



ШЛЯХИ ТЕАТРАЛЬНОГО АВАНГАРДУ: СЕМЮЕЛ БЕККЕТ

Ірландського письменника Семюела Беккета в нас до останнього часу мало перекладали, але багато ганили. І в цьому немає нічого дивного. Не лише в радянській, а й у західній критиці за ним утвердилася репутація останнього метра модернізму, співця розпаду і занепаду, прихильника огульного заперечення, який, знищуючи в собі останні рештки людяності, заходиться час від часу блюзнірським сміхом. Як доказ часто згадується його ж таки визначення теми власної творчості — «безсилля, духовне й фізичне убозство, тобто ті зони буття, якими митці споконвіку гидували, вважаючи їх за щось несумісне з мистецтвом». Про його відлюдкуватість ходять легенди, які підтверджують, здається, і сама його цибата, кощава, короткозора зовнішність.

Але Беккет міфічно-анекдотичний і Беккет реальний не зовсім тотожні. Ті, хто знає його особисто, розповідають про людину ввічливу й стриману, пунктуальну, навіть педантичну, коли йдеться про справи літературні, надзвичайно уважну, надійну й відкриту. Прискіпливі дослідники не виявили і в його дитинстві якихось драматичних епізодів та травм, що могли б зумовити його подальший інтерес до темного боку людського буття.

Народився С. Беккет 1906 року у передмісті Дубліна в забезпечений протестантській родині і дитинство провів досить щасливо, хоча, за власним виразом, «ніколи не мав талану до щастя». Навчався спочатку у дублінському Трініті-коледжі, звідки його як кращого студента відрядили до Франції, де він згодом викладав англійську мову студентам Сорbonni. У Парижі він познайомив-

ся з Джеймсом Джойсом і сам почав писати вірші. Позернувшись на батьківщину, він рік викладав в університеті французьку мову, але, зважившись таки стати письменником, поклав до валізи недописаний роман та вірші й подався до Лондона.

Того роману він так і не дописав, зробивши із нього натомість збірку оповідань, яку, однак, мало хто помітив. Та сама історія повторилась і з віршами. Три роки потому (1934 — 1937) він мандрував, жив то в Англії, то в Німеччині, поки не оселився нарешті в Парижі. Звістка про війну застала його, правда, в Ірландії, але він поспішив до французької столиці, бо, за його власним свідченням, «волів бути в охопленій війною Франції, аніж в оповитій миром Ірландії».

У Парижі в час окупації він був зв'язківцем партизанського загону, 1942 року випадково уник арешту, переховувався протягом місяця на конспіративних квартирах, поки, роздобувши фальшивий паспорт, не перевівся на південь Франції. (За участь у русі Опору С. Беккета 1945 року нагороджено бойовою медаллю.) Після кількох років зубожіння та тяжкої фізичної праці Беккет повертається до Парижа і поринає в літературу. Створює французькою мовою трилогію «Моллой», «Мелоун конає», «Безіменний» та п'єсу «Чекаючи на Годо». 1953 року, після прем'єри «Годо» у паризькому театрі «Вавілон», Франція дізнається про появу нового уславленого драматурга. А ще через шістнадцять років він отримує, зрештою, й Нобелівську премію.

Та література, однак, є лише біографія й нагороди. Звертаючись до Беккетових творів, помітимо, що він не з тих, хто квапиться будь-що читачам додогоди. Багатьом краще й справді не потикатись до чорно-білого світу його кінцевих проблем — нічого, крім слизоти і скіглення, вони там не побачать. Беккет, безумовно, розраховує на читача неупередженого й відкритого, здатного сказати про себе: я — лише гумористичний персонаж, — і лише після цього зробити другий крок і з повним правом ствердити: я — людина.

Чи робить письменник цей другий крок — ми поглянемо далі, а от щодо першого, то мусимо визнати, що робить він його досить дотепно й оригінально, через ексцентрику й парадокси очуднюючи й осміюючи найбуденніші явища:

«Пан Хеккет підійшов до зупинки і втіпився в парочку, що сиділа на лаві. Трохи подумавши, він вирішив, що, коли вони й чекають на трамвай, то вже довгенько. Бо жінка вхопила чоловіка за вуха, рука чоловіка покоїлася на її стегні, а жінчин язик перебував у його роті. Ім, певно, набридло чекати на трамвай, зміркував пан Хеккет, от вони й познайомилися. У цю мить жінка видобула язика з чоловічого рота, а він, натомість, поклав свого у її рот. Нормально, сказав собі пан Хеккет і наблизився на один крок, щоб дізнатися, що ж робить друга рука чоловіка. Тут він обурився, бо побачив, що друга рука гойдається по той бік лави, а між її пальців стирчить на чверть випалена цигарка.

— Нічого непристойного я тут не бачу, — сказав поліцейський (...)

— Пане поліцейський,— закричав пан Хеккет,— бог свідок, що руку свою він поклав саме туди!

— Бог для нас не свідок».

У романі «Уот» (1942), з якого ми навели уривок, С. Беккет нарешті знаходить своїх геройів — самотніх, понівечених клоунів, блазнів, напіввородивих — і заселяє ними наступні твори. Гого, Діді, Уот, Нот, Бім, Бом та інші — всі вони вийшли з вертепу, з балагана, з цирку, і їхніми найближчими «живими» родичами є персонажі Ч. Чапліна, братів Маркс та Б. Кітона.

Беккет вільно й дуже ощадно користується усіма комедійними засобами — від гіперболи й безоглядного пародіювання до архіреалістичної деталізації, маючи на меті, однак, не сатиричне викриття людських та суспільних вад, а, скоріше, дослідження людини, яка опинилась у метафізичній пустелі, сам на сам із небуттям та порожнечею.

Чорний гумор С. Беккета є, безумовно, свідченням безпорадності літератора перед катастрофами ХХ століття. Але хибно було б не добавати в його гуморі і здорової, «карнавальної» традиції, що тягнеться ще від епохи Відродження й середньовіччя і має своє могутнє коріння в ірландській національній літературі, для якої комічна традиція, на думку багатьох вчених (В. Мерсієр, Х. Кеннер, Ф. О'Коннор), є головною і навіть визначальною. Саме фантазія, чорний гумор, гротеск вважаються її характерними рисами. Чорний гумор, стверджує В. Мерсієр, є захисною реакцією проти страху смерті. «Школою» такого гумору були, зокрема, всесвітньовідомі ірландські поминки, з їх співами, танцями та грубими розвагами у присутності покійника. «Немає такого аспекту життя,— пише згаданий дослідник,— який не був би об'єктом ірландського сміху. Повністю використовуючи цей великий дар, ірландці зберегли вірність одному з основних людських імпульсів».

Майже всі персонажі Беккета, який не тільки залишив Ірландію, а й покинув писати англійською мовою, мають проте ірландські прізвища. «Сміх та слози,— казав він,— ось що таке для мене гельська культура».

Але попри клоунаду (а може, і завдяки їй) Беккета називають інколи письменником для філософів. Так, скажімо, в романі «Уот» знаходять втілення поглядів К'єркегора, Вітгенштейна та Сартра, у п'єсі «Щаслива пора» — Хайдегера, а роман «Моллой» вважають варіацією на тему дуалізму аполлонічного та діонісійського начала, розроблену молодим Ніцше. Серед митців, які вплинули на творчість Беккета, критики називають Піфагора, Платона, Августина, Дж. Бруно, Декарта, Паскаля, Бергсона, хоча сам письменник це заперечує і приналідно висміює будь-чий претензії на ерудицію. Апофеозом такого висміювання є монолог Лакі з п'єси «Чекаючи на Годо», який починається як пародія на наукоподібну базгранину («...приймаючи як зазначено в останніх загальновідомих працях Кулакера й Шомана буття антропоморфного бога кваккакваква з білою бородою...»), і виливається у жахливу агонію розуму, в парад уламків європейської мрії («...я закруглююся...попри теніс...каміння...пеніцилін...»).

семирчатка... в Нормандії...такé упокорене... незавершені праці...»)

Колись Флобер мріяв написати твір, який не мав би певного сюжету і який тримався б не за рапунок зовнішніх пружин (інтрига, сюжет), а лише внутрішньою силою власного стилю. Того ж самого прагнув і Беккет. «Мене цікавить лише форма ідей,— казав він. — У Августина є прекрасний вислів: «Не впадай у відчай. Один із розбійників побачив спасіння. Не покладайся на удачу. Одного з розбійників було проклято». Ці реченні мають бездоганну форму. Вся суть — у формі».

Що це — апологія формалізму? Але ж чи не про єдино можливу форму, без якої усікий зміст виглядає щербатим та куцим, мріє кожен, хто береться за перо? Подолання протиріччя між формою й змістом — це, зрештою, і є літературна праця. Чи ж не те саме мав на увазі відомий авіаконструктор, кажучи, що «негарний літак не полетить»?

«Оце зараз я у материній кімнаті. Живу тут. Не знаю навіть, як я сюди потрапив. У кареті швидкої допомоги, очевидно; прийдешні в якісь машині. Мені допомогли. Сам би я не дістався. Щотижня сюди приходить цей чоловік. Може, я тут завдяки йому. Він каже, ні. Дає мені гроші і забирає сторінки. Скільки сторінок, стільки й грошей».

Це — початок роману «Моллой», герой якого шукає свою матір, тоді як на зустріч з ним іде Моран, чоловік, що працює на Габера, представника загадкового Йуді. Після тривалої подорожі (Моран і Моллой так і не зустрілися) стомлений і побитий Моллой дістався до материного будинку (читач дізнався про це з першого речення), але мати його вже, очевидно, померла. В усікому разі він закінчує свою історію в тому місці, якого весь час прагнув досягти. Моран, не виконавши завдання свого керівництва, повертається додому ще в гіршому стані, ніж Моллой, але під час мандрів відбулося його духовне переродження і йому здається (а може це було насправді?), що Моллоя він таки побачив.

Може, здивується читач, Моллой — це і є сам Моран? Може, роман цей — суцільна метафора, аллегорія людського життя, притча про людське самопізнання?

Подібну прозу треба читати повільно й зосереджено, стежачи не так за сюжетом (денотативний ряд), як за пригодами звичайних слів, що зчіпляються одно з одним у бездоганні, пружні та м'язисті фрази, утворюючи символічні образи — коннотативний ряд. І про що тоді «форма» його творів, які не мають звичайного сюжету?

Звичайно, про людей. Про духовно або фізично покалічених чоловіків та жінок, що опинились у пітмі, без ліхтарів і дорожовказів. «Я вживаю слова, яких ти мене навчив,— каже один з персонажів п'єси «Ендшпіль».

— Якщо вони більше нічого не означають, то навчи мене нових. Або дозволь помовчати». Звичайні теорії та вірування дискредитували себе, вважає Беккет. Його п'єси й романи насичені релігійними, насамперед християнськими, алюзіями, але буття бога розглядається в них лише як стара й недоведена гіпотеза, розраховувати на яку не варто. І Беккет безжалісно позбавляє своїх геройів усікого одягу з освячених часом догм, ідей

та правил, залишаючи їм тільки те, чого ніхто не владен забрати — їхні потреби й ілюзії.

Звинувачуючи Беккета у тотальному нігілізмі, мусимо все ж пам'ятати, що всякий нігілізм передбачає дистанцію між тим, хто заперечує, і рештою людства. Беккет, треба визнати, відчуває й страждає нарівні зі своїми голодними, спраглими, засмученими й убогими духом.

Подібне світобачення вимагало відповідної мови й стилістики. Незважаючи на те, що Беккета часто називають спадкоємцем Джойса, у пошуках власного стилю йому одразу ж довелося зійти зі шляху, відкритого і второваного автором «Улісса».

Вироблений Беккетом стиль вражає прототипом лексики та синтаксису, частими повторами, суворим, але потужним ритмом. Якщо Джойс, зачарований розмаїттям життя та невичерпністю мови, намагався відтворити все це на сторінках своїх книжок, то Беккет, навпаки, невблаганно вилучав усе, що не було йому конче потрібним, і з кожного слова відтискав максимум значення. Остаточне усвідомлення свого завдання змусило його перейти на французьку мову. Сам він пояснює це тим, що «французькою легше писати без усякого стилю». Обраний ним шлях вимагав повного контролю над словесним матеріалом, чогось на зразок дисциплінарного покарання, навіть стерилізації слів, позбавлення їх багатозначності та асоціативної духовності, зведення до словникової однотірності. Ознакою ж англійської, його рідної мови, навпаки, є певна граматична нескутість, надзвичайна ряснота чуттєвих відтінків, властива і найменш «змістовним» словам. В англійській мові, як стверджує літературознавець Річард Коу, слова виконують за поета половину його роботи, тому завжди є спокуса й зовсім на них покластися, примусити їх самотужки втілювати той імпульс, яким обдарувала поета підсвідомість, і, зрештою, перетворитися на виконавця усіх їхніх забаганок.

Перешовши на чужу, але добре вивчену ним французьку мову, Беккет і справді позбувся дещо водевільного «ірландського» присмаку, яким відзначалися його ранні твори.

Критика давно помітила, що його проза наближається до лірико-філософської, медитативної поезії, а романі, «тексти» та «незавершені праці» є, по суті, драматичними монологами. Тому не дивно, що у 50-х роках він прийшов до драматургії. Беккет-драматург ставиться до слів з не меншим аскетизмом і єщадливістю, ніж Беккет-прозаїк, і буквально примушує звучати паузи, жести, навіть саму площу освітленого кону.

«Єдиний вихід для мене,— писав він режисерові Алену Шнайдеру,— це ні в якому разі не займатися тлумаченнями, а натомість усіляко спрощувати драматичні ситуації... Суть моєї роботи — якнайчерніше використання основних звуків (повірте, я не жартую), і за це, як драматург, я відповідаю. Якщо ж від моїх обертонів людям болить голова, то що ж... Нехай самі подбають про аспірин».

Суть здійсеного Беккетом театрального перевороту полягає аж ніяк не в епатажності — це робилося й раніше, ледь не від

початку ХХ століття. Але ніколи раніше глибинні, «кінцеві» проблеми людського буття не подавалися на кону в такій простій, «дохідливій» формі. Недарма французький драматург Жан Ануй охарактеризував його першу і чи не найкращу п'есу «Чекаючи на Годо» як «Думки» Паскаля, розіграні паяцами. Ця простота — на межі циркового примітива, театрального «лубка» — спанеличує й досі не одного постановника й глядача. Беккетові трагічні блазні багато в чому й справді не поступаються філософам, але його п'еси у жодному разі не слід перетворювати на нудні ілюстрації до постулатів екзистенціалізму.

П'еса «Чекаючи на Годо» у нашій країні найвідоміша: ще 1966 року її опублікував у небездоганному перекладі журнал «Інострannaya literatura», а нещодавно поставив один із новостворених госпрозрахункових московських театрів. Упродовж усієї п'еси двоє волоцюг чекають на загадкового пана Годо, який учора через свого посланця — боязкого хлопчика — пообіцяв сьогодні прийти. Та замість Годо вони зустрічаються з Поццо та його затурканим слугою Лакі. Наступного дня вони знову бачать своїх учорашніх знайомих, правда, Поццо з бундючного хазяїна перетворився на немічного та сліпого каліку, в якого ще й відібрало пам'ять, а Лакі втратив мову. Коли ця пара зникає, з'являється хлопчик, щоб сповістити: сьогодні пана Годо не буде, але він неодмінно прийде завтра. Волоцюги намагаються повіситися, але на зашморг у них не стає мотузка. Вони вирішують піти геть, щоб прийти сюди завтра, але ...так і не рухаються.

Ось уже понад тридцять років ця п'еса інтригує своїх глядачів. Дехто вбачає у ній реквієм по людству, інші — алегорію особистості, яка живе в суботу після страсної п'ятниці і ще не знає, чи справдиться її надія, чи відбудеться в неділю обіцяне воскресіння. Зовні ж п'есу можна охарактеризувати як інтермедію для двох клоунів, які заповнюють паузу перед появою головного героя, який, проте, так і не з'являється.

У своєму «Годо» Беккет, здається, насміявся з усіх непорушних театральних канонів — таких, як наявність конфлікту та його розв'язки, боротьба чітко окреслених характерів та ідей, розподіл на «добро» і « зло». Та попри зовнішню аморфність і одноманітність дії (две години на сцені борюються чотири клоуни!), п'еса не розпадається, бо ядро її складає система діалектично-контрастних пар. Це — і два дні чекання, і Владімір з Естрагоном, і пов'язані мотузкою Поццо та Лакі, і два черевики, один з яких злітає з ноги, а другий тисне й ніяк не скидається, тощо. Але головне — що автор, закинувши своїх героїв у країну присмерку й непевності, не позбавляє їх свободи вибору. Ім вільно чекати або піти геть, позбіткуватися зі свого колишнього гнобителя чи допомогти йому, тому що й Годо — або прийде, або ні. По суті, персонажі Беккета потерпають не від «жахливих умов», не від рабства і безнадії, в які їх занурив автор, а від тягаря свободи. На нашу думку, Беккету вдалося відтворити силове поле вибору, який можуть і мати зробити його персонажі. Саме тому його п'еси розвиваються, навіть якщо «клоунам»

забаглося спинитися, заклякнути чи на якийсь час піти з кону.

Не менш новаторською була й поліфонічна мова п'ес С. Беккета. Французька публіка, що звикла до особливого театрального «діалекту», була вражена й збентежена, почувши замість діалогів та монологів стислі, уривчасті, водночас розмовні і глибоко поетичні репліки його підтотптаніх персонажів. Здивування й розгубленість викликала не тільки своєрідна аскетична краса його сценічних «розмов», а й іхнє тональне багатство, непередбаченість, вибагливість комічних, вульгарних, філософських та поетичних відтінків.

Після прем'єри «Годо» Беккет із дивака, що тридцять років писав «до шухляди», став однією з зірок театрального авангарду. Але всесвітнє визнання не притлумило й не пом'якшило гостроти й гіркоти його зору. В подальших п'есах він відтворює ще моторошніші аспекти сучасної йому дійсності.

Так, у «Ендшпілі» (1954) ми знову зустрічамося з жорстоким хазяїном та його слугою (а, можливо, й сином), що приречені завжди бути разом. Але якщо волоциги, котрі чекали на Годо, завжди могли, бодай теоретично, податися в інші краї, то світ «Ендшпіля» обмежений чотирма стінами, в яких страждають Хамм (хазяїн), Клов (слуга-син) та здитині лі батьки Хамма. Усім їм немає на що сподіватися, бо світ за межами їхнього будинку перетворився на мертву пустку, від попереднього життя лишилися самі недоречні правила, а все існування стало грою, метафорою якої є гра в шахи. Хамм — безногий король, що у своєму інвалідному кріслі здатен пересуватися тільки на одну клітину. Його батьки, які «живуть» у сміттєвих ящиках, — пішаки. А Клов — кінь. Хамм, халат якого нагадує кардинальську мантію, — це авторитет, догма, позбавлена всякої життєвої сили, душа, у розладі з власним тілом (Кловом), відрівна, залежна від нього й не здатна відпустити його. Події п'еси відбуваються як на символічній землі, десь серед космосу, так і всередині людського розуму (віконця, як зазначав сам автор, цілком можуть бути людськими очима). Час дії можна визначити як умовно теперішній — позачасовий континуум людської свідомості або пекельна вічність. І все ж ця вічність кінчачеться. Клов бачить у телескоп дитину ю усвідомлює, що мусить залишити Хамма. П'еса уривається в перехідний момент між смертю старої свідомості (Хамма, хазяїна, деспота, душі) та народженням нової.

«Ендшпіль» — найбільш абстрактно-філософська з-поміж п'ес Беккета і найбільш наочна для з'ясування поетики «театру абсурду», хоча сам автор завжди заперечував свою належність до будь-яких літературних шкіл та напрямків. Відчуття абсурдності буття не було відкриттям французьких драматургів середини ХХ століття чи їхніх натхненників Альфреда Жарі та Антонена Арто. Воно як частковий аспект світовідчуття, очевидно, так само притаманне людині, як і його зворотний бік — ейфористичне визнання цілковитої гармонії й доцільності нерукотворного світу. Саме в цій своїй діалектичній іпостасі воно може виникати щоразу, коли людина стикається

з безглуздістю загальновизнаних норм життя (Е. Лір), соціальними деформаціями (Козьма Прутков, Д. Хармс) або коли, намагаючись протистояти хаосу та ентропії, береться виробляти власні ціннісні системи (Л. Керролл). З А. Камю, Ж.-П. Сартром, Ж. Жене та Е. Йонеско Беккета об'єднує відчуття ілюзорності таких традиційних цінностей, як цивілізація, історія, релігія, етика, мистецтво, соціальний прогрес, індівідуалізм. Абсолютизуючи, однак, це своє загалом слухне щодо буржуазної цивілізації відчуття, вони вважали людство незданим позбутися старих стереотипів. І своє завдання вбачали не у пошуках «гіпотетичних святынь», а насамперед у розвінчанні, деміфологізації старих ілюзій. Далі, правда, кожен з цих драматургів пішов своїм шляхом. Головна тема Йонеско, наприклад, — це «надмірність» людської свідомості і її неминучий конфлікт з вузькофункціональним, агресивним світом речей. Завдяки постійним повторам, прискоренню дії, гіперболізації та гротеску він перетворює страждання своїх персонажів-маріонеток у фарс, у «чорні» жарти («Голомоза співачка»), у соціальну сатиру («Носоріг», «Урок»).

В абсурдизмі ж Беккета вчувається, сказати б, «дзен-буддійська» парадоксальність; кожен з його персонажів міг би повторити слова дзенського коану «Бог — то є дохла кішка». Беккет, здається, не стільки уникає соціальної дійсності, скільки прагне дійти до парадоксу, до антіномії, бо «там, де антіномія — там глибина».

Кожна з його п'ес — це експеримент, випробування нових сценічних можливостей.

У п'есі «Прийшли й пішли» немає ні зойків, ні плачу. Троє жінок мовчки заходять в освітлене прожектором коло, пошепки промивають кісточки одна одній і зникають у темряві. Перші фрази п'еси викликають алюзію з образом трьох макбетівських відьом, із деяких деталей з'ясовується, що героїні — це водночас школярки й бабусі, чиї секрети, манери, розчарування й радості залишаються незмінними:

«ФЛО: Ру.

РУ: Ну.

ФЛО: Що ти думаєш про Ві?

РУ: Майже не змінилася. (Фло сідає на центральний стілець, шепоче щось на вухо Ру. Схвильовано.) Отаке. (Дивляється одна на одну. Фло подає Ру знак, щоб та мовчала.) І вона що, не розуміє?

ФЛО: Слава богу, ні.

За три хвилини глядачі чують 121 пошепки мовлене слово і бачать три безглуздій марно прожитих життя.

Протягом останніх тридцяти років Беккет пройшов у зворотному напрямку весь шлях од тримірного, відкритого Софоклом і вдосконаленим всією театральною історією, діалогу до архаїчного монологу, який виголошують з кону його майже нерухомі постаті.

У п'есі «Остання стрічка Сречи» (1958) старий, маловідомий літератор прослуховує стрічки, які він записав сорок та тридцять років тому на свій день народження. Відбувається своєрідна розмова між різними Сречами. Кожен скаржиться на легку шлункову хворобу, полюблєє банани й питне,

легко сходиться з жінками й кидає їх, боячись відповідальності. Кожен ганить свого попередника і висміює його за сентиментальність. Самотній стариган, котрий все життя дбав тільки про себе, геній, що так і не відбувся, тепер, коли не лишилося ні сил, ні ілюзій, гарячково шукає по своїх бобінах спогади про кохання, натяки на можливість щастя, яке він прогавив. Але вся його ретельно пронумерована фонотека, яка складалася з метою «зупинити час» та увічнити себе, тепер знов і знов воскрешає для нього алкоголя, невдаху й егоїста, з яким він мусить доживати життя.

Вражає суто професійна майстерність драматурга. Вся дія відбувається в маленькому освітленому колі, де розміщено стіл, у якому зберігаються найдорожчі скарби Сречи — його бобіни й банани. Тут, власне, зосереджено все його справжнє, внутрішнє, творче життя. Сюди, «до Сречи», він раз у раз повертається з темряви, де проходить його зовнішнє життя, сповнене байдужості, миттєвих насолод, зрад, і де вже чатує на нього забарна смерть. Але й цей клаптик світла-життя після тричі прослуханих спогадів «про ту ніч» виявляється маною, вогником на болоті, бо життя його не було нічим зігріте, воно не мало субстанції. Беккету вдається без жодного слова та руху відтворити ту частину цього життя, яка ховається у пітьмі: поліці з книжками й гросбухами, батареї пляшок, сифон з водою для віскі, безладдя, бруд і запустіння.

П'еса не випадково написана англійською мовою, якою завдяки притаманній їй омонімії та полісемії (одне й те ж слово, приміром, може бути іменником, дієсловом у наказовому способі, у теперішньому та минулому часах) легше передати багатозначність дії. У своїх останніх п'есах С. Беккет стає ще скupішні на слова, посилює вагу кожного з них і досягає тієї межі, за якою кінчається література й починається німота. Тому цілком логічним був його перехід спочатку до радіоп'ес для одного голосу («Жаринки», «Радіо-1», «Радіо-2»), п'ес для фонограми та голосу («Заколисана»), а зрештою і до пантоміми («Дія без слів 1 та 2»). Але то вже був глухий кут.

Ще не прийшов, мабуть, час писати про вплив, який справив і ще спріяли тиме на сучасне письменство ірландський поет, прозаїк і драматург Семюел Беккет. Впливу цього зазнали як його палкі шанувальники, так і ті, хто, відкидаючи його ідеїні засади, визнає в ньому майстра. Але, як це не дивно, своєї школи чи напрямку він не створив. Чому? Чи не тому, що учні повинні йти далі шляхом, який обрав іхній учитель, розвивати й поглиблювати його ідеї, тоді як далі за Беккета уже йти нікуди, та й писати під нього теж неможливо. У певному розумінні його твори можна було б назвати літературним пам'ятником модернізму, монументом, що стримить на одному з кордонів мистецтва й застерігає: далі — провалля.

У ХХ столітті звичнно писати про письменників суперечливих, вилущувати «об'єктивне», позитивне зерно від полові іхніх «суб'єктивних» заяв та намірів. А Беккет, як стверджує літератор А. Рід, — людина, витесана з одного шматка. Його творчість — це, либо нь, найбільш послідовне втілення негативного пафосу модернізму, переконливе

свідчення всебічної кризи, яка охопила у ХХ столітті капіталістичний світ як відгомін глобальних революційних катаклізмів. Симптоми цієї кризи — і в самих основах європейської бібліоцентричної, раціоналістичної свідомості.

«Я пройшов у них курс любові та курс розумових наук, таких необхідних, таких вельми цінних. Вони також навчили мене рахувати і, навіть, метикувати. Дещо із цього лайнія стало потім мені у пригоді, у тих, правда, випадках, що ніколи й не трапилися б, якби вони дали мені спокій. Негідники! У правій кишені у них — отрута, а в лівій — лікі від неї» («Безіменний», 1949).

Інтелектуальний клімат Європи вже знав подібні збурення (криза ренесансної ідеології, перемога капіталістичного способу виробництва), коли мистецтво засвідчувало, що сонце не тільки світить праведникам, а й плодить черву, і простежувало весь шлях людини, вінця творіння, від трону до затички у пивному барилі. Але герой Шекспіра не знали ні світових війн, ні концтаборів, ні геноциду, які «збагатили» людину жорстоким знанням про власну природу. Тому С. Беккет, досліджуючи людину, вирішив відкинути всі її зовнішні атрибути, хоч би які мілі спогади стояли за ними. І, природно, дійшов до слова, яке в устах людини може бути оманливим і порожнім, але без якого людина не може існувати. Не довіряючи слову, Беккет урізав свободу його «пересування» та «самовияву» до мінімуму і, здається, замірився зовсім його скасувати, однак зіткнувся з глибинним протиріччям. Письменник не може не приймати слово, бо це — його знаряддя, це, зрештою, сам він. Піттання, яке колись поставив руба Іван Карамазов («приймати чи не приймати цей світ»), є актуальним для кожної людини, а для митця — й поготів. Бо хоч би на які основи чи авторитети він замахувався, вже самим фактом своеї творчості митець не може його не приймати, а отже й не може бути тотальним нігілістом і проповідником небуття.

В останніх творах Беккета дедалі відчутнішим стає мотив тріумфу мовчання, скам'яніння, смерті. Що ж може протиставити цьому вмируща людина? Тільки слово. Складається, враження, що в цій нерівній, виснажливій боротьбі слово відривається від свого кохаючого суб'єкта, робиться самодостатнім. Але це не так. У п'єсі «Заколисана» (1981) фонограма передає внутрішній хаотичний монолог старої жінки, що сидить у кріслі-гойдалці й лише кілька разів повторює слово «ще», доки її голова не поникне й гойдалка не спиниться. Тут, як і завжди у Беккетовій художньо-філософській системі, людина і слово — нерозривні, вони не можуть існувати одно без одного.

«Ідучи, вони забрали з собою всі речі і навіть природу,— каже Безіменний,— й нічого не залишили, нічого, крім мене... тому я розмовляю і не можу спинитися, бо треба казати слова, доки вони ще лишилися, доки мене не знайдуть і не скажуть мені... дивний біль, дивний гріх ...але ти мусиш продовжувати, іти далі, хоча я не можу йти далі, але я мушу іти, я піду, піду далі».

Володимир ДІБРОВА