

УДК 1(091) 101.9

doi: 10.47475/1994-2796-2025-495-1-127-132

С. КЭЙВЛ О ФИЛОСОФСКОМ СМЫСЛЕ «КОНЦА ИГРЫ» С. БЕККЕТА

Григорий Алексеевич Золотков

Финансовый университет при Правительстве Российской Федерации, Москва, Россия, zolotkov_grigory@mail.ru,
0000-0003-1013-8778

Аннотация. В статье рассматривается философское содержание пьесы С. Беккета «Конец игры». Характерным художественным приемом работы является абсурд, что ставит под сомнение возможность одной содержать не только философские, но и вообще какое-либо смыслы. Согласно наиболее распространенной интерпретации, с помощью абсурда Беккет в своей пьесе вскрывает пороки современности. Тем самым убедительность диалогам, которые ведутся его персонажами, придает не их содержание, но отсутствие последнего, экзистенциальная пустота героев, понятная зрителю. Американский философ С. Кэйвл, однако, ставит под сомнение эту точку зрения. На его взгляд, интерпретация «Конца игры» как диагноза своеобразной психопатологии современности направляет критиков в ложном направлении. Кэйвл показывает, что, несмотря на осознание неверифицируемости Бога, дружбы и любви, герои Беккета не могут отказаться от них полностью, а сама пьеса демонстрирует неспособность человека принять ни ту, ни другую крайность. Предложенное Кэйвлом прочтение показывает, что пьеса «Конец игры» Беккета по сути является философским высказыванием о притязаниях человеческого разума, что позволяет по-новому прочесть абсурдизм ирландского писателя и драматурга.

Ключевые слова: театр абсурда, перформативность, подразумевание, философия, «Конец игры», С. Беккет, С. Кэйвл

Для цитирования: Золотков Г. А. С. Кэйвл о философском смысле «Конца игры» С. Беккета // Вестник Челябинского государственного университета. 2025. № 1 (495). С. 127–132. DOI: 10.47475/1994-2796-2025-495-1-127-132.

Original article

S. CAVELL ON PHILOSOPHICAL SENSE OF S. BECKETT'S «ENDGAME»

Grigory A. Zolotkov

Financial University under the Government of the Russian Federation, Moscow, Russia, zolotkov_grigory@mail.ru,
0000-0003-1013-8778

Abstract. The article addresses the philosophical content of S. Beckett's play «Endgame». The distinct artistic technique of the play is absurdity, which presupposes the possibility of preserving not only philosophical meanings but also any meanings in general. According to the most common interpretation, Beckett use absurdity to reveal the vices of modernity. Thus, the convincingness of the «Endgame's» dialogues does not provide by their content, but by the absence of it. The existential emptiness of the characters create compassion in audience. The American philosopher S. Cavell, however, criticize this interpretation. In his view, reading «Endgame» as a diagnosis of a psychopathology of modernity is misleading. Cavell shows that despite the unverifiability of the God, friendship, and love Beckett's heroes cannot forgo them, and the play is aimed to show man's inability to accept either extreme. Cavell's reading shows that Beckett's «Endgame» is an essential philosophical statement about the claims of human reason. It allowing for a new reading of the absurdism of Irish writer and dramatist.

Keywords: theatre of the absurd, performativness, meaning, philosophy, «Endgame», S. Beckett, S. Cavell

For citation: Zolotkov GA. S. Cavell on philosophical sense of S. Beckett's «Endgame». *Bulletin of the Chelyabinsk State University*. 2025;(1(495):127-132. (In Russ.). DOI: 10.47475/1994-2796-2025-495-1-127-132.

Введение

Нобелевский лауреат 1969 г. С. Беккет прославился в первую очередь как драматург и как один из основоположников театра абсурда. Хотя работать над прозой он начал гораздо раньше, признание пришло к нему только в зрелый период вместе с обращением к драматургии и сценическим успехом его произведений. В этой связи характерно, что наиболее известным сочинением Беккета является пьеса «В ожидании Годо» (1949). Ниже речь пойдет о второй по значимости драматической работе автора «Конец игры» (1957)¹.

К особенностям зрелого творчества Беккета можно отнести сухость, точность, лаконичность и даже скупость. Так, в его пьесах мало персонажей, действия практически нет, диалоги как будто бы уходят в пустоту, ни к чему не приводя. Также, по крайней мере на поверхности, Беккет отказывается от какого-либо психологизма. Минимализм в использовании выразительных средств у него доходит до того, что «про его персонажей больше нельзя сказать, кто они. <...> Перед нами фигуры, распадающиеся на куски, обреченные на застывшее существование в вечно длящемся предпоследнем миге». [8, с. 58]. Этот стиль, как показывает А. Рясов в своей небольшой, но крайне содержательной монографии [8], возник в результате «пути вычитания», или процесса творческого становления Беккета, о котором тот писал: «Я осознал свой собственный путь как обеднение, оскудение, отсутствие знания — как путь вычитания, а не сложения» [цит. по 8, с. 17].

Если принять во внимание немногословность и нарочитую примитивность лексики зрелого Беккета, вполне правдоподобным кажется то заключение, что целью «пути вычитания» было высвобождение пространства для игры смыслами. Иначе говоря, поздний стиль писателя призван был позволить аудитории самостоятельно искать аналогии и параллели. Большинство критиков, однако, оспаривают эту точку зрения, налагая ограничения на свободу интерпретации его работ. Так, например, А. Рясов отмечает, что Беккет хочет показать нам нечто вполне конкретное: «Аллюзии для Беккета — это осколки культуры, а не повод поиграть смыслами. <...> Все эти нелепые диалоги указывают на онтологическую сферу до коммуникации». [8, с. 74]. Иными словами, в абсурде следует видеть не просто голую языковую форму, но глубокое метафизическое содержание, которое нужно учитывать, если мы хотим в полной мере оценить замысел автора.

Из сказанного можно сделать тот вывод, что «путь вычитания» наделил Беккета способностью фиксировать предельный онтологический уровень бытия. И даже больше — устранив из своего авторского стиля все ненужное, он научился с помощью языка изображать самую что ни на есть подлинную реальность, данную нам до преломления в принятых языковых схемах. Что, однако, представляет собой подобный уровень? Как он может быть фиксирован с помощью языка, учитывая его довербальность и вытекающую отсюда полную неартикулируемость? Кроме того, подобная особенность творчества Беккета, как кажется, расходится с его собственным взглядом на современные реалии искусства: «выражать нечего, выражать нечем, выразить не из чего, нет силы выражать, нет желания выражать, равно как нет и обязательства выражать» [цит. по 5, с. 6]?

Обсуждение

Интерпретацию, позволяющую купировать данные проблемы, мы рассмотрим чуть ниже. Перед этим, чтобы сделать разговор более предметным, в общих чертах охарактеризуем сюжет и содержание пьесы. Действие «Конец игры» разворачивается в пустом полуподвальном помещении. В комнате темно, высоко на стенах расположены два занавешенных окна, заглянуть в которые можно только забравшись по стремянке. Незваная катастрофа уничтожила мир, и выжившая семья коротает дни, проводя их в общении друг с другом. На сцене мы видим Хамма (слепого и парализованного патриарха), Нагга и Нелл (престарелых и немощных родителей Хамма), а также Клова (слугу Хамма и, вероятно, его приемного сына). Диалоги между ними выглядят так:

Х а м м. Природа позабыла о нас.

К л о в. Природы больше нет.

Х а м м. Природы нет! Ты преувеличиваешь.

К л о в. Во всяком случае в ближайших окрестностях.

Х а м м. Но ведь мы дышим, мы меняемся! Мы теряем волосы, зубы! Свою свежесть! Свои идеалы!

К л о в. Значит, она не позабыла о нас.

Х а м м. Но ты говоришь, что ее больше нет.

К л о в (*грустно*). Никто в мире никогда не мыслит так путано, как мы.

Х а м м. Мы делаем все, что можем.

К л о в. А не стоило бы.

Молчание. [2, с. 157–158]

На первый взгляд, фрагмент ровным счетом ничего нам не говорит. Он пуст и в прямом смысле слова абсурден. Этот факт, однако,

ставит перед нами следующую герменевтическую головоломку. Если Беккет здесь в действительности указывает на предельную онтологическую сферу, то его тезис — чистое противоречие, поскольку абсурд, истолкованный как описание, отрицает сам себя, на деле утверждая, что сутью бытия является его невозможность иметь какую бы то ни было суть. Напротив, если абсурд — это только художественный прием, а не метафизическая истина, то возникает другой вопрос, каким образом он должен сказать нам нечто. Поскольку напрямую передать смысл этот обмен репликами не в состоянии, то посыл автора, в чем бы он не заключался, неизбежно останется нам неясен. Мы можем понять ошибку, но не пустоту.

Для дальнейшего осмысления «Конца игры» обратимся к идеям американского философа Стэнли Кэйвла (1926–2018). Стоит отметить, что творчеством Беккета интересовались многие маститые философы XX в., среди которых Т. Адорно [10], Ж. Делез [4] и А. Бадью [1]. На их фоне С. Кэйвл может показаться незначительной фигурой. Вопреки этому его интерпретации «Конца игры» сложно отказать в оригинальности. Так, в предложенном им подходе отчетливо прослеживается творческая эволюция, проделанная исследователем от философии языка в духе Дж. Остина и Л. Витгенштейна к литературной критике и эстетике [6]. Его идеи позволяют решить герменевтическую головоломку, выявленную выше, и несколько иначе взглянуть на природу рассматриваемого в работе абсурда.

В первом приближении интерпретация «Конца игры» Кэйвла занимает место между взглядами двух литературных критиков — М. Эсслина и Д. Лукача. Оба придерживаются крайних взглядов в рамках классической оппозиции «похоже-непохоже» и «верю-не верю». Эсслин верит образам Беккета, полагая, что тому удастся сказать нечто существенное о реальности. Так, на его взгляд, «Конец игры» выявляет характерные для нашего времени отчаяние и депрессию, порожденные общими всем нам глубинными страхами [см.: 9, с. 73]. Напротив, на взгляд Лукача, действительность в произведении искажается, а рисуемая «пустота» является лишь художественным приемом, не имеющим какой-либо реальной связи с настоящим историческим моментом. Используется же она Беккетом исключительно из-за его неспособности достичь драматического эффекта каким-либо иным способом [7].

Однако сама оппозиция, разделяющая Эсслина и Лукача, скорее мешает понять пьесу, чем помогает в этом. Хотя «Конец игры», бесспорно, изображает экзистенциальный кризис, попытка сопоставить оный с окружающей нас действительностью на поверку может оказаться тупиковым путем. Действительно, само упоминание какого-либо социокультурного кризиса вызывает в уме ряд вопросов: как долго этот кризис продлится, как его можно преодолеть, действительно ли он имеет место быть, настолько ли он серьезен и т. д. При этом магистральным оказывается вопрос о том, насколько точно описание. Мы получим совершенно иной опыт прочтения Беккета, если взглянем на эти сцены так, будто они происходят не в театре, а в жизни, и примем изображенный в них духовный надлом не как некую метафору, а как констатацию факта. Смирившись с тем, что надлом в наших отношениях с бытием не стал происшествием XX в., но был неотъемлемым спутником человечества на протяжении всего его земного существования, вместе с Кэйвлом мы обнаружим, что «Одиночество, пустота, ничто, бессмысленность, молчание — для персонажей Беккета всё это не некая данность, а их цель, их новое героическое предприятие» [11, р. 144].

В оптике Кэйвла напряжение в пьесе задается зажатостью персонажей между двумя неспособностями. С одной стороны, они неспособны поверить во что-либо и страдают от собственного цинизма. Художественное выражение эта зажатость, как показывает Кэйвл, получает в «скрытом буквализме» [11, р. 110–117] — в характерной, хотя и не сразу бросающейся в глаза, возможности прочесть даже самые неподходящие для этого реплики, как употребленные в прямом смысле («нет ничего смешнее несчастья», «Я заставил тебя слишком много страдать» и др.). С другой стороны, герои пьесы все же неспособны отказаться от своих устремлений к чему-то высшему. Несмотря на отчаяние, они не могут перестать надеяться, что в один прекрасный момент выйдут за границы привычного, сбросив с себя удушающую их обыденность. Это одновременная неспособность ни наполнить жизнь смыслом, ни отказаться от попыток, на взгляд Кэйвла, задает основную интригу работы Беккета.

Признание такого промежуточного положения не просто как художественного образа, но как объективного факта, позволяет нам отбросить вопрос о том, насколько точно содержание пьесы соответствует нашему представлению

о реальности. Центральное значение приобретает художественное изображение невозможности человека ни постичь нечто метафизическое, ни избавиться от притязания на то, что однажды это наконец получится. Стоит отметить, что в данном контексте нетривиальное прочтение получает абсурд. Так, в рамках этого прочтения последний оказывается не отсутствием смысла, призванным, например, вскрыть неспособность языка обеспечивать взаимопонимание, но, скорее, парадоксальной ситуацией связанной, когда человек неспособен ни принять, ни отвергнуть некий смысл.

Здесь тем не менее возникает вопрос о возможности сценического воплощения подобного промежуточного положения человека. Так, поскольку конфликт познавательных способностей, постулируется как часть повседневности, то изобразить его на сцене *de facto* означало бы выделить его из обыденного потока жизни зрителя и уже этим сделать его чем-то необычным. Подобное отчуждение, однако, вновь навязывало бы нам оптику сопоставления жизни и вымысла, загоняя нас в ловушку поиска подлинности.

Решить эту проблему Кэйвлу позволяет указание на особую перформативность «Конца игры». Так, на его взгляд, пьеса устраняет концептуальную границу между зрителем и актером. Если начиная со времен У. Шекспира под публикой стало принято понимать аудиторию, игнорируемую труппой и как бы расположившуюся за невидимой четвертой стеной, то в драматургии XX в. возникла тенденция к устранению этой стены [11, р. 145]. Многие драматурги предпочитали просто отрицать ее существование. Беккет же по Кэйвлу действует сложнее. На первый взгляд, дистанция между залом и сценой сохраняется, поскольку актеры не вступают в диалог со зрителем. Тем не менее, дистанция все же аннулируется, поскольку ни зритель, ни актеры не знают ничего о том, что происходит на сцене. Пьесой допускается только одна единственная эпистемическая позиция — практически полное неведение. Все присутствующие находятся в равном положении, и могут судить о происходящем на сцене только на основе исполняемых там слов и действий, непрозрачных для актера в той же степени, что и для не посвящённого в текст зрителя. Более того, как кажется, мир пьесы не вполне ясен и самим населяющим ее персонажам. Достаточно показательным, например, является постоянное по-

вторение Хаммом вопроса «Что происходит?» [2, с. 131, 143, 168 и т. д.].

Учитывая то, что текст пьесы неинформативен, актеры могут выучить свои роли, но едва ли могут в них вжиться. Кроме того, отмечает Кэйвл, персонажи не говорят так же, как это имеет место в нормальной речи. Их реплики *происходят* с ними, претерпеваются или случаются, постоянно становясь для них чем-то внешним и заведомо чужим, не тем, что действительно хочется сказать. Задача актера при этом — не просто изобразить отдельные точки внутренней жизни персонажа, но собрать их в драму его внутреннего мира, показать своей игрой процесс рождения или, наоборот, угасания внутри персонажей тех или иных мыслей. При этом произносимые реплики должны оказаться «не столько тем, что персонаж хочет сказать, сколько тем, что он не может не сказать, результатом не экспрессии, но неудавшегося подавления» [11, р. 147].

Заключение

Таким образом, по Кэйвлу, художественную выразительность «Конца игры» придает демонстрация природы наших отношений со своими словами. Эти отношения заключаются в том, что, чем отчетливее мы осознаем свою неспособность убедительно проговорить нечто важное, тем сильнее испытываем искушение сделать это. Пьеса Беккета показывает, что слова не позволяют окончательным образом установить ничего, что было бы действительно важно. Одновременно с этим показывается то, что ничего лучше слов у нас нет, и прекратить использовать их невозможно. Мы не можем уверовать и пускаемся в доказательства, которые только усугубляют абсурдность нашего промежуточного положения [11, р. 150]. Выявленные Кэйвлом особенности «Конца игры» позволяют иначе взглянуть на абсурдность, а саму пьесу понять не только как произведение искусства, но также и как опыт философского самопознания. В этой связи кажется уместным привести следующие слова Витгенштейна о том, что веру другого человека нам открывают: «...его поведение, его слова. В том числе и выражение “Я верю...” просто в качестве его утверждения. — А как же обстоит дело со мной самим, как я сам узнаю свою собственную предрасположенность?— Здесь я должен был бы обратить внимание на самого себя, как на другого, прислушаться к своим словам, уметь извлечь из них выводы!» [3, с. 275].

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Бадью А. Малое руководство по инэстетике / пер. с фр. Д. Ардамацкой, А. Магуна. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. 156 с.
2. Беккет С. В ожидании Годо / пер. с фр. С. Исаева, А. Наумова. М.: ГИТИС, 1998. 284 с.
3. Витгенштейн Л. Философские исследования // Витгенштейн Л. Философские работы. Ч. I / Пер. с нем. М. С. Козловой, Ю. А. Асеева. М.: Гнозис, 1994. С. 75–320.
4. Делез Ж. Опустошенный // Беккет С. В ожидании Годо / пер. с фр. С. Исаева, А. Наумова. М.: ГИТИС, 1998. С. 251–282.
5. Исаев С. Длинные вещи жизни // Беккет С. В ожидании Годо / пер. с фр. С. Исаева, А. Наумова. М.: ГИТИС, 1998. С. 5–24.
6. Золотков Г. А. Стэнли Кэйвл // Западная философия XX–XXI вв.: Интеллектуальные биографии / Отв. ред. И. Д. Джохадзе. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2022. С. 227–240.
7. Лукач Д. Социалистический реализм сегодня. А. И. Солженицын в зеркале марксистской критики [Электронный ресурс] // Скепсис: [сайт]. [2006]. URL: https://scepsis.net/library/id_693.html (дата обращения: 31.05.2024)
8. Рясов А. Беккет: путь вычитания. СПб.: Jaromir Hladik press, 2021.
9. Эсслин М. Сэмюэль Беккет. В поисках себя // Эсслин М. Театр абсурда / Пер. с англ. Г.В. Коваленко. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. С. 31–94.
10. Adorno T. W. Versuch, das Endspiel zu verstehen // Noten zur Literatur II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1961.
11. Cavell S. Ending the Waiting Game. A Reading of Beckett's Endgame // Cavell S. Must me mean what we say? Cambridge: Cambridge University Press, 2015. P. 107–150.
12. Rudrum D. From the sublime to the ordinary: Stanley Cavell's Beckett // Textual Practice. 2009. Vol. 23. No. 4. P. 543–558.

References

1. Badiou A. Maloe rukovodstvo po inestetike [Petit Manuel D'Inesthétique]. St. Petersburg: 2014. 156 p. (In Russ.).
2. Beckett S. V ozhidanii Godo [Waiting for Godo]. Moscow, GITIS, 1998. 284 p. (In Russ.).
3. Wittgenstein L. Filosofskie issledovanija [Philosophical Investigations]. In: Filosofskie raboty Ch. I. [Philosophical works, part I]. Moscow: 1994, Pp. 75–320. (In Russ.).
4. Deleuze G. Opustashennyj [L'Épuisé.]. In: Bekket S. V ozhidanii Godo [Waiting for Godo]. Moscow: GITIS, 1998, pp. 251–282). (In Russ.).
5. Isaev S. Dlinnye veshhi zhizni [Long Things of Life]. In Bekket S. V ozhidanii Godo [Waiting for Godo], Moscow, GITIS, 1998, pp. 5–24. (In Russ.).
6. Zolotkov GA. Stjenli Kjejvl [Stanley Cavell]. In: Zapadnaja filosofija XX–XXI vv.: Intellektual'nye biografii [Western philosophy XX-XXI. Intellectual biographies]. Moscow: 2022. Pp. 227–240. (In Russ.).
7. Lukács G. Socialisticheskij realizm segodnja. A.I. Solzhenicyn v zerkale marksistskoj kritiki [Der russische Realismus in der Weltliteratur]. Skepsis, 2006. Available at: https://scepsis.net/library/id_693.html (accessed date 31.05.2024). (In Russ.).
8. Rjasov A. Becket: put' vychitanija [Samuel Beckett: The Path Of Subtraction]. St. Petersburg: 2021. 156 p. (in Russ.).
9. Esslin M. Esslin M. Teatr absurda [The Theatre of The Absurdity]. St. Petersburg, 2010. Pp. 31–94. (In Russ.).
10. Adorno TW. Versuch, das Endspiel zu verstehen // Noten zur Literatur II. Frankfurt am Main, 1961. 235 S.
11. Cavell S. Ending the Waiting Game. A Reading of Beckett's Endgame. In: Cavell S. Must me mean what we say? Cambridge: 2015. Pp. 107–150.
12. Rudrum D. From the sublime to the ordinary: Stanley Cavell's Beckett. *Textual Practice*. 2009;23(4):543-558.

Информация об авторе

Г. А. Золотков — кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры гуманитарных наук факультета социальных наук и массовых коммуникаций.

Information about the author

G. A. Zolotkov — Candidate of Philosophical Sciences, Senior Lecturer of the Department of Humanities of Faculty of Social Sciences and Mass Communications.

Статья поступила в редакцию 21.11.2024; одобрена после рецензирования 15.01.2025; принята к публикации 20.01.2025.

The article was submitted 21.11.2024; approved after reviewing 15.01.2025; accepted for publication 20.01.2025.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.