

УДК 821.133.1
doi 10.17072/2073-6681-2020-4-128-135

ФЕНОМЕН ГОЛОСА В МАЛОЙ ФРАНКОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЕ С. БЕККЕТА

Юрий Игоревич Семенченко

аспирант кафедры теории и истории мировой литературы

Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации

Южный федеральный университет

344006, Россия, г. Ростов-на-Дону, пер. Университетский, 93. yurisemenchenko@yandex.ru

SPIN-код: 3657-5997

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3360-7453>

Статья поступила в редакцию 31.01.2020

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Семенченко Ю. И. Феномен голоса в малой франкоязычной прозе С. Беккета // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2020. Т. 12, вып. 4. С. 128–135. doi 10.17072/2073-6681-2020-4-128-135

Please cite this article in English as:

Semenchenko Yu. I. Fenomen golosa v maloy frankoyazychnoy proze S. Bekketa [The Voice Phenomenon in Beckett's French-Language Short Stories]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2020, vol. 12, issue 4, pp. 128–135. doi 10.17072/2073-6681-2020-4-128-135 (In Russ.)

В статье рассматривается специфика репрезентации феномена голоса, а также особенности его функционирования в малой франкоязычной прозе Беккета, а именно – в рассказах «Первая любовь», «Успокоительное» и «Далече птица». Вышеперечисленные тексты позволяют, на наш взгляд, с одной стороны, продемонстрировать генезис авторских художественно-эстетических принципов работы с исследуемым феноменом, впоследствии нашедших свое воплощение в театральных, телевизионных и радиопьесах Беккета, с другой – пролить свет на специфику художественного мира этих текстов.

Проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы. Во всех рассмотренных нами произведениях голос фиксируется в различных формах репрезентации и имеет варьирующуюся (от текста к тексту) функциональность.

Так, в «Первой любви» перед нами женский голос, требующий восстановить телесность и индивидуальность своего истока. Парадоксально, однако, что отпечаток конвульсивности, который несет на себе голос героини, имеет своим источником не телесное, а идеальное. В «Успокоительном» же выраженная знаками телесных состояний немощ главного героя удваивается посредством афонии, которая, таким образом, трансцендирует важнейший для творчества Беккета мотив человеческого бессилия. Кроме того, здесь этот мотив обнажает новую смысловую грань, а именно бессилия как «отсрочки» сопряженных с человеческой экзистенцией страданий. И наконец, в рассказе «Далече птица» перед нами персонаж-вентрилок: «Он», благодаря поселившемуся внутри него «Я», обретает сходство с чрево вещателями, однако, в отличие от них, его способность к говорению оказывается полностью во власти повествователя.

Ключевые слова: голос; телесность; экзистенциализм; литература на французском языке; Беккет.

Феномен голоса в творчестве Беккета нередко оказывался в фокусе внимания исследователей. По мнению Б. Клемана, «именно с этой перспективы произведения автора в наибольшей степени обнаруживают свою изобретательность, сме-

лость и, как следствие, вызывают восхищение»¹ [Clément 2008: 28]. Отметим, что большинство наблюдений над феноменом голоса в текстах исследуемого автора связаны с психоаналитическими трактовками. Так, Л. Сасс характеризует

речь Лаки из «В ожидании Годо» как «симулякр» шизофренического модуса построения высказывания [Sass 1992: 189]. Сходные идеи развивают Ж. Делез и Ф. Гваттари, когда в своем двухтомнике «Капитализм и шизофрения» (*Capitalisme et schizophrénie*, 1972–1980) предлагают беккетовских героев в качестве примеров личностей, ускользающих от трактовки в русле Эдипа [Делез, Гваттари, 2007]. Отметим также Т. Адорно, который в своем эссе «Как понимать “Конец игры”» (*Versuch, das Endspiel zu verstehen*, 1961) развивает теоретические наблюдения, связанные с так называемой «шизоидной ситуацией» [Adorno 1974: 300]. Ш. Веллер, в свою очередь, в своих размышлениях о феномене «шизоидного голоса» в произведениях Беккета проводит дистинкцию между терминами «шизофреник» (*schizophrenic*) и «шизоид» (*schizoid*), зачастую не разграничиваемыми в работах вышеупомянутых мыслителей [Weller 2008].

Однако особенно интересными представляются наблюдения С. Гонтарски: «Феномен бестелесного (*disembodied*) голоса завладел вниманием Беккета уже в ранние годы творчества, когда им было выбрано “Эхо” [отсылка к античному мифу о лишенной голоса нимфе. – Ю. С.] в качестве образа-эмблемы для своего первого сборника стихов “Кости Эхо”. <...> “Текстам впустую” можно было дать то же самое название – “Кости Эхо”, поскольку с тех пор Беккет никогда не создавал ничего, что бы напоминало литературных персонажей, за исключением образа безымянного повествователя <...>, прилагающего усилия, чтобы увидеть изображения и услышать звуки – последние зачастую представляют собой эхо – бестелесные голоса или лишенные голоса тела <...>» [Beckett 1995: 25]. Сходные идеи высказывает Анна-Тереза Тыменецка в предисловии к восьмому тому ежегодника «Аналекта Гуссерлиана» (*Analecta Husserliana*, 1981): «В поздних романах, как и во многих пьесах, главным действующим лицом является повествователь, у которого зачастую нет имени, поскольку не представляется возможным, что оно у него было. Перед нами голос, стремящийся к контролю над другими голосами <...>» [Kaelin 1981: 10–11].

Вышеизложенные идеи станут отправным пунктом наших размышлений о феномене «беккетовского» голоса. Материалом послужит малая франкоязычная проза, а именно – рассказы «Первая любовь» (*Premier amour*, 1946), «Успокоительное» (*Le Calmant*, 1946) и «Далече птица» (*Au loin un oiseau*, 1973), в которых выкристаллизовываются художественно-эстети-

ческие принципы работы с исследуемым феноменом, впоследствии нашедшие свое визуальное и аудиальное воплощение в театральных, телевизионных и радиопьесах автора.

Напомним, что, в отличие от «Успокоительного», опубликованного издательством «Миной» в сборнике «Рассказы и тексты впустую» (*Nouvelles et Textes pour rien*) в 1955 г., «Первая любовь» была издана лишь в 1970 г. Наконец, рассказ «Далече птица» был опубликован в 1976 г. в сборнике «Чтобы закончить вновь и другие пшики» (*Pour finir encore et autres foirades*). Русскоязычный перевод исследуемых текстов вышел в 2015 г. в сборнике «Первая любовь: Избранная проза». Переводчик и составитель сборника М. Дадян был удостоен за этот труд литературной премии Посольства Франции. В настоящей работе мы будем обращаться к вышеупомянутому изданию для приведения цитат из Беккета на языке перевода.

Но вернемся к предмету нашего исследования. Так, особо интересным видится изображение автором женского голоса в рассказе «Первая любовь», повествующем об отношениях главного героя с девушкой, которую вначале зовут Лулу, а затем Анной. Обратимся к эпизоду, в котором протагонист слушает пение своей будущей возлюбленной: «Я чуть поджал под себя ноги, и она села. <...> Она лишь тихонько напевала, к счастью без слов, какие-то старые народные песенки <...>. Она фальшивила, но тембр голоса был приятный. Я почувствовал в ней душу, которая быстро утомляется и никогда ни в чем не достигает успеха <...>» [Беккет 2015: 13–14] («Je ramenai donc mes pieds un peu sous moi et elle s'assit. <...> Elle avait seulement chanté comme pour elle, et sans les paroles heureusement, quelques vieilles chansons du pays <...>. Elle avait une voix fausse mais agréable. Je sentais l'âme qui s'ennuie vite et n'achève jamais rien <...>» [Beckett, 1970: 19]). Как мы видим, тембровые особенности голоса героини позволяют повествователю набросать ее психологический портрет. Отправным пунктом нашей попытки понять феноменологию восприятия протагонистом голоса Анны послужит весьма любопытное наблюдение Т. Адорно: «Мужские голоса лучше поддаются воспроизведению, чем женские. Женский голос легко приобретает пронзительное звучание – но не потому, что граммофон не в состоянии передать высокие тона, наоборот – подтверждением является адекватное воспроизведение флейты. Просто, чтобы сохранить легкость, женский голос требует присутствие тела, в которое он заключен. Но именно женское тело устраняется граммофоном, как ре-

зультат, женский голос приобретает неполноту и ущербность» [Adorno 1990: 54].

Так называемый феминный голос функционирует у Беккета сходным образом: «полнота»² голоса Лулу обеспечивается присутствием ее телесного облика в непосредственной близости от повествователя: «<...> я попросил ее спеть для меня песню. <...> Песня была мне не знакома <...>. Затем я стал удаляться, и, пока я шел, мне послышалось, как она запела другую песню или, быть может, другие куплеты той же самой, песня звучала все глуше, пока не стихла совсем, оттого ли, что она прекратила петь, или потому, что я отошел слишком далеко <...> [Беккет 2015: 24–25] («<...> je lui demandai de me chanter une chanson. <...> Je ne connaissais pas la chanson <...>. Puis je m'éloignai et tout en m'éloignant je l'entendais qui chantait une autre chanson, ou peut-être la suite de la même, d'une voix faible et qui allait s'affaiblissant de plus en plus à mesure que je m'en éloignais, et qui finalement se tut, soit qu'elle eût fini de chanter, soit que j'en fusse trop loin pour pouvoir l'entendre» [Beckett 1970: 34–35]) – создается впечатление, что «Я» протагониста одержимо желанием удостовериться, может ли голос Лулу звучать без ответственного за его воспроизводство тела: «В ту пору необходимость терзаться такого рода сомнениями была для меня совершенно нежелательна <...> ведь они могли докучать мне неделями. Поэтому я вернулся на несколько шагов и остановился. Поначалу ничего не было слышно, потом снова возник голос <...>. Я его не слышал, а потом услышал <...> так мягко он возник из тишины и так на тишину походил» [Беккет 2015: 24–25] («Je n'aimais pas rester sur une incertitude de cette sorte, à cette époque <...> elles pouvaient me harceler <...> pendant des semaines. Je fis donc quelques pas en arrière et je m'arrêtai. D'abord je n'entendais rien, puis j'entendais la voix <...> tellement elle était sortie doucement du silence et tellement elle lui ressemblait» [Beckett 1970: 35–36]).

В этом отношении представляется целесообразным сопоставить данную «голосовую» ситуацию с эпизодом из романа «Мэлон умирает» («Malone meurt», 1951), в котором мальчик по имени Сапо покидает часто посещаемую им семью Ламбер: «И если он останавливался, то не затем, чтобы подумать <...> а просто потому, что смолкал голос, который вел его. <...> Но остановки эти были мимолетны» [Беккет 1994: 226]. Как нам видится, в отличие от «Первой любви», в приведенном фрагменте из второй части трилогии речь идет о бестелесном голосе, не поддающемся укоренению в кон-

кретном субъекте, в то время как голос Лулу требует восстановить телесность и индивидуальность своего истока.

Следует также отметить необычный интонационный рисунок, сопровождающий исполнение героини: «<...> напевала странно, урывками, перескакивая с одной мелодии на другую, а затем возвращаясь к той, которую недавно прервала, так и не закончив песню, которую она предпочла предыдущей» [Беккет 2015: 13–14] («<...> d'une façon curieusement fragmentaire, en sautant de l'une à l'autre, et en revenant à celle qu'elle vanait d'interrompre avant d'avoir achevé celle qu'elle lui avait préférée» [Beckett 1970: 19]). На наш взгляд, парадоксальность данной ситуации заключается в том, что несмотря на выявленное нами в исследуемом тексте относительное единство аудиального и телесного, голос героини несет на себе отпечаток конвульсивности, но не тела, проявления которого в соответствии с декартовским дуализмом никак не связаны с сознанием, а идеального, присутствие которого обеспечивается голосом.

Иной принцип работы с голосом прослеживается в рассказе «Успокоительное». В нем повествуется о герое, пребывающем в неопределенном состоянии – между жизнью и смертью: «Я и теперь не знаю, когда я умер. Мне всегда казалось, что я умер старым <...>. Но этим вечером <...> я ощущаю, что стану еще старше <...>» [Беккет 2015: 100] («Je ne sais plus quand je suis mort. Il m'a toujours semblé être mort vieux <...>. Mais ce soir <...> je sens que je vais être plus vieux <...>» [Beckett 1958: 39]). Впоследствии протагонист покинул свое убежище и отправился в путь, делаясь воспоминаниями о пережитом.

Подобная неясность в отношении бытия главного героя становилась поводом для размышлений об «Успокоительном» как о произведении, в котором отчетливо прослеживается влияние представителей древнегреческой философии, а именно Демокрита, вслед за которым Беккет ставит вопрос о том, что происходит с сознанием после телесной смерти [Feldman 2006: 59]. Проблематизируя прочтение Беккета сквозь призму картезианского дуализма, Фельдман подчеркивает, что важный для писателя принцип оппозиций (тело – сознание, свет – тьма, рациональное – иррациональное) приобретает свою методологическую значимость задолго до Декарта, а именно в эпоху досократиков – Гераклита, представителей Элейской школы и др. [ibid.: 62].

Как представляется, феномен голоса в «Успокоительном» также может быть прочитан в русле характерных для художественного мира Беккета

оппозиций. Так, перед оказавшимся на берегу моря главным героем вдруг появляется мальчик с черными вьющимися волосами, который, по всей видимости, и есть тот самый Джо Брим или Брин – герой истории, которую отец протагониста читал ему в детстве, чтобы успокоить ребенка. Приняв решение заговорить с мальчиком, повествователь терпит неудачу: «Подготовив фразу, я открыл рот, ожидая ее услышать, но раздался только клеткот³, невразумительный даже для меня самого, а мне ведь известны мои собственные намерения» [Беккет 2015: 109] («Je préparai donc ma phrase et ouvris la bouche, croyant que j'allais l'entendre, mais je n'entendis qu'une sorte de râle, inintelligible même pour moi qui connaissais mes intentions» [Beckett 1958: 49–50]). Далее повествователь раскрывает причину утраты голоса: «Но не беда, то была всего лишь афония после долгого молчания <...>» [Беккет 2015: 109] (Mais ce n'était rien, rien que l'aphonie due au long silence <...> [Beckett 1958: 50]). Таким образом, протагонист словно предвосхищает рефлексия читателя о причине срыва голоса с анатомически доступных ему высот. Тем не менее подобное физиологическое истолкование, на наш взгляд, должно быть дополнено феноменологическим прочтением.

В этом отношении уместно обратиться к воспоминаниям Дж. Ноулсона: «Сам Беккет отмечал свою причастность к богатым традициям европейской литературы, во многом определившим его творческий путь. Вместе с тем в послевоенные годы ему пришлось оставить свои упражнения в интеллектуальном письме в пользу исследования феномена человеческого бессилия и неведения» [Knowlson 1996: 55]. Подобным образом неспособность протагониста «Успокоительного» дисциплинировать органы, ответственные за производство звуков, – яркий пример, демонстрирующий исключительное мастерство, с которым автор влетает в повествование важнейший для его творчества мотив – мотив бессилия человека: «Я работаю с бессилием и неведением...» [Graver, Federman 1979: 148] – отмечает Беккет в интервью, данном Исраэлю Шенкеру. Как известно, основательное знакомство автора с «Этикой» Гейлинкса является отправным пунктом его философских рефлексий о немощи рожденного в телесный мир человека [Feldman 2006: 120]. Согласимся с мнением Е. Доценко о том, что обнаруживаемые в произведениях Беккета прямые или скрытые отсылки к идеям и концепциям философов дают повод «говорить о переводе до некоторой степени близких автору мыслей на художественный язык» [Доценко 2005: 114].

Но интересно и другое, а именно контраст, заложенный в сопоставлении телесных обликов главного героя «Успокоительного» и Джо Брима: «Мне всегда казалось, что я умер старым, девяносто лет от роду <...> и что мое тело служит тому доказательством, с головы до пят. <...> Но ведь это со мной что-то должно сегодня произойти, с моим телом <...> со старым телом <...>. В его ладной фигурке мне суждено было узреть только черные вьющиеся волосы и веселую линию длинных голых ног, грязных и мускулистых. И руку его тоже, живую и юную, я не мог бы позабыть никогда» [Беккет 2015: 100–110] («Il m'a toujours semblé être mort vieux, vers quatre-vingt-dix ans <...> et que mon corps en faisait foi, de la tête jusqu'aux pieds. <...> Mais c'est à moi ce soir que doit arriver quelque chose, à mon corps <...> à ce vieux corps <...>. De sa petite personne il était écrit que je ne verrais que les cheveux crépus et noirs et le joli galbe des longues jambes nues, sales et musclées. La main aussi, fraîche et vive, je n'étais pas près de l'oublier» [Beckett 1958: 39–51]). Отметим особо, что немощь протагониста, выраженная исподволь знаками телесных состояний (одряхление, сильные боли и пр.), как бы удваивается посредством невразумительного «клеткота», который в каком-то смысле трансцендирует мотив бессилия. Подчеркнем, что в случае с протагонистом «Успокоительного» афония, на наш взгляд, может рассматриваться в качестве «голоса» и таким образом изначально ответственного за сопричастность звука и идеального, но не выдерживающего анатомически доступной ему «тесситуры».

Позволим себе еще одно предположение. Потеря звучности голоса парадоксальным образом оказывается во благо главному герою: «<...> когда он зашагал прочь <...> я сделал ему знак не уходить, подавшись к нему всем телом, и прошептал жарким шепотом: – Куда ты теперь со своей козочкой, мальчик? Не успел я это сказать, как почувствовал, что меня душит стыд» [Беккет 2015: 110] («<...> Il s'eloignait <...> je lui fis signe, d'un grand mouvement de tout le corps, de rester, et je dis, dans un murmure impétueux, Où vas-tu ainsi, mon petit bonhomme, avec ta biquette? Cette phrase à peine prononcée, de honte je me couvris le visage» [Beckett 1958: 50–51]) – создается впечатление, что возникшая у протагониста афония как бы предвосхищает нелепицу, готовую сорваться с его уст. Схожая ситуация возвращается в иной редакции в уже упомянутом нами романе «Мэлон умирает» (в эпизоде, в котором Макмана, находящегося в приюте святого Иоанна, посещает некто, напоминающий гро-

бовщика): «Мне нужно было кое-что у него попросить, палку, например. Он бы, конечно, отказал. Тогда, в отчаянии ломая руки и роняя слезы, я умолял бы его о палке как об одолжении. Меня спасла от унижения афония» [Беккет 1994: 300]. Как представляется, мотив бессилия человека, принимающий в исследуемом рассказе специфическую форму репрезентации – форму расстройств голосового аппарата, обнажает новую смысловую грань, а именно бессилия как «отсрочки» сопряженных с человеческой экзистенцией страданий.

И наконец, более привычный для беккетовского художественного мира тип голоса мы находим в рассказе «Далече птица». Как и в случае с безымянным из одноименного романа Беккета, речь протагониста представляет собой философский «поток сознания». Подобные ассоциации с заключительной частью трилогии не случайны. Так, в уже упомянутой нами «Аналекте» Ю. Кэлин отмечает, что беккетовские «Рассказы» («Nouvelles») представляют собой нечто вроде «прелюдии» к масштабной по своей философской природе трилогии («Molloy» (1951), «Malone meurt» (1951), «L'Innomable» (1953)) [Kaelin 1981: 62]. С. Гонтарски, в свою очередь, считает, что малая проза может быть рассмотрена и как квинтэссенция текстов, относящихся к более крупной форме [Beckett 1995: 11].

Исходя из вышесказанного, наиболее продуктивным представляется провести параллель между спецификой репрезентации, а также особенностями функционирования голоса в «Безымянном» и их преломлением в исследуемом нами рассказе. В нем, как и в романе, саморефлективному «Я» («je») противопоставляет проявляющий внешнюю активность «Он» («il»): «<...> он шел всю ночь, сам я отрекся, почти касаясь изгороди, между дорогой и канавой, по худосочной траве <...> он оперся на свою палку, я внутри, это он кричал, он увидел свет дня, сам я не кричал, не видел света дня <...>» [Беккет 2015: 128] («<...> il a marché toute la nuit, moi j'ai renoncé, frôlant les haies, entre chaussée et fossé, sur l'herbe maigre <...> il est courbé sur son bâton, je suis dedans, c'est lui qui a crié, lui qui a vu le jour, moi je n'ai pas crié, je n'ai pas vu le jour <...>» (8)⁴). К. Эккерли и С. Гонтарски справедливо трактуют данную ситуацию в русле картезианского дуализма [Ackerley, Gontarski 2004: 7].

Возвращаясь к феномену голоса, отметим, что, как и в «Безымянном», в исследуемом произведении фигура повествователя, по сути, сведена к голосу. При этом, в отличие от героя романа, протагонист «Далече птицы» не обладает

телесным обликом – средой обитания «Я» становится переживающий из-за него опыт страдания «Он»: «<...> я внутри, он себя убьет, это из-за меня, я это переживу, я переживу его смерть <...>» [Беккет 2015: 129] («<...> je suis dedans, il va se tuer, à cause de moi, je vais vivre ça, je vais vivre sa mort <...>» (9)). Возможно, перед нами «Он», обретший благодаря поселившемуся внутри него «Я» сходство с чревовещателями, но, в отличие от обычных вендрилоков, его способность к говорению оказывается во власти повествователя: «<...> он никогда не скажет “я”, это из-за меня, он ни с кем не заговорит <...>» [там же: 129–130] («<...> il ne dira jamais je, à cause de moi, il ne parlera à personne <...>» (9)). Далее из рассказа мы узнаем, что само «Я» также стремится уподобиться чревовещателю: «<...> в голове у него ничего не осталось, я наполню ее всем необходимым для того, чтобы развязаться, чтобы не говорить больше “я”, чтобы не раскрывать больше рта <...>» [там же: 130] («<...> il ne reste rien dans sa tête, j'y mettrai ce qu'il faut, pour finir, pour ne plus dire je, pour ne plus ouvrir la bouche <...>» (9)). Как представляется, коррективы, вносимые авторским сознанием в формы репрезентации голоса, позволяют говорить о феноменологическом удваивании исследуемого явления.

Выявленные нами особенности функциональности голоса косвенно подтверждаются героем «Безымянного», обнаруживающего вендрилоков в созданных Беккетом персонажах (Мерфи, Уотт): «Мерфи, кажется, говорил время от времени, другие, вероятно, тоже, не помню, но сделано это было довольно топорно, за всем этим проглядывал чревовещатель» [Беккет 1994: 387]. Сходным образом предпринимая попытки самоидентификации повествователь «Далече птицы», с одной стороны, открывает в себе вендрилока: «<...> невозможно, чтобы у меня был голос <...>» [Беккет 2015: 129] («<...> il est impossible que j'aie une voix <...>» (8)), с другой – превращает в чревовещателя «Другого»: «<...> это из-за меня он говорил, что жизнь не такая <...> я по-прежнему внутри <...>» [там же: 130] («<...> à cause de moi, il disait que ce n'était pas une <...> je suis encore dedans» (9)).

Суммируя вышесказанное, отметим, что во всех рассмотренных нами произведениях голос фиксируется в различных формах репрезентации и имеет варьирующуюся (от текста к тексту) функциональность.

Так, в «Первой любви» перед нами женский голос, требующий присутствия ответственного за его воспроизводство тела. Об этом свидетельствует, во-первых, корреляция между присут-

ствием телесного облика девушки в непосредственной близости от повествователя во время исполнения ею песни и способностью протагониста набросать психологический портрет возлюбленной. Во-вторых, в еще большей степени об этом говорит сцена, в которой повествователь, только что оставивший скамью, на которой сидела девушка, вдруг останавливается, чтобы выяснить, почему ее песня звучала все глуше. Вместе с тем отпечаток конвульсивности, который несет на себе голос героини, имеет своим источником не телесное, а идеальное.

В «Успокоительном» же выраженная знаками телесных состояний немощь главного героя удваивается посредством афонии, которая, таким образом, трансцендирует важнейший для творчества Беккета мотив человеческого бессилия. Кроме того, здесь этот мотив обнажает новую смысловую грань, а именно бессилия как «отсрочки» сопряженных с человеческой экзистенцией страданий.

И наконец, в рассказе «Далече птица» перед нами персонаж-вентрилок: «Он», благодаря поселившемуся внутри него «Я», обретает сходство с чревовещателями, однако, в отличие от них, его способность к говорению оказывается полностью во власти повествователя.

Примечания

¹ Здесь и далее все цитаты из научных и литературно-критических источников приводятся в нашем переводе.

² Имеется в виду тот тип голоса, аудиальная репрезентация которого позволяет слушающему выносить суждения относительно психофизических характеристик говорящего.

³ Выбор переводчиком лексемы «клекот» для передачи французского слова *râle* может показаться, на первый взгляд, не вполне оправданным. Но это не так. Напомним, согласно Словарю Французской Академии (*Dictionnaire de l'Académie Française*), *râle* – это «сиплый звук, вызванный затрудненным дыханием; в частности, наблюдается у людей, находящихся в предсмертном состоянии» [DAF]. Однако вышеупомянутое справочное издание указывает и на другое значение лексемы *râle(s)* – семейство птиц отряда журавлеобразных [ibid]. Таким образом, употребленное в языке перевода русскоязычное соответствие «клекот» несет практически тот же набор ассоциаций, что и лексема *râle* в языке оригинала. Но важно и другое: индивидуально-авторское представление птицы – один из (лейт)мотивов малой франкоязычной прозы Беккета, который, по мнению некоторых исследователей (Дж. Принс),

кроме прочего, привносит еще большую смуту в попытке нарратора найти идентичность «Я». Все это приводит к мысли о возможности прочтения сцены с афонией из «Успокоительного» в русле еще одной оппозиции – оппозиции антропоморфного и зооморфного.

⁴ Beckett S. *Pour finir encore et autres foirades*. Editions de Minuit. 2014. В дальнейшем это издание цитируется с указанием электронных страниц в круглых скобках.

Список литературы

Беккет С. Первая любовь // Избранная проза / пер. с фр. М. Дадяна. М.: Текст, 2015. С. 13–130.

Беккет С. Трилогия (Моллой, Мэлон умирает, Безымянный) / пер. с англ. и фр. В. Молота. СПб.: Издательство Чернышева, 1994. 464 с.

Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / пер. с фр. Д. Кралечкина. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. 672 с.

Доценко Е. Г. Апокалиптические вопросы в классике абсурда С. Беккета («В ожидании Годо», «Конец игры») // Библия и национальная культура: межвуз. сб. науч. ст. / Перм. ун-т. Пермь, 2005. С. 113–116.

Ackerley C. J., Gontarski S. E. *The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought*. Grove Press, 2004. 686 p.

Adorno T. W. *The Curves of the Needle* // October. Vol. 55. The MIT Press, 1990. P. 49–55.

Adorno T. W. *Versuch, das Endspiel zu verstehen* // *Noten zur Literatur II, Gesammelte Werke II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. S. 300.

Beckett S. *Nouvelles et Textes pour rien*. Paris: Editions de Minuit, 1958. 208 p.

Beckett S. *Pour finir encore et autres foirades*. Editions de Minuit, 2014. 82 p.

Beckett S. *Premier amour*. Paris: Editions de Minuit, 1970. 60 p.

Beckett S. *The Complete Short Prose, 1929–1989*. New York: Grove Press, 1995. 294 p.

Clément B. *Samuel Beckett, philosophie du roman*. Universidade do Porto, 2008. P. 19–30.

Dictionnaire de l'Académie française. URL: <https://www.dictionnaire-academie.fr/> (дата обращения: 15.12.2019)

Feldman M. *Beckett's Books: A Cultural History of Samuel Beckett's Interwar Notes*. London: Continuum, 2006. 192 p.

Graver L., Federman R. *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. London: Routledge & Kegan Paul, 1979. 372 p.

Kaelin E. F. *The Unhappy Consciousness: The Poetic Plight of Samuel Beckett. An Inquiry at the*

Intersection of Phenomenology and Literature. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1981. 358 p.

Knowlson J. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury, 1996. 871 p.

Le site du «Dictionnaire de l'Académie Française». URL: <https://www.dictionnaire-academie.fr/> (дата обращения: 20.08.2020).

Sass L. A. *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature and Thought*. Cambridge, MA & London: Harvard University Press, 1992. 595 p.

Weller S. Some Experience of the Schizoid Voice: Samuel Beckett and the Language of Derangement // Forum for Modern Language Studies. Vol. 00, № 0. Oxford University Press, 2008. P. 1–19. URL: https://www.academia.edu/21148155/Some_Experience_of_the_Schizoid_Voice_Samuel_Beckett_and_the_Language_of_Derangement (дата обращения: 10.12.19) (In Eng.)

References

Beckett S. *Pervaya lyubov' Izbrannaya proza* [First love. Selected prose]. Transl. from French by M. Dadyan. Moscow, Text Publ., 2015. 193 p. (In Russ.)

Beckett S. *Trilogiya (Molloy, Melon umiraet, Bezumyanny)* [Trilogy (Molloy, Malone Dies, The Unnamable)]. Transl. from English and French by V. Molot. St. Petersburg, Publishing House of Chernyshev, 1994. 464 p. (In Russ.)

Deleuze G., Guattari F. *Anti-Edip: Kapitalizm i shizofreniya* [The Anti-Oedipus Capitalism and Schizophrenia]. Transl. from French by D. Kravchuk. Ekaterinburg, U-Faktoriya Publ., 2007. 672 p. (In Eng.)

Dotsenko E. G. Apokalipticheskie voprosy v klassike absurda S. Bekketa [Apocalyptic Questions in the classic of absurd of S. Beckett] ('Waiting for Godot', 'Endgame'). *Bibliya i natsional'naya kultura* [The Bible and national culture: inter-university collection of papers B595]. Perm, Perm State University Press, 2005, pp. 113–116. (In Russ.)

Ackerley C. J., Gontarski S. E. *The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought*. Grove Press, 2004. 686 p. (In Eng.)

Adorno T. W. The curves of the needle. *October*. The MIT Press, 1990, vol. 55, pp. 49–55 (In Eng.)

Adorno T. W. Versuch, das Endspiel zu verstehen. *Noten zur Literatur II, Gesammelte Werke II*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, p. 300 (In Germ.)

Beckett S. *Nouvelles et textes pour rien*. Paris, Editions de Minuit, 1958. 208 p. (In Fr.)

Beckett S. *Pour finir encore et autres foirades*. Editions de Minuit (Kindle edition). (In Fr.)

Beckett S. *Premier amour*. Paris, Editions de Minuit, 1970. 60 p. (In Fr.)

Beckett S. *The Complete Short Prose, 1929–1989*. New York, Grove Press, 1995. 294 p. (In Eng.)

Clément B. *Samuel Beckett, philosophie du roman*. Universidade do Porto, 2008, pp. 19–30. (In Fr.)

Dictionnaire de l'Académie française. Available at: <https://www.dictionnaire-academie.fr/> (accessed 15.12.2019) (In Fr.)

Feldman M. *Beckett's Books: A Cultural History of Samuel Beckett's Interwar Notes*. London, Continuum, 2006. 192 p. (In Eng.)

Graver L., Federman R. *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. London, Routledge & Kegan Paul, 1979. 372 p. (In Eng.)

Kaelin E. F. *The Unhappy Consciousness: The Poetic Plight of Samuel Beckett. An Inquiry at the Intersection of Phenomenology and Literature*. Dordrecht, D. Reidel Publishing Company, 1981. 358 p. (In Eng.)

Knowlson J. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. London, Bloomsbury, 1996. 871 p. (In Eng.)

Le site du 'Dictionnaire de l'Académie Française' Available at: <https://www.dictionnaire-academie.fr/> (accessed 20.08.20).

Sass L. A. *Madness and modernism: Insanity in the light of modern art. Literature and Thought*. Cambridge, MA & London, Harvard University Press, 1992, p. 189 (In Eng.)

Weller S. Some experience of the schizoid voice: Samuel Beckett and the language of derangement. *Forum for Modern Language Studies*, 2008, vol. 00, issue 0, pp. 1–19. Available at: https://www.academia.edu/21148155/Some_Experience_of_the_Schizoid_Voice_Samuel_Beckett_and_the_Language_of_Derangement (accessed 10.12.19) (In Eng.)

THE VOICE PHENOMENON IN BECKETT'S FRENCH-LANGUAGE SHORT STORIES

Iurii I. Semenchenko

Postgraduate Student, Department of Theory and History of World Literature

Institute of Philology, Journalism and Intercultural Communication

Southern Federal University

93, Universitetskiy pereulok, Rostov-on-Don, 344006, Russian Federation. yurisemenchenko@yandex.ru

SPIN-code: 3657-5997

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3360-7453>

Submitted 31.01.2020

The article deals with the specific features of the voice phenomenon representation and the peculiarities of its functioning in French-language short stories written by Beckett, namely in *Premier amour* (*First Love*), *Le calmant* (*The Calmative*) and *Au loin un oiseau*. The abovementioned texts allow us, on the one hand, to demonstrate the genesis of the writer's artistic and aesthetic principles of representing the studied phenomenon, which were later reflected in theatrical, radio and television plays, and, on the other hand, – to shed light on the specificity of the literary world of these texts.

The research conducted allows us to conclude that in all the analyzed texts the voice is captured in different forms of representation and has a varying (from text to text) functionality.

In *Premier amour*, there is a feminine voice asking to restore the corporeality and individuality of its origin. However, the stamp of convulsiveness in the heroine's voice paradoxically has its source not in the corporeal but in the ideal. In *Le calmant*, the protagonist's feebleness, expressed by the signs of his corporeal conditions, is doubled by his aphony, which thus transcends one of the most important motifs for Beckett's writing – that of human weakness. This motif also reveals here another shade of meaning – weakness as a 'respite' from the suffering which human existence bears. Finally, in *Au loin un oiseau* we see a ventriloquist character. Due to the 'I' living inside, the 'He' is becoming similar to ventriloquists. Unlike them, however, his speaking capacity is under control of the narrator.

Key words: voice; corporeality; existentialism; French literature; Beckett.