

МАРГЕРЫТ ДЗЮРАС "БОЛЬ": СПЕЦЫФІКА ЎВАСАБЛЕННЯ ЭКЗІСТЭНЦЫЯЛЬНАЙ СВЯДОМАСЦІ

Разуменне прыроды чалавека як звышскладанай субстанцыі абудзіла цікавасць прыгожага пісьменства да суб'ектыўнага пачатку. Суб'ектывізацыя літаратуры XX стагоддзя абумовіла новую трактоўку мастацкага псіхалагізму, пазбаўленага логікі і аналітыкі. Канцэпцыя "плыні жыцця" ў яго спрадвечнай зменлівасці і станаўленні, у бясконцай шматлікасці апазіцый стварыла новую філасофскую мадэль свядомасці, якую варта трактаваць як цэласнасць розных свядомасцей: эмоцый, інтуіцыі, веры, фантазіі, трызнення, мрояў, сноў і інш. Сінтэтызм свядомасці запатрабаваў сучасных форм самавыяўлення ў мастацкай прозе — асацыяцыя, урыўкі ўспамінаў, выпадковая дэталі, свабодная кампазіцыя, ключавое слова ...

У аснову аўтабіяграфічнай кнігі М.Дюрас "Боль" [1] пакладзены дзённікі пісьменніцы, напісаныя ў 1945 годзе, якія яна выпадкова знайшла ў сваім вясковым доме. *"Я обнаружил этот дневник в двух тетрадках, лежавших в голубом шкафу в Нофль-ле-Шато. Я совершенно не помню, что писала его. Знаю, что это писала я, узнаю свой почерк и подробности описанных событий, вижу место действия, стан поезды, вокзал д'Орсэ, но не вижу себя, пишущую дневник"* [2]. Французскія крытыкі засумнявалася ў сапраўднасці гэтых запісаў, але біёграф пісьменніцы Лор Адлер сцвярджае, што дзённікі "исписанные убористым почерком, обтрепанные и пострадавшие от времени, они хранятся ныне в Мемориальном институте современной книги. Но если первая версия была действительно написана в 1945 году, то вторая переписана и подправлена в 1975 году, а последняя основательно "перекроена": текст испещрен помарками, вставками, "заплатами" [3].

Аўтабіяграфічны твор М.Дюрас "Боль" адлюстроўвае працэс успрыняцця апошніх дзён вайны індывідуальнай свядомасцю гераіні: дысгарманічная рэчаіснасць Парыжа канца Другой сусветнай вайны паўстае перад чытачом у яе драматычным перажыванні свядомасцю пісьменніцы. *"Боль" — одна из самых*

важных вещей моей жизни. Слово “литература” тут не подходит. Передо мной были страницы, аккуратно заполненные мелким, на редкость ровным и спокойным почерком. Страницы, полные невероятной сумятицы мыслей и чувств, к которым я не посмела прикоснуться и рядом с которыми я стыжусь литературы” [2], — писала письменница ва ўступе да кнігі.

Унутраныя перажыванні гераіні ўвасоблены праз знешні малюнак. “Звонит телефон. “Алло, алло! У вас есть новости?” Я должна себе сказать, что телефон служит и для этого. Не бросать трубку, отвечать. Не кричать: оставьте меня в покое. “Никаких новостей”. — “Совсем ничего? Никаких признаков?” — “Никаких”. <...> Молчание. Неужели я опять это спрошу? Да. Я спрашиваю: “Что вы об этом думаете? Я начинаю беспокоиться”. Молчащие. “Не надо отчаиваться. Держитесь, вы, к сожалению, не единственная, у меня есть знакомая — мать четверых детей...” — “Я знаю, извините меня, я должна выйти, до свидания”. Кладу трубку. Не шевелюсь. Никаких лишних движений — это потерянная энергия, надо сберечь все силы для гытки” [2]. Выпадковыя словы, нязначныя знешнія дэталі інтэр’ера, кароткая фраза — за ўсім гэтым схаваны боль пакутлівага чакання дадому мужа, які быў арыштаваны ў акупаваным Парыжы і кінуты немцамі ў засценкі Бухенвальда.

Першая частка “Боль”, якая дала назву ўсёй кнізе, — споведзь гераіні ў форме плыні думак сілеченых са знешнімі абставінамі. Стыль “pensé — parlé” (“думка — размова”), калі цэлы абзац унутранай мовы гераіні ўтрымлівае вялікую колькасць розных пунктаў гледжання, асацыяцый, розных ракурсаў аповеду, стварае эфект рухомасці, дынамікі жыцця. Менавіта так пачынаецца “Боль”: “Рядом со мной, против камина — телефон. Направо — дверь в гостиную и в коридор. В глубине коридора — входная дверь. Он может вернуться прямо домой, он позвонит в дверь. “Кто там?” — “Это я”. Он может также позвонить по телефону, сразу как прибудет в транзитный Центр: “Я вернулся, я в отеле “Лютеция”, надо еще оформить документы”. Никаких предвестий не будет. Он позвонит по телефону и придет. Такие вещи вполне возможны. <...> Я надеваю

пальто, спускаюсь. Консьержка на месте. “Добрый день, мадам Л.”. Выглядит она как обычно. Улица тоже. На улице апрель” [2]. За знешнімі дэталямі адчуваюцца глыбока схаваныя эмоцыі і пачуцці нервова ўзбуджанай жанчыны. Узрушаная свядомасць гераіні фіксуе пачутае і ўбачанае ў апошнія дні вайны: наступленне савецкіх войск на Берлін, вяртанне палонных з нямецкіх канцлагаў і жанчын-валанцёраў, якія працавалі на заводах Германіі, разбураны Парыж... Мехаістычна пераплецення сцэны знешняга свету з унутраным маналагам жанчыны сведчаць аб немагчымасці мысліць лагічна, кіраваць сваімі эмоцыямі, разважаць цвяроза.

Разарваная свядомасць, народжаная хаосам свету, аналагічна карцінам разбуранай, пакалечанай вайной Еўропы. Гераіня час ад часу фіксуе ў свядомасці сваю трагічную эпоху. Гісторыя ваеннай Еўропы (фрагменты, урыўкі) узноўлена праз пачутае, пераказанае, убачанае, прачытанае (“Медленное красное солнце над Парижем. Шесть лет войны кончаются. Великое событие века. Нацистская Германия раздавлена. <...> Русские в Штраусберге, может быть даже дальше, на подступах к Берлину. Женщины, стоящие в очереди за вишнями, ждут падения Берлина. Я тоже. <...> Сегодня двадцать тысяч выживших узников Бухенвальда отдают последний долг мёртвецам, пятьдесят одной тысяче расстрелянных. Погибших накануне прихода союзников. Убитых всего за несколько часов до этого! Зачем? Говорят — чтобы они не рассказали” [2]. Мастацкі прыём “скользящего взгляда” вылучае асобныя дэталі рэальнага знешняга свету і тым самым канкрэтызуе супярэчлівыя пачуцці гераіні, сімвалізуе яе далучанасць да агульначалавечай катастрофы.

Другая частка кнігі вытрымана ў іншай манеры аповеду. Калі першая стварае ўражанне, што тэкст “плыве”, “распаўзаецца” нахшталт узрушанай свядомасці гераіні, простая і няўласна-простая мова зліты, то другая частка “Месье X, названы тут Пьерам Рабье” кампазіцыйна і сюжэтна арганізавана. У аснову пакладзена ўсё тая ж плынь свядомасці гераіні, але тут яна нагадвае серыю паслядоўных стоп-кадраў, зафіксаваных памяццю. Іх множнасць і дэталізацыя

сведчаць аб драматызме ўнутранага стану жанчыны, яе ўзрушэнні ад спатканняў з агентам гестапа. Крызіснасць пачуццяў у розных сітуацыях сустрэч ўзмоцнена сродкамі кінематаграфічнай паэтыкі — мантажным прыёмам спалучэння "аскольных" ведаў. Калі ў першай частцы гераіня знаходзілася ў эпіцэнтры падзей, і яе свядомасць фіксавала сіюмінутную плынь пачуццяў і ўражанняў, то другая частка ўяўляе сабой паліфанічнае перапляценне голасу пісьменніцы, удзельніцы Супраціўлення, муж якой арыштаваны немцамі, і голасу М.Дюрас, якая фіксуе свой душэйны стан у час напісання дзённіка. Такі двайны ракурс перажывання падзей стварае тэмпаральную перспектыву тэкста, якая істотна дапаўняе і ўзбагачае карціну мінулага. "Германия теряет свои завоевания, но ее территория остается пока нетронутой. О нацистских зверствах еще ничего не известно. <...> Мы еще не обременены знанием того, что происходило в Германии после 1933 года. Человечество, можно сказать, еще не вышло из детства и пребудет в чистоте неведения еще несколько месяцев. Правда о том, на что способен Человек, еще не раскрыта. Я во власти элементарных чувств, и ничто не может замутить их прозрачной ясности. Мне стыдно, что я сижу с гестаповцем Пьером Рабье, но мне так же стыдно, что я лгу этому гестаповцу, этому охотнику на евреев" [2].

Назіральны пісьменніцкі розум засяроджаны на веерам рассыпанных па другой часцы дробных дэталях сустрэч з агентам гестапа. Таким чынам вымалёўваецца псіхалагічны партрэт ката, які марыць купіць у Парыжы кніжную краму, стаць судовым экспертам па мастацтву. Адштурхоўваючыся ад знешніх дэталей, паступова праяўляецца патаемнае жыццё душы гераіні, у якой жыве і нянавісць, і спачуванне, і цікаўнасць да немца. Сюжэтна-падзейная канва другой часткі з'яўляецца толькі фонам для саманазірання, самааналізу ўласных псіхалагічных станаў. Гераіня спрабуе асэнсаваць парадаксальнае спалучэнне ў сабе рознавектарных пачуццяў і пераконваецца ў татальнай неправдаказальнасці чалавечай душы, у поўным ірацыяналізме свету.

У трэцяй частцы "Альбэр з "Капіталя" дамінуе паэтыка хемінгуэўскага айсберга: позірк, танальнасць голасу, жэст, міміка набываюць асаблівую функцыянальнасць, бо менавіта праз іх адбываецца пранікненне ў атмасферу перажыванняў Тэрэзы, якая вядзе допыт даносчыка. (*"Тереза — это я. Та, которая пытается доносчика, — это я. Я отдаю вам эту женщину, которая пытается. Учитесь читать: это священный текст"* [2]). Прычым дакладна не вядома, ці быў гэты стары чалавек даносчыкам і з якой мэтай патрабуюць ад яго сказаць колер карткі агентаў сакрэтнай нямецкай паліцыі, калі ён дакладна ўсім вядомы. Ахвяра не разумее звернутых да яго пытанняў і па гэтай прычыне маўчыць. Тэрэзе з жанчынамі, якія разам з ёй вядуць допыт, падаецца, што такім чынам яны аднаўляюць справядлівасць, якой пазбаўлены былі шматлікія ахвяры вайны. Дыялогі герояў на першы погляд падаюцца абсурднымі, але іх парадаксальная форма фіксуе трагічную раз'яднанасць людзей, не здольных паразумецца, і нелагічнасць самога жыцця.

Такім чынам, экзістэнцыяльна свядомасць, спалучаная з матывацыяй пачуццяў, надала аўтабіяграфічнаму твору М.Дюрас ракурс скіраванасці ў глыбіню асобы, на жывое ўвасабленне індывідуальнага характару як родавай універсальнай істоты.

ЛІТАРАТУРА

1. МАРГЕРИТ ДЮРАС MARGUERITE DURAS [1914 — 1996]. Французская пісьменніца, драматург, сцэнарыст. Аўтар раманаў "Плаціна супраць Ціхага акіяна" [Un barrage contre le Pacifique, 1950], "Мадэрата кантабіле" [Moderato cantabile, 1958], "Хвароба смерці" [La maladie de la mort, 1982] і інш. За аповесць "Любоўнік" атрымала Ганкураўскую прэмію [1985]. Кніга "Боль" [La douleur], складзеная з аўтабіяграфічных тэкстаў М. Дюрас, была выдадзена ў Францыі ў 1985 г. [Paris, P.O.L., 1985].
2. Дюрас, М. Боль / М.Дюрас [Электронный ресурс].—2008 — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2000/4/duras2.html>. — Дата доступа: 09.04.2008.
3. Адлер, Лор. О чем не рассказала Маргерит Дюрас / Лор Адлер [Электронный ресурс].— 2008— Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2000/4/duras2.html>.— Дата доступа: 09.04.2008.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ