imaginé le bleu dit en poésie céleste qu'en imagination folle»<sup>430</sup>. Как видим, нарратор проблематизирует онтологический статус собственной «истории»: он не только осознает ее как

<sup>427</sup> Ibid., loc. 38 of 40. («<...> вновь будет день и ночь над ним безбрежность» (Там же, с. 159.)).

<sup>428</sup> Ibid., loc. 39-41. («Никогда ничего кроме серого воздуха без времени химера исчезающего света. <...> Химера рассвета рассеивающего химеры и другая именуемая сумерки» (Там же, с. 161-163.)).

<sup>429</sup> Ibid., loc. 40 of 44 («Никогда ничего кроме молчания такого что в воображении этот дикий смех эти крики» (Там же, с. 162.)).

<sup>430</sup> Ibid., loc. 38 of 40. («Ни разу не воображенная синева что именуется в поэзии небесной кроме как в безумной грезе» (Там же, с. 160-162.)).

нечто фиктивное, вымышленное, но и разоблачает природу ее условности, а именно присущие ей языковые и жанровые конвенции. Таким образом, «Без малого и без большого» воспроизводит еще и метадиегетические метанарративные стратегии.

Наиболее же ярко, на наш взгляд, повествовательная рефлексия над процессом вымысла в целом проявляет себя в рассказе «Образ» («L'Image», 1959).

Вначале возникает образ катающегося в грязи языка. Всякий раз, когда тот возвращается в рот повествователя, последний задается вопросом, «пожирать ее или выплевывать». Затем нарратор переключается на свои руки: левая сжимает мешок, а правая, как становится ясным по мере чтения, ведет независимое от повествователя существование. Предметом рефлексии нарратора становятся также его ноги и глаза. Попытки описать опыт физического зрения оборачиваются сообщением противоречащих друг другу фактов – «<...> les yeux fermés assurément eh bien non puisque soudain là sous la boue je me vois <...>»<sup>431</sup>. В целом, все повествование выдержано в модальности неопределенности. Далее нарратор говорит о своем возрасте и делает попытку описать обязательные для развертывания события пространственно-временные координаты: «<...> je me donne dans les seize ans et il fait pour comble de bonheur un temps délicieux ciel bleu d'œuf et chevauchée de petits nuages <...> nous sommes au mois d'avril ou de mai <...>»<sup>432</sup>. Мы узнаем, что герой держит за руку девушку, которая, в свою очередь, держит в своей свободной руке поводок, ведущий к терьеру. В семантически «нулевом» пространстве «необозримой зелени» начинают проступать белые пятна, в которых повествователь «опознает ягнят посреди овец».

Наконец, в глубине пейзажа появляется гора. Желание героев разделить уединение на вершине, в идиллическом пространстве, обуславливает смену

<sup>431</sup> Beckett, S. Comment C'est How It Is And / et L'image: A Critical-Genetic Edition [Text] / E.M. O'Reilly (Ed.). – London: Routledge, 2001. – P. 155. («<...> глаза конечно закрыты что ж нет потому что внезапно там пронося грязь я вдруг вижу себя <...>» (Там же, с. 132.)).

<sup>432</sup> Ibid., p. 156-157. («<...> мне лет шестнадцать и вот венец счастья дивная погода голубое яйцо неба и легкий намыв облачков <...> на дворе апрель или май <...>» (Там же, с. 132.)).

статике движением: пара проделывает маневры с переносом вещей из рук в руки и начинает подъем. Вернувшись на равнину, герои продолжают движение по полю и в конце концов, исчезают из виду. В итоге язык возвращается в рот, повествование завершается.

Название рассказа «Образ» уже симптоматично, так как само по себе выдвигает на первый план способность данного текста к «самокритике». Однако природа условности здесь разоблачается не только на паратекстуальном (А. Нюннинг)<sup>433</sup> уровне.

Обратимся к собственно повествуемому миру в «Образе». Следует привести пассаж, в котором повествователь обнаруживает наиболее высокую, на наш взгляд, степень самосознающего поведения: «<...> j'ignore et avec quelle joie d'où je tiens ces histoires des fleurs et de saisons et je les tiens un point c'est tout <...> j'ignore d'où je tiens ces histoires d'animaux je les tiens un point c'est tout <...>»<sup>434</sup>. Здесь, как видится, повествователь не только рефлексивирует над собственной деятельностью как автора, но и делает попытку через дейктическое «эти» локализовать себя в двух пространственно-временных измерениях одновременно – в повествовании как субъекта и в повествуемой истории как объекта.

Таким образом, нарратор «Образа» имеет полное право претендовать на роль условного заместителя «автора-творца».

Еще одним доводом в пользу повествователя как заместителя-персонажа является его знание о проблеме завершенности/незавершенности любого текста. Приведем заключительные строки исследуемого произведения: «<...> je reste comme ça plus soif la langue rentre la bouche se referme elle doit faire une

<sup>433</sup> Nünning, A. On metanarrative: Towards a definition, a typology and an outline of the functions of metanarrative commentary / A. Nünning // *The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology*, J. Pier (Ed.). – 2005. – 11-57.

<sup>434</sup> Beckett, S. *Comment C'est How It Is And / et L'image: A Critical-Genetic Edition [Text] / E.M. O'Reilly (Ed.)*. – London: Routledge, 2001. – P. 155. 157-160. («<...> я понятия не имею и какое счастье что не имею где я беру эти сказки о цветах и временах года откуда-то я их вытягиваю <...> я понятия не имею где беру эти сказки о животных откуда-то я их вытягиваю <...>» (Беккет, С. *Первая любовь*. Избранная проза. М., 2015. – С. 132-133.)).

*ligne droite à présent c'est fait j'ai fait l'image*»<sup>435</sup>. Здесь тематизируется творческое кредо автора – «необходимость продолжать»: как известно, «разомкнутость» многих беккетовских текстов связана, в том числе, с тем, что повествование в них зачастую завершается со смертью нарратора, своего рода «собирающего» сознания (вспомним, к примеру, повествователя «Успокоительного» или Уотта из одноименного романа), здесь же смерть повествователя замещается тем, что последнему удается «запереть» язык во рту. Отсюда и способность нарратора «Образа» поставить формальную точку в своем произведении.

Легко угадывается здесь и разоблачающий миметическую иллюзию иронический пафос. Так, иронией в отношении конвенционального читательского восприятия пронизана, на наш взгляд, сцена, в которой повествователь говорит о внешности «возлюбленной»: «<...> la fille aussi que je tiens par la main le cul <...> j'ai l'absurde impression que nous me regardons je rentre la langue ferme la bouche et souris vue de face la fille est moins vilaine»<sup>436</sup>. Здесь можно говорить не о традиционном, литературном, а о расстраивающем классические рецептивные ожидания описании внешности героини условно любовного сюжета. С саморефлексией связана и анатомическая гротесковость самого нарратора: «<...> ce n'est pas elle qui m'intéresse moi pâles cheveux en brosse grosse face rouge avec boutons ventre débordant braguette béante jambes cagneuses en fuseau écartées pour plus d'assise fléchissant aux genoux pieds ouverts cent trente-cinq degrés minimum demi-sourire béat»<sup>437</sup>.

И, тем не менее, условный сюжет не лишается своей условной цели и своего условного предмета – пара достигает вершины горы и устраивает

<sup>435</sup> Ibid., p. 171. («<...> я остаюсь как есть жажды больше нет язык возвращается рот заперт теперь он верно как тонкая линия это сделано я сделал образ» (Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза. М., 2015. – С. 135.)).

<sup>436</sup> Ibid., p. 161-162. («<...> девушка которую я держу за руку за ж... <...> у меня нелепое впечатление будто мы глядим на меня я втягиваю язык закрываю рот и улыбаюсь анфас она не так уродлива <...>» (Там же, с. 133.)).

<sup>437</sup> Ibid., p. 162. («<...> впрочем интересуется меня не она а я светлые волосы бобриком прыщи на большом красном лице огромный живот зияющая ширинка кривые ноги широко расставлены для большей устойчивости стучаются коленками ступни вывернуты под углом сто тридцать пять градусов самое меньшее блаженная полуулыбка <...>» (Там же, с. 133.)).

пикник: «<...> nous voilà au sommet <...> rattachement des mains balancement des bras dégustation en silence de la mer et des îles têtes qui pivotent comme une seule vers les fumées de la cité repérage en silence des monuments <...>»<sup>438</sup>. Последний эпизод также становится объектом саморефлексивной иронии – сцена уединенного созерцания природы и созерцания друг друга сопровождается гротескными подробностями процесса поедания сэндвичей: «<...> et nous revoilà qui mangeons les sandwichs à bouchées alternées chacun le sien en échangeant des mots doux ma chérie je mords elle avale mon chéri elle mord j'avale <...>»<sup>439</sup>. На наш взгляд, здесь можно говорить не только о рефлексии автора по поводу создаваемого «здесь и сейчас» произведения, но и о демонстрации им условности, историчности всяких форм описания себя и мира.

Но есть, на наш взгляд, и другое: эксперимент с воображением. Свидетельством тому является сцена, в которой телесное зрение нарратора уже не различает конкретно-чувственное: «<...> de plus en plus petits je ne vois plus le chien je ne nous vois plus la scène est débarrassée quelques bêtes les moutons qu'on dirait du granit qui affleure un cheval que je n'avais pas vu debout immobile <...> bleu et blanc du ciel matin d'avril sous la boue c'est fini c'est fait ça s'éteint la scène reste vide»<sup>440</sup> – становится ясно, что речь идет о перформативном художнике, экспериментирующем с самими условиями возникновения предмета изображения. В ситуации тяготения к семантически нулевому высказыванию именно предельно абстрактное оказывается «носителем» конкретно-чувственного – «<...> question de savoir pourquoi une laisse dans cette

<sup>438</sup> Ibid., p. 165. («<...> и вот мы на вершине <...> воссоединение рук покачивание вкушение в молчании моря и островов головы будто на шарнирах поворачиваются как одна к столбам дыма над городом в молчании пеленгование достопримечательностей <...>» (Там же, с. 134.)).

<sup>439</sup> Ibid., p. 166. («<...> и вот мы едим сэндвичи попеременно набивая рот каждый своим обмениваясь нежными словами милая я кусаю она проглатывает милый она кусает я проглатываю <...>» (Там же, с. 134.)).

<sup>440</sup> Ibid., p. 169. («<...> все меньше и меньше уже не различаю пса не различаю нас сцена пустеет несколько животных овцы будто из гранита обнаженная порода лошадь которую я не заметил ранее стоит неподвижно <...> бледно голубое небо апрельского утра проницая грязь кончено сделано смеркается сцена пуста <...>» (Там же, с. 135.)).

immensité de verdure et naissance peu à peu de taches grises et blanches auxquelles je ne tarde pas à donner le nom d'agneaux au milieu de leurs mères <...><sup>441</sup>.

В связи с перформативностью особый интерес представляет давший название сборнику рассказ «Чтобы закончить вновь».

Напомним, произведение открывается обозначением специфического пространственно-временного единства – «темное закрытое место», «последнее место», «время изглаживается» – и помещенного в него «одинокого черепа». Последний, вместо того чтобы раствориться, начинает приобретать более ясные очертания из-за занявшегося «замерзшим рассветом» свинцового дня. Далее возникает образ стоящего между развалинами и погруженного по щиколотку в серый песок/пыль изгнанника. И хотя тело последнего было с головы до ног серым, нарратору удается опознать изгнанника по его глазам, оставшимся ясными. Затем повествователь декларирует долгожданное изменение – некий фрагмент откалывается и в своем медленном падении «<...> se reçoit comme bouchon dans l'eau et s'enfonce à peine»<sup>442</sup>. Другим изменением становится появление в бесконечной дали двух белых карликов. Будучи связанными тяжелой ношей – носилками (тоже белыми) – они идут, по щиколотку увязая в песке. Удивительным образом эти два сгорбленных существа уподобляются судовой команде, занятой совместной работой: Ils portent vis-à-vis et souvent se relaient si bien qu'à tour de rôle ils ouvrent la marche à reculons. À celui qui la ferme revient qui sait le soin de gouverner un peu comme par petites touches le barreur le skiff»<sup>443</sup>

Дальнейшее сюжетное развитие «Чтобы закончить вновь» сопряжено с повтором упомянутых нами выше образов и ситуаций. Так, сначала нарратор сосредотачивает внимание на по-прежнему стоящем посреди развалин изгнаннике и признается, что ему хотелось бы, чтобы последний смог

<sup>441</sup> Ibid., p. 160. («<...> вот вопрос откуда этот поводок в необозримой зелени и постепенно проступающие серые и белые пятна в которых я немедленно опознаю ягнят среди овец <...>» (Там же, с. 132-133.)).

<sup>442</sup> Beckett, S. Pour finir encore et autres foirades. Paris: Editions de Minuit, 1976. – P. 10-11. («<...> лишь чуть зарывается в песок будто пробка упала в воду» (Первая любовь. Избранная проза. М.: Текст, 2015. – С. 182.)).

<sup>443</sup> Ibid., p.11. («Они несут носилки лицом к лицу и часто меняются ролями так что флагман всегда начинает путь в обратном направлении. Замыкающий становится вперед идущим теперь он похож на рулевого что едва заметными движениями направляет скифф» (Там же, с. 183.)).



различить белизну в серой пыли. Затем повествователь возвращается к «первому изменению», которое ситуативно повторяет изменение, описанное в первой части рассказа, с той разницей, что «фрагмент» откалывается теперь от конкретной материи – «материнской руины». Что касается карликов, то они больше не стараются держать верный курс – опутив головы и прикрыв веки, они идут «на авось». Наконец, нарратор обозначает «самое последнее изменение» – «спиной к небу изгнанник падает и вытягивается» посреди смешавшихся с пылью развалин.

Своего рода подведением итогов этого эксперимента с воображением становится одна из последних сцен, в которой повествователь размышляет о будущем своих проекций. В ней он допускает, что все они, включая «небо серое без облаков», «пресыщенную пыль» и «даль без конца», в конечном счете замерзнут навсегда в «погребальном черепе».

Перед нами произведение, в котором в процессе самого творческого создания автор, убежденный в том, что в искусстве существует только один объект изображения, предпринимает попытку выразить то, что объединяет и изгнанника, и двух белых карликов и развалины. Однако это единство упорно сопротивляется всякому вербальному означиванию. Отсюда, на наш взгляд, и постоянное пересоздание «условий эксперимента»: «Là <...> l'expulsé raide debout parmi ses ruines. <...> Petit corps dernier état raide debout comme devant parmi ses ruines <...>. <...> enfin dos au ciel l'expulsé tombe et reste étendu parmi ses ruines»<sup>444</sup>; «<...> enfin dos au ciel l'expulsé tombe et reste étendu parmi ses ruines. <...> Lentement elle rase la poussière <...>. <...> De loin en loin mûs comme un seul ils lâchent la civière pour ensuite la reprendre enfin de même <...>. <...> Blancher ni sur terre ni au ciel des nains comme au bout de leur peine la civière déposée en travers les blancs corps de marbre»<sup>445</sup>

<sup>444</sup> Ibid., p.10-14. («Там <...> изгнанник прямой как шест стоит между развалинами. <...> Маленькое тело предельное состояние прямо стоит как и прежде посреди развалин <...>. <...> наконец спиной к небу изгнанник падает и вытягивается посреди развалин» (Там же, с. 182-185.)).

<sup>445</sup> Ibid., p.11-15. («<...> два неожиданно возникших взрезающих песок белых карлика. <...> Медленно носилки трутся о песок <...>. <...> Время от времени они вынуждены как один человек опускать носилки чтобы потом как один их поднимать <...>. <...> Белизна ни на земле ни вверху карликов как будто в

Закономерно, что исследуемый текст оказывается незавершенным. Так, капитуляция белого цвета перед самопорождающей чернотой – «Que non car pour finir encore peu à peu ou comme au commutateur le noir s’y refait enfin <...>»<sup>446</sup> – парадоксальным образом, с одной стороны, на определенное время снимает с повествователя бремя «обязанности выражать», с другой стороны – указывает на то, что в будущем, возможно, станет отправным пунктом его попыток учредить новый порядок в плоскости осуществимого: «Par elle qui sait une fin encore <...> si jamais il devait y en avoir une s’il le fallait absolument»<sup>447</sup>

Эксперимент этот, однако, обретает свой смысл лишь в присутствии читателя/слушателя: его роль в актуализации наличествующих в произведении смыслов особенно возрастает в условиях перформативной модальности текста.

Как представляется, рассказ «Чтобы закончить вновь» буквально соткан из чистых слов-действий, каждое из которых обозначает некоторое новое состояние происходящего в творческой лаборатории сознания повествователя: <...> ainsi pour commencer le temps que s’efface le lieu suivi de la planche bien après. <...> Qu’il oblique vers le nord ou tout autre point cardinal et l’autre aussitôt vers l’antipode d’autant. Que l’un s’arrête et autour de ce pivot que l’autre fasse faire à la civière deux cents grades et voilà les rôles renversés»<sup>448</sup>. Как перформатив нами рассматривается и избранное в качестве заглавия лейтмотивное «чтобы закончить вновь»: его повтор в процессе создания текста обеспечивает, на наш взгляд, континуальность эксперимента: «Pour finir encore crâne seul dans le noir lieu clos <...>. Se remet donc ainsi à se faire encore pour finir encore le crâne <...>. Ainsi pour finir va se faisant encore le crâne

---

истечение своих трудов упокоивших носилки между собой застывших белыми телами из мрамора» (Там же, с. 182-185.)).

<sup>446</sup> Ibid., p.16. («Но нет ведь чтобы закончить вновь мало-помалу или как по приказу выключателя чернота созиждет себя снова наконец <...>» (Там же, с. 186.)).

<sup>447</sup> Ibid., p.16. («Через нее [черноту – Ю.С.] кто знает еще один новый конец <...> если только конец должен наступить если только должен абсолютно» (Там же, с. 186.)).

<sup>448</sup> Ibid., p.9-12. («<...> итак для начала время изглаживается далее место а за ним и доска много позже. <...> Пусть он отклонится в сторону севера или другого главного румба а другой незамедлительно в сторону антипода. Пусть один остановится и ось образуемую вместе со вторым развернет на двести градусов и вот роли поменялись» (Там же, с. 182-183.)).

<...>»<sup>449</sup>. Создается ощущение, как если бы эксперимент «Чтобы закончить вновь» развертывался на «театральной сцене» на глазах у вопрошающего о его смысле зрителя.

Таким образом, опыты с творческим воображением, обнажающие сами законы существования текста в условиях доведенной практически до предела редукции миметического, усиливают саморефлексивность повествования.

Подводя итоги, обозначим для каждого текста в отдельности демонстрируемые им признаки метапрозы.

Сюжетные тексты: «Первая любовь», «Конец», «Изгнанник», «Успокоительное». Саморефлексивное начало здесь связано главным образом с размышлениями автора об отношении знака к реальной действительности. Именно отсутствие языка, пригодного для выражения истины, становится одной из причин краха солипсического проекта нарратора.

– На примере «Успокоительного» мы можем пронаблюдать структуру металеписа. Так, повествователь, поместивший себя в рекурсивные структуры с целью обрести историю, которая помогла бы ему побороть страх, оказывается не способен зафиксировать в памяти ускользающие образы. Кроме того, автор в имплицитной форме использует здесь и прием повествовательного металеписа, обозначающий осознание нарратором обреченности на неудачу всяких попыток рассказывания в будущем.

Поздние формы художественного эксперимента Беккета.

– «Довольно». Текст осуществляет метатекстуальные метанарративные стратегии (упоминаемая нарратором ручка), подчеркивающие «искусственность», «изобретенность» создаваемого текста. С этими стратегиями в текст внедряется (квази)творческий хронотоп, заявляющий фигуру повествователя в качестве осознающей обреченность своих попыток изобразить. Временной дейксис позволяет нарратору соотнести свой дейктический центр с хронологией самого процесса творческого создания.

---

<sup>449</sup> Ibid., p.9-11. («Чтобы закончить вновь череп одинокий в темном закрытом месте <...>. Итак проступает чтобы закончить вновь череп <...>. Итак чтобы закончить вновь проступает череп <...>» (Там же, с. 181-182)).

Отсюда не только возникновение иллюзии синхронности творения и чтения, но и демонстрация условности нарративных форм и обнажение потребности художника в «рассказывании историй». «Разомкнутость» текстовой рамки символизирует неприемлемость для повествователя любых, выработанных «здесь и сейчас», конвенций.

– «Без малого и без большого». Рассказ обнаруживает ностальгию повествователя по феноменам внеопытной, внетекстуальной реальности. Отсюда предпочтение *disnarrated* – того, что «могло бы быть, но не случилось» – событиям-свершениям. Жалоба нарратора о неспособности добиться молчания, необходимого для редукции пластически-зримого, дает повод говорить об использовании текстом метакомпозиционной метанарративной стратегии. В связи с проблематизацией повествователем онтологического статуса своей истории и осознанием природы ее условности можно говорить о появлении в тексте метадиегетической метанарративной стратегии. Дейктические лексемы в исследуемом тексте не только высвечивают авторефлексию пишущего/творящего субъекта, но и свидетельствуют об осведомленности нарратора о скепсисе читателя в отношении онтологического статуса повествуемого мира.

– «Образ». Само название текста оказывается симптоматичным. Очевидно присутствие в нем самосознающего повествователя: последний не только рефлексиирует над собственной деятельностью как автора, но и благодаря актуализации указательного дейксиса предстает одновременно субъектом повествования и объектом повествуемой истории. В пользу того, что нарратор «Образа» является условным заместителем «автора-творца», свидетельствует и его знание о проблеме завершенности/незавершенности любого текста. Последнее мотивировано еще и поэтологически. Отметим и то, что автор использует в «Образе» иронический модус письма, направляя его главным образом на демонстрацию условности, историчности всяких форм описания бытия.

– «Чтобы закончить вновь». Данный текст представляет собой один из радикальных случаев эксперимента с воображением. Демонстрируется, как за счет перформативной модальности произведение оказывается способно восстановить единство онтологии своего художественного мира даже в условиях, когда редукция миметического доведена до формального предела.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Характеризующее творчество С. Беккета стремление к художественному эксперименту и одновременно осознание условности собственного творчества созвучно мирозерцанию эпохи европейского модернизма. Однако именно во франкоязычной малой прозе Беккету, как представляется, удастся ближе других авторов-модернистов подойти к тотальной редукции предметности художественного мира и предельно заострить саморефлексию повествовательного дискурса. Перенос акцента с изображаемого на сам процесс изображения, отказ от какой-либо конвенциональной референции, (квази)музыкализация письма, концептуализация тщетных попыток изобразить «непрозрачное» означаемое сквозь призму имитации нефигуративной живописи – все это проблематизирует привычные способы репрезентации и, казалось бы, исключает саму возможность жанровой атрибуции беккетовских текстов.

Однако проведенное исследование позволило осмыслить радикальные формы художественного эксперимента автора как феномены целостного, философско-эстетического видения, феномены, потенциально обладающие концептуальной связностью.

Так, малая форма Беккета в своем генезисе оказывается неразрывно связанной со стремлением автора преодолеть категории поэтики джойсовского и, шире, модернистского рассказа, среди которых: разрушение категории «характера», отказ от «всеведущего нарратора», «бесфабульная повествовательность», «эпифания» / «момент пронзительного переживания». Так, источниками самосознающего начала «Рассказов» становятся явленная в ней онтологическая доминанта и эксперимент с перволичной формой повествования; телесное в «Никчемных текстах» вытесняется голосом; утрата беккетовскими героями антропоморфного облика обуславливает «смазанность» очертаний их объекта повествования; обнаруживаемое в рассказах раннего Беккета осознание условности момента открытия

экзистенциальной правды о себе сменяется проблематизацией возможности рассказа как такового; наконец, тема принципиальной незавершенности художественного текста заостряется размышлениями Беккета о живописи.

«Рассказы», в отличие от более поздних опытов, еще сохраняют связь с присущей жанровой традиции изобразительно-миметической природой повествования. Более того, в «Успокоительном» именно телесно-зримая, осязаемая природа повествователя инициирует схематизированные сюжетные ситуации рекуррентного возвращения к опыту прошлого – повторное рождение, телесное воплощение, восстановление пластического тождества со своей одеждой. Особо важно, что общая для всех «Рассказов» сюжетная ситуация рекуррентного покидания места бытия входит в связь с еще одним сюжетом миниатюрной трилогии – неприятием Другого. Отсюда единство компонентов художественного мира всех «Рассказов», представленных в разнообразных оппозициях: замкнутое пространство – открытое, общество животных – социум, солипсический универсум – реальный мир.

Другим ресурсом смысловой связности текстов «Рассказов» выступает лейтмотивный принцип их организации. Обнаруживаемый повтор может быть осмыслен как концептуализирующий, причастный экзистенциально-философскому прочтению миниатюрной трилогии (реляции образа шляпы и мотива телесного распада / конечности человеческого существования). И главное: большой потенциал исследуемого нами (лейт)мотива к варьированию, а также его способность вступать в связь с другими традиционными для творчества Беккета (лейт)мотивами – изгнания человека из рая, денег / оставленного наследства, ботинок, шнурка – свидетельствуют, на наш взгляд, о тяготении «Рассказов» к метасюжету.

В выявлении специфики беккетовского эксперимента с распавшимся/распадающимся «Я» продуктивными оказались наблюдения над феноменом голоса в рассказах «Первая любовь» и «Успокоительное». В первом случае, как мы выяснили, можно говорить о феминном голосе, восстанавливающем свою «полноту» за счет присутствия ответственного за

его воспроизводство тела, во втором – об удваивании немоци повествователя афонией. Благодаря тому, что последняя трансцендирует важнейший для творчества Беккета мотив человеческого бессилия, опыты проблематизации целостности «Я» оказываются плотно вписаны в архитектонику сюжетного мира «Рассказов».

Другим фактором структурной и тематической связности беккетовских художественных опытов становится их предрасположенность к циклизации.

Так, в случае с «Рассказами» стимулом к циклообразованию становится отказ Беккета от завершающего события эпифании: несмотря на пронизывающие сборник суггестивные мотивы, повествователю так и не открывается правда об экзистенциальном уделе.

Чрезвычайным разнообразием циклообразующих компонентов и форм на всех уровнях текстового целого отмечены «Никчемные тексты»: во-первых, деконструкция означаемого делает бессмысленными всякие попытки изобразить его; на уровне поэтики текстов эта неспособность видеть объект, «который можно было бы изобразить», манифестируется приемом денаррации; во-вторых, природа и конфигурации межтекстовых связей в «Никчемных текстах» соотносятся с попытками автора собрать себя (agency) самостоятельно, вне «легитимного знания» или ведущих нарративов; в-третьих, произведения сборника инициируют возвратно-кольцевое движение мотивов и тематических комплексов, связанных с ситуацией стазиса. Отметим, что деконструкция предметно-событийного начала в «Никчемных текстах» проявляется, с одной стороны, в подмене зримого, явленного персонажа «голосом», с другой стороны – в вытеснении события-свершения событием рассказыванием.

Наконец, анализ поздних лингвофилософских опытов позволяет проследить усиливающееся от текста к тексту стремление Беккета к устранению принципа референции и абсолютной музыкализации литературного дискурса.



Но важно и другое: отказ от в «Рассказах» от эпифании как структурного эквивалента конвенционального разрешения сюжета, неспособность повествователя «Никчемных текстов» достичь реальности автора-творца, тщетные попытки обрести аутентичный язык через установление отношений подобия (в лингвофилософских художественных текстах) с серийным музыкальным кодом, все это – логический итог отказа от модернистских установок на создание собственного эстетизированного космоса в пользу подлинной миссии художника – выразить «невыразимое».

Обращение к признакам метапрозы в беккетовской франкоязычной малой прозе позволило продемонстрировать тесную связь между радикализацией эксперимента и усилением рефлексии рассказа над собственной структурой.

Так, основными источниками метапрозаичности «Рассказов» становятся эксперимент с формой повествования, усиление онтологической доминанты в изображаемом мире и ситуация языкового скепсиса. Последнее, как представляется, делает тщетными всякие попытки повествователя реализовать солипсический проект по сведению мира к набору субъективных идей.

В случае же с поздними франкоязычными текстами можно говорить о тотальной саморефлексии рассказа. Огромное влияние на его поэтику оказал отказ Беккета от конвенциональной языковой референции. Именно поэтому конституирующими для самосознающего повествования таких произведений, как «Довольно», «Без малого и без большого» и «Чтобы закончить вновь» оказываются дейктические единицы. Кроме того, обращение к дейктическому дискурсу оказалось продуктивным для выявления в радикальных формах беккетовского эксперимента целого ряда структурно-тематических признаков метапрозы («(квази)творческий хронотоп», «разомкнутость» текстовой рамы, «синхронность творения и чтения», «самосознающий повествователь»).

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Адорно, Т.В. Социология музыки [Текст] / Т.В. Адорно; пер. с нем. М.И. Левина, А.В. Михайлов. – Москва – Санкт-Петербург: Университетская книга, 1998. – 445 с.
2. Адорно, Т.В. Философия новой музыки [Текст] / Т.В. Адорно. – М.: Логос, 2001. – 352 с.
3. Витгенштейн, Л. Философские работы. Часть I [Текст] / Л. Витгенштейн; пер. с нем. М.С. Козловой, Ю.А. Асеевой. – М.: Гнозис, 1994. – 612 с.
4. Гаспаров, Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века [Текст] / Б.М. Гаспаров. – М.: Наука, 1993. – 304 с.
5. Генис, А. Беккет: поэтика невыносимого [Текст] / А. Генис // Знамя. – 2003. – № 3. – С. 210-213.
6. Голубков, С. Е. Романы Сэмюэля Беккета [Текст]: дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.03 / С. Е. Голубков. – СПб., 2002. – 179 с.
7. Декарт, Р. Соч. в 2 т. [Текст] М.: Мысль, 1989. – Т.1. – 654 с.
8. Делез, Ж. Гваттари, Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения [Текст] / Ж. Делез, Ф. Гваттари; пер. с фр. Д. Кралечкина. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007. – 672 с.
9. Достоевский, Ф.М. Повести и рассказы 1862-1866 [Текст] / Ф.М. Достоевский // Полное собрание сочинений в 30 т. – Ленинград: Наука, 1973. – т. 5. – 408 с.
10. 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.
11. Доценко, Е.Г. Апокалиптические вопросы в классике абсурда С. Беккета («В ожидании Годо», «Конец игры») [Текст] / Е.Г. Доценко // Библия и национальная культура. – Пермь: Межвуз. сб. науч. ст – 2005. – Б. 595. – С.114.

12. Доценко, Е.Г. С. Национальное и наднациональное в театре абсурда С. Беккета [Текст] / Доценко Е.Г. // Текст в культурно историческом контексте: сб. науч. тр. – Екатеринбург: Изд-во Урал. Унт-та, 2006. – С. 19-34.
13. Дюшен, И. Театр парадокса [Текст] / И. Дюшен. – М.: Искусство, 1991. – 304 с.
14. Исаев, И. Длинные вещи жизни [Текст] / И. Исаев. – М.: ГИТИС, 1998. – С. 5-30.
15. Коренева, М. М. Литературное измерение абсурда [Текст] / М. М. Коренева // Художественные ориентиры в зарубежной литературе XX века. – М.: ИМЛИ РАН. – 2002. – С.477-507.
16. Коренева, М.М. «Великолепно безумный ирландец» [Текст] / М.М. Коренева // С. Беккет. Изгнанник: пьесы и рассказы. – М.: Известия, 1989. – С. 5-15.
17. Лейбниц, Г.-В. Сочинения в четырех томах [Текст] / Г.-В. Лейбниц. – М.: Мысль, 1984. – 734 с.
18. 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.
19. Мирошниченко, О.С. Поэтика современной метапрозы (на материале А. Битова) [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08. / О.С. Мирошниченко. – Ростов-на-Дону, 2001. – 28 с.
20. Ницше, Ф. Сочинения в 2 т. [Текст] М.: Мысль, 1990. – Т.2. – 829 с.
21. Петровский, М.А. Ars Poetica. Сборник статей [Текст] / М.А. Петровский // Ярхо, Б.И., Пешковский, А.М., Петровский, М.А., Столяров, М.П., Шор, Р.О. (Ред.). – 1927. – Вып. 1. – 114 с.
22. Подорога, В. Феноменология тела [Текст] / В. Подорога. – М.: Ad Marginem, 1995. – 340 с.

23. Поэтика: Словарь: актуальных терминов и понятий [Текст] / Под редакцией Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
24. Рясов А. «Я выключаю». О книге Аллы Николаевской «Сэмюэль Беккет. История» [Электронный ресурс] // Режим доступа: [http://www.chaskor.ru/article/ya\\_vyklyuchayu\\_40312](http://www.chaskor.ru/article/ya_vyklyuchayu_40312) (Дата обращения: 05.03.2021).
25. Силантьев, И.В. Поэтика мотива [Текст] / И.В. Силантьев. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
26. Словарь литературоведческих терминов [Текст] / Под редакцией Л.И. Тимофеева и С.В. Тураева. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
27. Стравинский, И. Публицист и собеседник [Текст] / И. Стравинский. – М.: Советский композитор, 1988. – 500 с.
28. Стравинский, И. Хроника. Поэтика [Текст] / И. Стравинский. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 392 с.
29. Тамарченко, Н.Д. Проблема события в литературном произведении (сюжетологические и нарратологические аспекты) [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027585> (дата обращения: 20.02.2021).
30. 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.
31. Токарев, Д.В. «Воображение мертво воображайте»: «Французская проза Сэмюэля Беккета» [Текст] / Д.В. Токарев // С. Беккет. Никчемные тексты. – Санкт-Петербург: Наука, 2003. – 315 с.
32. Тюпа, В. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей А.П. Чехова») [Текст] / В. Тюпа. – Тверь, 2001.
33. Фарыно, Е. Повтор: свойства и функции [Текст] / Е. Фарыно // Алфавит: Строение повествовательного текста. Синтагматика. Парадигматика. – Смоленск: СГПУ, 2004. – С. 5-21.

34. Фарыно, Е.А. Введение в литературоведение [Текст] / Е.А. Фарыно. – СПб.: Издательство РГПУ им. Герцена, 2004. – 639 с.
35. Флоренский, П.А. Иконостас [Текст] / П.А. Флоренский. – М.: Русская книга, Мифрил, 1994. – 366 с.
36. Фоменко, И.В. Поэтика лирического цикла [Текст]: автореф. дис. ... канд. филолог. Наук: 10.01.08. / И.В. Фоменко. – М., 1990. – 32 с.
37. Хализев, В.Е. Теория литературы [Текст] / В.Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 2004. – 405 с.
38. Холопова, В.Н., Холопов Ю.Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество [Текст] / В.Н. Холопова, Ю.Н. Холопов. – М.: Советский композитор, 1984.
39. Шенберг, А. Стил ь и мысль. Статьи и материалы [Text] / А. Шенберг. – М.: Композитор, 2006. – 528 с.
40. Шмид, В. Нарратология [Текст] / В. Шмид. – Москва: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
41. Эйхенбаум, Б.М. О. Генри и теория новеллы [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.opojaz.ru/ohenry/ohenry02.html> (дата обращения: 20.02.2021).
42. Ямпольский, М. Демон и Лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис) [Текст] / М. Ямпольский. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 335 с.
43. Abel, L. A New View of Dramatic Form [Text] / L. Abel. – New York: Hill and Wang, 1963. – 160 p.
44. Ackerley, C. J. Demented Particulars: The Annotated ‘Murphy’ [Text] / C. J. Ackerley. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. – 264 p.
45. Adorno, T.W. The Curves of the Needle [Text] / T.W. Adorno. – The MIT Press. – 1990. – Vol. 55. – P. 48-55.
46. Astro, A. Understanding Samuel Beckett [Text] / A. Astro. – Columbia: The University of South Carolina Press, 2011. – 222 p.
47. Bair, D. Samuel Beckett: A Biography [Text] / D. Bair. – New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1990. – 736 p.

48. Bell, L.A.J. *Between Ethics and Aesthetics: The Residual in Samuel Beckett's Minimalism* [Text] / L.A.J. Bell // *Journal Beckett Studies*. – 2011. – Vol. 20. – Issue 1. – P. 32-53.
49. Boulter, J. *Does Mourning Require a Subject? Samuel Beckett's «Texts for Nothing»* [Text] / J. Boulter // *Modern Fiction Studies*. – 2004. – Vol. 50. – Issue 2. – P. 332-350.
50. Boxall, P. *Since Beckett. Contemporary Writing in the Wake of Modernism* [Text] / P. Boxall. – London: Continuum, 2009. – 246 p.
51. Brater, E. *Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theater* [Text] / E. Brater. – New York, Oxford: Oxford University Press, 1987. – 209 p.
52. Carville, C. *Samuel Beckett and the Visual Arts* [Text] / C. Carville. – Cambridge: Cambridge University Press, 2018. – 272 p.
53. Caselli, D. *Beckett's Dantes: Intertextuality in the Fiction and Criticism* [Text] / D. Caselli. – Manchester: Manchester University Press, 2005. – 232 p.
54. Clément, B. *Samuel Beckett, philosophie du roman* [Text] / B. Clément. – Universidade do Porto, 2008. – P. 19-30.
55. Cohn, R. *A Beckett Canon* [Text] / R. Cohn. – Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001. – 417 p.
56. Cohn, R. *Retreats from Realism in Recent English Drama* [Text] / R. Cohn. – Cambridge: Cambridge University Press, 1991. – 213 p.
57. Collinge-Germain, L. *Cultural In-Betweenness in «L'expulsé / «The Expelled» by Samuel Beckett* [Text] / L. Collinge-Germain // *Journal of the Short Story in English*. – 2009. – 52. – P. 1-6.
58. Cousseau, A. *De l'importance des lieux dans «Premier Amour». Topographie affective et topique littéraire* [Text] / A. Cousseau // *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*. – 2000. – Vol. 52. – Issue 10. – P. 53.
59. Cronin, A. *Samuel Beckett: The Last Modernist* [Text] / A. Cronin. – London: Harper Collins Publishers, 1996. – 648 p.
60. Currie, M. *Metafiction*. [Text] / M. Currie. – London: Routledge, 2016. – 262 p.

61. Degani-Raz, I. Cartesian Fingerprints in Beckett's Imagination Dead Imagine [Text] / I. Degani-Raz // *Journal Beckett Studies*. – 2012. – Vol. 21. – Issue 2. – P. 223-243.
62. Dickstein, M. An Outsider in His Own Life [Электронный ресурс] // Режим доступа: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/08/03/reviews/970803.03.dickstt.html> (Дата обращения: 20.03.2021).
63. Durantaye, L. Beckett's Art of Mismatching [Text] / L. Durantaye. – Harvard: Harvard University Press, 2016. – 208 p.
64. Esslin, M. Theatre of the Absurd [Text] / M. Esslin. – New York, 2004. – 480 p.
65. Feldman, M. Beckett's Books: A Cultural History of the Interwar Notes [Text] / M. Feldman. – New York: Continuum, 2006. – 192 p.
66. 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.
67. Fletcher, J. The Novels of Samuel Beckett [Text] / J. Fletcher. – London: Chatto&Windus, 1970. – 252 p.
68. Frederick, S. Re-reading Digression: Towards a Theory of Plotless Narrativity [Text] / S. Frederick // *Textual Wanderings. The Theory and Practice of Narrative Digression*: Atkin R. (Ed.) – Oxford: Legenda, 2011. – 15-26 p.
69. Friedman, A.W. Beckett's Musicals [Text] / A.W. Friedman // *Dans Études*. – 2006. – T. 59. – P. 47-59.
70. Gammelgaard, L. Beckett's «One Evening»: Anthropomorphic Still Life [Text] / L. Gammelgaard // *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*. – 2015. – Vol. 27. – P. 197-210.
71. Gontarski, S. The World of 'Ohio Impromptu', directed by Alan Schneider at Columbus, Ohio [Text] / S. Gontarski // *Journal of Beckett Studies*. – 1989. – Vol. 8. – P. 56-61.

72. Gourley, J. The Dialectic of Panic and Anxiety in Beckett's «First Love» [Text] / J. Gourley / Samuel Beckett Today // Aujourd'hui. – 2017. – Vol. 29. – Issue 1. – P. 150-161.
73. Gruen, J. Samuel Beckett Talks about Beckett [Text] J. Gruen // In Vogue. – 1970. – №2. – P. 108.
74. Hanson, C. Short Stories and Short Fictions, 1880-1980 [Text] / C. Hanson. – Houndmills, Basingstoke, Hampshire, London: The Macmillan Press LTD, 1985. – 189 p.
75. Harvey, L.E. Art and the Existential in en Attendant Godot [Text] / L. E. Harvey // PMLA. Modern Language Association – 1960. – Vol. 75. – P. 137-146.
76. Head, D. The Modernist Short Story: A Study in Theory and Practice [Text] / D. Head. – Cambridge: Cambridge University Press, 2009 – 256 p.
77. Hunter, A. The Cambridge Introduction to the Short Story in English [Text] / A. Hunter. – Cambridge: Cambridge University Press, 2007. – 212 p.
78. 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.
79. Katz, D. Saying I No More: Subjectivity and Consciousness in the Prose of Samuel Beckett [Text] / D. Katz. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. – 220 p.
80. Kennedy, S. Does Beckett Studies Require a Subject? Mourning Ireland in “Texts for Nothing” [Text] / S. Kennedy // Samuel Beckett: History, Memory, Archive, S. Kennedy, K. Weiss (Eds.). – 2009. – P. 11-31.
81. Kimber, G. Katherine Mansfield and The Art of the Short Story [Text] / G. Kimber. – London: Palgrave Macmillan, 2015. – 113 p.
82. Knowlson, J. Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett [Text] / J. Knowlson. – New York: Simon&Schuster, 1996. – 800 p.
83. Krieger, E. Samuel Beckett's Texts for Nothing: Explication and Exposition» [Text] / E. Krieger // Comparative Literature. – 1977. – Vol. 92. – Issue 5. – P. 987-1000.



84. Kristeva, J. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* [Text] / J. Kristeva. – New York: Columbia University Press, 1980. – 305 p.
85. Krueger, K. *British Women Writers and the Short Story, 1850-1930* [Text] / K. Krueger. – London: Palgrave Macmillan, 2015. – 269 p.
86. Langlois, Ch. *The Terror of Literature in Beckett's «Texts for Nothing»* [Text] // *Twentieth Century Literature*. – 2015. – Vol. 61. – Issue 1. – P. 92-117.
87. Lawrence, T. *Samuel Beckett's Critical Abstractions: Kandinsky, Duthuit and Visual Form* // *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*. – 2015. – Vol. 27. – P. 57-71.
88. Laws, C. *Headaches Among the Overtones* [Text] / C. Laws. – Amsterdam: Rodopi, 2013. – 510 p.
89. Macrae, A. *Discourse Deixis in Metafiction. The Language of Metanarration, Metalepsis and Disnarration* [Text] / A. Macrae. – London and New York: Routledge, 2019. – 238 p.
90. Malcolm, D. *The British and Irish Short Story Handbook* [Text] / D. Malcolm. – Wiley-Blackwell, 2012 – 365 p.
91. March-Russell, P. *The Short Story: An Introduction* [Text] / P. March-Russell. – Edinburgh: Edinburg University Press, 2009. – 304 p.
92. Mayberry, B. *Theatre of Discord: Dissonance in Beckett, Albee and Pinter* [Text] / B. Mayberry. – London&Toronto: Associated University Press, 1989. – 90 p.
93. McHale, B. *Postmodernist Fiction*. [Text] / B. McHale. – London: Routledge, 1987. – 288 p.
94. Miller, I. *Beckett and Bion. The (Im) Patient Voice in Psychotherapy and Literature* [Text] / I. Miller. – London and New York: Routledge, 2018 – 250.
95. Nünning, A. *On metanarrative: Towards a definition, a typology and an outline of the functions of metanarrative commentary* / A. Nünning // *The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology*, J. Pier (Ed.). – 2005. – 11-57.

96. O'Hara, J.D. *Samuel Beckett's Hidden Drives: Structural Uses of Depth Psychology* [Text] / J.D. O'Hara. – Gainesville: Florida University Press, 1997. – P. 74.
97. O'Mahoney, P. «On the Freudian Motifs in Beckett's "First Love"» [Text] / P. O'Mahoney // *Estudios Irlandeses*. – 2013. – Issue 8. – P. 93-104.
98. Oppenheim, L. *The Painted Word: Samuel Beckett's Dialogue with Art (Theater: Theory/Text/Performance)* [Text] / L. Oppenheim. – Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000.
99. Pilling, J. *A Companion to Dream of Fair to Middling Women* [Text] / J. Pilling. – Edinburgh: Journal of Beckett Studies Books, 2004. – 392 p.
100. Pilling, J. A. *The Cambridge Companion to Beckett* [Text] / J. Pilling. – Cambridge: Cambridge University Press, 1994. – 280 p.
101. 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.
102. Prinz, J. *Foirades/Fizzles/Beckett/Johns* [Text] / J. Prinz // *Journal of Modern Literature*. – 1980. – Vol. 12. – Issue 1. – P. 153-168.
103. Rabinovitz, R. 'Murphy' and the Uses of Repetition [Text] / R. Rabinovitz // *On Beckett*, S. E. Gontarski (Ed.). – 2012. – P. 53-71.
104. Rabinovitz, R. *The Development of Samuel Beckett's fiction*. [Text] / R. Rabinovitz. – Urbana: University of Illinois Press, 1984. – 231 p.
105. Reynier, Ch. *Virginia Woolf's Ethics of the Short Story* [Text] / Ch. Reynier. – London: Palgrave Macmillan, 2009. – 188 p.
106. Richardson, B. *Denarration in Fiction: Erasing the Story in Beckett and Others* [Text] / B. Richardson // *Contemporary Narratology*. – 2001. – Vol. 9. – Issue 2. – P. 168-175.
107. Rose, M. *The Lyrical Structure of Beckett's 'Texts for Nothing'* [Text] / M. Rose // *NOUVEL: A Forum of Fiction*. – 1971. – Vol. 4. – Issue 3. – P. 223-230.

108. Routledge Encyclopedia of Narrative Theory [Text] / D. Herman, J. Manfred, M.-L. Ryan (Eds.). – London: Routledge, 2005. – 752 p.
109. Samuel Beckett: The Critical Heritage [Text] / L. Graver, R. Federman (Eds.). – London: Psychology Press, 1997. – 372 p.
110. Sass, L.A. Madness and Modernism: : Insanity in the Light of Modern Art, Literature and Thought [Text] / L.A. Sass. – Cambridge, MA & London: Harvard University Press, 1992. – 595 p.
111. Stonehill, B. The Self-conscious novel. Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon [Text] / B. Stonehill. – Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988. – 221 p.
112. The Cambridge Introduction to Samuel Beckett [Text] / R. McDonald (Ed.). – New York: Cambridge University Press, 2006. – 152 p.
113. The Edinburgh Companion to Samuel Beckett [Text] / S. E. Gontarski (Ed.). – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014. – 512 p.
114. The Granta Book of the Irish Short Story [Text] / A. Enright (Ed.). – Granta Books; General Edition, 2012. – 464 p.
115. 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.
116. The Oxford Book of Irish Short Stories [Text] / W. Trevor. – Oxford: Oxford University Press, 1989. – 567 p.
117. Tomaru, Y. Variations on a Theme by the First-Person: Samuel Beckett's Pursuit of the First-Person Narration [Text] / Y. Tomaru // Samuel Beckett and Europe: History, Culture, Tradition, M. Bariselli, N.M. Bowe, W. Davies (Eds.). – Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2017. – P. 119–145
118. Weller, S. Some Experience of the Schizoid Voice: Samuel Beckett and the Language of Derangement [Text] / S. Weller // Forum for Modern Language Studies. – Oxford: Oxford University Press, 2008. – Vol.00. – Issue 0. – P. 1-19.
119. White, H. Music and the Irish Literary Imagination [Text] / H. White. – New York: Oxford University Press, 2008. – 288 p.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

120. Беккет, С. В ожидании Годо [Текст] / С. Беккет; пер. Е Суриц, А. Наумов, О. Тарханова, Д. Мороз. – М.: Текст, 2010. – 288 с.
121. Беккет, С. Мерфи [Текст] / С. Беккет; пер. с англ. М. Кореневой. – М.: Текст, 2008. – 301 с.
122. Беккет, С. Никчемные тексты [Текст] / С. Беккет; пер. Е.В. Баевской. – СПб.: Наука, - 2003. – 347 с.
123. Беккет, С. Осколки [Текст] / С. Беккет; пер. с англ. и фр. М. Дадына. – М.: Текст, 2009. – 192 с.
124. Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза [Текст] / С. Беккет; пер. с фр. М. Дадына. – М.: Текст, 2015. – 193 с.
125. Беккет, С. Трилогия (Моллой, Мэлон умирает, Безымянный) [Текст] / С. Беккет; пер. с англ. и фр. В. Молота. – СПб.: Издательство Чернышева, 1994. – 464 с.
126. Беккет, С. Уотт. [Электронный ресурс] Режим доступа: [https://royallib.com/book/bekket\\_semyuel/uott.html](https://royallib.com/book/bekket_semyuel/uott.html) (дата обращения: 22.02.2021).
127. ‘No Symbols Where None Intended’: A catalogue of Books, Manuscripts, and Other Materials Relating to Samuel Beckett in the Collections of the Humanities Research Center [Text] / L. Carlton, L. Eichorn, S. Leach (Eds.). – Austin: The University of Texas Humanities, 1984. – 185 p.
128. Beckett, S. Comment C'est How It Is And / et L'image: A Critical-Genetic Edition [Text] / E.M. O'Reilly (Ed.). – London: Routledge, 2001.
129. Beckett, S. La Peinture des van Velde ou le monde et le pantalon [Text] / S. Beckett. – Cahiers d'arts, 1945. – 8 p.
130. Beckett, S. Molloy [Text] / Beckett S. – New York: Grove Press, 1955.
131. Beckett, S. Nouvelles et Textes pour rien [Text] / Beckett S. – Paris: Editions de Minuit, 1955. – 210 p.

132. Beckett, S. *Pour finir encore et autres foirades* [Text] / S. Beckett. – Paris: Editions de Minuit, 1976. – 82 p.
133. Beckett, S. *Pour finir encore et autres foirades* [Text] / S. Beckett. – Paris: Editions de Minuit, 1976. – kindle edition. – loc. 1-44 of 44.
134. Beckett, S. *Premier amour* [Text] / Beckett S. – Paris: Editions de Minuit, 1970. – 60 p.
135. Beckett, S. *Premier Amour* [Text] / S. Beckett. – Paris: Editions de Minuit, 1970. – kindle edition. – loc. 11-379 of 415.
136. Beckett, S. *Têtes-mortes* [Text] / S. Beckett. – Paris: Editions de Minuit, 1972. – kindle edition. – loc. 1-44 of 44.
137. Beckett, S. *The Complete Short Prose, 1929-1989* [Text] / S. Beckett. – New York: Grove Press, 1995. – 294 p.
138. Beckett, S. *The Letters of Samuel Beckett: Volume 2, 1941 – 1956* [Text] / G. Craig, M. D. Fehnsenfeld, L. M. Overbeck, D. Gunn (Eds.). – Cambridge: Cambridge University Press, 2011. – 866 p.
139. Krance, Ch. *Samuel Beckett's Mal vu mal dit / Ill seen ill said* // [Text] / Ch. Krance // *A bilingual, evolutionary, and synoptic variorum ed.* – New York and London: Garland Reference Library of the Humanities, 1996. – Vol. 1266.