

**МІНІСТЭРСТВА АДУКАЦЫІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ
БЕЛАРУСКІ ДЗЯРЖАЎНЫ ЎНІВЕРСІТЭТ
ФІЛАЛАГІЧНЫ ФАКУЛЬТЭТ
Кафедра замежнай літаратуры**

КРАСНОВА
Маргарыта Ягораўна

ПАЭТЫКА РАДЫЁП'ЕС Н. САРОТ

Дыпломная работа

Навуковы кіраўнік:
кандыдат філалагічных навук,
дацэнт А. А. Барысеева

Дапушчана да абароны
«___» _____ 2021 г.
Заг. кафедрай
кандыдат філалагічных навук,
дацэнт Г. М. Бутырчык

Мінск, 2021

ЗМЕСТ

РЭФЕРАТ	3
РЕФЕРАТ	4
RÉSUMÉ.....	5
УВОДЗІНЫ	6
РАЗДЗЕЛ 1 РАДЫЁТЭАТР У КАНТЭКСЦЕ ДРАМАТУРГІІ НЕААВАНГАРДА	10
1.1 Асноўныя тэндэнцыі развіцця драматургіі неаавангарда.....	10
1.2 Сродкі стварэння драматычнага дыялогу ў радыёп’есах	15
1.3 «Трапізмы» як генетычны код творчасці Н. Сарот	20
РАЗДЗЕЛ 2 СПЕЦЫФІКА ДРАМАТЫЧНАГА ДЫЯЛОГУ Ў РАДЫЁП’ЕСАХ Н. САРОТ	24
2.1 Дыялагічныя стратэгіі ў радыётэатры	24
2.2 Стылістычная своеасаблівасць радыёп’ес.....	32
2.3 Паэтыка «трапізмаў» у драматургіі Н. Сарот	41
ЗАКЛЮЧЭННЕ	48
СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ	50
СПІС ПУБЛІКАЦЫЙ СТУДЭНТА.....	54

РЭФЕРАТ

Краснова Маргарыта Ягораўна

ПАЭТЫКА РАДЫЁП'ЕС Н. САРОТ

Структура дыпломнай работы. Дыпломная работа складаецца з уводзін, двух раздзелаў, спіса выкарыстаных крыніц, які змяшчае 55 найменняў. Поўны аб'ём работы – 54 старонкі друкаванага тэксту.

Ключавыя словы: ФРАНЦУЗСКАЯ ЛІТАРАТУРА, ДРАМАТУРГІЯ, НЕААВАНГАРД, РАДЫЁП'ЕСА, РАДЫЁТЭАТР, ДРАМАТЫЧНЫ ДЫЯЛОГ, ТРАПІЗМЫ, НОВЫ РАМАН.

Мэта дыпломнай работы: вызначыць асаблівасці паэтыкі радыёп'ес Н. Сарот.

Задачы дыпломнай работы:

- азначыць агульныя тэндэнцыі французскай драматургіі неаавангарда;
- вылучыць ключавыя сродкі стварэння драматычнага дыялогу ў радыёп'есах;
- акрэсліць ролю «трапізмаў» у творчасці Н. Сарот;
- раскрыць асаблівасці дыялагічных стратэгий у радыёп'есах Н. Сарот;
- прааналізаваць стылістыку п'ес Н. Сарот;
- разгледзець паэтыку «трапізмаў» у радыёп'есах Н. Сарот.

Аб'ект і прадмет даследавання. Аб'ектам даследавання з'яўляюцца п'есы «Маўчанне» (*Le Silence*, 1964), «Мана» (*Le Mensonge*, 1966), «Ізм, або Тое, што не мае назвы» (*Isma ou Ce qui s'appelle rien*, 1970). Прадмет даследавання – паэтыка радыёп'ес Н. Сарот.

РЕФЕРАТ

Краснова Маргарита Егоровна

ПОЭТИКА РАДИОПЬЕС Н. САРРОТ

Структура дипломной работы. Дипломная работа состоит из введения, двух глав, списка использованных источников, который состоит из 55 источников. Полный объем работы – 54 страницы печатного текста.

Ключевые слова: ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА, ДРАМАТУРГИЯ, НЕОАВАНГАРД, РАДИОПЬЕСА, РАДИОТЕАТР, ДРАМАТИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ, ТРОПИЗМЫ, НОВЫЙ РОМАН.

Цель дипломной работы: выявить особенности поэтики радиопьес Н. Саррот.

Задачи дипломной работы:

- обозначить общие тенденции французской драматургии неоавангарда;
- выделить ключевые средства создания драматического диалога в радиопьесах;
- определить роль «тропизмов» в творчестве Н. Саррот;
- раскрыть особенности диалогических стратегий в радиопьесах Н. Саррот;
- проанализировать стилистику пьес Н. Саррот;
- рассмотреть поэтику «тропизмов» в радиопьесах Н. Саррот.

Объект и предмет исследования. Объектом исследования являются пьесы «Молчание» (*Le Silence*, 1964), «Ложь» (*Le Mensonge*, 1966), «Изм, или То, что не имеет названия» (*Isma ou Ce qui s'appelle rien*, 1970). Предмет исследования – поэтика радиопьес Н. Саррот.

RÉSUMÉ

Marharyta Krasnova

POÉTIQUE DES PIÈCES RADIOPHONIQUES DE N. SARRAUTE

Structure. Le travail de fin d'études se compose de l'introduction, deux chapitres, la conclusion, la bibliographie qui contient 55 ouvrages consultés. Le travail est de 54 pages.

Mots-clés : LITTÉRATURE FRANÇAISE, DRAMATURGIE, NÉO-AVANT-GARDE, PIÈCE RADIOPHONIQUE, RADIOTHÉÂTRE, DIALOGUE DRAMATIQUE, TROPISMES, NOUVEAU ROMAN.

Le but du travail de fin d'études est de déterminer les particularités de la poétique des pièces radiophoniques de N. Sarraute.

Les objectifs du travail de fin d'études sont les suivants :

- préciser les tendances générales de la dramaturgie néo-avant-gardiste française;
- indiquer les principaux moyens de création du dialogisme théâtral dans les pièces radiophoniques;
- définir le rôle des «tropismes» dans les œuvres de N. Sarraute;
- révéler les caractéristiques des stratégies du dialogisme dans les pièces radiophoniques de N. Sarraute;
- analyser la stylistique des pièces de N. Sarraute;
- étudier la poétique des «tropismes» dans les pièces radiophoniques de N. Sarraute.

L'objet de l'étude : la poétique des pièces radiophoniques de N. Sarraute *Le Silence* (1964), *Le Mensonge* (1966), *Isma ou Ce qui s'appelle rien* (1970).

УВОДЗІНЫ

Наталі Сарот (фр. *Nathalie Sarraute*, 1900–1999) вядомая ў першую чаргу як раманістка і тэарэтык «новага рамана», аднак асаблівае месца ў яе бібліяграфіі займаюць драматычныя творы, у прыватнасці – радыёп’есы. Тэатр Н. Сарот вывучаны ў значна меншай ступені ў параўнанні з яе прозай, аднак прадстаўляе сабой цікавую з’яву, прычым не столькі з пункту гледжання сцэнічнай або радыёпастаноўкі, колькі ў якасці літаратурнага феномена.

Асноўны даследчык творчасці Н. Сарот і аўтар большасці прысвечаных ёй работ на французскай мове – літаратуразнаўца, пісьменнік і драматург А. Рыкнер. Менавіта ён прапанаваў называць п’есы Н. Сарот «лагадрамамі» (ад ст.-грэч. λόγος – слова, думка), падкрэсліваючы такім чынам, што не іначай як слова грае ў іх галоўную ролю і ёсць іх найважнейшым складальнікам: «Персанажы кожнай п’есы паўтараюць пэўныя словы або фразы з усімі іх варыянтамі так часта, што гэта падаецца дзіўным і выклікае трывогу» [55].

Сярод рускамоўных даследчыкаў вялікі ўнёсак у вывучэнне тэкстаў Н. Сарот зрабіла Л. А. Зоніна, якая таксама выканала пераклад шэрагу раманаў пісьменніцы на рускую мову. Напрацоўкі Л. А. Зонінай дапаўняюць і ўдакладняюць работы Я. Б. Варонінай і Л. А. Чарніцкай, у якіх быў зроблены глыбокі і падрабязны аналіз прозы аўтаркі, аднак яе драматургіі ўсё яшчэ было ўдзелена несуразмерна менш увагі.

Пераклад п’ес Н. Сарот на рускую мову зрабілі М. М. Анінская, Н. А. Светавідава і І. І. Кузняцова [25].

Што да беларускай мовы, сёння на яе існуе толькі пераклад зборніка нарысаў «Трапізмы» аўтарства З. Коласа [23]; пераклад раманаў і п’ес не ажыццяўляўся. Літаратуразнаўчых работ на беларускай мове па неаавангардзе ўвогуле і па творчасці Н. Сарот у прыватнасці намі знойдзена не было, у сувязі з чым можна казаць пра ўнікальнасць нашага даследавання для беларускамоўнай прасторы.

Акрамя таго, звычайна размова пра радыёп’есы ідзе ў кантэксце радыёжурналістыкі і суправаджаецца паняццямі з гэтай галіны ведаў (вельмі падрабязна тэму драматургіі ў сістэме жанраў радыё раскрылі А. А. Шэрэль і Н. А. Гааг). Безумоўна, радыёп’есы мусяць падпарадкоўвацца законам радыёвяшчання, аднак не менш важна падчас іх аналізу разглядаць і іх літаратурны складальнік.

Усе шэсць п’ес Н. Сарот, напісаных за перыяд з 1964 па 1982 год, прынята падзяляць на дзве паслядоўныя катэгорыі:

1. Радыётэатр (п'есы, напісаныя па замове нямецкай радыёстанцыі *Radio de Stuttgart*): «Маўчанне» (*Le Silence*, 1964), «Мана» (*Le Mensonge*, 1966), «Ізм, або Тое, што не мае назвы» (*Isma ou Ce qui s'appelle rien*, 1970), «Гэта прыгожа» (*C'est beau*, 1975).

2. Сцэнічны тэатр: «Яна там» (*Elle est là*, 1978), «Ні з таго ні з сяго» (*Pour un oui ou pour un non*, 1982) [9].

Аднак такі падзел даволі ўмоўны: праз тое, што мастацкая манера Н. Сарот, за рэдкім выключэннем, не прадугледжвае задзейнічанне нават жэстыкуляцыі, не кажучы ўжо пра сцэнічныя дэкарацыі, усе п'есы былі перададзеныя на радыё [16]. Карэктыроўкі, унесеныя ў п'есы з другой катэгорыі ў працэсе падрыхтоўкі да радыёпастаноўкі, былі зусім нязначныя.

Вядома, радыётэатр Н. Сарот мае шэраг адметных рыс. Драматычная калізія ў ім узнікае, нарастае, дасягае апагея і вырашаецца ў размовах персанажаў. У пазбаўленых дзеяння аднаактных п'есах думкі і перажыванні трансліююцца выключна праз слова, якое, захоўваючы сваю штодзённасць, дасягае памежнай напружанасці, нават агрэсіўнасці. У выніку непазбежная пэўная афектацыя драматызму псіхалагічных сітуацый, якія ўзнікаюць на ўяўнай сцэне, хаця яны нараджаюцца нібыта «з нічога». Як і персанажы раманаў Н. Сарот, героі яе п'ес не столькі жывыя людзі, колькі «псіхізмы» – «элементарныя адзінкі псіхічных станаў, якія ўступаюць у бурныя хімічныя рэакцыі паміж адно адным. Буры пад мікраскопам, буры ў шклянцы вады, але сапраўдныя буры» [16].

«Трапізмы», вынаходніцтва Н. Сарот, якое дала назву яе дэбютнаму зборніку нарысаў (1939 г.), таксама выразна рэалізуюцца ў радыёп'есах пісьменніцы. Перанятае з біялогіі паняцце «трапізмаў» стала ключавым у метадалогіі Н. Сарот і азначае «псіхалагічны зрух, які ўзнікае ў адказ на знешні раздражняльнік і выклікае эмацыйную рэакцыю яшчэ да яе асэнсавання і славеснага афармлення» [26, с. 8].

У драматычных творах Н. Сарот дыялог, іх асноўны складальнік, таксама паўстае «трапізмам» у тым сэнсе, што яго заўсёды спараджае сустрэча, узаемадзеянне з іншым чалавекам.

«Трапізм» у найвышэйшай ступені шматгалосны і поліфанічны, а «пераддыялог», які папярэднічае маўленню, ляжыць у аснове ўзаемадзеяння персанажаў. «Трапізмы» шукаюць выражэнне праз сродкі мовы, аднак няздольнасць аформіць іх у словы вымушае персанажаў ужываць клішэ або адказваць маўчаннем.

Шляхам стварэння гратэскных сітуацый, якія служаць каталізатарамі канфліктаў, Н. Сарот падымае філасофскую праблему недасканаласці мовы, якая прыводзіць да непаразумення паміж удзельнікамі камунікацыі.

Дыялагічная прырода драмы дазваляе назіраць за працяканнем псіхалагічных рэакцый персанажаў непасрэдна. А ўлічваючы тое, што канфлікты ў драматычных творах так ці іначай круцяцца вакол слоў і абмяркоўваюцца пры дапамозе тых самых слоў, усё, што патрабуецца для паўнаватаснага ўспрымання п'ес, – орган слыху, таму фармат радыёпастаноўкі можна лічыць найбольш прыдатным для ілюстрацыі падобнага роду ўзаемадзеяння.

Пра актуальнасць разгляду радыёп'ес сведчыць таксама актыўнае спажыванне аўдыёкантэнт у нашу лічбавую эпоху: праз хуткі рытм жыцця ўсё больш распаўсюджаным становіцца праслухоўванне аўдыёкніг і падкастаў. Радыёп'есы бачацца нам лагічным працягам гэтага шэрагу аднародных дапаўненняў.

У выніку, дыпломная работа актуальная праз сучаснасць фармату радыёп'ес, а пра яе ўнікальнасць і навізну сведчыць увага да тэмы радыёмастацтва і творчасці Н. Сарот з улікам таго, што яны не былі перакладзеныя на беларускую мову і ў дастатковай ступені даследаваныя ў беларуска- і рускамоўным літаратуразнаўстве. Таксама п'есы, якія падлягаюць разгляду ў дыпломнай рабоце, прадстаўляюць інтарэс як універсальныя замалёўкі са штодзённага жыцця, знаёмыя кожнаму канфлікты. У дыпломнай рабоце дзейнасць Н. Сарот як аўтара радыёп'ес даследуецца не толькі ў кантэксце яе творчасці, пераважна празаічнай, але і ў кантэксце французскага неаавангарда ўвогуле.

Дыпломны праект, такім чынам, мае на мэце вызначыць асаблівасці паэтыкі радыёп'ес Н. Сарот.

Для рэалізацыі пастаўленай мэты неабходна выканаць наступныя задачы:

1. Азначыць агульныя тэндэнцыі ў французскай драматургіі эпохі неаавангарда.
2. Вылучыць ключавыя сродкі стварэння драматычнага дыялогу ў радыёп'есах.
3. Акрэсліць ролю «трапізмаў» у творчасці Н. Сарот.
4. Раскрыць асаблівасці дыялагічных стратэгий у радыёп'есах.
5. Прааналізаваць п'есы з пункту гледжання стылістыкі.
6. Разгледзець паэтыку «трапізмаў» у радыётэатры Н. Сарот.

Аб'ектам даследавання з'яўляюцца п'есы «Маўчанне» (*Le Silence*, 1964), «Мана» (*Le Mensonge*, 1966), «Ізм, або Тое, што не мае назвы» (*Isma ou Ce qui s'appelle rien*, 1970). Прадмет даследавання – паэтыка радыёп'ес Н. Сарот.

Работа складаецца з Уводзінаў, двух раздзелаў, Заключэння і Спіса выкарыстаных крыніц, які ўключае 55 найменняў. Агульны аб'ём складае 54 старонкі друкаванага тэксту.

РАЗДЗЕЛ 1 РАДЫЁТЭАТР У КАНТЭКСЦЕ ДРАМАТУРГІІ НЕААВАНГАРДА

1.1 Асноўныя тэндэнцыі развіцця драматургіі неаавангарда

Характэрнай рысай літаратурнага авангардызму 1-й паловы ХХ ст. у параўнанні з традыцыйнымі формамі была рашучая рэформа паэтычнага слова, сінтаксісу. Напрыклад, яму ўласціва гэтак званая «жыццёвасць» творчасці. Гэта тлумачыцца перакананасцю сюррэалістаў у тым, што асновай творчасці могуць служыць толькі рэальна перажытыя падзеі, і да феномену «жыцця як творчасці», які практыкавалі пісьменнікі і мастакі з арбіты дада (М. Дзюшам, Ж. Вашэ, Ж. Рыго, А. Краван): кожны жэст і ўчынак яны ператваралі ў падабенства маніфесту. Звыклымі для практыкі авангардысцкіх групавак стылі публічныя выступы; як правіла, яны суправаджаліся эпатуючымі паводзінамі і скандаламі.

Правакатыўныя паводзіны былі не толькі сродкам пратэсту авангардыстаў супраць традыцыі, але і спробай вывесці чытачоў і глядачоў з іх пасіўнай ролі з мэтай разбурыць дыхатамію глядач-аўтар. Многія групойкі ставілі перад сабой мэты не столькі эстэтычнага, колькі этычнага характару (напрыклад, «змяніць жыццё, пераўтварыць свет» у сюррэалістаў). Дзеячы неаавангарда пасля не раз звярталіся да гэтых пастулатаў [2].

Цягам трох дзесяцігоддзяў пасля Другой сусветнай вайны Францыя перажывала надзвычайны росквіт, які праяўляўся як у дэмаграфічным, гэтак і ў інтэлектуальным планах, і не мог быць параўнаны ні з адным іншым перыядам яе гісторыі.

Як усе буйныя катаклізмы, што ўспрымаюцца як вехі не толькі ў гісторыі «падзей», але і ў гісторыі культуры, дзве сусветныя вайны ХХ 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 Карла Мангейма, належыць да «сіл, якія фарміруюць грамадства».

Пісьменнік і крытык Антуан Кампаньён так характарызуе дух літаратуры ХХ стагоддзя: «На першы план выходзілі тэхнічныя задачы: абмежаванне персанажа пунктам гледжання або унутраным маналагам, затым сціранне персанажа. Новы раман супрацьстаяў аналітычнаму раману, паэзія – апавяданню, Тэкст – аўтару... Мы не азіраліся ні назад, ні ў бок, на

іншыя літаратуры, “бульварнае чытво” – тое, што было чытанае. Любая згадка пра сілу літаратуры ўяўлялася непрыстойнай, паколькі лічылася, што літаратура бескарысная і мае значэнне толькі яе існаванне само па сабе. Але ў нашае латэнтнае стагоддзе, калі прагрэсізм як упэўненасць у заўтрашнім дні больш не ёсць нормай, эвалюцыянізм, на які літаратура абапіралася на працягу цэлага стагоддзя, здаецца, скончыўся»¹ [41, с. 31].

Залатое трыццацігоддзе французскай літаратурнай і філасофскай славанасці можа быць прадстаўлена дзейнасцю адразу трох пакаленняў: тых, хто нарадзіўся ў 1900-я гады (экзістэнцыялісты Жан-Поль Сартр, Марыс Мерло-Панці), з сярэдзіны 10-х да сярэдзіны 20-х гг. (структуралісты і постструктуралісты Ралан Барт, Мішэль Фуко; новараманісты Ален Роб-Грые і Мішэль Бютор) і ў 30-я гады (постструктуралісты Жак Дэрыда, Юлія Крысцева і заснавальнік часопіса *Tel Quel*, прадстаўнік «найноўшага рамана» Філіп Салерс). Гэты агляд адлюстроўвае вельмі блізкае суседства авангарднай тэорыі і практыкі. Момантам і месцам сустрэчы трох пакаленняў сталі 60-я гады – росквіт структуралізма, французскі варыянт якога шукаў апору ў тым ліку ў эстэтычных праграмах і мастацкай практыцы авангарднай літаратуры [12].

Неаавангард – больш сучасны напрамак авангарда, які разгарнуўся ў 50-60-я гг. ХХ ст. і праяўляўся ў адыходзе ад змястоўнасці экзістэнцыялізму, адмаўленні традыцыйных мастацкіх форм (сюжэту, персанажа, прасторы, часу і г.д.) і пошуку новых [39]. Гэтым тэндэнцыям галоўным чынам адпавядае паняцце дыскурсіўнай паэтыкі.

Дыскурсіўная паэтыка – гэта выяўленне новай канцэпцыі чалавека, арыентаванай на даследаванне феномена несвядомага. Гэтая з’ява, у параўнанні з рэалістычнай паэтыкай, з якой складалася значная частка літаратуры ХІХ–ХХ стст., характарызуецца пазбяганнем пэўнасці, дакладнасці апавядання, аб’ектыўных звестак, персанажаў з яўна акрэсленым вобразам у, адпаведна, вядомым асяроддзі і г.д. на карысць абстрактных вобразаў і безасабовага ўспрымання.

Літаратурную палітыку таталітарных рэжымаў адрознівала крайняя ступень нецярпімасці. Жорсткая нецярпімасць неаавангарда 50-60-х гг. нават узмацнялася адносна класічнага авангарда 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 тэрарызму, падпольная дзейнасць разнастайных «чырвоных брыгад». Неаавангард заняў важнае месца ў

¹ Пераклад з французскай мовы наш. – М.К.

«контркультуры» «новых левых», якія рашуча крытыкавалі заходнюю цывілізацыю з пазіцыяй мастацтва як абсалютнага панавання свабоды, усемагутнага ўяўлення, здольнага ператварыць рэальны свет у ідэальную фантазію, вызваленую ад рэпрэсіўных сацыяльных інстытутаў [1]. 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.

«Тэатр ідэй» на чале з Жанам Ануем, Ж.-П. Сартрам і Альберам Камю сфарміраваўся яшчэ ў даваенныя гады і не страчваў актуальнасці. Гэтаму тэатру ўласцівая апора на філасофію экзистэнцыялізму і пераасэнсаванне міфалагічных сюжэтаў. Для такога тэатра характэрна словацэнтрычнасць: ідэолаг «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 экзистэнцыялізму [21]. Сярод найважнейшых прыёмаў антыдрамы – разбурэнне класічнай асновы п'есы: канфлікта 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 мантажа 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 ў класічным тэатры. П'еса Сэмюэла 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 глядача (чытача) ў працэс новага ўспрымання старога свету.

«У чаканні Гадо» належыць да тых твораў, якія паўплывалі на аблічча тэатра XX стагоддзя ўвогуле. Драматург прынцыпова адмаўляецца ад драматычнага канфлікту, звыклага для глядача сюжэту. Скарга Эстрагона «нічога не адбываецца, ніхто не прыходзіць, ніхто не сыходзіць, жудасна!»

з'яўляецца і квінтэсенцыяй светаадчування персанажаў і формулай, якая пазначыла разрыў з папярэдняй тэатральнай традыцыяй.

Драматургія С. Бекета з'яўляецца адным з найбольш рэпрэзентатыўных прыкладаў змены фокусу новага тэатра. Яго п'есы даказваюць, наколькі цяжка выразіць пошукі сэнсу ў свеце, які няспынна мяняецца. Мова ў С. Бекета дэманструе яе абмежаванасць і як спосаб камунікацыі, і для зразумелага выражэння думкі – інструмента мыслення. Калі ў драматурга спыталі, чым выкліканае такое разыходжанне паміж тым, што ён піша, і яго падкрэслена дэманстратыўнымі выказваннямі пра бяссіллі мовы перадаць сэнс, С. Бекет адказаў: «Que voulez-vous, Monsieur? C'est les mots; on n'a rien d'autre»² [35]. Яго зварот да драматычнага мастацтва сведчыць пра імкненне знайсці сродкі выражэння за межамі мовы.

Мова ў п'есах С. Бекета служыць для дэманстрацыі яе расчлянення, дэзынтэграцыі. Аднак яшчэ больш важным аспектам прадстае прырода дыялогу, які пастаянна разбураецца: адбываецца не дыялектычная змена думкі, але страта сэнсу асобных слоў або няздольнасць персанажаў памятаць толькі што сказана.

Другое імя, без якога немагчыма размова пра «антыдраму», – Эжэн Іанеско. Яго метадалогія таксама ставіць пад пытанне пераканаўчасць слова як камунікацыйнай адзінкі, драматург таксама займаецца пошукам больш шчырага, больш выразнага і дакладнага інструмента зносін. Э. Іанеско выказвае перакананне ў тым, што грамадства сфармавала бар'ер паміж людзьмі, і аўтэнтычная чалавечая супольнасць шырэішая за грамадства. «Грамадства не можа вызваліць чалавека ад смутку, палітычная сістэма – вызваліць ад пакутаў, страху смерці і прагі абсалюту; умовы жыцця кантралююць сацыяльнае становішча, а не наадварот». Адпаведна, неабходна разбурыць мову, якая ёсць «нічым, клішэ, пустымі формуламі і лозунгамі». «Творчасць ёсць выражэннем некамунікабельнай рэальнасці, спробай яе зразумець, і часам яна атрымліваецца. У гэтым палягае парадокс і ісціна», – сцвярджае драматург [36].

Пра актуальнасць парывання драматычнай рэальнасці з рэчаіснасцю сведчыць і той факт, што Э. Іанеско робіць акцэнт на самааналізе, даследаванні ўласных страхў, адчыняючы дзверы суб'ектывізму, з пазіцыяй якога нібыта даецца аб'ектыўная ацэнка, і таму крытычны разбор такіх п'ес немагчымы [17].

«Антыдрама» не была абсалютна аднароднай плыню. Французскімі крытыкамі і драматургамі была прапанавана тыпалогія, якая вылучае

² «Чаго вы хочаце, спадар? Гэта словы і нічога больш».

наступныя напрамкі ўнутры магістральнага шляху: «паэтычны тэатр» (Жак Адыберці, Жан Вацье), тэатр «насмешкі» (С. Бекет, Э. Іанеско, Жан Жэне) і палітычны сацыяльны тэатр (Арцюр Адамоў, Фернанда Арабаль) [11].

Дадамо таксама, што ў XX стагоддзі з мэтай узбагачэння выразнасці тэатральнае мастацтва ўбірае ў сябе магчымасці такіх, здавалася б, адрозных ад яго мастацтваў, як кінематограф і фатаграфія. Апошняя тэндэнцыя і абумовіла падзел п'ес Н. Сарот на сцэнічныя і радыёп'есы, разлічаныя толькі на аўдыяльнае ўспрыманне, выключаючы візуальнае.

Хаця Н. Сарот з'яўляецца яркавым прадстаўніком плыні «новы раман», некаторыя драматургічныя творы былі напісаныя ўжо пасля росквіту гэтага напрамку – з 1964 па 1982 гг., а таксама пасля піку развіцця магістральных напрамкаў неаавангардысцкага тэатра – «драмы абсурду» («антыдрамы») і інтэлектуальнага тэатра. Адпаведна, цяжка аднесці п'есы пісьменніцы да канкрэтнага этапу развіцця французскай літаратуры XX ст. Неаспрэчна адно: іх адпаведнасць духу часу. Прыведзены агляд дазваляе прасачыць уплыў агульных тэндэнцый тэатральнай творчасці эпохі на мастацкую манеру Н. Сарот і акрэсліць месца яе п'ес у агульным палатне неаавангарднага мастацтва. Такім чынам, у аднаактных драматычных замалёўках умоўны чалавек прадпрымае няёмкія, не самыя ўдалыя спробы «прыручыць» слова ў канфліктнай сітуацыі, немінуча ўпіраючыся ў сцяну непаразумення і губляючы сваю ідэнтычнасць.

1.2 Сродкі стварэння драматычнага дыялогу ў радыёп'есах

Паняцце «радыёмастацтва» ўзнікла ў 1920-я гады для абазначэння драматычнага славесна-гукавага мастацтва, якое выкарыстоўвае для распаўсюджвання твора радыётрансляцыю. З самага пачатку ставілася задача не проста падладзіць да ўмоў радыётрансляцый мастацкія формы, якія ўжо існавалі (літаратурныя, тэатральныя, славесна-музычныя сцэнічныя творы і г.д.), але і выкарыстоўваць спецыфіку радыё як адмысловага пасрэдніка. Паколькі ў дадзенай рабоце мы засяроджваемся на радыётэатры, важна падкрэсліць, што ён сапраўды ёсць арыгінальным мастацтвам, аналагаў якому няма. Яго беспрэцэдэнтная навізна палягала ў тым, што яна здолела адначасова спалучаць у сабе дасягненні радыёжурналістыкі, літаратуры, тэатральнай драматургіі і музычнай кампазіцыі [10, с. 29].

Да асаблівасцяў такога тэатра можна аднесці тое, што для завяршэння вобразу слухач мусіць выкарыстоўваць уяўленне і памяць, бо ён атрымлівае толькі гукавую інфармацыю. Гарманічнае спалучэнне шуму, музыкі і ігры акцёраў пагружае слухача ў альтэрнатыўную рэальнасць, якая існуе на ўяўнай радыёсцэне. Цікава, што ў самым пачатку развіцця радыёмастацтва, у прыватнасці, радыётэатра, яшчэ не было тэхнічных магчымасцяў для стварэння паўнаватарскай шматузроўневай партытуры, і першым рэжысёрам прыходзілася абапірацца пераважна на гучанне слова і належнае музычнае афармленне. Такім чынам, спачатку фармавалася логацэнтрычнае адгалінаванне радыёвяшчання (або аўдыёвербальнае). Затым з аўдыёвербальнага радыёвяшчання выйдзе вербальны напрамак радыёмастацтва, які абвесціць абсалютны прымат слова.

У імкненні зрабіць трансляцыю радыёспектакляў найпрасцейшай для ўспрымання нараджаецца мікшаванне – тэхнічны і мастацкі сродак, які робіць магчымым мантаж эфіру прама падчас трансляцыі. У радыёспектаклях з вялікай колькасцю акцёраў мікшаванне дазваляе па чарзе выводзіць на першы план той ці іншы голас ці музыку. Мікшаванне можа выконваць і іншыя функцыі: шумы і музыка, як правіла, не нясуць сэнсавай нагрузкі і служаць для ўпрыгожвання твора, бо акцэнт робіцца на гучанне слова: усе астатнія гукі як бы абрамляюць яго [31].

Тэатральны рэжысёр і акцёр У. Меерхольд вылучыў прынцып арганізацыі эмацыйнага асяроддзя радыёпрадстаўлення: асаблівая роля ў стварэнні гэтага асяроддзя надаецца супадзенню або супрацьпастаўленню рытмічных асноў літаратурнага тэксту, маўлення выканаўцы і музыкі. Увогуле, менавіта рытм – найбольш выразны складальнік голасавай характарыстыкі персанажаў, і, у выніку, дазваляе слухачу адрозніваць

пэўнага персанажа сярод астатніх. «Эмацыйны тып» чалавека найбольш маляўніча выяўляецца рытмам яго маўлення: «кароткай хваляй» размаўляюць раз'юшаныя і ўзрушаныя людзі, рэзкія і эксцэнтрычныя па характары; «доўгая хваля» ўласцівая людзям марудлівым, спакойным. Гэтыя назіранні аказаліся вельмі важнымі для практыкаў радыёмастацтва, паколькі дапамаглі сфармаваць прынцыпы творчасці ля мікрафона. Вырашальнымі пры падборы акцёра былі тэмбр, вызначэнне неабходнага для ролі інтанацыйнага дыяпазону і, урэшце, рытму, які б адпавядаў агульнай інтанацыйнай стылістыцы спектакля. Даследчыца радыётэатра Н. А. Гаг падкрэслівае: «Мастацтва радыё – гэта мастацтва інтанацыі, і пры стварэнні тэксту п'есы драматург можа ўдакладняць інтанацыю, з якой мусяць гучаць найбольш эмацыйна напружаныя рэплікі» [10, с. 36].

На заранку фарміравання радыётэатра існавала меркаванне, што для ўзнаўлення пэўнай карцінкі або вобразу радыёдраматургу неабходныя пастаянныя тлумачэнні аўтара-апаведача (чытача): вядомы тэарэтык кінамастацтва Бэла Балаш быў перакананы, што «не бачачы суправаджальнай мімікі, мы не можам зразумець дакладнага значэння слова» [31]. Тым не менш, на практыцы радыёдраматургі даказалі, што інтанацыя і кантэкст дазваляюць зразумець пасыл рэплікі з дастатковай дакладнасцю. І сапраўды: моманты, якія патрабуюць дадатковага, вычарпальнага славеснага паяснення (назва горада або іншага месца дзеяння і г.д.), можна памясціць у рэплікі персанажаў, ненавязліва ўплятаючы неабходныя звесткі ў канву драматычнага дыялогу. Са слухачом мусяць узаемадзеінічаць сам герой, але ніяк не пасрэднік.

Венгерскі мастак, тэарэтык фота- і кінамастацтва, адзін з найбуйнейшых прадстаўнікоў сусветнага авангарда Ласла Махой-Надзь у кнізе *Vision in Motion* (1947) піша, што менавіта ў радыё- і фонаграфічных запісах ён бачыць далейшае развіццё літаратуры [37]. І ён меў рацыю: пачынаючы з 1960-х гадоў, радыё сапраўды стала пляцоўкай для дэманстрацыі многіх формаў эксперыментальнай літаратуры.

Радыё па сваёй прыродзе дыялагічнае. Уплыў радыётэатра на развіццё радыёжанраў выяўляўся ў імкненні шырэй выкарыстоўваць дыялог: ужо ў 1920-я гады радыё нашмат больш актыўна за газеты выкарыстоўвае жанры інтэрв'ю і гутаркі. Так званыя «жывыя трансляцыі» сталі асновай радыёрэпартажу [10, с. 7].

Самастойнасць радыётэатра як віду мастацтва пацвярджае і меркаванне даследчыка радыётэатра У. А. Кудраўцава: «Калі прадукцыя кінематографа і тэлебачання ўспрымаецца, як і тэатральны спектакль, двума органамі пачуццяў – зрокам і слыхам, – то радыёпастаноўка, пазбаўленая візуальнага

складальніка, абмяжоўваецца словам, гукам, якія не толькі перадаюць сэнс, але і ствараюць эмацыйную атмасферу твора, фармуючы сваё асяроддзе ўспрымання» [13]. У. А. Кудраўцаў лічыць гэта асноўнай спецыфічнай рысай радыёмастацтва: «Адсутнасць візуальнага кампанента – не абмежаванасць радыёмастацтва, але адна з найважнейшых, асноватворных асаблівасцяў яго спецыфікі, гэта вызначальны момант яго ўспрымання, момант, які разнявольвае фантазію слухача, робіць актыўным яго ўяўленне <...> Ва ўмовах адсутнасці прасторавых і пластычных вобразаў ключавую ролю грае агульнае гукавае, інтанацыйнае рашэнне, танальнасць, гукавы вобраз радыёпастаноўкі» [13]. А тэатральны рэжысёр П. Г. Антакольскі пісаў: «Абсалютна відавочна, што мы павінны казаць не пра падладжванне матэрыялу, які ўжо існуе, пад умовы радыё, але пра новае мастацтва. <...> Кіно толькі тады знайшло свой шлях, калі перастала ісці на поведзе ў тэатра і капіяваць яго. Таму спецыфіку “радыёп’есы” варта шукаць не ў яе падабенстве да чагосьці раней вядомага, але выключна ў адрозненні» [33, с. 66].

Такім чынам, у драматычным дыялогу, прызначаным для трансляцыі на радыё, да асноўных задач драматурга дадаецца перадача эмоцый і недаступнай візуальна інфармацыі пры дапамозе інтанацыі і выключна вербальных сродкаў для ўцягнення слухачоў у падзеі, што разгортваюцца на радыёсцэне.

Уключанасці слухачоў спрыяе набліжэнне дыялагічнага маўлення персанажаў радыёп’ес да натуральнага маўлення людзей. Радыётэатр прадастаўляе ўсе ўмовы для стварэння такога эфекту, бо сам па сабе грунтуецца не на чым іншым, як на дыялогу.

Спрабуючы вылучыць асаблівасці драматычнага дыялогу ў радыёп’есах, мэтазгодна звярнуцца да агульных законаў радыёвяшчання, якімі карыстаюцца журналісты для ўтрымання ўвагі слухача і адэкватнага ўспрымання імі аўдыяльнай інфармацыі. Напрыклад, радыёжурналісту добра вядома, што лепш за ўсё слухач запамінае пачатак і канец маўленчага паведамлення. Ядро паведамлення – асноўны элемент яго зместу – змяшчаецца ў канцы ў тым выпадку, калі прамоўца мае справу з індывідуальнай да матэрыялу аўдыторыяй, якую трэба зацікавіць, уцягнуць у кантакт, чыю непадрахтанасць да камунікацыі трэба пераадолець. Насупраць, калі праз значнасць і актуальнасць тэмы загалова мяркуецца цікавасць, заснаваная на ўжо наяўных ведах і вопыце, паведамленне будзецца па прынцыпе «перагорнутай піраміды»: у пачатку даецца найбольш важны элемент паведамлення, потым падрабязнасці і дэталі з паступовым спадам колькасці інфармацыі бліжэй да канца. Такі спосаб кампазіцыйнай

будовы паведамлення дазваляе слухачу, пачуўшы першае слова або фразу, меркаваць, што менавіта з найбольшай верагоднасцю прагучыць далей. У такім прагназаванні праяўляецца абумоўленасць успрымання папярэднім досведам чалавека.

Аднак незалежна ад кампазіцыйнай будовы, пры падрыхтоўцы матэрыялаў для радыёвяшчання неабходна ўлічваць агульную інфармацыйную насычанасць і даўжыню фраз. Хаця на радыё існуе правіла, паводле якога фраза не павінна змяшчаць больш за 15-20 слоў, гэта не азначае, што сказы мусяць быць пабудаваныя паводле аднаго шаблона. Аднародны шэраг з кароткіх фраз не лепшым чынам сказваецца на засваенні інфармацыі слухачом: аднастайнасць стамляе яго ўвагу. Пры гэтым застаецца відавочным, што неабачлівае ўскладненне стылістычнай або сінтаксічнай будовы матэрыялу вядзе да замінак ва ўспрыманні. Журналіст А. А. Шэрэль звяртае ўвагу: «У некаторых выпадках празмерная лаканічнасць, роўна як і празмернае ўскладненне думкі, прыводзіць да некарэктнага або няпоўнага разумення выказвання. Даходлівае радыёматэрыяла залежыць ад таго, наколькі ён дазваляе слухачу паспяваць засвойваць інфармацыю і, карыстаючыся кантэкстам, успаўняць прапушчаныя элементы паведамлення» [33, с. 254].

Каб даць слухачу магчымасць і час кагнітыўна апрацаваць звесткі, якія ён атрымлівае пры дапамозе слыху, тэорыя інфармацыі рэкамендуе ўводзіць у паведамленне пэўную збыткоўнасць, якая выходзіла б за межы канцэнтрату інфармацыі. Лагічна, што збыткоўнасць дасягае свайго максімуму ў імправізаваных выказваннях (або тых, што яго імітуюць: напрыклад, у драматычным дыялогу).

Дыялог і маналог у радыёп'есе, у адрозненне ад астатніх тыпаў драматургіі, арганічна ўключаюць у сябе інфармацыйны матэрыял, а менавіта: адказваюць на пытанні «хто?», «дзе?», «калі?» і адлюстроўваюць некаторыя фізічныя дзеянні герояў. Радыёп'еса не ведае абмежаванняў у змене месца, часу і характару дзеі, паколькі яна не прадугледжвае неабходнасць стварэння непасрэдных зрокавых уражанняў. Змены найчасцей ажыццяўляюцца шляхам мантажу, прыёмы якога заснаваныя на законах, якія кіруюць мысленнем чалавека. Мастацтва рэжысёра і акцёра мусіць выклікаць у слухача спачуванне і ўяўленне на аснове гукавых характарыстык. Спосаб успрымання дыктуе асаблівасці будовы радыёп'есы. Яна не церпіць кампазіцыйнай расплывістасці, доўгай экспазіцыі; яе падзеі павінны быць дынамічнымі, канфлікт – выразным і вострым, характары – рэльефнымі, колькасць асноўных дзеючых асоб – невялікай, бо слухач мусіць мець магчымасць добра запомніць і лёгка адрозніваць іх галасы.

Працягласць радыёп'есы складае, як правіла, 20 і больш хвілін, аднак яна істотна карацейшая за п'есу, паколькі радыёспектакль, патрабуючы асаблівай напружанасці, увагі і засяроджанасці слухача, выклікае ў яго псіхалагічную стомленасць раней, чым у тэатры. Пры гэтым радыёспектаклю ўласцівыя адначасова камернасць і эпічнасць, таму абмяжоўваць хранаметраж радыёп'ес неразумна. Часта радыёспектаклю бывае неабходны выхад на шырокія жыццёвыя абагульненні [19].

Такім чынам, радыётэатр, развіццё якога пачынаецца у 1920-я гады і працягваецца ўсё стагоддзе, з'яўляецца арыгінальным мастацтвам, якое не мае аналагаў. Адпаведна, стваральнікі радыёп'ес не маглі кіравацца ўжо наяўнымі, актуальнымі для класічнай драматургіі прынцыпамі стварэння п'ес: неабходна было распрацаваць новыя правілы і мастацкія прыёмы з улікам ўспрымання дыялогаў выключна на слых, без пабочных сродкаў (дэкарацый, касцюмаў, жэстыкуляцыі акцёраў). Праз гэта дыялогам у радыёп'есах уласцівыя лаканічнасць і пры гэтым падкрэсленая змястоўнасць. Дыялог у радыёпастаноўцы не церпіць збыткоўнасці і расцягнутасці, а мастацтва інтанацыі мусіць дасягаць на радыё свайго піку.

1.3 «Трапізмы» як генетычны код творчасці Н. Сарот

У зборніку тэарэтычных эсэ «Эра падазрэння» (*L'Ère du soupçon*, 1950), дзе Н. Сарот выказвалася пра неабходнасць трансфармавання раманнай формы і падрабязна тлумачыць сутнасць «трапізмаў», яна піша: «Мая першая кніга змяшчае ў зародку ўсё тое, што я не перастала развіваць у далейшых творах. Трапізмы працягвалі быць жывой сутнасцю ўсіх маіх кніг <...> Нічога не павінна адцягнуць ад іх (трапізмаў) увагі чытача: ні характары персанажаў, ні раманная інтрыга, дзеля якой гэтыя характары звычайна і развіваюцца, ні вядомыя, з уласнай назвай, пачуцці» [26, с. 137].

У 1948 г. выдаецца першы раман Н. Сарот: «Партрэт невядомага» (*Portrait d'un inconnu*). Гіперчуллівы «я», «паляўнічы на трапізмы», працягвае падлоўліваць патаемныя працэсы, схаваныя за звычайнымі паводзінамі безыменных персанажаў.

Яшчэ ў 1946, за два гады да публікацыі «Партрэта невядомага», у часопісе *Les Temps modernes* Жан-Поль Сартр даў твору высокую ацэнку, апісаўшы стыль Н. Сарот як «стыль, які штосьці намацвае, хістаецца; набліжаецца да аб'екта з пачцівасцю і раптоўна адыходзіць ад яго ці то ганарліва, ці то сціпла праз усю складанасць рэчаў. <...> Няспынна дэманструючы ўзаемнае пранікненне прыватнага і агульнага, яна здолела паказаць чалавечую сутнасць за межамі псіхалогіі, сапраўднае чалавечае быццё» [54].

Так пісьменніца выказвалася пра першыя спробы пярэ з уласнага пункту гледжання: «Працуючы над “Трапізмамі”, я не думала, што здолею пісаць раманы: мне здавалася, што канкрэтныя персанажы і інтрыгі вакол іх не дазваляюць бачыць тых рухі, што прыцягваюць маю ўвагу і ўвагу чытача. Пазней я зразумела, што дзеля прагрэсу трэба было дазволіць гэтым рухам праявіць сябе, а дзеля гэтага – сачыць то за адным персанажам, то за двума персанажамі ў стане перманентнага канфлікту» (прамова на дэбатах, прымеркаваных да новага рамана, Мілан, 1959). Сваю галоўную ўстаноўку Н. Сарот сфармулявала ў эсэ «Эра падазрэння»: «Чытач адразу апыноўваецца ўнутры, там ж, дзе і аўтар, на глыбіні, дзе ўжо не засталася ніводнага са зручных арыенціраў, пры дапамозе якіх ён некалі канструяваў персанажаў. Ён пагружаны і застаецца да канца пагружаным у нейкую субстанцыю, ананімную, як кроў, у магму, пазбаўленую імя, пазбаўленую контураў» [6]. Такім чынам сцвярджалася, што жыццё бессэнсоўнае і абсурднае, таму размова не можа ісці ні пра якую сувязь з ім чалавека.

Наступным творам Н. Сарот, які ўбачыў свет, стаў раман «Мартэро» (*Martereau*, 1953). Апублікаваны ў *Gallimard* пры падтрымцы М. Арлана,

раман атрымаў шырокі водгук з боку крытыкаў і чытачоў. Цяпер герой не толькі ўвасабляе «трапізмы», але нават з'яўляецца ўдзельнікам пэўнай інтрыгі – прызначанай, відаць, для падману чаканняў чытача.

Сваім самым паспяховым раманам Н. Сарот называе «Планетарый» (*Le Planétarium*, 1959). Трывіяльная гісторыя, размешчаная на некалькіх сотнях старонак, наўрад ці магла захапіць чытача сама па сабе: гісторыя – фон, на якім вымалёўваюцца складаныя перапляценні «трапізмаў» у свядомасці персанажаў. Таксама адметнасцю рамана з'яўляецца тое, што, няхай аўтар працягваў ужываць у дачыненні да герояў асабовыя займеннікі, у размовах паміж адно адным яны карыстаюцца індывідуальнымі імёнамі і прозвішчамі. Такім чынам пісьменніца дала сваім падапечным права голасу, падкрэсліваючы іх незалежнасць ад аўтара.

У 1960-я гг. Н. Сарот упершыню выступае ў ролі драматурга, па заказе *Radio de Stuttgart* напісаўшы дзве п'есы: «Маўчанне» (*Le Silence*) і «Мана» (*Le Mensonge*). Пасля, у 1978 г., усе п'есы былі выдадзеныя ў зборніку «Тэатр». Кожная з іх выразна ілюструе «трапізмы». Пра падзеі і стан герояў даведваемся праз манеру вымаўлення слоў, як у «Ізъм, або тое, што не мае назвы», або праз дэманстрацыю працэсу ўзнікнення ў галаве героя пагрозлівай «ідэі», як у «Яна там», або пра адсутнасць вербальнай рэакцыі як такой – «Маўчанне» (парадокс радыёп'ес ўвогуле і гэтай у прыватнасці ў тым, што многае ў іх змоўчваецца, хаця, здавалася б, фармат пастаноўкі на радыё прадугледжвае вычарпальнае раскрыццё канфлікту праз слова).

Незалежна ад роду літаратуры, да якога належаць творы Н. Сарот, цэнтральным аб'ектам у іх застаюцца мікраскапічныя драмы штодзённага жыцця. Драматычная форма дазваляе аўтару яшчэ больш пільна засяродзіцца на маўленні герояў, не канцэнтруючыся ні на чым пабочным. Выкарыстанне гэтай формы звяртае ўвагу на тое, што апісанне «трапізмаў» можа быць рэалізаванае сродкамі розных родаў літаратуры. У маленькіх драмах Н. Сарот рэалізуюцца тыя ж прыёмы, што і ў раманах пісьменніцы – «трапізмы», абязлічанаць персанажаў, калектыўнае несвядомае, увага да падсвядомага ва ўмовах страты героямі індывідуальнасці.

Пабудаваны на «трапізмах», дыялог, сродак чалавечых зносін, ёсць, такім чынам, неабходным элементам твораў Н. Сарот. Дазваляючы пераключацца ад несказанага да сказанага, дыялог становіцца канвенцыянальным выяўленнем знешняй рэальнасці: у прыватнасці, яму ўласцівыя агульныя фразы і агучванне агульнавядомых ісцін. Выкарыстанне пісьменніцай банальнасцяў – частага і распаўсюджанага спараджальніка «трапізмаў» – супрацьпастаўленых больш жывым і натуральным эпізодам маўчання, дазваляюць чытачу ўбачыць камунікацыю людзей з іншага, новага

ракурсу. Цяпер ён здольны прасачыць за доўгім шляхам трансфармацыі мікрадрам, якія ўзнікаюць у працэсе «пераддыялогу» на перыферыі падсвядомага, у суцэльныя дыялогі; за працэсам іх «з'яўлення на паверхні» [44, с. 17].

Гэтая складаная працэдура ператварэння маўчання ў вуснае маўленне, асэнсаванне клішэ як чагосьці пошлага, ёсць не толькі «спускавым кручком» дыялогаў у раманах і п'есах Н. Сарот: гэта ўласна скелет твораў пісьменніцы. Такім дыялогам уласцівая ў пэўнай ступені анекдатычная завязка, якая, аднак, не выклікае нічога падобнага да ўсмешкі ў іх удзельнікаў. «Трапізм» у сувязі з гэтым паўстае не толькі псіхалагічнай з'явай, але і сюжэтнастваральным элементам і фігурай, што знаходзіць эмпатычны водгук у чытача: сітуацыі, якія ўзнікаюць і, як клубок нітак, раскручваюцца вакол бурнай рэакцыі на слова-раздражняльнік, многім знаёмыя і менавіта праз гэта чапляюць. «Трапізм» – моцны інструмент, дзякуючы якому чытач моцна асацыюе сябе з абязлічаным удзельнікам драматычнага дыялогу; атрымліваецца, што ўласна чытач сваім псіхалагічным уключэннем напаўняе пусты сасуд, якім прадстае ў тэкстах носьбіт «трапізмаў».

Спецыфіка драматычнага дыялогу ў радыёп'есах Н. Сарот з гэтай прычыны палягае таксама ў тым, што можна пачаць слухаць п'есу практычна ў любы момант і ўсё адно хутка ўключыцца ў сітуацыю, зразумець сутнасць канфлікту. Гэтаму няма лепшага пацверджання за той факт, што п'есы самі па сабе пачынаюцца амаль у самы разгар дыскусіі: у слухача з першых секунд ствараецца ўражанне, што ён выпадкова наткнуўся на групу людзей, якія заўзята спрачаюцца праз нейкае непаразуменне. А дзякуючы рэгулярнаму паўтарэнню адной і той ж інфармацыі слухач не паспявае забыць, якую ідэю абараняе асобна ўзяты персанаж. Можна нават узнікнуць пачуццё няёмкасці, нібыта за кімсьці падглядваеш. Такое пачуццё таксама свайго роду «трапізм».

Паколькі асноўным аб'ектам разгляду Н. Сарот і як прэзаіка, і як драматурга з'яўляецца слова – і разам з тым сітуацыя, якая разгортваецца вакол слова сказанага, – развіццё персанажаў як такое адсутнічаюць: яны выконваюць ролю інструментаў для ілюстрацыі канфліктаў, які так і застаецца нявырашаным, носьбітаў «трапізмаў» – фактычна, тэксты Н. Сарот можна разглядаць як пастаянны пошук адэкватных спосабаў перадачы «трапізмаў» [6].

Выключэннем з агульнага правіла, якое прадугледжвае тэндэнцыю да абязлічанасці і ўніверсальнасці персанажаў і іх паводзінаў у творах Н. Сарот, можна лічыць апошні твор пісьменніцы, своеасаблівае падвядзенне вынікаў, эпілог яе творчага шляху: раман «Дзяцінства» (*Enfance*, 1983). Тэкст твора,

які аб'ядноўвае шэраг асобных фрагментаў-эпізодаў, напоўнены асабістымі фактамі з жыцця Наташы Чарняк (прозвішча Н. Сарот пры нараджэнні), дае падставы меркаваць пра яго прыналежнасць да жанру аўтабіяграфіі. Пра гэта ж, здавалася б, сведчыць рэтраспектыўная накіраванасць кнігі і плённая праца памяці па аднаўленні асобных момантаў з дзяцінства пісьменніцы, якія граюць ключавую ролю ў рамане. Разам з тым, структура тэксту, якая выбудоўваецца як бесперапынны дыялог двух персанажаў, адзін з якіх вычляняе з глыбіняў памяці моманты, звязаныя са словамі і ўнутранымі рэакцыямі на іх – «трапізмы» як яны ёсць, – а другі прадпрымае спробы крытычна асэнсаваць выказванні першага, падштурхоўвае яго да аналізу сваіх адчуванняў і імкнецца аднавіць сапраўдную псіхалагічную карціну тых гадоў, сведчыць пра неадпаведнасць твора традыцыйным параметрам жанру. Мінулае ў рамане праз такую структуру пастаянна суадносіцца з цяперашнім часам, асэнсоўваецца праз яго і пражываецца зноў дзякуючы паўторнаму перажыванню «трапізмаў» мінулага. Пры дапамозе вербальных сродкаў у рамане «Дзяцінства» Н. Сарот спрабуе ўзнавіць тое, што магло адчуваць дзіця, якое знаходзіцца пад уплывам новых «трапізмаў», што і абумоўлівае надзвычайную складанасць працэсу згадвання і пастаянную дыскусію двух галасоў, што ёсць двума іпастасямі ўнутранага свету аўтаркі. У гэтым і палягае асноўнае адрозненне «Дзяцінства» ад традыцыйных аўтабіяграфій, і не апошняю ролю ў гэтым граюць «трапізмы» [9].

Такім чынам, увёўшы паняцце «трапізмы» ў літаратурны кантэкст, Н. Сарот зрабіла іх ключавым прыёмам сваёй прозы і драматургіі. Згадка пра «трапізмы» непарыўна звязана з прозвішчам пісьменніцы, і праз частату іх выкарыстання сапраўды мэтазгодна лічыць «трапізмы» генетычным кодам творчасці Н. Сарот. Дзякуючы прыёму, які дазваляе беспамылкова вызначыць прыналежнасць асобна ўзятага тэксту да п'ера Н. Сарот, адкрываецца не толькі новая перспектыва на свет чалавечых зносін, але і трансфармуецца традыцыйная форма жанру аўтабіяграфіі. У сваю чаргу, драматургічная дзейнасць можа па праву называцца «тэатр трапізмаў».

РАЗДЗЕЛ 2 СПЕЦЫФІКА ДРАМАТЫЧНАГА ДЫЯЛОГУ ў РАДЫЁП'ЕСАХ Н. САРОТ

2.1 Дыялагічныя стратэгіі ў радыётэатры

У творчасці Н. Сарот прыцягвае ўвагу такая асаблівасць, як адсутнасць звыклага для нас пункту гледжання апаведача, які мае схільнасць да аб'ектывацыі. Як было прынята раней: у рэалістычнай літаратуры XIX ст. аўтар або персанаж з функцыяй наратара заўсёды займаў прывілегіраванае становішча адносна свету, які апісвае. Гэты свет адназначна знаходзіўся ў мінулым і быў выразна аддзелены ад моманту аповеду: да яго пачатку усе падзеі былі ўжо завершаныя, асэнсаваныя з адзінага пункту гледжання, зацвердзілі сваё становішча ў цэласнай канцэпцыі рэчаіснасці. Аўтар (натар) нібыта казалі чытачу, што, магчыма, у момант здзяйснення падзей і былі магчымыя розныя пункты гледжання на іх, ал цяпер, калі ўсе ніці сабраныя, зразумела, што можа існаваць толькі адзін – слушны – пункт глежання, што ўсё адбылося менавіта так і не іначай.

Н. Сарот абрала такую апавядальную манеру, згодна з якой гучаць галасы ўсіх персанажаў, але сярод іх немагчыма вылучыць голас, які б падводзіў вычарпальны вынік з іх паводзінаў і ўчынкаў. Гэта тлумачыцца тым, што апавядач апісвае падзеі нібыта ў момант іх здзяйснення, а не пасля таго, як яны ўжо скончыліся – апагею гэта дасягае ў драматургіі пісьменніцы, калі дзеянне разгортваецца прама на нашых вачах. Поўнасю пагружаны ў бягучыя падзеі, герой наогул не здольны на выніковы ахоп рэчаіснасці, ён не можа стварыць цэласны вобраз свету (або хаця б сітуацыі, у якой апынуўся).

Пры гэтым вузкі ракурс, пад якім герой бачыць рэчаіснасць, абсалютна не задавальняе яго. Ён пастаянна імкнецца выпрацаваць уласную перспектыву адносна таго, што яго атачае, і арганізаваць сваю ўласную прастору, якая адрознівалася б ад прасторы, у якой існуюць усе астатнія персанажы. Тыя персанажы, у сваю чаргу, усімі сіламі супрацьстаяць дыстанцыі, якая ўсталёўваецца адносна іх. Калі герой імкнецца ўзнавіць іх сапраўдны склад, то гэтыя персанажы, насупраць, імкнуцца навязаць яму пэўны вобраз саміх сябе. У «Залатых пладах» пазіцыя такіх персанажаў выказваецца наступным чынам: «Яны ніяк не паказваюць, што мы бязмежна аддаленыя адно ад аднаго, што яны бачаць мяне аднекуль здалёк, усяго, цалкам заключанага ў іх поле зроку. Не, не яно. Яны тут побач. Так блізка, што бачаць мяне не ўсяго цалкам, я бачны ім толькі такім, якім я зараз паказваю сябе буйным планам, – зразумелым, даверлівым, адкрытым позірмам гляджу на іх – вочы ў вочы».

Персанажаў твораў Н. Сарот можна падзяліць на дзве групы: тых, хто імкнецца ўбачыць астатніх здалёк, і аб'ектаў такога погляду, якія самі ўспрымаюць свет толькі буйным планам. У «Партрэце невядомага» і ў «Мартэро» апавядач адносіцца да першай катэгорыі, астатнія – да другой.

Цікава, што ў «Залатых пладах» герой не прадстаўлены адной, пэўнай асобай: у гэтым рамане мы маем справу з калектыўным героем. Аднак несумненна тое, што персанажам гэтага рамана таксама ўласцівая тэндэнцыя да стварэння ўласнай, адасобленай ад усіх прасторы. Н. Сарот наўмысна супрацьпастаўляе персанажаў першай і другой груп. Суб'ектыўны свет персанажаў першай групы не можа знайсці ўвасаблення ў межах наяўнай рэальнасці; разам з тым сама гэтая суб'ектыўнасць не бачыцца пісьменніцы чымсьці самадастатковым і незалежным ад атачальнага свету. «Замкнёны ў чужой яму прасторы персанажаў другой групы, герой імкнецца спасцігнуць яе арганізацыю і ўнутраны лад. Толькі заняўшы пэўную пазіцыю ў такім асяроддзі, ён можа ўвасобіць сваю суб'ектыўнасць – стварыць уласную прастору», – адзначае літаратуразнаўца Г. К. Косікаў [18]. Як «трапізм» паводле свайго азначэння сігналізуе пра неспакой, хваляванне і псіхалагічны зрух, гэтак і героі твораў Н. Сарот увасабляюць гэтыя пачуцці, імкнучыся замацавацца ў няветлівай кампаніі і атмасферы поўнага непаразумення.

Ролю каталізатара для «трапізмаў» так ці іначай выконвае сказанае слова; слова персанажа, якое апісвае жывую рэчаіснасць, уступае ў непасрэдны кантакт са словамі астатніх персанажаў. Аналізуючы выказванні суразмоўцаў, персанажы абаяваюцца не на аб'ектыўны свет, але на слова «іншага», прычым азіраюцца не для таго, каб лагічна перапрацаваць гэтае слова: ім важны сам факт рэакцыі на іх уласныя рэплікі, узаемадзенне, якое параджае слова – «трапізм».

Маўленчыя паводзіны персанажаў другой групы – тых, што складаюць рэальнасць і існуюць як неабходны фон, – гэта пастаяннае чаканне пацверджання, згоды. Яны не ўступаюць у палеміку адно з адным, а, насупраць, маюць тэндэнцыю да аб'яднання ў адно агульнае для ўсіх слова, у адзіную гіперсвядомасць, якая належыць усім разам і нікому асобна. Праз гэта ў некаторыя моманты практычна немагчыма – і, відаць, непатрэбна – даведацца, каму належыць тая ці іншая рэпліка. У радыёп'есах гэтая асаблівасць выводзіцца на якасна новы ўзровень у параўнанні з, напрыклад, раманам «Залатыя плады». Не персанажы радыёп'ес размаўляюць словамі: гэтыя словы, блокі гатовых стандартных меркаванняў, пошлых афарызмаў і клішэ нібыта размаўляюць вуснамі персанажаў. Мноства галасоў зліваюцца ў адзін і ствараюць сістэму люстэрак, якія адбіваюцца адно ў адным: кожны бачыць рэчаіснасць вачыма «іншага» і ніхто – на свае ўласныя вочы. Гэтыя

«фонавья» персанажы імкнуцца стаць чыстым адбіткам чужой свядомасці, статычным – не дынамічным, што не дазваляе ўжыць тут выраз «чужога вобразу мыслення» – носьбітам нейкай ідэі. Масоўка агучвае ідэю, прасоўвае яе, але не распачынае лагічную, абгрунтаваную спрэчку за яе.

Арыентацыя на «іншага» вызначае стаўленне персанажа не толькі да навакольнай рэчаіснасці, але і да сябе самога. Незалежна ад сваёй волі, персанаж «Партрэта невядомага» пачынае ўяўляць сябе такім, якім яго бачаць сябры маладосці, што сядзяць у зале рэстарана: «<...> варта яму пераступіць ганак, як з ім адбываецца крыху балючнае ператварэнне, якое разам з тым прыносіць палёжку <...>. Пад іх спакойным, такім упэўненым, заўсёды крыху раўнадушным позіткам яму здаецца, што ён цалкам запаўняецца нейкім густым рэчывам, якое робіць яго цвёрдым, цяжкім, устойлівым, ён становіцца ўпэўненым у сабе, рэспектабельным “Спадаром” <...>. Ток, які сыходзіць з іх вачэй, як нябачныя ніткі, што кіруюць марыянеткамі, вызначае усе яго рухі, жэсты <...>» [24, с. 86].

Гэты герой як асоба не ўкладваецца ні ў адну з сацыяльных роляў, што прапаноўвае яму грамадства: ён успрымае іх не іначай як штучныя формы, маскі. Разам з тым ён выдатна асэнсоўвае, што адасобленае, асацыяльнае існаванне немагчымае ў сацыяльным грамадстве, што суб’ектыўны свет індывіда мусіць знайсці практычнае ўвасабленне. Скразным матывам прозы і драматургіі Н. Сарот з’яўляецца неагучвальнае пытанне, ці ёсць стан наяўнага жыцця выражэннем субстанцыяльнай сутнасці свету. Калі так, то існаванне індывіда як асобы немагчымае; калі не, то, насупраць, субстанцыяльнасць мусіць увасабляць не што іншае, як асобу, а само жыццё будзе скажэннем гэтай субстанцыяльнасці.

Слова – сродак, які яднае індывіда (асобу) з фактамі рэчаіснасці – іншымі людзьмі; яно рэзаніруе і спараджае ўзаемадзеянне, аказваючы неаспрэчны ўплыў на гэтую рэчаіснасць і зацвярджаючы тым самым важкасць фігуры індывіда. Героі Н. Сарот не ўцякаюць ад рэчаіснасці, але імкнуцца пранікнуць у самую яе сутнасць. Такой пазіцыяй персанажа да навакольнага свету тлумачыцца актуальная для раманаў і п’ес дыхатамія сапраўднага твару і «маскі». Клішэ, агульныя фразы і распаўсюджаныя, не пераасэнсаваныя крытычна меркаванні – тое, што параджаюць «маскі»; «трапізмы» ж ёсць рухамі суб’ектыўнага свету асобы, намёк на існаванне ў яе сапраўднага твару. «Трапізмы» даюць самому герою прывідную надзею ўбачыць пад абязлічанай «маскай» індывідуальнасць, убачыць сутнасць рэчаў.

Сама рэчаіснасць, аднак, пераконвае героя ў тым, што «маскі» не хаваюць за сабой сапраўдныя твары людзей, а менавіта замяшчаюць іх.

Носьбіты «масак» аказваюцца няздольнымі на канструктыўны дыялог, аднак, як ні парадаксальна, яны ўсталёўваюць законы ў свеце, у які закінуты герой. Апошні рана ці позна пачынае ставіць пад сумненне усё, у чым быў перакананы – абарончы механізм псіхікі, які мусіць не даць чалавеку звар’яцець. Герою застаецца або падладзіцца пад такі свет, безагаворачна яго прыняць, або цалкам адхіліць яго, поўнасьцю ізаляваўшыся. У абодвух выпадках асоба немінуча распадаецца, губляе свае індывідуальныя рысы.

Супярэчча героя з рэчаіснасьцю ў прынцыпе безвыходнае ў межах мастацкай сістэмы, якую стварае Н. Сарот. Яе героі толькі нясмела аклікаюць адно аднаго, яны не здольныя да фактычнага аб’яднання. Такім чынам, яны асуджаныя на тое, каб бездапаможна (і безвынікова) намагацца разарваць пути адчужэньня і глухаты. Героі драматычных мініятур, як правіла, пазбаўленыя не толькі характараў, але нават імёнаў: гэты *Lui* і *Elle*, алгебраічна пазначаныя мужчыны – *H. 1*, *H. 2* і г.д. – і жанчыны – *F. 1*, *F. 2* і г.д., якія ўтвараюць схематычную рухомую формулу «мікраграмадства», сацыяльную малекулу. Атамы гэтай малекулы счэпленыя выключна прэстыжнымі адносінамі і знаходзяцца ў пастаянным страху: кожны баіцца страціць сваю годнасьць у вачах іншага, падацца непаўнаважным, адрозным, не такім, як усе. Трапляючы ў сферу ўплыву «іншага», персанажы радыёп’ес Н. Сарот пачынаюць літаральна скурчвацца ў пакутах: іх асноўны стан – збянтэжанасьць, разгубленасьць, выкліканыя непераанаснасьцю чужога позірку, пад уладай якога яны сябе адчуваюць. Гэтыя катаванні аказваюць небывалы псіхалагічны ціск, і адны пад ім панікаюць, а іншыя, шукаючы спосаб пазбавіцца негатывных эмоцый, знаходзяць выйсьце ў агрэсіўнасці [16].

Каб гэтая зыходная няўпэўненасьць у сабе, гэтая апаска ператварылася ў сапраўдную паніку, дастаткова дробязі, глупства, нават «мінусавай» рэакцыі. Напрыклад, у п’есе «Маўчанне» *H. 1* дазволіў сабе расчуліцца, распавядаючы пра наведванне горада, дзе яго захапілі настальгічныя віды вуліц, домікаў, садоў і кустоў язіну і акацыі. Аднак ён імгненна спахопліваецца: ці не сентыментальнасьць гэты, ці не зашмат ён сабе дазваляе, ці не занадта ён агаліў сваю душу перад прысутнымі, тым самым парушыўшы прынятыя законы свецкай гутаркі. *H. 1* хоча схавацца, як смоўж у ракавіну, і, папярэдзваючы магчымую іронію прысутных, бярэцца сам іранізаваць, самога сябе выкрываць. Ён саромеецца і рашуча адмоўна адказвае на просьбы працягнуць аповед:

F. 1 : Si, racontez... C'était si joli... Vous racontez si bien...

H. 1 : Non, je vous en prie...

F. 1 : Si... Parlez-nous encore de ça. C'était si beau, ces petites maisons... il

me semble que je les vois... avec leurs fenêtres surmontées de petits auvents de bois découpé... comme des dentelles de toutes les couleurs... Et ces palissades autour des jardins où, le soir, le jasmin, les acacias...

H. 1 : Non, c'était idiot... je ne sais pas ce qui m'a pris...

H. 2 : Mais pas du tout, c'était ravissant... Comment vous avez dit ça ?... Toutes ces enfances captées dans ces... dans tant... dans cette douceur... C'était merveilleux, la façon dont vous l'avez dit... Comment déjà ?... Je voudrais me rappeler...

H. 1 : Oh non, écoutez... vous me faites rougir... Parlons d'autre chose, voulez-vous... C'était ridicule... Je ne sais pas quel diable m'a poussé... Je suis ridicule quand je me laisse emporter par ces élans... Ce lyrisme qui me prend parfois... c'est idiot, c'est enfantin... je ne sais plus ce que je dis... [51, с. 134].

Усе хочуць заспакоіць *H. 1*, даказаць яму, што няма нічога страшнага ў тым, каб ненадоўга паказаць астатнім, што знаходзіцца пад «маскай». І толькі Жан-П'ер – адзіны носьбіт імені ў п'есе – не кідаецца падбадзёрваць *H. 1* і выпрошваць працяг маналогу пра сады і акацыі: здаецца, ён нават хіхікнуў. *H. 1* напалоханы: чаму Жан-П'ер маўчыць? Чаму не адказвае на пытанні: праз баязлівасць? Не, гэта было б занадта лёгка... Падобнае тлумачэнне нікога, і ў першую чаргу *H. 1*, не задавальняе, хаця няцяжка здагадацца, што яго інтрыгуе і нават вабіць таямнічая фігура маўклівага слухача.

Маўчанне ў аднайменнай п'есе не тлумачыцца і не апраўдваецца; больш за тое, яно існуе без усялякай прычыны – гэта стандартны для творчасці Н. Сарот прыём змоўчвання, які ўпершыню адкрыўся чытачу ў дыялогах у зборніку нарысаў «Трапізмы», а цалкам праявіўся ў рамане «Залатыя плады». Гэтае змоўчванне не закліканае захаваць інтрыгу да самага канца або расказаць гісторыю па прынцыпе айсберга, як гэта рабіў Э. Хэмінгуэй (у логацэнтрычным радыётэатры Н. Сарот увогуле не варта чакаць суцэльнай гісторыі і нечаканых сюжэтных паваротаў). Тут змоўчванне стымулюе абвастрэнне псіхалагічных рэакцый ва ўдзельнікаў камунікацыі: на фоне маўчання аглушальнымі будуць здавацца любы гук, любая неспакойная думка. Таму калі праз маўчанне ў паветры павісае адчуванне небяспекі, трывогі, пагрозы, усе персанажы разам кідаюцца ўпрошваць Жан-П'ера сказаць хаця б што-небудзь, каб невыносны ціск цішыні не аказваў разбуральны ўплыў на іх псіхіку:

H. 1, *gémissant* : Pitié. Ne l'écoutez pas. Il est fou. Il ne sait pas ce qu'il dit. Juste un mot. Un mot de pardon. Je sais exactement ce que vous pensiez. Je le savais en le disant, j'aurais dû me retenir, mais je ne pouvais pas. Votre silence... comme un vertige... j'ai été happé... un démon... comme on est tenté de prononcer pendant la messe des mots sacrilèges... Votre silence m'a poussé de tout son

poids... J'ai été très loin, trop fort... [51, с. 138].

Задыхаюцца, падтакваюць адно адному ў просьбах Жан-П'еру падаць голас і *H. 2, і F. 1, F. 2, F. 3, F. 4*. Падобна таму, як у класічных п'есах хор дапамагаў аўтару выразіць душэўныя пакуты герояў, даць ацэнку ўчынкам герояў з пункту гледжання маралі і разам з гэтым выступаў як дзеючая асоба, у радыёп'есах Н. Сарот хор з галасоў выстаўляе на пярэдні план агульны настрой на радыёсцэне: калектыўную засмучанасць, разгубленасць, зацікаўленасць, весялосць; абагульняючы галасы і рэакцыі, пісьменніца спрабуе паказаць, што падчас дзеі героі размаўляюць пра ўсё і ні пра што адначасова. У тэксце гэта паказана ў выглядзе візуальна вылучаных уставак, закліканых дапамагчы рэжысёру радыёпастаноўкі гукава арганізаваць п'есу, а чытачу – уявіць, якая атмасфера пануе на ўяўнай сцэне. Напрыклад:

Les autres pendant ce temps parlent : bruit de fond, des mots s'échappent...
[51, с. 140].

Або:

Voix diverses.

- Non.
- Non, rien...
- Entendu quoi ? [51, с. 142].

Здаецца, што ў радыёп'есах Н. Сарот падобная поліфанія ёсць спосабам пазбегнуць маналагічнага маўлення, якое прадугледжвае паглыбленне ва ўнутраны свет персанажа [55]. Яднаючы свае галасы ў хор, такім чынам аб'ядноўваючыся, персанажы распачынаюць спецыфічную камунікацыю, у працэсе якой становіцца лягчэй пераносіць уплыў «трапізмаў», іх ціск на псіхіку.

Наогул, няспынны дыялог персанажаў радыёп'есы «Маўчанне» нагадвае вычварны танец, удзельнікі якога то згрупоўваюцца ў цэнтры сцэны і ўтвараюць суцэльную фігуру, існаванне якой робіцца немагчымым пры адсутнасці хаця б аднаго элемента, то рассыпаюцца па супрацьлеглых яе вуглах, кожны паасобку.

Яны то горача спрачаюцца, не сыходзячыся ў нечым:

H. 2 : <...> Eh bien voilà : Ça s'est passé sur la plage, cet été. Marthe nageait à marée basse... Elle appelle... des cris... Au secours !... Tout le monde se dresse... les gens s'assemblent...

F. 4 : Oh, s'assemblent... Nous étions seuls...

H. 2, sévère : Non, Marthe. Vous savez bien qu'on était nombreux. Je lui crie... Mettez-vous debout ! Debout, je vous dis... [51, с. 148].

То нібыта дапаўняюць рэплікі адно аднаго, апісваючы ці ўяўляючы пэўную з'яву. Выказванні плаўна перацякаюць адно ў другое, ствараючы

быццам адну няспынную думку, якая прарастае ў святдомасці ўсіх персанажаў адначасова:

H. 1, *triste* : <...> On se sent très mal...

F. 4 : Oui, je trouve qu'on se sent plus mal qu'avant.

F. 1 : C'est vrai. Oh ! j'ai envie de partir, à la fin. Je voudrais m'en aller.

L'angoisse me gagne...

F. 2 : Une sensation... moi aussi...

F. 3 : Oh, comme une solitude... [51, с. 149].

Аднак падобнае амаль што музычнае сугучча думак і поглядаў – з’ява не настолькі распаўсюджаная і багатая апісаная, як непаразуменне, абцяжаранае ўпартасцю ўдзельнікаў дыялогу. Цяжкая, невыносная атмасфера ўсеагульнай няёмкасці разбураецца толькі тады, калі *H. 1*, амаль адчаяўшыся, бярэ сябе ў рукі і насуперак душнаму маўчанню Жан-П’ера вяртаецца да свайго аповеду, але цяпер ужо не лірычна-сентыментальнаму, але «аб’ектыўна-навуковаму», згадваючы, што тым краявідам прысвечаная цудоўная кніга з неверагоднымі рэпрадукцыямі. І нечакана для ўсіх хмары расейваюцца, і маўклівы дагэтуль Жан-П’ер пытаецца пра аўтара кнігі і выдавецтва, у якім яна выйшла. Рэакцыя паступае неадкладна і ад усіх адразу, ілюструючы, як палёгка і прыемнае здзіўленне распаўсюджваюцца на ўсіх персанажаў:

TOUS, *joyeux, émerveillés* :

– Oh, il parle...

– Il questionne...

– Ça l'intéresse... [51, с. 153].

Цікава і тое, што адбываецца пасля: не што іншае, як узор нежадання спрачацца, вымушанае пагадненне з мэтай пазбягання канфлікту. Радыёп’еса «Маўчанне» заканчваецца сціслым дыялогам *H. 1* і *F. 4*, у якім *H. 1* не аргументуе свае словы, але, тым не менш, яго адказы задавальняюць *F. 4* праз яе абьякавасць:

H. 1 : Mais quel silence ?

F. 4, *gênée* : C'était un peu... Il m'a semblé... (*Hésite un instant et puis :*) Oh non, rien... Je ne sais pas...

H. 1 : Eh bien, je ne sais pas non plus. Je n'ai rien remarqué [51, с. 154].

Сапраўдны аналіз сітуацыі і канструктыўная спрэчка, кожны ўдзельнік які зацікаўлены ў тым, каб прыйсці да згоды (то бок, сапраўдная, глыбокая камунікацыя), недаступныя персанажам радыёп’есы, а таму напрыканцы заканамерна ўзнікае пытанне, што ж у выніку больш змястоўнае: дыялог, вымучаны і крывадушны, або маўчанне, затое шчырае. У п’есе «Ізм...» назіраем практычна ідэнтычны ход размовы, якая мае пад сабой усё тое ж

нежаданне будаваць камунікацыю: калі ў «Маўчанні» персанажы сфакусаваліся вакол факта няўдзелу Жан-П'ера ў размове, то ў «Ізм...» ў ролі аб'екта, на які звярталася ўся ўвага, цягам многіх старонак выконвала смакаванне слова «антыпатыя» – персанажы доўга і з запалам высвятлялі, наколькі мэтазгодна ўжываць гэтае слова ў дачыненні Дзюбюі:

ELLE : Oh, très fin... Je voudrais vous y voir. Allons, qu'est-ce que c'est ? Vous nous faites languir.

H. 2 : L'an-ti-pa-thie.

ELLE, *déçue* : L'antipathie ?

H. 2 : Oui. Parfaitement. L'antipathie. Les Dubuit vous sont antipathiques [49, с. 86].

Такім чынам, дыялагічныя стратэгіі радыёп'ес Н. Сарот накіраваныя на драматызацыю ўнутраных зрухаў і эмоцый – «трапізмаў». Пабудаваныя вакол «нічога» ў сюжэтным плане, дыялогі самі па сабе выступаюць у якасці сюжэтнастваральнай адзінкі і праз гэта абсалютна самадастатковыя. Персанажы мікрадрам пісьменніцы сфакусаваныя на сваіх псіхалагічных імпульсах, інтанацыях суразмоўцаў, нежаданні ісці на кантакт да такой ступені, што эфект атрымліваецца амаль камічны. Як пісала тэатральны крытык Армэль Эліо: «Тут важны толькі тэкст. Ён сам па сабе ўтрымлівае драматычны рух, сваю драматургію» [43]. І, безумоўна, падвесці рысу ў размове пра дыялагічныя стратэгіі ў радыёп'есах немагчыма без паўнавартаснага ўяўлення аб іх персанажах: абязлічаных носьбітах «трапізмаў», чые галасы рэдка гучаць адасоблена і не нясуць інфармацыі пра індывідуальнасць, але хутчэй зліваюцца ў адзін, каб выразіць агульны настрой і агучыць такім чынам голас калектыўнага несвядомага.

2.2 Стылістычная своеасаблівасць радыёп'ес

Відавочнай адметнасцю радыёп'ес Н. Сарот у першую чаргу прадстае іх форма. Усе лагадрамы маюць прыблізна аднолькавы аб'ём і характарызуюцца сцісласцю і лаканічнасцю. Адметныя адсутнасць іх падзелу на акты і дзеі, вузкае кола дзеючых асоб, якіх больш мэтазгодна лічыць носьбітамі «трапізмаў» з ўмоўнымі імёнамі ва ўмоўных абставінах. Адпаведна, падзеі п'ес, як правіла, разгортваюцца за кароткі прамежак часу, што, аднак, робіцца не столькі з мэтай дасягнуць строгага рэалізму сцэнічнай дзеі, колькі, хутчэй, для найбольш дэталёвага, нібыта пад мікраскопам, аналізу псіхалагічных рэакцый.

Задача Н. Сарот як драматурга – паказаць сітуацыю (не абавязкова маўленчую) як мага больш «чалавечна» і псіхалагічна праўдзіва, так, як яе мог б успрыняць любы рэальны чалавек са свайго пункту гледжання: то бок, даволі неадназначна. З гэтага выцякае упэўненасць пісьменніцы ў тым, што сапраўдным можа лічыцца толькі слова, якое магло б прагучаць у рэальнай размове, а «прыхарошанае», наўмысна «прычасанае» маўленне не прадстаўляе для яе цікавасці. Менавіта з гэтай прычыны падчас стварэння радыёп'ес пісьменніца не абапіралася на структурныя прынцыпы будовы мастацкага тэксту: маўленне яе персанажаў гучыць нібыта здалёк, а апісанні бачацца няўпэўненымі, недакладнымі. У якасці прыклада можна прывесці расплывістае вобразнае апісанне пачуццяў, выкліканых маўчаннем, у аднайменнай радыёп'есе: « *Votre silence... comme un vertige... j'ai été happé... un démon... comme on est tenté de prononcer pendant la messe des mots sacrilèges... Votre silence m'a poussé de tout son poids... J'ai été très loin, trop fort...* » [51, с. 139].

Падчас разгляду дыялагічных стратэгий была звернутая ўвага на такую асаблівасць стварэння драматычнага дыялогу ў радыёп'есах Н. Сарот, як перыядычнае зліццё галасоў персанажаў другой групы (тых, што ствараюць фон) у адзін абязлічаны голас, які выражае калектыўную рэакцыю і надае сцэнічнай дзеі эфект поліфаніі. Стылістычна такі прыём спрыяе арганізацыі гукапісу радыёп'есы: шматгалоснасць надае словам, якія гучаць, пэўную музычнасць; сказаныя некалькімі персанажамі, адначасова або паслядоўна, іх рэплікі гучаць нібыта нараспеў:

F. 2, *éclatant de rire* : Vous entendez, Jean-Pierre, vous devez comprendre... Tout comprendre (*d'une voix faussement sentencieuse*), c'est tout pardonner, Jean-Pierre, n'oubliez pas ça.

Voix diverses et rires.

– Oui, vous entendez, soyez clément...

- On vous en conjure...
- Ayez pitié, Jean-Pierre, on vous implore... [51, с. 136].

Гульня з танальнасцямі ў радыёп'есах Н. Сарот надае ім дынамізму, робіць тэкст рухомым, як самі «трапізмы». Дзякуючы выразным інтанацыям тэксты пісьменніцы становяцца шматузроўневымі і выражаюць як вербальную, гэтак і невербальную камунікацыю паміж людзьмі. Ствараецца ўражанне, што драматычны дыялог вібуе, рэзануе: « Le meilleur de Nathalie Sarraute, c'est son style trebuchant, tatonnant . . . qui . . . nous livre brusquement le monstre tout baveux » [44, с. 82].

Больш за тое, калі раптоўна падчас дзеі пэўны момант вылучаецца з агульнай канвы сваёй гучнасцю, на чытача (слухача) немінуча аказваецца эмацыійны ўплыў, які заклікае не да рацыянальнага пачатку, але да інстынктаў. Пісьменніца такім чынам гуляе з эмоцыямі аўдыторыі, што надвычай выразна ілюструе наступная сцэна:

H. 1 : <...> Je vous ai entendu.

LUI : Non, pas du tout, mais ce que je voulais dire...

ELLE : Oh non, je t'en prie... pas maintenant...

LUI, à elle, bas : Tu n'as pas honte ! Lâcheuse, va. Défaitiste ! (*Haut* :)
Vous savez à quoi j'étais en train de penser ? [49, с. 79].

Працягваючы размову пра метадалогію Н. Сарот, мэтазгодна адзначыць, што традыцыйныя аўтары, асабліва канцу XIX—пачатку XX стст. з найбуйнейшымі прадстаўнікамі ў асобах Анарэ дэ Бальзака і Гюстава Флабера, якіх называюць рэалістамі, канцэнтраваліся на рэальным свеце як аб'екце свайго разгляду: людзях, месцах, рэчах. Яны верылі, што аб'ектыўная карціна свету можа быць цалкам выяўленая словамі і прыёмамі накіраванымі сюжэту, персанажаў і падрабязных апісанняў [55]. Н. Сарот спачатку ў прозе, а затым у драматургіі адхіліла гэтыя традыцыйныя паняцці і паставіла пад пытанне ўкаранелыя катэгорыі «літаральнага» рэалізму, абраўшы «трапізмы» за асноўны аб'ект увагі. Такім чынам, літаральнасць зыходзіць з самой глыбіні чалавечай сутнасці і з чулівасці. Тое, што выражаюць яе радыёп'есы, – моцныя пачуцці, з якімі людзі рэагуюць на іншых людзей.

Н. Сарот дазволіла чытачу зазірнуць у «перадсвядомае» [53] кожнага персанажа і ў сваёй манеры прадэманстравала, што праўдзівая карціна свету адна ва ўсіх і пры гэтым розная ў кожнага – *інтрасуб'ектыўная*. Адпаведна, бінарная апазіцыя аб'ектыўнага і суб'ектыўнага ў яе творах не мае спецыфічнага сэнсу. «Трапізм», такім чынам, – паняцце, якое магло з'явіцца толькі ў XX стагоддзі, не раней, паколькі яно выражае нелінгвістычныя элементы чалавечых зносін і супярэчыць літаратурнаму рэалізму ў

першапачатковым разуменні. Мы лічым мэтазгодным апеляваць да згаданых класічных аўтараў у гэтым кантэксце, паколькі прыхільнікі «новага рамана», адной з родапачынальнікаў якога была Н. Сарот, супрацьпастаўлялі сваю творчасць раманам вышэйпералічаных рэалістаў, што не магло не сказацца ў тым ліку і на стылістыцы радыёп'ес пісьменніцы. Тканіна тэксту радыёп'ес сплятаецца з разнастайных падсвядомых фобій удзельнікаў дыялогу і іх славесных паядынкаў пад прыкрыццём пустой балбатні «ні пра што». Такі стыль пісьма і паэтыкі стаў свядомым актам новарамністаў, які прадугледжваў выцясненне сюжэту як асновы кампазіцыі і яго замену выключна наратыўнымі феноменамі. Радыёп'есы, у сваю чаргу, ёсць найбольш яскравай ілюстрацыяй гэтых паняццёвых зменаў.

У выніку паняцце рэалістычнасці, трансфармаваўшыся, перастала азначаць імкненне аўтара славесна перадаць пэўную сітуацыю з фатаграфічнай дакладнасцю і надзяліць персанажаў мноствам характэрных рыс. Ствараючы свае лагадрымы, Н. Сарот імкнецца да рэалістычнасці на больш глыбінным узроўні, паколькі ў іх робіцца спроба ўлавіць і максімальна падрабязна апісаць эмацыйную рэакцыю – катэгорыю, у кантэксце якой вельмі складана казаць пра аб'ектыўнасць. Аўтар класічнага рэалістычнага твора, у сваю чаргу, меў на мэце намаляваць карціну неаспрэчнай рэчаіснасці: жыцця, якое яно ёсць, дзе пачуцці герояў граюць далёка не самую галоўную ролю.

Н. Сарот у сваіх творах, у прыватнасці ў радыёп'есах, звяртаецца да катэгорыі ананімнасці. Як першасны элемент у яе канцэпцыі рэальнасці, «універсальнай “псіхічнай матэрыі”» [26, с. 9], ананімнасць патрабавала ад пісьменніцы распрацоўкі стылістычных прыёмаў, якія дазвалялі б характарызаваць персанажаў, пры гэтым захоўваючы іх ананімнасць. Як у дэбютным зборніку псіхалагічных нарысаў-замалёвак «Трапізмы» персанажы не маюць імёнаў і апісанняў, не адрозніваюцца адзін ад аднаго, гэтак і ў радыётэатры яны носяць умоўныя імёны або лічбавыя пазнакі, а іх галасы нярэдка зліваюцца ў адзін – *voix diverses* [44, с. 40].

У адрозненні ад «уніперсанальнай суб'ектыўнасці» ў М. Пруста або больш упарадкаванай плыні свядомасці ў В. Вулф, стыль Н. Сарот прадугледжвае мноства магчымасцяў гульні з катэгорыяй свядомага [44, с. 43]. Як толькі парушаецца, разбураецца цэласнасць успрымання, чытач не можа ўзнавіць поўную карціну падзей: яму даступныя толькі ўрыўкі, асколкі ўражанняў і ўспамінаў. Самі персанажы не знаходзяць слоў, каб перадаць невыказвальнае, таму нярэдка проста ўслых перабіраюць, як быццам намацаваючы, магчымыя сінонімы, ператвараючы свае рэплікі ў доўгія пералічэнні: « Nous avons voulu amuser, briller, nous rehausser, libérer notre

agressivité, notre culpabilité... nous chatouiller, nous gratter... nous fondre, nous séparer... tuer, dévorer, exorciser... » [49, с. 79], або: « Je connaissais un homme qui se servait de ce moyen pour se débarrasser de ses enfants... ils le tourmentaient... de la même façon... ils venaient le hanter la nuit... absurdes... insensibles... idiots... » [49, с. 84].

Праз гэтыя няўпэўненыя пералічэнні, сутаргавыя перабіранні фармулёвак стыль напісання радыёп'ес становіцца фрагментарным, прыпадабняючыся жывому, не да канца асэнсаванаму маўленню, «бесперапыннай плыні слоў» [26, с. 230]. Усталяваўшы аморфную сувязь паміж пачуццём і словам, Н. Сарот стварае не столькі дыялог, колькі адказ падсвядомага на дыялог, своеасаблівую праекцыю, вельмі кволую і рухомую, бо нярэдка персанаж сам не да канца верыць у тое, што кажа, і яго меркаванне лёгка мяняецца згодна з агульным настроем у групе персанажаў праз страх вылучыцца і аргументаваць свой пункт гледжання, адрозны ад чужога [44, с. 97].

Аналізуючы творчасць Н. Сарот, не лішнім будзе згадаць, што французская мова не ёсць роднай мовай пісьменніцы. Наталля Чарняк нарадзілася ў Расійскай Імперыі, дзе правяла першыя пяць гадоў жыцця, пасля чаго з сям'ёй пераехала ў Францыю. Нягледзячы на тое, што станаўленне аўтаркі адбывалася ў Францыі, дзе яна атрымала адукацыю і рэалізавалася прафесійна, Н. Чарняк – у будучыні Сарот – не забудзе свае карані і пасля прызнаецца, што мачаха размаўляла з ёй толькі па-руску, а таксама руская мова гучала ў доме і тады, калі да бацькі прыходзілі суайчыннікі-эмігранты.

Хаця Н. Сарот ніколі не стварала рускамоўных мастацкіх тэкстаў, у кантэксце размовы пра яе аўтарскі стыль мы лічым цікавым прыгадаць яе прозвішча на фоне таго факта, што некаторыя пісьменнікі сталі вядомымі дзякуючы творам, напісаным не на іх роднай мове. Розныя аўтары тлумачылі гэта рознымі матывамі: выгнанне, жаданне абарваць сувязі са сваёй краінай з палітычных або ідэалагічных прычын, імкненне дабіцца, каб іх чытаў увесь свет... Напрыклад, С. Бекет абраў французскую мову для стварэння мастацкіх тэкстаў, таму што яму неабходная была дысцыпліна, якой патрабавала выкарыстанне чужой мовы. Аспірант, які пісаў дысертацыю па творчасці С. Бекета, спытаў яго, чаму ён піша менавіта на французскай мове. Пісьменнік адказаў: « Parce qu'en français c'est plus facile d'écrire sans style » [7].

Іншымі словамі, родная мова спакушае пісьменніка звярнуцца да віртуознага стылю дзеля самога стылю. Чужая мова дазваляе дасягнуць

адточанай формы, максімальнай зразумеласці і эканомнасці, выкарыстоўваючы характэрныя для гэтай мовы звароты. У сувязі з гэтым творы, якія нараджаюцца на глыбінных узроўнях мыслення і даследуюць самыя цёмныя крыніцы страху, могуць быць разбураныя нязначнымі намёкамі на збыткоўнасць слоў і штучную гладкасць; творы накшталт драм С. Бекета або радыёп’ес Н. Сарот – вынік нялёгкай барацьбы са спосабам іх выражэння. Пісьменнік Клод Марыяк лічыць, што кожны, хто выказваецца, «знаходзіцца пад уладай логікі мовы і сваёй артыкуляцыі. Таму пісьменнік, які ўступае ў барацьбу з немагчымасцю выражацца словамі, мае выкарыстоўваць усё сваё мастацтва, каб насуперак яго волі не выказаць тое, што павінна быць схаванае: няпэўнае, супярэчлівае, недасяжнае» [7]. Безумоўна, у большай ступені небяспечнасць захаплення логікай мовы хаваецца ў роднай мове з яе бессвядомым дазволам непазбежных сэнсаў і асацыяцый.

Сапраўды: стыль радыёп’ес Н. Сарот можна ахарактарызаваць як строгі і лаканічны. Пісьменніца дапускае пэўную расплывістаць і няўпэўненасць абсалютна наўмысна, каб свядома выразіць забытанасць і сканфужанасць персанажаў; можна сказаць, што ніводнае слова ў яе радыёп’есах не ўжытае выпадкова і што ўсе яны падабраныя надзвычай пільна – як ні парадаксальна, для максімальнага набліжэння да жывога, сапраўднага маўлення. У рэпліках персанажаў мікрадрам часта сустракаюцца працяглыя пералічэнні і спробы «намацаць» слова, якое найлепшым чынам перадавала б эмоцыю, незразумелую ім самім. Выкарыстанне французскай (няроднай аўтарцы) мовы ў нейкай ступені абцяжарвае гэтую задачу, што, аднак, не нясе шкоды самому тэксту: насупраць, дзякуючы некаторай асцярожнасці пісьменніцы падчас падбору належных слоў чытачу (слухачу) можа здавацца, што ён назірае за інтымным, свайго роду сакральным працэсам нараджэння думкі, ідэі – валодае такой прывілегіяй. А насычанасць разнастайнымі інтанацыямі, з якімі тэкст п’ес агучваецца – акцэрамі на радыё або чалавекам, які чытае сам сабе, – ажыўляе тэкст і набліжае яго да дыялогу рэальных людзей, такім чынам робячы радыёп’есы падобнымі да традыцыйных жанраў радыё, у прыватнасці, да гутаркі.

Структура рэплік і абраны Н. Сарот аб’ём выказванняў не ўскладняюць успрыманне на слых інфармацыі, якая агучваецца. Лаканізм і пільны падбор слоў уласцівыя творчасці Н. Сарот у прынцыпе, аднак у кантэксце радыётэатра гэтая стылёвая асаблівасць прыходзіцца як нельга дарэчы.

Да стылю радыётэатра Н. Сарот можна прымяніць і меркаванне драматурга Э. Іанеска датычна таго, што мова можа быць пераведзеная ў тэатральны матэрыял «давядзеннем яе да параксізму». «Адплаціць» тэатру ў

поўнай меры, вывесці за межы, каб самі словы дасягнулі краю, і мова даходзіла б да выбуху або самаразбуралася праз немагчымасць умясціць усе свае сэнсы» [36, с. 195]. Таму нярэдка персанаж з разу ў раз няўмольна паўтарае адно і тое ж, адчайна спадзеючыся, што на другі (трэці, пяты) раз яго ўсё ж зразумеюць менавіта так, як ён гэтага чакае: « Je vais les décrire, moi, ces auvents, et on vous obligera, que vous le vouliez ou non. Vous serez forcé... Il a répété forcé ? Vous avez dit forcé, en riant. <...> Je l'ai entendu. Il l'a dit. Forcé ? en riant. Forcé, moi ? Voilà ce qu'il a dit. Forcé ? Qui peut le forcer ? » [51, с. 148].

Шматразовае паўтарэнне адной і той ж думкі, справакаванае тым, што персанаж адчувае безвыходнасць, адчужэнне, выклікае ў чытача дыскамфорт. Каб пазбавіцца гэтага дыскамфарту, схавацца ад яго, вызваліцца ад непрыемных эмоцый, неабходная разрадка: у радыёп'есах яна дасягаецца праз смех – камічны эфект, які стварае пісьменніца. У гэтым эпізодзе з «Маўчання» персанажы зводзяць з'яву, якая іх раздражняе, – маўчанне Жан-П'ера – у жарт, спрабуючы такім чынам прынізіць яе значнасць для сябе:

F. 2 : Jean-Pierre, ti, ti, ti, regardez le petit oiseau... Souriez... encore... hi, hi, souriez... voilà...

F. 3 : Il a souri pour de bon... Je l'ai vu...

<...>

F. 2, *pouffe de rire* : Non, pousse. Je n'y tiens plus. Je ne peux pas, la langue me démange... [51, с. 139].

Моманты, калі канфлікт даводзіцца да абсурду і кожная сказаная персанажамі рэпліка імі ж разбіраецца на атамы, міжволі выклікае ўсмешку: настолькі нерэалістычнымі, гіпербалізаванымі і праз гэта камічнымі здаюцца іх рэакцыі. Аднак менавіта такое ўражанне і мусіць выклікаць драматургія Н. Сарот. Падобнае меркаванне выказвае Э. Іанеско: «Колькі я ні разважаў, я ніколі не мог зразумець адрознення паміж камічным і трагічным. У камічным інтуіцыйна адчуваецца абсурд, і таму, мне бачыцца, яно больш за трагічнае здольнае спарадзіць адчай. Камічнае безвыходнае. Я кажу “адчай”, але на самай справе гэта за межамі адчаю або надзеі. <...> Гумар дае нам разуменне, вольнае асэнсаванне трагічнага або бязмэтнага існавання чалавека. Ён змяшчае не толькі крытычны дух... Гумар – наша адзіная магчымасць адарвання (але толькі пасля таго, як мы пераадолені, асіміляваліся, асэнсавалі гэта) ад нашых трагікамічных умоў існавання. Асэнсаванне гэты жах і смяцца з яго – значыць стаць гаспадаром становішча. Асэнсаванне алагізм абсурду, мы знаходзім у ім логіку. Толькі смех не прызнае ніякіх табу, не дае ствараць новых антытабу; камічнае дае нам сілы

змагацца з трагізмам жыцця. Прырода рэчаў, сама праўда, можа быць зразумелая намі толькі дзякуючы фантазіі, якая больш рэалістычная за ўвесь рэалізм свету» [36, с. 196].

Стыль радыёп'ес Н. Сарот, такім чынам, увесь накіраваны на тое, каб прадэманстраваць унутраную барацьбу персанажаў з пачуццём безвыходнасці і ўласнага бяссілля перад усепаглынальнымі эмоцыямі, якія не падлягаюць кантролю, пры дапамозе камізму і гратэску.

Не заўсёды, аднак, персанажы карэктна распазнаюць гумар і сарказм, і нярэдка гэта ўзмацняе непаразуменне паміж персанажамі, яшчэ больш аддаляе іх адно ад аднаго, дадаючы сцэне горкага камізму. Рэпліка Н. 2, рэакцыя на жарт *Elle* ў радыёп'есе «Ізм...», гучыць з раздражненнем і абуранасцю:

ELLE : <...> Assez. Assez de phénomènes. (*Rires.*) Nous l'aimons. Nous l'aimons. Oui, nous l'aimons.

Н. 2 : Ça doit vous apaiser ? [49, с. 88].

Гіпербалізуецца ўсё: эмацыяныя рэакцыі, маштаб здарэння, сама мова. У асобных выпадках дыялог сканструяваны так, што вобразная фігура ўспрымаецца літаральна. Калі ў сцэнічнай п'есе «Яна там!» былі задзейнічаныя візуальныя сродкі для рэалізацыі гэтага прыёму – у ёй працэс навязвання чужой ідэі дэманстраваўся ўкідваннем на сцэну скамячанай паперкі, якая ўвасабляла гэтую ідэю [48, с. 33], – то пры напісанні радыёп'ес у распараджэнні Н. Сарот былі толькі сродкі мовы:

Н. 1 : <...> Elle, la pauvre, le vertige l'a gagnée... On serait prêt à se laisser damner. On prostituerait son âme... comme je l'ai fait... Qu'il la prenne...

F. 1, *suppliante, chuchotante* : Oui... oui, prenez, je ne peux plus la retenir, vous l'aspirez... elle se soulève, la voilà... je vous l'offre... je l'apporte en offrande à vos pieds... Vous plaît-elle ?

F. 2 : Et la mienne ? Ainsi ? Triste ? Non, ça vous déplaît ?

F. 3 : Pas triste ? Désabusée ? Nostalgique ? Non, pas comme ça ?...

[51, с. 152].

З пункту гледжання сінтаксісу павышаная экспрэсіўнасць падкрэсліваецца парцэляцыяй – падзелам аднаго выказвання сярэдняй даўжыні на некалькі дробных, карацейшых: так кожны асобны сказ інтанацыйна адасабляецца, ніводны пры гэтым не абвяшчаецца больш важным і змястоўным за іншы, бо без аднаго з элементаў увесь ланцуг страчвае сваю экспрэсіўную сілу: « Ce que vous sentez chez les Dubuit... de vague, d'indicible... ce qui vous tire... ce qui fluctue... ça éveille ce qu'on nomme l'antipathie. N'est-ce pas ce qu'il vous faut ? Fait sur mesure. Tout exprès. Reconnu. Autorisé. Parfaitement légitime » [49, с. 81].

Градацыя – стылістычны прыём, які ў дадатак да парцэляцыі працуе на павышэнне градусу эмацыйнай напружанасці: кожнае наступнае выказванне пераўзыходзіць папярэдняе па ступені вобразнасці і выразнасці: « Il a souri. C'est très net. Nous l'amusions, c'est évident. Il nous trouve drôles. Nous sommes drôles. Fascinés. Emprisonnés. Il nous a capturés. Ce silence, c'est comme un filet. Il nous regarde frétiler... » [51, с. 145].

Адным з найбольш відавочных маркераў стылю Н. Сарот і як раманісткі, і як драматурга можна назваць недасказанасць: інфармацыя можа не столькі змоўчацца, бо змоўчванне прадугледжвае перадусім яе наяўнасць, існаванне, колькі адсутнічаць увогуле, паколькі яшчэ не паспела «згенеравацца» ў свядомасці персанажаў і тым больш набыць славесную форму: « Oui, je vous comprends... C'est vrai, il me fait de la peine... Moi à sa place j'aurais si peur... » [50, с. 115].

Выслоўі персанажаў радыёп'ес абрывістыя і часта няскончаныя, і чым больш яскравыя эмоцыі адчувае герой, тым больш складана яму будзе пераўтвараць хістку думку ў рэпліку. Гэта недасказанасць не праз наўмыснае жаданне падмануць іншага, схаваць, утаіць нейкія звесткі ці думкі: яна ёсць сігналам уласнай разгубленасці і збянтэжанасці ўдзельнікаў камунікацыі: « Je dois dire que moi à sa place, je ne sais pas, je n'oserais jamais... j'aurais si peur... Je n'ai jamais pu, même pour des riens... D'abord mon père, depuis qu'on était tout petits... Pour ça chez nous on était d'un strict... Et puis ça ne me serait pas venu à l'idée... » [50, с. 111].

З недасказанасці заканамерна выцякае такая своеасаблівасць стылю радыёп'ес Н. Сарот і будовы дыялогаў у іх, як дадумванне іншымі персанажамі таго, што не было агучана цалкам. Персанажу няма чаго хаваць: ён, хутчэй, проста не паспявае сфармуляваць сваю рэпліку з хуткасцю, якой гэтага патрабуе тэмп дыялогу. Радыёэфір увогуле і радыёп'есы ў прыватнасці не церпяць прамаруджвання, таму непаўната адной рэплікі – у Н. Сарот гэтая непаўната падкрэсліваецца мноствам шматкроп'яў – мусіць быць неадкладна купіраваная наступнай фразай, закліканай запоўніць пустэчы:

PIERRE : Ça ne veut rien dire, ça s'est vu... Et même dans des cas... Je me souviens, une fois, à la cour d'assises...

JULIETTE : Oh non, écoutez, c'est ridicule. Voilà que vous en faites une criminelle... [50, с. 122].

Такое дадумванне заснаванае на вельмі абмежаваных звестках і назіраннях: маленькі «трыгер» раскручвае вялікую і сумбурную спіраль з трывожных ідэй і страхай герояў – «а што калі...», «яна мусіць...» і г. д. Імгненным «выстрэльваннем» дадумваннямі, меркаваннямі на тэму «што ўсё

ж меў на ўвазе той персанаж» дасягаецца дынамізм радыёп'ес, дзякуючы якому цікава сачыць за ходам дыялогу і які забяспечвае патрэбны для радыёэфіру баланс даўжыні рэплік і гарманічную змену галасоў.

Акрамя таго, літаратурны стыль Н. Сарот характарызуецца абсалютызаваным псіхалагічным элементам, – рысай, якая звязвае яе з абстракцыянізмам [8] – засяроджанасцю не на атакванні, але на асацыятыўнасці, раскрыцці падсвядомага персанажаў. У выніку складаецца ўражанне, што не ўласна словы распавядаюць чытачу пра нешта, але ўсё ў яе творах распавядае пра словы і наступствы – часта драматычныя – іх выкарыстання.

Такім чынам, да стылістычных своеасаблівасцяў дыялогаў у радыёп'есах Н. Сарот можна аднесці фрагментарнасць аповеду, расплывістасць думкі, якая агучваецца, пазбяганне прамаруджванняў і паўз, чаго патрабуе радыёэфір, абвостраную нервовую напружанасць персанажаў, якая ў тэксце перадаецца праз частае ўжыванне шматкроп'яў і эмацыйных воклічаў, а таксама пры дапамозе гіпербалізацыі і камізму, якія распаўсюджваюцца на ўсё: настрой персанажаў, уласна прычыну канфлікту, саму мову лагадрам.

2.3 Паэтыка «трапізмаў» у драматургіі Н. Сарот

«Трапізмы» ў шырокім разуменні гэтага паняцця не патрабуюць кантэксту, што ілюструе аднайменны зборнік псіхалагічных нарысаў Н. Сарот. Паняцце «трапізмы» ў *n'есах* дыялагізуецца, падстройваючыся пад адпаведную арганізацыю мастацкага твора, у той час як паняцце «клішэ», таксама значнае для метадалогіі Н. Сарот, не мяняецца: насупраць, узаемадзеянне персанажаў спрыяе яго раскрыццю. Клішэ займае важнае месца ў творчасці пісьменніцы, якая часта звярталася да праблемы непаўнаты мовы і, як вынік, недастатковага разумення персанажамі адно аднаго.

Клішэ – шаблонная фраза, банальнасць, якая адпавядае псіхалагічным стэрэатыпам і заклікана аблягчыць камунікацыю. У творах Н. Сарот, аднак, назіраем не за спрашчэннем камунікацыі праз клішэ, але за яе абцяжарваннем, нарастаннем канфлікту. Складаныя псіхалагічныя рухі пасля афармлення ў дыялог становяцца банальнай размовай і выклікаюць у камунікантаў адчуванне злосці, а затым – бяссілля. На думку Н. Сарот, толькі праз прымітыўныя фразы можна даведацца пра праявы гэтых рухаў. Пападанне ў сітуацыю немагчымасці аформіць думкі словамі драматычна само па сабе, і пісьменніца ўзмацняе драматызм і бездапаможнасць персанажаў, дадаючы да ўнутранага канфлікту канфлікт звонку: « Et nous... nous, observant à travers le guichet. Le coupable est là, la tête rasée, revêtu d'un uniforme, marquée d'un numéro. Et qu'a-t-il fait? Il a dit isma, en appuyant sur le ma. » [49, с. 103].

У *n'есах* Н. Сарот клішэ выражаюць аб'ектыўна бачную рэальнасць, а «трапізмы» – суб'ектыўнае, падсвядомае чалавека. Сінтэз двух паняццяў ілюструе *n'еса* «Ізм, або Тое, што не мае назвы» (*Isma ou ce qui s'appelle rien*). Пра існаванне паняццяў неадрыўна адно ад аднаго мэтазгодна казаць таму, што менавіта клішэ – пошлая, банальная фраза – часта ёсць спараджальнікам «трапізма»: для чалавека няма большай абразы, чым у адказ на выказванне сваіх шчырых перажыванняў пачуць банальнасць – непрыхаваную абьякавасць.

У фігуры Дзюбюі персанажы *n'есы* «Ізм...» знайшлі прычыну эмоцый, якія яны не маглі патлумачыць, раздражненне, якое *не мела назвы*. Прымаючы манеру Дзюбюі вымаўляць пэўныя словы за крыніцу эмоцый, якія персанажы спрабуюць апісаць, яны робяць Дзюбюі паднявольным носьбітам «трапізмаў». Мы не ведаем, ці сапраўды мела месца асаблівасць яго маўлення або ў якой ступені яна праяўлялася, аднак агульная згода персанажаў з тым, што «ізм абвяшчае пачатак чумы» выражае іх безумоўнае задавальненне і палёжку, бо карань зла знойдзены: « Isma. Sans rien d'autre.

Isma... ça éveille chez nous quelque chose... Par moments, moi je pourrais, rien que pour ça, aligner devant le mur. Dresser des gibets... Détruire. Exterminer... Sans rémission. Sans pitié » [49, с. 99].

Дзюбюі ў «Ізм, або Тое, што не мае назвы» (1970) нагадвае Жан-П'ера ў больш ранняй радыёп'есе Н. Сарот «Маўчанне» (1964). Хаця ў другой п'есе названы персанаж прысутнічае на сцэне і чуе размову пра сябе, ён пераважна маўчыць. Прысутныя, гаворачы пра яго, не стрымліваюць эмоцый, што стварае ўражанне, нібыта Жан-П'ера няма на сцэне. Дзюбюі ж па факце адсутнічае, і мы не можам пераканацца ў адметнасцях яго дыяцыі так, як у маўчанні Жан-П'ера. Функцыя, якую выконваюць два персанажы, ідэнтычная: у п'есах яны ёсць фізічным увасабленнем эмоцый, ад якіх імкнуцца вызваліцца ўдзельнікі дыялогу. Незразумелая прырода гэтых эмоцый бянтэжыць герояў, і адзіны спосаб пазбавіцца іх – выказаць любым даступным спосабам.

У п'есе «Ізм...» больш чым у любой іншай знаходзім імён паэтаў і пісьменнікаў: П. Валеры, А. Жыд, Ф. дэ Шатабрыян, А. дэ Віньі, Ж.-Б. Мальер, Ф. М. Дастаеўскі і інш. Адсыланне да гэтых імён дазваляе меркаваць пра пэўны культурны ўзровень камунікантаў, і, адпаведна, адлюстроўвае сацыяльную памяць грамадства. На момант напісання п'есы пералічаныя асобы ўжо не патрабавалі прадстаўлення, а іх згаданне падчас дыялогу ні ў каго не выклікала пытанняў.

Рэмінісцэнцыі выступаюць сувязным звяном паміж рознымі эпохамі, аднак гэта непазбежна прыводзіць да клішаванасці літаратурнай свядомасці. Такім чынам, увядзенне імён вядомых людзей не супярэчыць універсальнаму і пазачасаваму характару п'есы. Апеляванне да агульнавядомых літаратурных твораў з'яўляецца адной з форм клішэ, і ў дадзенай п'есе персанажы выкарыстоўваюць гэты прыём, часта ненаўмысна, для выражэння згоды і здзіўлення. У дадзеным выпадку, напрыклад, аўтар спасылаецца да п'есы «Скупы» Ж.-Б. Мальера:

Ф. 3 : <...> Une jeune fille au pair qu'ils avaient... ça ne s'invente pas... le soir, quand elle était couchée, ils montaient sur une chaise, ils sortaient... de derrière les piles d'assiettes... ils se mettaient à quatre pattes pour tirer de sous le lit le coffre...

Lui : Le coffre? Mais c'est du Molière? Ils comptaient leurs argent?

Ф. 3 : Non. Des victuailles. Des boîtes de conserves... des truffes... des chocolats... Ils se gobergeaient... [49, с. 94].

У «Гэта прыгожа» раззлаваны бацька нагадвае сыну пра незакончанае сачыненне. Згаданне сынам эпохі Рэстаўрацыі, агульнавядомай рэчы,

служыць для таго, каб адказ гучаў больш пераканаўча і поўна. Фактычна бацька не праяўляе цікавасці да дамашняй работы, імкнучыся адно толькі пазбегнуць непрыемнага дыялогу. Назіраецца кантраст паміж эмацыйнай рэплікай бацькі і канкрэтным, стрыманым адказам сына:

Lui, se réveillant : Mais qu'est-ce qui se passe ? Mais où est-on ? Mais qu'est-ce que tu racontes ? Qui « elle », d'abord ? De qui parles-tu ? Allons, ouste, déguerpis, tu nous déranges. Tu as fait tes devoirs ? Tu te rappelles que tu as ta composition ?

Le fils : Oui, papa. J'ai presque fini... Il ne me reste plus que la fin de la Restauration [47, с. 56].

Ніжэй у гэтай п'есе сустракаем вядомую цытату маршала А. Цюрэна «дрыжыш, старая туша...», прамоўленую ім падчас бітвы пры Цюркхейме (1672):

Lui : Ah ça non. Pas le moindre. Je l'ai dit, je l'ai crié : c'est beau. Beau. Beau. Beau...

Elle : Oui, tu l'as dit... très fort... Trop fort... Il y avait là une outrance, une crispation... Tu trembles, vieille carcasse... [47, с. 56].

Праз экспрэсіўнасць дадзены афарызм успрымаецца як насмешка, адказ агульнавядомай фразай нібыта прыніжае значнасць папярэдняй рэплікі, ставіць яе пад сумненне. Агульныя фразы супрацьпастаўлены індывідуальнаму, псіхалагічнаму. Ужыванне клішэ ў адказ на выражэнне эмоцый павялічвае дыстанцыю паміж персанажамі. Нягледзячы на тое, што фраза-клішэ «дрыжыш, старая туша...» спасылае да аб'ектыўнай рэальнасці, праз яе дыялог успрымаецца як штучны, выклікаючы такім чынам недавер слухача.

Цэнтральныя галасы ў п'есе «Ізьм, або Тое, што не мае назвы», – *Lui* і *Elle*. Яны кіруюць дыялогам, схіляючы яго ў той ці іншы бок. Праз колькасць другасных персанажаў (*H. 1, H. 2, H. 3, F. 1, F. 2, F. 3*) іх фразы часам нават не падпісваюцца паасобку, і чаргаванне іх воклічаў можа быць пазначана як *voix* – «галасы»:

VOIX :

– Très beau.

– Étonnant [49, с. 79].

Адзіная роля прысваення гэтым галасам полу – іх адрозненне адзін ад аднаго пры пастаноўцы п'есы на радыё; гэта хутчэй шматгалосае рэха, чым цэласныя вобразы. Менавіта выказванні *Lui* і *Elle* астатнія персанажы паўтараюць і дапаўняюць, пагаджаюцца з імі, жадаючы далучыцца да іх кампаніі:

Elle : Oui. Isma... isma... comme le petit boutant qui révèle la peste...

F.3 : Comme l'unique manquement aux bienséances qui permet à lui seul de déceler l'absence d'éducation... [49, с. 103].

Клішэ ў радыёп'есах Н. Сарот – голас калектыўнага несвядомага. З аднаго боку, клішэ мусяць збліжаць персанажаў, бо паведамляюць агульнавядомыя, а значыць – усім зразумелыя рэчы. З іншага боку, аднак, за клішэ знікае індывідуальнасць персанажаў, пазбаўляючы такое збліжэнне ўсялякага сэнсу. У п'есе «Ізм, або Тое, што не мае назвы» ўплыў клішэ на індывідуальнасць раскрыты ў найбольшай ступені: калі, напрыклад, у «Гэта прыгожа» клішэ спараджаюць канфлікт і служаць для выражэння эмоцый, то ў «Ізм...» яны дэманструюць поўную абязлічанасць галасоў.

Акрамя клішэ, яшчэ адной катэгорыяй, якая абавязкова знаходзіць эмацыйны водгук і, адпаведна, спараджае «трапізмы» – праўда, *ісціна*. У радыёп'есах Н. Сарот стаўленне персанажаў да ісціны можа кардынальна, прама дыяметральна супрацьлегла адрознівацца: калі ў п'есе «Маўчанне», як было прадэманстравана вышэй, персанажаў не заўсёды цікавіць аўтарытэтнасць і важкасць іх уласнага меркавання (увогуле цяжка казаць пра аўтарытэт, калі гаворка пра абязлічаных персанажаў без выражаных індывідуальных рыс), і ім бывае прасцей пагадзіцца з апанентам і спыніць абрыдлую спрэчку, чым горача даказваць слушнасцю свайго і толькі свайго пункту гледжання, то ў п'есе «Мана» ўсё крыху іначай: у самой назве змяшчаецца асноўная тэма твора – ніхто ў ім не раўнадушны да маны і ісціны.

У радыёп'есе «Мана» бяруць удзел дзевяць персанажаў; у парадку выключэння з агульных правілаў усе маюць імёны: Івон, Люсі, Сімона, Жульета, Жанна, Жак, Рабэр, П'ер і Вэнсан. Імёны, аднак, ніяк не прыадчыняюць асабісты ўнутраны свет персанажаў: ён усё гэтак ж схаваны ад чытача, як і ў «Маўчанні». Славесная дуэль у гэтай радыёп'есе разгортваецца паміж Сімонай, носьбітам настрою, і П'ерам, які выконвае задачу паляўнічага – менавіта гэты антаганізм канструюе лагадразу, якая вызначае *ману*. Тут аб'ектам Н. Сарот становяцца, як піша А. Рыкнер у прадмове да гэтай п'есы, «неадчувальная памылка, бязвінная мана, раздражняльнае і падазронае маўленне» [46].

У якасці своеасаблівага дырыжора, а дакладней – героем, які кіруе рухам і дынамікай «трапізмаў» у п'есе, выступае П'ер. Уласна, п'еса пачынаецца з таго, што П'ер вымавіў імя «Сцівер» у прысутнасці Мадлен: гэта падзея, пра якую толькі ідзе гаворка і якая не была прадэманстравана на радыёсцэне; яна існуе, такім чынам, толькі ва ўяўленні персанажаў, зачэпілася за іх псіхіку як «трапізм», прайшла апрацоўку іх успрыманням і

дайшла да чытачоў (слухачоў) у выглядзе суб'ектыўнага ўражання. Чытаем на першай ж старонцы п'есы:

JACQUES : Je n'en croyais pas mes oreilles. Styvers. J'ai cru que je rêvais. Prononcer ce nom. Devant Madeleine.

ROBERT : Devant Madeleine ? Il a parlé de Styvers ? Ce n'est pas possible... [50, с. 110].

Атрымліваецца, што сітуацыя, якую назірае чытач, даносіцца да яго нібыта здалёк. Яго проста ставяць перад фактам, хаця нават невядома, хто такія Мадлен і Сцівер: яны не згадваюцца ў спісе дзеючых асоб і не прымаюць рэальнага ўдзелу ў п'есе – іх імёны гучаць толькі з вуснаў іншых персанажаў. І хаця Мадлен усё ж «адсутная» фігура, яна становіцца прычынай завязкі п'есы, стварае канфлікт. Яна хлусіць наконт сваёй беднасці, хаця фактычна ёсць адзінай спадчынніцай стальнога магната. Гэтай невялікай *мань* невядомага, нязначнага героя – «трапізму» – дастаткова для таго, каб выклікаць у П'ера навязлівае жаданне выкрыць ашуканку. П'ер, які ведае праўду, не можа ўтрымацца ад насмешак над ёй, не можа не нагадаць усім тым, хто павёўся на яе хлуслівае самапрадстаўленне, пра ісціну. Іншыя героі заўважаюць, што П'еру нешта вядома, але яны не разумеюць што:

JACQUES : Pourquoi souriez-vous, Pierre ?

PIERRE : J'ai souri ?

JACQUES : Oui, d'un air... On se demande toujours avec vous... Vous me faites tellement l'effet d'être une machine à détecter le mensonge... [50, с. 113].

Сама ісціна – *la vérité* – ёсць «трапізмам»: ісціна рвецца з яго, правакуе бурную рэакцыю і не церпіць сумненняў у сваёй праўдзівасці і неаспрэчнасці.

На працягу ўсёй п'есы П'ер пакеплівае з Сімоны, прычым паводле ходу п'есы накал павышаецца, і, здавалася б, бяскрыўдныя жарты ператвараюцца ў сапраўдны здзек, непрыхаванае шаленства. Прычына гэтаму – цягам чатырох гадоў вайны Сімона знаходзілася ў Жэневе, хаця сцвярджала іншае. Пад агульным ціскам яна прызнаецца, што «пажартавала», і прызнанне яе становіцца для П'ера, даглядальніка ісціны, каталізатарам «трапізмаў», пунктам незвароту:

SIMONE *rit* : Bon, bon, bien sûr, je jouais... Voilà. Vous êtes contents ? [50, с. 126].

У прыведзенай рэпліцы бачым жаданне згладзіць канфлікт праз згоду, як у п'есе «Маўчанне». Яе можна прачытаць як даволі нецярплівую, вымаўленую з раздражненнем, аднак у п'есе выказванне суправаджаецца прамяністым смехам і добразычлівай падтрымкай прысутных. Зрэшты, П'еру праз гэта толькі горш: для яго фраза становіцца спускавым кручком, і да

самага канца п'есы ён не зможа перастаць саркастычна паўтараць яе, з кожным разам усё больш палохаючы астатніх. Сваю раз'юшанасць П'ер выражае практычна хрэстаматычным азначэннем «трапізмаў»: « C'est seulement... comme quelque chose qui serait là... planté... à peine perceptible... » [50, с. 128].

Сімона сапраўды магла проста пажартаваць, пагуляць з астатнімі ў бесклапотную гульню, аднак эмоцыі П'ера, выкліканыя гэтым намерам, аказаліся самымі што ні ёсць сапраўднымі і далёка не бяскрыўднымі. Далей і самі персанажы прызнаюць недарэчнасць, неадпаведнасць яго рэакцыі рэальным маштабам сітуацыі, якая цягнулася ўжо, бадай што, зашмат: « Je trouve aussi que la farce a assez duré. On a été patient. Très patient... » [50, с. 129]. Здавалася б, усе згодныя, што канфлікт цалкам вычарпаны, не засталася ніякай недасказанасці, аднак П'ер няўмольны, і адгалоскі «трапізмаў» яшчэ доўга не дадуць яму спакою: « et qui gratte... comme un minuscule poil de cactus... c'est comme si j'avais touché une ortie... ça me brûle à peine... » [50, с. 129].

Астатнія персанажы ўрэшце параяць яму пайсці дадому і адпачнуць, паколькі яго сарказм становіцца нездаровым, звар'яцелым; П'ер гуляе з інтанацыяй, быццам упіваецца кожным словам:

PIERRE, *hésitant et sournois* : Bon, bien sûr. Je jouais...

Ton différent, naturel et franc.

Bon, bien sûr. Je jouais. Non. Rien là, pas de moquerie...

JULIETTE : Pas de moquerie ? Mais comme c'est bien. Vous voyez, ça va mieux ! Allons, on vous ramène. Il faut vous reposer, mon ami, vous en avez besoin.

PIERRE : Oui. Bon, je veux bien... (*Ton franc.*) Bon, bon... bien sûr, je jouais. (*Il rit doucement.*)... Bon, bon, bien sûr... (*Ton hypocrite.*) Je jouais... [50, с. 130].

Без сіл спрабаваць далей адрозніваць ісціну ад маны, прысутныя спешна разыходзяцца, прыдумаўшы розныя прычыны. Верагодна, імі канфлікт будзе неўзабаве забыты: успаміны пра яго перастануць займаць іх розум гэтак ж хутка, як самі персанажы пакінулі сцэну. Усё іначай для П'ера: да апошняга моманту ён працягвае перажываць выяўлены падман, са злой насмешкай узнаўляючы словы Сімоны.

Чытачу адкрываецца гульня паміж манай і праўдай, крывадушшам і шчырасцю, прычым да канца не зразумела, чья пазіцыя слухная, паколькі меркаванне аўтара схаванае, выкрасленае з тэксту, і выбар павінны зрабіць ён сам, адштурхоўваючыся ад свайго ўласнага ўспрымання «трапізмаў», наяўных у тэксце. Сустрэча з «трапізмам» палохае і бянтэжыць персанажаў,

таму яны гатовыя практычна на ўсё, варта толькі запозрыць з'яўленне гэтай пагрозы на гарызонце дыялогу. Яны адхрышчваюцца ад сваіх ж слоў, пераймаюць чужы пункт гледжання, толькі каб не вылучацца і не распачынаць высвятленне адносін:

PIERRE : <...> Mais Simone, dites-le. Dites que vous jouez.

SIMONE : Je ne joue pas, je vous dis : c'est vrai.

PIERRE : Mais vous m'avez raconté vous-même...

SIMONE : Moi ? Je ne vous ai rien raconté du tout, vous rêvez... Vous devez confondre...

PIERRE : Bon, bon, très bien. Je ne dis plus rien, je me tais... [50, с. 122].

Паводле літаратуразнаўцы А. Рыкнера, Н. Сарот дасягае межаў у магчымым маўленні. «Трапізм» у драматычным дыялогу ёсць «трапізмам», а астатняе асцярожна пазбягаецца пры дапамозе парафраз.

Нават самі персанажы асэнсоўваюць прысутнасць чагосьці няўлоўнага, асэнсоўваюць, што акрамя відавочных суразмоўцаў яны маюць справу з нябачнымі імпульсамі, якія паходзяць з іх псіхікі, і ўжываюць разнастайныя вобразныя параўнанні, спрабуючы апісаць палітру пачуццяў, якую выклікаюць у іх «трапізмы». У «Ізм...» такая спроба выглядае наступным чынам: « C'est venu du dehors, vous comprenez. C'est fourni par d'autres. Aucun lien avec ce qui sort... ce qui vous pénètre... ce qu'on sent... et qui fait, chez vous, se soulever... comme les poils sur l'échine du chat... avant que vous puissiez rien faire pour l'empêcher... » [49, с. 89].

Такім чынам, дзякуючы «трапізмам» у радыёп'есах Н. Сарот ствараецца новая семантычная прастора, здольная выразіць тое, што па сваёй прыродзе супраціўляецца ўсялякай намінацыі. Любое магчымае маўленне у лагадрамах пісьменніцы пазбаўленае значнасці, знішчанае. Пачуццё толькі часовае, а нерашучасць гэтага пачуцця чытаецца ў кожнай рэпліцы, якую спараджае «трапізм». Усе эмоцыі тут набываюць новы воблік, паколькі чалавечыя зносіны рэалізуюцца не ў плане ўчынкаў людзей, але ў плане больш тонкіх філасофскіх граняў чалавека: у з'явах, у якіх адсутнічае найменне.

ЗАКЛЮЧЭННЕ

Радыёп'есы Н. Сарот ствараліся ў другой палове XX ст. і адпавядалі агульным тэндэнцыям літаратурнага мастацтва гэтага перыяду. У іх пісьменніца задзейнічала прыёмы, характэрныя для магістральных напрамкаў драматургіі неаавангарда – тэатра абсурду і тэатра ідэй, прытрымліваючыся пры гэтым уласнай метадалогіі, якая прадугледжвала пэўны тып персанажаў (абязлічаны носьбіт нейкай ідэі) і шырокую распаўсюджанасць «трапізмаў» – вынаходніцтва самой Н. Сарот.

Паколькі радыётэатру не ўласцівыя візуальныя сродкі ўздзеяння на аўдыторыю, разгледжаныя п'есы Н. Сарот уяўляюць сабой маштабны слоўны эксперымент: гэта перадусім усхваленне сказанага слова, падкрэсленае багаццем адценняў інтанацый.

Падчас напісання радыёп'есы драматург мусіць кіравацца прынцыпамі, якія не распаўсюджваюцца на іншыя віды мастацтва, у прыватнасці, сцэнічны тэатр. На ўяўнай сцэне радыётэатра пануюць свае законы, засяроджаныя на стварэнні мастацкага ўніверсуму толькі сродкамі мовы без удзелу сцэнічных дэкарацый, жэстаў, знешняга выгляду персанажаў.

Прызначаныя для трансляцыі на радыё, вядома, п'есы мусяць адпавядаць і асноўным прынцыпам радыёвяшчання. Пастаноўкі мусяць лёгка ўспрымацца на слых: для гэтага драматургі прытрымліваюцца аптымальнай даўжыні рэплік 15-20 слоў пры сярэдняй працягласці радыёп'есы не менш за 20 хвілін, а самі рэплікі ёсць дастаткова лаканічнымі і адначасова змястоўнымі. Адна і тая ж ідэя, выказаная вуснамі персанажаў радыёп'ес Н. Сарот, нярэдка гучыць некалькі разоў: і каб падкрэсліць яе значнасць для персанажа як носьбіта гэтай ідэі, і каб спрасціць успрыманне патэнцыйным слухачом. Асабліва важныя моманты беспамылкова вылучаюцца дзякуючы мастацтву інтанацыі.

Звязкі разгледжаных радыёп'ес «Маўчанне», «Мана» і «Ізм, або Тое, што не мае назвы» вельмі блізкія адна да адной: персанажы ўсіх трох сталі ахварэй «трапізму» – вербальнага раздражняльніка, які яшчэ не быў паўнаважна асэнсаваны, але ўжо выклікаў моцны эмацыйны водгук, і водгук гэты немагчыма стрымліваць і змоўчваць. У ролі такіх раздражняльнікаў у названых радыёп'есах выступілі маўчанне аднаго персанажа падчас гарачай дыскусіі астатніх, непраўдзівыя звесткі, якія выдаваліся за ісціну, і манера вымаўляць словы, якія заканчваюцца на «-ізм», адпаведна. Генетычны код творчасці Н. Сарот, «трапізмы» у поўнай меры рэалізаваліся ў драматургіі пісьменніцы. Няўлоўныя псіхалагічныя зрухі, увасобленыя ў мастацкім тэксце, адкрываюць новы пункт гледжання на

чалавечыя зносіны, і «тэатр трапізмаў» ёсць яскравым гэтаму пацверджаннем.

Дыялог у радыёп'есах Н. Сарот накіраваны на драматызацыю «трапізмаў» праз давядзенне канфлікту, на першы погляд зусім нязначнага, народжанага «на пустым месцы», да абсурду, пункту кіпення. Персанажы лагадрам настолькі аслепленыя абурэннем, злосцю і адчаем, што ўсталяванне кантакту і хаця б колькі-небудзь канструктыўная размова паміж імі немагчымыя. Ім не застаецца нічога, акрамя факусавання на асобных лексічных адзінках, разбору сказаных у іх адрас рэплік на атамы, сутаргавага перабірання магчымых варыянтаў выражэння сваіх эмоцый і намацвання слова, якое найбольш трапна апісвала б іх перажыванні.

Маленькія драмы дэманструюць, як недасканалая мова – спрадвечны матыў творчасці Н. Сарот – абцяжарвае камунікацыю, і выхад з гэтага становішча, на жаль, пакуль не знойдзены. Персанажам толькі і застаецца, што ўступаць у марныя спрэчкі без пераможцаў і тых, хто прайграў, размаўляць агульнымі фразамі і клішэ; іншы раз іх галасы нават зліваюцца ў суцэльны гул, з якога немагчыма вычленіць асобны голас. Прынамсі, у такім дыялогу вызваляюцца падсвядомыя страхі персанажаў, у чым выяўляецца тэрапеўтычнае ўздзеянне размовы.

Стылістычна рэплікі ўдзельнікаў гэтай размовы можна ахарактарызаваць як фрагментарныя і няўпэўненыя, паколькі тэмп дыялогу перавышае хуткасць генерацыі цэласных рэплік персанажамі: яшчэ не да канца аформіліся эмоцыі, не кажучы ўжо пра іх славеснае выражэнне, адсюль і шматкроп'і, і доўгія сінанімічныя ланцугі.

Усё ў драматычным дыялогу, ад сур'ёзнасці стаўлення да канфлікту да эмацыйнай афарбоўкі слоў, гіпербалізуецца, але не выклікае ў персанажаў ні намёку на ўсмешку. Заклапочаныя толькі страхам сустрэчы з «трапізмам», яны не распазнаюць жарты і ва ўсім бачаць спробу напаўнення.

Паэтыка радыётэатра Н. Сарот, такім чынам, накіраваная на стварэнне ўнікальнай семантычнай прасторы, закліканай выразіць невыражальнае. Перад намі не класічныя п'есы, дзе мы з цікавасцю сочым за сюжэтам і трансфармацыяй персанажаў пасля цяжкага маральнага выбару: тут само слова – галоўная дзеючая асоба, і менавіта вакол яго будзе лагадрама. Слова спараджае канфлікт, і яно ж спрабуе гэты канфлікт вырашыць. Недасканаласць мовы і хваля эмоцый, ад якіх нікуды не схавацца, аднак, не пакідае персанажам ніводнага шансу прыйсці да згоды.

СПИС ВИКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ

1. Андреев, Л. Г. Современная литература Франции. 60-е годы / Л. Г. Андреев. – М.: Изд-во МГУ, 1977. – С.18–65.
2. Базилевский, А. Б. Деформация в эстетике сюрреализма и экспрессионизма / А. Б. Базилевский. – М.: Сюрреализм и авангард, 1999. – С. 33.
3. Балашов, Н. И. Французская литература 1945–1990 / Н. И. Балашов. – М.: РАН, Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького, 1995. – 924 с.
4. Божович, В.И. Взаимодействие искусств. 1920-е годы / В.И. Божович // На грани тысячелетий. Судьба традиций в искусстве XX века. – М.: Наука, 1994. – С. 163–191.
5. Бухло, Б. Неоавангард и культурная индустрия. Статьи о европейском и американском искусстве 1955–1975 годов / Б. Бухло. – М.: V-A-Cpress, 2016. – 720 с.
6. Вераксич, И. Ю. Зарубежная литература. XX век. Курс лекций. Лекция № 15. «Новый роман» и его место в литературе послевоенной Франции / И. Ю. Вераксич // «Литература Западной Европы 20 века» [Электронны рэсурс] / Рэжым доступу: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/veraksich-hh-vek-kurs-lekcij/leksiya-15.htm/>. – Дата доступу: 14.05.2021.
7. Вишняков, А. Г. Поэтика французского Нового Романа: диссертация ... доктора филологических наук: 10.01.03 / А. Г. Вишняков. – М., 2011. – 398 с.
8. Воронина, Е. Б. «Живописный элемент» в творчестве Н. Саррот / Е. Б. Воронина // «Новые российские гуманитарные исследования» [Электронны рэсурс] / Рэжым доступу: <http://www.nrgumis.ru/articles/1978/>. – Дата доступу: 07.12.2020.
9. Воронина, Е. Б. Проблема художественного слова в позднем творчестве Натали Саррот: автореферат дис. ... канд. филол. наук / Е. Б. Воронина. – Иваново, 2013. – 21 с.
10. Гааг, Н. А. Радиотеатр в системе жанров радио: исторический и культурологический аспекты: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.10 / Н. А. Гааг. – Воронеж, 2014. – 244 с.
11. Дюшен, И. Б. Театр парадокса // Театр парадокса. – М., 1991. – С. 5–21.
12. Еремеев, Л. А. Французский «новый роман» / Л.А. Еремеев. – Киев: Наукова думка, 1974. – 224 с.
13. Зверев, В. П. Радиоискусство: Теория и практика: Статьи, комментарии, интервью, радиопьесы / В. П. Зверев. – М.: Искусство, 1983. – С. 121–126.
14. Зенкин, С. Н. Судьба героя и судьба романа / С. Н. Зенкин // Новый мир. – 1984. – № 3. – С. 252–255.

15. Зонина, Л. А. Тропы времени: заметки об исканиях французских романистов (60–70-е гг.) / Л. А. Зонина. – М.: Худ. лит., 1984. – 263 с.
16. Зонина, Л. А. Натали Саррот. Театр / Л. А. Зонина // «Международный культурный портал Эксперимент» [Электронны ресурс] / Рэжым доступу: <https://md-eksperiment.org/post/20181225-natali-sarrot-teatr>. – Дата доступу: 14.05.2021.
17. Кондаков, Д. А. Творчество Эжена Ионеско в контексте идейно-художественных исканий европейской литературы XX века / Д. А. Кондаков. – Новополоцк: ПГУ, 2008. – 157 с.
18. Косиков, Г. К. Проблема личности в романах Натали Саррот / Г. К. Косиков // Вестник МГУ. – 1972. – №2. – С. 32–44.
19. Марков, П. А. Театральная энциклопедия. Том 5 / под ред. П. А. Маркова. – М.: Советская энциклопедия, 1967. – 1136 с.
20. Марченко, Т. А. Театр в каждом доме. / Т. А. Марченко. – М.: Искусство, 1986. – 175 с.
21. Проскурникова Т. Б. Французская антидрама. (50–60-е годы) / Т. Б. Проскурникова. – М.: Высш. шк., 1968. – 102 с.
22. Роб-Грийе, А. О нескольких устаревших понятиях // Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров западн.-европ. лит. XX в. / сост. предисл.; общ. ред. Л. Г. Андреева. – М.: Прогресс, 1986.
23. Сарот, Н. Трапизмы: пер. з фр. З. Колас / Н. Сарот // Беларуская палічка [Электронны ресурс] / Рэжым доступу: http://knihi.com/Natali_Sarot/Trapizmy.html. – Дата доступу: 07.12.2020.
24. Саррот Н. Портрет неизвестного (пер. с фр. И. Кудесниковой) – М.: Полинформ-Талбури, 2001 – 355 с.
25. Саррот, Н. Пьесы (Театральная линия) / Н. Саррот. – М.: Флюид ФриФлай, 2012. – 208 с.
26. Саррот, Н. Тропизмы. Эра подозрения (пер. с фр. Ю. Розенберг, Л. Зониной) / Н. Саррот. – М.: Полинформ-Талбури, 2000. – 448 с.
27. Семенюк, К. А. Опыт французского неоавангарда в свете феномена возвышенного: автореферат диссертации к.филос.н.: 24.00.01 / К. А. Семенюк // Томский государственный университет. – Томск, 2004. – 27 с.
28. Соколова, О. В. От авангарда к неоавангарду: язык, субъективность, культурные переносы / О.В. Соколова. – М.: Культурная революция, 2019. – 294 с.
29. Черницкая, Л. А. Поэтика романов Натали Саррот: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.05 / Л.А. Черницкая. – СПб., 1995.

30. Чистюхин, И. Н. Теория драмы: анализ драматического произведения: учеб. пособие / И. Н. Чистюхин. – Орел: ОГИК, 2015. – 293 с.
31. Шевелева, Е. А. Специфика современного радиоспектакля: традиции и новые возможности / Е. А. Шевелева // Филология: научные исследования. – 2013. – № 2. – С. 157–167.
32. Шерель, А. А. В студии радиотеатра / А. А. Шерель. – М.: Знание, 1978. – С. 48.
33. Шерель, А. А. Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию. Очерки / А. А. Шерель. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 576 с.
34. Шерель, А. А. Рампа у микрофона: Театр и радио: пути взаимного влияния / А. А. Шерель. – М.: Искусство, 1985.
35. Эсслин, М. Сэмюэль Беккет. В поисках себя (пер. с англ. Г. Коваленко) / М. Эсслин // Театр абсурда. – СПб.: Балтийские сезоны, 2010. – С. 31–94.
36. Эсслин, М. Эжен Ионеско. Театр и антитеатр (пер. с англ. Г. Коваленко) / М. Эсслин // Театр абсурда. – СПб.: Балтийские сезоны, 2010. – С. 131–204.
37. Югай, И. И. Радио в арт-практике XX века / И. И. Югай // Современные проблемы науки и образования [Электронный ресурс] / РЭЖИМ ДОСТУПУ: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=10418>. – Дата доступа: 07.12.2020.
38. Bénard, J. Silence, tropisme et stéréotype chez Nathalie Sarraute / J. Bénard // Montréal: L'Annuaire théâtral. – 2003. – №33. – P. 79.
39. Bürger, P. Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde / P. Bürger // New Literary History, 2010. – Volume 41. – P. 706.
40. Bürger, P. Theory of the Avant-Garde (trans. Michael Shaw) / P. Bürger // Theory and History of Literature. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. – Volume 109. – 135 p.
41. Compagnon, A. La littérature, pour quoi faire ? / A. Compagnon. – Paris: Librairie Arthème Fayard, 2018. – 96 p.
42. Foster, H. What's Neo About the Neo-Avant-Garde? / H. Foster // The Duchamp Effect. – 1994. – №70. – P. 5–32.
43. Héliot, A. Pour un oui ou pour un non, vertiges de l'interprétation / A. Héliot // Le Figaro [Электронный ресурс] / РЭЖИМ ДОСТУПУ: <https://blog.lefigaro.fr/theatre/2012/08/pour-un-oui-ou-pour-un-non-ver.html>. – Дата доступа: 20.04.2021.
44. James, G. L. Dialogue and Reality in the Fiction of Nathalie Sarraute. Thèse de doctorat / G. L. James. – The University of Arizona: ProQuest Dissertations and Theses, 1979. – 147 p.

45. Robbe-Grillet, A. Pour un Nouveau Roman / A. Robbe-Grillet. – Paris: Gallimard, 1983. – 152 p.
46. Rykner, A. Préface à Nathalie Sarraute, Le Silence / A. Rykner. – Paris: Gallimard, 1993.
47. Sarraute, N. C'est beau / N. Sarraute // Théâtre. – Paris: Gallimard, 2016. – P. 52–73.
48. Sarraute, N. Elle est là / N. Sarraute // Théâtre. – Paris: Gallimard, 2016. – P. 25–51.
49. Sarraute, N. Isma ou Ce qui s'appelle rien / N. Sarraute // Théâtre. – Paris: Gallimard, 2016. – P. 74–106.
50. Sarraute, N. Le Mensonge / N. Sarraute // Théâtre. – Paris: Gallimard, 2016. – P. 107–130.
51. Sarraute, N. Le Silence / N. Sarraute // Théâtre. – Paris: Gallimard, 2016. – P. 131–154.
52. Sarraute, N. Pour un oui ou pour un non / N. Sarraute // Théâtre. – Paris: Gallimard, 2016. – P. 3–24.
53. Sarraute, N. Propos sur la technique du roman / N. Sarraute // Oxford: French Studies. – 1985. – №3. – P. 311.
54. Sartre, J.-P. Préface à Nathalie Sarraute, Portrait d'un inconnu / J.-P. Sartre. – Paris: Gallimard, 1956. – 243 p.
55. Tirasait, N. Nathalie Sarraute: Tropisms and the Drama of Logos / N. Tirasait. – MANUSYA: Journal of Humanities. – 2007. – №10. – P. 80–98.

СПІС ПУБЛІКАЦЫЙ СТУДЭНТА

1. Краснова, М. Я. Дыялагічныя стратэгіі ў п'есах Наталі Сарот / М. Я. Краснова // Мова і літаратура : матэрыялы 76-й навуковай канферэнцыі студэнтаў і аспірантаў філалагічнага факультэта БДУ, Мінск, 24 красавіка 2019 г. / БДУ, Філалагічны фак. ; [пад рэд. К. А. Тананушкі]. – Мінск: БДУ, 2019. – 205 с. – Бібліягр. у тэксце. С. 83 – 86.
2. Краснова, М. Я. Клішэ ў п'есах Наталі Сарот / М. Я. Краснова // *Juventus in litteratura*: материалы 76-й научной конференции студентов, магистрантов и аспирантов БГУ / редкол.: А. М. Бутырчик [и др.]. – Минск: РИВШ, 2019. С.69 – 72.
3. Краснова, М. Я. Паэтыка «Трапізмаў» Наталі Сарот / М. Я. Краснова // *Juventus in litteratura*: материалы 74-й и 75-й научных конференций студентов, магистрантов и аспирантов БГУ / редкол.: А. М. Бутырчик [и др.]. – Минск: РИВШ, 2018. С.89 – 93.
4. Краснова, М. Я. Спецыфіка тэатра Наталі Сарот / М. Я. Краснова // 76-я научная конференция студентов и аспирантов Белорусского государственного университета [Электронный ресурс]: материалы конф. В 3 ч. Ч. 2, Минск, 13–24 мая 2019 г. / Белорус. гос. ун-т; редкол.: В. Г. Сафонов (пред.) [и др.]. С.185 – 189.