

ДРАМАТУРГІЯ НАТАЛІ САРОТ У КАНТЭКСЦЕ ФРАНЦУЗСКАГА НЕААВАНГАРДА

М. Я. Краснова

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

krasnova.list@gmail.com;

наук. кір. – А. А. Барысеева, канд. філал. навук, дац.

Наталі Сарот, адзін з ключавых прадстаўнікоў «новага рамана», таксама з’яўляецца аўтарам п’ес, напісаных у перыяд з 1964 па 1982 гг. Іх нельга адназначна аднесці ні да аднаго з асноўных напрамкаў драматургіі 2-й паловы XX ст. (інтэлектуальны тэатр, «антыдрама»), паколькі яны спалучаюць у сабе рысы абодвух напрамкаў і прыёмы, якія выкарыстоўваюцца пісьменніцай у прозе. Як і ў раманах, у п’есах Н. Сарот працягвае факусіравацца на «пераддыялогу» і праблеме камунікацыі, звяртаючы асабліваю ўвагу на праблему недасканаласці мовы.

Ключавыя словы: французская літаратура; драматургія; новы раман; неаавангард; трапізмы.

Імя Наталі Сарот цесна звязана з паняццем «новы раман»: літаратурнай плыню, якая развівалася ў Францыі ў 60-я гады XX стагоддзя. Найбольшую славу тасць пісьменніцы прынеслі зборнік «Трапізмы» (кароткія замалёўкі псіхалагічных рэакцый універсальнага характару), раманы «Планетарый», «Залатыя плады», «Дзяцінства» і іншыя. Праз поспех названых раманаў п’есы Н. Сарот засталіся нібыта ў іх ценю і даследаваны ў значна меншай ступені ў параўнанні з празаічнымі творамі.

Акрамя зборніка нарысаў, «Трапізмы» далі назву творчаму метаду Н. Сарот увогуле. У эстэтычнай праграме пісьменніцы «трапізмы» – гэта няўлоўныя імпульсы ў падсвядомым чалавека, якія ўзнікаюць у адказ на раздражняльнік: іншага чалавека. «Трапізмы» – зрухі ў псіхіцы, яшчэ не асэнсаваныя іх носьбітам і не аформленыя ў словы. Яны і ёсць цэнтральным аб’ектам увагі пісьменніцы і прасочваюцца ва ўсіх яе творах незалежна ад роду літаратуры. Не стала выключэннем і драматургія. У ёй Н. Сарот рэалізуе тыя ж прыёмы, што і ў раманах: «трапізмы», абезаблічанаць персанажаў, пераддыялог, калектыўнае несвядомае і ўвага да падсвядомага ва ўмовах страты героямі індывідуальнасці.

Н. Сарот з’яўляецца адным з ключавых прадстаўнікоў плыні «новы раман», пры гэтым некаторыя драматургічныя творы былі напісаны пасля росквіту гэтага напрамку – з 1964 па 1982 гг. Адпаведна, цяжка аднесці

п'есы пісьменніцы да канкрэтнага этапу развіцця французскай літаратуры. У французскіх крыніцах дыскурс пра яе п'есы часта суправаджаецца прыметнікамі *sarrautien – le théâtre sarrautien* [1], аднак па гэтым прынцыпе можна ўтварыць прыметнік ад прозвішча любога аўтара падчас даследавання яго творчасці. Гэта не дапамагае класіфікацыі твораў, а з'яўляецца проста варыянтам называння іх стваральніка.

Найбольш агульнай характарыстыкай драматургіі Н. Сарот лічыцца азначэнне «неаавангардысцкі тэатр». Пад неаавангардам разумеюць пасляваеннае еўрапейскае мастацтва: літаратуру, жывапіс, тэатр. У перыядызацыі сучаснага мастацтва неаавангард ідзе за эпохамі мадэрнізму і авангарда – да апошняга адносіцца творчасць кубістаў, сюррэалістаў, дадаістаў – і папярэднічае эпосе постмадэрну. Такім чынам, прапанаванае азначэнне занадта шырокае, каб можна было вылучыць спецыфічныя рысы.

Гаворачы пра месца неаавангарда ў гісторыі французскай літаратуры, важна адзначыць, што дзве сусветныя вайны XX стагоддзя рашуча паўплывалі на культурную сітуацыю ўвогуле і на працэсы ўнутры канкрэтных гуманітарных сфер.

Умоўна абмежаваць культурную эпоху пасля заканчэння Другой сусветнай вайны рамкамі 70-х гадоў дазваляе меркаванне, што працягласць дзейнасці аднаго пакалення складае прыблізна трыццаць гадоў. Такім чынам, можна дастаткова дакладна вызначыць перыяд актыўнасці пасляваеннага пакалення, бо менавіта яно, паводле нямецкага сацыёлага К. Мангейма, належыць да «сіл, якія фарміруюць грамадства».

«Залатое трыццацігоддзе» французскай літаратурнай і філасофскай славы можа быць прадстаўлена дзейнасцю адразу трох пакаленняў: тых, хто нарадзіўся ў 1900-я гады (экзистэнцыялісты Ж.-П. Сартр, М. Мерло-Панці), з сярэдзіны 10-х да сярэдзіны 20-х гг. (структуралісты і постструктуралісты Р. Барт, М. Фуко; новараманісты А. Роб-Грые і М. Бютор) і ў 30-я гады (постструктуралісты Ж. Дэрыда, Ю. Крысцева і заснавальнік часопіса *Tel Quel*, прадстаўнік «найноўшага рамана» Ф. Салерс). Гэты агляд адлюстроўвае вельмі блізкае суседства авангарднай тэорыі і практыкі. Момантам і месцам сустрэчы трох пакаленняў сталі 60-я гады – росквіт структуралізму, французскі варыянт якога шукаў апору ў тым ліку ў эстэтычных праграмах і мастацкай практыцы авангарднай літаратуры.

Літаратурную палітыку таталітарных рэжымаў адрознівала крайняя ступень нецярпімасці. Жорсткая нецярпімасць неаавангарда 50–60-х гг. нават узмацнялася ў параўнанні з класічным авангардам эпохі Першай сусветнай вайны.

Неаавангард быў цесна звязаны з «новымі левымі», з ваяўнічай моладзевай апазіцыяй. Яго апафеоз – студэнцкія барыкады ў Парыжы Мая 1968 г., а лагічнае завяршэнне – хваля тэарызму, падпольная дзейнасць разнастайных «чырвоных брыгад». Дзеячы неаавангарда адыходзілі ад характэрнай для класічнага авангарда масавасці, не імкнуліся да ўцягнення шырокай публікі, арыентаваліся больш на індывідуальныя творчыя пошукі і супрацьпастаўлялі сябе ангажаванай літаратуры, асабліва распаўсюджанай у першае пасляваеннае дзесяцігоддзе.

50–60-я гг. характарызуюцца бурным развіццём адразу некалькіх напрамкаў французскага тэатральнага мастацтва, якому належала асаблівая роля ў гэты перыяд. З шэрагу рыс напрамкаў драматургіі, пра якія пойдзе гаворка ніжэй, мы вылучылі тыя адметнасці, што ў той ці іншай ступені ўласцівыя тэатру Н. Сарот, або, наадварот, зусім для яго не характэрныя.

«Тэатр ідэй» на чале з Ж. Ануем, Ж.-П. Сартрам і А. Камю сфарміраваўся яшчэ ў даваенныя гады, аднак не страчваў актуальнасці і пасля вайны. Гэтаму тэатру ўласцівая апора на філасофію экзістэнцыялізму і пераасэнсаванне міфалагічных сюжэтаў. Для такога тэатра характэрна словацэнтрычнасць: ідэалаг «тэатра ідэй» Ж.-П. Сартр настойваў на важнасці ў яго п'есах не стылю, але перш за ўсё слова, думкі.

Яшчэ адзін напрамак – «тэатр абсурду» («антыдрама»), які таксама абапіраўся на філасофію экзістэнцыялізму. Сярод найважнейшых прыёмаў антыдрамы – разбурэнне класічнай асновы п'есы: канфлікту і інтрыгі. Перасталі выкарыстоўвацца класічныя мадэлі развіцця сюжэту, дзе зыходная сітуацыя непазбежна рушыла да кульмінацыйнага вырашэння. Была прынята спроба разбурэння прычынна-выніковых сувязей з мэтай адысці ад узнаўлення першаснай рэальнасці: узнаўлення патрабавала не само жыццё, але стаўленне да яго, яго ўспрыманне.

Кампазіцыйна тэатр абсурду адметны выкарыстаннем прыёму мантажу і, як след, алінейнасцю і разрозненасцю структуры п'есы.

Знікае прамая сувязь паміж характарам персанажа і абставінамі. Больш за тое: адмовіўшыся ад лагічна пабудаванага сюжэту, драматургі адмовіліся і ад псіхалагізму вобразаў. Персанажы драмы абсурду – маскі, носьбіты пэўнага стану, але не ідэй і канкрэтных парокаў, як у класічным тэатры. П'еса С. Бекета «У чаканні Гадо» заснаваная на тым, што пра цэнтральнага персанажа толькі ідзе размова, а сам ён увогуле не з'яўляецца на сцэне. Гэта парушае сцэнічную ілюзію і заклікае гледача (чытача) у працэс новага ўспрымання старога свету. П'еса Н. Сарот «Маўчанне» (*Le Silence*, 1967)

нібыта зычыць гэтую сцэнічную сітуацыю: мы сведкі размовы пра персанажа, які прысутнічае на сцэне, але не ўдзельнічае ў камунікацыі.

«Антыдрама» не была абсалютна аднароднай плынню. Французскімі крытыкамі і драматургамі была прапанавана тыпалогія, якая вылучае наступныя напрамкі ўнутры магістральнага шляху: «паэтычны тэатр» (Ж. Адыберці, Ж. Вацье), тэатр «насмешкі» (С. Бекет, Э. Іанеско, Ж. Жэне) і палітычны сацыяльны тэатр (А. Адамоў, Ф. Арабаль). Мэтазгодна азначыць, што зыходныя пункты канфліктаў у п'есах Н. Сарот могуць выклікаць у чытача здзіўленне і неўразуменне праз уяўную абсурднасць і засяроджанасць на дробязях (яскравы прыклад – п'еса «Ні з таго ні з сяго» (*Pour un oui ou pour un non*, 1982), якая пачынаецца са спрэчкі двух сяброў. Прычынай спрэчкі становіцца тое, як адзін персанаж сказаў другому фразу *c'est bien ça*: «нядрэнна», «малайчына». Інтанацыя быццам ставіла пад сумненне значнасць сітуацыі, адносна якой фраза была ўжыта, прычым пра саму сітуацыю мы так і не даведваемся). Аднак гэта не дае падстаў цалкам адносіць драматургію Н. Сарот да «антыдрамы», бо важней за катэгорыю абсурду ў пісьменніцы выступае праблема няўдалай спробы камунікацыі (*l'échec de la parole*). Фактычна, вышэйзгаданая «Ні з таго ні з сяго» і іншыя п'есы факусіруюцца на няздольнасці людзей пачуць і зразумець адно аднаго.

У даследчыкаў драматургіі Н. Сарот можна таксама сустрэць паняцці «тэатр слова» і «тэатр трапізмаў». Першы тэрмін, «тэатр слова», абумоўлены словацэнтрычнасцю п'ес і можа выклікаць асацыяцыю з экзістэнцыяльным тэатрам Ж.-П. Сартра, які прытрымліваўся прынцыпу перавагі зместу, думкі над формай. У выпадку з Н. Сарот, аднак, акцэнт робіцца хутчэй на *гульнявым* аспекце мовы перад сэнсавым: недасканаласць сродкаў мовы для адназначнага выражэння «трапізмаў» штурхае пісьменніцу на эксперымент, які з прозы перайшоў у тэатр. Па-французску дадзены тэрмін гучыць як *théâtre de la parole* [2], што таксама можна перакласці як «тэатр маўлення». Мы лічым гэты альтэрнатыўны пераклад больш дасканалым у сувязі з дыялагічнай прыродай тэатра.

Драматургія Н. Сарот, такім чынам, стваралася пад уплывам магістральных напрамкаў тэатральнай творчасці эпохі. Аднак чытач, ужо знаёмы з манерай Н. Сарот, мог пазнаць аўтара п'ес дзякуючы вядомым па яе прозе прыёмам. «Тэатр трапізмаў» працягвае факусіравацца на «пераддыялогу» і непаспяховай камунікацыі, выкарыстоўваючы мову як недасканалы, але адзіны даступны інструмент.

Бібліографічнія спасылкі

1. *Bénard J.* Silence, tropisme et stéréotype chez Nathalie Sarraute. Montréal ; L'Annuaire théâtral, 2003. № 33. P. 79.
2. *Boblet M.-H.* *Le laboratoire dialogal : le théâtre de Sarraute.* Paris ; L'Harmattan, 2005. № 33. P. 114.