

DOI 10.23683/2415-8852-2019-1-84-94

УДК 821.133.1

ДЕФОРМАЦИИ ТЕЛА В РАССКАЗЕ С. БЕККЕТА «УСПОКОИТЕЛЬНОЕ»

Юрий Игоревич Семенченко

аспирант Южного федерального университета (Ростов-на-Дону, Россия)

e-mail: yurisemenchenko@yandex.ru

Аннотация. В настоящей статье рассматриваются различные телесные деформации главного героя рассказа С. Беккета «Успокоительное». Под деформацией понимается некий динамический импульс, вписанный в тело. В данном контексте в роли деформации может выступать любое отклонение от первоначальной регулярности – от восприятия одежды как внешнего продолжения телесного облика до циклической диаграммы пути, прочерчиваемой героем во время блужданий по оживленным городским улицам. Исследуется связь метаморфоз, претерпеваемых протагонистом в качестве живого, обладающего плотью и духом существа, с темой обреченности на боль и смерть рожденного в телесный мир человека, а также с декартовским дуализмом, в соответствии с которым субъект обеспечивается раздельным бытием для тела и духа: сознание человека никак не связано с телесными проблемами и проявлениями.

Ключевые слова: Беккет, деформация, телесность, экзистенциальная проблематика, лейтмотив, картезианский дуализм.

Поворот к телесному аспекту, наблюдаемый в искусстве XX в., стал мощным стимулом к исследованию феномена телесного в художественном произведении [Фарыно 2004а: 206]. Весьма примечательно, что телесные образы, возникающие в литературе, дают целому ряду исследователей (Ж. Старобинский, В. Подорога, М. Ямпольский и др.) повод для широких философско-антропологических и социальных обобщений: «...Телесные практики, появляющиеся на страницах художественных текстов, перестают быть всего лишь литературой и оказываются поразительным документом телесного опыта» [Подорога: 53].

В этом отношении особый интерес представляет творчество одного из крупнейших прозаиков и драматургов XX в. Сэмюэла Беккета, тексты которого пронизывают разного рода искажения, деформации тела, соотносящиеся прежде всего с размышлениями автора о собственном телесном опыте с позиции возможности пребывать в мире в качестве живого, обладающего телом и «духом» существа [Gontarski: 56]. В фокусе нашего внимания в рамках данной статьи окажутся различные формы деформации тела главного героя рассказа Беккета «Успокоительное» (“Le Calmant”, 1946). Данное произведение относится к зрелому (40–50-е гг.) периоду творчества Беккета. Именно в это время автор обращается к малой форме. Исследованию беккетовской прозы (в том числе

и малой) посвящены работы таких крупных ученых, как Дж. Флетчер, Р. Рабинович, Дж. Мерфи и др. Отметим также монументальный труд С. Гонтарски и К. Эккерли (“The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader’s Guide to His Works, Life and Thought”, 2004), изначально задумывавшийся как энциклопедически исчерпывающий справочник по Беккету – его жизни и творчеству.

С точки зрения изучаемого нами феномена деформации особый интерес представляет интерпретация рассказа «Успокоительное», предлагаемая Р. Кон. Исследовательница указывает на то, что «движение героя наряду со всеми его физическими приметами может быть осмыслено как нарратив» [Cohn: 149]. Развивая справедливую мысль Кон о связи перемещений беккетовского героя с нарративной организацией текста, отметим особую роль перипетий внешнего событийного ряда в порождении разного рода деформаций телесного облика протагониста.

Дадим определение деформации тела, предложенное в работе М. Ямпольского «Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис)»: «Некий динамический процесс или след динамики, вписанный в тело» [Ямпольский: 4]. Понятая таким образом деформация тела сводится к выявлению «любых движений, любых нарушений первоначального стазиса – от гримасничанья и смеха до танца и блуждания в потемках» [Там же: 4]. Проследим реализацию подобных динами-

ческих процессов, вписанных в тело главного героя исследуемого текста.

Так, с первых строк рассказа мы узнаем, что герой мертв, он покоится в некоей пещере, «вроде берлоги, где пол устлан консервными банками» [Беккет 2015: 101]¹. Затем он выходит из могилы и начинает повествование, делясь с читателями впечатлениями о пережитом. Примечательно, что герой не помнит, когда происходили описываемые им события и происходили ли они в действительности. Подобный принцип размытой, или смазанной, модальности соотносится со стремлением героя отыскать истоки новой экзистенциальной событийности в ожидании / переживании возврата, повтора прошлого опыта в будущем. Перед читателем предстает подробное описание жизни после смерти. Обратим внимание на то, как герой *мыслит свою смерть*: «Я и теперь не знаю, когда я умер. Мне всегда казалось, что я умер старым, девяноста лет от роду, и каких лет, и что мое тело служит тому доказательством, с головы до пят» [100]. Подобная форма размышлений героя рассказа свидетельствует, на наш взгляд, о том, что его смерть является лишь «свертыванием» (Г. Лейбниц), так как он не теряет ни жизни, ни чувства, ни разума, тем не менее герой не сразу отдает себе в этом отчет, поскольку ему мешает спутанность (*confusion*). Иными словами, после смерти или того, что имеет ее видимость, герой рассказа по-

прежнему обладает множеством перцепций, позволяющих ему сохранять то, что Лейбниц бы назвал «памятью о жизни» [Лейбниц: 388].

С другой стороны, смерти как «свертыванию» противостоит рождение, или «развертывание» «одного и того же одушевленного начала» [Там же: 390–391]. Обозначенные нами события могут быть осмыслены как деформация, поскольку она всегда связывает между собой два тела или два состояния, которые, в свою очередь, связаны с силами, приложенными из одной из среды по направлению к другой [Ямпольский: 4]. В нашем случае подобными силами являются механизмы «природной органической машины», которая, по словам Лейбница, «неразрушима и всегда располагает запасным оборонительным рубежом против какого бы то ни было натиска или насилия» [Лейбниц: 383]. Таким образом, смерть, или «свертывание», героя рассказа как бы преодолевается его повторным «рождением», или «развертыванием».

Вместе с тем подчеркнем, что такое повторное претворение в жизнь тела героя деформирует его прошлый телесный облик, создавая его по образу настоящего. Но сам процесс этого претворения по существу связан с невозможностью воплотить его в повторении [Ямпольский: 131]. Иными словами, тело, обретаемое героем рассказа после того, как он решает выйти из могилы и начать повествование, не является и не может быть

¹ Далее в настоящей статье все ссылки на это издание даются с указанием одной лишь страницы.

тождественным его прежнему телесному облику.

Проследим, как воспроизводящиеся на страницах рассказа события фиксируются в изменениях телесного облика героя в самом прямом физическом смысле.

Так, одним из наиболее любопытных эпизодов исследуемого текста с точки зрения деформации тела является описание автором страданий, которые испытывает его герой, вынужденный носить одежду своего умершего отца: «На мне было большое зеленое пальто с бархатным воротником ... принадлежавшее моему отцу <...>. На мне оно висело мертвым грузом, не дающим тепла, и полы его влачили по земле, почти скребли землю, так они затвердели, так я иссох» [106]. Данный отрывок свидетельствует о том, что отношения между телом героя и его одеждой являются более тесными, нежели только соприкосновение. Уместны в этом отношении размышления П. Флоренского: «... пронизанная более тонкими слоями телесной организации, одежда отчасти врастает в организм» [Флоренский: 112]. Обозначенное нами событие может интерпретироваться как окончательное обретение тела героем с момента его повторного «рождения», поскольку «одежда есть прямое продолжение нашей телесности» [Ямпольский: 128].

Отметим, что обнаруженное нами тождество тела и одежды значимо еще и пото-

му, что вторичное претворение теперь уже одежды (в данном случае зеленого пальто) героя также сопровождается искажением его прошлой сущности.

Возникновение подобных деформаций на страницах исследуемого текста связано с тем, что телесный и чувственный опыт, становящийся одним из фокусов творчества Беккета, является прежде всего репрезентацией экзистенциальной ситуации, переживаемой самим автором. Так, в период написания исследуемого нами текста жизнь Беккета была омрачена ухудшением состояния здоровья его матери, страдавшей болезнью Паркинсона. Ситуация, в которой оказывается Беккет, проявляет экзистенциальную ранимость автора: он мучим угрызениями совести и чувством вины перед тяжелобольной матерью. Весьма закономерно и упоминание на страницах исследуемого нами рассказа названия болезни, поразившей мать писателя: «<...> в иное время шаг мой казался черепашым даже в сравнении с жертвами паркинсонизма» [112]. В этом отношении представляется целесообразным обратиться к работам, которые демонстрируют закономерности появления в текстах Беккета концептуально значимых мотивов, напрямую связанных с интересующими нас различными вариантами деформации тела.

Так, для многих исследователей остается важным вопрос о том, почему категория воплощения в произведениях Беккета связана

с болью нашего пребывания в мире в качестве живых, обладающих телами существ? По мнению Сэма Слота, ответ на данный вопрос отчасти содержится в самих текстах автора. В своем эссе «Нулевая степень боли» (“Pain Degree Zero”, 2014) Слот утверждает, что телесная боль, пронизывающая творчество Беккета, является «болезненным, но необходимым напоминанием о том, что мы еще живы» [Gontarski: 54]. Свое предположение исследователь подтверждает словами Моллоя – главного героя одноименного романа Беккета: «Разлагаться – это тоже жить» [Беккет 2008: 36]. Также исследователь отмечает нетранзитивный характер боли у Беккета, иллюстрируя данное утверждение сценой из пьесы «В ожидании Годо», в которой Эстрагон ценой невероятных усилий наконец снимает ботинок, в то время как Владимир задает своему собеседнику вопрос, ответ на который, казалось бы, очевиден: «Тебе что, больно? – Больно! Он еще спрашивает» [Беккет 2010: 9]. Затем уже Эстрагон задает Владимиру вопрос о том, приходилось ли и ему испытывать чувство боли: «Тебе что, тоже было больно? – Больно! Он еще спрашивает!» [Там же: 9]. Приведенный отрывок свидетельствует о том, что герои Беккета сталкиваются с неизбежным одиночеством в своем страдании, поскольку боль рожденного в телесный мир человека сопротивляется вербальному означиванию, демонстрируя пропасть между словом, изначально неадекватным мысли и

чувству говорящего (Ж. Деррида), и опытом жизни.

Примечательно и то, что боль телесного существования в мире зачастую воплощается в лейтмотивном образе ботинок [Gontarski: 56]. С точки зрения деформации телесного облика весьма любопытным представляется другой лейтмотивный образ беккетовских текстов – мотив шляпы. Так, Лоуренс Харви, обращаясь к эпизоду пьесы, в котором Владимир замечает шляпу Лаки и они с Эстрагоном надевают по очереди все три шляпы, передавая их друг другу (свои собственные и шляпу Лаки), связывает мотив головного убора у Беккета с попыткой автора «создать ощущение пространства, лишённого какой-либо уникальности» [Harvey: 139]. Примечательно, что в рассказе «Успокоительное» также возникает мотив шляпы: «Впрочем, у меня на голове была шляпа, всегда одна и та же ...» [107]. Тем не менее обнаруженный нами повтор на страницах исследуемого текста нагружается функциями и смыслами, отличающимися от тех, которые выявляются исследователями в пьесе «В ожидании Годо».

В этом отношении особенно значимой для нас становится концепция мотива, предложенная Е. Фарыно, согласно которой мотив может рассматриваться как единица, способная к вторичной семантизации, то есть имеющая собственную парадигму внутри отдельного текста [Фарыно 2004б: 7–11]. Так, исходя из обнаруженного нами тождества тела

и одежды в художественном мире рассказа «Успокоительное», сделаем предположение о том, что лейтмотивный образ шляпы, возникающий на страницах беккетовского текста, теперь функционирует как продолжение телесного облика героя. Не случайно он подчеркивает, что носит одну и ту же шляпу. Таким образом, мотив шляпы вторично семантизируется, то есть обретает иной смысл внутри исследуемого нами текста.

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

Так, будучи явлением тела, шляпа подобно пальто срастается с организмом, однако набор ее функций оказывается значительно шире, чем тот, который связывается с предметом одежды. Шляпа действует в рассказе Беккета как нечто дисциплинирующее, как воплощение самого лингвистического процесса: «Попадись мне человек ... Я бы обратился к нему, дотронувшись до шляпы ... Я чуть обогнал его ... обернулся, склонился в полупоклоне, дотронулся до шляпы и сказал... » [114–117]. Шляпа становится своего рода «протезом лингвистического» (М. Ямпольский), без помощи которого объект наблюдения – страдающее, большое, невротическое тело – выходит за пределы арти-

кулируемого: «То, что через столь короткий промежуток времени ко мне вновь обратились с речью, произвело на меня огромное впечатление. <...> Простите, месье, – сказал я, приподнимая шляпу ... » [118]. Вполне закономерно бережное отношение героя к своему головному убору, потеря которого грозит утратой дара речи: «Шляпа слетела с моей головы, но шнурок не позволил ей ударить. <...> Отдайте мне шляпу. – Я отказался» [122].

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

Так, основной сюжет рассказа начинается с приходом героя-рассказчика в город. Протагонист не просто минует квартал за кварталом, его тело прочерчивает циклическую диаграмму пути: преодолев городское пространство, герой выходит к морю, а затем твердо решает вернуться к себе. Продолжив движение в обратном направлении, он попадает на оставшуюся незамеченной на пути в город площадь. Встречающиеся ему люди и транспорт создают движущуюся «стену-поток» (М. Ямпольский), которая обтекает идущего, формируя «миметическое» в своей сущности пространство, порожаемое самим телом протагониста: «... [я] заметил немало силуэтов, как мужских, так и женских

<...>. Все смертные, которых я встретил, шли в одиночестве и выглядели запавшими в самих себя <...>. Я увидел только одного велосипедиста! Он ехал со мной в одном направлении» [116].

Повороты, движение героя по кругу наряду со скоростью его перемещения в пространстве отражают особые динамические процессы, которые визуализируются одержимым ими телом героя: «Осознав же, что я иду под гору, я повернулся кругом и зашагал в противоположном направлении <...>. Я сказал, что повернулся кругом, но в действительности описал большую петлю, не теряя при этом скорости ... » [115].

Немаловажно и то, что передвижения героя в пространстве не носят бесцельный характер, а во многом связаны с надеждой пережить открытие нового как возвращение к прошлому. Идея вечного возвращения вводится припоминаемой героем историей, которую ему в детстве читал отец, чтобы успокоить. Речь в ней шла о приключениях некоего Джо Брима или Брина, сына смотрителя маяка, парня пятнадцати лет, который, стиснув в зубах нож, проплывал по ночам целые мили, охотясь за акулой: «Да, сегодня вечером все должно быть так, как в сказке, которую мне читал отец, вечер за вечером, когда я был маленьким <...>» [104]. Далее герой-рассказчик возвращается от воспоминаний прошлого к реальности переживаемой им экзистенциальной ситуации. Перед оказавшимся на бе-

регу моря героем вдруг появляется мальчик с черными вьющимися волосами, который, по всей видимости, и есть тот самый Джо Брим или Брин, путешествующий из одной истории в другую: «... передо мной вдруг появился мальчишка, державший за рога козочку. <...> Он молчал, разглядывая меня ... без страха и отвращения» [109]. Данный эпизод может интерпретироваться как обретение героем своей былой идентичности, отличной от его нынешнего состояния, поскольку память дает возможность «сочетать в себе себя прошлого и себя настоящего» [Ямпольский: 132].

В контексте интересующей нас темы обратим внимание на тот факт, что подобное удвоение себя прошлого переживается героем-рассказчиком не только как нечто связанное с памятью о минувшем, но и как тактильный опыт. В этом отношении примечательна сцена, когда мальчик дарит протагонисту конфету: «Он подошел ко мне вплотную и предложил конфету <...>. Мне уже лет семьдесят как не предлагали конфет, но я ловко схватил ее и сунул в рот, старый жест вернулся ко мне» [109]. Повторение героем некогда привычного, автоматизированного жеста представляет собой не просто слепое копирование старой жестикуляционной схемы, а воспроизведение иного типа, сопровождающееся «острым сознанием своего собственного времени» (Д. Левайн), которое позволяет протагонисту пережить опыт про-

шлого одновременно как событие актуальной реальности.

Помимо дезавтоматизации жеста и его частичного забвения в рассматриваемом эпизоде прослеживается иной тип деформации, связанный с различиями, вносимыми в тело протагониста несовпадением «Я» визуального с «Я» акустическим. Так, герою, решившему заговорить со вдруг появившимся мальчиком, не удается произнести ни слова: «Подготовив фразу, я открыл рот, ожидая ее услышать, но раздался только клекот, невразумительный даже для меня самого» [109]. Несмотря на то, что потеря протагонистом голоса связана с «афонией после долго молчания», вырвавшийся из его уст «клекот» вместо членораздельной речи есть не что иное, как вписанный в тело героя жест, который вводит в исследуемый текст важнейшую для всего творчества автора тему картезианского дуализма, «обеспечивающего раздельное бытие для тела и духа беккетовских героев» [Доценко: 109].

В этом отношении весьма примечательно удивление героя-рассказчика, вызванное расстройством фонации: «... а мне ведь известны мои собственные намерения» [109]. То есть протагонист, изначально уверенный в том, что именно он формирует свои намерения, а, значит, пользуется дискреционной, распорядительной властью по отношению к тому, что он хочет предпринять, сталкивается с автономизацией сознания от телесных

проблем и проявлений. Таким образом, утрата голосом анатомически доступных частот иллюстрирует неадекватность «Я», существующего в качестве мыслящего субъекта, его «протяженной» (Декарт) субстанции. Отметим также, что в аспекте интересующей нас деформации голос, будучи бестелесной, физически воспринимаемой акустической субстанцией, рассматривается в качестве феномена материального, поскольку он «требует тела ... лишившись которого становится подлинным знаком ... невообразимого» [Ямпольский: 196–197].

Подводя итоги размышлениям над разного рода деформациями телесности в исследуемом нами тексте, отметим их связь с главными темами творчества Беккета, синтезирующего философские размышления с личным болезненным опытом (переживания, связанные с болезнью матери, угрызения совести и чувство вины, знание о неизбежности смерти), выявляющим интенциональную логику повествователя, экзистенциальную подоплеку его размышлений о человеческом теле. Так, нарушения первоначального стазиса – от повторного «рождения» и срастания одежды с телом до блуждания по городским кварталам – опознаются героем как обреченность на боль и смерть рожденного в телесный мир человека. Трансформации телесности, связанные с утратой звучности голоса, проблематизируют картезианские представления о духовной

и материальной субстанциях, их соотношении в жизни человека.

Литература

Беккет, С. В ожидании Годо / пер. с фр. Е. Суриц, А. Наумова, О. Тархановой, Д. Мороз. М.: Текст, 2010.

Беккет, С. Моллой / пер. с фр. М. Коренева. М.: Текст, 2008.

Беккет, С. Первая любовь. Избранная проза / пер. с фр. М. Дадына. М.: Текст, 2015.

Доценко, Е.Г. Национальное и наднациональное в театре абсурда С. Беккета // Текст в культурно-историческом контексте: сб. науч. тр. Екатеринбург: Изд-во Урал. унт-та, 2005. С. 19–34.

Лейбниц, Г. В. Сочинения в четырех томах, Т. 3. М.: Мысль, 1984.

Подорога, В. Феноменология тела. М.: Ad Marginem, 1995.

Фарыно, Е. Введение в литературоведение. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2004.

Фарыно, Е. Повтор: свойства и функции // Строение повествовательного текста. Синтагматика. Парадигматика. Смоленск: СГПУ, 2004 С. 5–21.

Флоренский, П.А. Иконостас. М.: Мысль, 1994.

Ямпольский, М. Демон и Лабиринт (Диagramмы, деформации, мимесис). М.: Новое литературное обозрение, 1996.

Gontarski, S. (2014). *The Edinburgh companion to Samuel Beckett and the Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Harvey, L.E. (1960). *Art and the existential in en attendant Godot*. PMLA (Vol. 75), 1. Modern Language Association, 137–146.

Cohn, R. (2001). *A Beckett canon*. Michigan: University of Michigan Press.

References

Beckett, S. (2008). *Molloy* (M. Koreneva, Trans.). Moscow: Tekst.

Beckett, S. (2010). *En attendant Godot* (E. Sourits, A. Naumov, O. Tarkhanova, & D. Moroz, Trans.). Moscow: Tekst.

Beckett, S. (2015). *Premier amour* (A. Dadyan, Trans.). Moscow: Tekst.

Cohn, R. (2001). *A Beckett canon*. Michigan: University of Michigan Press.

Dotsenko, E.G. (2005). Natsional'noe i nadnatsional'noe v teatre absurda S. Bekketa [National and supranational in Beckett's theatre of absurd]. In *Tekst v kul'turno-istoricheskom kontekste* [Text in the cultural and historical context (Collected works)]. Yekaterinburg: Ural State University, 19–34.

Faryno, J. (2004). Povtor: svojstva i funktsii [Repetition: characteristics and functions]. In *Stroenie povestvovatel'nogo teksta. Sintagmatika. Paradigmatika* [Structure of Narrative Text. Syntagmatics. Paradigmatics]. Smolensk: Smolensk State University, 5–21.

Faryno, J. (2004). *Vvedenie v literaturovedenie*

[An introduction to Literary Studies]. Saint Petersburg: Herzen State Pedagogical University.

Florensky, P.A. (1994). *Ikonostas* [Iconostasis]. Moscow: Mysl'.

Gontarski, S. (2014). *The Edinburgh companion to Samuel Beckett and the Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Harvey, L.E. (1960). *Art and the existential in en attendant Godot*. PMLA (Vol. 75), 1, 137–146.

Iampolski, M. (1996). *Demon i labirint* (*Diagrammy, deformatsii, mimesis*) [The Demon

and the labyrinth (Diagrams, deformation and mimesis)]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

Leibniz, G.W. (1984). *Sochineniya v chetyrekh tomakh* (t. 3) [Collection of works in 4 Vols. (Vol. 3)]. Moscow: Mysl'.

Podoroga, V. (1995). *Fenomenologiya tela* [Phenomenology of the body]. Moscow: Ad Marginem.

BODY DEFORMATIONS IN THE SAMUEL BECKETT'S SHORT STORY "THE CALMATIVE"

Iurii I. Semenchenko, Postgraduate student, the Southern Federal University, Rostov-on-Don, Russia;
e-mail: yurisemenchenko@yandex.ru

Abstract. The article dwells on various body deformations that the protagonist of the Beckett's short story "The Calmative" is subjected to. The term "deformation" can be defined as some dynamic impetus that affects the body. In this context any alteration of the initial stability can be viewed as deformation, from changes of the protagonist's self-perception in terms of clothes (as the element of his physical appearance) to his wandering around the town, drawing a circle diagram. The article also analyses the connection between deformations that the main character suffers as a living being, having flesh and spirit and the topic of human, being condemned to pain and death due to his physical nature; as well as the same connection between deformations and Cartesian dualism that implies the idea of flesh and spirit having separate existence, in other words, human's conscious does not have any connection with his corporal problems and manifestations.

Key words: Beckett, deformation, corporality, existential issues, key-note, Cartesian dualism.

