

УДК 81'255.2

ББК Ш107.7

ГСНТИ 16.31.41

Код ВАК 10.02.19

Е. Г. Доценко

Екатеринбург

**С. БЕККЕТ В РОССИЙСКОМ
ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ:
К ПРОБЛЕМЕ ПЕРЕВОДА С АНГЛИЙСКОГО
И ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКОВ**

АННОТАЦИЯ. Рассматривается объективная сложность перевода произведений Беккета на другие языки. Анализируется его театральное творчество. Исследуются концептосферы произведений Беккета как билингвального автора (ирландско-французский писатель).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: концептосфера; театр абсурда; аллюзия; метатекст; «эффект пермутации».

E.G. Dotsenko

Ekaterinburg

**S. BECKETT IN RUSSIAN LINGO-CULTURAL SPACE:
TO THE PROBLEM OF TRANSLATION
FROM ENGLISH AND FRENCH**

ABSTRACT. Difficulty of translation the works by Beckett in other languages is discussed. His theatrical works are analyzed. Concept spheres of Beckett's works are studied, attention is paid to his bi-lingual nature (Irish and French writer).

KEY WORDS: concept sphere; theatre of absurd; allusion; meta-text; "effect of permutation".

Сэмюэл Беккет – автор билингвальный. Если сам писатель может быть с равной степенью правоты назван и французским, и ирландским, то его тексты создавались на английском или французском языке (вне строгой последовательности предпочтения одного из «языков творения» другому), а с 1950-х гг. автор выполнял и перевод своих произведений, что создало ситуацию «двух оригиналов» большого количества

© Доценко Е. Г., 2007

беккетовских текстов. Поскольку Беккет не столько «переводил», сколько заново создавал свои тексты, вписывая их в иную лингвокультурную среду, самостоятельность французской и английской версий его произведений вызывает споры среди ученых. Но данная проблема может рассматриваться и как практическая: существует объективная сложность перевода произведений Беккета на другие языки. Можно спорить, должен ли переводчик учитывать обе авторские версии при переводе, например, на русский, и в какой мере театральные практики должны сегодня доверять «исходному» тексту при постановке беккетовских пьес.

Знакомство российской читательской и театральной аудитории с работами Беккета было неравномерным и по отношению к большей части его наследия достаточно поздним (сколь-либо полного собрания сочинений С. Беккета на русском языке не существует и на настоящий момент). Хотя Беккета как крупнейшего представителя театра абсурда десятилетиями знали и изучали в нашей стране: раздел, посвященный французскому антитеатру, обязательно содержится в учебниках по зарубежной литературе или театру XX века. Первые «классические» переводы наиболее известных пьес и малой прозы Беккета были немногочисленны и выполнялись с языка оригинала. Так, «В ожидании Годо» в переводе (с французского) М. Богословской было опубликовано «Иностранной литературой» в 1966 г. [Беккет 1966]. (Показательным для времени публикации можно считать и предисловие А. Елистратовой к пьесе: «Здесь наиболее полно, демонстративно, с откровенностью, граничившей с истерическим надрывом, выразились разрушительные тенденции, свойственные «театру абсурда»: отрицание разумно постижимого сюжета, характеров, сценического действия, закономерно ведущего от завязки к развязке... А сквозь хаотические обломки разрушенной драмы, старательно низведенной до нечленораздельного абсурда, проступило представление о трагикомической абсурдности всего мира, о непреходящей бессмысленности человеческого существования» [Елистратова 1966: 160]).

Большее количество переводов Беккета стало появляться с начала 90-х гг. XX в., что вряд ли упростило ситуацию. Пере-

воды последних лет – не только разного качества и профессионализма, но и в разной степени учитывающие связь беккетовского текста с языковой, литературной и/или театральной средой, в которой они не «возникли», а были сознательно автором созданы и идентифицированы. В некоторых случаях перевод того или другого произведения С. Беккета осуществляется с французского и английского одновременно. Так, перевод в оригинале англоязычного романа Беккета «Мерфи» (*Murphy*, 1936) отечественным беккетоведом и специалистом по зарубежной драме М. Кореновой [Беккет 2002] выполнен – что не удивительно – с английского, а в другом русскоязычном издании романа специфика перевода обозначена следующим образом: «Пер. с англ. А. Панасьева; пер. с фр. А. Жгировского» [Беккет 1999]. Каким образом была распределена работа переводчиков и пытались ли они совместить две версии текста в одном, можно лишь догадываться. «Трилогия» Беккета очень убедительно переведена В. Молотом, но и здесь встречается загадочная формулировка: «перевод с французского и английского» [Беккет 1994].

Некоторые сомнения вызывает и попытка А. Панасьева и А. Жгировского «перевести» ряд говорящих англоязычных (большинство персонажей романа – ирландцы, и носят ирландские имена) фамилий, хотя переводчики очевидно учитывают склонность Беккета к языковой игре и стремятся найти адекватное соответствие. Например, поэт *Ticklerenny* становится в русском тексте «Тыкалпенни», а доктор *Angus Killecransie* – Ангус Убифсих. Проблема в том, что Беккет, как правило, не ограничивается, только одной для каждого случая аллюзией или возможностями одного языка. «Фамилия Энгуса Киллеркранки, – поясняет Дж.Ноулсон, – говорит сама за себя; *krank* по-немецки означает «больной», следовательно перед нами доктор «Убей болезнь» [Knowlson 2004: 199].

Комментарии к насыщенному (часто скрытыми) аллюзиями беккетовскому тексту представляют отдельную сложность и не всегда оказывают действительно ценную помощь. Разумеется, очень хорошо, когда возможности издания позволяют предложить глубокий и серьезный комментарий, как это произошло с «Никчемными текстами» [Беккет 2003], вышедшими в серии «Литературные памятники» в 2003 г. (со-

ставление и примечания Д. Токарева). Иное дело – ранний роман Беккета *More Pricks than Kicks*: даже название произведения переводится по-разному и до сих пор не утвердилось как значимая формула в нашем культурном пространстве. А. Панасьев, переводя роман на русский язык, вынес в заглавие фразу «Больше лаает, чем кусает» – вместо тщательно трансформированной Беккетом цитаты из Деяний апостола Павла («слова, с которыми Господь обратился к Савлу на дороге в Дамаск» [Ackerley 2004: 381]). Трудно согласиться с подобной «вольностью» переводческой трактовки, хотя в условиях несоблюдения закона об авторском праве существуют и более радикальные несоответствия российских «переводов» беккетовскому замыслу (в качестве наиболее резко бросающегося в глаза примера нельзя не обратить внимания на судьбу российской «Элефтерии». Ранняя пьеса С. Беккета, опубликованная по-английски и по-французски лишь в 90-е гг. XX в., представлена в сборнике «Потерянные пьесы» разрозненными отрывками, но обозначена как «Элефтерия. Пьеса в трех действиях. (Неопубликованная рукопись)» [Беккет 2001]).

Возвращаясь к проблеме перевода с двойного источника, следует, вероятно, остановиться на самой истории вопроса: как сложилось, что авторские версии текста на французском и английском языках интенционально имеют расхождения. То, что Беккет – ирландец (и выходец из протестантской, а не католической ирландской семьи) имеет значение, поскольку «ирландскость» находит выражение в беккетовских произведениях на различных уровнях текста. Но Франция – свободный выбор Беккета, он жил и работал в основном в Париже не как беженец, а как человек, который находил именно парижскую культурную и политическую атмосферу наиболее соответствующей своим личностным и творческим интересам. С Англией у Беккета складывались тем более не простые отношения, издательские, в частности, и писатель неоднократно и недвусмысленно заявлял, что не хотел бы считаться британцем.

«Национальный вопрос» в традиционном его наполнении, впрочем, писателю совершенно чужд. Беккет индифферентен к проявлениям национального и мог бы, вероятно,

сказать словами одного из любимых своих философов: «Самый дешевый вид гордости – гордость национальная» [Шопенгауэр 1992: 300]. Однако свои права предъявляет языковая принадлежность, а при чуткости Беккета к словесным играм самого языка, собственно концептосфера английского, французского или немецкого (работая над немецкими постановками своих драм, Беккет, как сообщает биограф писателя, изменил в пьесе «Конец игры» породу собаки со шпица на пуделя – «в честь Шопенгауэра, который любил пуделей» [Pronin 1997: 555]) языка активизирует национальные культурные пристрастия и приоритеты, не говоря уже об интересе Беккета практически ко всей европейской философской, литературной и театральной традиции, рутину которой он, «играя», преодолевает. На французском языке Беккетом в оригинале созданы романная Трилогия, «Никчемные тексты», «Элефтерия», «В ожидании Годо», «Конец игры», «Развязка»; по-английски – «Мечтая о женщинах, красивых и средних», «Мерфи», «Последняя лента Крэппа», «Игра», «Счастливые дни», «Приходят и уходят».

Само восприятие писателем французского и английского в качестве «языков творения» всегда было не одинаково. Еще в его первом романе герой, размышляя о французских классиках, замечает: «У них нет стиля, они пишут без стиля... Только французскому языку это под силу» [Beckett 1993: 48]. Р конца 30-х гг. французский становится и языком собственного творчества С. Беккета, а «когда в 1956 его спросили, почему он начал создавать произведения на французском языке, Беккет ответил: “Потому что по-французски можно писать без стиля”» [Ackerley 2004: 205]. Считается, что первичное обращение писателя-абсурдиста к французскому было связано с «бегством от английского», от того множества ассоциаций, которое вызывает слово в родном языке. Французский язык пьес Беккета можно считать более нейтральным («без стиля»!) по отношению к лексической норме; введение «айришизмов» (кельтских слов и выражений, которыми изобилует беккетовский английский) во французский вариант произведений, очевидно, потребовало бы комментария, которого автор как раз избегал. Но французский Беккета, хотя и связан изначально с разработкой писателем-модернистом

более лаконичного стиля, вызвал к жизни собственные нюансы, которые, напротив, «не работают» по-английски. «Есть что-то в самой сущности языка, – полагает С. Исаев, – что располагает к сухости и точности линий... Английские переводы прагматичнее, конкретнее – и вместе с тем теплее» [Исаев 1998: 5]. С другой стороны, у французского языка есть свои возможности, связанные с национальными традициями комизма.

«Вернувшись» к английскому в конце 50-х гг. и работая на двух языках практически с равной степенью интенсивности, Беккет отказывался от перевода (в привычном смысле) и каждый раз фактически пересоздавал уже существующее произведение, предлагая если не новый, то все же оригинальный текст – второй «оригинал». Российские переводчики справедливо замечают различия между двумя версиями беккетовских текстов, но вероятно, напрасно, пытаются элиминировать эти различия в одном переводе с двух языков. Было бы интересно иметь самостоятельные переводы и с французского, и с английского хотя бы самых известных, программных пьес театра абсурда: «В ожидании Годо», «Конец игры», «Игра», «Счастливые дни». Драматургия С. Беккета, являясь по сути своей экстерриториальной (как и весь беккетовский канон после 1946 года), вступает в диалог с традициями различных стран и культурных уровней.

Начало активного драматического творчества, а затем театральной деятельности Беккета приходится на «французский» период, когда произведения писателя в оригинале создавались по-французски. Языковое соотношение в театре абсурда, тем не менее, не оставалось неизменным и продолжало эволюционировать – параллельно с развитием драматургии, характерным для нее «диалогом вне партнера» и благодаря возможностям автоперевода. Концепция искусства у Беккета предполагает недоверие к экспрессивной функции языка, зато сама «оболочка» слова, его произношение и написание может вызывать множество ассоциаций. «Опустошение языка» (чтобы показать бессмысленность Слова, нужно четко представлять, какое значение в него изначально вкладывалось) осуществляется последовательно при работе автора с первичным текстом, и с переводным.

Используя положения теории перевода в работе «Беккет и Вавилон», Б. Фитч пытается определить статус второго авторского текста произведений ирландско-французского писателя. При всей самодостаточности и разработанности обеих авторских версий считать их автономными, как справедливо полагает исследователь, было бы неверно; «память» друг о друге сохраняют не только варианты произведения, но и языки, задействованные при работе: «Эти два текста должны рассматриваться до *некоторой степени* в качестве дополнения друг к другу на *каждом из уровней* – означающего и означаемого» [Fitch 1988: 181].

Концептосферы обоих языков вызывают к жизни различные смыслы. Так, английский текст задействует национальное пристрастие к театру и театральности, и классическое создание абсурда «В ожидании Годо» (*En attendant Godot*, 1949, *Waiting for Godot*, 1954), например, только в английском варианте получило подзаголовок «Трагикомедия в 2-х актах». В двух версиях «Годо» различен даже уровень аллюзий, в том числе и театральных. Определенно «британскими» оказываются в произведении Беккета аллюзии на Чарльза Чаплина-старшего и его комедийные эстрадные номера. По наблюдениям Ф. Робинсона, восклицание героя “Oh tray bong, tray tray tray bong” заимствовано как раз из такого представления, но оно в беккетовском тексте и предназначено для англоговорящей публики [Robinson 1991: 65]. Во французском оригинале соответствующая реплика выглядит иначе: здесь Эстрагон лишь несколько трансформирует фразу “Oh, très bien”, повторяя ее вслед за Владимиром, но «с английским акцентом» [Beckett 1985: 49]. Аналогично в английской версии встречаются французские словосочетания, которые неожиданно и непонятно для партнера произносит один из героев. А к «айришизмам» (Irishisms) английский критик и, что обычно подчеркивается, ирландец по происхождению А. Кеннеди относит и реплику Владимира «Get up till I embrace you» [Kennedy 1989: 25]. По-французски высказывание практически лишается своей парадоксальной окраски: «Encore toi! Viens que je t'embrasse!», как, впрочем, и при переводе на русский язык: «Иди, я тебя обниму» [Беккет 1999: 79].

Апеллируя не только к собственно вербальным средствам, «Беккет не расценивает язык как изолированную систему концепций, эзотеричных по отношению к объекту, который ему предназначено выражать; поэтому наложение соответствующей драматической формы представляет собой самостоятельную проблему» [Velissariou 1982: 32]. В результате и образ мира, и «качество абсурда» меняется в зависимости от языка, на котором полиглот-автор творит или на который переводит. Апелляция к философской и/или к драматической традиции варьируется порой неуловимо, а порой и на уровне зримых образов. Театральные приоритеты Беккета, впрочем, сами не всегда поддаются разграничению по национальным инвариантам. Драматург остро чувствует рутину не только в старых, отживающих свой век формах, но и в едва определившихся, претендующих на абсолютную новизну системах. Разделительную черту проводят между популярной культурой и традициями «серьезной» драмы, которые с равной частотностью использует и цитирует Беккет. Сами аллюзии не только актуализируют, обновляют ту или иную часть драматического наследия, но и указывают на ее неизменную релевантность. А национальное – все же проявляется в той стихии театральности, в степени и возможностях условности, адекватных традициям тех мощных театральных супердержав, в которые двумя вариантами своих произведений включается Беккет.

Обращаясь к богатой английской традиции, писатель охватывает практически весь ее диапазон. Не приходится удивляться, что шекспировские аллюзии на различных уровнях структуры произведения обнаруживаются едва ли не в каждой пьесе Беккета. «Конец игры» (*Fin de Partie*, 1956; *Endgame*, 1958) в таком случае – это и «Гамлет» (героя зовут Hamm, почти Hamlet), и «Король Лир», и «Буря». Отношения родителей и детей даже при небольшом количестве персонажей допускают в пьесе много вариантов, а тема короля приходит вместе с шахматной семантикой «Эндшпиля» – «Конца игры» (название одноактной пьесы «Конец игры» на русский язык нередко переводят с французского *Fin de Partie* как «Эндшпиль»). Однако шахматный план далеко не исчерпывает всех коннотаций «конца игры» в пьесе. Сфера функ-

ционирования понятия «эндшпиль» в русском языке очень узка и конкретна и закрепляется пространственно креслом-каталкой, служащим одновременно тронem для здешнего тирана Хамма. О шекспировской «Буре» напоминает водный простор за окном, но и героев Хамма и Клова можно сравнить с Просперо и Калибаном бесконечно необитаемой земли. Ощущая себя на сцене, «как на сцене»: «Кто-то все еще на меня смотрит» [Beckett 1990: 160], – беккетовские герои оказываются соотносены с шекспировской традицией и объективно, и субъективно. С одной стороны, персонажи Беккета включают Шекспира (как Библию, и столь же часто) в свой игровой план. Они вообще много и разножанрово играют, представляя себя то зрителями, то участниками сценического представления; используют театральную лексику, принимают «драматические» позы и просят «поддержать место» на время их отсутствия. Шекспировский текст Беккет задействует и эксплицитно: здесь цитируют Офелию и Лира, и Ричарда III, и Просперо; часто фразы из классических пьес подчеркнута узнаваемы в произведениях – особенно в английских версиях, что кажется вполне естественным, поскольку Шекспира сам Беккет читал не по-французски.

С другой стороны, метатекстовые возможности пьес Беккета сами по себе «повторяют» Шекспира, утверждавшего принцип метатеатральности уже в трагедиях и комедиях, но особенно в поздних барочных трагикомедиях. Г. Блум считает возможным рассматривать беккетовскую пьесу («Конец игры») как самостоятельный текст и как своего рода комментированное чтение «Гамлета» [Bloom 1994: 505–507]. Интересно, что в плане перевода подобного двойного кодирования текста теперь уже на зримый, пластичный театральный язык не существует национальных преград, и не только английский, но и современный российский театр дает возможность увидеть и почувствовать многосоставность драматических произведений Беккета. Несколько лет назад (в 1997 г.) трагикомедия «В ожидании Годо» была поставлена Ю. Бутусовым в театре им. Ленсовета. Роли исполняли М. Трухин (Владимир), К. Хабенский (Эстрагон), М. Пореченков (Поццо), А. Зибров (Лаки). Беккетовское внимание к смежным с театром видам искусства и к популярным зрелищам здесь было

передано не только за счет хрестоматийных «чаплинских» шляп-котелков, но и с помощью циркового антуража. А пластический, спортивный потенциал актеров позволил им сделать зрелище по-настоящему живым, ярким и веселым, что отнюдь не исключило философской глубины пьесы. Переключка с Шекспиром стала особенно очевидной уже благодаря развивающемуся театральному контексту: тот же коллектив (теперь на сцене МХАТа) экспериментирует с «Гамлетом», выходя на уровень «комментированного прочтения», но не останавливаясь на нем.

Другой пример, на наш взгляд, менее успешный, театральной интерпретации беккетовской пьесы представил в 2006 юбилейном году (столетие со дня рождения драматурга) московский театр им. А. С. Пушкина. «Счастливые дни» (в переводе Л. Беспаловой) поставил М. Бычков, роль Винни исполняет В. Алентова. Наиболее эффектны здесь декорации к спектаклю, представляющие «природное» окружение Винни как поле скошенной и пожелтевшей травы – достаточно приятный фон для того, чтобы чувствовать себя не живой, но счастливой. Однако та же конкретика выглядит чрезмерной по отношению к центральной коллизии произведения. Абсурдность бытия человека в мире получает более «точное», чем у Беккета, воплощение: во втором акте нечто вроде землетрясения, действительно воспроизведенного на сцене, заставляет героиню В. Алентовой испытывать максимум неудобств. Второе действие пьесы в данной постановке вообще предстает редуцированным (текст пьесы сокращен), зато интонация Винни резко меняется, поднимаясь до не предусмотренных «Счастливыми днями» негодующих нот. Финал пьесы также выглядит «обновленным» и неожиданно в этой интерпретации счастливым: Винни и Вилли вместе исполняют жизнерадостную песню.

Создается впечатление, что пытаться наглядно представить на сцене «абсурд» – в отсутствие соответствующей (как во Франции) традиции российской культуры – непродуктивно. Но беккетовский текст подготовлен к «буквальному» воспроизведению, что дает современному нерепрезентативному театру особые возможности. Произведения требуют особого даже не читательского, а режиссерского и актерского прочте-

ния, перевод на визуальный язык пьесой фактически уже осуществлен. «Одновременно можно видеть, – отмечает Ш. Леви, – текст пьесы и указания драматурга по поводу нетекстовых театральных элементов, как перевод одной семиотической системы (“текст”) в другую (“спектакль” или “перформанс”))» [Levy 2002: 26].

Нерепрезентативный театр Беккета уходит от самой проблемы отражения «жизненных реалий», создавая художественный мир из рутины – театральной и бытовой, но не останавливаясь как данность ни на ней, ни даже на уровне универсальных обобщений: театр – это прежде всего театр, сам себя он и разыгрывает, и представляет. Произведения этого театра трудно понять: как и предполагает концепция абсурда, здесь мир буквально выходит за пределы нашего представления. У Беккета мы всегда видим больше, чем (написанный или воспроизведенный) текст: в этом смысле его пьесы театральны, а не дискурсивны. Для сравнения: если мы смотрим сегодня спектакль по любой из великих трагедий Шекспира, мы видим меньше, чем возможно, т.к. одна режиссерская интерпретация скрывает множество других допустимых прочтений, т.е. текст, созданный для театра, тем не менее, не сводится к его презентации, перформансу. У Беккета то, что мы должны увидеть, написано в тексте, и визуальный ряд *заменяет* смысл, который есть, и который мы, как и герои, хотим понять, но, как и у них, наши усилия тщетны. Так, главные герои «Годо» на каждом шагу себя опровергают: Диди и Гого *выглядят* как бродяги, но их «подлинный» статус не известен; противоречиво представлены и интеллектуальные возможности протагонистов Беккета. Зрители хотели бы знать больше о героях и ситуации, в этом смысле пьеса не «об ожидании»: она и есть ожидание чего-то, что не существует или что не дано постичь – ни в жизни, ни в театре.

Столкновение различных смыслов и бессмыслицы, мировоззренческих или, например, языковых моделей в одном тексте беккетоведение объясняет с помощью излюбленного писателем «эффекта пермутации». М. Эсслин предупреждает: «Мы не должны заходить слишком далеко, пытаясь идентифицировать взгляды Беккетта с любой философской школой» [Esslin 2004: 61]. Беккет никогда не предан целиком и

полностью одному видению той или иной концепции; он всегда оставляет место для альтернативного понимания. Предоставляя возможность «другому» прочитать и по-своему наполнить (а не только «понять») его текст, Беккет оказывается совершенно открыт и российскому лингвокультурологическому пространству.

ЛИТЕРАТУРА

- Беккет С. В ожидании Годо / Пер. с фр. М. Богословской // Иностранная литература. 1966. №10
- Беккет С. Мерфи / Пер. с англ. и фр. А. Панасьева, А. Жгировского. Киев: Ника-Центр, 1999
- Беккет С. Мерфи / Пер. с англ. М. Кореновой. М. : Текст, 2002
- Беккет С. Никчемные тексты / Пер. с франц. Е. В. Баевской. СПб.: Наука, 2003
- Беккет С. Театр: Пьесы / Пер. с англ. и фр. СПб.: Азбука, Амфора, 1999.
- Беккет С. Трилогия (Моллой, Мэлон умирает, Безымянный) / Пер. с франц. и англ. В. Молота. СПб.: Изд-во Чернышева, 1994
- Беккет С. Элефтерия / Пер. О. Тархановой // Потерянные пьесы. М. : А, D.& T, 2001
- Елистратова А. Трагикомедия Беккета «В ожидании Годо» // Иностранная литература. 1966. №10.
- Исаев С. Длинные вещи жизни // Беккет С. В ожидании Годо / Пер. с фр. С. Исаева, А. Наумова. М. : Изд-во ГИТИС, 1998.
- Шопенгауэр А. Свобода воли и нравственность. М. : Республика, 1992.
- Ackerley, C.J. and S.E. Gontarski, The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader's Guide to His Works,
- Beckett, Samuel. Dream of Fair to middling Women. New York: Arcade Publishing, 1993.
- Beckett, Samuel. The Complete Dramatic Works. London, Boston: Faber and Faber, 1990.
- Bloom, Harold The Western Canon: The Books and School of the Ages. New York, San Diego, London: Harcourt Brace & Co., 1994.
- Cronin, Anthony. Samuel Beckett: The Last Modernist. N.Y.: De Capo Press, 1997.
- Esslin, Martin. The Theatre of the Absurd . New York: Vintage Books, 2004.

- Fitch, Brian T. *Beckett and Babel. An Investigation into the Status of the Bilingual Work.* Toronto, London: University of Toronto Press, 1988.
- Kennedy A.K. *Samuel Beckett.* Cambridge, 1989.
- Knowlson, James. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett.* N. Y.: Grove Press, 2004.
- Levy, Shimon. *Samuel Beckett's Self-Referential Drama.* Brighton and Portland: Sussex Academic Press, 2002.
- Life, and Thought.* N.Y.: Grove Press, 2004.
- Robinson, Fred Miller. "Tray Bong! Godot and Music Hall". In: *Approaches to Teaching Beckett's 'Waiting for Godot'* /ed.by June Schlueter and Enoch Brater. New York: The Modern Language Association of America, 1991.
- Velissariou, Aspasia "Language in 'Waiting for Godot'". In: *Journal of Beckett Studies/ Ed.by John Pilling.* No 8, Autumn, 1982.