

УДК 821.133.1

Ю. И. Семенченко

ФЕНОМЕН СЕРИЙНОЙ МУЗЫКИ В МАЛОЙ ПРОЗЕ С. БЕККЕТА

56

Малая франкоязычная проза Беккета рассматривается сквозь призму философских и эстетических установок модернизма в музыке. Отказ додекафонистов от опоры на основной тон, вызванный стремлением выйти за пределы традиционного звукового семиозиса, может быть осмыслен по аналогии со стремлением автора преодолеть «словесный фетиш». Проведенное исследование позволяет сделать выводы об общности художественных систем Беккета и нововенцев/неоклассицистов – от работы с паттернами, напоминающими как по своей форме, так и по создаваемому ими эффекту принятые в серийной музыке, до ощущения «семиотического хаоса», возникающего при мысленной артикуляции текстов Беккета. При этом эффект «семантического хаоса» может быть сопоставлен с «неблагозвучием», порождаемым атональной музыкой, а тексты Беккета, лишённые правил синтаксической организации, – с нотными текстами додекафонических произведений, изобилующими знаками альтерации.

This article considered Beckett's French short stories through the prism of philosophical and aesthetic foundations of modernist music. The rejection of tonal hierarchies by dodecaphonists to transcend the limits of the traditional sonic semiosis can be compared to Beckett's aspiration to go beyond the 'fetish' of words. The study emphasizes similarities between the creative systems of Beckett and the Second Viennese School/neoclassicists. The commonalities range from the work with patterns, which operate very similarly to dodecaphony in both form and effect, to the impression of the 'semiotic chaos' arising when Beckett's texts are mentally articulated. The effect of 'semantic chaos' can be compared with the 'cacophony' of atonal music and Beckett's texts, which are devoid of syntactic hierarchy, with dodecaphonic pieces abounding in accidentals.

Ключевые слова: Беккет, додекафония, серийная техника, паттерны, Новая венская школа.

Keywords: Beckett, dodecaphony, twelve-tone serialism, patterns, Second Viennese School.

В работе «Музыка и ирландское литературное воображение» [23] Г. Уайт справедливо указывает на необходимость изучать творчество Беккета сквозь призму философских и эстетических установок модернизма в музыке, предвосхитивших, по мнению исследователя, авторский инструментарий работы со словом [23, p. 18]. Данная мысль



должна быть дополнена акцентом на реляциях, обнаруживаемых между серийной музыкой, в частности додекафонией, и лингвофилософскими идеями Беккета: подобно тому как представители двенадцатитонового метода стремились выйти за пределы традиционного звукового семиозиса посредством создания серии, из которой впоследствии дедуцировался весь музыкальный организм произведения, Беккет ищет выход в обращении к готовым формам — синтаксическим повторам, многократно варьируемым в художественном тексте в соответствии с принятыми в серийной технике модусами.

Это предположение подтверждается рядом биографических фактов. Так, в одном из писем к своему другу Томасу Макгриви Беккет высказывает интерес к творчеству представителей Новой венской школы: «Слушали Квинтет для струнных инструментов Шёнберга... Было очень интересно. Кажется, раньше из Шёнберга мне доводилось слушать только “Лунного Пьеро”. Тогда мне не понравилось, а теперь мне бы хотелось послушать Берга и Веберна¹ и лучше познакомиться с самим Шёнбергом, произведения которого очень редко исполняют в Париже»² [16, p. 145–146]. Подчеркнем, что упоминаемый писателем Квинтет является первым из крупных произведений Шёнберга, аккумулирующим в себе все принципы метода сочинения на основе двенадцати лишь между собой соотнесенных тонов [1, с. 258]. Впоследствии в одной из частных бесед Беккет отметил, что ему, подобно Шёнбергу или художнику Кандинскому, удалось освободить себя от некоторых формальных концептов и таким образом обратиться к абстрактному языку [18, p. 108]. В дополнение отметим склонность Беккета к музицированию, регулярное посещение концертов, интерес к пифагорову строю, а также использование им фрагментов произведений Шуберта и Бетховена в своих пьесах, например в радиопьесе «Про всех падающих» («All That Fall», 1957) и телевизионных пьесах «Призрачное трио» («Ghost Trio», 1975) и «Ночь и грезы» («Nacht und Träume», 1982).

Однако есть и другая точка зрения: беккетовские паттерны отличаются от принятых в додекафонии как по своей форме, так и по создаваемому ими эффекту. К этому подталкивают и аргументы К. Лос, настаивающей на том, что авторский модус письма, при котором слова работают так называемыми сериями, а не отдельными семиотическими единицами, призван интенсифицировать ощущение напряжения между хаосом бытия и порядком в авторском художественном мире [21, p. 222–223]. Исследовательница, обращаясь к Э. Тоннингу, пишет: «Аналогии с серийной техникой, проводимые ученым в отношении “Игры” Беккета, не являются, на мой взгляд, достаточно убедительными... То, что исследователь называет “непрерывно развертывающейся структурой, заключающей в себе множество локальных узлов и контрастов”, обусловлено игровыми аллюзиями автора и прочими семантическими реминисценциями... То же самое можно сказать по поводу... Г. Уайта, оставляющего без внимания многие конститутивные черты серийности в музыке» [21, p. 223].

¹ Представители Новой венской школы, ближайшие ученики Шёнберга.

² Здесь и далее перевод цитат наш. — Ю. С.



Отдавая должное убедительности аргументации Лос, обратимся к серийной технике в музыке, и в частности к додекафонии как процедуре семиозиса, философско-эстетический базис которого обладает широким эвристическим потенциалом для исследования беккетовского модуса письма, открыто декларирующего свое предпочтение присутствующему музыке материальному носителю образности (звуку) как более надежному и адекватному мысли и чувству говорящего [17, р. 47]. В качестве материала исследования нами была выбрана малая проза Беккета, а именно рассказы из сборников «Têtes-mortes» (1967) и «Pour finir encore et autres foirades» (1976), относящиеся к позднему периоду творчества автора, во время которого создаются наиболее значимые художественные опыты лингвофилософского вопрошания.

Названный критиками «одним из самых сложных произведений с точки зрения нарративной организации» [15, р. 306] рассказ Беккета «Без малого и без большого» («Sans», 1969) — один из ярчайших примеров лингвонегативистского письма. Осознанное использование автором синтаксических повторов³ и так называемого «метода нарезок» (cut-up) вызывает устойчивые ассоциации с выстраиванием архитектурники текста по принципу додекафонии⁴. Так, в исследуемом рассказе каждое предложение фигурирует дважды: «Куб сплошь свет белизна слепящая грани безо всяких следов воспоминаний. <...> Куб сплошь свет белизна слепящая грани безо всяких следов воспоминаний» [3, с. 157–162]. Несложно заметить, что композиция создаваемых Беккетом паттернов обнаруживает сходство с особенностями построения додекафонической серии, характеризующейся устойчивым комплексом интервалов: «Химера света никогда ничего кроме серого воздуха без времени ни звука. <...> Никогда ничего кроме серого воздуха без времени химера исчезающего света» [3, с. 160–161].

Обратим внимание на то, что Беккету удается избежать семантического обеднения при работе с одной и той же серией: созданный автором «синтаксический инвариант», повторяясь, нагружается каждый раз новыми функциями и смыслами: «Руины повсюду серый пепел вокруг истинный приют наконец без выхода. Серый пепел маленькое тело одно в рост бьющееся сердце лицо к безбрежности. <...> Руины повсюду серый пепел везде вокруг истинный приют наконец без выхода. <...> Маленькое тело серое лицо черты щелка и два крошечных отверстия бледно-голубых» [3, с. 159–162]. В обоих случаях перед нами образ ру-

³ В качестве формального эквивалента серии, то есть первоисточника, с которым работает автор, мы выделяем предложение, поскольку именно в данной единице синтаксического уровня взаимодействие лексем может быть соотносено с собираемым композитором комплексом интервалов.

⁴ Напомним: «Додекафония (от греч. dōdeka — двенадцать и rhōnē — звук): метод сочинения музыки, возникший в XX в. Разработан австр[ийским] комп[озитором] А. Шёнбергом. Муз[ыкальная ткань] произведения, написанного в технике д[одекафонии], выводится из т. н. серии (ряда, нем. die Reihe) — определ[енной] последовательности двенадцати звуков разл[ичной] высоты, включающей все тоны хроматич[еского] звукоряда, ни один из которых не повторяется» [4, с. 402].



ин, сопряженный с болезненной ситуацией прошлого (участие Беккета в движении Сопротивления во время Второй мировой). Далее в сознании автора возникает телесный облик. В сущности, речь идет о попытке Беккета мыслить вне категории воображения. Однако с самого начала эксперимента автору не удастся избежать воображения конкретного объекта — интенциональное сознание автора персонифицируется в чувственно воспринимаемой вещи. Уместны в этом отношении размышления Р. Декарта о природе воображения, проблематизация которой становится одним из источников философских рефлексий Беккета в художественных рассказах: «...ты можешь предположить, что цвет является всем, чем угодно, однако ты не будешь отрицать, что он является протяженным и, следовательно, обладающим фигурой» [5, с. 114]. Напомним, Беккет был хорошо знаком с идеями Декарта: во время учебы в Тринити-колледже писатель работал над магистерской диссертацией, посвященной великому французскому философу. Впоследствии картезианский дуализм, учреждающий отдельное бытие для тела и духа субъекта, стал одним из важнейших источников философских рефлексий в литературных опытах Беккета [22, р. 81 — 82].

Возвращаясь к авторскому модусу работы с синтаксическими сериями, обратим внимание на то, как за счет музыкального инструментария нововенцев Беккету удается воспроизвести в письме процесс, связанный со стремлением абстрагироваться от переживаний чистого сознания: «Серое лицо два бледно-голубых маленькое тело бьющееся сердце одно в рост. <...> Маленькое тело серое лицо черты шелка и два крошечных отверстия бледно-голубых. <...> Ноги единое целое руки по швам маленькое тело лицо к безбрежности» [3, с. 157 — 158]. В приведенном отрывке тело, данное в размытых очертаниях, с каждым предложением приобретает более отчетливый контур во многом благодаря тому, что синтаксические повторы располагаются вертикально, образуя своего рода «аккорды»⁵, семантическое созвучие которых открывает читателю доступ к феноменологии сознания автора. Эта мысль убедительно иллюстрируется эпизодом, в котором мы вновь сталкиваемся с постепенным рассеиванием и исчезновением очертаний «маленького тела» в связи с осознанием творческим воображением своего «предела»: «Земля и небо смешались бесконечность без отметин маленькое тело одно в рост. <...> Маленькое тело маленькое целое бьющееся сердце серый пепел одно в рост» [3, с. 163]. Примечательно, что паттерны, из которых Беккет строит семантический аккорд, представляют собой взаимосвязь благодаря повторяющемуся комплексу образов (маленькое тело, руины, серый пепел, бьющееся сердце и т. д.). Эта взаимосвязь, в свою очередь, образует круг — «серии» в первом и последнем абзацах повторяются с некоторыми вариациями: «Серое лицо два бледно-голубых маленькое тело бьющееся сердце одно в рост. <...> Маленькое тело впаянный серый пепел бьющееся сердце лицо к безбрежности» [3, с. 157 — 163]. Таким образом, выбор Беккетом конкретных синтакси-

⁵ Подобное сравнение призвано подчеркнуть характерное для авторских паттернов стремление к продолженности.



ческих форм для построения «аккордов» вводит в текст категорию цикличности — одну из инвариантных пространственных характеристик авторского художественного мира.

Обратим особое внимание на то, что, вопреки соблазну отождествлять беккетовский принцип варьирования паттернов с вагнеровским лейтмотивом, характеризующимся весьма широким спектром возможностей для вступления в связь с другими темами⁶, определенные ограничения, накладываемые писателем на потенциальное число вариаций готовых форм (например, фиксированный порядок повтора «серий» в исследуемом тексте), ставят под сомнение продуктивность подобных обобщений.

60

Еще один любопытный факт — сходство нотного текста додекафонического произведения и элементов текстуальной данности (фонологические, лексические и синтаксические единицы речи) беккетовского рассказа. Так, например, подобному тому как переполненность знаками альтерации Квинтета для струнных осложняет его восприятие для исполнителя, намеренное лишение Беккетом своего рассказа правил синтаксической организации накладывает на читателя груз интерпретации, требующий от него больших умственных усилий. Тем не менее сделаем еще одно уточнение: ключевой для додекафонии принцип «эмансипации диссонанса» (Шёнберг), порождающий эффект «неблагозвучия» при прослушивании атональной музыки, может быть сопоставлен с ощущением «семиотического хаоса» или «семиотической какофонии», возникающих при мысленной артикуляции знаков беккетовского текста: «Лицо глаз спокойный почти дотронувшись сплошь белизна никаких воспоминаний» [3, с. 160]. Первое впечатление — неизменно высокий градус напряженности языка, стремящегося подражать атональной музыке.

Определенную объективность данному наблюдению придает следующий эпизод из жизни Беккета. По словам биографа писателя Дэрдр Бэр, Беккет намеревался встретиться со Стравинским, чтобы проконсультироваться о возможности применения музыкальной нотации для передачи ритмических и темповых характеристик своих пьес [12, р. 581]. Здесь следует отметить, что сам Стравинский во многом переосмысляет достижения двенадцатитонового метода: «Иногда серийную систему называют... додекафонией... Но использование всех двенадцати звуков октавы, по-моему, не обязательно. Я лично не додекафонник, а серийник, то есть считаю возможным применять не все двенадцать высот» [7, с. 199]. Вместе с тем композитор признавал «высокую степень организации и согласованности в творчестве Шёнберга» [9, с. 306]. Более того, ракоходный тип преобразования последних звуков серии второй части «Священного песнопения» («Canticum sacrum», 1955), написанного Стравинским в поздний период его творчества, вызывает, по мнению музыковедов (Е. Иванова), устойчивые ассоциации с серийным рядом

⁶ Уместно вспомнить в этом отношении слова Ф. Ницше: «И как богато варьирует он свой лейтмотив! Какие удивительные, какие глубокомысленные отклонения!» [6, т. 2, с. 530].



из Сюиты ор. 25 Шёнберга. Эти факты позволяют уловить в семиотическом хаосе рассказа «Без малого и без большого» отзвуки диссонирующих аккордов: «Затушено распались четыре навзничь истинный приют без выхода. <...> Затушено открыто четыре стены навзничь истинный приют без выхода» [3, с. 157–160]. Как мы видим, «эмансипация диссонанса» в беккетовской семиотической системе достигается благодаря так называемым минус-приемам (эллиптические конструкции, паратакис, апосиопеза и др.), разрушающим когерентность и связность повествования и таким образом обеспечивающим художественное родство двух сопоставляемых систем означивания.

Другим произведением Беккета, обнаруживающим еще более явное сходство с серийной техникой как по глубинным (ментальным, мировоззренческим), так и по формально-эстетическим принципам, является рассказ «Взгляд, обращенный вовнутрь» («Se voir», 1969). В данном тексте феномен воображения вновь становится объектом тематизации: с первых строк рассказа в сознании автора возникает закрытое пространство, состоящее из арены и рва, а между ними расположена описывающая круг дорожка — внутреннее око, которое, взирая само на себя, обнажает связь между раздвоенным восприятием «Я» и пространственной организацией авторского художественного мира [14, р. 189].

Говоря об особенностях синтаксической организации текста, следует отметить ранее не рассматривавшийся нами принцип работы с повторами: серия «Il n'y a que ce qui est dit» [13, р. 51] («Нет ничего, кроме того, что сказано» [3, с. 164]), являющаяся «исходной», тут же претерпевает трансформацию: «A part ce qui est dit il n'y a rien» [13, р. 51] («За исключением того, что сказано, нет ничего» [3, с. 164]). Подобный тип преобразования паттерна, аудиальная природа которого звучит еще более отчетливо в оригинале, может быть сопоставлен с одним из принятых в додекафонии модусов построения серии — ракоходным (от нем. *Krebsgang*), заключающимся в исполнении мелодии от конца к началу, то есть в обратном порядке. Использование ракоходного движения в двенадцатиновой музыке сопряжено, с одной стороны, со стремлением композитора добиться построения серии без повторения звуков и, таким образом, сохранить достаточное число тем, фраз, мотивов и т.д., с другой — с необходимостью обеспечить «абсолютное и целостное восприятие музыкального пространства» [10, с. 134–135]. Подобным же образом Беккет модифицирует синтаксические повторы, располагая их в «зеркальной форме»: «Tout ce qui'il faut savoir pour dire est su. <...> On le sait puisqu'il faut le dire» [13, р. 51] («Все, что необходимо знать для изрекаемого, известно. <...> Это известно потому, что должно быть изречено» [3, с. 164]) — как мы видим, Беккет дедуцирует архитектуру художественного произведения за счет построения синтаксического повтора в обратном движении. Переноса данное положение на отдельные лексемы, автор не только проблематизирует интересующий его феномен воображения, инструментом познания которого выступает язык («О том, что происходит на арене, ничего не сказано. <...> Недоступно для воображения» [3 с. 164]), но и соединяет различные отрезки своего текста, обеспечивая их структурную и семантическую связность.



И хотя мастера контрапунктных эпох (а также отдельные представители Венской классической школы, например Бетховен) употребляли зеркальные формы еще задолго до обращения к ним додекафонистов, беккетовский инвертированный повтор, по нашему мнению, должен рассматриваться именно в рамках «бесконечно возвращающейся к самой себе» (Т. Адорно) двенадцатитоновой техники: тщетная попытка автора выйти за пределы воображимого, итогом которой явилось его обращение к имеющимся в языке «готовым моделям», будто свидетельствует об изначальной установке Беккета на овладение способами репрезентации, характерными для современной ему эпохи.

Еще одной гранью беккетовского письма, подтверждающей продуктивность параллелей с композиторским творчеством первой половины XX в., представляется особый ритм вариаций повторяющихся образов в рассказе «Взгляд, обращенный вовнутрь»: «О том, что происходит на арене, ничего не сказано. <...> Место, состоящее из арены и рва. <...> За пределами рва нет ничего. <...> Обширная черная арена» [3, с. 164]. Ряд возвращающихся лексических образов (арена, ров, дорога, тело и др.) характеризуется определенной периодичностью и имеет функцию аранжировки. Далее при повторе обнаруженных подобий изменяется не только их семантическое содержание, но и ритмическая организация текста: «Так, известна ширина рва. Она и так была бы известна. Темные участки суммируются. Светлые участки. <...> В черном воздухе высятся башни бледного света. Сколько светлых участков, столько и башен. Столько и тел, видимых на дне» [3, с. 165]. В приведенном отрывке опредмечиваемые автором в слове мотивы-образы возникают с особенно высокой частотностью. Этот напряженный ритм вариаций повторов позволяет увидеть интенциональную логику говорящего, в сознании которого происходит распад навязчивых образов: «Листья сухие. <...> Мертвые, но не гниющие. Скорее, рассыпающиеся в пыль» [3, с. 165]. Подобное стремление текста к неповторимости своего ритмического рисунка, улавливаемого за счет повтора лексических образов через различные временные отрезки, вызывает ассоциативные переключки с композиторским творчеством А. Веберна — представителя Новой венской школы, одного из ближайших учеников Шёнберга.

Новаторство Веберна заключается прежде всего в распространении принципов серийности не только на звуковысотную организацию, но и на другие характеристики звука, такие как ритм, тембр, громкость, артикуляция и др. [9, с. 117]. Так, композитор создает ритмический канон независимо от звуковысотного. Отсюда гибкая изменчивость и нерегулярность ритмики его произведений [9, с. 42]. Подобным образом непредсказуемый характер возникновения подобий (повторов) в исследуемом тексте пронизывает его током ритма, высвечивающим логику авторского воображения. Примечательно и то, что среди представителей Новой венской школы именно Веберн, в творчестве которого серийно-додекафонный метод употребляется наиболее последовательно, становится любимым композитором Беккета [21, р. 221].

Возникновение двенадцатитонного метода, по мнению Шёнберга, было обусловлено необходимостью: «За последние сто лет из-за раз-



вития хроматики понятие гармонии сильнейшим образом изменилось» [10, с. 126]. В своем трактате «Учение о гармонии» (*Harmonielehre*, 1911) композитор выдвинул новый тезис: хроматическая гамма как основа тональности [9, с. 40]. Концентрация хроматизма, сопряженная с воплощением крайних степеней экспрессии, в музыке может быть сопоставлена с композицией и стилистикой рассказа «Однажды вечером» («*Un soir*», 1976). По мнению Р. Кон, принадлежность данного произведения к малой форме указывает на необходимость «вычитывать в нем элементы внешнего событийного ряда» [15, р. 358]. В рассказе повествуется о пожилой вдове, которая, отправившись на поиски полевых цветов, натывается на распростертое тело покойника. Далее следует подробное описание внешнего облика лежащего и обнаружившей его героини.

63

Несмотря на малособытийность исследуемого текста, в нем обнаруживается большое количество частотных мотивов, связанных с повторяющимся комплексом идей и эмоций автора: «Она искала полевые цветы. Только желтые. Она искала только цветы... На нем зимнее пальто... Пальто наглухо застегнуто... Близ его головы лежит шляпа. Шляпа лежит полями вверх. <...> То было время ягнят, но ягнят не было. <...> Недвижимое тело на земле. ...Лихорадочно высматривает полевые цветы. <...> С удивлением отмечает отсутствие ягнят» [3, с. 187–188]. Образ ягненка в интертекстуальном контексте отсылает, по всей видимости, к откровению Иоанна Богослова: «...они омыли одежды свои и убелили одежды свои Кровию Агнца» (Откр. 7: 14). Согласно энциклопедическому справочнику К. Эккерли и С. Гонтарски, посвященному жизни и творчеству Беккета, образ агнца в символично-философском плане свидетельствует о неприятии автором сакраментальной природы акта жертвоприношения [11, р. 114]. Особое внимание Беккет уделяет одежде героев. В этой связи примечательны упоминания шляпы: постоянный повтор данного элемента гардероба, призванный подчеркнуть условность пространства наряду с ощущением трагического разлада [19, р. 139], весьма напоминает неизменное возвращение автора к исходным лексическим образам.

Подобная избыточная концентрация повторяющихся (лейт)мотивов в рамках трехстраничного⁷ рассказа напоминает «ладовые ступени» в музыке, благоприятные условия для возникновения которых представляют гармонии двенадцатиступенной (хроматической) системы. «Хроматизм» Беккета сопряжен, как представляется, с экзистенциально-философским вопрошанием автора, создающим резкие «диссонансы» в виде повторяющихся мотивных цепочек (ягненок, тело, шляпа, пальто, цветы), получающих свое искусственное «разрешение» благодаря отдаваемому автором самому себе распоряжению: «Но ни слова более» [3, с. 189]. Таким образом, Беккет в каком-то смысле смиряется с

⁷ Отметим, что относящиеся к малой форме тексты Беккета, обладающие небольшим объемом и характеризующиеся органической связностью элементов своего художественного мира, обнаруживают плотные ассоциации с очень короткими частями сочинений Шёнберга и Веберна, краткость которых, по мнению Адорно, «проистекает именно из требования максимальной связности» [2, с. 88].



бесплодностью своей рефлексии и одновременно с невозможностью синтезировать «мелос» из возвращающихся навязчивых образов, напротив, усиливающих ощущение неопределенности и нестабильности вопрошающего «Я». Подобная природа авторской рефлексии, характерной гранью которой являются постоянно возвращающиеся вопросы, визуализируется предельно отчетливо в сохранившихся набросках исследуемого текста: «...*se tient à/sic/ l'air ~. Mais – /ne pas en dire/ (>) /pas plus dire/ avantage. <...> Ça a. L'avait-elle (wo) déjà vu ~?*» [20, р. 203] («...вяжется пока все. Но довольно об этом. Ни слова более. <...> Пока все... Могла ли она видеть его раньше?»⁸).

Подводя итоги, подчеркнем общие черты художественных систем Беккета и нововенцев / неоклассицистов (Стравинский):

– сопротивление привычному предписанному характеру системы означивания: отказ от опоры на основной тон в серийной технике может быть рассмотрен по аналогии со стремлением Беккета преодолеть «словесный фетиш» (М. Маутнер);

– работа с паттернами: выделенные композиторами-серийниками четыре режима развертывания ряда или серии обнаруживают максимальное количество формальных и смысловых переключек с беккетовским модусом работы с повторами (от развертывания «синтаксического инварианта» (предложения) в «противодвижении» до воплощения крайних степеней экспрессии в слове по аналогии со сгущением ладов в музыке);

– аудиальное: ощущение «семиотического хаоса», возникающее при мысленной артикуляции текстов Беккета, может быть сопоставлено с эффектом «неблагозвучия», порождаемым атональной музыкой;

– визуальное: отмена в текстах Беккета всех правил синтаксической организации возлагает на читателя груз интерпретации, обнаруживая сходство с нотными текстами додекафонических произведений, избыточных знаками альтерации.

Список литературы

1. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М. ; СПб., 1998.
2. Адорно Т. Философия новой музыки. М., 2001.
3. Беккет С. Первая любовь. Избранная проза. М., 2015.
4. Большой энциклопедический словарь. М., 1993.
5. Декарт Р. Соч. : в 2 т. М., 1989. Т. 1.
6. Ницше Ф. Соч. : в 2 т. М., 1990. Т. 2.
7. И. Стравинский. Публицист и собеседник / сост., ред. и коммент. В. Варунца. М., 1988.
8. Стравинский И. Хроника. Поэтика. М., 2012.
9. Холопова В.Н., Холопов Ю.Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. М., 1984.
10. Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы. М., 2006.
11. Ackerley C. J., Gontarski S. E. The Grove Companion to Samuel Beckett. Grove Press, 2004.

⁸ Перевод чернового фрагмента наш. В оригинале сохранены курсив, а также графические и другие пояснения публикатора, отражающие последовательность работы писателя над черновиком и его особенности.



12. Bair D. Samuel Beckett: A Biography. L., 1990.
13. Beckett S. Pour finir encore et autres foirades. P., 1976.
14. Caselli D. Beckett's Dantes: Intertextuality in the fiction and criticism. Manchester, 2005.
15. Cohn R. A Beckett Canon. University of Michigan Press, 2001.
16. Craig G. The Letters of Samuel Beckett. Cambridge, 2011. Vol. 2 : 1941 – 1956.
17. Friedman A.W. Beckett's Musicals // Dans Études anglaises. 2006. T. 59. P. 47 – 59.
18. Gruen J. Samuel Beckett Talks about Beckett // Vogue. 1970. №2. P. 108.
19. Harvey L.E. Art and the Existential in «En attendant Godot» // PMLA. 1960. Vol. 75, № 1. P. 137 – 146.
20. Krance Ch. (ed.). Samuel Beckett's *Mal vu mal dit / Ill seen ill said* : A bilingual, evolutionary, and synoptic variorum edition. N.Y. ; L., 1996. (Garland Reference Library of the Humanities ; Vol. 1266).
21. Laws C. Headaches Among the Overtones: Music in Beckett / Beckett in Music. Amsterdam, 2013.
22. Pilling J. The Cambridge Companion to Beckett. Cambridge, 1994. P. 81 – 82.
23. White H. Music and the Irish Literary Imagination. N.Y., 2008.

Об авторе

Юрий Игоревич Семенченко – асп., Южный федеральный университет, Россия.

E-mail: yurisenchenko@yandex.ru

The author

Yuri I. Semenchenko, PhD Student, Southern Federal University, Russia.

E-mail: yurisenchenko@yandex.ru