

УДК 82-994

О. В. Коляда,

кандидат філологічних наук

(Житомирський державний університет імені Івана Франка)

o.v.kolyada@gmail.com

ORCID: 0000-0003-1869-1260

### ФОНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТУРГІЇ СЕМЮЕЛА БЕККЕТА (НА ПРИКЛАДІ П'ЄС "ЗВУКИ КРОКІВ" І "КІНЕЦЬ ГРИ")

*Предметом статті є деякі фонологічні аспекти драматургії Семюела Беккета на прикладах п'єс "Звуки кроків" і "Кінець гри". Стаття визначає окремі принципи драматургії абсурдистського театру Беккета. У статті розглядається текстуальний та інтертекстуальний механізми розбудови драми та розкривається фонетична різнобарвність п'єс в беккетівському театрі з аналізом беккетівської концепції на предмет її імплікації у загальноєвропейському "театрі абсурду". Стаття є своєрідним порівняльним аналізом авторської концепції та загальноєвропейської беккетівської літературознавчої бази й осмисленням особливостей розвитку та трансформації абсурдистського проекту людини. Беккетівський драматургічний експеримент переглядає місце людини у всесвіті з позицій "філософії життя" та "філософії екзистенціалізму".*

**Ключові слова:** Беккет, драматургія абсурду, парадокс, філософії екзистенціалізму, фонологія.

**Постановка проблеми.** Важливим питанням теоретичного осмислення драматургії Семюела Беккета є власний підхід до сценічного втілення п'єс. Драматург був досить відомим театральним пуританином в сенсі відповідності сценічного втілення п'єси. Виваженість найменших деталей та дотримання авторського слова становлять неабияку складність для інтерпретатора чи то режисера, бо за педантичною манерою письма та інсценізацією відкривається унікальна авторська доктрина, яка не має аналогів у минулому. Поштовхом до витворення самобутньої літературно-філософської концепції Беккета послугували головні тези "філософії життя" та "філософії екзистенціалізму", концепти яких широко представлені в його п'єсах. Беккетівський драматургічний експеримент переглядає місце людини у всесвіті, переоцінює основу картезіанських упереджень про те, що суб'єкт відокремлений від світу та інших (суб'єктів). Серед когорти закордонних літературознавців, які приділяють значну увагу фундаментальному дослідженню абсурду Беккета, тим самим створюючи широкий плацдарм для рецепції беккетівської концепції, слід згадати М. Есліна, Р. Федермана, Дж. Глетчера, Дж. Петера, Т. Стоппарда, А. Роб-Грій'є та ін.

**Мета статті** – визначити принципи драматургії абсурдистського театру Беккета. Для досягнення цієї мети необхідно виконати такі **завдання**:

- З'ясувати механізм розбудови абсурдистської п'єси.
- Розкрити різнобарвність драми в беккетівському театрі.

Якщо розділити складові англійської назви п'єси "Звуки кроків" ("Footfalls") на самостійні одиниці, то, за аналогією з прикладом "All that Fall" ("Всі, що падають"), отримаємо ще одну звукову літанію "падінню". На відміну від радіопостановки останньої, сценічний орієнтир "Звуків кроків" відкидає абстракцію на користь реального вражаючого образу головної героїні: крокуюча в самозабутті зліва направо вперед-назад жіноча фігура, немов би одна зі сонму дантівських прокажених, постає на нетривалу мить, щоб зникнути, не залишивши сліду. Її місія – змушувати глядача чути кроки, "якими б слабкими ті не були"<sup>1</sup> (*тут і надалі пер. мій – О.К.*) [1]. Беккет лишається послідовним власним принципам і, попри відмову від абстрактної композиції, примушує покладатися на відчуття, бо, незважаючи на натуральність п'єси (в центрі – цілком реальна людина), освітлення сцени зводить нанівець спробу осягнення цілого, лишаючи глядачеві звукові фрагменти: "світло тьмяне, найяскравіше освітлена підлога, менше – тіло, найменше – голова"<sup>2</sup>[1]. Драматург зосереджує нашу увагу саме на аудійній домінанті, – ритміці семи кроків уздовж освітленого вузького простору ("метр завширшки, трохи обабіч центру, праворуч від глядачів"<sup>3</sup> [1]), який звужується та зменшується після кожного затемнення. Ані ніг, ані взуття, проте, розрізнити неможливо, бо ті сховані від погляду якоюсь зношеною сірою накидкою у повний зріст, що волочиться позаду при ходьбі. Як і в радіоп'єсі "Всі, що падають", саме звук (кроків), – а не фактична демонстрація людської анатомії, – позначає безкінечний час та

<sup>1</sup> 'hear the feet, however faint they fall'

<sup>2</sup> 'dim, strongest at floor level, less on body, least on head'

<sup>3</sup> 'width one metre, a little off centre audience right'

неосяжний простір. Крокування, ледве відчутне, натомість, фіксує лейтмотив гротескної рапсодії: "самого лише руху не достатньо"<sup>4</sup>[1].

Акомпанементом до кроків героїні слугують людські голоси, що виринають з п'тьми, промовляючи звідкись зверху, та слабкий, майже невловимий звук церковного дзвону: односкладовий, тричі повторюваний, загасаючи, дзвін композиційно ділить дію на три частини, затихання якого фокусує зімкнення часу, простору та світла в одній музичній каденції<sup>5</sup>[1]. Інформація, що передається, – фрагментарна, усічена; знання, що отримуються, – не категоріальні, умовні: окрім кроків та дзвону глядач чує власний голос героїні Мей та ще один низький жіночий голос, проте їх власників не видно, їх природа схована в суцільній темряві, де кожний факт перебуває в стані багатовекторної потенції до миті переходу в консонанс<sup>6</sup>[1], коли голоси дисонують.

Двоголосся представлене у формі діалогу між Мей та голосом (певно, матері героїні) із абстрактної безодні. Перша частина п'єси своїм акцентом робить нестримне прохання Мей поспілкуватися з матір'ю, голос якої як пророк промовляє: "Яким би глибоким не був сон, я почую тебе"<sup>7</sup>[1]. Можливо, сама героїня, як медіум, транслює діалог, який охоплює час минулий (материнський голос виринає, немов відгомін забутого) та час теперішній (канал драматизації діалогу відкритий в вимірі "тут і тепер"). Злиття часів лише підтверджує парадоксальну беккетівську істину, що час ані йде, ані стоїть – він продовжується, як-от ритмічна хода героїні. Ілюзорність часу підсилюється, власне, марною спробою збагнути, чи діалог є частиною якоїсь давньої історії, чи той лише ввижається, а тому реальніший за дійсність. Голос веде нас у хибному напрямку, як раптом чується дзвін, стає темно, лишається звучати незбагненна фраза, що буде повторюватись наприкінці кожної умовної частини – "прокручуючи все це"<sup>8</sup>[1]. Другий епізод – монологічний. Голос, який материнськи промовляв у химерному діалозі, лишається коментувати рухи Мей, збагачуючи аскетичний тон нарративними деталями. "Мій голос в її уяві"<sup>9</sup>[1], – декламує той, додаючи гротескних біографічних фактів з життя героїні, які, проте, неможливо перевірити: вона "не виходила на двір з дитинства"<sup>10</sup>[1], вона "зараз у старому будинку"<sup>11</sup>[1]. Немов би передбачаючи слушні запитання глядачів, вокальне соло створює подібність до діалогу, запитуючи себе та відповідаючи в рамках обмеженого голосового регістру: "Чи спить вона хоч іноді? Так, рідкими ночами, зовсім трошки, схиливши бідну голівоньку до стіни, краде трохи сну. Чи вона ще говорить? Так, рідкими ночами, коли уявить, що ніхто не може чути"<sup>12</sup>[1]. Голос сповіщає, що Мей намагається "говорити не про те все, що є, а що було – все те"<sup>13</sup>[1]. Той самий голос, відповідаючи своєрідній беккетівській "гумористичній" концепції та його самоіронічній любові до каламбурів, має дивне почуття гумору, запрошуючи глядача звернути увагу, "як вправно та кружляє", коли героїня крокує туди-сюди, повертаючись навколо. Третя частина п'єси акцентує увагу знов на Мей та її сумбурній розповіді про Емі (анаграма Мей) та її матір, стару Міс Уінтер, оповіді, що не вносить якоїсь прозорості, а лише гублячись у кроках під сірим лахміттям, веде до фіналу, коли дзвін стає ще тихішим, світло – тьмянішим, а кроки – нечутними. За п'ятнадцять секунд до завіси звук зникає разом із героїнею, якої просто "тут немає"<sup>14</sup>[1]. Єдине, що присутнє – відсутність всього.

П'єса лишає глядача із безліччю питань, які не мають, принаймні, однозначної відповіді: в яких родинних зв'язках перебувають голос та головна героїня; який їх вік; які з глосолалій героїні є автобіографічними; чому час та простір зменшуються, зникають; чи випадковими є референції до календарного року (весни – ім'я героїні Мей ("травень"), осені – "якось пізно восени", зими – ім'я міс Уінтер ("зима")); чи гине Мей в кінці дії; і що можуть означати сентименти міс Уінтер по відношенню до Емі ("Що ти можеш означити, Емі, м'яко кажучи, що ти ймовірно можеш означати?"<sup>15</sup>[1])? Ці питання, як і відкритий фінал будь-якої п'єси Беккета, – незавершені, непереконаливі, марні. Кожне з них ізольоване одне від одного незбагненим часом ходи: "один два три чотири п'ять шість сім поворот

4 'the motion alone is not enough'

5 Каданс (фр. *cadence* – такт, розмір, ритм, темп) – музична, тональна завершеність.

6 Консонанс (лат. *consonans* – приголосний звук) – неточна, неповна рима, основана на збігові лише приголосних звуків, при цьому наголошені голосні дисонують.

7 'There is no sleep so deep I would not hear you there'

8 'revolving it all'

9 'my voice is in her mind'

10 'not been out since girlhood'

11 'the old home'

12 'Does she still sleep, it may be asked? Yes, some nights she does, in snatches, bows her poor head against the wall and snatches a little sleep ... Still speak? Yes, some nights she does, when she fancies none can hear.'

13 'She is trying to tell not how it is, but 'how it was': 'it all . . . It all.'

14 'not there'

15 'What do you mean, Amy, to put it mildly, what can you possibly mean, Amy, to put it mildly?'

навколо один два три чотири п'ять шість сім поворот навколо"<sup>16</sup>[1]. Лишається те, що зникло, але не забулося. Фрагментарність доводить глядачеві, що не існує якоїсь абсолютної істини, а є лише фрагменти абсолютного цілого, матеріалізованого та закарбованого в колективній свідомості через постійні повернення до одних ракурсів та звуків, чуттєвих образів та примарних голосів. П'єса зображує світ, що впав і розсипався на окремі частинки, і саме на них спрямовується увага драматурга, бо, попри мізерні розміри та власну аморфність, вони ввібрали щільність та складність людського досвіду, що звучить настільки ж чутно, як сценічні тиша та темрява, "прокручуючи все це".

Лондонська постановка "Кінця гри" 1981 року американською трупю San Quentin Theatre Workshop, про яку згадує публіцист Лоуренс Шайнберг у мемуарах зустрічей з драматургом "Екзорцизм Беккета"<sup>17</sup>, була напрочуд важливою в плані технічного забезпечення сценічної дії музичним супроводом. Та прискіпливість, догматичність Беккета, з якою він відшукував потрібний звуковий еквівалент для кожної репліки, доводить не пересічність та не випадковість появи кожного елементу. Притаманна драматургові мовна перфектність та композиційна досконалість мали б доповнюватися ідеальним (реалістичним) звуком, який би не лише супроводжував, але й гармонізував дію, надаючи їй ваги, об'єму, часового орієнтуру розімкненої дійсності. Пошукові відповідної звукової складової руху приділялася велика увага, її брак сприймався з сумом, а віднаходження – майже екзальтовано. Як зазначає біограф, під час перевірки Беккетом звучання тих чи інших речей, які могли б бути використані в п'єсі, той найбільше нагадував власних персонажів, невдоволених розмірами, кольорами, функціонуванням оточуючих їх предметів.

Першою проблемою, з якою стикнувся сан-квентіновський театр під час постановки п'єси, була перебірливість драматурга (який був присутнім на кожній репетиції) стосовно інвентарю. Немов цитуючи власного героя Хамма, якому були потрібні величезні велосипедні колеса для свого інвалідного візка<sup>18</sup>[3], Беккет постійно нарікав, що їм необхідно знайти коляску виключно такого ж типу. Іншою перепоною була перкусійна тема п'єси. Під перкусією малася на увазі двочасна парна гармонія "два стуки – два скрипи", що повторювалася протягом дії: коли Нагг стукає по смітниковому баку Нелл, щоб розбудити ту, коли Хамм, постукуючи, промацує стіну на міць та, нарешті, коли Клов здійснюється на дві сходинки драбиною зі специфічним скрипом взуття. Для Беккета ці звуки передавали, перш за все, музичний мотив – фундаментальну протяжність дії. Принципово важливим, в такому випадку, була їх властивість віддзеркалювати один одного, реверберуючи.

Цікавим у звуковому навантаженні є значення власних імен чотирьох героїв п'єси. Автор самостійно роз'яснює їх символічну музичну природу: Нагг та Клов походять від *poggle* та *clou*, німецький та французький еквіваленти слова "цвях" відповідно, Нелл – від англійського цвяху (*nail*), а Хамм – усічена форма англійського *hammer*, "молоток". Вже зазначений домінуючий перкусійний мотив, таким чином, логічно обумовлений ще в передмові, коли звук власне передуює дії. Музика для Беккета відіграє роль провідного референту. Не випадково той зазначає, що "вона найвища форма мистецтва, бо ніколи не приречена бути зрозумілою"<sup>19</sup>. Його вказівки акторам часто підкріплювалися музичними термінами: "Більше емфазі, це наростаючий темп. Що більшою буде швидкість в цьому моменті, тим більший ефект ми матимемо під час паузи"<sup>20</sup>. Або такий приклад, коли він коментує окрему мізансцену: "Не програвай цю репліку занадто реалістично – пам'ятай: там ще звучить музика"<sup>21</sup>. Як і в будь-якій іншій беккетівській п'єсі, вимова в "Кінці гри" мінорно-декламативна. Мовна компресія досягається групуванням фраз в певні синтагматичні періоди, які промовляються по три до ряду, якщо репліки короткі, або по одному – для розвернутих складних речень, – із обов'язковою паузою в кінці обох періодів. Ця властивість впорядковувати та презентувати текст у рівних пропорціях наріжним робить саме поняття такту. Субординація між сегментами встановлюється загальним ритмом всієї п'єси. За такої технічно досконалої декламації кожний жест сприймається як звук, – парадоксальна форма беккетівської сценічної пунктуації.

Драматург прагнув стилізувати діалог вимовою нарочито сухою, ідеально точною (із абсолютним збереженням артиклів, сполучників, дієслівних закінчень), щоб підкреслити театральність дії, самої реальності, – неспотвореної, до певної міри, але все ж таки відносної, відтвореної акторами на сцені, програвання якої і є їх судьба. Текст, натомість, дозволяє використовувати театральні конвенції, що зайвий раз нагадують глядачеві, що все відбувається саме на сцені: "Дурень, ці слова мали б

16 'one two three four five six seven wheel one two three four five six seven wheel'

17 Lawrence Shainberg 'Exorcising Beckett'

18 "We need a proper wheelchair!" Hamm cries. "With big wheels. Bicycle wheels!"

19 "The highest art form. It's never condemned to explicitness."

20 "More emphasis there ... it's a crescendo". "The more speed we get here, the more value we'll find in the pause."

21 "Don't play that line realistically. There's music there, you know."

промовлятися в сторону. Ніколи не чув про цей прийом?"<sup>22</sup>[3], – звертається до Клова Хамм, навмисно вживаючи театральний термін *aside* (репліка, яка вимовляється актором в сторону); або приклад останнього монологу Клова на краю сцени: "Це те, що вони називають... піти геть"<sup>23</sup>[3], коли той вживає суто театральну ремарку *exit* (вихід актора зі сцени). В свою чергу, театральний блиск, мінімізований, – в жодному разі він не має сприйматися штучно, нав'язливо. Вся ця текстуальна багатоплановість, багатшаровість жестів, багатозначність трансформації реальності в театральну конвенцію якнайширше розкривають метод Беккета як драматурга.

Як відмічали асистенти та й самі актори, поведінка Беккета, його рухи на репетиціях, манера раптово здіймати руки вгору та повільно, немов під водою, опускати донизу, зупиняти, малювати ритмічні частини нагадували дії диригенту, який керує оркестром. Його губи ворушилися, артикуючи кожний рядок сценарію. Власне сама беккетівська режисура, як і текст, тяжіючи до редукції, спрямовувалася на знаходження всеохоплюючого звуку, який би був трансцендентним відносно значення, перевищував буквальне та концептуальне, щоб втілитися на сцені конкретну миттєву реальність по той бік відомого, значення, що усвідомлювалося би глядачем, не покладаючись на інтелект, медитацію.

**Висновки.** В статті з'ясований фонологічний механізм розбудови абсурдистської п'єси та розкрита фонетична різнобарвність драми в беккетівському театрі; текстуальний та інтертекстуальний прийоми розбудови такої концепції на предмет її імплікації у загальноєвропейському "театрі абсурду": своєрідним порівняльним аналізом авторської концепції та загальноєвропейської беккетівської літературознавчої бази й осмисленням особливостей розвитку, трансформації абсурдистського проекту людини; драматургічний експеримент, який переглядає місце людини у всесвіті з позицій "філософії життя" та "філософії екзистенціалізму".

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Samuel Beckett Footfalls [Електронний ресурс] / Beckett Samuel. – Режим доступу : <http://samuel-beckett.net/footfalls.html>.
2. Journal of Beckett Studies. Enoch Brater. Fragment and Beckett's form in That time and Footfalls [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.english.fsu.edu/jobs/num02/Num2EnochBrater.htm>.
3. Samuel Beckett. Endgame [Електронний ресурс] / Beckett Samuel. – Режим доступу : <http://samuel-beckett.net/endgame.html>.

#### REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Samuel Beckett Footfalls [Elektronnyi resurs] / Beckett Samuel. – Rezhym dostupu : <http://samuel-beckett.net/footfalls.html>.
2. Journal of Beckett Studies. Enoch Brater. Fragment and Beckett's form in That time and Footfalls [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.english.fsu.edu/jobs/num02/Num2EnochBrater.htm>.
3. Samuel Beckett. Endgame [Elektronnyi resurs] / Beckett Samuel. – Rezhym dostupu : <http://samuel-beckett.net/endgame.html>.

#### **Коляда О. В. Фонологические особенности драматургии Семюела Беккета (на примере пьес "Звуки шагов" и "Конец игры").**

*В статье исследуются некоторые аспекты драматургии Семюела Беккета в пьесах "Звуки шагов" и "Конец игры". Статья определяет принцип драматургии абсурдистского театра Беккета, раскрывая механизм построения драмы с анализом авторской концепции на предмет её импликаций в европейский "театр абсурда" как проект человека во вселенной. В статье рассматриваются вопросы текстуальности и интертекстуальности в контексте композиции, и раскрывается фонетическая разноплановость и фиксация абсурдистских пьес Беккета. Статья представляет собой сравнительный анализ авторской концепции в корреляции с европейской традицией, переосмыслением особенностей развития и трансформации абсурдистского проекта человека. Беккетовский драматургический эксперимент пересматривает локацию человека во вселенной в соответствии с маркерами "философии жизни" и "философии экзистенциализма".*

**Ключевые слова:** Беккет, драматургия абсурда, парадокс, философия экзистенциализма, фонология.

<sup>22</sup> "That's an aside, fool. Have you never heard an aside before?"

<sup>23</sup> "This is what they call ... making an exit"

***Koliada O. V. Peculiarities of Samuel Beckett's Playwriting in "Footfalls" and "Endgame" Plays.***

*The article offers a short review of a few examples of peculiarities in Samuel Beckett's "Footfalls" and "Endgame" plays. The article defines some dramatic principles of the theatre of the absurd and reveals a mechanism of the plays' structures through their phonetic many-faceted nature as a project about human positioning in the Universe. Particularly there is an attempt to study certain beckettian peculiarities contextually and intertextually to test their implication in European theatre of the 2<sup>nd</sup> half of the 20<sup>th</sup> century. Beckettian drama experiment revisits and reconsiders a place of man from the point of view of existential concepts and life-affirming philosophy. Lawrence Shainberg's 'Exorcising Beckett' turns out to be a valid record about intertextual preferences and dogmatic restraints, in particular San Quentin Theatre Workshop of 1981. The performance in question defined importance of technical musical assistance of the stage action. An abstract theatre is in constant need of perfect linguistic and compositional structure, hence beckettian drama is always fixed on sounds which do not accompany but harmonize plot submitting it perspectives and dimensions on the broken reality. Simultaneously Beckett aspires for stylization of dialogue patterns via deliberately precise and concise speech (with even articles observed and preserved) in order to underline a theatrical nature of the action. A paradox of the performed action on stage via theatrical conventions is truly beckettian because according to the authorial conception the actors had to perform play as a part of their own fates, as the only possible reality whereas textual versatility and layering is plurality of reality. Linguistic compression is built by means of grouping phrases into syntactic clusters separated by pauses. This feature of ordering text into even proportions creates dramatic metre in "Footfalls" and "Endgame", whereas subordination between segments is accomplished by the very rhythm of plays. Such technically flawless declamation turns every movement into sound, a special paradoxical feature of beckettian scenic punctuation. Beckett as a stage director tends to reduction via concentrating on an overwhelming sound which nature is transcendental to catch elusive yet ever-present reality.*

***Key words:*** *Beckett, theatre of absurd, intertextuality, paradox, staging.*