

Санкт-Петербургский государственный университет
Кафедра истории зарубежных литератур

Выпускная квалификационная работа на тему:

Структура абсурдистской драмы Самюэля Беккета 1950-60-х гг.

Направление 032700 – Филология

Образовательная программа «Литература народов зарубежных стран,
иностраный язык (французский язык)»

Рецензент:

к. филол. н.

Клименок Александр Владимирович

Выполнил:

Студент 4 курса

Очного отделения

Зайцева Дарья Валерьевна

Научный руководитель:

д. филол. н., профессор

Алташина Вероника Дмитриевна

Санкт-Петербург

2016 год

Содержание

Введение.....3

Глава 1. Фабула.....	9
Глава 2. Персонажи.....	14
Глава 3. Пространственно-временные отношения.....	20
Глава 4. Конфигурация сцены.....	25
Глава 5. Язык драмы.....	29
Заключение.....	38
Библиография.....	42

Введение

В начале 50-х гг. XX века в Европе, а именно во Франции, зарождается «новый театр»¹ по аналогии с «новым романом», который заявил о себе уже в конце 40-х гг. Для «нового театра», как и для «нового романа» было характерно желание порвать с традициями предшествующих школ и, в частности, с таким приемом, как психологизм. Главным основоположником «нового театра» считается Самюэль Беккет, написавший драму «В ожидании Годо» (1949), которая была поставлена в 1953 году в Париже и положила начало новой театральной эпохе. Ранее, в 1950 г. уже была поставлена пьеса Эжена Ионеско «Лысая певица» в театре «Ноктамбюль» и опубликованы две первые пьесы Артюра Адамова – «Пародия» и «Вторжение». Уже в названиях этих пьес можно увидеть протест против классического театра: как известно, в «Лысой певице» лысая певица даже не является действующим лицом.

Позднее, в 1961 году, Мартином Эссилином был введен термин «театр абсурда», который объединил вышеуказанных авторов – Самюэля Беккета, Эжена Ионеско, Артюра Адамова – и других. По словам самого Эссилина, в театре абсурда «сюжет и фабула отсутствуют; [...] характеры не распознать, [...] нет ни начала, ни конца»².

В «Словаре театра» Патрис Пави дает следующую характеристику театра абсурда в словарной статье под названием «Абсурд»: драма абсурда «характеризуется отсутствием интриги и четко определенных персонажей: в ней безраздельно царят случайность и изобретательность»³, она также «отвергает всякий психологический и жестикуляционный миметизм; любые

¹ Термин был введен Женевиевой Серро в книге «История нового театра», 1966.

² Эссилин М. Театр абсурда. Пер. с англ. Г. Коваленко – СПб. : Балтийские сезоны, 2010. Стр. 22.

³ Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. Стр. 2.

иллюзионные эффекты»⁴.

«Новый театр» намеревался покончить с драматургическими принципами, которые со времен Аристотеля лежали в основе драматических произведений – с принципами классицистического театра, театра реалистического и эпического театра Бертольда Брехта.

Именно по этой причине театр абсурда также часто называют «антитеатром». В своей работе, Е. Г. Доценко так пишет об «антидраме»: «пьесы Беккета позиционированы, как принципиально немиметический, “неаристотелевский”, наглядно условный театр»⁵. Там же, Доценко цитирует Джона Петера, который говорит о том, что драма Беккета «демонстрирует изменение в самой сущности драмы»⁶.

Несмотря на то, что театр абсурда часто называют французским явлением, его представителями редко становились сами французы, таким был, пожалуй, только Жан Жене. Другие же представители театра абсурда, хотя часто и создавали свои произведения на французском языке, были выходцами из разных стран. Так, Самюэль Беккет родился в Ирландии, Эжен Ионеско – в Румынии, а Артюр Адамов – в Армении и т.д.

Однако Самюэля Беккета можно выделить из этого списка, так как его драматические произведения создавались как на родном ему английском языке, так и на французском. Также драматург переводил почти все свои пьесы самостоятельно с одного языка на другой.

Именно поэтому исследователи творчества Беккета часто затрудняются отнести его к определенному национальному театру – английскому, французскому или ирландскому. Но это, наверное, не имеет большого значения для понимания творчества этого драматурга. То, что имеет значение, так это то, что драматургия

⁴Там же.

⁵Доценко Е. Г. С. Беккет и проблема условности в современной английской драме. Екатеринбург : Изд-во Уральского гос. педагогического ун-та, 2005. Стр. 7.

⁶Там же.

Самюэля Беккета оказала огромное влияние на развитие мирового театра XX-го века.

В данной работе будет рассмотрена новаторская структура пьес Самюэля Беккета. Проанализировав ранние пьесы Самюэля Беккета 1950-60-х гг., мы сможем увидеть, как драматическая структура и роль слова в драме были пересмотрены, и в чем заключается новаторство драматургии Беккета.

В данной работе речь пойдет о таких пьесах, как «Acte sans Paroles I» (1956; «Действие без слов 1»⁷), «Fin de Partie» (1957; «Эндшпиль»⁸), «Kraap's Last Tape» (1958; «Последняя лента Крэппа»⁹), «Acte sans Paroles II» (1959; «Действие без слов 2»¹⁰), «Happy Days» (1961; «Счастливые дни»¹¹), «Play» (1963; «Игра»¹²), «Come and Go» (1965; «Приходят и уходят»¹³), «Souffle» (1969; «Вздых»¹⁴). Пьесы будут рассмотрены в переводе на русский язык. Год, указанный для каждой пьесы, является годом написания, а не годом публикации, т.к. некоторые пьесы были опубликованы намного позднее.

Данные 8 пьес могут быть отнесены к первому этапу драматургического творчества Самюэля Беккета. Драматургическим дебютом автора, как уже говорилось выше, стала пьеса «В ожидании Годо», написанная в 1949 году. Именно эта пьеса дала начало драматургическому периоду в творчестве Беккета, а за этой пьесой последовали все анализируемые в данной работе пьесы. При определении корпуса исследования для данной работы, были

⁷Беккет С. В ожидании Годо: Пьесы / Сэмюэль Беккет; Пер. с фр. – М.: Текст, 2015.

⁸Там же.

⁹Беккет С. Про всех падающих: Пьесы / Сэмюэль Беккет; Пер. с англ. М. Дадяна, Е. Суриц – М.: Текст, 2012.

¹⁰Беккет С. В ожидании Годо: Пьесы / Сэмюэль Беккет; Пер. с фр. – М.: Текст, 2015.

¹¹Беккет С. Театр : Пьесы / Сэмюэл Беккет; [Сост. В. Лапицкого Вступ. ст. М. Кореновой]. – СПб : Азбука Амфора, 1999.

¹²Беккет С. Про всех падающих: Пьесы / Сэмюэль Беккет; Пер. с англ. М. Дадяна, Е. Суриц – М.: Текст, 2012.

¹³Там же.

¹⁴Там же.

отобраны только «чисто» драматические произведения. Были опущены теле- и радиопьесы, так как они не являются драматическими произведениями как таковыми и были созданы специально для постановки на радио или телевидении.

При рассмотрении структуры драмы Беккета в данной работе, мы будем опираться на определение драматической структуры, данной в «Словаре театра» Патриса Пави: *«Структура указывает, что части, составляющие систему, организованы согласно определенному порядку, который производит впечатление целого. Но в любом театральном представлении следует различать разнообразные системы: фабула или действие, действующие лица, пространственно-временные отношения, конфигурация сцены и даже в широком смысле драматический язык (насколько можно говорить о театре как о специфической семиологической системе)»¹⁵.*

Таким образом, данная работа будет состоять из пяти основных частей: «Фабула», «Персонажи», «Пространственно-временные отношения», «Конфигурация сцены» и «Язык драмы», в которых будут рассмотрены соответствующие категории и элементы пьес 1950-60-х гг. Самюэля Беккета. В заключении будет проанализировано, как драматическая структура Беккета соотносится с классической драматической структурой, и в чем ее новаторство.

В начале каждой главы будет дано определение каждой категории, рассматриваемой в соответствующей главе. За теоретическую основу будут браться определения из «Словаря театра» Пави, которые будут дополнены другими критическими трудами, посвященными театру абсурда или драмам Самюэля Беккета.

¹⁵Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. Стр. 334.

Безусловно, театр абсурда и творчество Самюэля Беккета, в частности, стали предметом многих литературоведческих и театроведческих работ. Однако структура драмы Самюэля Беккета интересовала лишь немногих. В своей книге «Театр насмешки»¹⁶ Эммануэль Жаккар дает достаточно полный анализ пьес театра абсурда Э. Ионеско, С. Беккета и А. Адамова и уделяет большое внимание персонажам, композиции, языку драмы, а также дает небольшой комментарий о понятиях времени и пространства в драме абсурда.

Существует также несколько статей, которые освещают некоторые из тех аспектов, которым будет посвящена данная работа. Среди них можно отметить такие работы как «Путь вычитания»¹⁷ А. Рясова, «Абсурдистская геометрия языковых экспериментов»¹⁸ М. Анищенко, «Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина»¹⁹ О. Бурениной.

Также, безусловно, важнейшей работой для понимания и изучения театра абсурда является книга Мартина Эсслина «Театр абсурда»²⁰, положившая начало подробному анализу пьес драматургов-абсурдистов.

Новизна данной работы заключается в том, что она дает достаточно полный анализ пьес Самюэля Беккета 1950-1960-х гг., подробно анализируя их с точки зрения пяти составляющих структуры драмы согласно П. Пави, о которых говорилось выше. Данный анализ помогает проследить основные особенности драмы абсурда и основные новаторские черты в творчестве Самюэля Беккета – основоположника драмы абсурда.

¹⁶ Jacquart E. Le théâtre de dérision. – Gallimard, 1974.

¹⁷ Рясов А. Самюэль Беккет: путь вычитания // Новое литературное обозрение. – 2015. Вып.135.

¹⁸ Анищенко М. Г. Абсурдистская геометрия языковых экспериментов // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. – 2010. Вып. 1.

¹⁹ Буренина О. Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина. Абсурд и вокруг: Сб. статей. – М.: Языки славянской культуры, 2004.

²⁰ Эсслин М. Театр абсурда. Пер. с англ. Г. Коваленко – СПб. : Балтийские сезоны, 2010.

Глава 1. Фабула

В первой главе будет рассмотрена такая категория как фабула. Патрик Пави разделяет две концепции для данного термина. Первая – «фабула как материал, предшествующий композиции пьесы»²¹ и вторая – «нарративная структура рассказа»²². В данной работе нас будет интересовать вторая концепция. В классической драме в нарративную структуру входят элементы драматического действия – экспозиция, завязка, нарастание напряжения, кульминация и развязка. На примере некоторых пьес, мы рассмотрим, возможно ли выделить данные элементы в драме Беккета, а также проанализируем композицию драм.

Многие исследователи творчества Беккета отмечают кольцевую композицию пьес, иллюстрируя данное положение композицией драмы «В ожидании Годо». Но другие пьесы драматурга также обладают кольцевой композицией.

Так, например, пьеса «Игра» завершается теми же репликами всех трех героев, что и начиналась. К тому же, автор дополняет текст примечанием, в котором отмечает необходимость повтора пьесы и дает свои рекомендации. Автор пишет: «Повтор может быть идентичен первой части пьесы или содержать вариации»²³. Далее следуют рекомендации о возможных вариациях при повторе.

Композицию драмы «Эндшпиль» также можно охарактеризовать, как кольцевую, в том смысле, что начинается пьеса именно с «конца»: «Клов (застывший взгляд, тусклый голос). ... Конец, конец... скоро конец... наверно, скоро конец»²⁴. Само

²¹Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. Стр. 398.

²²Там же.

²³Беккет С. Про всех падающих: Пьесы / Сэмюэль Беккет; Пер. с англ. М. Дадына, Е. Суриц – М.: Текст, 2012. Стр. 102.

²⁴Беккет С. В ожидании Годо: Пьесы / Сэмюэль Беккет; Пер. с фр. – М.: Текст, 2015. Стр. 110.

название этой пьесы несет в себе определенную коннотацию: оригинальное название на французском языке звучит как «Fin de Partie», т.е. «конец игры». В таком случае, действительно можно говорить о том, что главным в пьесе становится ее конец и ожидание этого конца, подобно пьесе «В ожидании Годо». Название «Эндшпиль» – более близкое английской версии «Endgame» – обозначает заключительную партию игры в шахматы. Таким образом, можно сказать, что время действия является последним этапом жизни персонажей по аналогии с игрой в шахматы, но также можно говорить о метафоре предназначения человека, который является всего лишь фигурой на шахматной доске, которая вынуждена подчиняться желаниям двигающего ее игрока.

Композиция других пьес не менее интересна для анализа. Нельзя сказать, что драма «Последняя лента Крэппа» обладает кольцевой композицией, но в ней, так или иначе, присутствует цикличность: Крэпп регулярно повторяет практически все свои действия – от открывания ящиков письменного стола до поедания бананов. Он неоднократно перематывает назад или вперед магнитофонную пленку. В конце пьесы Крэпп замирает, а пленка остается крутиться в работающем магнитофоне. Все это создает ощущение «округлости» и цикличности у читателя.

Можно прокомментировать в этом же ключе и пьесу «Приходят и уходят», в названии которой также выражается цикличность действия. Само действие пьесы также циклично, поскольку героини по очереди встают со своих мест, удаляются, возвращаются и занимают соседние места. К тому же в конце пьесы три героини берутся за руки, образуя, таким способом, замкнутый круг. А последней репликой пьесы являются слова Фло: «Я чувствую кольца»²⁵.

²⁵Беккет С. Про всех падающих: Пьесы / Сэмюэль Беккет; Пер. с англ. М. Дадына, Е. Суриц – М.: Текст, 2012. Стр. 126.

Пьеса «Вздых» также имеет циклическое действие – раздаётся крик новорожденного ребенка, а затем вздох, за которым снова следует детский плач, «как ранее»²⁶. В пьесе человеческое существование сведено к одним только звукам – крику новорожденного и вздоху.

Кольцевая композиция у Беккета обнажает абсурдность жизни человека. Абсурд этот заключается в его однообразности и неизменности – человеческая жизнь представлена как цикл, который непрерывно повторяется, как повторяется действие в пьесах абсурда, например в «Игре» или «Вздыхе». Отсутствие самого драматического конфликта, как и отсутствие каких-либо изменений в жизни персонажей Беккета, и подчеркивает, насколько абсурдно человеческое существование.

Говоря о театре абсурда, неприято разделять сюжет на классические этапы: экспозицию, завязку, кульминацию и развязку. Действительно, достаточно сложно и даже почти невозможно в драме абсурда выделить завязку, кульминацию и развязку действия, хотя бы потому, что самого действия в драме нет и, следовательно, не может быть ни завязки, ни кульминации, ни развязки.

Что же касается экспозиции, то здесь можно выделить такую особенность пьес Беккета, как очень длинная и информативная во многих случаях начальная ремарка автора. Эта ремарка, которая иногда занимает до двух страниц, может служить своеобразной экспозицией в драме Беккета в некоторых пьесах.

Так, в драме «Последняя лента Крэппа» начальная ремарка занимает около полутора страниц. В начале в ней дается описание пространства, в котором находится персонаж, затем характеристика самого персонажа. Далее следуют сюжетные ремарки, в которых содержится описание действий, которые Крэпп выполняет до того, как начнет прослушивание магнитофонной записи.

²⁶ Там же. Стр. 139.

Ремарка может выполнять функцию экспозиции скорее в случае чтения самого текста пьесы. В случае реализации пьесы на сцене, описательные ремарки воплощаются в декорациях, костюмах и гриме персонажей и т.д. Они воспринимаются зрителем одновременно с поднятием занавеса или выходом действующих лиц – иначе, чем при прочтении текста драмы. А вот многочисленные сюжетные ремарки, воплощенные в действиях персонажей, как в пьесах «Последняя лента Крэппа» или «Эндшпиль», могут служить экспозицией, в течение которой зритель понимает или, в случае абсурдистских драм, вероятно, пытается понять, кем являются персонажи, где происходит действие, а также что происходит в начале действия.

Экспозиция присутствует и в других пьесах. Например, в драме «Игра» пьеса начинается с трех небольших рассуждений каждого из героев пьесы, которые происходят в приглушенном свете и произносятся слабыми голосами. Этот момент довольно примечателен для всей пьесы, так как именно тогда происходит помещение действия в определенное пространство – загробный мир. Подробнее пространство этой пьесы будет рассмотрено в соответствующей главе.

Подводя итог, можно сказать, что экспозиция присутствует в драмах Беккета в той или иной форме. Отвергнув классическое построение действия по схеме «завязка, нарастание напряжения, кульминация, развязка», Беккет нарушает драматическую традицию. Экспозиция, если и присутствует в некоторых проанализированных драмах, то также не соответствует классическим принципам. В своем словаре Пави цитирует письмо Шиллера к Гете от 25 апреля 1797 года: «То, что вы называете наилучшим драматическим сюжетом, таким, где экспозиция уже составляет часть развития...»²⁷. Получается, что согласно принципам классической драмы

27 Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. Стр. 431.

экспозиция должна уже содержаться в начале развития пьесы.

Беккет также отвергает классическое разделение драмы на акты и сцены. Е. Доценко говорит в своей работе²⁸ о том, что Беккет отвергает это деление как театральную условность. Как и пьеса «В ожидании Годо», пьеса «Эндшпиль» изначально состояла из двух актов, но затем Беккет отказывается от этого деления. Все остальные пьесы 1950-1960-х гг. также не имеют деления на акты и сцены. Поскольку пьесы не имеют линейного действия, а понятие времени размыто, Беккет выбирает одноактную или, скорее, «безактную» драматическую форму, что позволяет действию быть еще более универсальным, моментом в себе, который показывает человеческое существование, как оно есть.

В данной главе была рассмотрена фабула в драмах Самюэля Беккета. Мы увидели, как в своих пьесах Беккет отходит от классической фабулы, отказывается от линейной композиции и от самого драматического действия. Новаторством этих пьес является кольцевая композиция, а также уход от классической структуры действия.

²⁸Доценко Е. Г. С. Беккет и проблема условности в современной английской драме. – Екатеринбург : Изд-во Уральского гос. педагогического ун-та, 2005.

Глава 2. Персонажи

Во второй главе будет рассмотрена категория персонажа. У Пави персонаж определен как *«структурный элемент, организующий этапы повествования, конструирующий фабулу, ведущий повествовательный материал вокруг динамической схемы, концентрируя в ней пучок знаков в оппозиции со знаками других персонажей»*²⁹. Также Пави пишет, что в классической драме *«персонаж пьесы определяется серией отличительных черт: герой-злодей, женщина-мужчина, ребенок-взрослый, любовник-нелюбовник и т.д.»*³⁰. В данной главе мы проанализируем образы персонажей драм Беккета и выделим их основные характеристики и отличия от классического героя драмы.

В драме Беккета, в отличие от классической драмы, персонажи почти не имеют никаких отличительных черт, а иногда даже мало чем отличаются друг от друга. Персонажи Беккета являются типичными представителями своего класса настолько, что в пьесе «Игра» герои обозначены как М (мужчина), Ж1 и Ж2 (женщины). В пьесе «Действие без слов 2» герои обозначены просто А и Б, а небольшие ремарки дают их характеристику. Так, А – «медлителен и неуклюж (комические трюки, когда он одевается и раздевается)»³¹, а Б – «точен и быстр»³². В пьесе «Действие без слов 1» персонаж просто обозначен как «мужчина». А в пьесе «Вздых» даже нет героя как такового, есть только раздающиеся звуки детского крика и вздоха.

По поводу персонажа в театре абсурда Пави пишет, что он представляет собой *«метафизически дезориентированное существо без запросов и устремлений»*³³. Действительно, персонажи

²⁹Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. Стр. 228.

³⁰Там же.

³¹Беккет С. Про всех падающих: Пьесы / Сэмюэль Беккет; Пер. с англ. М. Дадына, Е. Суриц – М.: Текст, 2012. Стр. 193.

³²Там же.

³³Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. Стр. 53.

выполняют действия без какой-либо цели. Например, в «Действии без слов 1» герой большую часть пьесы просто раздумывает, пытается достать графин с водой, висящий слишком высоко, отчаивается и остается лежать на земле. Когда же графин оказывается на полу, герой не двигается и только смотрит на свои руки.

В «Действии без слов 2» картина примерно та же: два персонажа вылезают из своих мешков, выполняют ряд действий и снова забираются в мешки.

Обе пьесы иллюстрируют абсурдность человеческого существования. Герои выполняют механические действия в большей степени просто потому, что это является их привычным состоянием, а не потому, что ими движет некая мотивация или необходимость в чем-либо.

Герои Беккета оказываются потеряны в пространстве и времени и даже порой сомневаются в собственном существовании, как, например, Хамм:

«Хамм. Меня никогда здесь не было

Клов. Повезло, значит. (Отворачивается к окну.)

Хамм. Я всегда отсутствовал. Все произошло без меня. Я не знаю, что произошло»³⁴.

Можно также сказать несколько слов о такой характеристике героев абсурдистской драмы, как комичность. В своей статье Р. Пети приводит слова Сары Лоуэлл о комических персонажах пьесы «Эндшпиль»: «Персонажи, высовывающиеся из мусорных баков, то, что Клов, выполняя приказания своего хозяина, передвигается отрывистыми повторяющимися движениями, часто непристойный водевильный жаргон, который сопровождают соответствующие жесты, — все это обеспечивает комический ракурс, который предохраняет «Конец игры» от соскальзывания в область трагического

³⁴ Беккет С. В ожидании Годо: Пьесы / Сэмюэль Беккет; Пер. с фр. – М.: Текст, 2015. Стр. 149.

отчаяния»³⁵. К этому можно добавить многочисленные языковые каламбуры и несколько клоунские повадки Хамма.

Комические черты присутствуют у персонажей Беккета в различной степени. Например, Винни из «Счастливых дней» в начале пьесы как будто исполняет клоунскую репризу, доставая из своей сумки огромное количество вещей – зубную пасту, щетку, зеркало, очки, платок. И, конечно, комичность Винни придает ее позитивный настрой, несмотря на то, что героиня с каждой минутой погружается в бездну.

Также важно отметить аспект взаимозаменяемости персонажей в абсурдистских пьесах Беккета. Эта взаимозаменяемость отчетливо подчеркивается с помощью перемещений персонажей на сцене в таких пьесах, как «Действие без слов 2» и «Приходят и уходят». Таким образом, показана тщетность существования любого человека и его печальный удел.

Другой важной характеристикой беккетовских персонажей является их физическая и/или духовная ущербность. Многие герои пьес – старики или калеки. Например, в «Последней ленте Крэппа» главный герой – это «усталый старик [...]. Небрит. Очень близорук (но без очков). Туг на ухо. Голос надтреснутый. [...] Ходит с трудом»³⁶.

Также, конечно, яркими представителями здесь являются Нагг и Нелл – старики, потерявшие ноги и живущих в мусорных баках, а также Хамм и Клов, первый из которых не может ни ходить, ни видеть, а второй – сидеть. Физические недуги персонажей, невозможность движения подчеркивают невозможность избежать трагической участи.

³⁵ Пети Р. От Беккета к Стоппарду: Экзистенциализм, Смерть и Абсурд. Электронный ресурс: <http://lib.vkarp.com/> (Дата обращения: 15.03.2016)

³⁶ Беккет С. Про всех падающих: Пьесы / Сэмюэль Беккет; Пер. с англ. М. Дадына, Е. Суриц – М.: Текст, 2012. Стр. 43.

О. Шестье в своей статье³⁷ пишет о том, что тело в пьесах Беккета представляет собой нечто разрозненное и искаленное. С помощью такого «неполного» тела Беккет пытается сократить присутствие персонажа на сцене, например, обездвижив его. Также, отняв у персонажей пространственные и временные ориентиры, драматург обрекает их на бесцельное существование.

Шестье также полагает, что некоторые персонажи, подобно пациентам с психическими расстройствами, ощущают, что их тело состоит из множества частей. Так, например, Хамм спрашивает Клова: «Ты думаешь, что состоишь из одного куска?», на что Клов отвечает: «Из тысячи»³⁸. К сожалению, в переводе Е.Суриц этот фрагмент текста звучит совсем иначе.

В пьесе «Игра», предположительно, персонажи вообще мертвы, а их внешность описана так: «Лица столь древние и неподвижные, что выглядят как часть урн»³⁹. Таким образом, Беккет, выводя на сцену уже мертвых персонажей, показывает то, что ожидает всех представителей человеческого рода. Кроме того, даже загробное существование представлено, как неизменяющееся, повторяющееся и неподдающееся человеческой воле.

Эмманюэль Жаккар отмечает, что герои Беккета как бы исключены из внешнего мира и не имеют с ним никаких контактов. Это легко увидеть в драме «Эндшпиль». Хамм говорит: «За дверью – там смерть»⁴⁰, а Клов по просьбе Хамма регулярно смотрит в окно и описывает, что происходит снаружи, но никто из персонажей не может выйти за пределы пространства, в котором они все находятся.

Эслин в своей книге высказывают идею о том, что персонажи в пьесах Беккет представляют собой «разные аспекты одной

37⁷Chestier A. La crise du personnage et les pathologies du langage dans le théâtre de Samuel Beckett // Sciences Humaines Combinée. Revue électronique des écoles doctorales. Электронный ресурс: <https://revuesshs.u-bourgogne.fr/lisit491/document.php?id=350> (Дата обращения: 05.05.2016).

38 Beckett S. Fin de partie. – Paris, Les Editions de Minuit, 1969. – P. 26.

39⁷Там же. Стр. 85.

40⁷Беккет С. В ожидании Годо: Пьесы / Сэмюэль Беккет; Пер. с фр. – М.: Текст, 2015. Стр. 113.

личности»⁴¹. Можно проиллюстрировать это положение героями Хамма и Клова, персонажами «Эндшпиля», физические способности которых как будто поделены пополам – один из них не может ходить, а второй сидеть – и при их слиянии они бы составили одного здорового человека. Сюда же можно отнести и Винни с Вилли, которые также поделили между собой некоторые физиологические возможности – Винни не может пошевелиться, но не перестает изливать свои мысли в отличие от ее супруга, который ползает вокруг нее, но изъясняется с трудом.

Если говорить о целостности психологического портрета, то Хамм и Клов тут могут представлять собой две черты, сосуществующие в той или иной степени в каждом – тирана и его жертву, отдающего приказы и подчиняющегося.

Говоря о целостности персонажей, можно также взглянуть на пьесу «Последняя лента Крэппа», в которой персонажами являются по сути как Крэпп, так и магнитофонная лента. Несмотря на то, что на записи Крэпп слушает свой собственный голос, нельзя сказать, что это один и тот же герой. Получается, что личность показана в двойной призме – Крэпп настоящий и Крэпп из прошлого, которые взаимодействуют во время пьесы.

Чернорицкая в своей статье пишет о том, что в драме абсурда персонаж деиндивидуализирован настолько, что «становится голой символичностью»⁴². Именно поэтому персонажи не имеют почти никаких личностных характеристик и даже имен, как в пьесе «Игра».

Говоря о героях, конечно же, кажется важным сказать о самих характерах персонажей. Еще одним новаторством со стороны Беккета является то, что он максимально отвергает психологическую характеристику своих персонажей. Во всех пьесах он дает довольно

⁴¹ Эсслин М. Театр абсурда. Пер. с англ. Г. Коваленко – СПб. : Балтийские сезоны, 2010. Стр. 69.

⁴² Чернорицкая О. Поэтика абсурда в аспекте литературно-художественной методологии // Журнал «Самиздат». Электронный ресурс: http://samlib.ru/c/chernorickaja_o_1/abs.shtml (Дата обращения: 18.03.2016).

небольшие указания о внешности героев, иногда указывая их возраст, характеризует их движения. Но, ни исходя из реплик персонажей, ни с помощью ремарок, нельзя выстроить полный психологический портрет героя. Конечно же, Беккет делает это намеренно, отвергая психологизм как драматический принцип. Таким образом, ни читатель, ни зритель не может ничего сказать о характере героя, действия и слова которого друг другу противоречат.

Подводя итог данной главы, можно сказать, что Беккет в своих пьесах отрицает все характеристики классического драматического героя и вводит нового героя – героя театра абсурда, который пытается постичь абсурдность своего существования.

Глава 3. Пространственно-временные отношения

В третьей главе мы рассмотрим категорию пространственно-временных отношений в драме. Пави определяет драматическое пространство как *«пространство, о котором идет речь в тексте – абстрактное пространство, создаваемое читателем или зрителем с помощью воображения»*⁴³. Сценическое время Пави определяет следующим образом: *«Время события, о котором рассказывает спектакль, фабула, связано непосредственно не с излагаемыми событиями, а с иллюзией того, что нечто происходит, произошло или произойдет в мире возможного, в мире фантазии»*⁴⁴.

В данной главе мы рассмотрим, что представляют собой категории пространства и времени в пьесах Беккета, и как они могут быть соотнесены с классической драмой.

Пожалуй, главной характеристикой пространства и времени в абсурдистской драме является их неопределенность. Ни в одной из интересующих нас пьес нет четких указаний времени и пространства, как это обычно бывает в классической драме.

В основном, персонажи пьес оказываются помещены в закрытое и неопределенное пространство, как, например, в пьесе «Эндшпиль» это «голая, без мебели, комната»⁴⁵, слабо освещенная, в которой есть только пара окон, дверь и картина. В пьесах «Действие без слов 1» и «Действие без слов 2» сцена пуста, декораций практически нет, место не определено. В «Последней ленте Крэппа» герой находится в своей комнате, в которой имеется только лишь его стол.

Получается, что почти во всех пьесах место никак не определено. В случае «Эндшпиля» и «Последней ленты Крэппа» перед нами почти пустая, закрытая комната. Как уже говорилось

43 Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. Стр. 258.

44 Там же. Стр. 43

45 Беккет С. В ожидании Годо: Пьесы / Сэмюэль Беккет; Пер. с фр. – М.: Текст, 2015. Стр. 109.

выше, закрытое пространство подчеркивает отстраненность персонажей от внешнего мира.

Говоря о закрытом пространстве, нельзя не обратиться к персонажам Нагга и Нелл – стариков-инвалидов, которые доживают последние часы в мусорных баках, героев пьесы «Игра» – М, Ж1 и Ж2, которые также находятся в урнах, и Винни, которая по ходу пьесы все больше погружается в землю.

Можно отметить, что все эти персонажи, как и персонажи, заключенные в комнаты, не имеют возможности двигаться. Конечно, физическое обездвижение, как и физические недуги персонажей, отражают их духовное состояние: как уже отмечалось, герои закрыты сами в себе и обречены на бесцельное существование.

Этот тип пространства, абсолютно новаторский для литературы, характеризует персонажей, как несвободных, заранее обреченных на смерть, а их существование, как невозможность выбрать свободу и избежать человеческого удела.

Особое место занимает пространство, в котором находятся персонажи пьесы «Эндшпиль». Как мы уже говорили, оно представляет собой закрытое помещение, из которого на протяжении пьесы имеет возможность выйти только один герой – Клов, остальные герои обездвижены и не перемещаются по сцене. Клов двигается во время всей пьесы: он забирается на лестницу, спускается с нее, уходит со сцены и снова возвращается. Он хочет покинуть Хамма, но сам говорит о том, что не может никуда уйти от него. Получается, что тиран Хамм (который постоянно хочет быть в центре внимания и находится ровно в центре сцены) не отпускает от себя Клова, поскольку считает того своим рабом, который обязан выполнять все его желания и поручения. Но если рассмотреть эту ситуацию шире, то можно предположить, что Беккет хочет показать то, как человек, имея все возможности (напомним, что Клов

единственный персонаж в пьесе, который может полноценно передвигаться), оказывается привязан к чему-либо – будь то человек, вещь или принцип – и не может вырваться из его власти. Также именно Клов смотрит в окно на внешний мир, от которого герои оторваны.

У Беккета пространство неопределенно, многозначно и метафорично. Например, Клов, постоянно залезающий на лестницу, чтобы посмотреть в окно на море, также как и персонаж пьесы «Действие без слов 1», который слышит свистки сверху и пытается дотянуться до предметов, которые висят слишком высоко, могут изображать человеческую попытку стремления к чему-то «высокому», желание постичь некоторую тайну – тайну бытия – но в двух пьесах герой оказывается не в состоянии преодолеть себя и достичь этой высокой цели.

Говоря о пространстве, хочется отдельно отметить пьесу «Игра», в которой, как мы уже видели, нет никаких указаний на конкретное место, но некоторые детали могут указывать на то, что герои находятся нигде иначе, как в некоем загробном мире – аду или чистилище. На это указывают первые реплики персонажей, произнесенные в полутьме слабыми голосами:

«Ж1. Да, странно, тьма хуже всего, и чем темней, тем хуже, до темноты, тогда прекрасно, на время, но явится, наступит час, там эта штука, ты увидишь, изыди, слезь с меня, и все темно, все тихо, все кончено, все стерто.

Ж2. Да, может быть, исчезла тень, наверное, так скажет кто-то, бедняжка, исчезла тень, всего лишь тень, в той голове... (Слабый дикий смех)... всего лишь тень, я сомневаюсь, я сомневаюсь, не взаправду, я в порядке, еще в порядке, стараюсь, как могу, все что могу...

М. Да, мир, казалось, все вон, всю боль, всего как будто... и не было, но явится... (икает)... пардон, нет смысла в этом, ох я знаю...

и все-таки, казалось, мир наступит... не просто все закончилось, но будто всего... и не было...»⁴⁶.

Также прием повторения в этой пьесе с начала, оговоренный автором, в таком случае может рассматриваться, как вечные муки, на которые обречены герои.

Беккет часто использует в своих пьесах прием театра в театре, при этом обнажая его. Так, в пьесе «Эндшпиль» герои неоднократно повторяют «Зачем каждый день разыгрывать эту комедию?»⁴⁷, а в конце пьесы происходит следующий обмен репликами:

«Клов (опускает телескоп, оборачивается к Хамму). Чего? Это ты – мне?

Хамм (сердито). В сторону! Болван! В первый раз реплику «В сторону» слышишь? (Пауза.) Я примеряюсь к последнему монологу»⁴⁸.

В пьесе с театральным названием «Игра» («Play») герои также восклицают: «М. Все это, когда б все это было... только игрой?»⁴⁹.

Что касается понятия времени в драме Беккета, то оно столь же неопределенно, как и пространство. К тому же герои оказываются во власти времени, также как и пространства, как например уже упомянутые вечные муки героев пьесы «Игра» или же Винни, которая знает о приближении своего последнего часа.

Время в «Эндшпиле» невозможно уловить: в самом начале действия Хамм просыпается, но тут же говорит, что снова хочет спать; Клов, посмотрев в окно, говорит, что сейчас не день и не ночь, а вокруг все серо; будильник используется не по назначению – героям просто нравится слушать этот звук, будто музыку. Обозначений времени, как и пространства, в пьесе нет.

⁴⁶Беккет С. Про всех падающих: Пьесы / Сэмюэль Беккет; Пер. с англ. М. Дадына, Е. Суриц – М.: Текст, 2012. Стр. 85-86.

⁴⁷Беккет С. В ожидании Годо: Пьесы / Сэмюэль Беккет; Пер. с фр. – М.: Текст, 2015. Стр. 116.

⁴⁸Там же. Стр. 151.

⁴⁹Беккет С. Про всех падающих: Пьесы / Сэмюэль Беккет; Пер. с англ. М. Дадына, Е. Суриц – М.: Текст, 2012. Стр. 93.

Но отношение героев со временем не столь однозначно. Крэпп, наоборот, кажется, способен управлять временем: он перематывает назад или вперед свою магнитофонную пленку, возвращаясь к любимым моментам или же перескакивая через то, о чем не хочется вспоминать. Он также обладает возможностью остановить время с помощью пленки, чтобы предаться размышлениям или воспоминаниям.

По-другому складываются отношения со временем у персонажей пьесы «Эндшпиль»: они, кажется, потеряли счет времени или вовсе забыли, что это. Хамм восклицает: «Вчера! Что это значит? Вчера!»⁵⁰. А на вопрос, заданный Хаммом, о том, который час, Клов отвечает: «Ноль».

То, что в драмах Беккета, ни пространство, ни время никогда четко не обозначены, может означать, что, как и герои пьес, эти ситуации универсальны – они могут произойти в любое время и в любом месте. Эта универсальность также является новаторством драмы абсурда, в которой главным мотивом является обреченность и абсурдность человеческого существования в целом, существования, которое приравнивается одному мгновению, одному вздоху, как в драме «Вздох».

В заключении можно сказать, что Самюэль Беккет отрицает понятия пространства и времени в своих драмах, свойственные классическому театру, и заставляет читателя задуматься о сущности этих категорий через подвергания их сомнению.

⁵⁰ Беккет С. В ожидании Годо: Пьесы / Сэмюэль Беккет; Пер. с фр. – М.: Текст, 2015. Стр. 133.

Глава 4. Конфигурация сцены

В четвертой главе будет уделено внимание конфигурации сцены или, что является синонимом, конфигурации персонажей. По Пави конфигурация персонажей – это *«схематический образ их отношений на сцене или в теоретической актантной схеме»*⁵¹, а также *«образ отношений, которые можно вычислить и которые конкретно осуществляются в пьесе»*⁵².

В данной главе будут рассмотрены взаимоотношения персонажей в пьесах Беккета. Традиционно при рассмотрении драматической структуры неотъемлемой составляющей анализа является построение актантной модели. Пави пишет, что *«она проясняет проблемы драматической ситуации [...], динамики ситуаций и персонажей, возникновения и разрешения конфликтов»*⁵³. Но, как уже было сказано в предыдущих главах, ввиду отсутствия действия и драматического конфликта, актантная схема не может в полной мере быть уместной для анализа абсурдистских драм.

При рассмотрении взаимоотношений персонажей можно сказать, что, как и другие рассмотренные нами аспекты структуры пьес Беккета, отношения персонажей не могут быть определены точно и однозначно.

Как уже говорилось в главе о персонажах Беккета, в пьесе «Игра» действующие лица, названные М, Ж1 и Ж2, являются типичными представителями своего пола. Можно сказать, что отношения между этими героями также типичны – в пьесе изображен классический любовный треугольник. Весь текст драмы представляет собой три монолога, но они не следуют друг за другом. Вместо этого, герои перебивают друг друга, каждый из них

⁵¹Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. Стр. 161.

⁵²Там же.

⁵³Там же. Стр. 6.

рассказывает свою историю и не слушает других. Сама ситуация является довольно типичной, как, в принципе, и рассуждения ее участников. Интересно отметить, что в пьесе не дается точных указаний о взаимоотношениях героев. Следовательно, читатель может предположить, что герои необязательно являются действующими лицами одной и той же ситуации. Вполне возможно, что в пьесе изображены три стороны любого, схожего с данным, конфликта.

В других пьесах отношения между персонажами также довольно неопределенны. Нельзя с уверенностью сказать, кем приходятся друг другу три героини драмы «Приходят и уходят». Можно только лишь выдвинуть предположения о том, кем являются герои пьесы «Вздых» и каковы их взаимоотношения.

В своей работе «Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина»⁵⁴ О. Буренина говорит о важности категории неопределенности для эстетического восприятия драмы читателем. Все «пустые места», «отрицание» и «негативность» заставляют читателя достраивать свои собственные смыслы. Таким образом, читатель интерпретирует происходящее в драме согласно тем смыслам, которыми он сам заполняет «пустые места».

В драме «Эндшпиль» конфигурация персонажей является немного более ясной, однако также в тексте присутствует многозначность. Многие исследователи и критики полагают, что персонажи являются членами одной семьи: Нагг и Нелл – родители Хамма, а Клов – его приемный сын. Однако в тексте есть указания на неопределенность их отношений:

«Хамм. [...] Зачем ты меня сделал?

Нагг. Откуда же я мог знать?

Хамм. Что? Чего ты не мог знать?

⁵⁴ Буренина О. Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина. Абсурд и вокруг: Сб. статей. – М.: Языки славянской культуры, 2004. Стр. 29.

Нагг. Что это будешь ты»⁵⁵;

или

«Нагг. [...] В конце концов я твой отец. Правда, не я – так был бы другой»⁵⁶.

Нельзя сказать, чтобы между героями были теплые родственные чувства, не говоря уже о том, что герои подумывают о том, чтобы друг друга «прикончить»:

«Хамм. Поцелуй меня. (Пауза.) Ты не хочешь меня поцеловать?

Клов. Нет.

Хамм. В лоб.

Клов. Я не хочу тебя целовать. Все равно куда. (Пауза.)

Хамм (протягивая руку). Хоть руку дай! (Пауза.) Ты не хочешь дать мне руку?

Клов. Я не хочу до тебя дотрагиваться»⁵⁷.

Нагг и Нелл, кажется, в молодости были влюблены друг в друга, но со временем их чувства потеряли свою силу, и они даже забыли о них:

«Нелл. [...] Ты еще что-то хотел мне сказать?

Нагг. Ты помнишь...

Нелл. Нет»⁵⁸.

Также неясны взаимоотношения героев в пьесе «Действие без слов 2», в которой персонажи выполняют действия по очереди – в том время как один из них находится в мешке, другой действует, и они никогда не пересекаются в действии.

Пави пишет, что в классическом театре *«каждая фигура * [...] значима, лишь будучи включенной в систему расстановки сил фигур*

⁵⁵Беккет С. В ожидании Годо: Пьесы / Сэмюэль Беккет; Пер. с фр. – М.: Текст, 2015. Стр. 136.

⁵⁶Там же. Стр. 139.

⁵⁷Там же. Стр. 145.

⁵⁸Там же. Стр. 117.

(значимость ее больше через различие и относительность, чем через собственную индивидуальную сущность)»⁵⁹. В абсурдистских пьесах Беккета происходит противоположное – не существует системы персонажей как таковой, и только каждая отдельная личность рассматривается, как важнейший элемент драмы. Именно поэтому можно проследить определенную прогрессию уменьшения количества персонажей в пьесах 1950-60-х гг.

В отличие от классической драмы, в которой традиционно существует четкая схема взаимоотношений персонажей, на которых строится драматический конфликт, у Беккета нет ни конфликта, ни четкой конфигурации персонажей.

В данной главе мы проанализировали конфигурацию персонажей в драмах Беккета. Новаторство драматурга заключается в том, что он отказывается от традиционной схемы персонажей, не дает точных указаний для определения их взаимоотношений и полностью разрушает их, сводя количество персонажей до одного.

⁵⁹ Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. Стр. 161.

Глава 5. Язык драмы

В пятой главе речь пойдет о драматическом языке. Пави определяет драматический язык как *«механизм конструирования фабулы, персонажа и текста»*⁶⁰. Пави отмечает, что в классической драме язык *«отличается от литературной или «обыденной» речи силой своего исполнения, своей способностью символически совершать действие»*⁶¹, таким образом, применяется театральный принцип *«говорить – значит делать»*⁶².

Однако и этот классический театральный принцип не находит места в драме Беккета. Если в классическом театре драматический язык обладает в первую очередь повествовательной функцией – с помощью языка сообщается о тех действиях, которые имели место раньше того времени, о котором идет речь в пьесе, или о тех, которые происходят за сценой, то в драме абсурда происходит обратное. Помимо того, что в пьесе и так *«ничего не происходит»*⁶³, слова героев наполняют их существование смыслом. Таким образом, говорить для персонажей Беккета означает существовать. Кроме размышлений и разговоров героям ничего больше не остается. Так, в драме абсурда находит свое воплощение один из принципов Декарта – *«cogito, ergo sum»*.

Чтобы проиллюстрировать данное положение, можно привести пример Винни из пьесы *«Счастливые дни»*, речь которой на протяжении всей пьесы представляет собой поток ее сознания, оканчивающийся вместе с ее жизнью. Также можно сказать, что и Крэпп существует только благодаря словам – только не их произношению, а прослушиванию записей собственного голоса из прошлого.

60 Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. Стр. 82.

61 Там же.

62 Там же.

63 Беккет С. В ожидании Годо: Пьесы / Сэмюэль Беккет; Пер. с фр. – М.: Текст, 2015. Стр. 47.

Как и в реальной жизни, язык является отражением наших мыслей, так и в драме язык отражает мировоззрение героев. Для того чтобы прийти к взаимопониманию, люди «должны иметь хотя бы частицу совместного универсума дискурса»⁶⁴, т.е. они должны следовать одним и тем же законам логики при построении своего высказывания. Как известно, основной проблематикой театра абсурда является невозможность коммуникации между людьми. Пави отмечает, что в драме абсурда «фабула строится вокруг проблемы коммуникации»⁶⁵. Таким образом, категория языка особенно важна для драмы абсурда – язык является основным инструментом драматурга для того, чтобы показать насколько абсурдно обыденное общение между людьми.

Мы подробно рассмотрим, как основные законы логики нарушаются в драме Беккета. Мы проанализируем язык персонажей драмы и увидим, что общение между персонажами представляет собой не что иное, как «диалог глухих»⁶⁶. В своей статье «Коммуникативные неудачи в комедии абсурда»⁶⁷ В. Лукьянова предлагает обратиться к теории коммуникации и взять за основу для анализа языка драмы абсурда коммуникативные постулаты Грайса. Основными постулатами, обозначенными Грайсом⁶⁸, являются: постулат информативности, постулат истинности, постулат релевантности и постулат ясности выражения. Далее мы более подробно рассмотрим, что включают в себя эти постулаты, и используем их для анализа пьес Беккета, чтобы проверить, насколько эти коммуникативные постулаты соблюдаются.

Перейдем к подробному рассмотрению коммуникативных

64 Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. Стр. 369.

65 Там же. Стр. 2.

66 Там же. Стр. 369.

67 Лукьянова В. С. Коммуникативные неудачи в комедии абсурда : на материале сопоставительного анализа английского и русского языков : автореф. дис. – М., 2002.

68 Бахтин Н. Б., Головкин Е. В.. Социолнгвистика и социология языка: Учебное пособие. – СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия»; Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2004. Стр. 235-237.

постулатов Грайса. Первый постулат – постулат информативности – заключается в том, что содержащаяся в высказывании информация должна быть достаточной для понимания, но не излишней.

Второй постулат – постулат истинности – заключается в том, что собеседник должен говорить правду или, по крайней мере, не говорить того, для чего нет достаточных оснований.

Третий постулат называется постулатом релевантности и заключается в том, что говорящий не должен при разговоре отклоняться о темы.

И, наконец, четвертый постулат – постулат ясности выражения требует от говорящего ясности, однозначности и краткости высказывания.

Анализируя пьесы Беккета, можно легко убедиться в том, что все коммуникативные постулаты отрицаются. Можно привести несколько примеров для того, чтобы проиллюстрировать, как данные постулаты мешают общению между персонажами.

Примерами отрицания постулата информативности могут быть следующие фрагменты:

«Нелл. Какая еще ложбинка?

Нагг. Ложбинка»⁶⁹;

«Хамм. (...) Это все?

Клов. Нет.

Хамм. Что еще?

Клов. Я не понял»⁷⁰;

«Хамм. А ты никогда не думал об одной вещи?

Клов. Никогда»⁷¹.

69 Беккет С. В ожидании Годо: Пьесы / Сэмюэль Беккет; Пер. с фр. – М.: Текст, 2015. Стр. 119.

70 Там же. Стр. 121.

71 Беккет С. В ожидании Годо: Пьесы / Сэмюэль Беккет; Пер. с фр. – М.: Текст, 2015. Стр. 130.

Для иллюстрации отрицания постулата истинности приведем несколько примеров:

«Клов (останавливаясь, резко). Нет у меня телескопа! [...]

Клов входит с телескопом»⁷²;

«Клов. [...] (Опускается на корточки, пытается поставить собаку, но безуспешно. Потом отпускает. Собака валится на бок.)

Хамм. Ну как?

Клов. Стоит»⁷³.

Постулат релевантности также опровергается:

«Нелл. Зачем каждый день разыгрывать эту комедию?

Нагг. У меня зуб выпал»⁷⁴;

«Хамм. Не надоело тебе?

Клов. Еще как! (Пауза.) Что?

Хамм. Ну... вообще... все.

Клов. С самого начала. (Пауза.) А тебе – нет?

Хамм (мрачно). Значит, вряд ли что-то переменится.

Клов. Может, и кончится. (Пауза.) Всю жизнь те же вопросы, те же ответы»⁷⁵.

Постулат ясности выражения также не соблюдается в диалоге персонажей:

«Хамм. Вчера! Что это значит? Вчера!

Клов (сердито). А то и значит – день поганый перед другим таким же. Я слова так употребляю, как ты меня учил. А если они уже

⁷²Там же. Стр. 125.

⁷³Там же. Стр. 131.

⁷⁴Там же. Стр. 114.

⁷⁵Там же. Стр. 111.

ничего не значат – по-другому научи»⁷⁶.

«Хамм. (...) Который час?

Клов. Как всегда.

Хамм. Ты смотрел?

Клов. Да.

Хамм. Ну и сколько?

Клов. Ноль»⁷⁷;

«Хамм. За дверью – там смерть. (Пауза.) Ладно, ступай»⁷⁸.

На примере пьесы «Эндшпиль» нам удалось увидеть, как коммуникативные постулаты отрицаются в драме абсурда. Но это не является единственной особенностью драматического языка у Беккета.

На самом деле, более или менее полноценный диалог складывается только между героями проанализированной пьесы. В пьесе «Игра» речь идет скорее о тройном монологе: каждый из персонажей произносит свой собственный монолог, который перебивается монологами двух других действующих лиц.

В пьесе «Приходят и уходят» присутствует диалог между героями, но он слишком странен: две из трех героинь по очереди спрашивают друг друга о состоянии третьей и узнают, сказали ли каждой что-то важное – «Ей сказали?»⁷⁹, «Она не знает?»⁸⁰, на что дается всегда тот же ответ – «Боже упаси»⁸¹ или «Бога ради, нет»⁸².

В драме «Вздых», как уже говорилось, единственные звуки,

⁷⁶ Беккет С. В ожидании Годо: Пьесы / Сэмюэль Беккет; Пер. с фр. – М.: Текст, 2015. Стр. 133.

⁷⁷ Там же. Стр. 111.

⁷⁸ Там же. Стр. 113.

⁷⁹ Беккет С. Про всех падающих: Пьесы / Сэмюэль Беккет; Пер. с англ. М. Дадына, Е. Суриц – М.: Текст, 2012. Стр. 125.

⁸⁰ Там же. Стр. 126.

⁸¹ Беккет С. Про всех падающих: Пьесы / Сэмюэль Беккет; Пер. с англ. М. Дадына, Е. Суриц – М.: Текст, 2012. Стр. 126.

⁸² Там же.

которые издают люди, это крик новорожденного и вздох.

О монологе в драмах Беккета говорит в своей статье⁸³ Шестье. Она полагает, что монолог является диалогом персонажа с самим собой. В пьесе «Счастливые дни» как раз можно увидеть этот диалог героини с самой собой. Она обращается к самой себе на «ты», затем снова переходит к «я», таким образом, анализируя свои собственные мысли.

В своем творчестве Беккет приходит к выводу, что общение посредством языка и взаимопонимание между людьми невозможны. Ярким примером являются пьесы Беккета «Действие без слов 1», «Действие без слов 2», которые уже в своем названии отражают идею, содержащуюся в этих драмах – герои не произносят ни одного слова.

Таким образом, можно сказать, что Беккет приходит к выводу о том, что с помощью слов невозможно выразить даже самую проблему языка. Именно поэтому Беккет идет дальше и отказывается в своих пьесах сначала от связных диалогов, а затем и вовсе от словесного выражения мыслей.

В своей статье «Первичный и вторичный текст: роль и функции ремарок в театре Сэмюэля Беккета»⁸⁴ С. Дубровина анализирует такую часть драматического текста, как ремарки. В драмах Беккета ремарки действительно занимают особое место. Дубровина пишет о том, что ремарки являются настолько обильными, как, например, в пьесе «Счастливые дни», что они сливаются с речью персонажей, и могут даже затруднять понимание смысла произнесенного действующими лицами, тогда как в классической драме ремарки имеют вспомогательную функцию и облегчают понимание пьесы – объясняют действия и эмоции героев.

83³ Chestier A. La crise du personnage et les pathologies du langage dans le théâtre de Samuel Beckett // Sciences Humaines Combinée. Revue électronique des écoles doctorales. Электронный ресурс: <https://revuesshs.u-bourgogne.fr/lisit491/document.php?id=350> (Дата обращения: 05.05.2016).

84⁴ Дубровина С. Н. Первичный и вторичный текст: роль и функции ремарок в театре Сэмюэля Беккета // Вестник МГУ им М. А. Шолохова. – 2010. Вып. 2. – С. 16-28.

Дубровина также говорит о важности ремарок в драмах Беккета: если в классической драме ремарки являются вспомогательным текстом – чаще всего в них дает дополнительная характеристика действия персонажа, то в драме абсурда нельзя убрать ремарки, так как в этом случае текст может быть интерпретирован совсем иным образом. Точно также нельзя и опустить текст, потому что по действиям нельзя будет понять смысла пьесы. Эта тесная связь ремарок и реплик в пьесах Беккета довольно парадоксальна, потому что они логично не связаны между собой, но в то же время не могут существовать друг без друга. Дубровина говорит о «бессистемности системы» – ремарки не выполняют ни одной из классических функций: действия героя не связаны с тем, о чем он говорит; ремарки могут опровергать действия героя в одной и той же реплике; ремарки не раскрывают характера героя.

К этому хочется также добавить несколько слов о важности пауз в текстах Беккета. Как пишет в своей статье Дубровина, паузы в абсурдистской драме не обладают той же функцией, что и в классической драме – они не предназначены для того, чтобы у героев было время на размышления. Они, скорее, выполняют функцию помехи для коммуникации. Эту же функцию выполняют зевание Хамма в пьесе «Эндшпиль» и икота М в пьесе «Игра». Для этого же частично служат и многочисленные ремарки в тексте.

Другой особенностью языка у Беккета является его «атрофия»: герои забывают некоторые слова, что подчеркивает ненужность языка вследствие невозможности коммуникации с помощью слов. Так, например, Хамм забывает, что такое «вчера», а Крэппу приходится лезть в словарь для того, чтобы вспомнить, что означает слово «вдовство»:

«Крэпп выключает магнитофон, поднимает голову, бессмысленно смотрит в пространство. Губы складывают слово

“вдовства”. Ни звука. Он встает, идет в глубину сцены, возвращается с огромным словарем, кладет его на стол, садится, ищет слово.

Крэпп (читает по словарю). Безбрачное состояние одного из супругов по смерти другого. (Поднимает взгляд. Удивленно.) Безбрачное состояние?.. (Пауза. Снова смотрит в словарь.)»⁸⁵.

Также язык персонажей в драме абсурда кажется, на первый взгляд, простым и даже немного детским, как, например, язык Хамма:

«Сегодня ночью я заглянул себе в грудь. Там было одно большое бобо»⁸⁶.

В своей статье Анищенко пишет о языке абсурдистской драмы следующее: «Персонаж драмы абсурда не обременяет свой язык ссылками и цитатными выкладками, подтверждающими его правоту. Общение происходит на языке нелепости и алогизмов, полужнания и необоснованных экстраполяций. Персонаж абсурда похож на дебютанта жизни, у него нет накопленных идей, в его речи отсутствуют метафоры, риторическая логика, торжествует лишь злоупотребление привычными нормами синтаксиса»⁸⁷. Беккет упрощает язык своих персонажей намеренно, таким способом максимально отдаляя его от классического высокопарного, правильного и неестественного драматического языка.

Таким образом, Беккет отказывается от классического понимания категории языка в драме. С помощью языковых средств Беккет подчеркивает невозможность коммуникации между персонажами. Для того чтобы в полной мере показать абсурдность языковых форм, Беккет полностью отказывается от языка в пользу звуков или действий.

⁸⁵ Беккет С. Про всех падающих: Пьесы / Сэмюэль Беккет; Пер. с англ. М. Дадяна, Е. Суриц – М.: Текст, 2012. Стр. 48.

⁸⁶ Беккет С. В ожидании Годо: Пьесы / Сэмюэль Беккет; Пер. с фр. – М.: Текст, 2015. Стр. 126.

⁸⁷ Анищенко М. Г. Абсурдистская геометрия языковых экспериментов // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. – 2010. Вып. 1.

Заключение

Проанализировав пьесы Самюэля Беккета 1950-1960-х гг., можно увидеть, как он в своих драматических произведениях нарушает все правила классического театра. Можно сказать, что Беккет строит свои пьесы из одних только «минус-приемов». Сам Беккет говорил о том, что он видит свою писательскую деятельность как «путь вычитания»⁸⁸: действительно, из своих пьес он «вычитает» все правила и принципы классического театра и создает «новый театр», «антитеатр».

В данной работе мы смогли увидеть, что Беккет отказывается от многих принципов классического театра, таких как линейная композиция; наличие традиционных этапов развития действия – экспозиции, завязки, нарастания действия, кульминации, развязки; также как от четких характеров персонажей, а порой и от самих персонажей; от традиционного драматического пространства и времени; от драматического диалога или даже самого слова.

Мы проанализировали восемь пьес Самюэля Беккета, относящихся к периоду 1950-1960-х гг. В этих пьесах находят свое воплощение принципы нового театра. Главный принцип, который отрицали представители нового театра – психологизм. Беккет не следует принципу психологизма и заставляет читателя и зрителя, основываясь на действиях и словах героев, которые порой противоречат друг другу, понять и оценить ситуацию, а также принять суть человеческого существования.

Также Беккет отрицает формальные драматические принципы: деление пьесы на акты и сцены и драматический диалог. Беккет отказывается от драматического действия, от классического сюжета, от драматического конфликта. Он отрицает логическое соответствие

⁸⁸ Knowlson J. Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett. – London: Bloomsbury, 1997. – Стр. 352.

действия и слова и вообще логику в целом.

Говоря о пьесах Беккета, нельзя ничего четко сказать ни о персонажах, ни о времени и пространстве, ни о взаимоотношениях персонажей. Одна из важнейших мыслей для Беккета – в этом мире нет ничего определенного. Именно поэтому в его драмах нет никакой определенности не только в словах и действиях персонажей, но и в самой форме драмы.

Можно с уверенностью сказать, что Самюэль Беккет является ярчайшим представителем абсурдистской драмы и ее создателем. Названия «новый театр» и «антитеатр» еще больше подчеркивают вклад драматурга в историю мирового театра – Беккет ввел новые принципы драматургии, «антипринципы» театра, полностью противоречащие классическому представлению о драматургическом произведении.

К тому же, можно отметить, что пьесы Самюэля Беккета являются теми произведениями, которые труднее всего поддаются какой-либо интерпретации. Дело в том, что ни одна из его пьес не имеет единой интерпретации. Возможно, именно поэтому театр абсурда был интересен для зрителя в момент его появления и остается интересным по настоящее время, и каждый читатель и зритель может почерпнуть для себя что-то для себя.

Сам Самюэль Беккет против того, чтобы его пьесы были однозначно интерпретированы. Когда его спрашивали о том, что значат его пьесы, он уходил от ответа. Когда его спросили о том, кто же такой Годо, он ответил: «Если бы я знал, кто такой Годо, я бы сказал об этом в самой пьесе»⁸⁹. Но и другие драмы Беккета, в частности пьесы 1950-1960-х гг., не менее загадочны и неоднозначны.

При рассмотрении структуры драматических произведений

⁸⁹ Эсслин М. Театр абсурда. Пер. с англ. Г. Коваленко – СПб. : Балтийские сезоны, 2010. – Стр.47.

Беккета, мы в основном старались не трактовать их в каком-то определенном ключе. Целью работы было выделить и обратить внимание на те аспекты драмы, которые составляют его структуру.

Безусловно, используемый в данной работе для рассмотрения самой структуры произведения структуралистский подход не является единственно возможным при анализе произведений театра абсурда. Как и любой подход, он является недостаточным для полного и целостного понимания творчества того или иного автора.

Но говоря о формальных особенностях драмы, возникает необходимость подробно рассмотреть все структурные особенности текста. В своей книге «Театр насмешки»⁹⁰ Жаккар говорит о том, что структуралистский подход как раз предназначен для такого рода анализа произведений, но использование его должно быть рациональным.

Подводя итог всей работе, можно сказать, что анализ драматических структур пьес Самюэля Беккета помог нам увидеть, в какой степени произведения драматурга явились новаторскими по отношению к классическому театру. Беккет, как ярчайший представитель театра абсурда, оказал огромное влияние, как на своих современников, так и на последующее развитие драматического жанра не только в Европе, но и во всем мире.

Драмы Самюэля Беккета быстро заслужили любовь зрителей и критиков, а в 1969 г. Беккету была присуждена Нобелевская премия по литературе «за совокупность новаторских произведений в прозе и драматургии, в которых трагизм современного человека становится его триумфом».

Примечательно, что премия была присуждена именно в 1969 году – в конце первого драматического периода творчества Самюэля Беккета, в течение которого он написал те драмы, которые

⁹⁰Jacquart E. Le théâtre de dérision. – Gallimard, 1974.

интересовали нас в данной работе. Нобелевская премия стала самой большой заслугой драматурга, хоть сам он и не считал это заслугой.

Но самым большим вкладом в литературу в целом и в драматургию в частности стала именно новаторская структура драматических произведений Беккета.

Библиография

1. Беккет С. В ожидании Годо: Пьесы / Сэмюэль Беккет; Пер. с фр. – М.: Текст, 2015. – 296 с.
2. Беккет С. Про всех падающих: Пьесы / Сэмюэль Беккет; Пер. с англ. М. Дадяна, Е. Суриц – М.: Текст, 2012. – 296 с.
3. Беккет С. Театр : Пьесы / Сэмюэл Беккет; [Сост. В. Лапицкого Вступ. ст. М. Кореневой]. – СПб : Азбука Амфора, 1999. – 346 с. : ил.
4. Анищенко М. Г. Абсурдистская геометрия языковых экспериментов // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. – 2010. Вып. 1. – С. 100-104.
5. Балашов Н. И., Балашова Т. В., Зенкин С. Н. Французская литература 1945-1990. – Наследие, 1995. – С. 514-563.
6. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика : Пер. с фр. / Сост., общ. ред. Г. К. Косиков. – М : Прогресс, 1989. – 615 с.
7. Бахтин Н. Б., Головкин Е. В.. Социолингвистика и социология языка: Учебное пособие. – СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия»; Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2004. – 336 с.
8. Беккет С., Осколки : эссе, рецензии, критические статьи / Сэмюэль Беккет; сост., пер. с англ. и фр., послесл. и примеч. Марка Дадяна. – Москва : Текст, 2009. – 189 р.
9. Бугрова С. Е. Феномен коммуникативной неудачи в рамках коммуникативно-прагматической парадигмы. // Вестник Челябинского государственного университета. – 2012. Вып. 21. – С. 22-26.
10. Буренина О. Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина. Абсурд и вокруг: Сб. статей. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 7-72.

11. Доценко Е. Г. С. Беккет и проблема условности в современной английской драме. – Екатеринбург : Изд-во Уральского гос. педагогического ун-та, 2005. – 392 с.
12. Дубровина С. Н. Первичный и вторичный текст: роль и функции ремарок в театре Сэмюэля Беккета // Вестник МГГУ им М. А. Шолохова. – 2010. Вып. 2. – С. 16-28.
13. Журчева О. В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века. – Самара : Изд-во СГПУ, 2001. – 184 с.
14. Зарубежная литература XX века. Под ред. В.М.Толмачева. – М., 2003. – 630 с.
15. Ионеско Э. Как всегда — об авангарде // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост., вступит. ст., пер. с франц., коммент. С. А. Исаева. М.: ТПФ "Союзтеатр", издательство "Гитис", 1992. – 288 с.
16. Ключев Е. В. Теория литературы абсурда. – М.: УРАО, 2000. – 191 с.
17. Куликова И.С., Что такое театр абсурда? – Москва : Знание, 1967. – 32 с.
18. Лукьянова В. С. Коммуникативные неудачи в комедии абсурда : на материале сопоставительного анализа английского и русского языков : автореф. дис. – М., 2002. – 164 с.
19. Маньковская Н. Феномен постмодерна. Художественно-эстетический ракурс. – СПб.: Центр Гуманитарных инициатив. Университетская книга, 2009. – 495 с.
20. Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.: ил.
21. Проскурникова Т.Б. Французская антидрама (50-60-е годы). – М.: Высшая школа, 1968. – 103 с.
22. Пети Р. От Беккета к Стоппарду: Экзистенциализм, Смерть и Абсурд. Электронный ресурс: <http://lib.vkarp.com/> (Дата обращения: 15.03.2016)
23. Рясков А. Сэмюэль Беккет: путь вычитания // Новое литературное обозрение. – 2015. Вып.135 – С. 293-316.

24. Театр абсурда: сборник статей и публикаций / Ред. Т. Проскурникова. – СПб.: , 2005. Издание 2-е. – 213 с.
25. Театральная жизнь: взаимосвязи во времени и пространстве : Материалы международной конференции, 17-19 октября 1998 г. / СПб. гос. акад. театр. искусства, Ин-т "Открытое о-во" (Фонд Сороса) и др. – СПб. : Изд-во СПб. гос. акад. театр. искусства, 1998. – 136 с.
26. Токарев Д. Курс на худшее: абсурд как категория текста и Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета: Монография / Ред. Зенкин С. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 336 с.
27. Черноричка О. Поэтика абсурда в аспекте литературно-художественной методологии // Журнал «Самиздат». Электронный ресурс : http://samlib.ru/c/chernoricka_o_l/abs.shtml (Дата обращения: 18.03.2016)
28. Шервашидзе В. Западноевропейская литература XX века: учеб. пособие / В. В. Шервашидзе – М.: Флинта: Наука, 2010. – 272 с.
29. Эслин М. Театр абсурда. Пер. с англ. Г. Коваленко – СПб. : Балтийские сезоны, 2010. – 528 с.
30. Яснов М. Поверх абсурда. Ионеско Э. Собрание сочинений. Между жизнью и сновидением: Пьесы. Роман. Эссе. Сост. и предисл. М. Яснова. – СПб.: «Симпозиум», 1999. – 464 с.
31. Beckett S. Breath and other shorts / Samuel Beckett. – London : Faber and Faber, 1971. – 48 p.
32. Beckett S. Comédie et actes divers: Va-et-vient; Cascando; Paroles et musique; Dis Joe; Acte sans paroles I et II; Film; Soufle. – Editions de Minuit, 1985. – 137 p.
33. Beckett S. Krapp's last tape and other dramatic pieces. – [2nd print.]. – New York : Grove press, 1960. – 141 p.
34. Beckett S. Oh les beaux jours – (suivi de) Pas moi. – Editions de Minuit, 1975. – 95 p.

35. Beckett S. Théâtre I : En attendant Godot : Fin de partie : Acte sans paroles I : Acte sans paroles II. – Editions de Minuit, 1971. – 230 p.
36. Abirached R. La crise du personnage dans le théâtre moderne. – Gallimard, 1994. – 518 p.
37. Bersani J., Autrand M., Lecarme J., Vercier B. La littérature en France de 1945 à 1968. – Paris : Bordas, 1982. – 863 p.
38. Chestier A. La crise du personnage et les pathologies du langage dans le théâtre de Samuel Beckett // Sciences Humaines Combinée. Revue électronique des écoles doctorales. Электронный ресурс: <https://revuesshs.u-bourgogne.fr/lisit491/document.php?id=350>
(Дата обращения: 05.05.2016)
39. Compagnon A. Engagement et avant-garde // La littérature française: dynamique et histoire. Sous la dir. de J.-Y Tadié. T II. P. Gallimard, 2007. P. 218-221.
40. Fletcher B. S., Fletcher J., Smith B., Bachem W. A Student's Guide to the Plays of Samuel Beckett. – London and Boston: Faber & Faber, 1978. – 222 p.
41. Foucre M. Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett. – Paris : A.-G. Nizet, 1970. – 157 p.
42. Grossman E., Salado R. Samuel Beckett. L'écriture et la scène. – Sedes, 1998. – 154 p.
43. Hassan I. H., The literature of silence: Henry Miller and Samuel Beckett. – New York : Knopf, 1968. – 226 p.
44. Jacquart E. Le théâtre de dérision. – Gallimard, 1974. – 313 p.
45. Kenner H. A Reader's Guide to Samuel Beckett. – London: Thames and Hudson, 1973. – 208 p.
46. Knowlson J. Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett. – London: Bloomsbury, 1997. – 896 p.
47. Larthomas P. Le langage dramatique. – Paris : PUF, 2012. – P. 160-161, 205-206, 231-232, 246-247, 276-277.

48. Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours. Sous la direction de Jacqueline de Jomaron. – Paris : Armand Colin, 1992. – P.914-937.
49. McDonald R. The Cambridge Introduction to Samuel Beckett. – Cambridge University Press, 2006. – 140 p.
50. Pattie D. The Complete Critical Guide to Samuel Beckett. – London: Routledge, 2000. – 220 p.
51. Prévot C. Français dicobac. 2. Auteurs du XX siècle. – Paris, 1993. – P.16-18.
52. Revue d'esthétique, hors-série, «Samuel Beckett». – Paris, édition Pierre Chabert, 1990. – 490 p.
53. Serreau G. Histoire du 'nouveau théâtre'. – Paris : Flammarion, 1966. – 190 p.
54. Schneider A. Waiting for Beckett. – Chelsea Review, New York, Autumn, 1958. – 94 p.
55. Telmerez S.A. Le théâtre innomable de Samuel Beckett / Préface de Bruno Clément. – Paris : L'Harmattan, 2012. – 268 p.
56. Viala A. Le Théâtre en France. – Paris, PUF, 2009. – P. 443-445.