
яка живе у свідомості рідних. С. де Бовуар передає естетику краси символом – червоний велюровий халат. У червоний халат мати була вдягнена, коли впала у ванній на початку повісті, і цей же червоний халат діти залишають висіти на вішалці після смерті матері у фіналі твору, як своєрідну згадку про прагнення до краси і жіночності їхньої матері.

Подальший науковий пошук може зосередитися на аналізі глибинного внутрішнього психологічного конфлікту героїв повісті С. де Бовуар «Дуже солодка смерть».

Література

1. Бовуар С. де Очень лёгкая смерть / С. де Бовуар; [пер. с франц. Н. Столяровой]. – М. : Прогресс, 1968. – 112 с.
2. Великовский С. И. Зачем смерть? / Великовский С. И. // Бовуар С. де Очень лёгкая смерть. – М. : Прогресс, 1968. – С. 100–111.
3. Beauvoir S. de Une mort tris douce / S. de Beauvoir. – P. : Gallimard, 1964. – P. 104
4. Marks E. Simone de Beauvoir : Encounters With Death / E. Marks. – New Brunswick : Rutgers University Press, 1973.
5. Heindmaa S. The Background of Simone de Beauvoir's Metaphysical Novel: Kierkegaard and Husserl / S. Heindmaa // Acta Philosophica Fennica. – № 79, 2006. – P. 175–190.

УДК: 821.152.1 – 2 Беккет.09

Н. В. Кулинич,

кандидат філологічних наук,
асистент кафедри культурології
Національного університету

“Юридична академія України імені Ярослава Мудрого”

Засоби образотворення у пізніх п'єсах С. Беккета

Художні образи посідають важливе місце у драматургічній творчості С. Беккета (1906–1989), поряд із діями та мовленням персонажів вони репрезентують концептуальне навантаження п'єс письменника. Особливо зростає значення образності в пізній драматургії С. Беккета, де зменшується роль динамічного начала на дійшовому та вербальному рівнях п'єс, тому сюжету, характеро-та смислотворчу функції виконують саме образи.

Проблема образотворення цікавила дослідників театру абсурду, зокрема драматургії С. Беккета (Л. Гарвей, О. Геніс, С. Гонтарські, М. Есслін, В. Тіндолл, Т. Якимович). Як результат, на сьогодні беккетознавством описано окремі образи та метафори, відзначено лаконічність, абстрактність та тенденцію до поетичності образів, в яких візуально втілено концентровані ідеї небуття, порожнечі, безглуздості та незначущості людського існування. Проте літературознавці систематично не досліджували ці художні елементи та залишали поза увагою унікальність пізніх п'єс драматурга.

Мета цієї статті полягає в тому, щоб провести систематичний аналіз образів пізньої драматургії С. Беккета й типологізувати їх за смисловим наповненням.

У театрі пізнього С. Беккета («Щасливі дні», 1961; «Театр I» та «Театр II», 1960 і рр.; «Нарис для радіо» та «Ескіз для радіо», 1960 і рр.; «Гра», 1963; «Каскандо», 1963; «Дихання», 1968; «Не я», 1973; «Кач-кач», 1980; «Експромт в стилі Огайо», 1980; «Що де», 1984; «Катастрофа», 1984) можна виділити такі групи образів: аудіообрази, світлові, колірні, речові / предметні, візуальні пейзажні та портретні.

У радіоп'єсах 1960-х — «Ескізи для радіо» та «Каскандо» — С. Беккет використовує аудіообраз записаного на плівку стороннього голосу. В обох п'єсах присутній персонаж, що виконує функції ведучого, він здійснює контроль над голосом, вмикає та слухає його, має в ньому потребу: «He. It has become a need, madam» [4, с. 107]

(«Він. Це стало потребою, мадам»). Прозорою в «Каскандо» є думка про те, що записаний голос належить власне ведучому: «Opener. What do I open? They say, He opens nothing, he has nothing to open, it's in his head» [4, с. 137] («Ведучий. <...> Так що ж я вмикаю? Говорять — нічого він не вмикає, нічого й не потрібно вмикати, все це в його голові»). Тож, один зі смислових шарів аудіообразу голосового запису — це самовідчуження, розшарування особистості. Цей «сторонній» голос може бути голосом позасвідомого, що важко піддається контролю. Потреба ж постійно чути голос, очевидна залежність від нього персонажів зумовлює виділення й іншого смислу образу-символу — це ілюзія комунікації, страх перед самотністю, можливість її подолати, заповнити порожнечу шляхом увімкнення аудіозапису.

Слід відмітити, що в обох п'єсах запис голосу чергується та поєднується з музикою — іншим аудіообразом драматургії С. Беккета. У «Каскандо» за допомогою музики переривається голос, що розповідає історію про Моню, отже, музика сприяє дискретності вербального руху. Доки голос звучить самостійно, триває «історія» (є щось подібне до сюжету), коли ж до голосу додається музичний супровід, розповідь перетворюється на ліричний твір, набуває ознак емоційності та суб'єктивності, повторюваності, позбавляється динамічного, особового начала.

У тексті «Ескізу для радіо» музика безпосередньо пов'язується з множиною у порівнянні з самотністю голосу, що говорить. Голос виявляється метафорою людської самотності, а музика уособлює оточуючий космос.

В іншій п'єсі «Зола», створеній для радіо, С. Беккет звертається до аудіообразу моря, який бере на себе частину семантичного навантаження твору та посилює його експресивний ефект. Шум моря постійно супроводжує монолог Генрі, гнітить і, в той же час, не відпускає його. Образ моря в художньому світі С. Беккета асоціюється, перш за все, із порожнечою, смертю, хаосом (слід відмітити, що звук моря заповнює усі паузи п'єси). Постарілий Генрі живе на краю моря, що може інтерпретуватись як перебування на межі життя та смерті. Кожного дня він прогулюється вздовж берега, не навагаючись зайти у воду. Монотонний шум спокійного моря завдає Генрі страждань, нагадує про порожнечу власного життя, що згасає, порівнюється із «засмоктуванням» [4, с. 99], яке протиставляється бурхливому хвилюванню, що минуло, — життю, сім'ї, переживанням тощо.

У п'єсах «Кроки», «Нарис для радіо» й «Експромт в стилі Огайо» С. Беккет вводить аудіообрази дзвінку, свистку, стуку. Ці звуки ініціюють драматургічну дію, спонукають персонажів до активності, регулюють їхнє сценічне буття. Звукові образи дзвінку, свистку, стуку є пародійними втіленнями зовнішнього імперативу, божественної сили. До того ж, у ці образи закладена семантика обмеженості людської поведінки (екзистенції) заданими умовами, які не піддаються раціональному поясненню.

Квінтесенцією людського існування — миттєвого фрагменту між життям і смертю — є образ-символ дихання в однойменній п'єсі С. Беккета. На тлі хаотично розкиданих речей при тьмяному світлі глядач чує запис слабкого скрику, потім вдиху та видиху (через підсилювач), за яким слідує ще один скрик і затемнення сцени. Так людське життя, за С. Беккетом, починається з непомітної появи в невпорядкованому світі, являє собою нетривале фізичне існування, що замикається непомітним відходом.

Світлова образність посідає важливе місце у драматургії С. Беккета та формується за допомогою взаємодії антагоністичних образів-символів — світла й темряви. Світло має стале значення життя, проблиску, спонтанної та неверифікованої ознаки присутності смислу. Образ-символ світла наявний в «Каскандо» — у п'єсі говориться про те, що світло оточує Моню, але він цього не бачить: «Voice. ... light... of the land... the island... the sky... he need only... lift his head... his eyes... he'd see them... shine on him... but no <...>» [4, с. 138] («Голос. ... світло... землі... острову... неба... йому тільки потрібно... підняти голову... очі... і тоді він побачить... що воно світить на нього... але ні <...>»).

Звернення до символіки світла проходить крізь увесь монолог п'єси «Не я». У цьому тексті світло асоціюється з дитинством, молодістю, що незворотно минули: «<...> when suddenly... gradually... all went out... all that early April morning light <...>» [6, с. 1] («<...> коли несподівано... поступово... усе зчезло... усе це квітнєве ранкове світло <...>»). У словосполученні «квітнєве ранкове світло» кожний елемент символізує світанок життя, назавжди втрачений.

Непостійність світла, його переривчасте сприйняття позначається на образі-символі «очей, які то розплющуються, то заплющуються», наявному в «Кач-кач» та інших п'єсах С. Беккета: «<...> just the eyelids... presumably... on and off... shut out the light <...>» [4, с. 273] («<...> лише повіки... певно... вверх і вниз... затуляють світло <...>»), — і передує його поступовому зникненню.

«Промінь світла» стало сполучається з «місячним сьайвом», «хмарами», що несе в собі семантику світла тьмяного, світла, що з часом віддаляється, і, відповідно, має смисли старіння, розчарування. В образі-символі світла закладена семантика надії, можливості виправдання — світло існує, але «з іншого боку всесвіту», людина не здатна його побачити внаслідок власного безсилля, нікчемності, метафізичної короткозорості, і з часом неможливість його сприйняття стає все більш очевидною.

Темнота є візуальним образом небуття, хаосу та, як правило, займає більшу частину сценічного простору («Експромт в стилі Огайо», «Театр ІІ», «Не я», «Гра» та ін.). Поступове поглинання світла темрявою, що спостерігається в п'єсах «Дихання» та «Катастрофа», символізує вичерпання, закінчення, семантичне заперечення життя, смислу тощо.

Колористична образність С. Беккета характеризується тяжінням до монохромності, домінування сірого кольору. Тьмянний колір переважає в інтер'єрі беккетівських п'єс, де світло поступово переходить у темряву.

У зовнішньому вигляді та одязі персонажів також переважає сіра колористика. У «Катастрофі» асистент режисера відмічає, що під чорним безформним пальто, одягненим на протагоніста, знаходиться спідня білизна попелястого кольору. Більшість беккетівських персонажів одягнена в старі бляклі речі, має сиве волосся, — усе це фактично зливає людські образи з тьмяністю та сірістю сценічного простору.

Сірий колір схоплює перехід світла в темряву, передає відчуття лімінального стану — на межі життя та смерті, у наближенні до небуття. Сіра, тьмяна колористика символізує посередність, безякісність, нейтральність; порожнечу; старість, близькість кінця. Крім того, єдність кольору гомогенізує художній світ письменника, зрівнює, уподібнює його складові, знеособлює персонажів.

У використанні колірної образності драматург іноді вдається до чорного кольору: затемнення сцени та чорний одяг персонажів («Катастрофа», «Кач-кач»). Чорний традиційно символізує траур і, відповідно, героїня п'єси «Кач-кач» одягнула свій «кращий чорний», приготувавшись до смерті, так само як до цього її мати, про що говорить в тексті [4, с. 282].

У театрі С. Беккета представлені й речові / предметні образи-символи. Серед них — візуальні образи погребальних урн. У «Грі» з урн виглядають лише обличчя персонажів, підкреслено беземоційні, вони ніби є невід'ємними частинами урн. Образ-символ погребальних урн є конкретно-чуттєвим, матеріалізованим втіленням ідеї поступового наближення до смерті.

Речовим образом-символом смерті, небуття в п'єсі «Щасливі дні» є револьвер: спочатку в сумці Вінні, згодом на видимому місці, на пагорбі,

— символ «смерті в житті», нагадування про смерть, а також можливість «визволення» від життя. У сумці Вінні також знаходяться ліки від втрати інтересу до життя [5, с. 13]. Тема небажання жити є поширеною у творчості С. Беккета, героям якого необхідна штучна підтримка, можливість забуття.

Семантика фізичної неповноцінності беккетівської людини, нецілісності особистості втілюється в групі семантично споріднених речових образів символів — це велосипед, інвалідний возик, милиці, які, з одного боку, компенсують, а, з іншого, підкреслюють фізичну недосконалість персонажів («Театр І» та ін.).

Центральним у пізній п'єсі письменника «Кач-кач» є образ символ крісла качалки. Крісло, за ремарками драматурга, повинно мати вигнуті ручки, які ніби обіймають героїню, видаватися частиною її тіла. Воно гойдається незалежно від її волі та рухів, причому розгойдування поступово уповільнюється, що відтворює регресивний рух часу. Крісло-качалка, безперечно, є символом смерті, оскільки героїня вдягнена в чорне та опускає голову наприкінці п'єси. Але, крім того, воно може інтерпретуватись як символіка народження, материнської утроби, оскільки в тексті п'єси згадується про матір героїні, яка в ньому ж і померла, а також вживається словосполучення «мати-качалка» [4, с. 282].

Візуальна пейзажна образність у драматургії С. Беккета представлена достатньо бідно, оскільки провідною просторовою характеристикою п'єс письменника є пустельність. Серед найбільш яскравих пейзажних образів символів беккетівської драматургії слід відмітити землю / земляний насип / канаву («Щасливі дні» та ін.). «Героїня» п'єси «Щасливі дні» Вінні поступово заглиблюється в землю, що символізує процес старіння, життя вмирання. У цьому образі закладені смисли плинності часу, його деструктивного вектору, складності темпоральної перцепції.

У пізніх драматургічних творах С. Беккета з'являється віртуальний пейзажний образ-символ острову («Каскандо», «Експромт в стилі Огайо»). Острів символізує усамітнення, спокій, до якого прагне Моню («Каскандо») та глибоку самотність, від якої страждає персонаж «Експромту в стилі Огайо».

Достатньо об'ємною в драматургії С. Беккета є група візуальних портретних образів-символів, оскільки людині відводиться пріоритетне місце в художньому світі письменника. До таких слід віднести, передусім, хвороби-символи беккетівських персонажів, які утворюють цілий спектр символічних значень. Короткозорість, сліпота, глухота персонажів («Театр І», «Щасливі дні» та ін.) втілюють ідеї відособленості, маргінальності, метафізичної замкненості, важкості, неможливості когнітивної, фізичної, комунікативної взаємодії з зовнішнім світом. Хвороби ніг, кульгавість («Театр

І» та ін.) символізують неможливість поступального, прогресивного руху, а також прикутість персонажів до землі, постійне нагадування про смертність, наближення до «кінця». Персонажі С. Беккета хворіють на пухлини, новоутворення («Театр І», «Зола»), що символізує неспроможність людини контролювати власне тіло, дихотомію фізичного та ментального аспектів особистості, а також постійну руйнацію людського тіла.

У низці п'єс («Театр ІІ», «Кач-кач» та ін.) представлений образний комплекс «сліпота / заплущені очі / хустка на обличчі / широкополий капелюх», що втілює ідеї відмежування людини від реальності. Персонаж «Театру ІІ» С протягом усієї п'єси із заплущеними очима стоїть біля вікна, спиною до аудиторії, нерухомо і безмовно. Персонажі А і В, які вивчають письмові свідчення життя С, відмічають моменти, що вказують на втрату С інтересу до життя, на його вибір бездіяльного існування, на прагнення до небуття. Наприкінці п'єси А бере носову хустку і нерішуче підносить її до обличчя С [4].

Символічне значення замкненості, відмежованості від світу несе відсторонений пильний погляд персонажів, спрямований у нікуди, — візуальний образ, поширений у п'єсах С. Беккета. Персонажі «Експромту в стилі Огайо», «Кач-кач», «Катастрофи» наприкінці п'єси завмирають у статичній позиції та безпристрасно й довго дивляться в зал, або ж на власного двійника.

У п'єсах «Катастрофа», «Кач-кач», «Що де» представлений візуальний образ схиленої на груди голови персонажа, що символізує його смерть. Цим образом завершується п'єса «Що де», а також кожен її «цикл».

Проведений аналіз образів пізнього С. Беккета-драматурга дозволяє констатувати їх узагальнений, усталений, повторюваний та полісемантичний характер, що співвідноситься із символом. Це уможлиблює певне уточнення дефініції та уведення поняття «образу-символу» відносно цих художніх елементів.

Отже, образи-символи розглянутих беккетівських п'єс, — звукові, світлові, кольорні, речові, візуальні пейзажні та портретні — можуть бути типологізовані за смисловою приналежністю та віднесені до таких семантичних комплексів. Найбільший охоплює проблеми «небуття та наближення до нього». Це шум моря, темрява, земля / урни, капелюх, крісло-качалка, револьвер, ліки «від втрати інтересу до життя», сірий колір (портрету, пейзажу та інтер'єру), пустельна місцевість, схилена голова персонажів.

До образно-символічного комплексу «життя / впорядкованості» слід віднести світло, аудіообрази дихання, дзвінку та свистку тощо. Показово, що ці образи мають негативну або ж іронічну конотацію — світло ніколи не

є яскравим у театрі С. Беккета, дихання коротке, символіка порядку / божественної сили зводиться до речового рівня.

До комплексу «безособовості» віднесемо: запис голосу, музику, образи велосипеда, інвалідного возика, крісла-качалки, капелюха, безформний одяг персонажів.

Символіка «страждання» охоплює хвороби ніг, зору, слуху, пухлини, на які страждають беккетівські персонажі, а також механічні прилади, які нерозривно поєднані з людським тілом та є допоміжними засобами покращення зору та полегшення пересування.

Останнім виділимо комплекс образів-символів «самотності / замкненості» людини: запис самотнього голосу, що протиставляється музиці, темрява, острів.

Розподіл на семантичні комплекси є досить умовним, оскільки образи-символи є полісемантичними художніми елементами й один і той самий образ-символ може бути віднесений до різних смислових груп. Проте здійснена типологізація виявляє провідні смислові вектори беккетівської драматургії та відкриває перспективи для подальшого дослідження поетикального рівня п'єс письменника.

Література

1. Геніс А. Беккет : поетика невыносимого / А. Геніс // Знамя. — 2003. — № 3. — С. 210—213.
2. Эсслин М. Поэзия движущихся образов / М. Эсслин ; [публ. и предисл. И. Дюшена] // Искусство кино. — 1998. — № 6. — С. 57—66.
3. Якимович Т. К. Монодрами пізнього Беккета / Т. К. Якимович // Всесвіт. — 1978. — № 10. — С. 192—196.
4. Beckett S. Collected Shorter Plays of Samuel Beckett / S. Beckett. — L. : Faber and Faber, 1984. — 320 p.
5. Beckett S. Happy Days. A Play in Two Acts / S. Beckett. — N. Y. : Grove Press, 1961. — 68 p.
6. Beckett S. Play. Breath. Not I. Catastrophe // The Samuel Beckett On-Line Resources and Links Pages. — Режим доступу: <http://www.samuel-beckett.net>.
7. Gontarski S. E. Birth astride a grave: Samuel Beckett's «Act Without Words» / S. E. Gontarski // Journal of Beckett Studies. — Florida State University. — № 1. — Winter. — 1976. — P. 29—35.
8. Harvey L. H. Samuel Beckett : Poet and Critic / L. H. Harvey. — Princeton : Princeton Univ. Press, 1970. — 451 p.
9. Tindall W. Y. Samuel Beckett / W. Y. Tindall. — N. Y. : Columbia University Press, 1964. — 48 p.