

МИКРОДЕТАЛИ И МИКРООБСТОЯТЕЛЬСТВА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЙ ОРИЕНТАЦИИ

В основе экзистенциального мировидения лежит идея единичности, неповторимости, самоценности каждого явления, факта, жизненной ситуации. Такая установка определяет принцип отбора материала, суть которого состоит в том, чтобы подробнейшим образом описать все оттенки и незначительные факты, привести их в систему, и самое важное — "определить масштаб и характер"(Сартр) этих перемен. Задача художника экзистенциальной направленности — остановить мгновение, которое вот-вот исчезнет, зафиксировать его по возможности точно, придать ему целостность, так как в этом мгновении проявляется уникальность личности и уникальность времени. "Ускользящий смысл слов, чувств, поступков, дублирование ситуаций в разных вариантах, повторы, звучащие как заклинания каждый раз с чуть изменившимся смыслом, воплощают попытку постичь, что значит "быть собой", расшифровать понятие "на себя непохожа", когда так многолик человек, и постоянно меняется, и многолик тот, кто его воспринимает, и этот воспринимающий тоже постоянно изменяется..."(Шевякова, 2002: 151). В экзистенциальном человеке нет ничего романтического. Этот человек, исключительно погруженный в частную жизнь и ощущающий не столько силу Государства-Молоха, сколько давление окружающих людей, собственных комплексов, материальных обстоятельств, твердо знает, что жизнь — главная его собеседница, и именно с ней у него самый длительный разговор.

Предрасположенность героя новеллы французского писателя Жан-Лу Трассара "Гниенье" к саморазрушению, самоуничтожению заложена самой экзистенциальной сущностью человека. По микродеталям, на первый взгляд ничем неприметным, читатель собирает социальный портрет героя. Совсем недавно господин Гюнц был уважаемым чиновником. Судить об этом мы можем по рассыпанным по тексту микродеталям: "элегантное темно-синее пальто", "тонкие черты его высокомерного лица", "ботинки с чересчур тонкой подметкой", обращение к герою "господин Гюнц" и на "вы", кабинет на работе, и спальня в доме. Несколько недель назад господин Гюнц ушел из дома, гонимый навязчивой идеей телефонных звонков, которыми некто преследовал героя. *Постепенно телефонные звонки стали преследовать его по пятам, ... они внесли полную сумятицу в его голову, вынудили бросить работу, покинуть квартиру, отказаться от дорогих его сердцу предметов. Эти телефонные звонки выгнали его на улицу, и теперь он опасливо шагал по заснеженным тротуарам в своих ботинках с чересчур тонкой подметкой* (Трассар, 1988: 223). Французский писатель не сообщает причин случившегося, мы наблюдаем героя в тот момент, когда он *потерял свой*

привычный облик и за несколько дней спустился по тем ступенькам, подняться на которые ему потребовались долгие годы, чтобы попасть в буржуазный круг своей страны (Трассар, 1988: 225). В рассказе нет сюжетных коллизий, нет заданного психологического портрета, но есть стремление автора путем фиксации самых неуловимых, неподдающихся определению тропизмов воссоздать процесс разложения, гниения, умирания человеческой души.

Микрообстоятельства, через которые проступает целый пласт жизни героя, сменяют друг друга по принципу кинематографических кадров. Смена микроситуаций дает возможность зондировать неуловимо-смутные глубины сознания героя, наблюдать тончайшие "переходы ощущений" в его психике. Через зафиксированные художником тропизмы идет "поиск глубинной сути характера" (Т.Балашова) героя. Для автора, по его собственному признанию, важно, чтобы читатель прикоснулся к явлению, которое имеет "глубокие корни, уходящие за грань познаваемого, и не завершается после того, как его опишешь, покрывая рябью воду наших дней, звуча в немолке наших улиц" (Трассар, 1988: 221). В новелле "Гниенье" работает экзистенциальный принцип "коснуться вещи", призванный разбудить в душе читателя перепад настроения, вызванный неуловимой границей перехода из состояния равновесия и комфорта к состоянию тревоги, угнетения, беспокойства, когда *день за днем изжишь и растрочишь свою жизнь* (Трассар, 1988: 224). "Сила тропизмов, фиксируемых Трассаром, — в тончайших психологических наблюдениях, благодаря которым для читателя эти тропизмы становятся узнаваемыми и — не названные — уже обретают жизнь, прорастая в сферы, что расширены домысливанием, "дочувствованием" (Балашова, 1988: 221).

Природа и цивилизация — не новый мотив в литературе, но для французского художника, который по сей день предпочитает жить в деревне и ощущать свою непосредственную причастность ко всему одушевленному, эти понятия не совместимы. Живой мир, олицетворением которого в новелле выступают голуби, отделен от мертвого города стеклянным куполом рынка, наводненного окровавленными тушами животных, расчлененных на *сердца, гортани, легкие, словно покрытые лаком ребра, горбатые языки, белые мозги*, засушенными травами и листьями под слоем пыли, овощами с *гнилостными язвами*, замороженной рыбой (Трассар, 1988: 224). На всем неживом лежала печать гниения. Процессу разложения подверглась и душа Гюнца, телефонные звонки из мира цивилизации доводят душевный дискомфорт героя до точки кипения: всеобъемлющий страх способен вот-вот превратить героя в недочеловека подземелья. Урбанистическая цивилизация, как следует из произведения Трассара, не пригодна для обитания, город-рынок становится символом общества потребления, в котором человек

при всей своей малости сведен до уровня механизма. Примером тому в новелле служит образ немого старика-мусорщика.

Экзистенциальный персонаж Трассара постоянно находится под неподконтрольной ему энергией страха, хотя судьба его не расколота никакими историческими потрясениями, и, казалось бы, мирно текущая реальность не должна была угнетать героя. Взгляд Гюнца, перемещаясь в пространстве этой реальности, фиксирует кажущиеся на первый взгляд случайные детали (железные растяжки купола, которые сплелись в чудовищную паутину, рыбные чешуйки, напоминавшие крылатых насекомых, газеты сорокалетней давности, в которые заворачивался товар), но в общем контексте произведения они выявляют свой "истинный смысл" — глубину разлада героя с действительностью. Микродетали новеллы сделали образ героя более емким, объемным, с переливающимися оттенками смысла.

Микродеталь в прозе экзистенциальной ориентации — это "приостановленный мир вечности", это "выход в бесконечность" (Э.Шевяков), в которой не столь важен временной ориентир. Вот и новелла французского писателя Трассара полностью лишена примет современности. Нет привязанности к конкретному историческому времени (временной фактор присутствует лишь в подзаголовке: хроника конца XX века) и в тексте рассказа "Новые Робинзоны" Людмилы Петрушевской, которую современная российская критика относит к направлению "новой волны". Характерной особенностью этой литературы (ее иногда называют "другая" проза, "литературная" литература) является отсутствие элемента разоблачения или учительства, доверие только к детали, "преимущественно несдушевленной. Деталь — опора, лишь она реальна и подлинна" (Вайль, 1989: 248-250).

В образе 18-летней девушки ("Новые Робинзоны") просматриваются черты доморощенного философа. Героиня уверена и радуется перспективе, что *никакой труд и никакая предусмотрительность не спасут от общей для всех судьбы, спасти не может ничто кроме удачи* (Петрушевская, 1989: 168). Ее мировоззренческая формула на самом деле антиформула, так как жить по ней нельзя, и в итоге мы имеем мировоззренческую пародию, где объектом выступает сама жизнь. Следует отметить, что иронические интонации в "новой прозе" универсальны, сомнению подвергаются все идеалы и принципы. Ироническое отношение к жизни демонстрируют и герои Л.Петрушевской, и персонажи белорусского писателя Ю.Станкевича. Предельная детализация обстановки в рассказе Л.Петрушевской, психологии человека, множество деталей-ощущений, запечатленных с четкостью кинематографического кадра, воссоздают состояние мира и души 18-летней девочки. Таким образом, из дробностей создается атмосфера конца XX

века. "Дробность, фрагментарность становятся художественным средством воплощения нового видения мира" (Шевякова, 2002: 48) в современной литературе. Рассказ Петрушевской пестрит словами *однажды, летом, зимой, вдруг* — это "миги", микрообстоятельства, случайные, необязательные, выхваченные из потока времени, но через них открывается путь к познанию. Каждый такой миг самоценен, и читателю предоставляется возможность прочувствовать его прелесть.

Л.Петрушевская в рассказе "предельно собрана", текст насыщен деталями, которые сразу "обнаруживают сердцевину" (Золотонос,1991: 177) героев и указывают на то, что возможностей для свободы у них нет. Российская критика заметила писательскую "волю к экзистенциализму", ностальгию по "внесоциальному человеку", "...попытку противопоставления внешнего образа человека "для-других" и его внутренней сущности "для-себя" или "в-себе"(Золотонос,1991: 177-178).

Уход городской семьи от цивилизации — сначала заброшенная деревня с тремя старухами, потом глухой лес — можно рассматривать как способ выживания и сохранения каждым своего "я". В окружающем враждебном мире только мама — хранительница очага, источник добра и милосердия — сохраняет способность к заступничеству. В экстремальных условиях выживания обнаруживается полезность всех членов семьи: трехлетняя Лена присматривает за малышом Найденом, старуха Анисья — "кладезь народной мудрости и знаний" — собирала грибы, пасла коз. Избушка в лесу превратилась в тот спасительный Ноев ковчег, где нашли пристанище все живые. Микродетали рассказа Л.Петрушевской, неоднократно повторенные, создают впечатление "упорной сосредоточенности" на проблемах бытия.

Процесс зарождения мыслей — область, мало исследованная психологической наукой — вызывает большой интерес у современных писателей "Сознание — не что иное, как тело" (Сартр). Герой не говорит: "Я испытывал боль", эта боль показывается "через сумятицу мыслей и внешних проявлений" (Шевякова, 2002: 35), мысль, как правило, не развивается, она лишь обрастает деталями, которые становятся отправной точкой для воспоминаний, размышлений. Автор экзистенциального мироощущения "овеществляет" материю сознания, чтобы обнаружить ее, и, обнаружив, "прозреть текучесть и многоликость реальной жизни, любого уходящего мгновения" (Шевякова, 2002: 209).

Именно по такому принципу построен рассказ белорусского писателя Юрия Станкевича "Изумрудно-зелёные мухи". В произведении нет подготавливающего вступления. Рассказ соткан из множества микроситуаций. Автор не заботится о переходных мостиках, кадр сменяется кадром, но в целом создается картина

динамического повествования. События разворачиваются в ночной электричке, это мы узнаем по отдельным микродеталям: поезд в темноте, пустой вагон, грязный пол, очередная остановка, автоматические двери, сумка с газетами. Молодой парень, продавец газет, расстрелял в электричке троих мужчин-цыган. Причины такого поведения кроются в том, что герой, завербовавшись в столичную строительную фирму, поехал во время перестройки зарабатывать деньги на квартиру. Морально он был подготовлен к самым неожиданным способам насильственного грабежа, предусмотрел, кажется, все. Беда подстерегла героя на пороге дома, в местной электричке, где его ограбили три незнакомца. В родной городишко без денег он уже не вернулся. Днем продавал газеты в поездах, надеясь встретить обидчиков и поквитаться с ними. Времени с тех пор прошло много, и однажды парень с ужасом обнаружил, что стал забывать их лица. Убийство в ночной электричке троих цыган, наглых и самоуверенных только на первый взгляд кажется случайным. Агрессия с их стороны разбудила дремлющий инстинкт мести за исковерканную жизнь, за тотальную несправедливость. Орудием этой мести становится револьвер. Эффект осознания героем пистолета в руке крайне важен для читателя, он создает ощущение пока еще не прерванной связи героя с жизнью. В этой парадоксальной цепочке "револьвер — жизнь" спрятан глубокий иронический подтекст — век оружия ("модель производства 1895 года") намного долговечнее его владельца, разрушительный ход времени никак не повлиял на беспособность пистолета.

Детали "мухи", "револьвер", зафиксированные подсознанием умирающего в начале и в конце рассказа, создают атмосферу скоротечности и завуалированности жизни. Эстонская писательница Лилли Промет, по словам Л.Анненского, как-то призналась: "Детали сами по себе бессмысленны, в них нет ничего, кроме пыли!(...) Секрет не в деталях, не в зоркости. Секрет — в соединении деталей, в характере зоркости. Секрет — в интонации" (Анненский, 1989: 256). Микродеталь, переходя из эпизода в эпизод, становится символической в сочетании с другими деталями и высвечивает экзистенциальную суть человека, глубоко спрятанные от внешнего наблюдателя его душевные процессы. "Прозой скрытого действия" называют экзистенциальную литературу.

Фрагментарность стала устойчивым признаком прозы XX столетия. "Романтики утверждали, что фрагмент — это законченный, самостоятельный жанр, жанр свободный и более всего подходящий для выражения философских мыслей" (Шевякова, 2002: 189). Искусство писателя состоит в том, чтобы произведение не распалось на отдельные части, а для этого необходимо, как считает Э.Шевякова, чтобы фрагменты соотносились с

целым, объединялись внутренней переключкой (повторением тем, ситуаций, сквозных мотивов), что в конечном итоге формирует художественную целостность произведения.

Таким образом, можно говорить об особой философии микродеталей и микрообстоятельств, которые через единичное выявляют общую сущность человека в прозе экзистенциальной направленности. Экзистенциальное мировосприятие с его принципом неиерархизированности бытия уравнивает явления, побуждает к дублированию ситуаций в разных вариантах, к фрагментарности и кинематографичности сцен, способных отражать специфику "заблудившегося сознания". Экзистенциальной прозе любых жанровых форм чуждо громоздкое разъяснительство. Принцип поточности мысли, которая фиксирует, но не анализирует, не объясняет, отсутствие масштабного сюжета, кропотливое описание деталей быта, отдельных ощущений должны вывести читателя к самостоятельному размышлению над философией жизни, человеческим уделом, метафизикой пространства и времени, незаметно дать возможность читателю стать на позицию внимательного сопереживающего наблюдателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аннинский Л. Виньетка дыбом // Дружба народов. 1989. №3. С.256-263.
2. Балашова Т. ...Сегодня // Иностранная литература. №9. С.218-222.
3. Вайль П., Генис А. Принцип матрешки // Новый мир. 1989. №10. С.247-250.
4. Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий. — М.: Флинта: Наука, 2002.
5. Золотоносов М. Отдыхающий фонтан // Октябрь. 1991. №4. С.166-179.
6. Петрушевская Л. Новые Робинзоны // Новый мир. 1989. №8. С.166-172.
7. Трассар Жан-Лу. Гниенье // Иностранная литература. 1988. №9. С.222-225.

SUMMARY

The role and the function of microdetails and microcircumstances in the modern existential literature (on the ground of short stories by Jean-Loup Trassard, Lioudmila Petrouchevskaya and Youri Stankevich) are investigated in the article "Microdetails and microcircumstances in the existential fiction prose". The concept of particular microdetails and microcircumstances that enable to bring to light the profound essence of a human being in the existential prose is being elaborated.