

Иван Делазари, Дмитрий Токарев

Видео и аудио:

ТЕЛЕТЕКСТЫ ПОЗДНЕГО С. БЕККЕТА¹

Ivan Delazari, Dmitry Tokarev

Video and Audio: Samuel Beckett's Late Teleplays

Иван Делазари (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург); доцент департамента филологии; Назарбаев университет; ассистент-профессор кафедры языков, лингвистики и литературы; кандидат филологических наук, PhD) ivan.delazari@gmail.com.

Дмитрий Токарев (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), профессор департамента филологии; Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, ведущий научный сотрудник; доктор филологических наук) tokarevd@mail.ru.

Ключевые слова: интермедиальность, аудиовизуальные медиа, телевидение, драматургия, Сэмюэл Беккет

УДК: 82-2:792.097+821.111

DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_188

В статье рассматриваются пьесы Сэмюэла Беккета «Трио “Призрак”» («Ghost Trio», 1976), «...лишь облаком...» («...but the clouds...», 1977), «Квадрат» («Quad», 1984) и «Nacht und träume» (1984) как образцы «телелитературы», где уровни присутствия и удельный вес слова соотносятся с невербальными компонентами имплицитированной текстом телестановки. Плюримедиальные наложения музыки и слова, расщепления персонажа на телеизображение и телеголос, геометрия движения и неподвижности на бумаге и телеэкране, неопределенность в видео- и аудиоизмерениях транслируемого мира заложены в основание телетеатра в текстологически нестабильных произведениях Беккета. Пристальное чтение телетекстов Беккета позволяет уточнить жанровые различия между драмой и телеспесей и указать на перформативность опыта чтения телелитературы.

Ivan Delazari (PhD; Associate Professor, Department of Philology, HSE University (Saint Petersburg); Assistant Professor, Department of Languages, Linguistics, and Literatures, Nazarbayev University (Kazakhstan)) ivan.delazari@gmail.com.

Dmitry Tokarev (Dr. Habil.; Professor, Department of Philology, HSE University (Saint Petersburg); Lead Researcher, Institute of Russian Literature (Pushkin House), RAS) tokarevd@mail.ru.

Key words: intermediality, audiovisual media, television, drama, Samuel Beckett

UDC: 82-2:792.097+821.111

DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_188

The article discusses Samuel Beckett's plays *Ghost Trio* (1976), *...but the clouds...* (1977), *Quad* (1984), and *Nacht und Träume* (1984) as examples of "television literature," where the levels of the presence and proportional significance of the word is related to the nonverbal components of the television production suggested by the text. The plurimedial overlays of music and words, the splitting of the character into their television image and their television voice, the geometry of movement and immobility on paper and screen, and the uncertainty of the video and audio dimensions of the broadcast world lay the foundation of television theater in Beckett's textologically unstable works. A close reading of Beckett's teleplays makes it possible to clarify the genre differences between drama and plays for television and underscores the performativity of the experience of reading teleliterature.

Те, кто успел побывать советским телезрителем в 1970–1980-е годы, без труда вспомнят художественную составляющую обширного «культурного» сегмента

1 Публикация подготовлена в ходе проведения исследования (№ 22-00-023) в рамках программы «Научный фонд Национального исследовательского университета “Высшая школа экономики” (НИУ ВШЭ)» в 2022 году.

в сетке государственного вещания (в частности, телеспектакли и телефильмы по литературным современникам и классикам), впоследствии сосланный на отдельный канал для состарившейся интеллигенции, и чудовищное по нынешним цифровым меркам качество зернистой картинки и монофонического аудиосигнала. Помимо прочих важных отличий от театра и кино, телевидение как аудиовизуальный медиум, глубоко и надолго вошедший в человеческий быт второй половины XX века, характеризуется информационной всеядностью, не будучи стесненным обязательствами передавать только эстетически нагруженный контент. Другая важная черта телевидения — интимность взаимодействия с публикой, избавленной от нужды прилично одеваться и идти в газетный киоск, книжный магазин, (кино)театр или на стадион, коль скоро гора теперь сама идет к Магомету световым излучением компактного ящика — «волшебного фонаря», по остроумному сравнению японской исследовательницы телетворчества ирландского прозаика и драматурга Сэмюэла Беккета (1906—1989) [Окамито 2008: 267]. Появление произведений последнего на советском телеэкране было по понятным причинам исключено, однако и британский медиагигант «Би-би-си» (BBC), и немецкая компания «Зюддойче Рундфунк» (SDR), партнеры Беккета как автора созданных на протяжении двух последних десятилетий его творческой биографии пьес для телевидения², соответствовали тому же тренду, которому отвечало памятное многим советское культурное телевидение. Ниже мы попытаемся прояснить с историко-культурных и медиалогических позиций, чем объясняется взаимная заинтересованность Беккета и телевидения, и сформулировать в ходе интермедиального анализа его телеспесы 1970—1980-х, какие литературные задачи позволял решить эстетически неблагонадежный телеформат «высокому» (пост)модернизму Беккету. Рассматривая четыре телеспесы как произведения драматического рода литературы, мы косвенно ставим и более глобальный вопрос, не рассчитывая найти ответ сразу: что такое телелитература? В какой мере литературные телетексты — пьесы и/или сценарии, создаваемые авторами для телепостановки, — с учетом их конструктивных особенностей, а не только в силу принадлежности, как в нашем случае, к наследию всемирно признанного мэтра?

Выбор драматического рода словесного творчества предполагает хотя бы гипотетическую установку автора на перформативные воплощения написанного в одном или нескольких зрелищных медиа: пьесы имплицитно не столько читателя, сколько зрителя и предполагают вмешательство энного количества опосредующих инстанций (актеров, режиссеров, костюмеров, сценографов, осветителей, операторов, монтажеров, редакторов и др., помноженных на количество постановок, в разной мере отходящих от текста и по-разному использующих его интерпретационные валентности). Сознательное обращение Беккета к телевидению по договоренности с продюсерами или их прямому заказу [Weiss 2012], во-первых, включает соответствующие тексты в телекоммуникационную цепочку и, во-вторых, априорно предписывает этим текстам ряд формальных параметров, делая их интермедиальными уже на стадии вербаль-

2 Первая из пяти пьес Беккета для ТВ, «А, Джо?», была написана в 1965 году, впервые транслировалась в 1966-м и вышла в варианте для чтения в 1967-м. За ней после десятилетнего перерыва последовали «Трио “Призрак”» (написана в 1975-м, опубликована в 1976-м, поставлена и показана в 1977 году), «...лишь облаком...» (1976/1977), «Квадрат» (1982/1984) и «Nacht und Träume» (1982/1983).

ного воплощения, до начала репетиций и съемки, до производства конечного продукта (коих может быть бесконечное количество), до премьерного и любого другого из многократных показов телекомпаниями разных стран в рамках многоступенчатых соглашений правообладателей.

Встраиваясь в цепочку телекоммуникации уже на стадии авторского намерения, Беккет становится торговой маркой, брендом для предъявления публике, чьи отношения с коллективным актором телевидения носят циклический характер по типу дурной бесконечности (что вполне соответствует повествовательной манере самого Беккета). Как всеядное, то есть тематически и функционально разнородное средство массовой информации, претендующее на тотальное покрытие всего спектра социально-политических, образовательных, эстетических и прочих интересов аудитории, телевидение активно формирует зрителя и реактивно формируется его запросами. Ответственность за содержание программ взаимно перекадывается: публикой манипулируют люди, убежденные в том, что вынуждены удовлетворять ее вкусам, которыми и определяется качество телематериалов. При этом рубеж 1970-х и 1980-х годов — время очередной смены поколений, излет мейнстрима, порожденного повзрослевшей молодежью 1960-х, интеллектуализм и гедонизм которой коррелировали со страстью к литературным играм в духе Х.Л. Борхеса и того же Беккета, а прогрессивная музыкальная мода охватывала хитросплетения блюза, джаза, западной классики и мирового фолка. Поколение 1980-х предпочтет мятежную простоту (пост)панка и неприкрытую гламурность электропопа изощренности арт-рока и фьюжена в музыке и неореалистический минимализм Р. Карвера металитературному максимализму Дж. Барта и Т. Пинчона в прозе. На этом фоне телетрансляции пьес Беккета скорее противостоят культурному тренду и реализуют *педагогическую* функцию телевидения в противовес его же *педократической*, по Дж. Хартли, задаче: потакать инфантильному стремлению зрителей к самозабвенному и беспробудному развлечению [Vignell 2005: 282—283]. В этом смысле не только сложившаяся в 1940—1960-е годы репутация Беккета как серьезного художника и (почти) философа, но и автореференциальная способность его пьес обращать внимание зрителя на медиальные характеристики телеформата и тем самым развивать когнитивные способности аудитории притягивала телевидение к Беккету. Заодно изживался и комплекс педократической вины: «Критики ценили беккетовские пьесы за то, что они открывали зрителям возможности познания и изучения проблем человеческого “я”, смерти, любви и смысла жизни в качестве контрстратегии по отношению к представлявшейся тем же критикам несомненной роли телевидения в деле культурного обольщения масс» [Ibid.: 285]. В Великобритании телепьесы Беккета впервые ставились и транслировались на канале «Би-би-си 2», значительно уступавшем своему старшему брату «Би-би-си 1» по размеру аудитории, и не в прайм-тайм. «Квадрат» («Quad», 1984), например, стоял в сетке на 22:40, а в последующие полтора десятилетия подобные показы переезжают в дневной эфир, обслуживающий общеобразовательные программы для юношества [Ibid.: 289—290]. Повторение — мать учения, так что смысл сделавшей Беккету имя пьесы «В ожидании Годо» («En attendant Godot», 1949) как философского высказывания о тщете всего сущего со временем стирается в пользу реализации того же сообщения, заложенного в структуре этой пьесы («средство сообщения и есть само сообщение», как мы знаем от Маршалла Маклюэна [Маклюэн 2003]), чей второй акт открывается предупреждением

о содержащейся в нем итерации первого: «У попа была собака...» или, в переводе О. Тархановой, «Голодный пес / В ужасный мороз / На кухне сосиску украл...» [Беккет 2010: 63]. Таким же образом телепесы предстают вариациями докучной сказки про белого бычка: согласно рецептивно-социологическому исследованию Джонатана Бигнелла, тот сравнительно узкий круг британских телезрителей, что смотрит Беккета на Канале 4 (Channel 4) в начале 2000-х, находит его весьма докучным [Bignell 2005: 291].

Вместе с тем камерный, максимально сжатый в пространстве телевизионный формат по сравнению с театральным позволял видеть в нем более совершенное, чем любой вагнеровский *Gesamtkunstwerk*, воплощение мечты XIX века о синестезии [Маклюэн 2003: 361]. Сведение роли слова в телепесах Беккета к перформативным директивам, будь они авторскими ремарками или репликами закадрового голоса, определяющего положение дел (и тел) на телеэкране, весьма симптоматично. Когда Маклюэн в «Понимании медиа» пишет о телевидении в целом, а Жиль Делёз в «Истощенном» о телетеатре Беккета в частности [Deleuze 1992], оба обращают внимание по преимуществу на визуальный аспект телевизионного сообщения, по большей части игнорируя как словесное, так и невербальное звучание телевидения как плюримедиального³ явления. Возделенная символистской эстетикой невнятность телеформата обусловлена «холодным» способом передачи сообщения, при котором технически крайне низкое качество изображения по сравнению с кино- и фотографическим, не говоря уж о четырехмерном присутствии воплощенного события в непосредственной близости от зрителя в театре, порождает максимальное соучастие телеаудитории не только в толковании смысла увиденного, но и в построении самой картинки. Маклюэн апеллирует к эксперименту начала 1960-х годов: «Шлем Макуорта, который надевали на детей, смотрящих телевизор, показывал, что их глаза следят не за действиями, а за реакциями. Глаза почти не отрываются от лиц актеров, даже когда идут сцены насилия. <...> Такое экстраординарное поведение — еще один показатель очень холодного и вовлекающего характера данного средства коммуникации» [Маклюэн 2003: 352]⁴. Иными словами, первоочередная задача ленивой телеаудитории — считывать не действие, а смену эмоциональных состояний, «зеркала» героев с помощью специальной группы одноименных нейронов [Gallese 2009], во времена Беккета и Маклюэна еще не открытых. Считывание эмоциональных реакций должно быть молниеносным и (ре)активным: физически успевая воспринять лишь ничтожный процент стремительно сменяющих друг друга конфигураций лучей и темных точек, образующих пульсирующее мерцание пятен и геометрических фигур на манер абстрактной живописи, телезритель должен мысленно собрать целостный образ показанного ему события [Маклюэн 2003: 358]. Как же после этого не поверить в реальность происходящего на экране — не поверить самому себе, собственным глазам и уже интернали-

3 То есть эксплицитно сопологающего знаки различной сенсорно-семиотической природы [Wolf 2002: 21–22].

4 Не случайно Маклюэн возводит медиаальную природу телевидения не к кино или театру, а к комиксу. Согласно Скотту Макклауду, в комиксе наиболее схематично-обобщенное изображение по принципу «палка, палка, огуречик», а не детальная прорисовка лица, повышает вовлеченность читателя, которому приходится воспринимать образ (perceive), а не принимать его в готовом виде (receive) [McCloud 1994: 49].

зованному, внутреннему опыту? Ведь в качестве экрана выступает теперь сам зритель, чья голова превращается во второй телевизор.

Легко найти записи постановок телефес Беккета на онлайн-видеохостинге и убедиться в том, что они подчеркнута соответствуют перечисленным качествам телевизионного медиума. Либо лиц в кадре нет вовсе, либо наличие крупных планов одних лиц контрастно оттеняет отсутствие других. Визуальная и звуковая «дымка» окутывает образы бездействующих и либо бессловесных, либо немногословных персонажей, помещенных в статичный кадр таким образом, будто они находятся в тюремном заключении в четырех стенах телевизора, где четвертая стена стеклянная — в плохо освещенной камере, словно в собственной голове⁵, говорящей невидимыми губами неизвестно с кем, ибо кто же, как не зритель, вступает с телевизором в диалог? Телерамка, вне всяких сомнений, осознается Беккетом, что следует из детальности словесных партитур и из того, как глубоко он вник в материально-техническую специфику медиума, лично принимая участие в ряде телепостановок. В эту рамку он помещает и зрителя, которому остается лишь мысленно следовать безмолвному императиву: «выключи телевизор и включи воображение» [Hiebel 1997: 316]. Требование участия, на аксиоматичности которого для ТВ как такового настаивает Маклюэн, у Беккета сопряжено с отсутствием пояснений: участия в чем?

Аналогичное недоумение возникает в отношении статуса телефес как произведений Беккета с учетом того, что их тексты уже в телестудии подвергались авторской корректировке, не отраженной в печатных вариантах, но содержащейся в виде рукописных помет на машинописных страницах, так что Михаль Майер, например, рассматривает «две постановки <«Трио “Призрака”»> 1977 года под наблюдением Беккета как полноценные версии пьесы» [Maier 2001: 272]. Не менее вариативная, чем киносценарий в его литературных и режиссерских вариантах, телефеса текстологически нестабильна, и ее опубликованный текст можно осмыслить как черновик будущей постановки, включая читательскую, по принципу «закрой книгу и включи воображение».

Пьесы «Трио “Призрака”», «...лишь облаком...» и «Nacht und Träume» представляют собой формальные вариации на тему первой телефесы Беккета, «А, Джо?», герой которой молча слушает голос возлюбленной, ушедшей в мир иной⁶, а «Квадрат», по сторонам и диагоналям которого методично и молча

5 Ср. с комментарием исполнителя главной роли «А, Джо?» Джека МакГауэрана, для которого и писалась первая телефеса Беккета: «Тут и вправду произведена фотографическая съемка содержимого головы. Это самая приближенная к идеалу пьеса для телевидения из всех существующих, потому что телекамера снимает сознание лучше всего угодно» [Pountney 1995: 45].

6 Первой «вылазкой» Беккета в сферу визуального был (если не считать театральные постановки) немой фильм «Фильм» (1963), основу которого составляет максима Беркли «Esse est percipi» («Быть — это быть воспринятым»). Бастер Китон сыграл в нем роль человека, пытающегося ускользнуть от внешнего наблюдения, но с ужасом обнаруживающего, что наблюдает за собой он сам. Телефеса «А, Джо?», написанная двумя годами позднее, с одной стороны, развивает мотив немоты протагониста, а с другой — дополняет его мотивом голоса, принадлежащего вроде бы внешнему (и невидимому) по отношению к нему женскому персонажу, но в сущности раздающемуся в его собственной голове. Обращение Беккета к телевидению оказывается в данной перспективе вполне объяснимым: в телефесах ему удается совместить в разных вариациях визуальный образ, голос, отделенный от тела и за счет этой дистанцированности «опрокинутый» в немоту, в молчание, и, наконец, музыку, то

рассказывают четыре фигуры в балахонах в сопровождении перкуссионных инструментов, является контрастной сбивкой, интерлюдией перед последней вариацией. Поскольку уже «А, Джо?» — это своего рода ремейк «В ожидании Годо» [Ibid.: 268; Pountney 1995: 47], телетворчество Беккета регрессивно осуществляет деконструктивистское размывание идеи оригинала: текст — это призрак, отголосок, след, что изоморфно маклюэновской теории телекартинки и общему тренду, обозначенному Мишелем Фуко цитатой из Беккета: «Какая разница, кто говорит» [Фуко 1996: 13].

Третий лишний: «Трио “Призрак”»

Стремлению расщепить тело и дух, свойственному творчеству Беккета в целом [McMullan 1997: 353], описанные выше технические и психотропные характеристики телевидения играют на руку. Медиум приобщает зрителя к пограничным мирам и виртуальному столоверчению, так что «представители телеаудитории становятся невольными сидельцами на спиритическом сеансе» [Okamoto 2008: 260]. Написанный Беккетом текст инструктирует читателя о том, как явить себе бесплотные голоса и очертить тела на телеэкране.

«Трио “Призрак”» открывается списком персонажей из двух позиций⁷: Женский голос Г (V) и Мужская фигура Ф (F). Списком действующих лиц это не называется, поскольку Г не имеет лица, не принимает участия в действии и не появляется в кадре, так что его (ее) статус в изображаемом мире не до конца определен. В основном Г стоит на позиции всезнающего автора либо проводника *Виргилия* («V, the “Virgil of the viewers”» [Levy 1995: 73]), которому известно, что герой сделает в следующий момент, и коммуникативно доступна сфера реципиента пьесы: «Добрый вечер. У меня тихий голос. Пожалуйста, скорректируйте громкость» [Beckett 1984a: 248]. В рамках метафоры спиритического сеанса с нами говорит спиритка; в сценарии телепросмотра — телевизор повелевает нами приглушенным (faint) женским голосом. Однако наблюдаемая в течение действия пьесы причинная, а не только временная последовательность между сказанным Г и сделанным Ф позволяет предположить, что озвученные Г команды адресованы не только зрителю, но и персонажу, и относятся к сфере диегетического звука — то есть по меньшей мере не исключено, что Ф тоже слышит потусторонний по отношению к замкнутому пространству его комнаты голос Г. Гендерно определенная Г представлена тем самым как в мире зрителя, так и в телекадре героя, то есть в головах обоих. Сам того не замечая, зритель стал не учтенным в паратекстуальном перечне Беккета участником «Трио», в котором каждый является бесплотным духом по отношению к двум другим членам, отделенный от них онтологической чертой, размытой,

ли порождаемую голосом, то ли этот голос блокирующую. Визуальный «поворот» естественным образом следует за «поворотом» аудиальным, характерным для творчества Беккета на рубеже 1950–1960-х годов (радиопьесы «Зола», «Каскандо», «Слова и музыка», «Набросок радиопьесы I и II»). Для нас особый интерес представляет радиопьеса «Каскандо», которая во многом предвосхищает структуру «Трио “Призрак”»: здесь есть и «ведущий», регулирующий звук, и музыка (Марселя Михаловичи), то следующая за словами, то сливающаяся с ними.

7 В драматургии Беккета прослеживается тенденция к сокращению количества героев [Pountney 1995: 41]: они не нужны, поскольку полисубъектность имманентна сознанию.

как телевизионное изображение, и прозрачной, как телеэкран: Г призрачна в пространстве Ф, Ф потусторонен по отношению к нам и т.д. Перечисление (без)действующих (не) лиц в начале пьесы оказывается заведомо неполным: еще один призрак фигурирует в рассказе Г — это та, судя по всему, умершая «она», чье незримое присутствие постоянно мерещится Ф по сюжету, а однажды в его диегетическое пространство из коридора является... мальчик. В качестве «ее» молчаливого вестника мальчик отрицательно качает головой (она, мол, как Годо, велела передать, что сегодня не придет?) из-под капюшона (атрибут привидения, позже повторенный в «Квадрате») в ответ на наш с Ф вопрошающий взгляд и уходит обратно в призрачную мглу коридора. Кто будет третьим в трио (мальчик или девочка, зритель или зрительница, отраженное лицо Ф в зеркале на стене), тем самым вопрос открытый, а гендерная определенность, заявленная в открывающем текст пьесы списке, где ни «ей», ни мальчику места не нашлось, тоже мнимая⁸. Телеспьеса строится на градуальных переходах и полутонах, по синестетическому завету Поля Верлена искусству поэзии.

Видеоцентричность телевосприятия выражается у Беккета в том, что сразу за охарактеризованным нами списком следует геометричный чертеж — двумерное изображение места действия, интерьер комнаты Ф сверху, чье плоское изображение соответствует не плоскости телеэкрана, а спроецированной из недр телетрубки трехмерной перспективе, где мысленно продолженный коридор за дверью должен упереться изнутри в правую стенку телевизора, физический предел мира. Беккет точно обозначает размер прямоугольной комнаты в метрах, ее немногочисленные предметы — в цифрах, а три ракурса телесъемки — в буквах [Ibid.: 247]. Эта картографичность паратекстуального задела пьесы, с чертежом и легендой, превращающими текст в образец «мультимодальной литературы», где используются «не только слова» [Gibbons 2012: 420], сменяется партитурностью в словесном изложении действия: реплики Г (Ф, как можно догадаться, ни разу рта не раскрывает) и ремарки незримого автора Б пронумерованы, с тем чтобы не прописывать целиком повторы, по аналогии с принципами музыкальной нотации. Действия и их последовательность в дискурсивном отношении оформлены максимально четко и педантично, хотя в сюжетном плане это сплошная дыра: не известно толком ни что, ни кто, что до, что после. На фоне такой формальной партитурности и содержательной неопределенности забытая Маклюэном и Делёзом роль аудиокомпонента и особенно музыки на телевидении по-беккетовски нельзя переоценить, хотя в литературной версии «Трио...» присутствие последней сугубо паратекстуально: название отсылает к одноименному ре-мажорному трио Бетховена для фортепиано, скрипки и виолончели, ор. 70, часть I, моменты включения фрагментов которого в звуковой ландшафт пьесы помечены в ремарках, а перечень пронумерованных тактов, конкретизирующий каждый фрагмент ради навигационной точности саундтрека при постановке⁹, приведен в конце [Beckett

8 Буква F, в оригинале обозначающая мужскую фигуру, может восприниматься как сокращение от «female», то есть «женский», а телеголоса и телевиды обманчивы и амбивалентны: случаен ли подбор длинноволосых актеров на роль Ф в первых постановках «Трио...»?

9 Примечательно, что это именно такты партитуры, а не тайм-коды аудиозаписи какого-либо исполнения трио Бетховена, как будто Беккет не исключает живое музыкальное сопровождение во время съемки.

1984а: 254]. Все отрывки взяты из средней части, Largo, атмосфере которого Призрачное трио Бетховена и обязано своим названием: согласно стереотипной характеристике, эта «музыка репрезентирует те недостижимые области психики, что составляют грань между эмоциональным и духовным» [Levy 1995: 73]¹⁰. Таким образом, телепеса Беккета отвечает не только свойствам медиума, но и своему интермедийному названию.

Бетховенская музыка звучит для зрителя, но так же, как голос Г, скитается в онтологическом пограничье: струятся ли звуки Призрачного трио из комнаты/головы героя или только из стенки нашего телевизора — это не сказано и сказать этого нельзя. Тогда различие между опубликованным текстом, в котором один из предметов в распоряжении Ф — это кассета (a small cassette [Beckett 1984a: 249]) и обеими постановками 1977 года, где это то ли радиоприемник, то ли портативный кассетный магнитофон (cassette recorder [Maier 2001: 270]), становится значимым: наличие динамика в кадре — аргумент в пользу диегетической музыки. Как бы то ни было, музыка способна проникать сквозь стену между реальным и фикциональным, синтезировать художественную действительность и оказывать на нас не менее прямое воздействие, чем телеизлучение. Достраивая за Беккета сюжет и определяя для себя, кто здесь «третий» призрак, зритель (и читатель) невольно подбирает с пола ответственность, брошенную драматургом: рассказывать историю, психологизировать и биографизировать персонажей и сопереживать им. В результате технологических медиаций объект изображения, подлежащий интерпрета-

10 Бетховен занимает особое место в творческом воображении Беккета еще с 1930-х годов. Ж. Делёз отмечает, что «каждый раз, когда Беккет говорит о Бетховене, он подчеркивает, что его музыка — это невиданное прежде искусство диссонанса, это колебание, зияние, отклонение, которые лишь подчеркивают тишину последнего предела, это “пунктуация вскрывающихся плодов”, размечающая этапы раскрытия, высвобождения и загнивания, отклонение, которое размечает молчание последнего предела» [Deleuze 1992: 84–85].

О «пунктуации вскрывающихся плодов» Беккет пишет в своем неоконченном раннем романе «Мечты о женщинах, красивых и средних»: «Я думаю о Бетховене, — говорит протагонист с дантовским именем Белаква, — его глаза закрыты, говорят, что бедняга был очень близорук, его глаза закрыты, он курит длинную трубку, он слушает шум папоротников, он расстегивается, чтобы принять Терезу ante rem, свою unsterbliche Geliebte, я думаю о его ранних композициях, где в тело музыкального высказывания он внедряет пунктуацию вскрывающихся плодов, волнообразные колебания, связь распадается, непрерывность летит к черту, ибо единицы непрерывного ряда отреклись от своего единства, их много, они рассыпаются на кусочки, ноты летят, как снежный буран электронов; и затем эти изъеденные грозными паузами композиции, вскрывающиеся вечером, подобно некоторым плодам, и музыка, неделимость, целостность которой куплены ценою такого тяжелого труда, какой только может себе представить человек (включая, возможно, и ту женщину, которая играет на французском рожке), музыка, продырявленная наводящими ужас ураганами пауз, он топит в них свою истерию, которая раньше говорила и пела, как ей хотелось» [Beckett 1984b: 49–50].

В немецком письме к Акселю Кауну (1937), которое можно считать изложением *ars poetica* Беккета, он вновь прибегает к авторитету Бетховена, вопрошая: «Есть ли причина, по которой ужасающе материальная словесная ткань не может раствориться подобно бетховенской Седьмой симфонии, разрываемой огромными паузами, — так, чтобы на странице за страницей мы видели лишь ниточки звуков, протянутые в головокругительной вышине, соединяющие зияющие бездны молчания?» [Беккет 2009: 98].

ции, — ровно то, что должно интересовать телепублику и создателей постановки, — выходит из-под их контроля, ускользает в одну из потусторонних зон, которые можно интуитивно ощутить и помыслить, но нельзя потрогать.

Бетховенский паратекст, входя в текст пьесы фрагментами Largo, может служить и литературным ключом пьесы, если учесть природу этого паратекста. Музыковеды сходятся в том, что название трио принадлежит продолжателю и исследователю Бетховена Карлу Черни, не договорившись лишь о том, ассоциация с каким именно шекспировским привидением лежит в основе бетховенской призрачности: тенью отца Гамлета [Кириллина 2009: 42; Lockwood 1992: 190] или Банко из «Макбета» [Watson 2013: 311]. Обращает на себя внимание то, что благодаря многократно опосредованному интертексту через гетеромедиальные ворота музыки в телетворчество Беккета контрабандой проносится, казалось бы, полностью выхолощенная из него литературность. Это обстоятельство в более явной форме характерно следующим частям условной тетра- или пенталогии беккетовских телепьес.

Интер-Йейтс: «...лишь облаком...»

Заглавие «...лишь облаком...» представляет собой обрезанную с обеих сторон 192-ю строку стихотворения Уильяма Батлера Йейтса «Башня» («The Tower», 1928), которая приводится у Беккета в более или менее усеченном виде в зависимости от редакции (в телепостановке для немецкой аудитории цитата длиннее [Pountney 1995: 48]). Логично предположить, что литературный интертекст в большей степени, чем историко-анекдотический контекст наименования бетховенского трио в «Трио...», служит надежным интерпретационным ключом к уже знакомому по предыдущим пьесам содержанию: у Йейтса лирический герой сетует на «абсурдность» старости, предается воспоминаниям и лелеет боль многочисленных утрат, а в финальной строфе созерцает собственную поэтапно наступающей смерть, приходя к тому, что все потери кажутся

Лишь облаком, истаявшим
В вечерней вышине;
Иль криком птичьей стаи
В сгущении теней...

[Yeats 1996: 200]

Хотя цитирование Йейтса, по наблюдению Дэниэла Каца, осуществлено у Беккета в форме «не просто интертекстуального включения, а декламации» [Katz 1995: 83], манера этой декламации столь же далека от ясности, как облачно-сумеречное небо Йейтса.

Слова Йейтса зритель телепьесы, в отличие от ее читателя, должен сначала прочесть по губам героини Ж (W), чье лицо крупным планом периодически накладывается на кадр, в котором спиной к нам сидит согбенный и безликий герой М (M), прежде чем ее немая артикуляция будет озвучена голосом Г (V), принадлежащим М [Beckett 1984a: 257]. То есть декламирует Ж, но голосом М. Иными словами, некогда утраченная, а ныне потусторонняя Ж является нам изнутри М, не только являясь ему, но и являясь им, то есть будучи самим же

М, который не в силах вспомнить голос Ж, зато многократно воспроизводит скитания еще одного своего аватара, М1, по абстрактным «проселочным дорогам» еще одного кадра, наложенного на темную зону общего плана, в углу которого М сидит по-роденовски и думает. В телевизионном видеодрожании вставка Йейтса ничего не объективирует и не проясняет: в принципе, Ж может произносить любой набор слов с похожей артикуляцией, а то, что мы узнаем про М с его же голоса Г, указывает на ненадежность этого рассказчика в границах его собственного расщепленного «я» и слоющейся памяти. Статистика успешности спиритических сеансов М, по свидетельству Г, весьма неутешительна: только в одном-двух случаях из ста ему удается воскресить образ Ж, еще реже — заставить призрак говорить [Ibid.: 261]. Прочие усилия тщетны, и светлый лик Ж вновь подменяется брожениями М1.

Образы этих бесконечных скитаний, как и мотив ностальгирующей старости, восходит не к Йейтсу, а к другому именитому ирландцу — Беккету. Сравним «...лишь облако...» с написанным почти одновременно «Трио “Призраком”»: функции женского Г перешли к мужскому Г, который теперь принадлежит М — бывшему Ф, однако великолепие и властность этой диегетическо-недиегетической инстанции несколько обветшали; фигура Ф распалась на думателя М и деятеля М¹¹, многократно меняющего халат и ночной чепец на пальто и шляпу и обратно и шаркающего по расчерченной драматургом в начале пьесы треугольной траектории в одном из световых пятен на темном экране. Вместо мальчика-вестника ему является дух долгожданной умершей: Годо наконец пришел, причем не раз, но не тот и не так, и ничего не сказал, кроме озвученного по памяти самого М/Ф куска недоученного стихотворения, характеризующего и без того известное состояние дел. А дела таковы, что кто из них умер, М или Ж, и кто кого зовет с того света на этот, непонятно. Собственно, эта же амбивалентность заложена в «Башне» Йейтса, где рядом с наступлением собственной смерти герой констатирует «смерть друзей» [Yeats 1996: 199]. Режиссер Стэнли Гонтарски, ставивший пьесу уже в XXI веке, объясняет природу утраты женщины героем, отвлекаясь от определения того, кто из них жив, а кто мертв [Gontarski 2018: 176]. Однако в любом случае все стороны беккетовского любовного многоугольника в телепространстве лишены субъектности и способности действовать: облученный телесветом и телезвуком, зритель завроженно лепит их по собственному разумению.

В аудиоизмерении «...лишь облаком...» нет музыки, на ее месте стихи — единственная реплика героини с пропавшим голосом. Беззвучность, однако, на сей раз не бессловесность, а отсутствие голоса минус-приемом повышает его ценность. Белый шум телевизионных помех гнетет не отсутствием звука, а присутствием немоты Ж на фоне пустословия и пустомыслия беспамятного героя. За более разумную озвучку теледействия отвечает зритель, пока М, по словам Г, занят «кубическими корнями... или ничем» [Beckett 1984a: 261]: то и другое надежнее уносящихся в эфир слов и образов.

Две особенности «...лишь облаком...» вернутся в «Квадрате», в остальном представляющем собой скорее отступление от линии «В ожидании Годо» —

11 В одном из писем Беккета 1976 года читаем: «Хотя явно этого не утверждается, мужчина в “...лишь облаком...” тот же, что в Призрачном трио [sic], но в других (более поздних) обстоятельствах, и будет досадно, если мы не сможем занять одного и того же актера в обеих ролях» [Gontarski 2018: 176].

«А, Джо?», по которой движутся две проанализированные выше телепесы. Во-первых, в «Квадрате» молчат. Во-вторых, там тоже извлекаются кубические корни. И музыка там зазвучит вновь.

Пифагоровы штаны: «Квадрат»

Маклюэн утверждает: «Телевизионный образ требует, чтобы мы каждое мгновение “заполняли” пустоты в сетке конвульсивным чувственным участием, которое является в основе своей кинетическим и тактильным, ибо тактильность есть взаимодействие чувств, а не обособленный контакт кожи с объектом» [Маклюэн 2003: 359]. Геометричность четко очерченных движений фигур четырех «игроков» (players) по сторонам и диагоналям квадрата, иконически представленного рисунком автора в начале текста [Beckett 1984a: 291] и воспроизведенного в виде выхваченной из тьмы сцены соответствующей формы в телестудии, не способствует этой тактильности, как и любая абстракция. Зато динамичность этих движений крайне способствует: в отличие от большинства беккетовских телепризраков, эти четверо в капюшонах спуют, как муравьи, и их созерцание телезрителем или когнитивно продвинутым читателем пьесы (умозрителем), подчиняясь зеркальным нейронам, ментально симулируется как любое движение. Маклюэн прав: чем менее очевидна причина и целенаправленность движений (а у Беккета это очередной перпетуум-мобиле без каких-либо обоснований, не отрезок и не вектор, а прямая без начала и конца, самозамкнувшаяся в квадрат), тем более интенсивна скрытая моторно-сенсорная имитация тех же действий, когда наш мозг посылает такие сигналы опорно-двигательной системе, как если бы мы сами осуществляли эти действия [Kuzmířová 2012]. Эмоциональная немотивированность хождений по квадрату возбуждает более интенсивный ментально-тактильный и кинестетический отклик в теле зрителя, а не только спекулятивно-логистический отчет его разума.

На такую же реакцию рассчитано и аудиосопровождение визуальной части теледействия: хотя на сей раз Беккет не оговаривает партии четырех ударных инструментов, сопровождающих каждую фигуру в строгой синхронизации с ее присутствием на «сцене», что бы ни играли невидимые (в другой версии видимые, стоящие по углам квадрата) перкуSSIONИСТЫ, их звук, концептуально слипаясь с соответствующим персонажем, ритмизирует его движение. Волны, поступающие из телевизионного динамика, воспринимаются нами непосредственно и могут вызвать физиологически ощутимый резонанс. Бессловесность, геометричность и повторяемость (опять-таки статистическая: Беккет, как компьютер, обсчитывает все возможные комбинации движения по заданным траекториям одного, затем двух, затем трех, наконец, четырех человек, затем то же в обратной последовательности) усыпляют, но первобытность барабанного боя и ритуальность внешнего вида и манеры движений, заданные в пьесе, скорее будоражат. Вместе с тем, разворачивая, в противоположность «Трио...» или «...лишь облаком...», чистое действие и вынося за квадратные скобки все психологическое и слишком человеческое, «Квадрат» подчеркивает механицизм телекоммуникации: «Можно было бы поинтересоваться, почему “Квадрат” написан для ТВ, а не для театра. Ответ в том, что спрессованная и бездушная среда лучше изображается по ТВ, чем на сцене, поскольку телевидение —

это изначально холодный медиум» [Levy 1995: 76]. Несмотря на это, телепеса воссоздает то же тюремное, заключенное в прямоугольные стороны пространство, в котором томятся герои Беккета.

Однозначная временная соотнесенность тембра каждого инструмента с одним из пронумерованных участников и определенным цветом его костюма и/или падающего на него луча прожектора не только воплощает синтестезию бодлеровских соответствий, но и лишает зрителя возможности определить, что за чем и кто за кем идет: неясно, следует ли свет за звуком, звук за персонажем, цвет за светом или наоборот, и включается ли звук при начале движения либо движение начинается при первых ударах инструмента. В силу видеоцентричности телевосприятия хочется думать, что первичны движущиеся фигуры, но никаких других оснований для этого нет: видео и аудио полностью уравниены в правах даже в том варианте постановки («Квадрат II»), где герои ходят медленно под собственное шарканье [Beckett 1984a: 294]. Инерцию стереотипного восприятия задает текст телепесни, где Беккет, как и в «Трио...», начинает с визуальной схемы и описания порядка движений, затем переходит к свету, костюмам и принципам подбора внешности актеров и лишь затем — к изложению перкуссионной составляющей¹². Однако, подобно музыкальной нотации полифонического произведения, где разные партии расположены на разных строках нотного стана, из текста телепесни ясно, что все описанные процессы идут параллельно и не организованы иерархически: назвать первым не значит сделать главным, как «после» не значит «вследствие». Разномастные компоненты абстрактного телеискусства в «Квадрате» равны, как пифагоровы штаны: здесь не только нет никакого повелительного Г, но и камера, снимающая общий план под углом чуть сверху, не имеет приоритета, а отсутствие слов позволяет удержать это бесстрастное равновесие («Беккет все меньше и меньше доверял слову» [Hiebel 1997: 314]). Тем не менее слова, сказанные по поводу этого телетекста, вполне могут определить его по-марксистски как пантомиму отчуждения, дегуманизации личности, капиталистической эксплуатации, подобно тому, как пьеса «В ожидании Годо» легко прочитывалась на экзистенциалистский лад. В «Квадрате» люди лишены лиц, а в наложении кадров «Nacht und Träume» появятся и вовсе одни руки, пусть и не молистые, — но кто же разглядит такие мелочи в тусклом телесвете?

Склон в сон: «Nacht und Träume»

Телетексты Беккета после «Трио...» открываются не списком действующих лиц, а перечислением «элементов» (elements), как прямо сказано в «Nacht und Träume» [Beckett 1984a: 305] и сделано в «...лишь облаком...» и «Квадрате» (в последней пьесе этим перечислением исчерпывается весь текст, открывающийся жанровым предувещанием: «Произведение (pièce) для трех игроков (players), света и перкуссии» [Ibid.: 291]). «Элементы» (или «стихии») последней беккетовой теледрамы «Nacht und Träume» («Ночь и сны/мечты», если привести оба равно-неполноценных перевода названия этой Lied — пес-

12 В этом смысле важно, что «Квадрат» был сначала снят и показан, а потом уже напечатан в окружении других пьес, так что здесь литературность текстологически вторична.

ни — Франца Шуберта ради сохранения не устраненной контекстом полисемии) действительно заменяют *Dramatis personae* классических пьес, поскольку персоны, персонажи и персоналии у Беккета не более, а менее активны, чем технические стихии, которые и определяют ход пьесы, ее предмет и конфликт. Например, в телепьесах той серии вариаций, которую завершает «*Nacht und Träume*», имеются не персонажи, а кадры их разновидного присутствия, зримого и незримого, показанные одновременно и/или в череде повторений и выстроенные из света, шума, голоса со словами или без, музыки, поз, зеркальных отражений, временных этапов и окружающих предметов. Как очередная версия «А, Джо?», «*Nacht und Träume*» вновь воспроизводит наличие у героя двойников [Pountney 1995: 49] в сложных взаимоотношениях. К А и Б — сновидцу/мечтателю, сидящему за столом правым боком к нам, и его инкарнации в мире его же грез в той же позе, но расположенной выше справа и повернутой левой стороной к зрителю — добавляются не только неизвестно чьи руки Л и П, но и «последние 7 тактов песни Шуберта “*Nacht und Träume*”» [Beckett 1984a: 305], и все — в одинаковой субъектной функции, на одной доске размеченного (на сей раз лишь словесно) кадра.

До определенной степени вербальный медиум берет реванш после диегетически бессловесного «Квадрата»: мужской голос, снова отделенный от своего обладателя и его недвижимых во сне (в обоих смыслах и в обоих соседствующих на экране кадрах — и у спящего, который спит, и у спящего, которого спящий видит во сне) губ поет заключительные строчки фон Коллина на музыку Шуберта: «*Holde Träume...*» и т.д. Как и в «...лишь облаком...», это чужие слова, но втройне опосредованные: слова другого человека на неродном языке, слившиеся с музыкой. Все три яacobсоновских типа перевода (внутриязыковой, межъязыковой, межсемиотический) [Якобсон 1978] здесь задействованы. Телезрителю предстоит толковать и переводить этот текст как интертекст и интермедиа́текст, но и расшифровка, казалось бы, нехитрого визуального кадра из нескольких простых элементов (А неподвижен, Б неподвижен, а то Л, то П совершают над Б скупые манипуляции) головокружительно сложна и требует огромного душевного напряжения: трудно собрать этого Шалтая-Болтая, хоть вся пьеса и уместается на полутора страницах. «Самое молчаливое и статичное “действие” Беккета» [Niebel 1997: 314] соткано из вторсырья, в том числе на ностальгической поверхности мелодраматического сообщения: верни(сь), верни мне мои мечты, я все прощу... Напев из Шуберта здесь повторяет и Йейтса, и Бетховена с Шекспиром, ибо за всеми ними зияет неоконченность, несбыточность, негативность¹³. «*Nacht und Träume*» представляет серию «диалогов» между «элементами» — А и Б, вечерним светом и песней, П и Л [Levy 1995: 78], и комбинаций не сосчитать.

По замечанию Ханса Хибеля, эта пьеса немыслима вне телевидения, поскольку одновременное присутствие на экране двух «я» главного героя, субъекта и объекта мечтаний, возможно при съемке с двух камер и параллельном

13 По Делёзу, «образ звуковой, музыкальный сменяет образ визуальный и возвещает пустоту и молчание небытия. На этот раз черед столь любимого Беккетом Шуберта, музыка которого приводит к зиянию, к разрыву, к выпадению, но теперь все происходит иначе, чем у Бетховена. Монодический мелодический голос преодолевает гармонические сцепления, сведенные до минимума, и выводит в область чистых интенсивностей звука, обнаруживающих себя в своем собственном затухании» [Deleuze 1992: 102—103].

монтаже, однако даже она, как и прочие пьесы для телевидения, не исключает сценической версии: достаточно усадить на сцене двух актеров, вынести пение за кулисы и что-то придумать с руками [Niebel 1997: 313]. Тем не менее еще один аспект телеформата, на который мы указали в начале статьи, становится решающим аргументом в его пользу: интимность, близость телевизора, стоящего прямо перед зрителем, сиди тот за столом, как А и Б, в кресле или на диване. Из любой точки своего реального местонахождения каждый зритель Беккета может погрузиться в воспетый Гамлетом сон и «видеть сны, быть может». Если Шуберта перед сном иногда не удается дослушать до конца, то Беккета досмотреть — и подавно. Преимущество чтения телетекста очевидно: его-то как раз можно дочитать или даже дописать.

Эпилог: О телечтении

Маклюэн писал, что телевидение противоположно фонетической письменности, поскольку живет по иконическому принципу, где мир не разделен на условные знаки и мозаично рябит в глазах [Маклюэн 2003: 384—385]. Таков и стиль Беккета, антилитературный, и недаром теоретики любят обращаться к нему за примерами. Вызов духов на телепленку сродни попытке сфотографировать инопланетян: что-то неопределенное попадает в кадр, но главное всегда скрывается по краям [Levy 1995: 80], за стенками телевизора, в закоулках калейдоскопической трубки, а потому пьеса для телевидения — способ лишить язык привычных референтивных преимуществ. Читать телепьесы Беккета — значит ставить их в своем воображении, иначе текст не читается.

Телелитература по Беккету не описывает персонажей и не повествует о событиях, а словесно и с помощью условных обозначений вводимой *ad hoc* нотации воспроизводит воображаемые видео- и аудиосигналы: силуэты и профили, геометрические формы и траектории движения, вербальные, музыкальные и шумовые эффекты. Это делается максимально четко в дискурсивном плане, но совершенно амбивалентно в фабульном. Тем самым Беккет пишет изоморфно специфике медиума: со стороны телехудожника в плане звука и изображения все предельно ясно и технически объяснимо, а на уровне изображаемого — эзотерично и несказанно. В сознание аудитории через ее глаза и уши с короткой дистанции забрасываются минимальные, точечные элементы пазла, который ей предстоит собрать путем напряженной внутренней работы, и в варианте для чтения это происходит с ведома читателя, становящегося сообщником телеманипулятора. Потребительское отношение к телепьесе как к телеповествованию на этом этапе купируется: если телепьеса вышла не из-под пера Беккета и содержит остросюжетную интригу, читать ее все равно придется с постановочных позиций, потому что слова будут раскрывать и объяснять то, что ретушируется и сотрется во время телетрансляции. Излюбленный прием Беккета — повторяемость — оказывается здесь по-настоящему педагогическим (а не педократическим): мы должны осознать, что те же повторы мы видим на телевидении постоянно и что кроме них там ничего нет и быть не может.

По интуиции продюсеров 1970—1980-х, Беккет оказывается когерентен телевизионному медиуму накануне его перехода к более демократичной (но и более педократической) модели взаимодействия с потребителем. Возможно,

телепесы позднего Беккета — последний момент в истории телевидения, когда его технические ограничения используются в экспериментально-эстетических целях. Переход к цифровому формату производства и хранения информации, включая видео и аудио, убил то телевидение, на котором работал Беккет и о котором писал Маклюэн: фактически это было уже не телевидение. Реализуя свою последовательную установку на сужение выразительных средств, Беккет использует медиум в своих художественных целях, по-стариковски раз за разом воспроизводя уже пройденную, призрачную (как дагерротипы в истории фотосъемки) фазу развития телевидения, когда оно являлось диковинкой, научно-технологическим открытием и эстетическим откровением, а не средством массовой коммуникации и очередным «опиумом для народа».

Библиография / References

- [Беккет 2009] — *Беккет С.* Осколки: Эссе, рецензии, критические статьи / Сост. М. Дадяна. М.: Текст, 2009.
- (*Beckett S.* Disjecta: Essays, recensions, critical articles. Moscow, 2009. — In Russ.)
- [Беккет 2010] — *Беккет С.* В ожидании Годо: Пьесы / Пер. с фр. О. Тархановой, Е. Суриц, Д. Мороза, А. Наумова. М.: Текст, 2010.
- (*Beckett S.* En attendant Godot: Pièces. Moscow, 2010. — In Russ.)
- [Кириллина 2009] — *Кириллина Л.В.* Бетховен: Жизнь и творчество: В 2 т. Т. 2. М.: Московская консерватория, 2009.
- (*Kirillina L.V.* Betkhoven: Zhizn' i tvorchestvo: In 2 vols. Vol. 2. Moscow, 2014.)
- [Маклюэн 2003] — *Маклюэн М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В.Г. Николаева. М.; Жуковский: Канон-пресс-Ц; Кучково поле, 2003.
- (*McLuhan M.* Understanding Media: Extensions of Man. Moscow, 2003. — In Russ.)
- [Фуко 1996] — *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / Пер. с фр. О. Табачниковой. М.: Касталь, 1996.
- (*Foucault M.* Œuvres choisies. Moscow, 1996. — In Russ.)
- [Яacobson 1978] — *Яacobson Р.* О лингвистических аспектах перевода / Пер. с англ. Л. Черняховской // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике / Отв. ред. В.Н. Комиссаров. М.: Международные отношения, 1978. С. 16—24.
- (*Jacobson R.* On Linguistic Aspects of Translation // Voprosy teorii perevoda v zarubezhnoy lingvisti-
- stike / Ed. by V.N. Komissarov. Moscow, 1978. P. 16—24. — In Russ.)
- [Beckett 1984a] — *Beckett S.* The Collected Shorter Plays. New York: Grove Press, 1984.
- [Beckett 1984b] — *Beckett S.* Disjecta: Miscellaneous Writings & A Dramatic Fragment / Ed. by Ruby Cohn. New York: Grove Press, 1984.
- [Bignell 2005] — *Bignell J.* How to Watch Television?: Pedagogy and Paedocracy in Beckett's Television Plays // Samuel Beckett Today / Aujourd'hui. 2005. Vol. 15. P. 281—293.
- [Deleuze 1992] — *Deleuze G.* L'Épouse // Beckett S. "Quad" et autres pièces pour la télévision. Paris: Minuit, 1992. P. 57—106.
- [Gallese 2009] — *Gallese V.* Mirror Neurons, Embodied Simulation, and the Neural Basis of Social Identification // Psychoanalytic Dialogues. 2009. Vol. 19. P. 519—536.
- [Gibbons 2012] — *Gibbons A.* Multimodal Literature and Experimentation // The Routledge Companion to Experimental Literature / Ed. by J. Bray, A. Gibbons, and B. McHale. New York: Routledge, 2012. P. 420—434.
- [Gontarski 2018] — *Gontarski S.E.* Ghosts of Love // Samuel Beckett Today / Aujourd'hui. 2018. Vol. 30. № 2. P. 167—178.
- [Hiebel 1997] — *Hiebel H.H.* Beckett's Television Plays and Kafka's Late Stories // Samuel Beckett Today / Aujourd'hui. 1997. Vol. 6. P. 313—328.
- [Katz 1995] — *Katz D.* Mirror Resembling Screens: Yeats, Beckett and "...but the clouds..." // Samuel Beckett Today / Aujourd'hui. 1995. Vol. 4. P. 83—92.
- [Kuzmíčová 2012] — *Kuzmíčová A.* Presence in the Reading of Literary Narrative: A Case for Mo-

- tor Enactment // *Semiotica*. 2012. Vol. 189. № 1/4. P. 23—48.
- [Levy 1995] — *Levy S.* Spirit Made Light: Eyes and other I's in Beckett's TV Plays // *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*. 1995. Vol. 4. P. 65—82.
- [Lockwood 1992] — *Lockwood L.* Beethoven: Studies in the Creative Process. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- [Maier 2001] — *Maier M.* Geistertrio: Beethoven's Music in Samuel Beckett's Ghost Trio / Transl. by V. Scheffel // *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*. 2001. Vol. 11. P. 267—278.
- [McCloud 1994] — *McCloud S.* Understanding Comics: The Invisible Art. New York: Harper Perennial, 1994.
- [McMullan 1997] — *McMullan A.* Versions of Embodiment/Visions of the Body in Beckett's "...but the clouds..." // *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*. 1997. Vol. 6. P. 353—364.
- [Okamuro 2008] — *Okamuro M.* "...but the clouds..." and a Yeatsian Phantasmagoria // *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*. 2008. Vol. 19. P. 259—268.
- [Pountney 1995] — *Pountney R.* Beckett and the Camera // *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*. 1995. Vol. 4. P. 41—52.
- [Watson 2013] — *Watson A.* Beethoven's Chamber Music in Context. Woodbridge: Boydell Press, 2013.
- [Weiss 2012] — *Weiss K.* The Plays of Samuel Beckett. London: Bloomsbury, 2012.
- [Wolf 2002] — *Wolf W.* Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality // *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage* / Ed. by S.M. Lodato, S. Aspden, and W. Bernhart. Amsterdam: Rodopi, 2002. P. 13—34.
- [Yeats 1996] — *Yeats W.B.* The Collected Poems of William Butler Yeats. New York: Scribner, 1996.