

Д. В. Русецкая

МЕТАФАРА *THEATRUM MUNDI* У ДРАМАТУРГІІ С. БЭКЕТА

Метафара *theatrum mundi* (ТМ) з’явілася амаль адначасова з узнікненнем тэатра як віду мастацтва. Шырыня самога яе значэння абумовіла выкарыстанне метафары ў філасофіі і літаратуры. Найбагацейшае мастацкае ўвасабленне яна атрымала ў драме перыяду XVI–XVII стст., асабліва ў творах У. Шэкспіра, П. Кальдэрона, Б. Джонсана, М. дэ Сервантэса. Метафара, паводле якой чалавек прыпадабняецца да акцёра, а яго жыццё – да тэатральнай пастаноўкі, створанай Богам, на практыцы рэалізавалася пры дапамозе шэрагу драматычных прыёмаў: п’еса ў п’есе, тэарэтычныя заўвагі ў п’есе пра яе ж саму, падвойная роля (персанаж, схаваны пад маскай), пазадраматычныя звароты (размовы «ўбок»). Іх выкарыстанне размывае мяжу паміж драматычным мастацтвам і рэчаіснасцю. Пастаноўка, якая выяўляе сваю фікцыянальнасць і *сканструяванасць*, і персанаж, які ўсведамляе, што іграе, – усё гэта знішчае ўмоўнасці і абмежаванні і адкрывае іншы ракурс спасціжэння рэчаіснасці.

У 1963 г. амерыканскі драматург і тэатральны крытык Лаянэл Абэль уводзіць паняцце *метатэатр*, якое адразу становіцца агульнаўжывальным. Пад ім крытык разумее ўсё той жа тэатр, які спасылаецца сам на сябе, тэатр, што ляжыць у аснове метафары ТМ. Тыя самыя прыёмы яе рэалізацыі застаюцца і ахвотна ўжываюцца ў драматургіі XX ст. Аднак нельга адмаўляць, што цяпер яны служаць іншаму духу часу і, значыцца, іншым мэтам. Прычым метады пабудовы розных відаў самарэфлексіі драматычнага твора грунтуецца на новых філасофскіх паняццях і сацыяльных перадумовах. Нягледзячы на гэта, сутнасць метатэатра і метафары ТМ застаецца нязменнай, хоць і выяўляе тэатральнасць новага свету. Старыя і новыя тэндэнцыі разгледзім на прыкладзе драматычных твораў ірландскага пісьменніка, драматурга і паэта Сэмюэла Бэкета.

У п’есе «Catastrophe» («Катастрофа», 1982) галоўныя персанажы – Рэжысёр, Жанчына-асістэнт, Пратаганіст і Люк (асвятляльнік). Гэтую п’есу можна разглядаць у якасці «класічнага» прыкладу ажыццяўлення прыёму *п’еса ў п’есе*: Рэжысёр ладзіць пастаноўку, інструктуе асістэнтку наконт знешняга выгляду Пратаганіста. Усе героі цалкам падпарадкаваныя Рэжысёру – багатаму, пагардліваму, патрабавальнаму самалюбцу. Тым не менш, часцей

дадзены прыём рэалізуецца інакш. Напрыклад, у п’есе «Endgame» («Канец гульні», 1957) Хэм піша гісторыю ўласнага жыцця на вачах гледачоў: ён распавядае пра падзеі мінулага, час ад часу каментуючы падобраныя ім словы. А п’еса «That Time» («Той час», 1975) цалкам складзена з галасоў (А, В, С), што распавядаюць пра мінулае героя, які моўчкі знаходзіцца на сцэне.

Звычайна стварэнне такой «п’есы ў п’есе» суправаджаецца *тэарэтычнымі заўвагамі ці назіраннямі* саміх герояў. Як каментарыі Хэма, так і інструкцыі Рэжысёра становяцца «рэмаркамі» да ўнутранай п’есы. Такім чынам, рэальны тэкст з’яўляецца прадметам уласнага аповеду. Больш за тое, героі рэгулярна тэатралізуюць уласныя дзеянні. Так, напрыклад, Хэм узнікае на сцэне са словамі «Me to play» [1, р. 93], што нагадвае распаўсюджаныя ў XVI–XVII стст. размовы «ўбок». Сюды можна аднесці і ўсялякія «сцэнкі» – слоўныя перапалкі, прапанаваныя зрабіць тое і гэтае, – якія разыгрываюць Уладзімер і Эстрагон («У чаканні Гадо», 1952), пакуль чакаюць Гадо. Усё заканчваецца бяздзейнасцю, а самі героі кажуць, што гэта ўяўная актыўнасць даказвае ім, што яны ўсё яшчэ існуюць.

А што за п’есу стварае Рэжысёр? Пратаганіст на сцэне ўвесь у чорным, у капелюшы, праз які не відаць яго твару. Нават рукі схаваныя, каб зрабіць яго як мага больш невыразным, быццам неіснуючым. Гэта персанаж, пазбаўлены слоў, дзеянняў, выбару. Гэта цела без імя, падуладнае ўсім, акрамя сябе. Так мы бачым, як памяншаецца роля чалавека ў чарадзе бясспрэчных указанняў Рэжысёра, а абазначэнне героя толькі як Пратаганіста сімвалізуе пазіцыю бязвольнага чалавека. Яно нагадвае становішча *марыянеткі* ў руках лялькавода. Як у «Catastrophe», так і ў іншых п’есах С. Бэкет нівеліруе розніцу паміж уласнымі героямі і марыянеткамі, лялькамі. У п’есе «Play» («Гульня», 1963) усё, што мы бачым, – гэта галовы, што высоўваюцца з трох шэрых урн, у «Not I» («Не я», 1972) – адзіны рот, які вымаўляе тэкст. У п’есе «What Where» («Што Дзе», 1983) персанажы Бам, Бім, Бэм, Бом, згодна з аўтарскімі рэмаркамі, «as alike as possible» [1, р. 469]. Нягледзячы на гэта, па ходу п’есы Бам робіцца тым, хто кіруе допытамі, якія паўтараюцца з кожным наступным героем. Ён хоча ведаць адказы на пытанні «што ды дзе». Так герой множыцца на яшчэ трох такіх самых, як ён. Яго цела распадаецца на асобныя часткі. У той жа час такі «частковы герой» спрабуе пазнаць ісціну, ақунуцца ў мінулае і паведаць уласную гісторыю, але церпіць няўдачу.

З’яўленне і адыход акцёра маюць не толькі функцыянальны (неабходнасць прысутнасці ці адсутнасці персанажа на сцэне), але і глыбокі энсавы характар. Наогул у творах С. Бэкета нічога не адбываецца проста так. Ён вельмі

дакладна прапісвае ў рэмарках жэсты, міміку, знешні выгляд, з'яўленне і адыход акцёра. Чаму гэта патрэбна? Таму што драматург паказвае нам персанажаў у агоніі расчаравання сабой і светам, нявыказанымі словамі, нязнойдзенымі адказамі, нявыкананымі ідэямі. Напрыклад, п'еса «Come and Go» («Прыходзяць і адыходзяць», 1965) ужо ўласнай назвай кажа пра два асноўныя дзеянні, што выконваюць тры гераіні. Аднак нават яны не прыўносяць якой-небудзь падзейнасці ў іх жыццё. У прамежку паміж з'яўленнем і адыходам са сцэны гераіні паглыблены ў мінулае, якое не дало плёну іх цяперашняму. Спляценне рук у непарыўны вузел напрыканцы п'есы сімвалізуе бясконцасць цыкла «з'яўленне – адыход» як на сцэне, так і ў жыцці. Герой паўстае перад намі, каб сысці назаўсёды. Часцей у п'есах гэта адбываецца дзякуючы Святлу, якое можа быць вызначана як паўнаватасны герой. Наконт яго С. Бэкет таксама дае дакладныя ўказанні, і Святло ў творах быццам заклікае герояў гаварыць, асвятляючы іх. Але што такое святло? Гэта адначасова і сімвал жывога, яснага, чыстага, і атрыбут тэхнічнага суправаджэння спектакля. То бок праз Святло тэатральная ўмоўнасць таксама можа выяўляць сябе ў драматургіі С. Бэкета.

Яшчэ адным прыёмам, у якім знікае розніца паміж рэальнасцю і выдуманай, з'яўляецца *цыклічнасць і паўтарэнне дзеяння*. Напрыклад, у вышэйзгаданай п'есе «What Where» адзін за адным адбываюцца допыты, а ў «Come and Go» тры марыянеткі, якія адрозніваюцца паміж сабой толькі ўбраннем, не могуць выבלытацца з павуціння мінулага. Ды і ў іншых п'есах паўтаральнасць рэплік ці жыццёвых гісторый (напрыклад, запісанае на стужку жыццё Крэпа з «Krap's Last Tape» («Апошняя стужка Крэпа», 1958), якую можна праслухаць шмат разоў) падобна да сімулякраў. Як вядома, сімулякр – гэта копія, якая не мае арыгінала ў рэальнасці; рэпрэзентацыя чагосьці, што насамрэч не існуе. Менавіта праз паўтаральнасць, стварэнне копій праяўляецца адсутнасць арыгінальнасці і ідэнтычнасці. Такім чынам, узнікаюць пытанні: «ці з'яўляецца герой асобай?», «ці з'яўляецца гісторыя, якую ён расказвае, праўдай?»

На карысць вышэйсказанага сведчыць і наступны прыём. Героі расказваюць уласныя гісторыі, але што ў гэты момант адбываецца на сцэне? Мы бачым адзін рот, які вымаўляе словы («Not I»); ці героя, які знаходзіцца ў цэнтры сцэны, але на працягу п'есы нічога не скажа («Catastrophe»; «That Time»); ці герояў, якіх дапытвае Голас Бама са словамі «It is spring./ Time passes. <...> It is summer» («What Where») [1, p. 470]. Нічога з гэтага не паказваецца на сцэне. Гісторыі жыцця ўсіх герояў прымушаюць нас уяўляць іх

ва ўсялякіх сітуацыях, пра якія яны паведамляюць. Але тое, што мы бачым перад сабой, – статыка, распад асобы, поўная адсутнасць дзеяздольнасці. Глядач разрываецца паміж *антыноміяй прысутнасці героя як асобы / ці яго адсутнасці*, паступовым знікненнем ідэнтычнасці ў ходзе п'ес. Больш за тое, уцягнуты ў такія разважанні глядач усведамляе ілюзію існавання чалавека і падзейнасці жыцця.

Такім чынам, на першы погляд, тэксты разгортваюць перад намі паслядоўнасць падзей, пражытых персанажам, але пры больш глыбокім разглядзе яны наадварот прыводзяць яго існаванне да нуля. Якое мысленне ў герояў п'ес? Яно фрагментарнае, раз'яднанае. Герой не здольны сабраць уласныя думкі і ўспаміны і пакутуе ад гэтага. Яго нарматыў насычаны мноствам *алюзій*, у асноўным *тэкстуальных*, на пісьмовую традыцыю ранейшых эпох ад антычнасці да XX ст. Напрыклад, часта сустракаюцца адсылкі да фразы з Кнігі Быцця (3:19) – «dust thou art» – ці да канцэпцыі ірландскага філосафа XVII–XVIII стст. Джорджа Берклі – «esse est percipi» ('быць значыць быць успрынятым'). Аднак Д. Берклі ўжываў гэтую канцэпцыю толькі з матэрыяльнымі рэчамі. Пры гэтым успрымаць іх здольны толькі цэласны суб'ект «Я», існаванне якога неаспрэчнае. Што робіць С. Бэкет? Ён ставіць чалавека на месца ўспрымаемага аб'екта. Раней чалавек успрымаў наваколле праз розум і дух, цяпер ён пазбаўлены гэтых прывілеяў. Можна сказаць, што С. Бэкет гуляе з культурнай спадчынай. Таксама зразумела, што драматург акунае герояў не толькі ва ўласнае мінулае, але і ў шырыню гістарычнага мінулага, аднак і адтуль ім не атрымаць зразумелага адказу. Амаль кожную п'есу С. Бэкета ў рознай ступені можна вытлумачыць як *алегорыю разумовага працэсу чалавека*. Аўтар імкнецца давесці ўсё да стану, калі чалавек яшчэ не здольны фармуляваць думкі і таму блытаецца ў іх, калі быццё з'яўляецца непазнавым і не выклікае столькі пытанняў. У п'есе «Words and Music» («Словы і музыка», 1961) словам заступае дарогу музыка (прымітыўнае бязмоўнае мастацтва). Такім чынам, мы бачым накіраванасць тэксту на самога сябе. У той жа час, барацьба С. Бэкета не можа быць завершана, таму што дыскурс вечны.

Цяпер варта грунтоўна разгледзець *становішча глядача* ў бэкэтаўскім тэатры. Несумненна, ён уцягнуты ў працэс расшыфроўвання хаатычных рэплік, разгадвання загадак. Аднак ён уцягнуты і глыбей. Асабліва ў тых творах, дзе галоўны герой не размаўляе, а яго гісторыю мы чуюм, напрыклад, ад галасоў, якія адначасова гучаць з розных бакоў сцэны. Глядач, спрабуючы зразумець аповед персанажа, становіцца на яго месца. У любым выпадку, ён заўсёды змушаны ўяўляць і разважаць. Таксама сувязь глядача са сцэнай фарміруецца

пры дапамозе ўскоснага, але яўна адчувальнага звароту герояў да яго. Так, напрыклад, Клоў настаўляе тэлескоп на публіку і паведамляе Хэму, што адбываецца «за вакном». Калі Хэм пытаецца «What window is it?», Клоў адказвае «The earth» [1, р. 123]. Цікава, што Рэжысёр і Жанчына-асістэнт («Catastrophe») знаходзяцца не на сцэне, а на ўзроўні глядачоў. Такім чынам, той, хто прыйшоў толькі паглядзець спектакль, мімаволі паглыбляецца ў яго, збліжаецца з акцёрамі. Напрыканцы пастаноўкі тэхнічным спосабам уключаюцца воплескі і глядач саромеецца: дзеянне, якое звычайна выконвае ён, выконваецца замест яго. Гэтыя прыклады выяўляюць відавочныя кпіны з тэатральных умоўнасцяў, адлюстраваныя ў *знішчэнні цацвёртай сцяны*. Важным кампанентам гэтага прыёму з'яўляецца не толькі зварот да глядача, але і далучэнне яго да працэсу гульні. Найбольш яскравым прыкладам гэтага могуць стаць «Mr [and Mrs] Shower – or Cooker» («Happy Days» («Шчаслівыя дні», 1961)) [1, р. 156], якія, па словах Віні, праходзілі міма і абмяркоўвалі іх з Білі. Гучанне абодвух варыянтаў іх прозвішча сугучна нямецкім словам «schauen» і «gucken», значэнне якіх – «глядзець» – змяшчае ў сабе адсылку да тых, хто *глядзіць* спектакль. Таксама героі п'ес часта паведамляюць, што адчуваюць чыйсьці позірк на сабе. Гэта можна патлумачыць як позірк глядачоў, але пры ўмове далучэння да ходу пастаноўкі, яны і самі аказваюцца перад нябачным позіркам.

На падставе гэтага апошнім вызначым відавочную *шматслаёвасць і шмат-узроўневасць* п'ес. У адрозненне ад драматургіі рэалістычнага і натуралістычнага напрамкаў, дзе глядач і пастаноўка аддзелены і «іх ролі» ў тэатры ўва-сабляюцца без сувязі аднаго з адным, у п'есах С. Бэкета публіка ўцягнута ў дзеянне і адначасова падманута тым, што бачыць перад сабой. *Бачыць* ужо не азначае *ведаць*. А героі, якія ўвесь час кажуць «I (eye)», на самой справе з'яўляюцца нічым іншым, як «Not I» (аднайменная п'еса С. Бэкета). Вядома, што ў творах драматурга дэкарацыі нешматлікія, сцэна амаль што пустая. Пра што гэта сведчыць? Асоба героя нівеліруецца, падзеі, якія ён апісвае, ператвараюцца ў пустоты. Таму можна казаць, што сама па сабе прасторавая арганізацыя адлюстроўвае ўнутраны стан персанажа. Такім чынам, тэатральная пастаноўка ў цэлым становіцца ўсеабдымнай рэфлексіяй сучаснага чалавека.

Літаратура

1. Beckett, S. The Complete Dramatic Works / S. Beckett. – London: Faber and Faber Limited, 2006. – 476 с.

А. С. Рыдлевская

МИФОПОЭТИКА В РОМАНАХ С. ЖЕРМЕН «КНИГА НОЧЕЙ» И «ЯНТАРНАЯ НОЧЬ»

В романах-мифах современной французской писательницы Сильви Жермен мифологизм особенно ярко выражается на уровне поэтики. Выступая в пространстве художественного текста как обобщенная сюжетно-логическая схема, миф наделяет текст большей образностью, создает дополнительные ассоциативные измерения, смысловую и функциональную нагрузку. Наличие мифологического сюжета или образа не только структурирует произведение в композиционном плане, но также предполагает создание целостной символической концепции мира, которая проявляется на всех уровнях художественного текста. Так, в творчестве С. Жермен миф – это еще и средство воспроизведения самого мифологического, прагматического мышления в тексте. Писательница использует мифопоэтику как нейролингвистическое средство влияния на сознание реципиента. В романах С. Жермен присутствует ряд языковых средств, посредством которых достигается эффект изменения сознания и введения его в сферу восприятия бессознательного:

- параллелизм;
- повторы (анафора, эпифора);
- аллитерация;
- полисиндетон.

Благодаря ритмической организации художественный дискурс писательницы скорее напоминает суггестивный текст религиозных писаний, где используется взаимосвязанное повторение лексико-семантических и фонетических единиц. Автор уподобляет поэтику своих романов библейской поэтике. Так, например, мы наблюдаем большое количество параллелизмов. Именно этот художественный прием является самой характерной чертой библейских текстов. В романах «Книга ночей» («Le Livre des Nuits», 1985) и «Янтарная ночь» («La Nuit d'Ambre», 1987) С. Жермен излагает одну и ту же мысль двумя способами и стремится при этом выстроить фразы парами. Связи между строками могут быть самыми разнообразными (полная синонимия и контраст). При этом ни одно высказывание не остается изолированным, все включено в общую цепь высказывания. Параллелизм выступает в роли связующей структуры: