

УДК 821.111

doi 10.17072/2073-6681-2020-1-120-126

ОБРАЗЫ ДВИЖЕНИЯ В КОНЦЕПЦИИ СЮЖЕТА РОМАНА СЭМЮЭЛА БЕККЕТА «МЕРФИ» (1938)

Илья Николаевич Чернышев

аспирант кафедры теории и истории мировой литературы

Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации

Южный федеральный университет

344006, Россия, г. Ростов-на-Дону, ул. Большая Садовая, 105/42. IChernyshev1993@yandex.ru

SPIN-код: 7734-2715

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3240-1904>

ResearcherID: J-7847-2017

Статья поступила в редакцию 09.10.2019

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Чернышев И. Н. Образы движения в концепции сюжета романа Сэмюэла Беккета «Мёрфи» (1938) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2020. Т. 12, вып. 1. С. 120–126. doi 10.17072/2073-6681-2020-1-120-126

Please cite this article in English as:

Chernyshev I. N. Obrazy dvizheniya v kontseptsii syuzheta romana Semyuela Bekketa «Merfi» (1938) [Images of Motion in Samuel Beckett's Novel 'Murphy' (1938)]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2020, vol. 12, issue 1, pp. 120–126. doi 10.17072/2073-6681-2020-1-120-126 (In Russ.)

Рассматриваются образы романа С. Беккета «Мерфи» (1938), связанные с движением. В период написания романа писатель стремится освободиться от влияния Дж. Джойса и прийти к собственному творческому методу. Протагонист романа Мерфи – один из типичных беккетовских персонажей (Белаква, Уотт, Моллой, Мэлон), которые предпочитают уединение в ментальном пространстве собственного воображения и безразличны к тому, что происходит за его пределами. Мерфи испытывает отвращение к бесконечным циклическим процессам, присущим телесной жизни, и стремится оградить себя от соприкосновений с ними. Биографические комментарии к роману, предложенные известными исследователями творчества писателя, могут быть дополнены наблюдениями над специфической феноменологии и поэтологией Беккета, предложенными учеными в последние годы.

С помощью феноменологического анализа делается попытка выявить функции образов, связанных с движением, в раскрытии внутреннего конфликта Мерфи, который становится сюжетобразующим. В восприятии протагониста его существование определяется противодействием «большого» и «малого» миров, наполненных разнообразными пространственными и предметными образами. Сюжет романа связан с сознательным стремлением героя взаимодействовать с определенными источниками движения ради обретения телесной неподвижности, дарующей максимальную свободу пребывания во внутреннем мире. Значимыми характеристиками образов движения у Беккета становятся контролируемая и неконтролируемая цикличность, желаемая неподвижность и разрушительная хаотичность.

Ключевые слова: Беккет; феноменология; образы движения; цикличность; концепция сюжета; роман «Мерфи».

Роман «Мерфи» (1938) отличает непростая издательская судьба. Первая попытка Беккета опубликовать текст оказалась неудачной. Редактор издательства «Chatto & Windus» возвратил рукопись со следующим отзывом: «Ваша книга

требует многого от интеллекта читателя и уровня его общих познаний, а потому практически не имеет шансов на прибыль» [Nixon 2011: 48]. За полтора года, разделивших момент завершения книги и момент ее выхода, было получено

более трех десятков отказов. В итоге по протекции художника Дж. Йейтса роман был напечатан в издательстве «Routledge», несмотря на убежденность редакции в том, что данный текст «слишком хорош, чтобы стать популярным и хорошо продаваться» [Nixon 2011: 49].

Художественные достоинства произведения были отмечены рецензентами крупных литературных журналов. Писатель и драматург К. О'Брайен отозвалась о нем, как о «всеохватывающем, выразительном описании приключений героя внутри своей души» [Graver, Federman 1979: 52], а поэт Д. Томас среди очевидных сильных сторон романа упомянул энергичность стиля повествования и оригинальность юмора [ibid.: 50]. «Мерфи» был также охарактеризован как «утонченный бурлеск, комический эффект в котором достигается прежде всего за счет умелого обращения со словами» [Graver, Federman 1979: 49]. Тем не менее текст не фигурировал в критических работах вплоть до его переиздания в 1957 г. в США, где он привлек внимание американских исследователей Р. Кон и Х. Кеннера [Cohn 1962; Kenner 1962].

В следующие несколько десятилетий были написаны обзорные монографии по творчеству Беккета, в которых «Мерфи» рассматривался как один из этапов развития подлинного беккетовского языка. Так, Ф. Хоффман высказывает мнение о том, что данный роман вместе с законченным в 1944 г. романом «Уотт» выступают в качестве «финальной подготовки к тому, чтобы сбросить с себя влияние Джойса» [Hoffman 1962: 121], а Дж. Флетчер отмечает впервые начинающую проявляться в «Мерфи» лаконичность стиля [Fletcher 1964: 42]. Ю. Уэбб, сравнивая произведение с предыдущим романом «Больше тычков, чем ударов» (1934), акцентирует внимание на специфических особенностях отношений героя с окружающим миром: «Мерфи, в отличие от Беллаквы, предпринимает более серьезные попытки увидеть жизнь такой, какая она есть <...> но освободиться от условий человеческой жизни невозможно, и в беккетовском мире одним из таких условий является иллюзия» [Webb 1970: 55].

Попытки дать полноценное критическое освещение «Мерфи» были предприняты Р. Харрисоном в монографии "Samuel Beckett's Murphy: a critical excursion" (1968) [Harrison 1962] и С. Кеннеди в работе с многообещающим названием "Murphy's Bed: A Study of Real Sources and Sur-real Associations in Samuel Beckett's First Novel" (1971) [Kennedy 1971]. Однако первым по-настоящему прорывным в изучении романа и, в частности, в раскрытии особенностей его образной составляющей стал труд К. Акерли, который обратил внимание на неприметные на пер-

вый взгляд детали в тексте. Их интерпретация, по мнению ученого, «является единственно возможным способом прочтения текста в философском или художественном ключе» [Ackerley 2004: 10]. Опираясь на записные книжки писателя и другие биографические источники, он составил подробные комментарии к роману, разобрал происхождение отдельных фраз и образов. В предисловии к изданию данной работы в 1998 г. литературовед С. Гонтарски заявил, что монография Акерли «станет отправной точкой для всей исследовательской работы по «Мерфи» в XXI веке» [ibid.: 9].

Некоторые исследователи, признавая важность обращения к биографическим материалам в процессе исследования авторского воображения, тем не менее исходят из продиктованной феноменологическим методом необходимости оставаться в границах художественного текста при проведении анализа его образной составляющей [Schmitt 2017], что особенно эффективно в случае модернистского искусства [Mildenberg 2017]. Отметим, что отдельные феноменологические разработки поэтологии всего творчества Беккета предпринимались в недавних монографиях за рубежом [Kaelin 2012; Maude, Feldman 2009]. В рамках данной статьи, обращенной к роману «Мерфи», сопоставление образов, связанных с движением, позволит выявить особенности главного сюжетного конфликта, вокруг которого выстраивается повествование.

В психологическом портрете протагониста «Мерфи» наблюдаются те же характерные черты, что и у героя предыдущих романов Беккета. Сходство Мерфи и Беллаквы проявляется при описании их взаимодействия с внешним миром. Оба персонажа одинаково ощущают свою неприспособленность к жизни среди людей и стремятся избегать воздействия чужой воли. Важно подчеркнуть, что Мерфи заявляет о себе как о совокупности двух составляющих (тела и разума), каждая из которых обитает в своей реальности. Этим реальностям Мерфи дает названия – «большой мир» и «малый мир», определяя законы их сосуществования: движение в малом мире зависит от покоя в большом. При этом разум он считает своей главной частью, заявляя: "I am not of the big world, I am of the little world" [Beckett 2009: 112], и старается больше времени проводить за его изучением.

Произведение можно условно разделить на две части в соответствии с цитатой из письма Беккета Т. Макгриви, написанного 16 января 1936 г.: "I suddenly see that Murphy is break down between his [Geulincx's] «Where you are worth nothing, may you also wish for nothing» (positive) & Malraux's "It is difficult for one who lives isolat-

ed from the everyday world not to seek others like himself» (negation)” [The Letters of Samuel Beckett 2009: 299]. Первая часть, определяемая с максимальной Гейлинкса, относится к пребыванию героя среди здоровых людей, а вторая, в которой процитированы слова Мальро, – к его работе в санатории для умалишенных Magdalen Mental Mercyseat (МММ).

Для начала рассмотрим основные образы, связанные с движением, в первой части. Роман начинается фразой: “The sun shone, having no alternative, on the nothing new under the sun” [Beckett 2009: 1], которая, по мнению Акерли, отсылает нас к известной цитате из Книги Экклезиаста: “there is no new thing under the sun” [Ecclesiastes 1:9] и указывает на постоянство основ мироздания.

Движение земли вокруг своей оси, как и ее движение вокруг солнца, не зависят от осознания их человеком, но определяют ритм повторяющихся явлений человеческой повседневности. Привязав себя к креслу в углу комнаты, Мерфи пытается скрыться от солнечного света, упоминающегося в данном эпизоде вместе с другими проявлениями циклических процессов: “...somewhere a cuckoo-clock, having struck between twenty and thirty, became the echo of a street-cry, which now entering the mew gave Quid pro quo! Quid pro quo! Directly” [Beckett 2009: 2]. Однако ему не удается этого сделать, так как даже в темном углу его взгляд привлекает радуга на потолке: “The eyes, cold and unwavering as a gull’s, stared up at an iridescence splashed over the cornice moulding, shrinking and fading” [ibid.: 5]. Таким образом утверждается вездесущность цикличности.

Несмотря на болезненное восприятие солнечного света, небесные тела в целом представляют, по словам героя, единственную систему за пределами собственного ментального пространства, в которой он чувствует уверенность. Сталкиваясь с необходимостью принять важное решение, Мерфи полагается на звезды и планеты. К примеру, перед тем, как сделать предложение своей возлюбленной Селии, он изучает трактат Томмазо Кампанеллы «Город Солнца» в поиске советов по устройству жизни в соответствии с астрологией. Свои серьезные намерения Мерфи озвучивает в день, когда Луна находится между Землей и Солнцем, образуя прямую. Герой также заявляет, что они должны пожениться до того, как Луна окажется в оппозиции, т. е. перед тем, как Земля окажется на одной линии между Солнцем и Луной.

Показателен подход Мерфи к поиску работы. Первым шагом в этом процессе для него становится чтение гороскопа, принести который он просит Селию: “...as there was no possibility of his

finding in himself any reason for work taking one form rather than another, would she kindly procure a corpus of incentives based on <...> the heavenly bodies” [ibid.: 22].

Таким образом, неспособный проявлять инициативу в процессах, упорядочивающих человеческую повседневность, Мерфи обращается за помощью к небесным телам, движение которых происходит по законам, представляющимися незыблемыми. Посредством изучения астрологических толкований протагонист пытается наладить контакт с внешним миром, понять, каким должно быть его поведение.

В данном контексте стоит обратить внимание и на имя подруги Мерфи, которое исследователи романа обычно соотносят с лат. *Caelius* (восходит к «Caelum» – «небо»), а также на имя ее родственника Келли. Упомянутый факт и то, что Селия начинает вращаться, когда впервые замечает на себе взгляд Мерфи (в этот момент герой как раз занят изучением карты звездного неба), подчеркивает ее связь с астрономическими образами. «Небесное» происхождение Селии может указывать на ее роль в качестве связующего звена между главным героем и внешним миром. В то же время она заставляет Мерфи еще острее почувствовать разделенность тела и разума: “The part of him that he hated craved for Celia, the part that he loved shrivelled up at the thought of her” [ibid.: 8].

«Малый мир» получает в романе подробное описание. В соответствии с представлениями протагониста, его разум – это “large hollow sphere, hermetically closed to the universe without” [ibid.: 76] с трехчастной структурой. Светлая часть пространства сферы, являющаяся также верхней и «реальной», переходит в темную (нижнюю, «виртуальную»), минуя срединную зону полусвета.

Первые две зоны сохраняют связь с внешним миром, отражают опыт, полученный в нем Мерфи, и поэтому движение в них сопоставимо с циклическим движением снаружи.

Наибольший интерес вызывает третья, темная зона, содержащая “nothing but forms becoming and crumbling into the fragments of a new becoming, without love or hate or any intelligible principle of change <...> nothing but commotion and the pure forms of commotion” [ibid.: 112]. Здесь движение ощущается героем как внешний, независимый от него, непрекращающийся и линейно протекающий процесс: “He did not move, he was a point in the ceaseless unconditioned generation and passing away of line” [ibid.: 79]. В отличие от предыдущих зон, темная зона не имеет связи с эмпирическим опытом, что делает ее полной противоположностью физическому миру. Именно сюда ге-

рой стремится попасть, скрываясь от окружающей реальности.

В разговоре со своим духовным наставником Нири, к которому Мерфи приходит, желая освоить искусство управления сердцебиением, главный герой высказывает мысль о том, что жизнь – это скитания в поисках дома. Тем самым он обозначает непреходящий атрибут существования – движение. Описание темной зоны «малого мира» наводит на мысль о том, что протагонист находит дом в глубинах своего разума, где он фактически перестает существовать, но становится частью процесса существования в целом: “Here he was not free, but a mote in the dark of absolute freedom. He did not move, he was a point in the ceaseless unconditioned generation and passing away of line” [Beckett 2009: 112]. Сравнив ощущения героя с описанием чувств, которые испытывала Альба в романе «Мечты о женщинах, красивых и так себе» (1932), согласимся с Виндельбандом, определяющим основную цель беккетовских персонажей так: “To rest unmoved within one’s self” (цит. по: [Ackerley 2004: 30]).

Добавим, что наиболее желанным состоянием во внешнем мире для Мерфи является неподвижность на фоне какого-либо параллельно протекающего процесса.

Так, для проникновения в свой «дом» Мерфи пользуется раскачивающимся креслом, привязывая себя к нему шарфами и таким образом обездвиживая тело. Уникальность кресла среди других предметов подчеркивается с помощью описания его движения: “Most things under the moon got slower and slower and then stopped, a rock got faster and faster and then stopped” [Beckett 2009: 9]. Раскачивания и постепенная остановка помогают протагонисту покинуть мир, в котором существуют солнечный свет и крики торговцев: “The rock got faster and faster, shorter and shorter, the iridescence was gone, the cry in the mew was gone, soon his body would be quiet” [ibid.: 10].

Протагонист, привязанный к креслу-качалке, – это, безусловно, наиболее яркая иллюстрация озвученного выше утверждения, однако в романе можно встретить и другие примеры. Например, среди своих развлечений Мерфи выделяет поездки в автобусе: “One of the many things that he adored was a ride in one of the new six-wheelers when the traffic was at its height. The deep oversprung seats were most insidious, especially forward” [ibid.: 68]. Покачивания на сидении становятся источником удовольствия, тягу к которому он испытывает после бесплодных прогулок в поисках трудоустройства. В другом эпизоде герой ложится на землю после неудавшегося обеда, чтобы слиться в своей неподвижности с непрерывным движением планеты. После этого он

мысленно переносится в пространство, где “no pensums and no prizes, but only Murphy himself, improved out of all knowledge” [ibid.: 105].

Стоит отметить, что Селия вслед за Мерфи открывает для себя успокаивающий эффект кресла, которое остается в ее распоряжении после того, как герой отправляется на поиски работы: “Most of the time that he was out she spent sitting in the rocking-chair with her face to the light <...> it was never quiet in the room, but brightening and darkening in a slow ample flicker that went all day <...> She preferred sitting in the chair, steeping herself in these faint eddies till they made an amnion about her own disquiet” [ibid.: 66–67]. Подробное описание воздействия кресла на Селию служит подтверждением его универсальной функции проводника в мир разума, где исчезают привычные атрибуты физического мира и где герои оказываются в исходной точке существования, в пограничном положении между бытием и небытием: “...the days and places and things and people were untwisted and scattered, she was lying down, she had no history” [ibid.: 67].

Описав основные образы, связанные с движением, в первой части романа, можно сделать предварительный вывод о том, что кресло и планеты выступают в качестве инструментов, с помощью которых главный герой пытается сделать возможной свою жизнь в мире нормальных людей. Посредством раскачиваний в кресле протагонист достигает гармонии со своим разумом, а планеты помогают ему в принятии решений.

Действие второй части разворачивается в пространстве МММ, куда Мерфи устраивается работать санитаром. Обитатели санатория – пациенты, «отрезанные» от реальности, – в глазах главного героя становятся воплощением его идеала: “...the impression he received was of that self-immersed indifference to the contingencies of the contingent world which he had chosen for himself as the only felicity and achieved so seldom” [ibid.: 167]. Среди них Мерфи выделяет Эндона, который превосходит остальных своим великолепием: “The tiny body was perfect in every detail <...> The features were most delicate, regular and winning, the complexion olive except where blue with beard” [ibid.: 167].

Характерной чертой движений Эндона является отсутствие в них какой-либо динамики, что делает бесконечным его участие в любом процессе. Данное качество демонстрируется на примере того, как персонаж весь день курит сигару. Мерфи приходится постоянно ее поджигать: “...yet evening found it still unfinished” [ibid.: 173]. Но наиболее показательным является описание шахматных партий, разыгрываемых между протагонистом и Эндонам. Выставляя утром фигу-

ры, оба героя совершают ходы в течение дня, сохраняя до вечера все фигуры на доске.

Есть основания полагать, что образ игры в шахматы является центральным в романе. Это частично подтверждается желанием Беккета разместить на обложке своего произведения фотографию обезьян, ведущих шахматную партию [The Letters of Samuel Beckett 2009: 406]. Однако главный аргумент в пользу такой точки зрения содержится в характеристике, данной Остину Тиклпенни, который приводит Мерфи в МММ: “The merest pawn in the game between Murphy and his stars” [Beckett 2009: 85]. Из этого описания мы узнаем, что все события, происходящие с главным героем, могут быть восприняты как ходы в шахматной партии. Инициатива в этой воображаемой игре исходит от небесных тел: они указывают герою на то, каким должен быть его следующий поступок. Данное наблюдение показательно при рассмотрении реальной партии, разыгрываемой в финале романа.

После того как Мерфи начинает постоянно жить в МММ, его вера в ценность астрологических знаний исчезает. Расположение небесных тел теряет свое символическое значение: “The moon in the Serpent was no more than an image, a fragment of vitagraph” [ibid.: 162]. Мерфи перестает соотносить свои поступки с движением звезд и планет, так как теперь представляет себя одним из пациентов, избавившихся от связи с «большим миром». В то же время звезды перестают показываться главному герою: “He did not see the stars any more. Walking back from Skinner’s his eyes were on the ground. And when it was not too cold to open the sky-light in the garret, the stars seemed always veiled by cloud or fog or mist” [ibid.: 169]. Выясняется, что такая ситуация связана с расположением чердака, на котором живет Мерфи: “The sad truth was that the skylight commanded only that most dismal patch of night sky, the galactic coal-sack, which would naturally look like a dirty night” [ibid.: 169–170]. Таким образом, пространство МММ играет свою роль в разрушении связей между протагонистом и небесными телами.

Устроившись в санаторий, Мерфи утрачивает способность погружаться в свой разум. Поверив в свою способность соответствовать отрешенности пациентов, он стирает границы между «малым миром» и пространством санатория. В результате нарушается баланс между двумя мирами, в которых изначально существовал персонаж. Даже после того, как он переносит кресло в свою комнату, ему удается достичь желаемого состояния лишь однажды. В этот момент его видит Тиклпенни, который заявляет, что Мерфи похож на Кларка – пациента, находящегося в кататоническом ступоре и бесконечно повторяю-

щего фразу: “Mr. Endon is very superior” [ibid.: 171]. Затем, вплоть до ночной смены, протагонист проводит “many fruitless hours in the chair” [ibid.: 187].

Ночное дежурство, строго регламентированное и предполагающее движение по замкнутой траектории, вызывает у Мерфи сомнения в том, что ему доступен «малый мир» находящихся внутри своего разума пациентов. Во время первого обхода герой чувствует, что, возможно, по-прежнему принадлежит внешней реальности, к взаимодействию с которой он уже не приспособлен.

Разрешение развязки связано с последней шахматной партией Мерфи и Эндона. Пошаговая запись ходов приводится в романе с комментариями. В первом из них отмечено, что Эндон всегда играет черными фигурами. Таким образом, Мерфи оказывается вынужденным проявить инициативу и сделать первый ход, поставив белую пешку на E4. Затем он снова пытается вернуться к своей пассивной позиции, но зеркальное отражение ходов Эндона оказывается уже невозможным. Проследивая развитие игры, можно заметить, что сумасшедший решает собственную логическую задачу. Его цель – в конце игры выстроить фигуры в положение, максимально приближенное к исходному. В итоге Мерфи признает свое поражение и сдается, что остается незамеченным для соперника.

В эпизоде с решающей партией Эндон предстает перед Мерфи в божественном облике: “Mr. Endon, an impeccable and brilliant figurine in his scarlet gown, his crest a gush of vivid white against the black shag, squatted tailor-fashion on the head of his bed, holding his left foot in his right hand and in his left hand his right foot. The purple poulaines were on his feet and the rings were on his fingers. The light spurted off Mr. Endon north, south, east, west and in fifty-six other directions” [ibid.: 198]. Кроме того, движение фигур Эндона по шахматной доске напоминает движение небесных тел по орбите – и те и другие возвращаются в исходную точку. Такие наблюдения дают нам право предположить, что в Эндоне воплощается образ бога-творца, который отстраненно руководит бесконечными процессами.

После неудавшейся партии Мерфи погибает. Он заглядывает в глаза Эндону и осознает, что тот не замечает его существования. Возвращаясь к себе после проигрыша, Мерфи впервые за долгое время привязывает тело к креслу и погибает в результате взрыва газа.

Его смерти предшествует эпизод, в котором герой тщетно пытается вызвать в памяти знакомые образы: “He tried again with his father, his mother, Celia, Wylie, Neary, Cooper, Miss Dew, Miss Carridge, Nelly, the sheep, the chandlers, even

Bom and Co., even Bim, even Ticklepenny and Miss Counihan, even Mr. Quigley. He tried with the men, women, children and animals that belong to even worse stories than this. In vain in all cases" [Beckett 2009: 200]. Утрата способности визуализировать воспоминания свидетельствует об окончательном разрыве между Мерфи и внешним миром.

Стоит отметить, что наличие газового обогревателя становится неременным условием, которое герой выдвигает перед тем, как согласиться на работу в МММ. В одном из эпизодов он размышляет над этимологией слова «gas», приходя к выводу, что оно родственно слову «chaos». Слишком быстрое хаотическое движение частиц газа, обусловленное реакцией, убивает протагониста.

Пакет с прахом Мерфи попадает в бар, где подвергается целому ряду воздействий: "It bounced, burst, off the wall on to the floor, where at once it became the object of much dribbling, passing, trapping, shooting, punching, heading and even some recognition from the gentleman's code" [ibid.: 203]. В итоге пепел выметают на улицу вместе с мусором: "By closing time the body, mind and soul of Murphy were freely distributed over the floor of the saloon; and before another dayspring greyned the earth had been swept away with the sand, the beer, the butts, the glass, the matches, the spits, the vomit" [ibid.: 280]. Закончив свое существование, главный герой растворяется в гротескно нарисованном внешнем мире, от которого пытался бежать.

Посредством разнообразных образов, связанных с движением, писатель конструирует сюжетобразующий конфликт, заключающийся в противоречии между разумом и телом протагониста. Мерфи придерживается пассивной модели поведения, отказываясь от общепринятых целей, и, увлеченный исследованиями своего сознания, ограничивает подвижность тела. В то же время он испытывает потребность в общении с Селией и интересуется астрологическими предсказаниями, связанными с циклическими процессами внешнего мира. Попытки Мерфи «остановить» тело, как и его восхищение перед душевнобольными, указывают на желание героя замкнуться внутри своего разума. Но эпизод с шахматной партией демонстрирует отсутствие в его характере цельности, необходимой для реализации данного стремления. В отличие от Эндона, который управляет фигурами, движущимися подобно звездам по намеченной траектории, Мерфи оказывается способен действовать инициативно. Его гибель обусловлена, с одной стороны, последовательным отказом от телесной жизни, наполненной циклическим движением, и недостаточной отрешенностью для сведения своего существования к самосозерцанию – с другой.

Список литературы

Ackerley C. J. *Demented Particulars: The Annotated 'Murphy'*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. 264 p.

Beckett S. *Murphy*. L.: Faber & Faber, 2009. 224 p.

Cohn R. *Samuel Beckett: the Comic Gamut*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1962. 340 p.

Fletcher J. *Novels of Samuel Beckett*. N. Y.: Barnes & Noble, 1965. 264 p.

Graver L., Federman R. *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. N. Y.; L.: Routledge, 1979. 392 p.

Harrison R. L. *Samuel Beckett's Murphy: A Critical Excursion*. Athens: University of Georgia Press, 1968. 99 p.

Hoffman F. *Samuel Beckett: The Language of Self*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1962. 177 p.

Kaelin E. F. *The Unhappy Consciousness: The Poetic Plight of Samuel Beckett*. Berlin: Springer Science & Business Media, 2012. 326 p.

Kennedy S. *Murphy's Bed: A Study of Real Sources and Sur-real Associations in Samuel Beckett's First Novel*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1971. 325 p.

Kenner H. *A Reader's Guide to Samuel Beckett*. Syracuse: Syracuse University Press, 1996. 208 p.

Maude U., Feldman M. *Beckett and Phenomenology*. L.: A&C Black, 2009. 212 p.

Mildenberg A. *Modernism and Phenomenology*. L.: Palgrave Macmillan, 2017. 183 p.

Nixon M. *George Reavey – Beckett's first literary agent // Publishing Samuel Beckett*. London: British Library, 2011, P. 41–55.

Schmitt A. *The Phenomenology of Autobiography: Making It Real*. N. Y.; L.: Routledge, 2017. 178 p.

Webb E. *Samuel Beckett: A Study of his Novels*. Seattle: University of Washington Press, 2014. 192 p.

References

Ackerley C. J. *Demented Particulars: The Annotated 'Murphy'*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004. 264 p. (In Eng.)

Beckett S. *Murphy*. London, Faber & Faber, 2009. 224 p. (In Eng.)

Cohn R. *Samuel Beckett: the Comic Gamut*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1962. 340 p. (In Eng.)

Fletcher J. *Novels of Samuel Beckett*. New York, Barnes & Noble, 1965. 264 p. (In Eng.)

Graver L., Federman R. *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. New York and London, Routledge, 1979. 392 p. (In Eng.)

Harrison R. L. *Samuel Beckett's Murphy: A Critical Excursion*. Athens, University of Georgia Press, 1968. 99 p. (In Eng.)

Hoffman F. *Samuel Beckett: The Language of Self*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1962. 177 p. (In Eng.)

Kaelin E. F. *The Unhappy Consciousness: The Poetic Plight of Samuel Beckett*. Berlin, Springer Science & Business Media, 2012. 326 p. (In Eng.)

Kennedy S. *Murphy's Bed: A Study of Real Sources and Sur-real Associations in Samuel Beckett's First Novel*. Lewisburg, Bucknell University Press, 1971. 325 p. (In Eng.)

Kenner H. *A Reader's Guide to Samuel Beckett*. Syracuse, Syracuse University Press, 1996. 208 p. (In Eng.)

Maude U., Feldman, M. *Beckett and Phenomenology*. London, A&C Black, 2009. 212 p. (In Eng.)

Mildenberg A. *Modernism and Phenomenology*. London, Palgrave Macmillan, 2017. 183 p. (In Eng.)

Nixon M. George Reavey – Beckett's first literary agent. *Publishing Samuel Beckett*. London, British Library, 2011, pp. 41–55. (In Eng.)

Schmitt A. *The Phenomenology of Autobiography: Making It Real*. New York and London, Routledge, 2017. 178 p. (In Eng.)

Webb E. *Samuel Beckett: A Study of his Novels*. Seattle, University of Washington Press, 2014. 192 p. (In Eng.)

IMAGES OF MOTION IN SAMUEL BECKETT'S NOVEL 'MURPHY' (1938)

Ilya N. Chernyshev

Postgraduate Student in the Department of Theory and History of World Literature

Institute of Philology, Journalism and Intercultural Communication, Southern Federal University

105/42, Bolshaya Sadovaya st., Rostov-on-Don, 344006, Russian Federation. IChernyshev1993@yandex.ru

SPIN-code: 7734-2715

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3240-1904>

ResearcherID: J-7847-2017

Submitted 09.10.2019

The article focuses on the images connected with motion in S. Beckett's novel *Murphy* (1938). During the period of writing the book, the author wanted to free himself from the influence of James Joyce and to develop his own conception. He chose a popular Irish name for his main hero and added to the portrait some details from his own biography. The protagonist of the novel, Murphy, is one of the typical Beckettian characters (Belacqua, Watt, Molloy, Malone), who realize the infinite distance between themselves and the outer world. They prefer staying isolated in the mental space of their own imagination and are indifferent to what is happening outside of it. Murphy is disgusted by endless cyclic processes that physical life consists of. He tries not to be involved in them. The impossibility of the complete indifference, on the one hand, and the protagonist's obsession with self-contemplation, on the other hand, lead him to death. Biographical comments to the novel, made by famous literary critics, may be supplemented with observations on the specific nature of S. Beckett's phenomenology and poetology, offered by scholars in recent years.

Based on the phenomenological analysis, the article aims to discover how the images of motion are engaged in the process of revealing Murphy's inner conflict. Among the elements of Beckett's conception, we can single out the 'big world' and the 'small world', which are filled with different spatial images and images of objects. The plot of the novel is connected with Murphy's conscious efforts to interact with specific moving objects for obtaining corporal calmness, giving him freedom of staying in his mental world. Significant characteristics of the motion images in the novel are the following: controlled and uncontrollable cyclicity, desirable immobility, and destroying chaotic nature.

Key words: Beckett; phenomenology; motion images; cyclicity; plot conception; *Murphy*.