

DOI 10.18522/2415-8852-2020-4-35-52

УДК 821.133.1

**«ВСЕ, ЧТО БЫЛО ПРЕЖДЕ, ЗАБЫТЬ»: МЕТАТЕКСТУАЛЬНОСТЬ
В МАЛОЙ ФРАНКОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЕ С. БЕККЕТА**



Семенченко Юрий Игоревич

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

e-mail: yurisemenchenko@yandex.ru

Аннотация. В фокусе статьи оказывается самосознающая сущность радикальных художественных опытов Беккета (произведения «Довольно», «Без малого и без большого», «Образ» и «Чтобы закончить вновь»). Особое внимание уделяется повествовательным и лингвистическим маркерам метатекстуальности в изучаемых произведениях и, в частности, дейктическому дискурсу. Последнее напрямую соотносится с обнаруживаемыми у Беккета структурно-тематическими признаками метапрозы.

Каждый из анализируемых текстов запечатлевает и осознает в самом себе границы художественного вымысла по-разному. Так, в рассказе «Довольно» эффект «искусственности», изобретенности повествуемого мира усиливается за счет метатекстуальных метанарративных стратегий; осваиваемый здесь квазитворческий хронотоп вводит идею тщетности всяких попыток изобразить. Текст «Без малого и без большого» демонстрирует метадиегетические метанарративные стратегии, проблематизируя таким образом онтологический статус изображаемого; события-свершения вытесняются дизнаррацией; адресованность читателю высвечивается дейктическими лексемами. Повествователь «Образ», рассматриваемый нами как альтер эго писателя, предстает одновременно субъектом повествования и объектом повествуемой истории; кроме того, в данном рассказе тематизируется и подвергается комментированию проблема завершенности / незавершенности всякого текста. Наконец, в рассказе «Чтобы закончить вновь» Беккет отказывается от миметической предметности в пользу чистых слов-действий, отсюда и потребность текста в слушателе / читателе.

Ключевые слова: метатекстуальность, дейктический дискурс, жанровый эксперимент, малая проза, «Мертвые головы», «Чтобы закончить вновь и другие пшики», Беккет.

За последние десятилетия самосознательная сущность произведений Беккета явилась предметом ряда теоретических и историко-литературных исследований¹. Весьма симптоматично, что интенсификация саморефлексии в радикальных художественных опытах (как франко-, так и англоязычных) писателя-модерниста часто связывается с представленными в них лингво-философскими основами.

Так, Дж. Барт, размышляя над беккетовским языковым скепсисом, отмечает последовательный отказ от референции: «... Беккет (к концу своего творческого пути – Ю.С.) стал фактически немым ... он прошел путь от мастерски выписанных с лингвистической точки зрения англоязычных текстов ... до бессловесной техники мимов...» [Currie 2016: 164]. Данная мысль дополняется у А. Хантер акцентом на открытии Беккетом в языке новой возможности его бытования: «...слова (в рассказе «Пинг» – Ю.С.) больше не способствуют организации художественного целого; напротив, они всячески затрудняют читателю поиск смысловой структуры произведения» [Hunter 2007: 93]. Б. Стоунхилл, автор исследования, посвященного саморефлексивному роману, справедливо указывает на драматизацию Бек-

кетом «солипсической тщетности письма» [Stonehill 1988: 188]. Ему вторит Х.А. Гарсия Ланда, также отмечающий в связи с поздними беккетовскими опытами смещение интереса от фабулы и пластически внятных образов к обозначающему самое себя слову [García Landa 1994: 69].

В фокусе данной статьи оказывается анализ повествовательных и лингвистических маркеров и инструментов метатекстуальности прежде всего на материале рассказов «Довольно» (“Assez”), «Без малого и без большого» (“Sans”) и «Чтобы закончить вновь» (“Pour finir encore”). Первые два текста вошли в сборник «Мертвые головы» (“Têtes-mortes”, 1972), последний – в сборник «Чтобы закончить вновь и другие пшики» (“Pour finir encore et autres foirades”, 1976). Кроме того, в фокусе окажется опубликованное отдельно произведение «Образ» (“L’Image”, 1959). Ключевой для нас становится монография А. Макрей «Дейктический дискурс в метапрозе» (“Discourse deixis in metafiction”, 2019), в центре которой – формальные, лингвистические манифестации саморефлексивности, а именно дейктические элементы. Отправным пунктом размышлений Макрей стали в первую очередь работы М. Флудерник и А. Нюннинга,

¹ См.: [McHale 1987; Collinge-Germain 2009; Tomaru 2017].

в которых впервые в связи с метанаррацией были затронуты дейктические лексемы¹.

Однако саморефлексивная природа поздних франкоязычных текстов выявляется нами еще и с позиции сложившегося в отечественном и зарубежном литературоведении набора основных структурно-тематических признаков метапрозы. В связи с этим в качестве теоретической опоры нами была избрана упомянутая ранее монография Стоунхилла. В отечественном литературоведении современные представления о метапрозе систематизировались и конкретизировались О.С. Мирошниченко (на материале романов А. Битова). Ключевыми понятиями для нас будут: «замкнутое пространство», “*mise-en-abyme*”, “*disnarration*”², «расчеловечивание персонажа», «тематизация отношений между

фиктивным миром и внетекстовой действительностью» [Stonehill 1988: 30–31], «творческий хронотоп», «самосознающий повествователь», «синхронность творения и чтения», «проблематизация внешней рамки текста» [Мирошниченко: 2001].

Так, сначала на примере рассказа «Довольно» мы продемонстрируем связь между присущими ему метатекстуальными метанарративными стратегиями и внедряющимся в текст «(квази)творческим хронотопом». Также интерес представляет то, как дейктические элементы работают на создание ощущения «синхронности творения и чтения». Другой рассказ – «Без малого и без большого» – любопытен в связи с обнаруживаемой в нем дизнаррацией, функционирующей здесь как прием ненадежного повествова-

¹ Всего исследовательница выделяет пять типов метанаррации: метатекстуальную, метакомпозиционную, метадиегетическую, метанарративную и метадикурсивную. Ключевыми терминами для нас будут: «метатекстуальная метанаррация» (*metatextual metanarration*), «метакомпозиционная метанаррация» (*metacompositional metanarration*) и «метадиегетическая метанаррация»; в первом случае речь идет о метанаррации, в центре которой – текстуальное пространство нарратива; сюда относятся отсылки к процессу печатания, носителю текста, физическому тексту и текстовой природе самой коммуникации; во втором – о метанаррации, демонстрирующей «созданность», а значит, «искусственность» любого фикционального дискурса; наконец, в третьем – о метанаррации, в фокусе которой – конструирование и репрезентация, прежде всего художественного мира произведения, учреждение его онтологического статуса, а также конструирование и репрезентация сюжета и / или персонажей – см.: [Macrae 2019: 64–81].

² Дж. Принс определяет дизнаррацию следующим образом: то, что «могло бы быть, но так и не случилось» [Herman 2005: 118].

ния. Кроме того, данный текст эксплуатирует как метатекстуальные метанарративные стратегии, так и метакомпозиционные. Далее мы сосредотачиваемся на рассказе «Образ», обнаруживающем свою условно-вымышленную природу уже на паратекстуальном уровне. Наконец, произведение «Чтобы закончить вновь» – яркий пример тотального разрушения мимесиса, тяготения к перформатизации повествовательного дискурса.

Обратимся к рассказу «Довольно». Сюжет его таков: повествователь и «Он», держась за руки, движутся «единым фронтом» по некому духовно-экзистенциальному пути, на который нарратор вступил еще в детстве, когда «Он» впервые взял его за руку. Бросается в глаза условность не только пространственно-временных координат художественного мира произведения – «...мы, должно быть, преодолели расстояние, многократно превышающее земной экватор» (145)¹, – но и антропометрических характеристик главных героев: «Наша встреча. Хотя уже тогда он был страшно сутулый, мне он показался гигантом. <...> Мне нужно было только выпрямиться, чтобы стать выше его на три с половиной головы» (144). Движение к открытию

экзистенциального сюжета о необходимости выбора – выбора персонажем места «своего бесчестья» – сопровождается подробным описанием особенностей реализации коммуникации между «Я» и «Он», попытками локализовать себя в пластически осязаемом пространстве – «Тем не менее мы находились не в горах. <...> Находились ли мы на дне огромного испарившегося или ушедшего в почву озера?» (148), – обращением к арифметическим вычислениям как к эскапистскому ресурсу (как представляется, бегству героев от согласования действий друг с другом) – «Мы находили приют в арифметике» (145). В конце концов содержание художественного мира произведения редуцируется до пары повествователь – «Он» и источника ее существования – цветов.

Вернемся, однако, к начальным строкам рассказа: «Все, что было прежде, забыть. Больше за один раз не вынести. Это позволит ручке записывать. Я ее не вижу, но слышу скрип там, за собой» (141). Так, лексема «ручка» функционирует как метатекстуальный ресурс, а именно: с одной стороны, отсылка к этому предмету в вербальной форме указывает на текстовую природу наррации –

¹ Здесь и далее цитаты из рассказа «Довольно» приводятся по изданию [Беккет 2015] с указанием страниц в круглых скобках.

то есть речь идет о средстве «метатекстуальной метанаррации» – с другой стороны, способствует внедрению в текст элементов (квази)творческого хронотопа: создается ощущение, что с помощью вышеупомянутой ручки и было записано данное произведение, что именно ее частичная автономность от творящего сознания и определяет целый ряд нарративно-временных свойств – обилие лексических и грамматических повторов, возвратно-кольцевой ритм фабульных вариаций – повествовательной формы рассказа «Довольно». Однако может сложиться впечатление, что для повествователя важнее сам процесс изображения, а не педалирование темы «изображенности» помещенного внутрь внешней рамы текста мира: «Но хватит об искусстве и способе выражения» (141) – эти слова вместе с другими размышлениями о природе литературного вымысла оказываются отделены от завязки сюжета двойным абзацным отступом.

Сам основной текст произведения представляет интерес в том числе в связи с дейктическим дискурсом. Примечательна сцена, когда повествователь, размышляющий о требовании «Он» от «Я» покинуть пределы его жизни, а также об оставшихся ему и «Он» днях, вдруг сосредотачивается на своем настоящем: «Сегодня, когда я врываюсь в ночь, в моем черепе будто мелькают дальние проблески» (142). Актуализирующийся здесь наречием «сегодня» временной дейксис позво-

ляет соотнести дейктический центр нарратора с хронологией самого процесса творческого создания. Отсюда не только ощущение «неготового настоящего» страницы, но и демонстрация условности нарративных форм и обнажение потребности художника в рассказывании историй: «Будь у меня три или четыре жизни, возможно, чего-то и удалось бы достичь» (142).

Обратим внимание и на то, что обозначенная в приведенной выше цитате дистанция между «изображенным» миром и онтологическим статусом самого самосознающего повествователя соотносится с осознанием им невозможности полного контроля над собственной литературной историей: «Поначалу он всегда говорил на ходу. Так мне кажется. <...> В противоположность тому, во что мне долгое время хотелось верить, он не был незрячим. <...> Откуда у него такие вкусы, мне неизвестно» (144–148). Более того, сама идентичность нарратора конструируется «Он»: «Мои желания были ограничены теми, которые выражал он. <...> Вероятно, у нас были одни и те же источники удовлетворения. Одни и те же потребности, одни и те же источники удовлетворения. <...> Все, что у меня есть, идет от него» (141–143). Подобная «ненадежность» повествователя – во многом следствие характерной для франкоязычных текстов позднего Беккета интенсивной тематизации тщетных попыток «пересобрать» бесконечно колеблющийся, распада-

ющийся субъект через «разъятие на части»¹: «Однажды он встал на месте и объяснил мне, подыскивая слова, что анатомия – это целое. <...> Его брненное тело разлагалось на два равных сегмента. <...> Положение лежа. Сложенные вдвое – словно один угольник, вложенный в другой. <...> Я лежу внутри. Когда он изъявляет желание, мы, точно один человек, поворачиваемся на другой бок» (144–150) (сцена, в которой «Я» и «Он», прижавшись друг другу, спят в эмбриональной позе, видится ироническим обыгрыванием саморефлексивного приема *mise-en-abyme*, а также попыткой зеркальной самоидентификации).

Итак, перед нами предельно диссоциированный персонаж, сюжет и поведение которого определяются антиномиями телесного и духовного, стазиса и движения, «Я» и «Он». Наконец, смерть повествователя и / или смерть его двойника, к которой «Я» готовит читателя уже с первых страниц своего «пути», должна была стать итогом сюжета

о «распредмечивании» – упразднение собирающего сознания обозначило бы переход от «языка» к «молчанию», то есть завершение повествования (вспомним здесь смерть Уотта из одноименного романа Беккета): «Верно, ему оставалось немного. Мне, напротив, оставалось еще немало срока. <...> – да, окончание этой прогулки и было моей жизнью. Скажем, последние одиннадцать тысяч километров» (142–145). Однако умирания как такового не происходит; биологический конец героя дается «явочным порядком» в конце произведения, в сцене, когда тот, будто незначай, бросает: «Не знаю, какая теперь погода. Но в пору моей жизни она всегда была чудной» (149). Как представляется, мысль Л. Абея о том, что драматичность таких персонажей пьес, как Эстрагон и Владимир, Поццо и Лаки, Хамм и Клов, Нагг и Нелл, обусловлена «не столько тем, что они делают, сколько тем, что с ними произошло раньше (до появления на сцене – Ю.С.)» [Abel 1963: 83], может быть распространена и на отказ

¹ Интересными в связи с этим представляются размышления П. Боксэла над сценой из пьесы Беккета «Ночь и грезы» (“*Nacht und Träume*”, 1982), в которой лоб грезящего отирает платком возникшая из темноты рука. Развивая мысль Делёза о том, что лицо грезящего выглядит так, как если бы оно было «выдернуто» из платка Вероники, которым та отерла лоб Христа во время его крестного пути на Голгофу, исследователь говорит о «выдергивании» – об ущербном, разрушительном по своей сути действии – как о полноценном, «апофатическом» акте коммуникации, помещающем в общий контекст Христа и беккетовского грезящего [Boxall 2009: 60].

автора от миметической демонстрации смерти в «Довольно»: в условиях бесконечной ре-дукции предметного мира «Я» остается лишь событие-воспоминание¹.

Отсюда и характерная для метапрозы «разомкнутость» на внешнем композиционном уровне: продолжающему сохранять свою активность собирающему сознанию представляется практически невозможным поставить точку в вечно корректируемом опыте избавления от изобразительности: «Конец дождям. Конец холмам. Ничего, кроме нас двоих, влачащихся по цветам» (149) – приведенные фразы не становятся заключительными; вдруг сознание «Я» фокусируется на опыте тактильного общения с «Он» – «Довольно моей старой груди ощущать его старую руку» (149).

Не только рассмотренные раньше, но и целый ряд других стратегий саморефлексивного изображения находит свое наиболее последовательное выражение в рассказе «Без малого и без большого». Перед нами произведение, сотканное из слов и синтаксических блоков, повторяемых по принципу «возвратно-обновляющего» движения: «Руины истинный приют к нему издали путями ложны-

ми. Вдаль без конца земля смешалась с небом ни звука, ни шевеления. Серое лицо два бледно-голубых маленькое тело бьющееся сердце одно в рост. <...> Маленькое тело маленький обломок бьющееся сердце серый пепел одно в рост. Земля небо смешались протянувшись без края и отметин маленькое тело одно в рост. <...> Молчание ни вздоха одна и та же серость везде вокруг земля небо тело руины» (158)¹. Как мы видим, миметическое начало здесь оказывается сведено к своего рода опытно-лабораторному пространству, являющемуся, по сути, визуализированной метафорой авторского сознания: возникающий в нем ряд пластических образов – руины, серое лицо, маленькое тело, куб, ноги, руки, срамное место, спина, четыре стены – будто растворяется в соотносящейся у Беккета с категорией воображения серо-белой цветовой гамме: «Свет приют белизна слепящая грани без следа никаких воспоминаний. <...> Лицо к спокойной белизне почти дотронувшись глаз <...> Голова доступна глазу покой сплошная белизна покой свет никаких воспоминаний» (159).

Этот солипсизм повествователя и становится причиной предпочтения здесь «мни-

¹ Вспомним и героя «Успокоительного», которому предсказание дано как припоминание собственного прошлого.

Здесь и далее цитаты из рассказа «Без малого и без большого» приводятся по изданию [Беккет 2015] с указанием страниц в круглых скобках.

мых», гипотетических событий, то есть динarrации, событиям-свершениям. В рамках данного параграфа динarrация будет нас интересовать в качестве одного из указывающих на ненадежность повествователя саморефлексиных ресурсов.

Так, уже с первой страницы попытки повествователя изобразить конкретно-чувственное аранжируются постоянным возвращением к проговариванию будущего «Он»: «Он проклянет Бога вновь как в благословенное время лицом к небу отверстому перелетный ливень. <...> В песках без труда еще шаг вдаль он его сделает. <...>. Один шаг по руинам по пескам на спине к безбрежности он его сделает. <...> Он проклянет Бога вновь как в благословенное время лицом к небу отверстому перелетный ливень» (157–163). Как мы видим, «прогностическую» деятельность нарратора отличает замкнутое движение по кругу – последнее «предсказание» дословно повторяет первое. Однако ничего из фабульного «прогностикона» нарратора принципиально не воспроизводимо на страницах «Без малого и без большого».

«Недостоверность» же сообщаемой нарратором информации сопряжена с ностальгией последнего по феноменам внехудожественной действительности, в частности, связанных с астрономическими событиями: «...вновь будет день и ночь над ним безбрежность» (158). Не случайно в одном из «фрагментов» рассказа повествователь вольно или

невольно признает иллюзорность возможности исполнения своих настойчивых желаний: «Никогда ничего кроме серого воздуха без времени химера исчезающего света. <...> Химера рассвета рассеивающего химеры и другая именуемая сумерки» (161–163).

Обратимся к фрагменту, сменяющему очередную сцену с предсказыванием будущего «Он»: «Никогда ничего кроме молчания такого что в воображении этот дикий смех эти крики» (162). И хотя приведенная цитата формально дана не от первого лица, она обнаруживает высокую степень саморефлексии о работе собственного воображения, обостряет проблему творчества и творца. Автор как бы проговаривается о своей неспособности добиться молчания в собственном сознании, необходимого ему для «деконструкции» всего конкретно-образного. Иными словами, здесь следует говорить о метакомпозиционной метанarrации, высвечивающей «искусственность», изобретенность художественного текста.

Для выявления саморефлексивного начала в приведенном выше фрагменте продуктивным оказывается и дейктический дискурс. Так, указательный дейксис «этот» – «этот дикий смех, эти крики» – здесь, по нашему мнению, не только высвечивает авторефлексию пишущего / творящего субъекта, но и свидетельствует об осведомленности нарратора о скепсисе читателя в отношении онтологического статуса «изображаемого» им.

Но есть и другие метанарративные стратегии в исследуемом нами тексте. Так звучит фраза, которую повествователь дважды повторяет на протяжении всего «действия»: «Ни разу не вообразенная синева что именуется в поэзии небесной кроме как в безумной грезе» (160–162). Как видим, нарратор проблематизирует онтологический статус собственной «истории»: он не только осознает ее как нечто фиктивное, вымышленное, но и разоблачает природу ее условности, а именно присущие ей языковые и жанровые конвенции. Таким образом «Без малого и без большого» воспроизводит еще и метадиегетические метанарративные стратегии.

Наиболее же ярко, на наш взгляд, повествовательная рефлексия над процессом вымысла в целом проявляет себя в рассказе «Образ».

Вначале возникает образ катающегося в грязи языка. Всякий раз, когда тот возвращается в рот повествователя, последний задается вопросом, «пожирать ее или выплевывать». Затем нарратор переключается на свои руки: левая сжимает мешок, а правая, как становится ясным по мере чтения, ведет независимое от повествователя существование. Предметом рефлексии нарратора становятся также его ноги и глаза. Попытки описать опыт физического зрения оборачи-

ваются сообщением противоречащих друг другу фактов: «глаза конечно закрыты что ж нет потому что внезапно там проницающая грязь я вдруг вижу себя» (132)¹. В целом, все повествование выдержано в модальности неопределенности. Далее нарратор говорит о своем возрасте и делает попытку описать обязательные для развертывания события пространственно-временные координаты: «...мне лет шестнадцать и вот венец счастья дивная погода голубое яйцо неба и легкий намыв облачков <...> на дворе апрель или май <...>» (132). Мы узнаем, что герой держит за руку девушку, которая, в свою очередь, держит в своей свободной руке поводок, ведущий к терьеру. В семантически «нулевом» пространстве «необозримой зелени» начинают проступать белые пятна, в которых повествователь «опознает ягнят посреди овец».

Наконец, в глубине пейзажа появляется гора. Желание героев разделить уединение на вершине, в идиллическом пространстве, обуславливает смену статики движением: пара проделывает маневры с переносом вещей из рук в руки и начинает подъем. Вернувшись на равнину, герои продолжают движение по полю и в конце концов исчезают из виду. В итоге язык возвращается в рот, повествование завершается.

¹ Здесь и далее цитаты из рассказа «Без малого и без большого» приводятся по изданию [Беккет 2015] с указанием страниц в круглых скобках.

Название рассказа «Образ» уже симптоматично, так как само по себе выдвигает на первый план способность данного текста к «самокритике». Однако природа условности здесь разоблачается не только на паратекстуальном (А. Нюннинг)¹ уровне.

Обратимся к собственно повествуемому миру в «Образе». Следует привести пассаж, в котором повествователь обнаруживает наиболее высокую, на наш взгляд, степень самосознающего поведения: «...я понятия не имею и какое счастье что не имею где я беру эти сказки о цветах и временах года откуда-то я их вытягиваю <...> я понятия не имею где беру эти сказки о животных откуда-то я их вытягиваю <...>» (132–133). Здесь, как видится, повествователь не только рефлексировать над собственной деятельностью как автора, но и делает попытку через дейктическое «эти» локализовать себя в двух пространственно-временных измерениях одновременно – в повествовании как субъекта и в повествуемой истории как объекта.

Таким образом, нарратор «Образы» имеет полное право претендовать на роль условного заместителя «автора-творца».

Еще одним доводом в пользу повествователя как заместителя-персонажа является его знание о проблеме завершенности / незавершенности любого текста. Приведем заключи-

тельные строки исследуемого произведения: «...я остаюсь как есть жажды больше нет язык возвращается рот заперт теперь он верно как тонкая линия это сделано я сделал образ» (135). Здесь тематизируется творческое кредо автора – «необходимость продолжать»: как известно, «разомкнутость» многих беккетовских текстов связана в том числе с тем, что повествование в них зачастую завершается со смертью нарратора, своего рода «собирающего» сознания (вспомним, к примеру, повествователя «Успокоительного» или Уотта из одноименного романа), здесь же смерть повествователя замещается тем, что последнему удается «запереть» язык во рту. Отсюда и способность нарратора «Образы» поставить формальную точку в своем произведении.

Легко угадывается здесь и разоблачающий миметическую иллюзию иронический пафос. Так, иронией в отношении конвенционального читательского восприятия пронизана, на наш взгляд, сцена, в которой повествователь говорит о внешности «возлюбленной»: «...девушка которую я держу за руку за ж... <...> у меня нелепое впечатление будто мы глядим на меня я втягиваю язык закрываю рот и улыбаюсь анфас она не так уродлива...» (133). Здесь можно говорить не о традиционном, литературном, а о расстра-

¹ См. об этом: [Nünning 2005: 11–57].

ивающем классические рецептивные ожидания описании внешности героини условно любовного сюжета. С саморефлексией связана и анатомическая гротесковость самого нарратора: «...впрочем интересует меня не она а я светлые волосы бобриком прыщи на большом красном лице огромный живот зияющая ширинка кривые ноги широко расставлены для большей устойчивости стучаются коленками ступни вывернуты под углом сто тридцать пять градусов самое меньшее блаженная полуулыбка...» (133).

И тем не менее, условный сюжет не лишается своей условной цели и своего условного предмета – пара достигает вершины горы и устраивает пикник: «...и вот мы на вершине <...> воссоединение рук покачивание вкушение в молчании моря и островов головы будто на шарнирах поворачиваются как одна к столбам дыма над городом в молчании пленгование достопримечательностей...» (134). Последний эпизод также становится объектом саморефлексивной иронии – сцена уединенного созерцания природы и созерцания друг друга сопровождается гротескными подробностями процесса поедания сэндвичей: «...и вот мы едим сэндвичи попеременно набивая рот каждый своим обмениваясь нежными словами милая я кусаю она проглатывает милый она кусает я проглатываю...» (134). На наш взгляд, здесь можно говорить не только о рефлексии автора по поводу создаваемого «здесь и сейчас» произведения, но

и о демонстрации им условности, историчности всяких форм описания себя и мира.

Но есть, на наш взгляд, и другое: эксперимент с воображением. Свидетельством тому является сцена, в которой телесное зрение нарратора уже не различает конкретно-чувственное: «...все меньше и меньше уже не различаю пса не различаю нас сцена пустеет несколько животных овцы будто из гранита обнаженная порода лошадь которую я не заметил ранее стоит неподвижно <...> бледно голубое небо апрельского утра пронизывая грязь кончено сделано смеркается сцена пуста...» (135) – становится ясно, что речь идет о перформативном художнике, экспериментирующем с самими условиями возникновения предмета изображения. В ситуации тяготения к семантически нулевому высказыванию именно предельно абстрактное оказывается «носителем» конкретно-чувственного – «...вот вопрос откуда этот поводок в необозримой зелени и постепенно проступающие серые и белые пятна в которых я немедленно опознаю ягнят среди овец...» (132–133).

В связи с перформативностью особый интерес представляет давший название сборнику рассказ «Чтобы закончить вновь».

Напомним, произведение открывается обозначением специфического пространственно-временного единства – «темное закрытое место», «последнее место», «время изглаживается» – и помещенного в него «оди-

нокого черепа». Последний, вместо того чтобы раствориться, начинает приобретать более ясные очертания из-за занявшегося «замерзшим рассветом» свинцового дня. Далее возникает образ стоящего между развалинами и погруженного по щиколотку в серый песок / пыль изгнанника. И хотя тело последнего было с головы до ног серым, нарратору удается опознать изгнанника по его глазам, оставшимся ясными. Затем повествователь декларирует долгожданное изменение – некий фрагмент откалывается и в своем медленном падении «...лишь чуть зарывается в песок будто пробка упала в воду» (182)¹. Другим изменением становится появление в бесконечной дали двух белых карликов. Будучи связанными тяжелой ношей – носилками (тоже белыми), – они идут, по щиколотку увязая в песке. Удивительным образом эти два сгорбленных существа уподобляются судовой команде, занятой совместной работой: «Они несут носилки лицом к лицу и часто меняются ролями так что флагман всегда начинает путь в обратном направлении. Замыкающий становится вперед идущим теперь он похож на рулевого что едва заметными движениями направляет скиф» (183).

Дальнейшее сюжетное развитие «Чтобы закончить вновь» сопряжено с повтором упомянутых нами выше образов и ситуаций.

Так, сначала нарратор сосредотачивает внимание на по-прежнему стоящем посреди развалин изгнаннике и признается, что ему хотелось бы, чтобы последний смог различить белизну в серой пыли. Затем повествователь возвращается к «первому изменению», которое ситуативно повторяет изменение, описанное в первой части рассказа, с той разницей, что «фрагмент» откалывается теперь от конкретной материи – «материнской руины». Что касается карликов, то они больше не стараются держать верный курс – опустив головы и прикрыв веки, они идут «на авось». Наконец, нарратор обозначает «самое последнее изменение» – «спиной к небу изгнанник падает и вытягивается» посреди смешавшихся с пылью развалин.

Своего рода подведением итогов этого эксперимента с воображением становится одна из последних сцен, в которой повествователь размышляет о будущем своих проекций. В ней он допускает, что все они, включая «небо серое без облаков», «пресыщенную пыль» и «даль без конца», в конечном счете замерзнут навсегда в «погребальном черепе».

Перед нами произведение, в котором в процессе самого творческого создания автор, убежденный в том, что в искусстве существует только один объект изображения, предпринимает попытку выразить то, что

¹ Здесь и далее цитаты из рассказа «Чтобы закончить вновь» приводятся по изданию [Беккет 2015] с указанием страниц в круглых скобках.

объединяет и изгнанника, и двух белых карликов, и развалины. Однако это единство упорно сопротивляется всякому вербальному означиванию. Отсюда, на наш взгляд, и постоянное пересоздание «условий эксперимента»: «Там <...> изгнанник прямой как шест стоит между развалинами. <...> Маленькое тело предельное состояние прямо стоит как и прежде посреди развалин <...>. ...наконец спиной к небу изгнанник падает и вытягивается посреди развалин» (182–185); «...два неожиданно возникших взрезающих песок белых карлика. <...> Медленно носилки трутся о песок <...>. Время от времени они вынуждены как один человек опускать носилки чтобы потом как один их поднимать <...> Белизна ни на земле ни вверху карликов как будто в истечение своих трудов упокоивших носилки между собой застывших белыми телами из мрамора» (182–185).

Закономерно, что исследуемый текст оказывается незавершенным. Так, капитуляция белого цвета перед самопорождающей чернотой – «Но нет ведь чтобы закончить вновь мало-помалу или как по приказу выключателя чернота созиждет себя снова наконец...» (186) – парадоксальным образом, с одной стороны, на определенное время снимает с повествователя бремя «обязанности выражать», с другой стороны – указывает на то, что в будущем, возможно, станет отправным пунктом его попыток учредить новый порядок в плоскости осуществимого: «Через нее

(черноту – Ю.С.) кто знает еще один новый конец <...> если только конец должен наступить если только должен абсолютно» (186).

Эксперимент этот, однако, обретает свой смысл лишь в присутствии читателя / слушателя: его роль в актуализации наличествующих в произведении смыслов особенно возрастает в условиях перформативной модальности текста.

Как представляется, рассказ «Чтобы закончить вновь» буквально соткан из чистых слов-действий, каждое из которых обозначает некоторое новое состояние происходящего в творческой лаборатории сознания повествователя: «...итак для начала время изглаживается далее место а за ним и доска много позже. <...> Пусть он отклонится в сторону севера или другого главного румба а другой незамедлительно в сторону антипода. Пусть один остановится и ось образуемую вместе со вторым развернет на двести градусов и вот роли поменялись» (182–183). Как перформатив нами рассматривается и избранное в качестве заглавия лейтмотивное «чтобы закончить вновь»: его повтор в процессе создания текста обеспечивает, на наш взгляд, континуальность эксперимента: «Чтобы закончить вновь череп одинокий в темном закрытом месте <...> Итак проступает чтобы закончить вновь череп <...>. Итак чтобы закончить вновь проступает череп...» (181–182). Создается ощущение, как если бы эксперимент «Чтобы закончить вновь» раз-

вертывался на «театральной сцене» на глазах у вопрошающего о его смысле зрителя.

Таким образом, опыты с творческим воображением, обнажающие сами законы существования текста в условиях доведенной практически до предела редукции миметического, усиливают саморефлексивность повествования.

Подводя итоги, обозначим для каждого текста в отдельности демонстрируемые им признаки метапрозы.

«Довольно». Текст осуществляет метатекстуальные метанарративные стратегии (упоминаемая нарратором ручка), подчеркивающие «искусственность», «изобретенность» создаваемого текста. С этими стратегиями в текст внедряется (квази)творческий хронотоп, заявляющий фигуру повествователя в качестве осознающей обреченность своих попыток изобразить. Временной дейксис позволяет нарратору соотнести своей дейктический центр с хронологией самого процесса творческого создания. Отсюда не только возникновение иллюзии синхронности творения и чтения, но и демонстрация условности нарративных форм и обнажение потребности художника в «рассказывании историй». «Разомкнутость» текстовой рамки символизирует неприемлемость для повествователя любых, выработанных «здесь и сейчас», конвенций.

«Без малого и без большого». Рассказ обнаруживает ностальгию повествовате-

ля по феноменам внеопытной, внетекстуальной реальности. Отсюда предпочтение *disnarrated* – того, что «могло бы быть, но не случилось» – событиям-свершениям. Жалоба нарратора о неспособности добиться молчания, необходимого для редукции пластически-зримого, дает повод говорить об использовании текстом метакомпозиционной метанарративной стратегии. В связи с проблематизацией повествователем онтологического статуса своей истории и осознанием природы ее условности можно говорить о появлении в тексте метадиегетической метанарративной стратегии. Дейктические лексемы в исследуемом тексте не только высвечивают авторефлексию пишущего / творящего субъекта, но и свидетельствуют об осведомленности нарратора о скепсисе читателя в отношении онтологического статуса повествуемого мира.

«Образ». Само название текста оказывается симптоматичным. Очевидно присутствие в нем самосознающего повествователя: последний не только рефлексировал над собственной деятельностью как автора, но и благодаря актуализации указательного дейксиса предстает одновременно субъектом повествования и объектом повествуемой истории. В пользу того, что нарратор «Образа» является условным заместителем «автора-творца», свидетельствует и его знание о проблеме завершенности / незавершенности любого текста. Последнее здесь подчинено теме «не-

обходимости продолжать». Отметим и то, что автор использует в «Образе» иронический модус письма, направляя его главным образом на демонстрацию условности, историчности всяких форм описания бытия.

«Чтобы закончить вновь». Данный текст представляет собой один из радикальных случаев эксперимента с воображением. Демонстрируется, как за счет перформативной модальности произведение оказывается способно восстановить единство онтологии своего художественного мира даже в условиях, когда редукция миметического доведена до формального предела.

Литература

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

Мирошниченко, О.С. Поэтика современной метапрозы (на материале романов А. Битова): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ростов-на-Дону, 2001.

Abel, L. (1963). *A new view of dramatic form*. New York: Hill and Wang.

Boxall, P. (2009). *Since Beckett. Contemporary writing in the wake of modernism*. London: Continuum.

Collinge-Germain, L. (2009). Cultural in-betweenness in “Lexpulse” / “The Expelled” by Samuel Beckett. *Journal of the Short Story in English*, 52, 1–6.

García Landa, J.A. (1994). “Till nohow on”: the later metafiction of Samuel Beckett. In Th.

D’haen, & H. Bertens (Eds.), *Postmodern Studies*. Amsterdam: Rodopi, 7, 63–76.

Herman, D., Manfred, J., & Ryan, M.-L. (Eds.). (2005). *Routledge encyclopedia of narrative theory*. London: Routledge.

Hunter, A. (2007). *The Cambridge introduction to the short story in English*. Cambridge: Cambridge University Press.

Macrae, A. (2019). *Discourse deixis in metafiction. The language of metanarration, metalepsis and disnarration*. London and New York: Routledge.

McHale, B. (1987). *Postmodernist fiction*. London: Routledge.

Nünning, A. (2005). On metanarrative: towards a definition, a typology and an outline of the functions of metanarrative commentary. In J. Pier (Ed.), *The dynamics of narrative form: studies in Anglo-American narratology*. Berlin: Gruyter, 11–57.

Stonehill, B. (1988). *The self-conscious novel. Artifice in fiction from Joyce to Pynchon*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Tomaru, Y. (2017). Variations on a theme by the first-person: Samuel Beckett’s pursuit of the first-person narration. In M. Bariselli, N.M. Bove, & W. Davies (Eds.), *Samuel Beckett and Europe: history, culture, tradition*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 119–145.

References

Abel, L. (1963). *A new view of dramatic form*. New York: Hill and Wang.

Beckett, S. (2015). *Pervaya lyubov'. Izbrannaya proza* [First Love. Selected prose] (M. Dadyan, Trans.). Moscow: Tekst.

Boxall, P. (2009). *Since Beckett. Contemporary writing in the wake of modernism*. London: Continuum.

Collinge-Germain, L. (2009). Cultural in-betweenness in “Lexpulsé” / “The Expelled” by Samuel Beckett. *Journal of the Short Story in English*, 52, 1–6.

García Landa, J.A. (1994). “Till nohow on”: the later metafiction of Samuel Beckett. In Th. D’haen, & H. Bertens (Eds.), *Postmodern studies*. Amsterdam: Rodopi, 7, 63–76.

Herman, D., Manfred, J., & Ryan, M.-L. (Eds.). (2005). *Routledge encyclopedia of narrative theory*. London: Routledge.

Hunter, A. (2007). *The Cambridge introduction to the short story in English*. Cambridge: Cambridge University Press.

Macrae, A. (2019). *Discourse deixis in metafiction. The language of metanarration, metalepsis and disnarration*. London and New York: Routledge.

McHale, B. (1987). *Postmodernist fiction*. London: Routledge.

Miroshnichenko, O.S. (2001). *Poetika sovremennoj metaprozy (na materiale romanov A. Bitova)* [Poetics of modern metaprose (a case study of Andrei Bitov’s novels)] (Synopsis of Doctoral Dissertation, Rostov State University, Rostov-on-Don).

Nünning, A. (2005). On metanarrative: towards a definition, a typology and an outline of the functions of metanarrative commentary. In J. Pier (Ed.), *The dynamics of narrative form: studies in Anglo-American narratology*. Berlin: Gruyter, 11–57.

Stonehill, B. (1988). *The self-conscious novel. Artifice in fiction from Joyce to Pynchon*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Tomaru, Y. (2017). Variations on a theme by the first-person: Samuel Beckett’s pursuit of the first-person narration. In M. Bariselli, N.M. Bowe, & W. Davies (Eds.), *Samuel Beckett and Europe: history, culture, tradition*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 119–145.

"FORGET EVERYTHING THAT WAS BEFORE": METATEXTUALITY IN SAMUEL BECKETT'S SHORT STORIES

Yuriy Semenchenko, Postgraduate Student, Southern Federal University (Rostov-on-Don, Russia);
e-mail: yurisenchenko@yandex.ru.

Abstract. The article dwells on the self-reflective nature of the Beckett's radical experiments in short prose writing ("Assez", "Sans", "L'image", and "Pour finir encore"). Special attention is paid to the narrative and linguistic markers of metatextuality, in particular, to the discourse deixis, which is correlated with the structural and thematic specifics of the texts under investigation.

Each of the above-mentioned short pieces in French demonstrates the awareness about the limits of the language of fiction in different ways. In the short story "Assez" the effect of the craftedness of the storyworld is reinforced by the metatextual metanarrative strategies; the chosen chronotope introduces the idea of the futility of attempts to express anything. "Sans" demonstrates the metadiegetic metanarrative strategies, problematizing thus the ontological status of the represented world; the plot events are replaced by disnarration; the references to the reader are foregrounded by the deictic words. The narrator of "L'image", whom we consider as alter-ego of the author, is both the subject of the narration and the object of the story told; furthermore, in this story the problem of the completeness/incompleteness of any text is thematized and commented. Finally, in the short story "Pour finir encore" Beckett abandons the mimetic object directedness in favor of the performative words, hence his need for a listener/reader.

Key words: metatextuality, discourse deixis, experiment with genre, short prose, "Têtes-mortes", "Pour finir encore et autres foirades", Beckett.

