

ТВОРЧИСТЬ САМЮЕЛЯ БЕККЕТА В КОНТЕКСТІ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ-ГО СТОЛІТТЯ

Демещенко

Віолета Валеріївна

кандидат історичних наук,
доцент, завідувач відділу
Інституту культурології
Національної академії
мистецтв України

Демещенко

Виолетта Валерьевна

кандидат исторических наук,
доцент, заведующая отделом
Института культурологии
Национальной академии
искусств Украины

Violeta Demeshchenko

Ph.D. in History, Associate Professor,
Head of Department, Institute of
Culturology, National Academy of
Arts of Ukraine

***Анотація.** У статті розглядається творчий шлях видатного літератора, письменника, драматурга й режисера ХХ-го століття, яскравого представника "театру абсурду" Семюеля Беккета. Його творча спадщина багатогранна: талановитий митець не обмежувався конкретним жанром, а творив різносторонньо. Письменник написав багато п'єс для театру, радіо, телебачення. Вирішального поштовху "філософії абсурду", яка вплинула на формування "театру абсурду", надав "екзистенціалізм". Філософія абсурду безпосередньо причетна до формування самого "театру абсурду" через проникнення на театральні підмостки.*

Абсурдистське сприйняття колізій ХХ ст. особливо виразно репрезентувала драматургія абсурду, яку ще називають антидрамою, оскільки її типовими ознаками є відсутність місця й часу дії, руйнування сюжету й композиції, ірраціоналізм, екзистенціальний характер персонажів, абсурдні сюжетні ситуації, словесний нонсенс тощо. Прагнення до інтеграції змісту і форми відрізняє театр абсурду від екзистенціальних драми та поетичного авангарду.

Осмилення ключових тем життя суспільства, що були порушені "філософією абсурду", знайшло відображення в абсурдистській драматургії, найвизначнішим представником якої був і залишається Семюель Беккет.

***Ключові слова:** література, драматургія, п'єса, екзистенціалізм, філософія абсурду, література абсурду, театр абсурду.*

Актуальність. Стаття є спробою переосмилення творчості видатного літератора, драматурга та театрального режисера Семюеля Беккета, творчість якого вплинула на формування в європейському театральному мистецтві ХХ-го ст. "театру абсурду".

Режисер був яскравим представником абсурдистів нової течії в театральній культурі другої половини ХХ-го століття. Роботи режисера пронизані глибокою філософією абсурду, у якій він вбачав сенс життя.

Стан дослідження. Питання розвитку, становлення театру абсурду, його принципи роботи й драматургії розглядали літературознавці, театрознавці та режисери, такі як: А. Арто, С. Беккет, С. Голубков, Є. Васильєв, А. Дорошевич, О. Й. Доценко, І. Дюшен, В. Єрофєєв, М. Еслін, Ж.-Ф. Жаккар, Е. Іонеско, О. Коляда, Л. Лучкін, Є. Миропольська, Г. Пінтер, Г. Померанц, О. Рясков, Т. Стоппард, М. Тлостанова, Д. Токарев, В. Шильке.

Філософію абсурду та екзистенціалізму, що вплинула на театр абсурду ХХ-го століття, досліджували філософи А. Бурханов, С. Великовський, В. Володін, А. Гагарин, С. Ісаєв,

А. Камю, Є. Миропольська, С. Німчин, А. Руткевич, Ж.-П. Сартр, М. Топер.

Дослідження театру абсурду сьогодні є важливим теоретичним завданням для сучасних літературознавців, театрознавців, драматургів, режисерів, як феномену історії театру, що породило двадцяте століття, а практичним джерелом для усвідомлення його суті є творчість, досвід і драматургія Семуеля Беккета, яку він залишив по собі у спадок.

Виклад основного матеріалу. Життя людини ХХ-го століття характеризувалося складністю й неоднозначністю геополітичних та культурних процесів, що формували тогочасний соціум. Бурхливі події протягом століття, а саме розвиток капіталізму, індустріалізація, колоніальні війни за захват ресурсів і територій, світові економічні кризи, суперечки між домінуючими імперіями та державами призвели до двох руйнівних Світових. Усе це посилювало нестабільність та психологічну напругу в суспільстві. Внаслідок виникнення таких тоталітарних режимів, як фашизм і комунізм, а з ними й нових ідеологій, що невинно диктували певний спосіб життя людині, мистецтво не залишилось осторонь. У таких життєвих обставинах воно розвивалося під колосальним тиском з боку ідеології та піддавалось певним трансформаціям, увібрало в себе весь трагізм та красу епохи потрясінь, що виявило себе в нових мистецьких віяннях та тенденціях ХХ-го століття.

Нагромадження суперечностей життя тиснуло на людину. Не все можна було пояснити традиційним раціональним способом. Саме в таких життєвих обставинах особливої актуальності набуває проблема смислу людського буття. Стало неможливим усвідомити життєву реальність, опираючись лише на раціоналістичні філософські концепції. Основними пошуками суспільства ХХ-го століття стало прагнення осмислити своє існування.

Виникнення філософії “абсурду” в ХХ-му столітті є об’єктивною закономірністю. Вона істотно вплинула на художню творчість, основним змістом якої була здатність відображати пошуки смислу людського буття крізь призму життєвої філософії, що цілісно репрезентувала його в мистецтві, та змінила її характер. Витоки “філософії абсурду” беруть свій початок ще за часів латинської християнської думки. Філософське відлуння цих думок знаходить своє втілення у філософських настановах раціоналізму “Нового Часу” ХІХ століття, а саме у твор-

чості А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, С. К’єркегора; на початку ХХ століття подібні філософські думки пролунали в працях М. Гайдеггера, К. Ясперса, Ж.-П. Сартра, А. Камю, М. Бердяєва, Є. Трубецького та інших.

Згодом “філософія абсурду” посіла своє місце в серії спроб “прориву” людини від самозречення до самостійного вибору власної долі й відповідальності за нього. Вирішального поштовху “філософії абсурду” надав “екзистенціалізм”, утверджуючи автономію та унікальну неповторність людської особистості та її дистанціювання від соціуму.

“Жан-Поль Сартр, Альбер Камю, Габріель Марсель і, почасти, Жан Ануї, мов ті сейсмографи, зафіксували велетенський землетрус, який у нашому столітті сколихнув і всю історію, і кожную людську душу зокрема. Війни, терористичні диктатури, “пандемії” масового безумства, руйнівницькі “міфи”, провокації й провокатори світового масштабу, ситуації — лабіринти, у яких блукають і одинаки, і цілі народи, просто-таки шизофренічні форми насилля над людиною. З другого боку, порожнеча окремої, власне, окремішньої людської душі й свідомості, відчуженої від іншої (Сартр). Пустка в цій душі, в історії, на самому небі, ураженому, за відчайдушною метафорою Ніцше, “смертю Бога”. Екзистенціалізм усі ці вибухові гримучі теми спочатку опрацьовував у своїх філософських роботах — незадовго до Другої світової. Але затим вони все ж таки вибухнули в її моторошних стихах, у мірадах тих її “мізансцен”, які примусили першого прозаїка екзистенціалізму, атеїста Андре Мальро, назвати ту війну “поверненням Сатани”, його “боротьбою з ангелом”. Отже, ці розпечені теми просто-таки розплавляли реторти філософських абстракцій і прямисінько перелились у прозу й драматургію” [19, 14].

Поняття абсурд походить від (лат. *absurdus* — безглуздий, від *ad absurdum* — вихідний від глузого) — термін інтелектуальної традиції, що позначає безглуздість феномена або явища [21].

Почуття абсурдності було притаманне людині в будь-яку історичну епоху, але найбільш яскраво воно виявило себе у філософії та літературі ХХ-го століття. З філософської точки зору ставлення до абсурду як категорії завжди було різне, якщо оцінювати його з гносеологічного й онтологічного ракурсів. Не однаково ця категорія окреслена в доктринах середньовічних християнських теологів, а

пізніше раціоналістів XVIII ст., та екзистенціалістів XX-го ст. Абсурд розглядають у зв'язку з логічними парадоксами, як семантичну проблему (роботи, присвячені мові абсурду, особливо численні в структурній лінгвістиці), як стильову категорію і як категорію тексту [7].

Варто також зазначити, що за часів античності поняття “абсурд” мало три значення. По-перше, воно означало естетичну категорію, що виражає негативні властивості дійсності. По-друге, слово “абсурд” мало значення так званого логічного абсурду, тобто заперечення головного елемента раціональності — логіки, відсутність сенсу. І нарешті, по-третє, слово “абсурд” мало метафізичне значення, що називає знаходження за межею розумного. У кожному епоху увага акцентувалася на якій-небудь одній рисі даної категорії [1, 7–72].

Тим самим, абсурд, як його розуміють філософи-екзистенціалісти, являє собою якийсь індекс розколу людського існування (або екзистенції) з буттям, позначає розлад, іменованій екзистенціалізмом, як “прикордонна ситуація”. Так звана абсурдна свідомість, що є переживанням окремо взятої особистості, пов'язана з болючим розумінням цього самого розладу й супроводжується почуттям тривоги, туги, самотності, страху. Навколишня дійсність характеризується прагненням до знеособлення конкретної індивідуальності, перетворення її в окремий сегмент загального знеособленого світу.

Абсурдною свідомістю найчастіше називають специфічний стан “ясності”, який, за Гайдеггером, незмінно передує “екзестуванню”, “забіганню вперед”, відповідно до теорії Ясперса — це “прикордонна ситуація”, і межа її відділяє життя від смерті. Гайдеггер, холоднокровно розглядаючи людські долі, оголошує, що існування мізерне. Він тримається, за словами А. Камю, цього абсурдного світу, кляне його за тлінність і шукає шлях серед руїн, у той час, як Ясперс не такий наївний, бо знає, що вихід за межі смертної гри явищ нам недоступний, а єдино можлива установка — безвихідний відчай [16, 238].

Філософія абсурду надзвичайно вплинула на формування самого “театру абсурду” через проникнення на театральні підмостки. Так чітких художніх узагальнень і символічного звучання у мистецтві XX-го століття набули такі філософеми абсурду:

- *сміслові децентрування, неререферентність,*

тобто світове буття втрачає адресну спрямованість, звичну функцію комунікації, думка набуває розмитого, варіативного вираження в плінні вільних асоціацій;

- *бентежність* — стан екзистенціальної тривоги щодо буття, що супроводжується особливим емоційно-ілюзорним збуренням, викликаним протестом проти онтологічного дискомфорту;

- *трагізм* (людина — трагічна істота, її призначення — страждати і, попри це, продовжувати жити, через що страждання часто пов'язують зі стійкістю);

- *комізм* — іронія, гумор, жарт, гротеск тощо [12, 11].

Абсурдистське сприйняття колізій XX ст. особливо виразно репрезентувала драматургія абсурду, яку ще називають антидрамою, оскільки її типовими ознаками є відсутність місця й часу дії, руйнування сюжету й композиції, ірраціоналізм, екзистенціальний характер персонажів, абсурдні сюжетні ситуації, словесний нонсенс тощо.

Серед театрознавців існує думка, що витoki театру абсурду беруть свій початок з філософії дадаїзму — радикальної течії модернізму. В основі “антимистецтва” дадаїзму знаходилася суперечлива проблема: бажання митця бути вільним від умовностей (прагнення свободи творчості) та, водночас, його принципова несвобода в контексті культурних норм, що виявлялося в диктаті раціональної логіки й мови над спонтанністю творчої думки. Твори дадаїстів були розраховані на епатаж, націлені на ірраціональність та анархічне поєднання слів і звуків, що врешті решт призводило до безглуздя. Також значний вплив на формування театру вчинило авангардне мистецтво, що активно розвивалося у першій третині XX-го століття, лозунгом якого була відмова від змістовних та формальних принципів творчості та, як наслідок, заперечення основних мистецьких канонів, що передували йому.

Прагнення до інтеграції змісту і форми відрізняє театр абсурду від екзистенціальних драми та поетичного авангарду. Напрями ці багато в чому збігаються, і провести між ними межу досить складно. Поетичний авангард, як і театр абсурду, спирається на реальність, у якій є місце фантазіям і сновидінням; він також уникає таких традиційних аксіом, як єдність часу, місця та дії, логіка характеру або необхідність сюжету. Але в основі своєї поетичний авангард передає різні настрої; він більш ліричний

і не настільки сповнений відчаю й гротеску. Ще більше відмінностей у мові: поетичний авангард володіє більш широким діапазоном мови; п'єси написані ефектними віршами, образи створюються складним сплетінням вербальних асоціацій.

Театр абсурду прагне до радикальної девальвації мови: поезія повинна народжуватися з конкретних речових образів самої сцени. У цій концепції елемент мови відіграє важливу, але підпорядковану роль, однак те, що відбувається на сцені й за її межами часто суперечить словам, які вимовляють персонажі [6, 82].

Драма абсурду стала сміливим експериментом у театральному житті, вона підривала канони драматичних жанрів. У творах абсурдистів, на відміну від звичайних логічних драматичних п'єс, автор передає читачеві та глядачеві своє бачення життя, постійно порушуючи логіку. Глядачу, який звик до послідовного звичайного перебігу подій, її було важко зрозуміти. Основне відчуття від вистави, яке в нього виникало, — це дискомфорт. Саме такого ефекту очікували автори-абсурдисти, на їхню думку, глядач повинен позбутися загальноприйнятих театральних канонів і подивитися на життя з іншого ракурсу. Експерименти абсурдистів не завжди були вдалими, але, руйнуючи класичні канони, вони започатковували п'єси “без дії”, “без характерів”, “без слів”. Ставилися драми, що зображували стихію підсвідомого, людські мрії, зосереджені на передачі “живої театральної емоції”, ціллю цих вистав було порушення інтелектуально-філософських питань. Театрознавці вважають, що найбільш повно принципи “абсурдизму” були втілені в драмах Ежена Йонеско, французького драматурга румунського походження, п'єси “Голомоза співачка” (1950 рік), та ірландського письменника Семюела Беккета “Чекаючи на Году” (1953 рік). Характерним для цих вистав було те, що життя — це хаотичне нагромадження випадковостей, що позбавлені сенсу й непідвладні закономірностям, усе засновувалося на алегорії, гротескові та буфонаді.

Відомий український театрознавець Вадим Скуратівській у своїй передмові до збірки п'єс французьких авторів “Французька п'єса ХХ століття: театральний авангард” говорить: “Франція — так само батьківщина філософської думки Нового Часу. Починаючи з Декарта й закінчуючи, приміром, екзистенціалістами й структуралістами, вона бездоганно володіє мистецтвом абстрактного по-

няття й узагальнення. І саме мистецтвом, бо французька філософія, розв'язуючи свої, здавалося б, виключно локальні проблеми, віддавна, чи не з того ж таки Декарта, який, за переказом, бачив свої ідеї уві сні, прагне перевести ці проблеми в “зорову” конкретно-чуттєву, отже, біляестетичну площину. Скажімо, у літературний образ. Не випадково найбільші філософи французького Просвітництва — водночас його найбільші письменники, зокрема драматурги. Отже, французька філософія ніби перетікає в літературу, зокрема в драматургію. У ХХ столітті така тенденція стала чи не правилом. Філософська кафедра й театральна сцена тут почасти сумістилися...” [19, 6].

Початок ХХ-го століття увійшов у історію світової літератури, як період зародження так званої літератури абсурду, яку найчастіше розуміють, як напрямок у європейській літературі, представлений такими іменами: А. Камю, Ж.-П. Сартр, Ф. Кафка, С. Беккет та ін. Творчість письменників-абсурдистів стала своєрідним художнім документом. З усією повнотою й достовірністю вони відобразили духовну кризу людства в певний історичний час, виражений в усвідомленні втрати цілісності світу й безглуздості існування в ньому [18].

Досить часто виділяють групу письменників, що творили в цьому напрямі, таких як: Гарольд Пінтер, Едвард Олбі, Жан Тардьє, Том Стоппард, Фрідріх Дюрренмат. Попередниками й натхненниками руху абсурдистів вважаються видатні митці: Гійом Апполінер, Станіслав Віткевич, Альфред Жаррі, Луїджи Піранделло та багато інших.

Важливою для філософії та літератури абсурду стала концепція екзистенціалістів, які здійснили перенесення проблеми абсурду з логікогносеологічної площини в онтологічну. Поняття “абсурд” тут підкреслює ірраціональність життя, його початкову стихійність, хаотичність, позбавлення сенсу та непідвладність раціональності. Французький філософ і письменник Альбер Камю у своїх роботах “Міф про Сізіфа” та “Есе про абсурд” робить акцент на абсурдності існування людини у світі й на нашому сприйнятті цієї безглуздості — “почутті абсурду”. Своєю чергою, Ж.-П. Сартр, “пояснюючи” Камю, говорить про “почуття абсурду”, тобто безсилля осмислити явища дійсності за допомогою людських понять і слів [15, 100].

Дивним чином історики екзистенціальної філософії не звернули уваги на те, що вже її віддале-

ний попередник Мен ді Беран (початок минулого століття (XIX)) заговорив про “опір” людини історії, яка виявляє тенденцію до знелюднення. Не виникає сумнівів, на нашу думку, що російський парижанин Борис Вільде, який першим ужив термін “опір” (“резістанс”) для позначення ним антифашистського підпілля, запозичив його із філософського словника згаданого вище мислителя.

Проте, чи не вся французька драматургія нашого століття тяжіла саме до “опору” його руйнівним устремлінням. Вона “гортала” “книгу” основоположних подій, надій, відчаю, боротьби цього століття й транспонувала їх у свої діалоги, сюжети, колізії. Французька драматургія — естетичне дзеркало національної й загальноєвропейської історії, невпинних “дискусій” у цій історії поміж силами пітьми і світла [19, 15].

Вперше термін “театр абсурду” як поняття з’являється в монографії англійського літературознавця, драматурга та театрального критика — Мартіна Ессліна. У 1961 році він написав роботу “Театр абсурду”, де обґрунтував свою теорію щодо “нового театру”. У певних абсурдистських творах автор побачив художнє втілення екзистенціальної філософії Альбера Камю, який зазначав, що абсурд — це “метафізичний стан людини у світі”, він народжується із зіткнення людського бажання “бути щасливим і збагнути розумність життя” з “безмовною нерозумністю світу”. Камю акцентував увагу на тому, що людина відчуває себе “чужою” у всесвіті, вона є вигнанцем у ньому: “...розлад між людиною й життям, що її оточує, між актором і декораціями й дає, власне, почуття абсурду” [10, 32].

Термін “театр абсурду”, як наважився його трактувати Есслін, об’єднав драматургів різних генерацій і літературних традицій, твори яких, як він вважав, відзначалися цілою низкою типологічних ознак (відсутність часу й місця дії, руйнування сюжету й композиції, ірраціоналізм, екзистенціальні персонажі, абсурдні сюжетні ситуації, переважання засобів умовної образності, словесний нонсенс) [4].

Мартін Есслін зазначав, що під назвою “театр абсурду” не існує “ні організованого напрямку, ні мистецької школи” (адже “абсурдисти” не тільки не створювали ніяких програмних творів чи маніфестів, але й взагалі не спілкувалися один з одним). Сам термін, за його словами, є лише “робочою гіпотезою” та має “допоміжне значення”, оскільки лише “сприяє проникненню у творчу діяльність,

не дає вичерпної характеристики, не є всеохоплюючим і винятковим”. “Якщо більшу частину драматургів, зарахованих до цього напрямку, — зауважує Есслін, — запитати, чи належать вони до театру абсурду, ті обурено заперечать — і матимуть рацію” [8, 21].

Насправді так і було, драматурги не погоджувалися з тим, що їх об’єднали під цим загальним поняттям, вони відкидали думку про його існування та свою приналежність до нього. Термін “театр абсурду” викликав протест і в самих абсурдистів, таких як: С. Беккет, Е. Йонеско, В. Хільдесхаймер, Е. Олбі. Так, Е. Йонеско заявляв, що “насилу приймає цей термін” і має всі підстави “називати” “абсурдом” театр абсурду” [9, 152]. Він не розумів, чому його театру надається абсурдистська філософічність, насамперед, на думку драматурга, театр відображав картину нісенітності сучасного світу, ірреальність реального, ілюзію, що вислизає.

Досить різні дослідники намагались опротестувати і віднайти нове значення терміну щодо явищ, що крилися за поняттям “театр абсурду”. Серед них — “театр обурення” (Р. Брустайн), “театр протесту й парадоксу” (Дж. Уеллворт), “театр насмішки” (Е. Жекар). Фігурували й такі визначення, як “театр паніки” й “театр кошмару”, “театр годинника, що зупинився”, згадували й “театр жорстокості” (А. Арто). Однак і ці нові дефініції жодним чином не вичерпували всієї складності й неоднорідності явища й терміну “театр абсурду”, від якого, за висловом Йонеско, “не відшкребтися”, вони не змогли замінити.

Есслін також підкреслював, що центральне для нової драматургії поняття абсурду не вміщується в його словникове значення “нісенітний”, “недоладний”, “безглуздий”. На його думку, воно має глибокий філософський смисл. Драматург зауважував, що театр абсурду потрібно розглядати як відображення найбільш суттєвих духовних тенденцій нашого часу, відтворення стану сучасної людини, що знаходиться в розладі з природою, світом, іншими людьми, самою собою. Критик вважав, що абсурдистський театральний рух базувався на постановках чотирьох відомих драматургів, що працювали в цьому напрямі — Ежена Йонеско, Семюела Беккета, Жана Жене й Артюра Адамова. Він визнавав, що кожен з них не уподібнюється до іншого, має свою унікальну, притаманну лише йому техніку, що виходить за межі терміну “абсурд”.

Театр абсурду став провідною театральною течією протягом другої половини ХХ століття, яка на певному етапі підвела підсумки століть та надала потужний поштовх для подальшого розвитку театру. Провідні представники театру абсурду, що живуть у Парижі й пишуть французькою мовою, не французи. Яскравим свідченням чого є творчість С. Беккета.

Семюел Беккет народився в місті Дублін (Ірландія) в сім'ї землеміра 1906 року. Як і Бернард Шоу, Уайльд, Йейтс, він розпочав навчання в протестантській ірландській середній школі, хоча пізніше став атеїстом. Імовірно, що інтерес Беккета до проблем буття й самоідентифікації людини в суспільстві розпочався ще в юні роки. У чотирнадцять років Беккета відправили в одну з традиційних закритих англо-ірландських шкіл "Portora Royal School". Закінчивши школу, він у 1923 році вступає до "Trinity College" в Дубліні, де вивчає французьку та італійську мови. Під час навчання в коледжі основною сферою інтересу Беккета стала не англійська, а французька література, що в майбутньому й визначило коло його інтересів. У 1927 році Беккет отримує ступінь бакалавра мистецтв. Академічні успіхи юнака дозволили університету виставити його кандидатуру для традиційного обміну лекторами з відомою паризькою школою "Ecole Normale". Після недовгої викладацької діяльності в Белфасті восени 1928 року він вирушив на два роки до Парижа лектором англійської мови в "Ecole Normale Supérieure". Саме так почалося його перше знайомство з Парижем, що переросло в закоханість до Франції, яка тривала все життя.

У Парижі відбулася його доленосна зустріч з ірландським літератором, якого вважають ключовою постаттю модерністської прози та одним з найвпливовіших письменників двадцятого століття, Джеймсом Джойсом. Незабаром Беккет увійшов у його оточення та став особистим секретарем. Відомий режисер і кінознавець початку ХХ-го століття Сергій Ейзенштейн так згадує про знайомство з Беккетом: "Як і його шеф, ірландець Беккет ніби "завис" поміж кількома культурами й навіть мовами. Писав він англійською і французькою, але, водночас, тримався подалі й від лондонського, і від паризького "ярмарку". Письменника цікавив не резонанс на цих "балаганах", а величезної ваги надсюжет: що лежить в основі людської долі на землі; чи є перспектива у явища, що його назвали "фено-

мен людини"; чому трагічне чи трагікомічне рішення переважають у цьому феномені?" [19, 13].

Беккету виповнилося двадцять чотири роки. Отримавши ступінь магістра мистецтв, він розпочав ґрунтовну блискучу академічну та літературну кар'єру. У 1929 році було видане перше оповідання Беккета — "Успіння", а поетичним дебютом став об'ємний, насичений безліччю алюзій текст про Декарта, за рік він переміг у конкурсі віршів на тему часу та здобув літературну премію. Завдяки цій публікації Беккет отримав пропозицію написати есе про М. Пруста. Його дослідження про Марселя Пруста — французького письменника новеліста й критика, представника модернізму в літературі, — замовлене лондонським видавництвом та написане ще в Парижі, вийшло у 1931 році. Це прониклива інтерпретація епопеї Пруста "У пошуках втраченого часу", дослідження про час і своєрідне передвістя багатьох його майбутніх творів. Викладаючи ідеї Пруста, Беккет підкреслює, що ця невелика книга написана ним на замовлення й аж ніяк не тому, що він відчуває спорідненість з Прустом, але в цю роботу він вклав і свої особисті почуття та думки [19].

Однак за першими успіхами з'явилися і невдачі. Видавництва неохоче погоджуються публікувати навмисно складні й до того ж багаті непристойностями тексти автора-початківця, але ще менше ентузіазму зустрів його перший роман — "Мрії про жінок, красивих і так собі", у якому видавці помітили лише спробу наслідування стилю Джойса. Двадцятип'ятирічний прозаїк обирав для спроби пера досить складну форму: тексти, насичені великою кількістю алюзій і прихованих цитат, що проступають крізь розгорнуті метафори й шифри-каламбури (у березні 1932 були опубліковані лише два фрагменти роману, а повністю його видали лише 60 років потому — уже після смерті автора) [14].

У кінці 1930 року Семюел Беккет повертається до "Trinity College" та знову працює викладачем, подорожує по Європі, намагається видавати прозу та вірші. У 1930 році виходить поема "Курвоскоп", збірник оповідань "Більше замахів, ніж ударів", розпочатий трагіко-іронічний роман "Мерфі", що був опублікований у 1938 році, який критики й читачі зустрічають без особливого натхнення. Натомість роман позитивно оцінив Джойс, що сприятливо позначилося на репутації Беккета, як письменни-

ка, проте він був засмучений такими результатами, тому й переживав у той час творчу кризу.

З 1937 року письменник остаточно засновується в Парижі. Франція стає для нього другою Батьківщиною. У період Другої світової війни Беккет не стоїть осторонь і бере активну участь у антифашистському русі “Опору”. Повернувшись у 1945 році до звільненого Парижа, Семюел Беккет розпочинає нову сторінку у своєму творчому житті. Більше того, літератор починає писати французькою мовою. Це був найпродуктивніший період у його житті, як письменника й драматурга. Потужний творчий порив настільки міцно його охопив, що за п’ять років були створені один за одним найважливіші твори: “Елевтерія”, “Чекаючи на Годо”, “Кінець гри”; романи “Моллой”, “Мелоні вмирає”, “Безіменний” і “Мерсьє та Кам’є”, а також розповіді та фрагменти прози “Нікчемні тексти”. Усі ці твори написані у Франції, а деякі з них створили Беккету репутацію письменника, що вплинув на епоху. Для створення своїх шедеврів Беккет обрав французьку мову, тому що йому була необхідна дисципліна, якої можна було досягти за умови використання іноземної мови. Аспірант, який писав дисертацію про творчість Беккета, запитав його, чому він пише французькою. Беккет відповів: “*Parce qu’en français c’est plus facile d’écrire sans style*” (тому що французька має перевагу, нею легше писати без стилю). Іншими словами, рідна мова спокушає письменника вдаватися до віртуозного стилю заради самого стилю, чужинська мова дозволяє досягти відточеного стилю, граничної ясності й економності, використовуючи характерні для цієї мови звороти [20, 40].

Справжнім тріумфом стала п’єса “Чекаючи на Годо”, видана в 1952 році, а 5 січня 1953 року відбулася її прем’єра в невеликому театрі “*Théâtre de Babylone*” на бульварі Распай. Усупереч очікуванням цей незвичайний трагіфарс, у якому нічого не відбувається і яким через його несценічність знехтували 42 театри, був історичним успіхом післявоєнного театру. Спектакль побачив світ чотириста разів на сцені цього театру, а пізніше був поставлений у іншому також паризькому театрі. П’єса набула небувалої популярності та перекладена більше, ніж двадцятьма мовами. Її сценічне втілення відбулося в Швеції, Швейцарії, Фінляндії, Італії, Мексиці, Західній Німеччині, Англії, США та Дубліні. Протягом п’яти років виставу в Парижі подивилося

більше мільйона глядачів, що дивно для такої загадкової, дратівливої, складної й безкомпромісної п’єси, яка йде в розріз зі звичною драматургічною конструкцією [20].

Цікавою є подія, що відбулася 19 листопада 1957 року, коли група артистів у Сан-Франциско готувалася до зустрічі з публікою. “Публіка — тисяча чотириста ув’язнених в’язниці Сан-Квентін, й артисти дуже хвилювалися. З часів Сари Бернар, що грала там у 1913 році, стіни цієї в’язниці не бачили вистав з живими артистами. Тепер, через сорок чотири роки, артисти повинні були грати “В очікуванні Годо” Семюеля Беккета. Ця п’єса була обрана тому, що в ній грали виключно чоловіки. Не дивно, що актори й режисер Херберт Бло хвилювалися. Їм треба було грати перед найважчою у світі аудиторією інтелектуальну п’єсу, що викликає протест у витонченої публіки Західної Європи. Херберт Бло вирішив підготувати глядачів Сан-Квентін до того, що вони побачать. Він вийшов на сцену і звернувся до заповненої вщерть темної зали. Його зустріло море запалених сірників, які ув’язнені, прикуривши сигарету, кидали через плече. Бло порівняв п’єсу з джазовим твором, у якому кожен чує своє. Саме таким чином, сподівається він, кожен глядач зрозуміє по-своєму “Чекаючи на Годо”. Піднялася залізна завіса. Спектакль почався. І те, що не зрозуміли естети й сноби Парижа, Лондона й Нью-Йорка, було з ходу схоплене ув’язненими. Колоніст тюремної газети “Сан-Квентін. Новини” в “Нотатках про прем’єру” писав: “Троє здоровенних хлопців з випираючими біцепсами й м’язами повністю зайняли прохід, чекаючи дівчаток і чогось смішного. Коли цього не сталося, вони шумно задимили сигаретами, чекаючи, коли буде приглушене світло, щоб непомітно вислизнути. Але вони зробили помилку, затримавшись на декілька хвилин, і те, що вони побачили й почули, змусило їх залишитися до кінця. Усі були вражені ...” [20, 21].

Друга беккетівська п’єса “Кінець гри” була написана в двох актах, але потім скорочена до одного. Її світова прем’єра французькою мовою в постановці Роже Блена була здійснена 1 квітня 1957 року в Лондоні в “Royal Court Theatre”, що гостинно надав свою сцену. Лондон став свідком рідкісного випадку — світова прем’єра відбулася французькою. Потім п’єса пройшла в Парижі 27 квітня цього ж року в приміщенні “Studio des Champs Elysees” і протрималася значний час. Пізніше англійською мовою

вона відбулася в офф-бродвейському “Cherry Lane Theatre” в Нью-Йорку.

Мистецтвознавець Вадим Скуратівський, характеризуючи творчість Беккета говорить: “Свого часу наше літературознавство дефінувало Беккетову творчість як “декадентську”. Та, напевне, рацію мали ті західні дослідники, які висунули Беккета на здобуття Нобелівської премії за те, що він, на їхню думку, зважився працювати виключно в негативній зоні людського досвіду. Там, де цей досвід наштовхнувся на низку своїх капітальних поразок. За цього письменник ризикнув увійти в цю “зону” не задля нігілістичного зловтішного почуття, а в інтересах людини. Сьогодні багато фахівців працює з тими ділянками цивілізації, які екологічно нею засмічені — часто-густо ледве чи не безнадійно. Соціальна, ба навіть буттєва, користь цих зусиль очевидна. Так само й Беккет працює з “екологією культури” (Д. С. Лихачов) — з того її боку, який особливо забруднений історією. Уся гама відповідних почуттів, ідей, образів, уся шкала можливих людських катастроф стає палітрою Беккета-драматурга (“Чекаючи на Годо”, “Ендшпіль”). Перед нами спроба своєрідної систематизації поразок роду людського — аж до його можливої тотальної загибелі. Чекають на Годо — на Бога? На пришествя нового справедливого устрою? Що ж, один німецький письменник поміж двома світовими війнами казав, що все людство нагадає йому пасажирів станційної зали чекання. Як багато було надій у цьому чеканні, що про них, напевне, писав С. М. Ейзенштейн, листуючись з Беккетом. Але як багато й розчарувань, і втоми, і відчаю. Отож Беккет у містеріальній, притчевій формі, у самісінькому розпалі “холодної війни” й зібрав ці почуття. Можна по-різному ставитися до цієї проблеми: Томас Манн простодушно зізнався, що він заснув “чекаючи на Годо”. І все ж таки перед нами промовисте свідчення, що то є тогочасний світ, пошматований світовими війнами — і “гарячими”, і “холодними”, скалічений острахом перед тотальним знищенням, “омніцидом” (словечко, яке з’явилося невдовзі після появи лексеми “геноцид”). І драматургія, і проза Беккета — це не зловтіха, а гуманістична дидактика, яка вживає той людський матеріал, що про нього далеко не кожний гуманіст зважився б говорити на повний голос. Беккет, співчуваючи людині, зважився. І тому він цілковито заслуговує титулу нобелівського лауреата, а не декадента. Напевне, людство вистражда-

ло “нове мислення”, зокрема внаслідок зустрічі з такою справді трагічною літературою і драматургією, з її катарсисною енергією” [19, 14].

XX століття змінює ставлення до театральної драми, а саме до її сценічної інтерпретації тексту. У результаті літературний матеріал став часто розглядатися лише як “основа” уявлення (перфоманс), акцент же переноситься на роботу постановників, акторів, навіть глядачів, вільно інтерпретує текст у “будь-якому стилі”. Кардинальні зрушення в розумінні ролі та можливостей театральної умовності в європейському театрі в цілому починаються вже в першій половині минулого століття. Автори, які здійснили прорив у самому розумінні театральності в тексті та втіленні на сцені, — це Л. Піранделло, Б. Брехт, А. Арто та С. Беккет. Художні новації антитеатру Беккета, що розвивають експеримент від модернізму до постмодернізму й “мінімалізму”, зробили вирішальний вплив на саму якість умовності в драматургії другої половини XX та початку XXI століть.

Беккетівському театру дають визначення “анти-театр”. Видається, що це має сенс, оскільки п’єси Беккета позиціоновані, як принципово немімізисний “неарістотелевський” наочно умовний театр. *Умовність* беккетівської драматургії — це принципове руйнування театральної ілюзії правдоподібності, але при цьому відверто нова, ні з чим безпосередньо незрівнянна (хоча й актуалізує цілу серію традицій світового драматичного мистецтва) театральність [7].

У репертуарі багатьох театрів різних країн світу на сцені з’являються п’єси драматургії абсурду (“антип’єси”). Позбавлені звичної логіки, здорового глузду вистави викликали бурхливу реакцію глядачів і преси. Оцінка критиків кардинально протилежна: одні проголошували мистецтво абсурду відродженням і оновленням театру, інші вважали його повною деградацією театрального мистецтва.

П’єси абсурдистів втрачають ядро традиційної драми — *драматичний конфлікт*. Драматичний конфлікт, тобто зіткнення між індивідуумами, можливий у світі, де існує ієрархія цінностей — релігійних, політичних, моральних. Коли немає віри в них, конфлікт, що передбачає розв’язку в кінці п’єси, стає неможливим. Місце лінійно послідовної дії, що розвивається, займає розгортання поетичного образу з темами й мотивами, які в ньому переплітаються, це зближує п’єси з ліричними ві-

ршами та музичними творами. У результаті динаміку конфлікту, що має розкритися, замінює *статика*, але це не означає, що в п'єсах завжди панує нерухомість. Найстатичніша п'єса “Чекаючи на Годо”, де не відбувається нічого (головна думка п'єси — нічого статися й не може), здатна викликати й утримати увагу глядача завдяки складності образу, який розвивається.

Відбувається переосмислення ролі мови. На думку абсурдистів, мова має виродитися в незначні кліше, деградована мова стає перепорою між людьми, герої не розуміють один одного, їх діалоги несумісні. Для драматургів смерть мови є першим етапом її оновлення. Багато п'єс театру абсурду надзвичайно видовищні, переосмисливши роль мови, автори переносять центр ваги на невербальні сценічні засоби — яскраві костюми й предмети, світлові й звукові спецефекти, пантоміму та міміку. Невід'ємною якістю театру абсурду стає специфічний комізм, чорний гумор, де сміх сусидить із жахом [17]. Герой театру абсурду неспроможний до дії, персонажі творів мистецтва абсурду не можуть довести до кінця жодної дії, не в змозі здійснити жоден задум. Особистості в п'єсах нівельовані, позбавлені індивідуальності, схожі на механізми. Головні герої — безглузді персонажі, які нічого не знають про життя й про себе, декласовані елементи або міщани, немає героїв, що мають ідеали й бачать сенс життя. Люди приречені існувати в незрозумілому й незмінному світі хаосу й абсурду. П'єси несуть гуманістичний зміст, прагнучи підкреслити атмосферу каліцтва, патології, що оточує людину.

У п'єсах Беккета, насамперед, ми можемо побачити розгорнуту картину суб'єктивних переживань дійових осіб, які, коли не сповідаються, то зізнаються перед самими собою, рефлексують. Діалог між персонажами не відбувається, здебільшого це монологи, репліки занурених у себе героїв. Деякі беккетівські персонажі здобувають благо не матеріальне, а духовне — усвідомлювати себе як особистість, творити із себе особистість, залишатися нею за будь-яких обставин і за будь-яких умов: і коли ґрунт хитається під ногами, і коли людині “вибілюють тім'ячко” і пропонують вдягти “малесенький-малесенький намордник”, щоб вона не могла вимовити жодного слова. Людина, яка конструє себе саму, — ось що важливо для Беккета [12].

Беккет описує у своїх п'єсах антиестетизм та маразм життя. Для того щоб викликати огиду чита-

чів і глядачів до героїв п'єси “Чекаючи на Гордо”, Беккет наполегливо повторює, що в одного з них “смердить із рота”, а в іншого “смердять ноги”.

Художні засоби, які пропонує Беккет, як драматург, зведені до мінімуму. Максимально скорочені будь-які суто сценічні ефекти, головне — “звучання душі”, що передається, передусім, за допомогою мовленнєвих засобів.

Мова драматургії абсурду “незакріплена”, мобільна відносно стандартів стабільного мовлення. Дуже часто драматургія абсурду використовує всі граматичні та контекстуальні засоби, аби глядач збагнув нашу залежність від мови, і наскільки обережним і пильним треба бути, щоб мова не вводила нас у оману. Бунт проти примусовості мови в драматургії абсурду можна спостерігати, починаючи з “малого”: від трансформацій імен персонажів до повного позбавлення найменувань та їх “калічення” моноскладовими словами у С. Беккета (Клов, Фло, Ві, Ру; А. та В.; Він, Вона тощо).

Таке позбавлення героїв п'єс “ефекту власного імені”, на перший погляд, тільки сприяє нівельуванню персонажів, але життя довело, що певні образи абсурдистських п'єс стали прозивними. Тому їх можна вважати і своєрідним доповненням, що свідчить про перехід класичного канону в неklasичну форму: людина з іменем стає безіменною, зрозуміле стає незрозумілим, порядок замінюється хаосом. Назви п'єс немовби навмисно по-авторськи спрямовані: “Звук кроків”, “Приходять і йдуть” та ін. Час у цих творах означає водночас точність і нескінченність подій, які звершуються або тривають у реальності, наприклад у п'єсі “Чекаючи на Годо”. Графічне й шрифтове оформлення доносять, насамперед, читачам додаткову інформацію й відповідне розуміння мовленнєвого висловлювання. Багато п'єс драматургії абсурду описують або пародіюють стан, у якому спливає повсякденне життя й розвивається загальноновживана мова — *балаканина*. Її загроза в тому, що поступово замість того, аби погоджувати судження з реальністю, починають координувати реальність з судженнями. Модальна спрямованість діалогів, на відміну від класики, не поєднує репліки, вони взаємодіють у спосіб, що виправдовує поняття *ab-surdus* (відповідь глухого) [12, 12].

С. Беккет широко використовує такий компонент словесної гри, як мовчання. Дійові особи його п'єс утворюють групу, обійняту загальним настроєм тривоги, страху й покори перед життям, а

в таких випадках слова безсилі, режисер створює *театр паузи, де мовчання прирівнюється до слова*. У беккетівських п'єсах відсутні шумові ефекти — голоси природи, звуки цивілізації, є тільки звуки людського голосу. Якщо виписати всі авторські ремарки щодо інтонації, то цю сонористику можна порівнювати зі вказівками композитора, які супроводжують нотну партитуру для позначення різноманітних динамічних, ритмічних, темпових відтінків передачі емоційно-образного змісту. П'єсам С. Беккета буває важко знайти раціональне пояснення. Повна відсутність сюжетних перипетій, будь-якої інтриги, відмова від мотивації поведінки або вказівок на інтелектуальні, патологічні та інші причини, через які персонаж обирає ту чи іншу лінію поведінки, алогізм діалогу (найчастіше це “потік свідомості”), його смислова гетерогенність формують рамки драматургічної концепції С. Беккета. Практична відсутність інтриги, випадковість і незвичайна парадоксальна винахідливість допомогли С. Беккету створити переконливий портрет розчарованого, зруйнованого світу, що роздирається суперечностями [56, 13].

Численні п'єси театру абсурду першого десятиліття (1949–1958) вирізняє не сюжет творів, а загальна атмосфера ідіотизму й хаосу, що відтворюється на сцені.

У другій половині 50-х рр. Беккет створив підбірку драматичних текстів, які були поставлені в театрах Парижа й Лондона (серед них — відомі “Ендшпіль” і “Акт без слів”). Раніше драматург відкидав будь-які наміри щодо додавання в постановку “Годо” музики, і раптом несподівано дозволив написати камерну оперу “За останньою стрічкою Креппа”. Надалі музика стала звичним елементом багатьох сценаріїв Беккета, а її роль надто відрізнялася від традиційних для театру функцій акомпанементу. У 1977 році Беккет написав, можливо, найкоротше в історії лібрето для антиопери Мортон Фельдмана “Ні” (“Neither”).

В основу вистави Берлінської державної опери, прем'єра якої відбулася 24.06.2014 року, лягли два твори — п'єса Семюеля Беккета й опера Мортон Фельдмана “Кроки/Нікого” (постановка Кетті Мітчел). У цій п'єсі Беккет наполягав на використанні циклічної дії на першому плані. Нескінченна низка кроків, як лінія драматичного розвитку, виконувана як метроном, — зразок. Щоб пояснити механізм дії, Беккет узяв за приклад роботу композитора. Як

свідчать режисерські нотатки під час постановки “Кроків” у театрі Шиллера 1976 року, Беккет пояснив техніку: “...загальна одиниця часу становить сім секунд... дзвін спочатку замовк через сім секунд... Час змін освітлення теж обчислюється кроками в сім секунд”. “Моя п'єса може заграти тільки тоді, коли виконується строго відповідно до написаного, відповідно до її сценічних рекомендацій, коли нічого не додано й нічого не викреслено роботою режисера. Переконайтеся в тому, що не створюєте удосконалення” [11].

У 1959 році за радіо-п'єсу “Зола” Беккет здобув престижну нагороду — “Prix Italia”. Кількома місяцями раніше Беккет погодився на пропозицію Трінтіті-коледжу прийняти диплом доктора літератури, це було його перше офіційне визнання в рідній країні.

До 1960 року Беккет завершив роман “Як є”, що став останнім його зверненням до жанру великої прози. Утім, саме слово “роман” — тут лише умовне визначення жанру. У “Як є” майже знищувалася грань між прозою, поезією, драматичним монологом і авторськими ремарками. Роман вийшов у січні 1961 року, Беккет досяг нового рівня аскетизму. Міфічний світ, населений самотніми істотами, що плазують на животі по бруді; випадково, на короткий час, вони зустрічаються з чимось подібним у гротескному прагненні до спілкування. І знову розходяться, щоб повзти на самоті далі, і так до нескінченності [13].

Відомими та популярними за своїм сценічним втіленням у 60-ті роки стали п'єси Беккета, такі як: “Щасливі дні” (прем'єра відбулася 17 вересня 1961 року в Нью-Йорку в “Cherry Lane Theatre”, постановка Алана Шнайдера, та 1 листопада 1962 року в Лондоні в “Royal Court Theatre”, постановка Джорджа Девіна), “Гра” (у німецькому перекладі прем'єра відбулася 14 червня в Ульмі, а 4 січня 1964 року на мові оригіналу — в Нью-Йорку, 7 квітня 1964 року — в Національному театрі в Лондоні).

У Беккета завжди викликав глибокий інтерес технічний прогрес в області мас-медіа, він продовжував писати для радіо, звертаючи особливу увагу на злиття тексту й музики. У 1956 році митець одержує замовлення на створення радіоп'єси від Бі-бі-сі — “Усі, хто падає/All That Fall”. У листопаді 1962 року на третьому каналі Бі-бі-сі відбулася радіовистава “Слова і музика”. Композитором був Джон Беккет. 13 жовтня 1963 року на французькому

радіо прозвучала вистава “Cascando” з музичним оформленням румунського композитора Марселя Міхаловіч. У жовтні ця вистава в німецькому перекладі відбулася на радіо Штутгарта й 28 жовтня 1964 року в англійському перекладі — на третьому каналі Бі-бі-сі [20].

У 1964 році Беккет уперше попрямував до Нью-Йорка на зйомки чорно-білої кінокартини “Фільм” за своїм сценарієм. Він залишився задоволений як процесом зйомок, так і результатом (картина одержала кілька премій), але повторних спроб співпраці з кінематографом драматург не робив. Однак можливості камери, безсумнівно, його захопили. Після досвіду з кіно Беккет почав писати телесп’єси, і перша з них — “А, Джо?”, яка одночасно стала початком багаторічного досвіду самостійного режисування. Перевага телесп’єс у порівнянні з кіно для драматурга, мабуть, була продиктована тим, що телевізійний жанр здався Беккету куди менш залежним від усіяких трюків і ефектів [14].

“Фільм” — це спільний проект режисера Алана Шнайдера й Семюеля Беккета. Цей шедевр блискуче передає абсурдистську атмосферу його творів. Кінострічка стилізована під німий кінематограф початку століття, тому на головну роль був запрошений класик німого кіно Бастер Кітон. Французький філософ Жиль Дельоз резюмував концепцію фільму цитатою з Джорджа Берклі: “Існувати значить бути сприйнятим”. Герой Кітона протягом фільму намагається позбавитися від усього, що може його сприйняти й, відповідно, ідентифікувати: людей, тварин, речей (як писав Дельоз у есе з приводу цього мотиву в фільмі, “у цьому сенсі речі небезпечніші від людей: якщо я їх сприймаю, то й вони мене сприймають, усяке сприйняття як таке — це сприйняття сприйняття”). У деяких кіноенциклопедіях пишуть, що показ цього фільму на Венеціанському фестивалі 1965 року спричинив найтриваліші оплески з моменту заснування [3].

У 1969 році Беккету присвоєна висока винагорода — Нобелівська премія з літератури. У своєму рішенні Нобелівський комітет зазначив, що премію присуджено літератору за сукупність новаторських творів у прозі та драматургії, у яких трагізм сучасної людини стає його тріумфом.

Оскільки письменник не любив шумного бондунду та вів досить замкнений спосіб життя, на церемонії вручення його представляв видавець, і, мабуть, Беккет погодився прийняти премію лише

з тієї причини, що відмова в ще більшому ступені привернула б увагу громадськості до його персоні (як це декількома роками раніше сталося з Сартром). Більшу частину грошей Беккет перерахував на підтримку молодих авторів і передав бібліотеці Трінтіті-коледжу. На прохання видавців надати раніше не опубліковані тексти Беккет прийняв рішення опублікувати роман “Мерсьє та Кам’є”, написаний двома десятиліттями раніше. До цього часу книги Беккета вже були переведені на десятки мов, кількість текстів про його твори росла з колосальною швидкістю [14].

На початку 70-х років Беккет вважав, що опинився в творчому тупому куті, а звинувачував він у цьому Нобелівську премію. Драматург був незадоволений власними досягненнями, не дивлячись на те, що отримав світове визнання. Тим не менш саме в цей період він створив більшість зі своїх пізніх шедеврів: болісні п’єси-монолози, містичні телеспенарії, збірник прозових мініатюр “Провали”. Окрім того, письменник продовжив багаторічний досвід самостійних перекладів своїх текстів з французької на англійську (і навпаки). Саме до цього періоду відносяться його численні режисерські роботи в європейських театрах. Більше того, побачивши театральну постановку новели “Хто нищить”, зроблену Лі Бруер у супроводі музики Філіпа Гласса, Беккет уперше визнав, що його прозові роботи можуть бути адаптовані для сцени.

Хоча митець був незадоволений собою, його всесвітня популярність не зникла. У США відбулася міжнародна конференція, присвячена його творчості, відкрився театр імені Семюеля Беккета, а німецька прем’єра зрежесованої ним телесп’єси “Nacht und Träume” охопила аудиторію чисельністю близько двох мільйонів глядачів. Також у 1984 році його заслуги в галузі драматургії були відзначені нью-йоркським суспільством театральних критиків, а в 1987 році він отримав ще одну премію — “Common Wealth Awards”, усю суму від якої попросив перерахувати Ріку Кларі — колишньому американському в’язню, який став актором і співрежисером багатьох постановок Беккета.

В останні роки життя Беккета додалося тяжке відчуття, що він уже написав абсолютно все, що вважав за потрібне, і лише доживає життя. П’єса “Що де” і оповідання “Ще ворушиться” стали своєрідними епітафіями на смерть драматургії й прози митця. Останнім беккетівським текстом став вірш,

написаний в лікарні, “Як сказати”. Письменник помирає 22 грудня 1989 року в Парижі.

Висновок. Осмислення ключових тем життя суспільства, що були порушені “філософією абсурду” знайшли відображення в абсурдистській драматургії, найвизначнішим представником якої був і залишається Семюель Беккет. Творча спадщина літератора, драматурга, письменника є значною, та недостатньо вивченою, тому що талановитий митець не обмежувався конкретним жанром, а творив різнопланово. Ним було написано багато п'єс для театру, радіо, телебачення, він навіть нава-

жився випробувати себе в документальному кіно. Беккет створював романи, оповідання, вірші, есе, його творчість відзначена найвищою літературною нагородою — Нобелівською премією за новаторські шедеври в прозі та драматургії, у яких трагізм сучасної людини стає його триумфом. Творчий доробок Семюеля Беккета позначився не лише на літературі, театрі та кінематографі, він вплинув і на гуманітарні галузі знань ХХ-го століття, такі як філософія та психоаналіз, та це й не є дивним, бо твори митця пронизані філософією абсурду, у якій він убачав певний сенс життя сучасної людини.

Література / References:

1. Абсурд и вокруг: Сб. статей / Отв. ред. О. Буренина. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — С. 7 — 72.
2. Беккет С. Театр: Пьесы / С. Беккет; Пер. с англ. и фр. — СПб.: Азбука, Амфора, 1999. — 345с.
3. Беккет С. Фильм: // Forum: [Електронний ресурс]. 2014. URL: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=859553> (Дата звернення: 20.09.2016).
4. Васильев С. М. “Театр абсурду” та “театр парадоксу”: проблеми термінології: // Sektions: [Електронний ресурс]. 2016. URL: http://org.ua /sections_load.php?s=philology&id=3885&start=1 (Дата звернення: 11.06.2016).
5. Власенко И. Некоторые соображения о “Фильме”: // Cineticle: [Електронний ресурс]. 2015. URL: <http://www.cineticle.com/text/674-samuel-beckett-film.html> (Дата звернення: 05.08.2016).
6. Голубков С. Е. Автореферат диссертации на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук “Романы Семюэля Беккета” / С. Е. Голубков. — Санкт-Петербург, 2002. — 20с.
7. Доценко Е. Г. Автореферат диссертации на тему “С. Беккет и проблема условности в современной английской литературе” / Е. Г. Доценко. — Екатеринбург, 2006. — 39 с.
8. Esslin Martin. The Theatre of the Absurd/ Martin Esslin. — 3 ed. — London, 1987. — 480 p.
9. Ионеско Э. Театр абсурда будет всегда / Эжен Ионеско // Театр. — 1989. — № 2. — С.152–154.
10. Камю А. Творчество и свобода / Альбер Камю. Сборник. — М., 1990. — 608 с.
11. Лучкин Л. Шаги никого. Беккет — Фельдман — Митчел: // Livejournal: [Електронний ресурс]. 2015. URL: <http://leonidluchkin.livejournal.com/ 39205.html> (Дата звернення: 29.10.2016).
12. Миропольська С. Автореферат диссертации на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук “Філософія абсурду” і театральна естетика ХХ століття” / С. Миропольська. — К., 2006. — 43 с.
13. Мецгеряков Е. С. Беккет. Невозможность: // Article: [Електронний ресурс]. 2016. URL: http://www.chaskor.ru/article/semuel_bekket_nevozmozhnost_27685 (Дата звернення: 23.11.2016).
14. Рясов А. Семюэль Беккет: возвращение в утробу: // Article: [Електронний ресурс]. 2016. URL: http://chaskor.ru/article/semuel_bekket_vozvrashchenie_v_utrobu_34576 (Дата звернення: 23.11.2016).
1. Absurd y vokruh: Sb. statei / Otв. red. O. Burenyna. — М.: Yazyky slavianskoi kul'tury, 2004. — S. 7 — 72.
2. Bekket S. Teatr: Pesy / S. Bekket; Per. s anhl. y fr. — SPb.: Azbuka, Amfora, 1999. — 345s.
3. Bekket S. Fylm: // Forum: [Elektronnyi resurs]. 2014. URL: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=859553> (Data zvernennia: 20.09.2016).
4. Vasylyev Ye. M. “Teatr absurdu” ta “teatr paradoksu”: problemy terminolohii: // Sektions: [Elektronnyi resurs]. 2016. URL: http://org.ua /sections_load.php?s=philology&id=3885&start=1 (Data zvernennia: 11.06.2016).
5. Vlasenko Y. Nekotorye soobrazheniya o “Fylme”: // Cineticle: [Elektronnyi resurs]. 2015. URL: <http://www.cineticle.com/text/674-samuel-beckett-film.html> (Data zvernennia: 05.08.2016).
6. Holubkov S. E. Avtoreferat dysertatsii na zdobuttia naukovoho stupenia kandydata filolohichnykh nauk “Romany Semiuelia Bekketa” / S. E. Holubkov. — Sankt-Peterburh, 2002. — 20s.
7. Dotsenko E. H. Avtoreferat dyssertatsyy na temu “S. Bekket y problema uslovnosti v sovremennoi anhl'yiskoi lyuterature” / E. H. Dotsenko. — Ekaterenburh, 2006. — 39 s.
8. Esslin Martin. The Theatre of the Absurd/ Martin Esslin. — 3 ed. — London, 1987. — 480 p.
9. Yonesko E. Teatr absurda budet vsehda / Ezhn Yonesko // Teatr. — 1989. — № 2. — S.152–154.
10. Kamiu A. Tvorchestvo y svoboda / Alber Kamiu. Sbornyk. — M., 1990. — 608 s.
11. Luchkyn L. Shahy nykoho. Bekket — Feldman — Mytchel: // Livejournal: [Elektronnyi resurs]. 2015. URL: <http://leonidluchkin.livejournal.com/ 39205.html> (Data zvernennia: 29.10.2016).
12. Myropolska Ye. Avtoreferat dysertatsii na zdobuttia naukovoho stupenia kandydata filososfskykh nauk “Filosofia absurdu” i teatralna estetyka XX stolittia” / Ye. Myropolska. — K., 2006. — 43 s.
13. Meshcheriakov E. S. Bekket. Nevozmozhnost: // Article: [Elektronnyi resurs]. 2016. URL: http://www.chaskor.ru/article/semuel_bekket_nevozmozhnost_27685 (Data zvernennia: 23.11.2016).
14. Riasov A. Semiuel Bekket: vozvrashchenie v utrobu: // Article: [Elektronnyi resurs]. 2016. URL: http://chaskor.ru/article/semuel_bekket_vozvrashchenie_v_utrobu_34576 (Data zvernennia: 23.11.2016).

15. *Sartr Zh.-P.* Obiasnenye "Postoronneho" // Nazyvati veshchi svoimi imenami. — M., 1986. — S. 92–107.
16. Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева: Перевод. — М.: Политиздат, 1989. — 398с.
17. Театр абсурда (Беккет и Ионеску): // Schooltask: [Электронный ресурс]. 2016. URL: <http://schooltask.ru/teatr-absurda-bekket-i-ionesko/> (Дата звернення: 19.08.2016).
18. Шильке В. В. Мироззренческие основы литературы абсурда // Rusnauka [Электронный ресурс]. 2016. URL: www.rusnauka.com/27_NNM_2011/Philologia/8_92829.doc.htm (Дата звернення: 15.07.2016).
19. Французька п'єса ХХ століття: театральний авангард. Збірник. — К.: Основи, 1993. — 511с.
20. Эсслин М. Театр абсурда / М. Эсслин; Пер. Г. В. Коваленко; Ред. Е. С. Алексеева. — СПб.: Балтийские сезоны, 2010. — 527с.
21. Эсслин М. Поэзия движущихся образов // Kinoart: [Электронный ресурс]. 2016. URL: <http://kinoart.ru/archive/1998/06/n6-article14> (Дата звернення: 15.07.2016).
15. *Sartr Zh.-P.* Obiasnenye "Postoronneho" // Nazyvati veshchy svoymy ymenamy. — M., 1986. — S. 92–107.
16. Sumerky bohov / Sost. y obshch. red. A. A. Yakovleva: Perevod. — M.: Polytyzdat, 1989. — 398s.
17. Teatr absurda (Bekket y Yonesku): // Schooltask: [Elektronnyi resurs]. 2016. URL: <http://schooltask.ru/teatr-absurda-bekket-i-ionesko/> (Data zvernennia: 19.08.2016).
18. *Shylke V. V.* Myrovozzrencheskye osnovy lyteratury absurda // Rusnauka [Elektronnyi resurs]. 2016. URL: www.rusnauka.com/27_NNM_2011/Philologia/8_92829.doc.htm (Data zvernennia: 15.07.2016).
19. Frantsuzka piesa XX stolittia: teatralnyi avanhard. Zbirnyk. — K.: Osnovy, 1993. — 511s.
20. Esslyn M. Teatr absurda / M. Esslyn; Per. H. V. Kovalenko; Red. E. S. Alekseeva. — SPb.: Baltyskiye sezony, 2010. — 527s.
21. *Esslyn M.* Poezyia dvyzhushchykh obrazov // Kinoart: [Elektronnyi resurs]. 2016. URL: <http://kinoart.ru/archive/1998/06/n6-article14> (Data zvernennia: 15.07.2016).

Демещенко Виолетта Валерьевна

Творчество Самюэля Беккета в контексте театральной культуры ХХ века

Аннотация. В статье рассматривается творческий путь выдающегося литератора, писателя, драматурга и режиссера ХХ века, яркого представителя "театра абсурда" Сэмюэля Беккета. Его творческое наследие является объемным, талантливый творец не ограничивался конкретным жанром в пределах одного произведения. Им было написано много пьес для театра, радио, телевидения. Решающий толчок "философии абсурда", которая повлияла на формирование "театра абсурда" предоставил "экзистенциализм". Философия абсурда оказала большое влияние на формирование самого "театра абсурда", проникая на театральные подмостки.

Абсурдистское восприятие коллизий ХХ в. особенно отчетливо представляла драматургия абсурда, которую еще называют антидрамой, поскольку ее типичными признаками являются отсутствие места и времени действия, разрушение сюжета и композиции, иррационализм, экзистенциальный характер персонажей, абсурдные сюжетные ситуации, словесный нонсенс и тому подобное. Стремление к интеграции содержания и формы отличает театр абсурда от экзистенциалистских драмы и поэтического авангарда.

Осмысление ключевых тем жизни общества было произведено "философией абсурда" и нашло отражение в абсурдистской драматургии, виднейшим представителем которой был и остается Сэмюэль Беккет.

Ключевые слова: литература, драматургия, пьеса, экзистенциализм, философия абсурда, литература абсурда, театр абсурда.

Violeta Demeshchenko

Samuel Beckett's Creative Heritage in the Context of Theatrical Culture of the Twentieth Century

Summary. The article deals with the creative way of the famous writer and literary man, playwright and director of the 20th century, the bright representative of the "Theatre of the Absurd" Samuel Beckett. His creative heritage is voluminous; the talented artist did not limit himself to a specific genre creating multi-genre works. He wrote many plays for theatre, radio, and television. "Existentialism" gave the decisive impetus to the "philosophy of the absurd", which influenced on the formation of the "Theatre of the Absurd". The philosophy of the absurd had a great influence on the formation of the "Theatre of the Absurd" penetrating the stage with its philosophies. An absurd worldview of the twentieth century manifested itself in an absurd drama, which is also called anti-drama due to its typical features, i.e. the lack of place and time of action, the destruction of the plot and composition, irrationalism, the existential character of the characters, absurd plot situations, verbal nonsense, etc. The desire to integrate content and form distinguishes the theatre of the absurd from existentialist drama and poetic avant-garde.

The drama of the absurd has become a bold experiment in theatrical life undermining the canons of dramatic genres. In the works of absurdist, unlike ordinary logical dramatic plays, the authors give readers and spectators their vision of life constantly breaking the logic. The viewer accustomed to the successive regular course of events was difficult to understand absurd plays. The

basic feeling of such play was discomfort. Exactly such an effect the authors expected; they wanted the spectator to get rid of the generally accepted theatrical canons and looked at life from a different point of view. The experiments of absurdists have not always been successful. However, eliminating the classic canons, they began a new kind of performances — the play “without action”, “without characters”, “without words”.

The drama depicting an element of the subconscious, human dreams, focused on the transmission of “live theatrical emotions” aimed at raising the intellectual and philosophical problems of society. Theatrical experts believe that the play “The Bald Prima Donna” (1950) by a French playwright of Romanian origin Eugene Ionesco and the anti-play “Waiting for Godot” (1953) by Irish writer Samuel Beckett are the exemplars of the most comprehensive embodiment of principles of “absurd”. The characteristic of these performances was that human life in them was a chaotic accumulation of chances, meaningless and unlawful; everything was based on allegory, grotesque and buffoonery.

The study of the theatre of absurdity today is an important theoretical task for contemporary literary critics, theatrical critics, playwrights, directors as a phenomenon in the history of the theatre that appeared in the twentieth century. A practical source for understanding its essence is Samuel Beckett’s work and experience of the playwright that he left us as a legacy.

Understanding of the key and painful themes of society raised by the “philosophy of the absurd” were reflected in the “drama of absurd” the most prominent representative of which was and still remains Samuel Beckett.

Keywords: literature, absurd literature, drama, the drama of absurd, play, existentialism, philosophy of absurd, theatre of absurd.