

Порівняльне літературознавство

Ірина Сенчук

DOI: 10.33608/0236-1477.2019.11.50-61
УДК 821.111-311.4.09(417)“193”:78.011

МУЗИЧНИЙ КОД РОМАНУ СЕМЮЕЛА БЕККЕТА “МЕРФІ”

У статті досліджено способи оприявлення музики на лексико-семантичному, структурному й ритміко-синтаксичному рівнях роману “Мерфі” (1938) Семюела Беккета, чия творчість була спробою синтезу прози і музики. Беккет не просто поєднує два види мистецтва за допомогою алюзій і референцій, фонетичного звуконаслідування чи імітації конкретних музичних форм, а й апелює до семантики музики й намагається використати її здатність безпосередньо виражати почуття й думки, зосереджуючи увагу на “значенневих можливостях” музики як метафори. Різноплановість музичності беккетівського тексту виявляється також у ритмічній організації, наявності лексичних лейтмотивів, словесних і структурних повторів.

Ключові слова: музична метафора, какофонія, лексика звучання, евфемізм, повтор, лейтмотив, ритм, темп, С. Беккет.

Iryna Senchuk. Musical Code of Samuel Beckett's Novel “Murphy”

The paper explores the ways in which music manifests itself on lexical-semantic, structural and rhythmic-syntactic levels of the novel “Murphy” (1938) by Samuel Beckett, whose Anglo- and Francophone writing is an attempt to synthesize prose and music. Beckett's aesthetic ideas, his understanding of the expressivity of word and music were considerably influenced by Wittgenstein's philosophy of linguistic skepticism and Schopenhauer's vision of music as the only way of expressing the essence of the world.

In his work, not only does Beckett combine the two forms of art through allusions and references, phonetic sound imitation or modeling of particular musical forms, but also makes an attempt to use the imagery of music and its ability to directly express feelings and thoughts, focusing on ‘semantic possibilities’ of music as a metaphor. Being sensitive to the sounding qualities of phrases in his works, Beckett perceived any sounds, even human ones, as music. He saturates the novel “Murphy” with auditory memories, rising and falling sounds, rhythms, melodies and musical categories, which enhance its musical effect. The diversity of musicality in Beckettian text is also manifested in the rhythmic organization, the presence of leitmotifs, and extensive use of verbal and structural repetitions.

Therefore, Beckett's method in “Murphy” involves using devices of musical expressiveness, as well as transforming the musical categories into metaphors of different experiences. Simultaneously, the rhythm of repetitions makes the emotional tonality of the work more distinct and creates the effect of intense movement of the consciousness.

Keywords: musical metaphor, cacophony, vocabulary of sounds, euphemism, repetition, leitmotif, rhythm, tempo, S. Beckett.

Взаємовпливи літератури і музики, що існували в різних формах упродовж дуже тривалого часу, у ХХ ст. набули особливого характеру. З одного боку, композитори – Мортон Фелдман, Ричард Барретт, П'єр Булез, Лучано Беріо, Вольфганг Фортнер та інші – намагаються ідеї чи лінгвістичні ефекти літературного тексту “перекласти” на терміни музичні, балансуючи на межі слова і музики. З другого – літератори переймають музичні прийоми, тяжіють до музичних форм або й звертаються до прямої імітації музики, спираючись на мовленнєві звуконаслідувальні та алітераційні потенції, тобто на музику слова (“word music”, за Стівеном Пол Шером), як, наприклад, французькі символісти, теорія мелодизму Андрія Белого тощо. Музична стихія вплетена у творчість багатьох письменників ХХ ст. – Томаса Манна, Джеймса Джойса, Марселя Пруста, Германа Гессе, Вірджинії Вулф, Олдоса Гакслі, Поля Валері,

Семюела Беккета, Роберта Шнайдера, Інґеборґ Бахман та інших, виявляючись на сюжетному, звуковому, ритміко-синтаксичному, лексико-семантичному, формотворчому, інтертекстуальному й естетичному рівнях їхніх художніх творів. Музика, на думку Еріка Пріто, здатна “запропонувати низку формальних, виражальних і референційних принципів, які можна застосувати у спробі краще репрезентувати внутрішній простір свідомості. І саме музичний акцент на процесі і трансформації поставав альтернативою до зосереджених на сюжеті форм традиційної розповіді” [11, x]. Тож у літературі ХХ ст. музика стає одним із моделювальних компонентів наративної техніки, “формою репрезентації як свідомого, так і несвідомого рівнів емоції” [7, 3], “конфігурацією часової нелінійності” [7, 7], пропонуючи можливості “поліфонічного упорядкування часу” [3, 21], “метафорою гармонійного співіснування” [7, 2]. Водночас звернення названих вище митців до музики пов’язане з “дедалі більшою важливістю ідеї про виражальну (і принципово позамовну) силу музики” [7, 2], з можливістю “розширення “з духу музики” меж мовної репрезентації” [3, 21].

Спроба гармонізації та синтезу прози і музики визначає й творчість ірландського англо- і франкомовного письменника Семюела Беккета (1906 – 1989), який не просто поєднує два види мистецтва за допомогою алюзій, референцій, цитувань конкретних музичних творів (інтертекстуальний рівень), фонетичного звуконаслідування чи імітації конкретних музичних форм, що властиво, наприклад, джойсівському тексту (“Улісс”, “Finnegans Wake”), а й апелює до семантики й синтактики музики та намагається використати її здатність безпосередньо виражати почуття й думки, створивши, за словами Джона МакҐрета, “безпрецедентний різновид “музикалізованої прози”, тобто такої, що на рівні творення і сприйняття набувала деяких музичних рис [10, 2]. В останні десятиліття наукова проблема “Беккет і музика” привернула значну увагу дослідників. Збірка есе “Samuel Beckett and Music” (1998) за редакцією Мері Брайден та книжка Лоїс Оппенгейм “Samuel Beckett and the Arts” (1999) заклали основи міждисциплінарних досліджень поетики Беккета, доповнених у 2000-ні роки працями Еріка Пріто “Listening in: Music, Mind, and the Modernist Narrative” (2002), Деніела Олбрайта “Beckett and Aesthetics” (2003), Дебори Віджел “Words and Music: Camus, Beckett, Cage, Gould” (2010), Кетрін Лоз “Headaches among the Overtones” (2013) і Джона МакҐрета “Samuel Beckett, Repetition and Modern Music” (2017). Щоправда, предметом розгляду в цих працях стає загалом драматургічна творчість письменника та її зв’язок із сучасною музичною культурою. Мета цієї наукової розвідки – виявити й дослідити музичний код роману Беккета “Мерфі” як свідому авторську стратегію музикалізації прози, зосереджуючи увагу на використанні окремих структурних принципів музики та її “значеннєвих можливостях” як метафори в беккетівському тексті.

Музичні знання Беккета свідчили про його неперервний інтерес до цього виду мистецтва та про обізнаність із тенденціями музичної культури різних епох. Письменник обожнював Гайдна, Бетговена, Шуберта, водночас і ритми угорського композитора ХХ ст. Бели Бартока. Еклектичність уподобань прозаїка засвідчив і близький друг Беккета, художник Авіґдор Аріха, згадуючи, як в 1950-ті роки вони “слухали додекафонну музику – Шенберґа, Берґа, Веберна” [8, 496]. Беккета надихали музика й геній улюблених музикантів. Проте його взаємодія з музикою відбувалася на рівні не лише слухача, а й виконавця та критика, що в комплексі сформувало естетичні засади його творчості. І, як твердив один із його кузенів композитор Волтер Беккет, він “задумував і писав свої твори, витримуючи певний ритм, наче це була музика”, адже “слова для нього були нотами”, які “мали звучати чисто і творити водночас словесну картину” [13, 58]. Музику Беккет задіював у “творчому дослідженні мови, прийомів репрезентації і суб’єктивності” [9, 12].

Істотний вплив на формування філософсько-естетичних уявлень Беккета мали філософія мовного скепсису Людвіґа Вітґенштайна (він, зокрема, стверджував, що “розуміння речення більше схоже на розуміння теми в музичному творі, ніж можна було б уявити” [14, 143]) та ідеї німецького філософа Артура Шопенгауера, для котрого музика – це не “наслідування” чи “повторення якоїсь ідеї”, а те, що “стосується внутрішньої сутності світу й нашого я” [12, 283]; це “безпосередня об’єктивація й відбиток усієї волі, <...> а не відбиток ідей”. Саме тому, за словами філософа, “дія музики настільки потужніша і глибша за дію інших мистецтв: адже останні говорять тільки про тінь, вона ж – про сутність” [12, 285]; будучи мовою почуття й пристрасті, музика “виражає зовсім не явища, а <...> радість, смуток, страждання, жах, триумф, веселощі, душевний спокій <...> квінтесенцію життя і його подій” [12, 289]. Тобто для Шопенгауера музика – це єдиний спосіб пізнання й безпосереднього вираження сутності світу, на відміну від інших видів мистецтва, зокрема літератури, яка тяжіє до відображення життя та ідей і прив’язана до мови, часу та простору, яким притаманні певна структура й набір властивостей.

Виходячи з ідей Шопенгауера, Беккет виформовує власне розуміння виражальних можливостей художнього слова і музики, що її він означає як ідею поза межами раціональності: “Музика – це ідея в собі, вона не знає світу явищ, вона існує ідеально, поза Всесвітом, осягається вона не в просторі, а тільки в часі” [1, 62]. Стверджуючи в есе “Пруст” (1931), що мистецтво музики ідеальне й невидиме, та, будучи цілком зрозумілим, воно водночас незбагненне, Беккет артикулює проблему репрезентації: “сутнісну якість музики спотворює слухач, котрий <...> прагне присвоїти значення тому, що є ідеальним і невидимим, втілити ідею в доречній, на його погляд, парадигмі” [1, 62]. Подібно до слухача, письменник присвоює видиме значення (слова) невидимому. Проте чи може слово (видима оболонка) передати суть, як це робить музика? Адже для неї не постає питання прямого і переносного значення, обмежень лінійної оповіді, мімезису як організаційного структурного принципу тощо.

Одну з перших спроб Беккета деконструювати саму систему традиційної розповіді (тобто лінійної, міметичної) подано в романі “Мерфі” (“Murphy”, 1938). Цей твір простежує кілька останніх місяців буття Мерфі, чоловіка з Дубліна “без професії і справи” (“belonging to no profession or trade” [6, 13]), “ліберала без міри” (“liberal to a fault” [6, 15]), як уважали інші, “вічного професора у відставці” (“chronic emeritus” [6, 16]), як думав він сам, найнаполегливішим прагненням котрого було відмежуватись від зовнішнього світу, що поставав перед ним як світ “образів і звуків, які йому не подобались” (“these were sights and sounds that he did not like” [6, 3]), і поринути в тишу власного розуму, що уявлявся йому, як “велика порожня сфера у стані безкінечного становлення, герметично замкнена для зовнішнього універсуму <...> не підпорядкована жодному принципу змін, крім свого власного, самодостатня й невідкладна мінливостям тіла” [тут і далі переклад уривків із цього роману мій. – І. С.] (“large hollow sphere, hermetically closed to the universe without <...> subject to no principle of change but its own, self-sufficient and impermeable to the vicissitudes of the body” [6, 69–70]). Тобто беккетівська модель художнього простору, у якому плине буття Мерфі, є відповідністю, що вибудовується на протиставленні зовнішнього (фізичного) світу з його відразливими образами й звуками – тиші світу внутрішнього: “...the big world where *Quid pro quo* was cried as wares and the light never waned the same way twice; in favour of the little, <...> where he could love himself” (“...великий світ, де *Quid pro quo* викрикувалося як найменування товарів, і світло ніколи не згасало в однаковий спосіб двічі, – і поступався світу маленькому, <...> де він міг любити самого себе”) [6, 6].

Уже перша сцена роману акцентує асоціальність Мерфі та його заглибленість у власне “я”. Читач застає персонажа за єдиним заняттям, яке допомагає йому

відновити рівновагу: у найзатемненішому кутку невеличкої кімнатки в Західному Бромптоні (Лондон), прив'язавши себе голого шарфами до улюбленого крісла-гойдалки, Мерфі впадає в транс, щоби звільнити свідомість: “He sat naked in his rocking-chair <...>. The corner in which he sat was curtained off from the sun, the poor old sun in the Virgin again for the billionth time. <...> The breath was not perceptible. The eyes, cold and unwavering as a gull's, stared up at an iridescence <...>. He wondered dimly what was breaking up his sunlight, what wares were being cried. Dimly, very dimly” (“Він сидів голий у кріслі-гойдалці <...>. Куток, у якому він сидів, був завішений від сонця, бідного старого сонця, що в мільярдний раз знову вступило в сузір'я Діви. <...> Дихання неможливо було вловити. Очі, холодні і нерухомі, як у чайки, були звернені вгору, на райдужну гру кольорів <...>. Його невиразно цікавило переломлення сонячного світла чи товари, що викрикувалися. Невиразно, дуже невиразно”). І далі: “He sat in his chair in this way because it gave him pleasure! First it gave his body pleasure, it appeased his body. Then it set him free in his mind. For it was not until his body was appeased that he could come alive in his mind <...>. And life in his mind gave him pleasure...” (“Він сидів так у своєму кріслі тому, що це приносило йому задоволення! По-перше, це приносило його тілу задоволення, заспокоювало його тіло. Тоді це звільняло його розум. Бо доки тіло його не було заспокоєне, він не міг захити життям розуму <...>. А життя розуму приносило йому задоволення...”) [6, 3–4]. Такий словесний мінімалізм і водночас розмитість висловлювання відповідають складності й замкненості природи Мерфі. Байдужий до матеріального світу, він сприймає речі в їх асоціативному плані, адже суть предметів – це не їх фізичні обриси, а викликані ними емоційні й ментальні образи та звукові асоціації. Тому беккетівський персонаж прагне усамітнення, аби зануритись у власні відчуття, що й розкривають, як він вважає, істинне обличчя реальності. Конструюючи образ Мерфі, Беккет прагне подолати межу між “висловлюваним” і “невисловлюваним” (за Л. Вітгенштайном) у передачі фрагментованого мікрокосму людської особистості; її індивідуальність, як показує автор, витворюється з множини різних “я”, що існують поза її свідомістю й усередині неї, проте жодне з них не бажає працювати: “no Murphy could work” [6, 16]. Життєве кредо Мерфі, як і багатьох інших персонажів Беккета, – бездіяльність (“inaction”): “To die fighting was the perfect antithesis of his whole practice, faith and intention” (“Померти, борючись, було повною антитезою всього його способу життя, віри й намірів”) [6, 26].

Якщо внутрішній світ Мерфі репрезентований у романі як світ тиші та спокою, то світ зовнішній, означений із максимальним реалізмом і найдрібнішими деталями, протагоніст сприймає як світ статичних форм і какофонії, де змішуються крики вуличних торговців – “Quid pro quo! Quid pro quo!” (у перекладі “одне за одне” або “послуга за послугу”), акцентуючи головний принцип існування матеріального світу; звук годинника (“cuckoo-clock”), що веде відлік плину зовнішнього світу; “гучне, розмірене каркання телефона” (“the loud calm crake of the telephone” [6, 7]), атрибута сучасного світу. Мерфі болісно реагує на ці звуки, ритми й образи сучасного міста, адже “вони утримували його у світі, до якого належали вони, але не він, як він дуже сподівався” (“they detained him in the world to which they belonged, but not he, as he fondly hoped” [6, 3]), перешкоджаючи гармонійному існуванню його внутрішнього “я”.

Беккет завжди приділяв у своїх творах (як прозових, так і драматичних) особливу увагу звуковим властивостям зображеного світу: у розмові з французьким письменником Шарлем Жульєтом він якось зауважив, що “значення слухового сприйняття стає дедалі важливішим, аніж зорового” [5, 196]. Будь-які звуки, зокрема й людські, Беккет сприймав як музику; вона, за словами письменника, не зводиться лише до нотного запису: “кожний звук –

це музика” (Джон Кейдж). Виходячи із цієї тези, Беккет насичує роман “Мерфі” слуховими спогадами, наростанням і спаданням звуків різного типу, ритмами, мелодіями й музичними категоріями, що посилюють ефект його музичності. Використана в дискурсі роману лексика звучання включає, здебільшого, людські звуки (антропофони) різного тону та емоційного забарвлення – говоріння, вигук, крик (відчаю, радості тощо), оклик, вереск, волення, дихання, зітхання, пхикання, хникання, стогін, плач, ридання, нарікання, прокляття, шепіт, глузування, сміх, регіт, хрип, гикання, наспівування, грюкання, стукіт (у двері), човгання, тупотіння й шаркання (ногами), шурхіт, гомін, гототіння, читання вголос тощо або пауза, мовчання (відсутність звуку), а також звуки артефактів (предметів, які створила людина) – скрип (стілця), відбивання і скрегіт (годинника), таракання й каркання (телефона), гуркіт (порожньої пляшки), грюкіт (віконниць), клацання (дверей), дзвін, тріскотіння, гул (труб і холодильників), гра (радіо) тощо. У розповідних чи описових епізодах ці звуки супроводжують місце дії (відтворюють емоційний стан чи породжують атмосферу), апелюючи до внутрішнього вуха читача. Широко репрезентовано у творі музичну термінологію: *музика, нота, тон, ритм, інтонація, звук, голос, унісон, серенада, ноктюрн, альбада, музикант, флейтист, органіст, бемоль, цезура, лютня, флейта, фортепіано, просодія, контрапункт, сопрано, гармонія, дисгармонія* тощо. Завдяки літературному контексту значення цих слів-сигналів дещо розширюється.

Музика стає в романі “Мерфі” додатковим засобом образо-, смисло- й формотворення, що збагачує виражальні можливості художнього слова та оприявнюється на лексико-семантичному, структурному й ритміко-синтаксичному рівнях. Через музичні терміни репрезентовано, зокрема, різні аспекти буття персонажів. Розповідач ніби мислить музичними категоріями й, наприклад, появу на світ Мерфі подає так: “His troubles had begun early. To go back no further than the vagitus [з лат. “крик, вереск”, тут “перший крик немовляти”], it had not been the proper A of international concert pitch, with 435 double vibrations per second, but the double flat of this. How he winced, the honest obstetrician, a devout member of the old Dublin Orchestral Society and an amateur flautist of some merit. With what sorrow he recorded that of all the millions of little larynges cursing in unison at that particular moment, the infant Murphy’s alone was off the note. To go back no further than the vagitus. His rattle will make amends” (“Його негаразди почалися в ранньому віці. З vagitus – щоб не заглиблюватися далі – це не було відповідне “ля”, згідно з міжнародним концертним стандартом висоти тону при 435 подвійних коливаннях у секунду, яке він до того ж видав із подвійним бемолем. Як же скривився при цьому чесний акушер, благочестивий член Дублінського оркестрового товариства й любитель-флейтист не без своїх достоїнств. Із яким сумом занотував він, що з усіх мільйонів крихітних гортаней, котрі в цей саме момент в унісон слали прокльони, фальшивила лише одна – гортань немовляти Мерфі. З vagitus, щоб не заглиблюватися далі. Його передсмертний крик очистить цей гріх”) [6, 47]. У такий доволі химерний, але досить лаконічний спосіб, із нотками іронії та гумору, автор виражає квінтесенцію самої події й через метафору фальшивої ноти в мелодії світу означає іншість Мерфі. Наведений уривок містить іронічну алюзію на Шопенгауера, також флейтиста, який розкривав через метафору мелодії людське життя, що в уявленні філософа постає як самоусвідомлений процес постійного прогресу самореалізації: “Як лише людина, будучи наділена розумом, постійно заглядає наперед і озирається назад на шлях свого дійсного життя і своїх численних можливостей, і так здійснює осмислений і тому цілісний життєвий шлях. Так і мелодія має суттєву осмислену зв’язність від початку до кінця” [12, 287]. Проте Мерфі – не “мелодійна особистість”: його бездіяльне

життя позбавлене причинно-наслідкових зв'язків; герой зовсім не має бажання взаємодіяти з багатоголосим зовнішнім світом, бо сприймає його як “превелике трикляте тріскуче сум'яття” (“big blooming buzzing confusion” [6, 21]); смерть персонажа – не усвідомлене завершення чи свідомий вибір, а лише випадковість. Натомість Беккет репрезентує буття Мерфі через метафору тиші: так, Селію, найближчу йому людину, неабияк занепокоює відсутність ворухіння в кімнаті сусіда, причиною чого, як з'ясовується, є смерть останнього: “I am so worried about the old boy, there has not been a move or a stir out of him all day”. Her agitation carried her away” (“Я так хвилююся за старого, від нього весь день ані звуку, ані шереху”. Хвилювання переповнило її”) [6, 84]. Проте її зовсім не лякає тривала відсутність звуків із кімнати Мерфі: “No sound came from Murphy's room, but that did not trouble her, who knew how addicted he was to remaining still for long periods” (“З кімнати Мерфі не долиняло ні звуку, але її, яка знала про його пристрась до нерухомості впродовж довгого періоду, це не турбувало”) [6, 20]. І навіть його гороскоп радить: “Avoid exhaustion by speech” (“Уникайте виснаження мовою”).

Маючи на меті не описати емоційний стан чи події із життя протагоніста, а радше виразити внутрішню сутність його суб'єктивного буття та ставлення до світу, Беккет апелює до семантики музики й пропонує інші правила художньої гри, реалізуючи обмін між музичним і словесним у сфері символічного. Для Беккета, як і Шопенгауера, музика завжди була синонімом емоції, торжествуючи над словом: “музика – це мова почуття і пристрасі” [12, 287]. У “Мерфі” Беккет актуалізує сугестивні можливості музики для створення особливого емотивного простору: через семантику музичних форм репрезентує певний настрій, гаму відчуттів чи амплітуду пристрасі. Наприклад, ночі, проведені Мерфі з коханою Селією (колишньою повією), означені як “серенада, ноктюрн і альбада”: “...till it was time to push him out in the morning, serenade, nocturne and albada. Yes, <...> their nights were still that: serenade, nocturne and albada” (“...доки не настане час виштовхнути його на вулицю зранку, – серенада, ноктюрн і альбада. Так, <...> їхні ночі все ще були такими: серенада, ноктюрн і альбада”) [6, 49]. Послідовність, у якій подані музичні терміни, указує на те, що це добре продумане авторське поєднання: *серенада* – вечірня музика – поступається *ноктюрну* – музиці про романтичну красу ночі – а той переходить в *альбаду* – ранкову серенаду, часто пов'язану з розставанням закоханих на світанку, творячи гармонійну образну єдність. Музичні поняття виступають тут метафорою інтимних стосунків Мерфі та Селії, поетизуючи тілесне задоволення й заступаючи сцени, що з погляду консервативної моралі могли би сприйматись як непристойні. Взаємини міс Куніген, через наполегливі зазіхання котрої на свою особу Мерфі поїхав із Дубліна, і Вайлі, його дублінського знайомого, також розкрито через музичну метафору: “Miss Counihan and Wylie were not living together! The decaying Haydn, invited to give his opinion of cohabitation, replied: “Parallel thirds” (“Міс Куніген і Вайлі не жили разом! Підупалий Гайдн, котрого попросили якось висловити свою думку щодо спільного проживання, відповів: “Паралельні терції”) [6, 122]. Гармонічний вид інтервалу терції широко поширений у церковній музиці, яка стала одним із важливих чинників формування індивідуального стилю Йозефа Гайдна. Виконання на два голоси паралельними терціями справляє приємне слухове враження і створює особливо красиві барви, слугуючи музичним засобом вираження єдності й любові. Однак іронія ситуації полягає в тому, що Гайдн не був щасливий у шлюбі й більшу частину життя провів окремо від дружини, Марії-Анни Келлер. Музичну термінологію Беккет задіяв і в описі поцілунку Вайлі: “A kiss from Wylie was like a *breve* tied, in a long slow amorous phrase, over bars' times its equivalent in *demi-semiquavers*” [курсив мій. – І. С.] (“Поцілунок від Вайлі був подібний до подвійної цілої ноти, з'єднаної, у довгій

повільній любовній фразі, лігатурою над тактовою рисою в еквівалентній кількості тридцять других”) [6, 75]. Хоч у випадку міс Куніген і Вайлі, осіб дуже приземлених і матеріальних, музична алюзія має на меті лише іронічний ефект.

Крім того, у романі Беккет неодноразово використовує слово “музика” як евфемізм: “Celia said that if he did not find work at once she would have to go back to hers. Murphy knew what that meant. No more *music*” [курсив мій. – І. С.] (“Селія сказала, що, якщо він негайно не знайде роботу, їй доведеться повертатися до своєї. Мерфі знав, що це означало. Більше ніякої музики”) [6, 50]. Або “...it had been a trying day for Murphy in the body and he was more than usually impatient for the *music* to begin” [курсив мій. – І. С.] (“...для Мерфі, у тілесному сенсі, день видався важким, і йому більш ніж коли-небудь не терпілося перейти до музики”) [6, 68]. Слово “музика” тут маскує слово “секс”, яке могли табувати видавці: “This phrase is chosen with care, lest the filthy censors should lack an occasion to commit their filthy synecdoche” (“Ця фраза обрана з особливим старанням, щоб позбавити брудних цензорів можливості вдатися до своєї заялозеної синекдохі”) [6, 50]. До принципу евфемізації автор удається також у сцені, коли, перебуваючи в Притулку милосердя святої Маґдаліни (англійською “Magdalen Mental Mercuseat”), куди Мерфі влаштовується санітаром, і де зрештою закінчиться його земне буття, під час однієї зі спроб увійти у транс, розгойдуючись у своєму кріслі, літери “М.М.М.” при згадці про Селію постають у його свідомості не як аббревіатура назви притулку, а “music, MUSIC, MUSIC” [6, 147]. Вірогідно, своєрідна графіка тут маркує процес наростання фізичного потягу в персонажа.

У музиці Беккет “зміг почути інші потенційні можливості для комунікування та висловлення, а його зацікавленість музичністю мови – її ритмічними, звуковими та структурними можливостями – пропонувала спосіб, у який письменник міг розширити найважливішу рису письма як витвореного зі слів, які можна “почути”, незалежно від того, вимовлені вони чи прочитані” [5, 1]. Засадничим прийомом, який підсилив ефект музичності беккетівського тексту, став повтор – наявність лексичних лейтмотивів, рефренів і структурних повторів, що забезпечували особливу ритмічну організацію й динаміку, а також слугували одним із ключових принципів кодування змісту. Важливими константами тематичного рівня роману “Мерфі”, образами-лейтмотивами, що не раз виникають у тексті через свідомий авторський повтор, виступають образи-символи: “кімната” – це можливість замкнутись від зовнішнього світу, власний простір; “розум” і “тіло” акцентують ідею дуалізму буття; “повітряний змій” символізує дух, який через тіло (мотуз) прив’язаний до світу фізичного; “крісло-гойдалка” й “годинник” посилюють відчуття коливального руху, що формує сприйняття циклічності.

У “Мерфі” принцип лейтмотивності загалом компенсує послаблення сюжетно-фабульної зв’язності, її фрагментарність, і забезпечує структурно-тематичну цілісність тексту, основною одиницею якого вже стає мотив, а не персонаж, як це властиво традиційному роману, де дію вмотивовує характер персонажа, який і визначає його вчинки, здобутки і втрати. Тобто, послуговуючись шопенгауерівською метафорою, можна сказати, що в романі Беккета персонаж (Мерфі) уже не є мелодією, “головним високим голосом, який співає, веде все ціле і <...> розвивається від початку до кінця в безперервному, багатозначному зв’язку єдиної думки” [12, 287]. Смерть Мерфі описано наприкінці одинадцятого розділу; у дванадцятому – він фігурує як тіло в морзі, а згодом прах у пакеті, який розсипають на підлогу в пабі; в останньому (тринадцятому) розділі Мерфі згадано лише раз.

Ключова ж тема роману, означена вже в першому розділі, – проблема репрезентативних можливостей слова. Читаємо в четвертому абзаці: “Не

sat in his chair in this way because it gave him *pleasure*! First it gave his body *pleasure*, it appeased his body. Then it set him free in his mind. <...> And life in his mind gave him *pleasure*, such *pleasure* that *pleasure* was *not the word*" [курсив мій. – І. С.] ("Він сидів так у своєму кріслі тому, що це приносило йому задоволення! По-перше, це приносило його тілу задоволення, заспокоювало його тіло. Тоді це звільняло його розум. <...> А життя розуму приносило йому задоволення, таке задоволення, що задоволення – уже й не те слово") [6, 3–4]. Якщо в інших випадках повтори покликані акцентувати найбільш семантично значущі моменти, то в наведеному абзаці свідоме з боку автора повторення (обігрування) слова "pleasure" ("насолюда, задоволення, втіха, приємність") зрештою вичерпує його смисл, створює ефект словесного надлишку й одночасно браку, акцентуючи семіотичну та інформаційну неспроможність мови, обмеженість слова в точності й повноті передачі пережитої емоції чи відчуття. Те саме слово – "pleasure" – уживається для позначення відчуттів абсолютно різних за своєю суттю й природою – тілесного і духовного. Цей дисонанс між мовними засобами і їх уживанням породжений тим, що, на відміну від музики, "цілісність котрої як символічної системи ніколи не залежить від прив'язки до зовнішнього світу" [11, 26], слово залежить від контексту його сприйняття. Обмеженість вербальної мови ілюструє також епізод, описаний наприкінці четвертого розділу, коли в розмові з Нірі, містиком із Корка, Вайлі довго не може дібрати відповідне слово, щоб пояснити, що ж приваблює жінок у Мерфі: "Wylie considered for a moment. Then he said: "It is his" – "stopping for want of the *right word*. There seemed to be, for once, a *right word*. "His what?" said Neary. They went a little further in silence. Neary gave up listening for an answer and raised his face to the sky. <...> "His surgical quality," said Wylie. It was not quite the *right word*" [курсив мій. – І. С.] ("Вайлі роздумував хвилинку. А тоді сказав: "Це його..." – запнувшись у пошуках відповідного слова. Здавалося, на раз було відповідне слово. "Його що?" – сказав Нірі. Вони пройшли трохи вперед мовчки. Нірі перестав прислухатися й підвів обличчя до неба. <...> "Його хірургічні здібності", – сказав Вайлі. Це було не зовсім відповідне слово") [6, 41]. Епіфора (повторення "right word" у кінці трьох речень), до якої вдається автор, не тільки акцентує проблему, а й проектує увагу читача на відповідне дешифрування тексту.

Не менш важливі в романі мотиви свободи та циклічності буття, артикульовані вже в перших двох реченнях: "The sun shone, having no alternative, on the nothing new. Murphy sat out of it, as though he were free" ("Не маючи альтернативи, сонце сяяло над світом, де ніщо не нове. Мерфі сидів поза його досяжністю, так, ніби був вільним") [6, 3]. Разом з останніми реченнями про земне буття Мерфі – "Soon his body would be quiet, soon he would be free. <...> Soon his body was quiet" ("Скоро його тіло заспокоїться, скоро він буде вільним. <...> Скоро його тіло заспокоїлось") [6, 158] – вони творять циклічну єдність; її тематична домінанта – поняття свободи як звільнення від повсякденних кодів, обмежень, упереджень, норм і правил зовнішнього світу, тобто його детермінізму, чого всім своїм єством прагнув Мерфі. Проте кожна зі спроб персонажа досягнути хоча б тимчасової свободи за допомогою образної медитації автор подає як безрезультатну. Першу описану спробу Мерфі звільнитись від нестерпних звуків і образів зовнішнього світу та мирських бажань задля свободи розуму перериває "каркання телефона", коли Селія повідомляє, що має "це", астрологічний гороскоп (можливо, єдину інстанцію впливу на Мерфі). І хоча після закінчення розмови протагоністові нібито вдається відновити рівновагу, проте остання фраза першого розділу – "Soon his body would be quiet, soon he would be free" – указує на можливість досягнути свободи лише згодом, маркерами чого слугують "soon" і "would be". А, як дізнаємося з третього

розділу, ця спроба зрештою закінчується падінням Мерфі: "...the rocking-chair was now on top. Thus inverted his only direct contact with the floor was that made by his face, which was ground against it. <...> Only the most local movements were possible, a licking of the lips, a turning of the other cheek <...> so on. Blood gushed from his nose" ("...крісло-гойдалка було тепер над ним. У такому перевернутому положенні єдиною точкою його прямого контакту з підлогою було обличчя, тицьнута в підлогу. <...> Можливі були лише незначні рухи, облизування губ, переверот на другу щоку <...> тощо. З носа юшила кров") [6, 20].

Друга спроба-медитація Мерфі в парку (п'ятий розділ) починається з роздумів про можливості й варіації поїдання печива: "On his knees now before the five [biscuits] it struck him for the first time that these prepossessions reduced to a paltry six the number of ways in which he could make this meal. But this was to violate the very essence of assortment <...>. Even if he conquered his prejudice against the anonymous, still there would be only twenty-four ways <...>. But were he to take the final step and overcome his infatuation with the ginger, then the assortment would spring to life before him, dancing the radiant measure of its total permutability, edible in a hundred and twenty ways!" ("Стоячи тепер на колінах перед цією п'ятіркою, він уперше збагнув, що його схильності зменшували до нікчемних шести способів, у які він міг організувати свою трапезу. Але це ж означало порушити сам принцип "асорті" <...>. Навіть якщо б він поборов своє упередження щодо безіменного, то й тоді було б усього двадцять чотири способи <...>. Але зроби він останній крок і подолай свою пристрасть до імбирного, тоді б асорті ожило в нього на очах, витанцьовуючи з приводу своєї здатності до тотальних перестановок у блискучій кількості ста двадцяти способів, якими його можна було з'їсти!") [6, 62]. Проте її перериває міс Роузі Дью зі своєю таксою Неллі та проханням доглянути за нею. Третя спроба відсторонитись від зовнішнього світу в кімнатці на горищі притулку милосердя (дев'ятий розділ), куди він зрештою перетягує своє крісло-гойдалку, закінчується втручанням ще одного санітара, також ірландця, Остіна Тіклпенні, котрому Мерфі завдячував роботою. Опис останньої спроби вгамувати плоть та увійти в транс, щоб звільнити розум, розгойдуючись у кріслі (одинадцятий розділ), повністю повторює першу й містить низку структурних повторів, що генерують ритм, який відповідає коливальному руху крісла "вперед" і "назад" (тобто проза втілює ритм, який описує): "Slowly he felt better, astir in his mind, in the freedom of that light and dark that did not clash, nor alternate, nor fade nor lighten except to their communion. The rock got faster and faster, shorter and shorter, the gleam was gone, the grin was gone, the starlessness was gone, soon his body would be quiet. Most things under the moon got slower and slower and then stopped, a rock got faster and faster and then stopped. Soon his body would be quiet, soon he would be free" ("Потроху йому ставало краще, відродженому в розумі, на свободі, дарованій тим світлом і темрявою, які не протистояли одне одному, не чергувалися, не згасали й не засвічувалися, тільки зливалися. Розгойдування ставало щоразу швидшим і швидшим, коротшим і коротшим, мерехтіння зникло, усмішка зникла, беззорянність зникла, скоро його тіло заспокоїться. Більшість речей, що під Місяцем, сповільнювались і сповільнювались, а тоді зупинилися, розгойдування ставало все швидшим і швидшим, а тоді зупинилося. Скоро його тіло заспокоїться, скоро він буде вільним") [6, 158]. Далі вибух газу, а з ним не абсолютна свобода, лише остаточне умиротворення тіла: "Soon his body was quiet".

Принцип творення тексту з елементів (не тільки окремих слів, а й цілих речень чи абзаців), що, повторюючись упродовж нарації, виступають загальною структурною й тематичною домінантою (лейтмотивом), асоціативно об'єднуючи

різні епізоди оповіді, – важливий складник беккетівського стилю. При цьому головна смислова одиниця повторюваної фрази – останнє односкладове слово, що виокремлюється не тільки наголосом, а й паузою (кінець абзацу або розділу). Наприклад: “...such pleasure that pleasure was not the *word*” [курсив мій. – І. С.] [6, 4] і “So pleasant that pleasant was not the *word*” [курсив мій. – І. С.] [6, 72] (в обох випадках кінець абзацу) акцентують на проблемі репрезентативних можливостей слова. Лексему “word” ужито в романі понад 50 разів. Останнє слово фрази “Soon his body would be quiet, soon he would be *free*” [курсив мій. – І. С.], якою закінчується перший розділ і передостанній абзац одинадцятого (розділи, що вводять читача у світ Мерфі та обставини його смерті), означає найбажаніше для протагоніста – свободу свідомості. Лексема “free” (“вільний”) та її похідні форми – “to free” (“звільнити”), “freedom” (“свобода”), “freely” (“вільно”) – фігурують понад 40 разів.

Однак не тільки слово, а й структура фрази або й цілого абзацу покликані в романі передати ускладнену картину світосприйняття Мерфі, фрагментарність його мислення: “In the mercantile gehenna <...> to which your words invite me, one of these will go, or two, or all. If you, then you only; if my body, then you also; if my mind, then all. Now?” (“У геєні меркантилізму, <...> куди затягують мене твої слова, одне з них зникне, або два, або всі. Якщо ти, то тільки ти; якщо моє тіло, то ти також; якщо мій розум, то все. Що тепер?”) [6, 27]. Уривчасті фрази, обірвані речення й синтаксичні повтори, сприяючи ритмізації прози, відтворюють напружений рух свідомості персонажа. Подекуди, перетворюючись на потік вільних образів й асоціацій, його плутана мова спантеличує, зрештою втрачає смисл і наближається до “чистого звуку”, атональної музики (складної для недосвідченого слухача): “She felt, as she felt so often with Murphy, spattered with words that went dead as soon as they sounded; each word obliterated, before it had time to make sense, by the word that came next; so that in the end she did not know what had been said. It was like *difficult music* heard for the first time” [курсив мій. – І. С.] (“Вона почувалась, як часто почувалась із Мерфі, оббризкана словами, що мертвіли, як тільки вони вимовлялись; кожне слово стиралося з пам’яті наступним перш, ніж воно встигало осмислитись; так що зрештою вона й не знала, що було сказано. Це було схоже на складну музику, яку чуєш уперше”) [6, 27]. Тобто вже в романі “Мерфі” Беккет артикулює ключову для пізньої творчості ідею про те, що слова втрачають свою денотативну функцію – означувати, коли мова “не позначає жодної міметичної референції на емпіричний світ” [3, 207]. Саме той факт, що у творах Беккета слова функціонують одне відносно одного, як ноти в музиці, не маючи чітких зв’язків із зовнішніми об’єктами, робить його мистецтво, як уважає Е. Пріто, подібним до музики [11, 252].

Апелюючи до синтактики музики, Беккет постійно вдається до повтору як принципу структурування наративу. На думку Дж. МакГрета, “формування трансмедіального дискурсу за допомогою мистецтва повтору було невід’ємною частиною творчої естетики Беккета” [10, 2]. Серед синтаксичних повторів у “Мерфі” поширені конструкції синтаксичного паралелізму із частковим чи тотожним лексичним повтором і семантичними опозиціями (наприклад, “up/down”): “Miss Counihan would not have minded going up to Wylie if Celia had not minded Neary coming down to her. Nor would Wylie have objected in the least to going down to Celia if Miss Counihan had not objected most strongly to going up to Neary. Nor would Neary have been less than delighted to go down to either, or have either come up to him, if both had not been more than averse to his attentions, whether on the first floor or the second” (“Міс Куніген була б не проти піднятися до Вайлі, якщо б Селія була не проти того, щоб Нірі спустився до неї. Анітрохи не заперечував би й Вайлі проти того, щоби спуститися до Селії,

якщо б так сильно міс Куніген не заперечувала проти того, щоб піднятися наверх до Нірі. Не був би й Нірі менш ніж у захваті від того, щоб спуститися вниз до будь-кого з них або ж від того, щоб наверх до нього піднялася будь-яка з них, якщо б обидві не були більш ніж проти його уваги, чи то на першому поверсі, чи то на другому”) [6, 159–160]. Синтаксичний паралелізм тут не тільки постає засобом текстотворення (подаючи варіації можливого розвитку подій), а й сприяє ритмізації прози й уповільненню темпу розповіді. Водночас синтаксичний повтор надає двопланової асоціативно-семантичної завершеності висловлюванню: “If the worst comes to the worst, thought Wylie, if Murphy cannot be found, if Neary turns nasty, there is always the Cox. If the worst comes to the worst, thought Miss Counihan, if my love cannot be found, if Wylie turns nasty, there is always Neary” (“У найгіршому випадку, думав Вайлі, якщо Мерфі неможливо буде знайти, якщо Нірі перейде до погроз, завжди є Кокс. У найгіршому випадку, думала міс Куніген, якщо мого коханого не зможуть знайти, якщо Вайлі перейде до погроз, завжди є Нірі”) [6, 82]; анафоричний же повтор у суміжних реченнях акцентує одночасність ментальної дії.

Цікавий щодо функціональних особливостей повтору в романі початок дев'ятого розділу: розповідь наратора про обов'язки Мерфі як санітара притулку милосердя раптом виструнчується в п'ять коротких абзаців, кожен із яких починається фразою “He would never”, на зразок списку з п'яти заборон, які персонаж намагається запам'ятати. Усередині цієї п'ятикомпонентної структурної одиниці відбувається чергування конструкцій “He would never lose sight of the fact that...” і “He would never on any account...” за схемою *abba*, що надає особливого ритму та емоційного звучання:

“He would never lose sight of the fact that he was dealing with patients not responsible for what they did or said.

He would never on any account allow himself to be affected by the abuse, no matter how foul and unmerited <...>.

He would never on any account be rough with a patient <...>.

He would never lose sight of the fact that he was a creature without initiative <...>.

He would never on any account neglect to keep his mouth shut”

(“Він ніколи не випустить з уваги той факт, що має справу з пацієнтами, котрі не відповідають ні за свої дії, ні за свої слова.

Він ніколи, за жодних обставин, не дозволить собі діяти під впливом образ, хоч би якими брудними або незаслуженими вони були <...>.

Він ніколи, за жодних обставин, не допустить грубого поведіння з пацієнтами <...>.

Він ніколи не випустить з уваги той факт, що він істота, яка не має права самостійної дії <...>.

Він ніколи, за жодних обставин, не нехтуватиме обов'язком тримати язик за зубами”) [курсив мій. – І. С.] [6, 100–101].

Конструкція синтаксичного анафоричного повтору тут відображає природу людського мислення, що тяжіє до чіткості та структурування, щоб краще запам'ятовувати.

Метод Семюела Беккета в романі “Мерфі”, отже, передбачає використання засобів музичної виразності, а також перетворення музичних категорій і термінів у метафори різного типу переживань чи відчуттів. Водночас ритм повторів – лексичних і структурних – увиразнює емоційну тональність твору, породжує ефект напруженого руху свідомості, яка болісно сприймає зовнішній світ. Щоправда, музика покликана в романі не роз'яснити чи гармонізувати потік безладних і роз'єднаних думок центрального персонажа, а лише репрезентувати ускладнену картину його свідомості, яка, сплутуючи часом минуле і теперішнє, вибудовує напівреальні сценарії подій. Природа такої

взаємодії музичного і словесного художньо реалізує головні топоси концепції “трансмюзикального”, розробленої в праці Олександра Махова “Musica Literaria: Ідеї словесної музики в європейській поезиці”: музика як “вираження внутрішнього світу людини” (“музика душі”), відповідна топосу “musica humana”, і музика як “принцип архітектоніки, структурної побудови твору”, гармонійного устрою (“музика сфер”), відповідна топосу “musica mundana” [2]. Засвоївши виражальні й сугестивні можливості музики, проза Беккета насправді постає як симбіоз мовної і музичної систем: автор не маніпулює мовою, змушуючи її виражати свої ідеї, а радше намагається у творах надати їй такої ж виражальної експресії, яка властива музиці.

ЛІТЕРАТУРА

1. Беккет С. Осколки: Ессе, рецензії, критическіе статьи. – Москва: Текст, 2009. – 192 с.
2. Махов А. Musica Literaria. Идеи словесной музыки в европейской поэтике. – Москва: Intrada, 2005. – 224 с.
3. Маценка С. Партитура роману: монографія. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. – 528 с.
4. Albright D. Beckett and Aesthetics. – New York: Cambridge University Press, 2003. – 179 p.
5. Beckett and Musicality / Ed. by Sara Jane Bailes and Nicholas Till. – London; New York: Routledge, 2016. – 302 p.
6. Beckett S. Murphy. – London: Faber & Faber, 2009. – 175 p.
7. Bucknell B. Literary Modernism and Musical Aesthetics: Pater, Pound, Joyce, and Stein. – Cambridge: Cambridge University Press, 2001. – 288 p.
8. Knowlson J. Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett. – London: Bloomsbury, 1996. – 872 p.
9. Laws C. Headaches among the Overtones. Music in Beckett / Beckett in Music. – Amsterdam: Rodopi, 2013. – 510 p.
10. McGrath J. Samuel Beckett, Repetition and Modern Music. – Abingdon: Routledge, 2017. – 178 p.
11. Prieto E. Listening in: Music, Mind, and the Modernist Narrative. – Lincoln: University of Nebraska Press, 2002. – 322 p.
12. Schopenhauer A. The World as Will and Representation. – Vol. I. – New York: Cambridge University Press, 2010. – 696 p.
13. Weigel D. Words and Music: Camus, Beckett, Cage, Gould. – New York: Peter Lang Publishing, 2010. – 160 p.
14. Wittgenstein L. Philosophical Investigations. – Oxford: Basil Blackwell, 1986. – 250 p.

REFERENCES

1. Beckett, S. (2009) *Oskolki: Esse, retsenzii, kriticheskiye statyi*. Moskva: Tekst. [in Russian]
2. Makhov, A. (2005) *Musica Literaria. Idei slovesnoi muzyki v yevropeiskoi poetike*. Moskva: Intrada. [in Russian]
3. Matsenka, S. (2014) *Partytura romanu*. Lviv: LNU imeni Ivana Franka. [in Ukrainian]
4. Albright, D. (2003) *Beckett and Aesthetics*. New York: Cambridge University Press.
5. *Beckett and Musicality*. (2016) / Bailes, S. J. & Till, N. (Eds.). London; New York: Routledge.
6. Beckett, S. (2009) *Murphy*. London: Faber & Faber.
7. Bucknell, B. (2001) *Literary Modernism and Musical Aesthetics: Pater, Pound, Joyce, and Stein*. Cambridge: Cambridge University Press.
8. Knowlson, J. (1996) *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury.
9. Laws, C. (2013) *Headaches among the Overtones. Music in Beckett / Beckett in Music*. Amsterdam: Rodopi.
10. McGrath, J. (2017) *Samuel Beckett, Repetition and Modern Music*. Abingdon: Routledge.
11. Prieto, E. (2002) *Listening in: Music, Mind, and the Modernist Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press.
12. Schopenhauer, A. (2010) *The World as Will and Representation (Vol. I)*. New York: Cambridge University Press.
13. Weigel, D. (2010) *Words and Music: Camus, Beckett, Cage, Gould*. New York: Peter Lang Publishing.
14. Wittgenstein, L. (1986) *Philosophical Investigations*. Oxford: Basil Blackwell.

Отримано 3 вересня 2019 р.

м. Львів