

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
Российский институт театрального искусства – ГИТИС

На правах рукописи

Кувитанова Ольга Игоревна

**Французский театр второй половины XX – начала XXI веков: особенности
взаимодействия сценического искусства и драматургии**

Специальность: 17.00.01 – Театральное искусство

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доцент кафедры истории зарубежного театра
Российского института театрального искусства – ГИТИС

кандидат искусствоведения

Кочетова Елена Владимировна

Москва – 2021

Содержание

| | |
|---|-----|
| Введение | 3 |
| Глава 1. Особенности развития сценического искусства Франции второй половины XX – начала XXI вв. | 21 |
| 1.1. Социокультурные аспекты развития французской драматургии: «повседневный театр» или «театр обыденности»..... | 21 |
| 1.2. Экспериментальные приемы в творчестве французских драматургов: «разговорный театр», «театр слова», «театр текста»..... | 50 |
| 1.3. Основные тенденции развития французской драматургии на рубеже XX-XXI вв..... | 82 |
| Глава 2. Методы работы современных драматургов на примере творчества Ясмینی Реза и Жоэля Помра | 93 |
| 2.1. Особенности сценического языка Ясмینی Реза..... | 93 |
| 2.2. Творческий метод драматурга и режиссера Жоэля Помра..... | 121 |
| Заключение | 154 |
| Список литературы | 167 |

Введение

Переломные этапы в истории, такие как смена общественного строя, революции, войны, неизбежно отражаются в сознании народа, способствуя появлению новых направлений в искусстве и культуре. Глобальные катаклизмы первой половины XX в. повлекли за собой революционные преобразования в области искусства, привели к поиску нетрадиционных форм и творческим экспериментам. Возникновение авангардных движений, борьба идей — все это так или иначе явилось отражением процессов, происходивших в политической и общественной жизни европейских стран. Представители таких авангардных течений, как футуризм, дадаизм, сюрреализм, протестуя против консервативных, «академических» форм искусства, создали новую театральную эстетику, расширив границы сценической реальности. Важную роль в развитии передовых идей и творческих концепций в ту эпоху сыграли деятели французского театра, изобретая свои пути и методы развития сценического искусства. Французские писатели и драматурги Антонен Арто, Андре Бретон, Гийом Апполинер, Жан Кокто, Роже Витрак, Альбер Камю и др. стали классиками нового театра, авторами новых театральных направлений, получивших признание во всем мире. Авангардные идеи французских писателей и драматургов послужили основой для новых философских воззрений и новых форм театрального представления.

В сравнении с первой половиной XX в., ознаменовавшейся бурным расцветом всех видов искусства, насыщенной театральными экспериментами и открывшей множество знаменитых имен в области драматургии, вторая половина XX в. представляется периодом относительного спада активной и продуктивной деятельности французских авторов и режиссеров. Тем не менее, это важный период, насыщенный социальными потрясениями и политическими событиями, которые не могли не отразиться на развитии театрального искусства в стране.

Приступая к исследованию драматического театра Франции второй половины XX в., необходимо отметить ряд важных событий, произошедших в культурной жизни страны в обозначенный период. Также нужно учитывать

социальные и экономические преобразования, ставшие основой для новых организационных форм театра и повлиявшие на становление современной драматургии.

Стихийно начавшийся на пороге XX в. процесс демократизации и децентрализации искусства во многом определил особый путь развития театрального движения во Франции. С образованием Министерства культуры в 1959 г. этот процесс перешел на новую стадию, став официальной политикой французского государства. К процессу демократизации и децентрализации, который продолжается до наших дней, относятся широкомасштабные преобразования в области театрального искусства, инициированные и поддерживаемые государственными структурами Франции. Официальная политика, направленная на децентрализацию культурных институтов, поддержку современного искусства, защиту культурного наследия, является уникальным явлением в мировой практике и способствует развитию материальной и организационной базы Национальных театров и театральных сообществ Франции. Процесс демократизации и децентрализации искусства неразрывно связан со всеми процессами, проходившими во французском обществе во второй половине XX в. Он развивался одновременно с революционными протестами и социальными преобразованиями в стране, способствовал появлению новых тенденций в драматургии, стал важным фактором в формировании и развитии современного французского театра. Несмотря на противоречия, возникшие в результате социального кризиса 1968 г., а также проблемы реорганизации и субсидирования театральных структур, руководящая роль государства до сегодняшнего дня является определяющим фактором культурной политики Франции.

В связи с преобразованиями в политической, экономической и общественной жизни в XX в. само содержание понятия театр приобрело особый характер. Театральные формы изменились под влиянием социальных преобразований и технического прогресса, что привело французский театр к тому многообразию форм и уникальной структуре, которые можно наблюдать и в XXI в. Необходимо проанализировать особенности структуры французского драматического театра,

сложившейся в XX в., чтобы лучше понять суть процессов, происходящих в современном театре Франции.

В театральном искусстве второй половины XX в. прослеживается разделение на три основных вектора, имеющих существенные различия между собой: первый вектор — академический, второй — коммерческий, третий — экспериментальный.

Первый вектор театрального искусства Франции — академический — официально поддерживается государственными структурами. Во Франции он, представлен, прежде всего, академическим театром, с устоявшимися традициями сценического искусства, приверженностью к классической музыке и драматургии. Академические театры, такие как Комеди Франсез и Гранд Опера, на протяжении веков существовали в основном на государственные субсидии. Они имели строго регламентированную структуру, стабильную труппу, систему обязательств и штрафов для членов актерского сообщества. Организационная структура Комеди Франсез сохранилась практически неизменной до наших дней, неизменной осталась верность классическим образцам и традициям. Благодаря активному финансированию из государственного бюджета, Комеди Франсез всегда имел возможность приглашать в труппу лучших актеров страны, а также включать в репертуар лучшие современные пьесы, привлекать к работе талантливых режиссеров-постановщиков, проживающих в других странах. Кроме академических пьес французских авторов в театре идут пьесы зарубежных, в том числе русских, классиков. Влияние «академического» вектора распространяется на национальные театры, существующие на государственные дотации («Одеон», Национальный народный театр (TNP) и региональные театры, имеющие статус Национальных центров драматического искусства). Большую часть в репертуаре этих театров занимает классическая драматургия. Кроме того, осуществляя на местах политику демократизации и децентрализации, центры драматического искусства часто выполняют заказы государственных структур на постановку социально направленных пьес и реализуют культурно-образовательные программы, в которые входят лекции об искусстве, театральные диспуты,

спектакли для детей и юношества. Лучшие спектакли и драматургические произведения во Франции приравниваются к национальному достоянию.

Второй вектор — коммерческий. В направлении этого вектора попадают все формы развлекательных представлений: театр-кабаре, цирк, варьете и так любимый буржуазной публикой «бульварный театр». Важно отметить, что именно театры бульваров привлекали к себе неизменно большее число зрителей на протяжении всего XX в. Классический репертуар академических театров был адресован высшим, хорошо образованным слоям населения, но оставался малодоступным и малоинтересным для широкой публики. Столичные зрители предпочитали проводить свободное время в варьете, театральных кафе или небольших частных театрах, расположенных на Больших бульварах. В репертуар театров Больших бульваров в Париже, таких как «Ренессанс», «Варьете», «Жимназ», входили различные антрепризные постановки, незамысловатые спектакли с забавными и поучительными сюжетами, имевшие целью привлечь широкого зрителя и получить максимум прибыли. Ведущим здесь стал принцип одной пьесы, идущей на сцене на протяжении ряда вечеров. Спектакль играли, пока он пользовался популярностью у публики; затем его сменяла новая постановка. Многие драматурги двадцатого века охотно пробовали свои силы в написании «бульварных пьес». Одним из ярких представителей авторов «бульварной драматургии» был Саша Гитри. Более 120 его пьес, преимущественно комедий с адольтерными сюжетами, шли в парижских театрах («Скандал в Монте-Карло» (1908), «Ревность» (1915), «Муж, жена и любовник» (1919), «Не слушайте, дамы» (1942). Банальные ситуации и парадоксальные реакции персонажей, искрометные диалоги, интриги и неожиданные развязки, яркая театральность — все это забавляло публику, нетребовательную в эстетическом и моральном плане. Французские театральные критики сравнивали «хорошо сделанные» бульварные пьесы с добротной сшитой одеждой и писали о них без пренебрежения, проявляя требовательность только в отношении литературного языка и композиции.

В наши дни на Больших бульварах мало что изменилось: здесь по-прежнему с успехом идут представления антрепризных и частных театров. В Париже больше

ста небольших трупп, которые арендуют помещение для постановки одной пьесы, идущей подряд несколько месяцев. Для достижения коммерческого успеха современные частные театры объединяются в ассоциации, предлагая в интернете общую рекламу постановок, возможность зарезервировать места, а также систему абонементных скидок на посещение нескольких спектаклей на разных площадках в течение сезона. К примеру, Театр Паризьен Ассосье (Théâtres Parisiens Associés) объединяет около 50-ти небольших театров из разных округов Парижа. Антреприза просто обязана быть коммерчески выгодным предприятием, но не любой ценой: частный театр сохраняет эстетику и чтит традиции «бульварного театра». В антрепризных спектаклях не так важна роль режиссера, не имеет принципиального значения имя драматурга, основной критерий удачной постановки — это интерес публики. Современные актерские труппы представляют спектакли разных жанров и разной тематики, но все они, как и в начале XX в., объединены принципом «хорошо сделанной» пьесы. Востребованность и актуальность развлекательного театра подтверждает и тот факт, что на Больших бульварах до сих пор с успехом идут пьесы 30-х, 50-х, 60-х гг. прошлого века. При этом владельцы частных театров нередко предоставляют возможность для дебюта молодым драматургам.

Третий вектор — экспериментальный, в который вошли авангардные направления первой половины XX в. и современные творческие течения, объединенные стремлением к созданию новаторских постановок и претворению в жизнь передовых идей. Рассмотрению этого вектора в данной работе уделено особое внимание, так как он является основой глобальных перемен в области театра.

Протестуя против консервативных, реалистических форм искусства, представители авангардных театральных движений первой половины XX в. отрицали прошлый художественный опыт. С этим связан часто декларативный, протестный, эпатажно-скандальный и принципиально иррациональный характер экспериментальных постановок. Авангардные направления, такие как экспрессионизм, футуризм, дадаизм, сюрреализм, способствовали созданию

экспериментального и многофункционального представления, изменившего взгляды критики и публики на театр.

Новые театральные формы и приемы представителей авангарда первой половины XX в. стали плодотворным полем для экспериментов современных драматургов и режиссеров театра. Под влиянием идей авангарда определилась неизменная приверженность деятелей французского драматического театра к социальным и лингвистическим экспериментам. В данной работе предстоит еще неоднократно обратиться к опыту представителей разных направлений авангарда, отмечая его влияние на эволюцию театра эпохи постмодернизма и образование новых театральных течений.

Авангардный вектор неизменно связан с политическими и социальными движениями в стране. К нему относятся многочисленные новаторские постановки, представленные на театральных фестивалях во Франции. Во время мощных забастовок 60-х гг. XX века в этот вектор влились агитационные театры, театры идеологической борьбы и труппы, работающие на основе принципа «коллективного творчества».

Возвращаясь к трем основным векторам развития театрального искусства, следует заметить, что именно третье — авангардное направление в большей степени повлияло на становление новых течений современного французского театра. Обращает на себя внимание преемственность и незыблемость форм и традиций академического и коммерческого театров, в противовес изменчивости и многообразию экспериментального. Театры академического вектора, так же как и частные театры, сохранили до наших дней свою значимость и относительную статичность. Эти направления совершенствуются с развитием технического прогресса, не изменяя своим основным принципам и репертуару. В то время как формы и концепции театра, относящегося к экспериментальному вектору, изменялись с течением времени, были непосредственно связаны с историческими событиями и социальными преобразованиями в жизни страны.

Особенность современного французского театра состоит, с одной стороны, в верности традициям и сохранении театральной классики как национального

наследия, с другой стороны, в интенсивном развитии новых течений и государственной поддержке новаторских начинаний в области театрального искусства. Во Французской республике экспериментальная пьеса может быть также номинирована на премию Мольера, как и пьеса, поставленная в частном театре на Бульварах или в Национальном театре.

Развиваясь параллельно в течение XX в., все три вектора оказали непосредственное влияние на театральное искусство Франции. Но прогрессивным и перспективным вектором, откликающимся на трагические, революционные, судьбоносные для страны события, стал постоянно меняющийся и приобретающий новые формы экспериментальный театр.

За последние 60 лет драматический театр Франции прошел сложные и по-своему уникальные этапы развития. Под влиянием социальных преобразований и технического прогресса изменялась его организационная структура, множились постановочные средства и приемы в области сценического представления, активно менялись критерии театральности, что привело к разнообразию и определенной структурированности форм, которые можно наблюдать во французском театре XXI в.

Актуальность данной диссертационной работы обусловлена, прежде всего, тем, что эволюция драматического театра Франции второй половины XX в. в контексте исторического и социокультурного развития страны недостаточно изучена. В этот период во французском драматическом театре наметились новые тенденции развития, которые на рубеже XX–XXI вв. привели к существенной трансформации сценических форм. Изменилось само понятие театральности, поиски нового языка сцены и разработка социальных тем в драматургии способствовали появлению новых театральных течений.

Многообразие идей и форм современной французской театральной жизни неоднократно отмечалось в специальной литературе. Французская театроведческая аналитика выделяет различные течения: «повседневный театр», «разговорный театр», «театр слова», «театр текста». Неизменно отмечается их значение для развития французской драматургии, но в чем именно это значение

состоит, обычно не расшифровывается. В новейших театральных течениях взаимоотношения драмы и сцены, драматургического и сценического текста претерпели существенные изменения. Характер данных изменений, функциональный и содержательный, пока не изучен в достаточной мере. Между тем это весьма существенная сторона современного театра, не только французского, но и мирового.

В России научные исследования в области французской драматургии второй половины XX и начала XXI вв. носят выборочный характер, что связано со спецификой драматургического материала и многообразием современных театральных форм во Франции. На сегодняшний день в отечественном театроведении не существует научных исследований, посвященных систематизации современной французской драматургии и анализу ее поэтики. Отсутствует также четкое и последовательное описание новых театральных течений во Франции. Системный анализ тенденций развития драматического театра во взаимосвязи с новыми течениями французской драматургии позволяет восполнить пробел в разработке данной темы. Раскрытие новых взаимоотношений литературы и сцены, сложившихся во французском театре к концу прошлого столетия, является одной из задач современного театроведения и определяет актуальность настоящего исследования.

Разработанность темы исследования. Комплексное, системное исследование художественных явлений в области театра Франции невозможно представить вне контекста социокультурных реалий обозреваемой эпохи, без анализа социальных и политических процессов, проходящих в стране. Особого внимания при рассмотрении этого вопроса заслуживает книга Т.Б. Проскурниковой, в которой освещаются творческие пути выдающихся деятелей французского театра и значимые театральные события второй половины XX века¹. Автор особо подчеркивает влияние социальных и политических

¹ Проскурникова Т.Б. Театр Франции. Судьбы и образы. Очерки истории франц. театра второй половины XX века. СПб.: Алетейя; М.: Гос. институт искусствознания, 2002.

событий на деятельность Ж. Вилара, А. Арто, Ж.-Л. Барро, А. Гатти, А. Витеза, А. Мнушкиной. При этом структура ее работы, состоящая из отдельных художественных очерков, не предполагает системного анализа взаимосвязей развития театра с историко-социальными аспектами жизни страны.

Историко-социальные и эстетические аспекты развития французского театра освещаются в целом ряде трудов специалистов по истории зарубежного театра: И.П. Ильина, А.А. Якубовского, С.А. Исаева, М.Г. Анищенко, Т.И. Кузовчиковой, Е.Е. Дмитриевой². Теоретическая ценность этих исследований заключается в профессиональных оценках и характеристиках таких направлений развития французского драматического искусства, как «народный театр», «театр авангарда», «театр абсурда».

Российские театроведы, филологи и лингвисты нечасто обращаются к анализу произведений современных французских драматургов. Сложность комплексного подхода к этой теме заключается в определенной специфике текстов и появлении новых форм сценического искусства. Одна из причин недостаточного внимания исследователей к французской драматургии обусловлена тем, что пьесы авторов-современников обычно считаются не столько литературными событиями, сколько частью текущего театрального процесса и в этом качестве становятся предметом обсуждения театральных критиков. Многочисленные публикации содержат большой диапазон мнений, касающихся отдельных аспектов французского театра. Между тем существует немало современных пьес, которые могут представлять интерес не только для

² См., например: Анищенко М.Г. Драма абсурда. М.: ГИТИС, 2011; Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998; Как всегда об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост., пер. с фр., коммент. С. Исаева. М.: ТПФ СОЮЗТЕАТР, 1992; Кузовчикова Т.И. Новые формы и жанры театра во Франции на рубеже XIX–XX веков: Дисс. ... канд. искусствоведения. СПб.: Санкт-Петербургская гос. академия театрального искусства, 2014; Якубовский А.А. Проблемы народного театра во Франции и парижский Национальный Народный театр: Дисс. ... канд. искусствоведения. М.: ГИТИС, 1967; Дмитриева Е.Е. О театральном эксперименте Валера Новарина [Электронный ресурс] // Сайт портала vavilon.ru. URL: <http://www.vavilon.ru/textonly/issue13/novarina.html> (дата обращения: 16.11.2018).

театральных обозревателей, режиссеров и зрителей, но и для театроведов.

При подготовке данной диссертации были изучены материалы и критические статьи о постановках в России французских пьес. Российские театральные обозреватели судят о современной французской драматургии в основном по тем немногим постановкам, которые можно увидеть в наших театрах, критическим статьям и немногочисленным переведенным пьесам³. «Антология современной французской драматургии»⁴, изданная в 2011 г., стала существенной поддержкой в изучении новых драматических произведений. Пьесы, представленные в антологии, рассматриваются в данной работе при анализе произведений французских драматургов и современных театральных течений.

Во Франции существует немало научных работ на тему современной французской драматургии, но они в большинстве своем не переведены на русский язык и пока не введены в российский театроведческий обиход. При работе над диссертацией были изучены труды многих французских театральных критиков, среди которых Б. Дор, М. Корвен, Р. Абираше, Ж.-П. Ренгаер, М. Будье, Ж. Серро, А. Бушетар и др.⁵

Французские театроведы в своих работах, как правило, освещают отдельные явления современного театрального процесса. В основном эти исследования посвящены творчеству того или иного драматурга, режиссера или деятельности театральной труппы. В научных работах практически не встречается

³ См., например: Шимадина М. Типичные отцы и дети // Коммерсантъ. 2007. № 225 (6 дек.). С. 22; Годер Д. Не мать Тереза // Время новостей. 2009. 25 мая. [Электронный ресурс] URL: <http://www.vremya.ru/2009/88/10/229699.html> (дата обращения: 11.06.2019); Егошина О. О Принце-сироте и Золушке-сиротке // Новые известия. 2014. 11 июня. [Электронный ресурс] URL: <https://newizv.ru/news/culture/11-06-2014/203083-o-prince-sirote-i-zolushke-sirotkе?ind=3> (дата обращения: 03.05.2019).

⁴ Антология современной французской драматургии / Пер. с фр. Е. Дмитриевой. М.: Новое литературное обозрение, 2011. Т. 2.

⁵ См., например: Dort B. Théâtre en jeu. Paris: Seuil, 1979; Corvin M. Le théâtre nouveau en France. Paris: Presses universitaires de France, 1987; Abirached R. La Décentralisation théâtrale. Arles: Actes-Sud, 2005. Vol. 1: Le premier Age: 1945–1958; Ryngaert J-P. Lire le Théâtre Contemporain. Paris: Dunod, 1993; Boudier M., Pisani G. Joël Pommerat: une démarche qui fait oeuvre // Jeu. 2008. № 127. P. 150–157; Serreau G. Histoire du “nouveau théâtre”. Paris: Gallimard, 1966; Bouchetard A. Yasmina Reza. Le miroir et le masque. Paris: Éditions Léo Scheer, 2011.

систематизация современных драматургических произведений, возможно, по причине их многообразия и разноплановости. В некоторых антологиях и изданиях научно-популярного характера проводится выборочный анализ французских пьес второй половины XX века, приводятся суждения отдельных режиссеров и критиков о современном театральном развитии, даются исторические справки⁶. Сведения из этих изданий послужили источником при написании данной научной работы.

При выявлении генезиса отдельных театральных феноменов автор счел возможным и необходимым обратиться к книгам и интервью выдающихся театральных деятелей Франции XX в., таких как Ж.-Л. Барро, Ж. Вилар, А. Витез, А. Мнушкина, Ж. Лоран, Ж.-П. Тибода и др.⁷ Эти источники отражают особенности французской театральной практики в области драматического театра. Кроме того, в данном исследовании приводятся отдельные сведения и суждения о современном французском театре из зарубежных периодических изданий⁸.

В данной диссертации обобщаются результаты отдельных исследований и практических достижений в области современного французского драматического театра. Автор проводит системный анализ актуальных театральных течений Франции и драматургических произведений выбранного исторического периода.

Цель исследования — выявить особенности взаимодействия французского сценического искусства и драматургии на основе анализа театральных течений Франции второй половины XX – начала XXI вв.

⁶ См.: Evrard F. Le théâtre français du XXe siècle. Paris: Ellipses, 2002; Viala A. (sous la direction de). Le théâtre en France des origines à nos jours. Paris: Presses Universitaires de France (PUF), 1997.

⁷ См., например: Барро Ж.-Л. Размышления о театре. М.: Издательство иностранной литературы, 1963; Vilar J. Le théâtre, service public et autres textes. Paris: Gallimard, 1975; Vitez A. Le théâtre des idées. Paris: Gallimard, 2015; Mnouchkine, A., Pascaud, F. L'Art du present. Arles: Actes Sud, 2016; Laurent J. La République et les Beaux-Arts. Paris: Julliard, 1955; Thibaudat J-P. Le Roman de Jean-Luc Lagarce. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007.

⁸ См., например: Grewe A. L'art de la comédie à l'âge du post dramatique: le théâtre de Yasmina Reza // Les lendemains. 2007. № 32; Leclère M-F. Entretien avec Yasmina Reza: Écrire est un acte éminemment sauvage // Le Point. 2001. № 1481; Robinson B. Psychodrame et mot d'esprit: la fonction du Plaisir // Études théâtrales. 1996. № 10; Sarrazac J-P. L'écriture au présent ou l'art du détour // Travail théâtral. 1975. № 18–19; Triau C. Le réalisme fantôme de Joël Pommerat // Alternatives Théâtrales. 2009. № 100.

Объектом исследования, в соответствии с заявленной целью, является французский драматический театр второй половины XX – начала XXI в.

Предмет исследования — театральные течения Франции второй половины XX в. и тенденции современной французской драматургии.

Задачи данного исследования состоят в следующем:

- рассмотреть социокультурные факторы, повлиявшие на развитие театрального искусства во Франции в 1950–1970-е гг.;
- исследовать основные особенности развития французской драматургии в 1960–1970-е гг.;
- выявить специфику театральных течений 1970–1990-х гг. в опоре на особенности драматургии каждого из них;
- обозначить особенности и перспективы развития французской драматургии в эпоху постмодернизма;
- рассмотреть особенности взаимоотношения литературного слова и зрелищных (аудиовизуальных) компонентов спектакля в творческой деятельности драматургов Ясмینی Реза и Жоэля Помра.

Гипотеза научного исследования состоит в том, что эволюцию французского драматического театра второй половины XX – начала XXI вв. определяют две основные тенденции: первая — поисковый, креативный характер драматургического творчества, вторая — социальная направленность драматургии. Обе тенденции, рожденные в недрах живой театральной практики, непосредственным образом связаны с историческими событиями, происходившими во Франции в данную эпоху.

Хронологические рамки исследования обусловлены важными событиями, произошедшими в культурной и социальной жизни Франции с конца 1950-х гг. до наших дней. Для подробного анализа и оценки событий выбранного периода необходимо рассмотреть как социальные, так и художественные явления в хронологической последовательности. Автору исследования важно установить взаимосвязь между социальными явлениями и развитием драматического театра Франции, представить революционные изменения в обществе и в искусстве как

составляющие части единого историко-культурного процесса, проследить появление новых театральных форм и течений. Исследование начинается с историко-социального обзора факторов, повлиявших на развитие драматического театра Франции второй половины XX в. Затем рассматриваются экспериментальные постановки, «коллективное творчество» и режиссерские искания в области театрального текста в 1960–1970-е гг. Далее предлагается системный анализ театральных течений, возникших в 1970–1990-е гг., с разбором драматургических произведений, относящихся к этим течениям. Анализ особенностей развития французской драматургии рубежа XX–XXI вв. проводится на материале пьес последних 30 лет. Особое внимание уделяется творчеству Ясмینی Реза и Жоэля Помра.

Научная новизна.

Впервые в отечественном театроведении:

- исследуются особенности французских театральных течений второй половины XX – начала XXI вв. на примерах из текстов пьес драматургов – представителей этих течений;
- подробно рассматриваются особенности французской драматургии в контексте социокультурного развития страны данного периода;
- анализируются приемы театрального постмодернизма на примере современных пьес французских авторов;
- детально раскрывается творческая деятельность и особенности драматургии современных авторов Ясмینی Реза и Жоэля Помра;
- представлены переводы ряда французских театральных текстов и цитат из критической литературы по теме исследования, сделанные автором диссертации.

Каждое из обозначенных направлений исследования представляет специальный научный интерес и открывает возможности для дальнейших расширенных поисков в области современного французского театра.

Методология и теоретические основы исследования.

Диссертационное исследование основано на принципах изучения и анализа

драмы и спектакля в связи с историческим и культурным контекстом. В процессе исследования применяется системный теоретический подход, включающий в себя элементы сравнительно-исторического, контекстуального и структурного методов анализа. Методологической опорой диссертации являются работы Т.Б. Проскурниковой⁹, А.А. Якубовского¹⁰, В.С. Турчина¹¹, М.Г. Анищенко, Т.И. Кузовчиковой, Ф. Эврара, Ж.-Л. Барро¹², Ж. Серро, А. Тальбо¹³, которые позволяют выявить взаимосвязь современных тенденций французской драматургии с авангардными направлениями развития французского театра XX в. Для обобщения и систематизации материала по новым театральным течениям Франции были применены театроведческие, филологические и лингвистические стратегии анализа. При рассмотрении пьес применялись также контекстуальный и компаративный методы исследования, которые широко используются в работах Е.Е. Дмитриевой¹⁴, А.В. Корниенко¹⁵, Е.Д. Гальцовой¹⁶, Н. Бертолотти¹⁷, М. Будье¹⁸, С. Эрсан¹⁹, Ж.-П. Рингаера и др.

Теоретическую базу исследования составили научные труды по истории театра и драмы, работы отечественных и зарубежных специалистов, посвященные западноевропейскому и, в частности, французскому театру XX в., —

⁹ Проскурникова Т.Б. Сюрреалистические мотивы во французском театре от Альфреда Жарри до Антонена Арто // На грани тысячелетий: судьба традиций в искусстве XX века. М.: Наука, 1994.

¹⁰ Якубовский А.А. Указ. соч.

¹¹ Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.: Издательство МГУ, 1993.

¹² Barrault J-L. Souvenirs pour demain. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

¹³ Talbot A. Thèse de doctorat 'Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien. Nouvelles économies du visible dans les dramaturgies des années soixante-dix'. Paris: Université Sorbonne Nouvelle, 2007.

¹⁴ Дмитриева Е.Е. Человек-Валер или Voie negative // Новарина В. Сад признания. М.: О.Г.И., 2001.

¹⁵ Корниенко А.В. Простое сложное слово Жан-Люка Лагарса // European Journal of Arts. 2015.

¹⁶ Гальцова Е.Д. От текста к сцене. Российско-французские театральные взаимодействия XIX–XX веков / Е.Д. Гальцова, М.-К. Отан-Матье. М.: О.Г.И., 2006.

¹⁷ Bertolotti N. L'ironie dans le théâtre de Yasmina Reza. Paris: Université Paris-Sorbonne, 2015.

¹⁸ Boudier M. Avec Joël Pommerat, un monde complexe. Arles: Actes Sud-Papiers, 2015.

¹⁹ Hersant C. Les théâtres de la parole // Raison présente. 2007.

Б.О. Костелянца²⁰, А.А. Гвоздева²¹, Л.И. Гительмана²², А.В. Бартошевича²³, И.П. Ильина, С.А. Исаева, Е.А. Дунаевой²⁴, М. Марешалья²⁵, Х.-Т. Лемана²⁶, П. Пави²⁷, П.-Л. Миньона²⁸, Ж. Де Жомарона²⁹. Большое значение для исследования социокультурных факторов, повлиявших на развитие театрального искусства во Франции второй половины XX в., имеют работы французских театральных деятелей — Э. Ионеско³⁰, Ж. Вилара, Ж.-Л. Барро, Р. Барта³¹, Б. Дора, А. Витеза, А. Мнушкиной, С. Годар³². Существенную помощь в исследовании новых театральных течений Франции, а также творческой деятельности современных французских драматургов и режиссеров оказали работы М. Корвена, Э. Жакара³³, А. Бушетар, М. Будье, О. Дюбукле³⁴ и практиков театра М. Винавера³⁵, В. Новарина³⁶, Ж.-П. Тибода, М. Дейч³⁷, Ж.-П. Сарзака³⁸.

В процессе написания диссертационной работы были изучены материалы и критические статьи о постановках в России современной французской

²⁰ Костелянец Б.О. Драма и действие: Лекции по теории драмы / Сост. и вст. ст. В.И. Максимов, вст. ст. Н.А. Таршис. М.: Совпадение, 2007.

²¹ Гвоздев А.А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий. Очерки. М.: Юрайт, 2018.

²² Гительман Л.И. История зарубежного театра. СПб.: Искусство-СПБ, 2005.

²³ Бартошевич А.В. Театральные хроники конца XX – начала XXI века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2013.

²⁴ Дунаева Е.А. «Носорог» Эжена Ионеско. Одеон-Театр де Франс. Париж. 1960: сборник // Спектакли двадцатого века: [сборник]. М.: ГИТИС, 2004.

²⁵ Марешаль М. Путь театра / Пер. с фр. Г. Зингера, К. Филоновой. М.: Радуга, 1982.

²⁶ Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Пер. с нем. Н. Исаевой. М.: ABCdesign, 2013.

²⁷ Пави П. Словарь театра / Пер. с фр. Л. Баженовой и др. М.: Прогресс, 1991.

²⁸ Mignon P.-L. Le théâtre au XX^e siècle. Paris: Gallimard, 1986.

²⁹ De Jomaron J. Le Théâtre en France. Paris: Armand Colin Éditeur, 1993.

³⁰ Ionesco E. Notes et contre-notes. Paris: Gallimard, "Folio Essais", 1966.

³¹ Barthes R. Essais critiques. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

³² Godard C. Le théâtre depuis 1968. Paris: J.-Cl. Lattès, 1980.

³³ Jacquart E. Le Théâtre de derision. Paris: Gallimard, 1974.

³⁴ Dubouclez O. Valère Novarina, la physique du drame. Dijon: Les Presses du réel, 2005.

³⁵ Vinaver M. Écrits sur le théâtre. Paris: L'Arche, 1998.

³⁶ Novarina V. Devant la parole. Paris: P.O.L., 2010.

³⁷ Deutsch M. Post-scriptum au 'théâtre du quotidien' // Inventaire après liquidation. Textes et entretiens. Paris: L'Arche, 1990.

³⁸ Sarrazac J-P. Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008.

драматургии, среди которых можно выделить работы следующих театральных критиков: Д. Годер, О. Егошиной, Г. Заславского, М. Шимадиной³⁹.

Эмпирическая база исследования основана на изучении и анализе экономических и статистических документов, а также информации, представленной на театральных сайтах и официальном сайте Министерства культуры Франции. При рассмотрении социокультурных особенностей развития драматического театра Франции для обзора современного репертуара театральных компаний, получения статистических и других данных по теме исследования автор использовал интернет-ресурсы.

Положения, выносимые на защиту.

1. Творческие поиски представителей авангардных течений первой половины XX в. способствовали появлению важной тенденции во французской драматургии, которая выразилась в обращении авторов к лингвистическим экспериментам в театре. Эта тенденция сохранилась на протяжении всего XX в. и остается актуальной в наши дни.

2. Революционная активность молодого поколения в 60-е гг. XX в. и опыт «коллективного творчества» оказали существенное влияние на развитие сценического искусства и способствовали появлению новых театральных текстов. Отличительной особенностью французской драматургии стала социальная направленность, ярко выраженная в пьесах «повседневного театра».

3. Драматурги – представители новых театральных течений 1970–1990-х гг., таких как «повседневный театр», «разговорный театр», «театр слова», «театр текста», подтвердили свою приверженность творческим экспериментам. Жан-Поль Вензель, Жоэль Помра, Ясмينا Реза, Валер Новарина, Жан-Люк Лагарс, Фабрис Мелькио и другие французские авторы обновили творческие методы и приемы в драматургии, нашли новые формы для

³⁹ См., например: Заславский Г. Вот и поговорили // Независимая газета. 2009. 25 мая. [Электронный ресурс] URL: http://www.ng.ru/culture/2009-05-25/10_Yushkevich.html (дата обращения: 18.06.2019); Шимадина М. Типичные отцы и дети // Коммерсантъ. 2007. № 225 (6 дек.). С. 22.

их воплощения на сцене.

4. Особенность сценического языка Ясмینی Реза заключается в экспериментальном подходе к работе с текстом. Используя приемы представителей разных театральных направлений XX в., Реза создает зрелищные и интеллектуальные произведения, выходящие за рамки определения «бульварный театр».

5. Творчество драматурга и режиссера Жоэля Помра отличается уникальной методикой написания текста пьесы в процессе репетиций. В произведениях Помра ярко выражена одна из основных особенностей современной французской драматургии — социальная направленность.

Теоретическая значимость. Диссертация обобщает и систематизирует значительное количество новых сведений и материалов по французскому драматическому театру второй половины XX – начала XXI вв. В данной работе определен комплекс социально-экономических факторов, повлиявших на появление новых форм в области театрального искусства Франции. Предпринята попытка систематизации театральных течений 1970–1990-х гг. Проведен разбор пьес, принадлежащих к разным течениям, с использованием примеров их постановок на современной сцене. Данное исследование позволяет выявить наиболее перспективные направления для дальнейших изысканий в области современного драматического театра Франции.

Практическая значимость. Практическое применение результатов данного исследования возможно при написании научных работ о современном театре Франции. Материалы и обобщения, содержащиеся в диссертации, могут послужить основой для научного анализа новых форм и приемов современной французской драматургии. Диссертация содержит новые материалы по истории театрального искусства Франции, которые могут быть использованы в образовательном процессе и лекционных курсах по истории зарубежного театра. Для театральной практики значение данной работы состоит в возможности заинтересовать российских режиссеров лучшими произведениями современных французских драматургов.

Апробация результатов осуществлялась в процессе обсуждения на кафедре истории зарубежного театра ГИТИС. Результаты исследования были представлены в докладе «Новые тенденции в произведениях современных драматургов и театральные течения конца XX – начала XXI вв.» на ежегодной межвузовской научной конференции аспирантов «Методология современного театроведения» (ГИТИС, 29.04.2019). Отдельные материалы исследования, посвященные лингвистической и контекстуальной трактовке современной французской драматургии, были апробированы на научно-практических конференциях кафедры иностранных языков ГИТИС. Положения диссертации изложены в четырех статьях, три из которых опубликованы в научных журналах из перечня рецензируемых научных изданий, рекомендованных ВАК Министерства науки и высшего образования РФ.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, двух глав, Заключения и Списка литературы.

Глава 1. Особенности развития сценического искусства Франции второй половины XX – начала XXI вв.

1.1. Социокультурные аспекты развития французской драматургии: «повседневный театр» или «театр обыденности»

Вторая половина XX в. — это важный период в истории Франции, насыщенный социальными потрясениями и политическими событиями, которые не могли не отразиться на развитии театрального искусства в стране. Глобальные изменения в театральной жизни Франции 50–70-х гг. XX в. были обусловлены несколькими факторами:

- появлением новой драматургии («театра нуво»), предложенной авторами «театра абсурда»;
- лингвистическими исследованиями представителей школы структурализма, открывшими новые возможности для восприятия и интерпретации театральных текстов;
- театральным кризисом, связанным с социальными и экономическими преобразованиями в стране;
- «коллективным творчеством» в области создания текстов и театральных представлений.

Все эти факторы, повлиявшие на развитие театрального искусства Франции, необходимо принимать во внимание, приступая к исследованию новых театральных движений и тенденций современной французской драматургии.

В течение XX в. поиски в области новой драматургии велись во Франции постоянно и в разных направлениях. Представители авангардного театра, заявляя о своих взглядах на сценическое искусство, старались выработать основы новой драматургии, покончив с традиционной классической разработкой композиции пьесы. Театр Ануя, Камю, Кокто, Сартра сильно отличался от общепринятых литературных и театральных канонов, но он не менял правила в употреблении

литературного языка, изложение сюжета было логичным и последовательным. Пьесы этих авторов при всей необычности, философичности, оригинальности идей были написаны хорошим литературным языком — то, что французы называют *belle lettre*. От Клоделя до Сартра театральные персонажи непосредственно воплощали на сцене осмысленный текст, который диктовал им форму и манеру поведения.

Появление «театра абсурда» стало пограничным этапом в развитии французской драматургии, источником непрекращающейся полемики среди критиков, плодотворным полем для последующих экспериментов авторов и режиссеров театра. Представители нового авангардного направления Эжен Ионеско и Самюэль Беккет в своих произведениях порывают не только с театральными традициями, но и с традициями литературы, драматургии. Отличительной особенностью авторов пьес абсурда стал демонстративный отказ от реалистичности. Отсюда происходит запутанная метафоричность, бесконечная игра словами и образами, причудливая смесь фарса и социальной трагедии, где персонажи «потеряны в мире без законов и норм, без правил и трансцендентальных понятий»⁴⁰. Произведения Эжена Ионеско «Лысая певица» (1948) и Самюэля Беккета «В ожидании Годо» (1949) были построены на принципах новой драматургии, с абсолютно новой лингвистической коммуникативностью, нелитературностью, нелогичностью. Для обозначения необычных тенденций, связанных с изменением литературного языка в театре, Мишель Корвен предложил термин «*théâtre nouveau*»⁴¹, который с точки зрения французской грамматики не вполне соответствует значению «новый театр» и рассматривается, скорее, как новое явление в драматургии⁴².

⁴⁰ Ионеско Э. Есть ли будущее у театра абсурда? (Выступление на коллоквиуме «Конец абсурда?») / Пер. с фр. Т.Б. Проскурниковой // Театр абсурда: Сб. статей и публикаций. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 191–195.

⁴¹ Corvin M. *Le théâtre nouveau en France*. Paris: Presses universitaires de France, 1987. P. 37.

⁴² Исходя из особенностей французского языка, в данном исследовании представляется возможным обозначить это понятие как «театр нуво», по аналогии с названием направления в искусстве и архитектуре «Арт нуво» («*Art nouveau*»). В отличие от общепринятого термина «театр абсурда» «театр нуво» подразумевает новую, необычную драматургию, предложенную авторами театра абсурда.

Театр абсурда продолжил традиции и развил идеи театрального авангарда начала XX в. Но в отличие от протестных экспериментов футуристов и дадаистов, где текст был вспомогательным средством в провокационном сценическом действии, авторами «театра нуво» лингвистические изыскания намеренно велись в области драматургии. «Новизна послевоенного театра авангарда, который сильно потеснил “прекрасные театральные вечера Франции”, заключается не в его провокационности, но в общности театрального языка эпохи, выразившегося в фрагментарности сюжетов, эллипсисе диалогов, намеренной отточенности литературного стиля»⁴³.

Ионеско, Беккет, Жене заботились о сохранности, неискаженности текстов своих пьес, следили за точностью их прочтения, присутствуя на репетициях. К сожалению, при переводе таких пьес как «Лысая певица», «Стулья», «Урок», «В ожидании Годо» на другой язык часто теряется многомерность текста — игра слов, поэтичность повторов, аллитераций и ассонансов. В то же время при постановке спектакля допустима определенная свобода в трактовке смысла текста, так как отказ авторов абсурда от любой идеологии в современном театре подразумевает внедрение в подтекст пьесы любой, желанной режиссеру, идеологии. В наше время доказательством тому служат многочисленные постановки таких пьес, как «Носороги», «Жажда и голод» Эжена Ионеско, «Ширмы», «Балкон» Жана Жене, «В ожидании Годо» Самюэля Беккета, в которых современные режиссеры неизменно находят исторический и политический подтекст, интерпретируя его по своему усмотрению.

Новый язык подходит для самых разных трактовок, практически не требуя изменения текста. Но особенно важно то, что драматургия и сцена, долгое время разделенные противоречиями — одна навязывала текст, другая довольствовалась его воплощением — с появлением «театра нуво» оказались на пути примирения и взаимопроникновения. У режиссеров появились новые возможности для воплощения своих идей, при том что новая драматургия требовала применение

⁴³ Corvin M. Le théâtre nouveau en France. Paris: Presses universitaires de France, 1987. P. 28.

качественно новых постановочных средств. «Театр нуво» стал театром новых идей, воплощенных в новые, необычные формы, предполагающий новый взгляд на мир, новую драматургию и нового зрителя.

В данной работе нет необходимости подробно говорить о вкладе, который внесли во французскую и мировую драматургию авторы пьес абсурда, принимая во внимание многочисленные исследования этой темы, но следует подчеркнуть неоспоримое влияние особенностей и приемов «театра нуво» на творчество современных театральных деятелей. Драматургия авторов «театра абсурда», предложившая новый способ осмысления реальности, предполагающая произвольное сужение и расширение пространства действия, очень импонирует современным постановщикам, желающим сломать некую жесткую структуру традиционных представлений о спектакле. Большое количество новых форм и театральных приемов представителей авангарда первой половины XX в. и авторов «театра нуво» в наши дни служит обширным полем для экспериментов режиссеров. Творческий опыт авторов «театра нуво» используют в своей работе такие драматурги, как Мишель Винавер, Валер Новарина, Жан-Кристоф Байи, Жан-Клод Грюмбер, Фабрис Мелькио, Ясмина Реза и др. Современные драматурги охотно вводят в свои произведения такие категории, как неопределенность времени и места действия, синтез трагического и комического, нелогичность и незавершенность действия. Так же часто в современном театре используют модель диспута, разнообразные символы, смешивают иллюзию и реальность. Иногда в одном представлении можно увидеть совмещение приемов разных авангардных направлений, но даже взятые отдельно эти приемы существенно обогащают сюжет и действие пьесы.

Опыт представителей театрального авангарда способствовал появлению и развитию важной тенденции во французской драматургии, которая выразилась в обращении авторов к лингвистическим экспериментам и изменению языка сцены. Эта тенденция сохранялась на протяжении всего XX в. и остается актуальной в наши дни.

Одним из важных вопросов, привлекавших внимание театральных деятелей на протяжении всего XX в., был вопрос о роли драматурга и о значимости авторского текста в театре. В течение всего прошлого столетия роль драматурга во французском театре менялась от самой важной, руководящей, до подчиненной, зависимой от фантазий и видения режиссера, от полного непризнания драматурга как автора произведения, до всемирного признания выдающихся драматургов классиками XX в. Авторский театр отвергался различными театральными течениями начала XX в.: футуристы и дадаисты считали драматургию и режиссуру ограничением свободы актера, насилием над игрой. В 30-е гг. Антонен Арто, теоретик «театра жестокости», исключал саму возможность литературного текста на сцене, пытаясь заменить его системой знаков и жестов. Концепция «свободой импровизации» без режиссуры и заученного текста была близка передвижным труппам в эпоху стихийной децентрализации театра. В то же время Шарль Дюллен утверждал, что режиссер лишь ремесленник на службе у драматургического произведения, а истинный мэтр театра — это автор⁴⁴. Жак Копо и Луи Жуве так же с большим уважением относились к авторскому тексту, признавая подчиненную роль мизансцены по отношению к смысловому ряду спектакля.

В 60-е гг. XX в. во Франции значимость драматургии и приоритет авторского текста на сцене вновь были подвергнуты сомнению. Эта эпоха ознаменовалась социальными потрясениями: антиколониальным движением и мощными забастовками, которые повлияли на дальнейшее развитие драматического искусства во Франции. Театральный кризис, начавшийся в конце 60-х гг., был спровоцирован экономическими и социальными факторами, но в большей степени он был вызван кризисом драматургии. Разрыв между «хорошо сделанными» пьесами и текстами пьес антитеатра, в равной степени новаторскими и разрушающими устои драматургии, долгое время не позволял сориентироваться театральным авторам и выработать новый стиль, новое направление.

⁴⁴ Dullin C. Souvenirs et notes de travail d'un acteur. Paris: Odette Lieutier, 1946. P. 47.

В те годы деятели театра с трудом могли привлечь и удержать зрителя. Пьесы на актуальные темы появлялись редко, а их качество обычно не соответствовало ожиданиям режиссеров и публики. В театрах Франции ставили в основном пьесы отечественных и зарубежных классиков, стараясь заинтересовать публику современной трактовкой и необычной интерпретацией. Среди постановок тех лет выделялись «Жорж Данден» Мольера в постановке Р. Планшона (1966); «Генрих VI» Шекспира в постановке Ж.-Л. Барро (1966); «Заложник» Клоделя в постановке Ж.-М. Серро (1968). Признанные режиссеры стали охотно адаптировать на сцене произведения античных авторов: «Троянки» Еврипида в постановке Какойани (1965); «Электра» Софокла в постановке А. Витеза (1966); «Медея» Сенеки в постановке Ж. Лавелли (1967). Как правило, это были экспериментальные спектакли, несущие в себе авангардные идеи, предназначенные для передовой публики, для зрителей Авиньонского фестиваля.

Стараясь выразить свое отношение к социальным преобразованиям в стране, режиссеры часто по-своему интерпретировали театральные тексты. При постановке новой пьесы неизбежно возникали противоречия между драматургом и режиссером, противоречия между авторским текстом и его воплощением на сцене. Знаменитый театральный деятель и автор многих экспериментальных постановок Антуан Витез так отзывался о профессии драматурга: «Я не против самого понятия “драматург” как такового. Во французском языке драматург — это тот, кто создает драмы, то есть автор, пишущий для театра. Я отказываюсь употреблять это слово в его немецком смысле — драматург как специалист по выработке идей для постановщика спектакля»⁴⁵. Только режиссер как автор спектакля, по мнению Витеза, должен сам трактовать текст, воплощать задуманное и нести за это ответственность. В своей работе Антуан Витез рассматривал текст пьесы как материал для свободного моделирования ситуации на сцене.

Режиссеры новой волны в большинстве своем не стремились понять и воплотить замысел драматурга, ставили спектакли и обращались с текстом, исходя

⁴⁵ Vitez A. *Le théâtre des idées*. Paris: Gallimard, 2015. P. 118. [Перевод мой. — *О.К.*].

из собственного видения пьесы, ориентируясь на возможности актеров и запросы потенциальной публики. В результате многие авторы переставали писать для театра, так как свободная интерпретация постановщиками формы и смысла готовых произведений казалась им неприемлемой.

На фоне бурно развивающихся политических событий стали популярны идеи представителей авангардных движений начала XX в. Так же как и футуристов, деятелей театра конца 60-х гг. привлекал творческий бунт, революционный путь развития искусства. Вновь звучала критика «развлекательного» буржуазного театра, призыв отказаться от классических театральных форм. При этом понятия и образы позднего авангарда уже не пользовались успехом: постановщиков смущала эстетика пьес абсурда, отсутствие в них определенной идеологии, связанной с радикальными движениями 60-х гг. Если театр абсурда был сосредоточен на психологии и личных проблемах индивидуума, то стилистика нового театра предполагала социально активного героя и была обращена к движению и психологии революционно настроенных масс. Творческие коллективы стремились к прямым контактам со зрителями, желая оказаться в центре общественных и политических событий, реализовать идею проникновения театрального искусства в жизнь. Самыми стойкими и последовательными среди них стали «Театр дю солей» Ариадны Мнушкиной, работающий с 1964 г., и «Театр дю шен нуар», основанный в 1967 г. в Авиньоне автором и режиссером Жераром Жела. Эти театральные коллективы сохранили верность своим принципам и в наши дни, продолжая творческие эксперименты, при этом не теряя связь с политической и социальной реальностью.

В 60-е гг. XX в. режиссерский театр во Франции вновь набирал силу: Патрис Шеро, Роже Планшон, Жером Савари, Антуан Витез стояли в авангарде реализации новых театральных проектов. Передовые идеи требовали особых средств выразительности, сценичности, но эти же идеи нуждались в форме вербального воплощения на сцене, в новой драматургии. Одним из немногих драматургов, посвятивших свое творчество решительным преобразованиям в жизни театра и общества, активно принимавших участие в политической жизни страны, был

Арман Гатти. Можно сказать, что пьесы и спектакли Армана Гатти «Публичная песнь перед двумя электрическими стульями» (1962), «Хроники временной планеты» (1963), «Одиноким человек» (1964), «V, как Вьетнам» (1967) с их необычной театральной стилистикой, бунтарским духом и новаторскими приемами «коллективного творчества» стали предвестниками социальной революции 1968 г. во Франции. Т.Б. Проскурникова в своей книге «Театр Франции. Судьбы и образы. Очерки истории французского театра второй половины XX в.» подчеркивает, что для большинства французских драматургов и режиссеров обращение к политической тематике носило временный, часто случайный характер. Только не для Гатти. Т.Б. Проскурникова дает яркую оценку его творческой деятельности: «Вот уже полвека Гатти — драматург и режиссер — с поразительной самоотверженностью и настойчивостью стремится превратить театр в арену острейших столкновений различных взглядов на современный мир, привлечь внимание людей к болевым точкам и проблемам своего времени, разбередить души и сердца зрителей картинами жестокой социальной несправедливости, стойкости и решимости человека защищать и бороться за свои права»⁴⁶. Пассионарные пьесы Армана Гатти были, скорее, исключением в те годы, когда социальные и политические движения в стране требовали очередных преобразований в театральной жизни, обновления театральных текстов.

Практическое отсутствие качественной и актуальной отечественной драматургии стало большим препятствием для развития театра во Франции, в то же время поискам нового революционного языка способствовали теоретические исследования, которые вели представители структуралистской школы и авторы авангардного литературного журнала «Тель Кель» (Tel Quel)⁴⁷

Структурализм складывается в 50–60-е гг. XX в. на почве деятельности Парижской семиотической школы, в которую входили Р. Барт, А.-Ж. Греймас, К.

⁴⁶ Проскурникова Т.Б. Указ. соч.

⁴⁷ Основан французским писателем Филиппом Соллерсом, издавался с 1960 по 1982 год. Среди авторов журнала были Ролан Барт, Жорж Батай, Мишель Фуко, Франсис Понж, Умберто Эко, Жан-Люк Годар, Пьер Гийота.

Бремон, Ж. Женнет и др. В противовес субъективному фактору в исследовании литературного текста представители данного направления опирались на объективные критерии анализа внутренней структуры произведения. Их интересовал вопрос: «Как сделано произведение?». Исследование включало в себя разбор лингвистических конструкций, подсчет художественных деталей, расположение персонажей в тексте. Структурное исследование литературных текстов приводит в стройный и логический порядок изучаемые явления, позволяет установить систему авторских пристрастий или антипатий, которые у писателя появляются на уровне интуиции. В 1967 г. Ролан Барт опубликовал свою знаменитую статью «Смерть автора»⁴⁸, название которой часто используется как выражение сути его философских взглядов. Эта работа Барта, непосредственно касающаяся вопроса о вольной трактовке авторского произведения, имеет большое значение для определения роли драматурга в театральной постановке. По мнению Барта, в процессе написания литературного произведения теряются следы его субъективной оценки автором, высказывание самоценно и нет нужды наполнять его личным отношением говорящего. «Смерть автора» означает не конец авторства, а избавление современной словесности от диктата однозначной авторской концепции произведения. Смысл написанного художественного текста не в авторстве, а в прочтении и возможности его истолкования читателем. Таким образом, автор — всего лишь тот, кто пишет. В области театра это утверждение можно свести к тому, что драматург всего лишь пишет текст пьесы для последующей его интерпретации режиссером. При этом читатели и зрители свободны в собственном восприятии пьесы. Эта концепция совпадает с приведенными выше рассуждениями Антуана Витеза о положении драматурга в театре и подтверждает руководящую роль режиссера в трактовке и постановке драматургического произведения. Но это утверждение не может быть определяющим фактором в развитии современного театра.

⁴⁸ Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 384-391.

Очевидно, что режиссерская интерпретация текстов классических пьес и литературных произведений широко практикуется в театре XXI в. В то же время существует отдельная категория спектаклей, где не допускаются искажения и вольные трактовки авторского текста. К примеру, очень востребованные в наши дни во Франции спектакли «театра монолога», действие которых построено на внимательном прочтении текста автора. Донесение до зрителей предложенной драматургом идеи и композиции является основной задачей таких спектаклей. Часто автор пьесы сам становится ее постановщиком, в этом заключается еще одна особенность французского драматического театра⁴⁹.

Возвращаясь к структурализму, хочется отметить целесообразность применения этого метода для объективного анализа внутренней структуры произведения. Структурализм в театре может быть применен в исследовании композиции произведения, взаимоотношений персонажей, их мыслей, чувств, настроений и отношения к миру. Этот же метод с успехом можно использовать при разборе или написании драматургического произведения.

В качестве уникального примера проявления структурализма в театре можно привести пьесу Жоржа Перека «Увеличение» (*L'augmentation*, 1968), написанную для радио и поставленную на сцене Марселем Кювелье в 1970 г. Эта пьеса, одна из немногих, ставших событием в годы кризиса драматургии и вызывающих неизменный интерес театральных деятелей в наши дни, тем более, что Жорж Перек известен во Франции скорее не как драматург, а как новатор в области литературы, член группы УЛИПО⁵⁰, автор различных по жанру и манере письма произведений. Провокационный стиль изложения и эксперименты с текстом в его романах «Исчезание» (1969), «W, или Воспоминание детства» (1975), «Жизнь, способ

⁴⁹ Подробно об этом пойдет речь во второй главе данного исследования.

⁵⁰ УЛИПО (фр. OULIPO, сокращение от *Ouvroir de littérature potentielle* — Цех потенциальной литературы) — объединение писателей и математиков, поставившее своей целью научное исследование потенциальных возможностей языка путем изучения известных и создания новых искусственных литературных ограничений. Основано в Париже в 1960 г. математиком Франсуа Ле Лионне и писателем Раймоном Кено.

употребления» (1978) приводят к разрушению смысла произведения и собиранию пазла нового, измененного повествования.

Содержание пьесы «Увеличение» представляет собой некое руководство по получению прибавки к жалованию. Необычна структура пьесы, она напоминает циклический алгоритм в математике – действие, которое после обработки новых исходных данных, неизменно возвращается к началу. Действующими лицами пьесы являются пронумерованные абстрактные понятия: 1 Предложение, 2 Альтернатива, 3 Утвердительно предположение, 4 Отрицательное предположение, 5 Выбор, 6 Заключение и еще одно действующее лицо — Корь. Автор выбрал методичный подход к бытовой теме повышения зарплаты рядовому сотруднику некой Организации. Действие пьесы развивается схематично, реплики следуют в пронумерованном порядке:

1

Вы ждете в коридоре, когда вернется Начальник вашего отдела.

2

Или он вскоре возвращается, или он задерживается.

3

Если он вскоре возвращается, то вы можете постучаться к нему в кабинет и подождать, когда он ответит.

4

Если он задерживается, то вам лучше всего пойти в соседний кабинет к мадемуазель Иоланде, вашей коллеге.

5

Предположим – такое случается постоянно – что Начальник вашего отдела задерживается.

6

В этом случае вы идете к мадемуазель Иоланде⁵¹.

⁵¹ Перек Ж. Увеличение / Пер. с фр. Е. Дмитриевой // Антология современной французской драматургии: в 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2011. Т. 2. С. 276.

Здесь и далее во всех приведенных отрывках из пьес сохранен авторский формат текста.

Постепенно последовательность реплик изменяется, персонажи вступают во взаимодействие, возникают конфликты, предположения и варианты развития событий внутри заданной ситуации. Ироничный, забавный текст варьируется в пределах нескольких реплик. Абстрактные персонажи все более приобретают человеческие черты. Часто повторяемая реплика «Предположим — простоты ради, ибо следует всегда упрощать...» приводит к естественному упрощению диалога:

| | |
|--|---|
| | 1 |
| Вы ждете в коридоре, когда вернется Начальник вашего отдела. | |
| | 2 |
| Вернется или не вернется? | |
| | 3 |
| Вернется! | |
| | 4 |
| Не вернется! | |
| | 3 |
| Да! | |
| | 4 |
| Нет! | |
| | 5 |
| Нет. | |
| | 6 |
| Идите-ка вы к Иоланде! ⁵² | |

Таким образом, зритель вовлекается в игру, заинтересованный, удастся ли предполагаемому персонажу добиться повышения зарплаты, но бесконечные споры и новые гипотезы неизменно возвращают его к закрытой двери Начальника отдела. Бюрократизм и проволочки в деловых вопросах являются постоянной темой для критики и насмешек у французов, ирония автора в отношении самой

⁵² Там же. С. 282-283.

инструкции по получению прибавки к жалованию становится все более очевидной: «Опыт показывает, что в 74 % случаев Начальник отдела не отвечает на первое "тук-тук", произведенное согнутым средним пальцем подчиненного, явившегося плакаться на низкую зарплату»⁵³. Когда сотрудник попадает в кабинет Начальника отдела, внезапно звучит предположение о заболевании Начальника Корью. Корь также становится действующим лицом, объективным препятствием на пути к реализации желания. Продолжается игра внутри текста, интересная самим играющим и вовлеченным в нее зрителям. Реплики разрастаются многочисленными перечислениями разных болезней и эмоций, вводными комментариями и бюрократическими подробностями, все более усложняя смысл повествования. Тут же возникает адресованная зрителю ироничная реплика: «Да, жизнь сурова, и для ее понимания не обойтись без высшего образования»⁵⁴. Действие пьесы развивается по спирали, захватывая новые подробности, в перечислениях и повторах текст растягивается как пружина и вновь внезапно сжимается до нескольких коротких реплик. Здесь можно отметить, как обыгрывается название пьесы «L'augmentation» — термин, который имеет значения: увеличение, возрастание, прибавление, растягивание, расширение, продвижение, усовершенствование. По ходу пьесы увеличивается срок службы предполагаемого персонажа, «мадемуазель Иоланда» становится «мадам», обзаводится детьми, внуками, уходит на пенсию и появляется «мадемуазель Эрмелина». От Кори умирает Начальник отдела и возникает новый Начальник. Предприятие увеличивается до размера Корпорации, затем «колоссального Треста». Растягиваются периоды ожидания прибавки к жалованию, увеличивается количество обобщений и выводов. Логичные рассуждения все чаще переходят фарс, чтобы вновь вернуться к разумным, строгим умозаключениям. «Увеличение», написанная как эксперимент, имеет общие черты с пьесами абсурда: абстрактные персонажи-символы, условность и утрированность действия,

⁵³ Там же. С. 287.

⁵⁴ Там же. С. 306.

неожиданные лингвистические приемы. Но несмотря на новаторский и провокационный характер, эта пьеса в корне отличается от пьес абсурда именно подчеркнутой логичностью действия и структурированностью текста.

Пьеса Жоржа Перека имеет огромный успех во Франции в наши дни. «Увеличение» охотно ставят театральные компании, провинциальные студии и любительские труппы. Оригинальная структура этого произведения делает возможными необычные сценические решения и интерпретации, а отстраненная позиция автора предполагает вольное прочтение текста пьесы, что особенно актуально для современного театра. Определенную свободу для трактовки образов дает набор абстрактных персонажей, и, хотя главного героя — самого Сотрудника отдела — в пьесе не предусмотрено, в современных постановках он так или иначе обозначен. Пьесу играют разным актерским составом, от двух до шести и более человек. К примеру, в Театре де ля Бодери (théâtre de la Boderi) в постановке 2012 г. на ярко раскрашенную площадку выходят всего три актера.

Особенно интересными представляются различные режиссерские решения пьесы и сценография. Актеры труппы Ля Компани Опаль (La compagnie Opale) играют на открытой площадке шато Мерсье — шесть человек в строгих костюмах и шесть стульев, манипуляции с которыми составляют основу сценографии спектакля (постановка Жака Мэтра, 2014). В театре Естюди Зеро (Estudi Zero) сцена оформлена как офис с расчерченным лабиринтом полом и большой доской со схемами. В постановке Л'Ателье де Ланди (L'Atelier de lundi) 2012 г. выгородка на сцене напоминает зал суда, а действие — судебный процесс, где персонажи выступают как свидетели защиты и обвинения. Следует заметить, что при разных сценических решениях все постановки объединяет тема социального развития современного общества. Именно актуальность пьесы «Увеличение» является основной причиной ее популярности в наши дни.

Творческие изыскания в работе с текстом и методами его воплощения на сцене продолжались на протяжении всего XX в. Экспериментальный опыт представителей авангардного театра в годы кризиса драматургии продолжили и развили представители школы структурализма. Особое значение для театрального

движения приобрело появление новых возможностей для свободного восприятия и интерпретации художественного произведения.

Новая мощная волна театральных экспериментов поднялась в разгар социальной революции в конце 60-х гг. Самая крупная забастовка во Франции XX в. (май 1968 г.), которой придается значение социальной революции, способствовала серьезным преобразованиям в различных областях общественной жизни и, в частности, в области искусства и культуры. Студенческие волнения в университетах Парижа вылились в массовые беспорядки и демонстрации и переросли в многомиллионную забастовку рабочих и трудящихся по всей стране. Социальная революция возродила дух свободы и в творческой среде. Политические реалии диктовали свои условия дальнейшего развития театра, способствовали новым экспериментам в области сценического искусства. В процессе борьбы за права молодежи и трудящихся стихийно возникали агитационные театры и театры митинга. Бернар Дор писал о тех событиях: «Профессиональные театры один за другим закрывались. Актеры и рабочие сцены присоединялись к забастовке, подтверждая свою принадлежность к рабочему классу, или выражая свою с ним солидарность. На две или три недели театр почувствовал себя бесполезным: настоящие спектакли разыгрывались на улицах в непрекращающихся день и ночь дискуссиях и манифестациях. "Улица" сама пришла в залы "освобожденной Сорбонны" и в "Одеон", превращенный в огромный форум. Молодежь строила свой собственный театр, где она сама была и актером и зрителем»⁵⁵. В ту эпоху большое влияние на развитие театрального искусства, и экспериментального театра в частности, оказало отношение к представлению как к «коллективному творчеству».

На митингах и манифестациях работал театр агитации и пропаганды. Здесь актеры выражали свою гражданскую позицию, вступая в непосредственный контакт со зрителем. Университетский театр в Нанси поддерживал рабочих во

⁵⁵ Dort B. Théâtre public en France // Dort, B. Théâtre en jeu. Paris: Seuil, 1979. P.43. [Перевод мой. — *О.К.*].

время забастовки, давая представления ночью в рабочих цехах. Спектакль так и назывался «Забастовка». В разнообразии агитационных постановок текст часто был вспомогательным, становился плодом «коллективного творчества». Действие основывалось на эмоциональных возможностях актера, на его внутренних переживаниях и способности передать их публике. К театру идеологической борьбы можно отнести самодеятельные «труппы-прожекторы» (*troups-phares*), которые создавались непосредственно на заводах, существовали также «театры действия» (*théâtre d'agitation*) и «театры влияния» (*théâtre d'intervention*), состоящие в основном из рабочих и членов их семей. Пьесы, написанные часто «деревянным» языком в пику «завоеваниям культуры», игрались вечерами на импровизированных сценах и в столовых заводов. Актеры пролетарских самодеятельных театров не нуждались в режиссерах, они не нуждались и в готовых пьесах для того, чтобы передать эмоции и чувства рабочих, проживать, а не играть свою роль. Таким образом, в театре идеологической борьбы роль актера в создании представления стала основной, потеснив значение драматурга как автора и режиссера как организатора спектакля.

Майские события 1968 г. не стали театральной революцией, но за ними последовало обновление идеологии в сфере искусства. Многие театры в ту эпоху использовали социалистические идеи в своих постановках для того, чтобы изменить репертуар, приблизить его к требованиям молодого, бунтующего поколения. Профессиональным драматургам в те годы оставалось два пути: не будучи востребованными, прекратить свою деятельность, либо, восприняв идеи социальной революции, разрабатывать новые тексты и формы коммуникации для современного театра. «Театр Увер» (*Théâtre Ouvert* — Открытый театр, основан в 1971 г.) под руководством супругов Мишелин и Люсьена Аттун практиковал представления на основе современных текстов. «Ячейка творчества» объединяла актеров и зрителей вокруг только что написанного или даже незаконченного текста, который часто читал со сцены сам автор. Зрители были призваны участвовать в действии, выражать свое мнение. Смысл такого «совместного творчества» заключался в создании нового театрального произведения. Арман

Гатти в те же годы ставит спектакли на основе коллективного творчества, сюжет которых лишь связующая нить для актерских импровизаций, размышлений и диспутов о современных проблемах («V, как Вьетнам» (1967), «13 солнц улицы Сан Блез» (1968). Непосредственно событиям мая 1968 г. посвящены пьесы Арманда Гатти «Запрещено тем, кому за тридцать» (*Interdit aux plus de trente ans*, 1969) и Андре Бенедетто «Красная зона» (*Zone rouge*, 1969).

В 1973 г. была образована «Труппа Z», которая существовала сначала как «театр-газета» и вела хронику классовой борьбы. Труппа выступала за полный разрыв с «официальным театром». Большое значение в своих постановках члены труппы придавали импровизации и спонтанности, а тексты представлений были результатом коллективного творчества. В журнале «Травай театраль» была опубликована статья-манифест, в которой между прочим заявлялось: «в эпоху упадка буржуазии и засилья разного рода реформистов от искусства, текстов для театра больше не существует. Театр боец, политический театр, заявляет о пробе пера. Он точен в определениях и не вязнет в формальных архетипах: он действует вслед за текстом <...>. До наших дней актер никогда не писал для театра, но мы предоставили ему эту возможность. Текст должен быть написан коллективом, или он не будет написан вообще»⁵⁶.

Постановки в духе «коллективного творчества» самим фактом своего существования отрицали приоритет авторского текста и руководящую роль режиссера, но они обогатили современную драматургию в области новых театральных приемов, способствовали непосредственному общению со зрителем и зрелищности представления. Большой и разнообразный опыт в работе с текстами показал, что можно использовать новые, необычные для театра средства коммуникации. Кроме того, «театр идеологической борьбы» содействовал привнесению на сцену не-театральных текстов: газетных и журнальных статей, личной переписки и дневников, записей судебных процессов, политических

⁵⁶ Devarrieux C. La «petite vis» de la Troupe Z à la Cartoucherie // Travail Théâtral. 1976. № 22. P. 36. [Перевод мой. — O.K.].

дискуссий и т. п. Эти тексты, не предназначенные для сцены, помогли развитию интерактивной коммуникации и стали впоследствии основой для новых форм представления.

Антуан Витез так писал о театральной жизни тех лет: «По прошествии времени мы сможем оценить эту эпоху как золотой век театра во Франции. Редко можно увидеть рождение такого количества экспериментов, разнообразия взглядов на то, что должно происходить на сцене, споров о возможностях театра. Фантазии и намеки, культ сцены и ее отрицание, новый взгляд на классику, революционный пафос и пустая насмешка, легендарные имена, публика без театра, театр без публики — все сплелось в один клубок»⁵⁷.

В течение последующих десятилетий идеологический театр агитации и пропаганды, где актеры являются создателями текстов и самого представления, утратил лидирующие позиции, но самодеятельные коллективы и некоторые современные театральные компании используют принципы и приемы совместной творческой работы. Например, в наши дни ярким и очень успешным предприятием в области «коллективного творчества» является труппа Театра дю Солей, которая в мае 2018 г. отпраздновала свое 55-летие. Основная концепция работы труппы дю Солей — это поиски и эксперименты в области театра и современных текстов, в непосредственной связи с политической и социальной реальностью. В Театре дю Солей практикуется создание коллективного сценария в процессе репетиций, совместное обсуждение костюмов и декораций спектакля. Принципы коллективной структуры, одним из которых является равная оплата труда для всех членов труппы, сохраняются в театре на протяжении десятилетий. После 2000 г. на афишах театра уже не значится режиссер как автор спектакля. Театр под руководством А. Мнушкиной не работает с профессиональными драматургами и официально отказывается от руководящей роли режиссера в пользу «коллективного творчества». «Изменение роли режиссера произошло в силу специфики работы труппы, которая не только следует театральным традициям, но

⁵⁷ Vitez A. *Le théâtre des idées*. Paris: Gallimard, 2015. P. 217. [Перевод мой. — *О.К.*].

и создает собственные. Здесь давняя традиция может легко смениться только что созданной. Это труппа, которая является одновременно и школой, и творческой лабораторией <...>. Новый автор родился в творческом коллективе Театра дю Солей — сама труппа стала автором»⁵⁸. Популярность во Франции и мировое признание труппы Театра дю Солей подтверждают возможность успешного осуществления принципов студийности и «коллективного творчества» в современном театре.

Интересную форму развития «коллективного творчества» в театре предлагает «Компани Луи Бруйяр» под руководством одного из наиболее ярких современных драматургов и режиссеров Жоэля Помра. Компания Помра работает уже больше 25 лет (основана в 1990 г.) и за это время создала собственную модель существования и необычную эстетику представления.

По словам самого Жоэля Помра, его театр — искусство принципиально коллективное, однако тексты пьес принадлежат непосредственно Помра и не являются продуктом «коллективного творчества». Оригинальность авторского приема заключается в том, что он творит непосредственно на площадке, пишет свои пьесы в процессе постановки спектакля. Когда начинаются репетиции, «автор спектакля» (*écrivain de spectacle*), так Помра себя называет, еще не имеет текста пьесы, весьма условно обозначены персонажи, время и место действия.

«Моя работа драматурга заключается в прохождении различных этапов написания текста, с выбора темы до начала репетиций, переписывания текста пьесы в процессе и после коллективных поисков на площадке»⁵⁹.

Спектакль, по мнению Помра, это не просто постановка пьесы, это живое, конкретное действие, изменяющееся в процессе постановки и в процессе представлений. В Компании Жоэля Помра очень важна индивидуальная подготовка актера к репетиции. Каждый исполнитель заранее подбирает материал

⁵⁸ Mnouchkine A., Pascaud F. *L'Art du present*. Arles: Actes Sud, 2016. P. 40. [Перевод мой. — *О.К.*].

⁵⁹ Boudier M. *Avec Joël Pommerat, un monde complexe*. Arles: Actes Sud-Papiers, 2015. P. 23. [Перевод мой. — *О.К.*].

драматургический, документальный, звуковой по заданной теме, для того чтобы потом импровизировать с текстом, что-то предложить и попробовать воплотить свои идеи на площадке. Процесс написания пьесы не является коллективным, но труппа в основном занята совместными поисками в области взаимоотношений персонажей. Импровизация на площадке может длиться долгие часы, часто с разными группами исполнителей. Затем автор спектакля размышляет и выстраивает свое видение ситуации, свой сюжет. Текст наполняется смыслом и обретает форму в зависимости от того, что происходит на сцене. Таким образом, в театре Жоэля Помра отчасти стираются различия между актером и постановщиком, а также между актером и автором, и это является схожим принципом работы его Компании и театра Дю Солей. При этом труппа Жоэля Помра отличается от труппы театра Мнушкиной тем, что в ней не культивируется постоянная приверженность к идеалам коллективной жизни и творчества. Актеры, импровизируя от представления к представлению, безусловно, участвуют в истории создания спектакля, но цели и задачи исполнителей и автора-постановщика различны.

Помимо основной команды в Компании Помра постоянно задействованы 100-150 актеров. Это довольно большая труппа по сравнению с другими театральными сообществами. При этом каждый сезон компания дает по 200-300 представлений. Создание нового спектакля может совпадать с периодом гастролей. В отсутствие основной труппы Помра набирает актеров для нового проекта и начинает работать с ними. Одновременно задействованы все технические службы, в процессе импровизаций подбираются костюмы, музыка, выставляется свет. Репетиционная площадка театра напоминает пространство лаборатории, где собираются необходимые материалы для творчества, чтобы можно было их эффективно применять. Интересно, что в «Компани Луи Бруйар» предполагается равная зарплата для всех членов творческой команды на период создания определенного спектакля. Таким образом, в течение нескольких месяцев, в условиях, приближенных к представлению, Помра дописывает свой спектакль в содружестве с артистической командой. В своей команде Жоэль Помра проводит анкетирования, чтобы понять, как повысить эффективность деятельности

компании и помочь актерам адаптироваться к необычной форме существования в режиме гастролей и параллельных репетиций новых проектов.

Следует заметить, что обычно процесс репетиций в театральных компаниях Франции проходит в течение шести-семи недель. Затем спектакль играется в течение двух или трех недель, далее возможны гастроли в несколько городов. В «Компани Луи Бруйяр» дата премьеры – часто единственная фиксированная дата, здесь есть возможность репетировать спектакль в течение многих месяцев, а потом гастролировать с ним в течение многих лет.

Необычный опыт работы труппы Жоэля Помра еще раз подтверждает успешное применение принципов и методов «коллективного творчества», которые стали частью многочисленных экспериментов современного театра.

Революционная активность масс в 60-е гг. XX в. и опыт коллективного творчества оказали существенное влияние на развитие театра и определили социальную направленность драматургии, которая стала отличительной особенностью французского театра на многие годы. Под влиянием социальных потрясений в стране представители высокой литературы (*belle lettre*) перестали выказывать традиционное высокомерие по отношению к массовой и народной культуре. В 70-е гг. XX в. появилась новая формация драматургов, равнодушных к требованиям времени и молодого поколения: Мишель Винавер, Анни Эрно, Маргерит Дюрас, Жан-Клод Грюмбер, Жан-Поль Вензель. В своих пьесах они обратились к проблемам общества, к теме социальной критики, к вопросам социологии и политики.

Множество театральных течений стало традиционным явлением для Франции, как и разнообразие драматургических произведений. В наши дни нельзя не обратить внимания и на большое количество авторов, пишущих для театра. Современные драматурги работают в разных жанрах, пробуют свои силы в разной стилистике, экспериментируют с формой произведения, обращаясь к новым аудиовизуальным технологиям. В то же время театральных авторов трудно четко разделить по принадлежности к какому-либо направлению или творческой школе. С 1970-х гг. в области драматургии практически не существует деления на

определенные направления. Но французские критики (Бернар Дор, Мишель Корвен, Бернар Шартрё, Франк Эввар, Жан-Пьер Тибода) часто говорят о принадлежности произведения к какому-либо течению (*courant*), имея в виду совокупность общих приемов и характеристик, неизменно добавляя к обозначению течения слово «театр»: «повседневный театр», «разговорный театр», «театр слова», «театр текста», «театр монолога». Границы между театральными течениями часто размыты, нечетко выражены. Можно говорить лишь о том, что конкретная пьеса одного или другого драматурга относится к тому или иному течению. Таким образом, понятие театрального течения во французском языке размыто – это обусловлено большой вариативностью произведений французской драматургии. Принадлежность пьесы к тому или иному «театру» выявляется при анализе критиками содержания конкретного произведения. Причем иногда в пьесе одного автора театроведы находят характеристики, присущие нескольким течениям. А в общей канве «течения» каждый раз просматривается авторский стиль конкретного драматурга.

Принимая во внимание многообразие и многоплановость драматургического материала, сложно дать четкое определение каждому театральному течению, но можно отметить характерные особенности и проследить тенденции их развития в наши дни.

В конце 1960-х гг. драматурги обратились к переосмыслению прошлого опыта, что означало, прежде всего, отход от экстремизма и нигилизма неоавангарда и частичный возврат к традициям «литературного театра». При этом внимание драматургов 1970-х гг. сосредоточилось в основном не на поиске новых сюжетов, а на интерпретации и анализе различных политических и социальных проблем, таких как безработица, отношения классов, одиночество больших городов, интернациональные конфликты, разрушение национальной культуры бывших колоний (Мишель Винавер «Поверх границ» (*Par-dessus bord*, 1972), Жан-Клод Грюмбер «Ателье» (*L'Atelier*, 1979), Б.М. Кольтес «Битва негра с собаками» (*Combat de nègre et de chiens*, 1979). В то же время взгляд писателей и драматургов был обращен к повседневным заботам простого человека. Впоследствии Жорж

Перек назовет этот взгляд на повседневность «инфра-обыденностью» (L'Infra-ordinaire)⁶⁰.

«Повседневный театр» или «театр обыденности» (théâtre du quotidien) начался с сообщества четырех французских авторов в 1973 г., когда молодые драматурги Мишель Дейч, Клодин Фиеве, Мишель Фуше и Жан-Поль Вензель выразили общее желание создать альтернативный театр, совершенно «обыденный», находящийся в непосредственной близости к простым людям. Задача «повседневного театра» состояла в том, чтобы обратиться непосредственно к «не-публике», к тем, кого не бывает в зрительном зале, и вывести на сцену новых персонажей — обычных людей. Армель Тальбо в своей докторской диссертации «Театр влияния, театр повседневности. Новые реалии в драматургии 70-х годов» рассматривает развитие театрального процесса и появление «повседневного театра» в связи с социальными и политическими событиями тех лет. Тальбо пишет о том, что в отличие от политизированных театральных движений «театр обыденности» должен был приблизить искусство к повседневной реальности⁶¹.

В те годы во Франции распространилось понятие «не-публика» (non-public) — это представители населения небольших городов и деревень, которые не имели возможности посещать театральные залы. Большинство предприятий зрелищной индустрии были сосредоточены в Париже. Таким образом, театральные постановки оставались элитарным зрелищем и были доступны в основном столичным жителям, а провинциальный зритель имел возможность приобщиться к искусству театра только при помощи редких гастролирующих трупп. Небольшие актерские коллективы под руководством молодых режиссеров вынуждены были сами идти за зрителем, они ездили по провинциям и давали представления на мало приспособленных для этого площадках. Вот что писал Антуан Витез в 1970-е гг. о работе «Ателье д'Иври»: «Мы думаем, что мы можем сделать силами маленького

⁶⁰ Perce G. L'Infra-ordinaire. Paris: Éditions du Seuil, 1989. 128 p.

⁶¹ Talbot A. Thèse de doctorat 'Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien. Nouvelles économies du visible dans les dramaturgies des années soixante-dix'. Paris: Université Sorbonne Nouvelle, 2007. 691 p.

мобильного театра. А также — о чем мы можем говорить со зрителем. Мы рассказываем истории, мечты, мифы, и мы показываем то, что рассказываем, то, что нам самим интересно. <...>. Главное — сделать представление доступным и интересным для широкой публики. Наше преимущество заключается в непосредственной близости театра к зрителю»⁶². Репертуар гастролирующих трупп обычно включал в себя набор веселых пародий, пантомиму, музыкальные и цирковые номера, политическую сатиру.

Очевидно, что для провинциального зрителя в те годы недоставало драматургии, которая была бы близка их интересам, их повседневной жизни. Мишель Дейч так формулирует цель нового театрального движения: «Мы хотим “изготовить” небольшие пьесы, удобные для представления в деревне, на импровизированных площадках. Пьесы и спектакли, которые создает “повседневный театр”, должны быть легкими, естественными, близкими народу. Содержание пьес должно способствовать осуществлению нашего проекта»⁶³.

На фоне театрального кризиса 70-х гг., выразившегося в практическом отсутствии постановок на злободневные темы, пьеса Жана-Поля Вензеля «Вдали от Агонданжа» (*Loïn d’Hagondange*, 1975) явилась неожиданностью и произвела фурор. «Вдали от Агонданжа» была впервые поставлена в театре Комеди де Кан (Нормандия) в 1976 г. и получила Приз Критики (*le Prix de la Critique*). В 1977 г. эту пьесу поставил Патрис Шеро в Национальном театре в Виллербане, позже ее неоднократно ставили в разных Театральных Центрах (*Centre Théâtral*).

Пьеса «Вдали от Агонданжа» рассказывает о повседневных заботах пенсионеров, простых рабочих, которые поселились в деревне, подальше от их прошлой жизни и привычек. В пьесе нет никакой социально обусловленной морали, никакой дидактики. Пожилые супруги говорят о пользе диетического питания, обсуждают действие лекарств и предстоящую работу в саду, вспоминают

⁶² Vitez A., Copfermann É. *De Chaillot à Chaillot*. Paris: Hachette, 1985. P. 146. [Перевод мой. — *О.К.*].

⁶³ Deutsch M. *Post-scriptum au ‘théâtre du quotidien’ // Inventaire après liquidation*. Paris: L’Arche, 1990. P. 28. [Перевод мой. — *О.К.*].

о прошлом. Это простая история частной жизни, рассказанная в осознанно реалистичной манере. Известный французский режиссер Патрис Шеро в программе к спектаклю написал: «История двух человек, у которых нет истории. Авторы обычно не спешат выводить таких на сценическую площадку, а в зрительный зал они сами никогда не придут»⁶⁴.

Действие пьесы было основано не на интриге, в ней даже не было внятного сюжета. Зрителю предлагалось ощутить течение реальной, повседневной жизни в процессе общения персонажей. Язык, которым говорили персонажи «повседневного театра», не был литературным, скорее он был бытовым — «обычный язык» с ограниченной лексикой, множеством пауз, жаргонизмами, трудностями в выражении мыслей (*mal à dire*).

«Вдали от Агонданжа»

Сцена 3. В спальне.

ЖОРЖ: Ты перевела будильник, вот мне и не удалось уснуть.

МАРИ: Это от чая, он возбуждает так же как кофе, я же говорила.

Пауза. Мари проверяет будильник.

ЖОРЖ: Поставь на 7.30, завтра суббота. Я хочу навести порядок в мастерской. Тогда в понедельник я смогу взяться за дело. Это будет прекрасная мастерская, чистая...

Мои часы спешат, или будильник отстаёт.

Жорж включает радио.

МАРИ: Я тоже плохо спала... Слишком холодно, чтобы работать в саду, я могла бы помочь тебе завтра?

ЖОРЖ: И речи быть не может, я же не лезу в твоё хозяйство. А это только мое. И надо понимать, что это не так просто⁶⁵.

Пьеса, предназначенная «не-публике», неожиданно имела успех в больших театральных залах Франции и в других странах. Вот что пишет об этом Жан-Поль

⁶⁴ Anthologie du théâtre français du 20e siècle. Paris: Gallimard, 2011. P. 146. [Перевод мой. — О.К.].

⁶⁵ Там же. С. 144-145. [Перевод мой. — О.К.].

Вензель: «Публика, которая приходит посмотреть "Вдали от Агонданжа", вызывает у меня недоумение <...> Особенно, когда мою пьесу хвалят мужчины в вечерних костюмах и дамы в норках, я чувствую себя подглядывающим за людьми иного социального класса, я испытываю чувство стыда»⁶⁶.

В 1970-е гг. «повседневный театр» стал своего рода социальным движением, в котором принимали участие труппы Театральных Центров в провинциях. Участники этого движения без навязчивых демонстраций и без пренебрежения, хотели приблизиться к жизни простого народа. Такие режиссеры как Ален Франсон, Жак Лассаль, Клод Йерсен выбирали для постановки пьесы авторов «повседневного театра». Они прививали провинциальной публике и «не-публике» вкус к хорошей драматургии; открывали и делали доступным для простых людей мир театра, не боясь экспериментировать. Французская публика при этом не стала более активной и разнообразной, но сам театр стал ближе к зрителю за счет расширения его поля деятельности.

Яркими представителями течения «повседневный театр» или «театр обыденности» кроме Жана-Поля Вензеля стали Мишель Дейч («Воскресенье» (Dimanche, 1974), «Разминка чемпиона перед забегом» (L'Entraînement du champion avant la course, 1975) и Мишель Винавер «Поверх границ», «Комнатный театр» (Théâtre de chambre, 1978).

Мишель Винавер в своих пьесах вводит диалоги в разных пространственно-временных обстоятельствах. К примеру, «Заявление о приеме на работу» (La Demande d'emploi, 1972) – пьеса в тридцати отрывках, где четыре персонажа ведут перекрестные диалоги таким образом, что служебное анкетирование, деловые споры и семейные дразги вливаются в общий разговор. Интересно, что действие пьес «повседневного театра» часто происходит на производстве («Ателье» Жана-Поля Грюмбера, «Труды и дни» (Les travaux et les jours, 1980) Мишеля Винавера). В этих пьесах можно наблюдать взаимоотношения сотрудников в рабочей обстановке.

⁶⁶ Wenzel J-P. Les Incertains. Paris, Théâtre Ouvert, 1978. P. 8. [Перевод мой. — О.К.]

Стоит отметить, что в репертуаре советских театров в 1970-е гг. преобладающее место занимала бытовая психологическая драма, обращенная преимущественно к сфере личной жизни человека и сосредоточенная на выявлении его душевных переживаний. Пьесы «повседневного театра» имеют общие черты с произведениями советских драматургов, которые в те годы также описывали повседневную жизнь простых людей (А. Вампилов «Прошлым летом в Чулимске» (1972), А. Гельман «Протокол одного заседания» (1977), В. Розов «Гнездо глухаря» (1979). Однако в отличие от произведений французских авторов в советских пьесах неизменно присутствовал сюжет, была четко выражена определенная идеология и мораль, а персонажи говорили литературным языком, используя штампы, характерные для политического дискурса той эпохи. Представители же французского «повседневного театра» в своих произведениях сознательно исключали идеологические мотивы, политические и исторические аллюзии. Действие пьес «повседневного театра» заключается непосредственно в диалогах. В то же время в тексте диалогов авторы «повседневного театра» обращаются к темам и проблемам, которые касаются простых людей, таким как безработица, медицинское обслуживание, налоги, служба в армии и т.д. Здесь очевидна связь драматургии «театра обыденности» с современными пьесами социальной направленности.

Пьесы «повседневного театра» не пользуются особой популярностью в наше время, но обращение авторов к социальным проблемам стало характерным явлением во французской драматургии. В театральной критике даже существует специальный термин «социально направленные сюжеты» (*les sujets sociétaux*). В наши дни авторы, говоря о проблемах общества, часто используют психологические, аудиовизуальные (документальные записи, репортажи, фото и кинопроекции) и другие приемы. К примеру, современное либеральное общество со всеми его несовершенствами предстает перед зрителем в пьесе Жоэля Помра «Торговцы» (*Les Marchands*, 2006). Социальные отношения здесь проявляются через взаимодействия повседневные, межличностные. Потеря места на фабрике, самоощущение безработной женщины рядом с работающими приводит к

непоправимым последствиям. В монологе женщины, живущей затворницей в своей квартире, отражается страх жителей провинциального города потерять работу на крупном предприятии, которая является для них основной ценностью, предметом гордости и социальной значимости. Сквозь бытовую канву рассказа главной героини проступает трагедия общества, пораженного безработицей.

8.

На протяжении вот уже нескольких лет,
несмотря на счастье иметь постоянное место на предприятии,
где работали почти все жители нашей области,
я тем не менее сталкивалась с одной небольшой проблемой.

Эта небольшая проблема касалась моего здоровья
и была, безусловно, связана
с моей профессиональной деятельностью.

Как только я возвращалась домой
после работы,
в спине появлялась
какая-то странная боль,
и я, признаюсь, выла бы от этой боли,
если бы не чудо-лекарства, которые мне выписал врач
и которые приносили хоть какое-то облегчение.

Мне кажется, что без моей подруги,
без ее поддержки
я бы, конечно, не смогла
все это вынести,
это уж точно.

Я бы осталась дома
и потеряла место,
потому что такова жизнь...

Я бы лежала, уставившись в потолок,
в то время как на предприятии для остальных продолжалась бы жизнь,

но без меня.

Вот

какие ужасные мысли

посещали меня⁶⁷.

Это монолог женщины, для которой потеря работы на заводе становится личной трагедией, доводящей до исступления, в итоге приводящей ее к раздвоению личности и убийству своего ребенка. Для своей «театральной притчи» Помра выбрал необычную форму, отчасти отражающую психическое состояние героини. Пьеса построена на соединении двух планов — устного повествования рассказчицы и череды немых сцен с разными действующими лицами в разных местах. При этом сцены не иллюстрируют рассказ: иногда дополняют его действием или ставят под сомнение, или даже опровергают. Режиссеру и зрителю предлагается переосмыслить и додумать сюжет, по-своему истолковать смысл притчи. Остается добавить, что в 2007 г. за пьесу «Торговцы» Жоэль Помра был удостоен Гран-При в области драматургии.

На протяжении последних десятилетий драматурги, представляющие разные театральные течения, поднимают в своих произведениях проблемы современного общества, режиссеры театральных компаний все чаще берутся за постановку пьес социальной направленности, Центры драматического искусства часто выполняют заказы государственных структур на постановку социально направленных пьес, а в Национальных театрах крупных городов Франции такие пьесы составляют основу репертуара. Хочется еще раз подчеркнуть, что во Франции, где традиционно сильна социальная активность населения, обращение театральных авторов к повседневным проблемам отдельной личности, как и к проблемам общества в целом, является характерной и неотъемлемой чертой драматургии.

⁶⁷ Помра Ж. Торговцы / Пер. с фр. Е. Дмитриевой // Антология современной французской драматургии: в 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2011. Т. 2. С. 515.

1.2. Экспериментальные приемы в творчестве французских драматургов: «разговорный театр», «театр слова», «театр текста»

Дальнейшее развитие творческого метода «повседневного театра» продолжило новое течение — «разговорный театр» (*théâtre de la conversation*), сформировавшееся в 80-е гг. XX в. После многолетнего молчания у литераторов вновь появилось желание писать для театра. Произведения Натали Саррот, Мишеля Винавера, Маргариты Дюрас, Сержа Валетти возобновили приоритет авторского текста в театре и способствовали выходу французской драматургии из кризиса. В отличие от «обыденного», «повседневного» театра, обращенного к социальным сюжетам и проблемам простых людей, авторы 80-х выбирали для своих пьес разные темы, все более усложняя структуру диалогов и психологические характеристики персонажей. Драматурги предлагали действие, которое выражалось в вербальном общении персонажей, при этом многое, как и в реальной жизни, оставалось недосказанным, зритель сам мог додумать развитие сюжета.

Основываясь на ряде общих авторских приемов, французские критики выделили новое течение — «разговорный театр» — это театр, где практически разговор и есть действие. Обмен репликами позволяет догадаться о симпатиях, антипатиях, ритуалах персонажей в пьесе Сержа Валетти «Уже рассвет, Леопольд!» (*Le jour se lève, Léopold!*, 1988). Диалоги «разговорного театра» не обозначают и не развивают ситуацию, они являются только средством общения, при этом автор акцентирует трудность в выражении мыслей и даже, при необходимости, бедность словарного запаса персонажей. Особенно ярко приемы «разговорного театра» отражены в пьесе Натали Саррот «То ли да, то ли нет» (*Pour un oui ou pour un non*, 1982). Саррот исследует границы возможностей театрального языка, подчеркивая неопределенность, недосказанность мысли. Лингвистическая рефлексия персонажей в пьесе Саррот особенно заметна в сцене, где неправильно истолкованный подтекст простой фразы может быть источником недоразумения и ссоры между друзьями. Один из друзей — Н.2 — почувствовал некое пренебрежение, «снисхождение» в тоне друга Н.1, когда тот сказал о его успехе:

«Вот это хорошо...». Конфликт между двумя персонажами здесь основан на незначительном замечании, но он может стать решающим для сохранения или разрыва человеческих отношений.

Н.1. Ну, хорошо. Пусть будет «снисхождение». Это то, что ты почувствовал в подобном одобрении..., предположим, что в нем было снисхождение.

Я не говорю, что это не повод, чтобы больше меня не видеть, но, быть может, все-таки, ты не станешь меня осуждать. Снисходительный тон может быть смягчающим обстоятельством. «Понятно, что он хотел порвать с таким другом, но, учтем, что в его тоне было некое снисхождение...

Н.2. Да, в самом деле? Ты это признаешь?

Н.1. Я ничего не признаю. Кроме того, я не понимаю, почему... как бы я мог... с тобой... нет, правда, ты, должно быть...

Н.2. О, нет, перестань... не то... не важно, что я то или это... нет, нет, я тебя прошу, если ты хочешь, чтобы мы поняли друг друга. Ты все еще хочешь этого, не так ли?

Н.1. Конечно. Я уже сказал тебе, я пришел для этого.

Н.2. Тогда, если ты так хочешь, давай использовать это слово...

Н.1. Какое слово?

Н.2. Слово «снисхождение». Признайся, даже если ты не веришь, что это было так, именно... снисхождение. Я тогда и не подумал об этом слове. Я не могу найти нужного, когда надо... но теперь, когда оно найдено, позволь мне начать сначала...⁶⁸

Речь персонажей отражает их психологический портрет и характеризует их лучше любых жизненных ситуаций, а конфликт завязывается и развивается непосредственно внутри диалога. Тексты пьес «разговорного театра» хорошо продуманы и выверены авторами, а бытовая, часто неправильная речь,

⁶⁸ Sarraute N. Pour un oui ou pour un non. Paris: Gallimard, 1999. P. 42. [Перевод мой. — О.К.].

жаргонизмы, сокращения и искажения слов создают правдивость образов и наполняют эти пьесы особой театральностью.

К «разговорному театру» принадлежат первые пьесы Ясины Реза «Разговоры после погребения» (*Conversations après un enterrement*, 1987) и «Переход через зиму» или «Пересекая зиму» (*La Traversée de l'hiver*, 1989). В «Разговорах после погребения» зритель может наблюдать членов буржуазной семьи в процессе общения. Даже смерть главы семейства не возмутила привычного ритма жизни, а стала лишь поводом собраться вместе и вспомнить давние обиды и неизжитые комплексы. Персонажи разговаривают, но не могут договориться, атмосфера всеобщего непонимания и равнодушия возникает вследствие крайнего индивидуализма, эгоизма каждого члена семьи. За отсутствием в пьесе внятного сюжета, обращают на себя внимание мастерски написанные диалоги. К примеру, разговор трех женщин: Эдит, старой девы, Жульены, имевшей несколько браков, и Элизы, женщины «в поисках любви». В одной из сцен дамы говорят о любви на одну ночь. Каждая по-своему раскрывается в этом разговоре, и несмотря на отчужденность, здесь чувствуется некая солидарность, женский сговор против мужчин. В течение пьесы становится понятным, что все члены семьи имеют свои пристрастия и секреты. Автор предоставляет зрителю возможность самому разобраться в запутанных семейных отношениях и придумать продолжение истории.

В России пьеса Ясины Реза «Разговоры после погребения» шла в сезоне 2017–2018 гг. сразу в двух московских театрах: на Малой Бронной («Разговоры после прощания», постановка М. Станкевича) и в Театре Олега Табакова («Разговоры после...», постановка Д. Чащина). Это говорит о том, что российские режиссеры вновь обратили внимание на качественную французскую драматургию и что «разговорный театр» 80-х гг. все еще актуален.

Рассмотрим более подробно приемы «разговорного театра» на примере пьесы Ясины Реза «Переход через зиму». Действие в ней разворачивается на мирном и нейтральном фоне: межсезонье на горном курорте в Швейцарии. Фабула пьесы, также как и предыдущей, не выражена и заключается в обсуждении

персонажами той или иной темы или идеи. На первый взгляд, разговоры в саду нескольких постояльцев пансиона содержат банальные фразы о погоде, мелкие стычки и размышления о смысле жизни практически чужих друг другу людей. Событиями для них становятся прогулка в горах, посещение концерта в провинциальном городе, развлечениями — партия в бридж и разгадывание кроссвордов.

ЭММА. Вы должны знать, швейцарский философ на "С" ...

БЛЕНСК. На "С" ... Сколько букв?

ЭММА. Восемь.

БЛЕНСК. Швейцарский философ на "С" ...

ЭММА. У вас в Швейцарии есть какие-нибудь философы?

БЛЕНСК. Конечно, у нас в Швейцарии есть философы. Почему же им не быть?

ЭММА. Кто?

БЛЕНСК. Кто?..

ЭММА. Так кто?

БЛЕНСК. О! Это удивительно! У вас просто дар сбивать меня с толку...

ЭММА. Один у вас точно есть.

БЛЕНСК. Кто?

ЭММА. Кто-то на "С". Скажите, господин Бленск, а вы не поправились?

Мне кажется, вы поправились.

БЛЕНСК. Когда?

ЭММА. В последнее время. В последние несколько дней.

БЛЕНСК. Да?

ЭММА. Разве нет?

БЛЕНСК. Я не заметил...

ЭММА. А вы что, не взвешиваетесь?

БЛЕНСК. Взвешиваюсь...

ЭММА. Весы врут, они сбесились, вы можете себе представить, что я набрала три килограмма меньше чем за неделю...

БЛЕНСК. Да-а, это как-то...

ЭММА. Это просто абсурд. Я знаю, что много ем, но, в конце концов, как же на отдыхе — и не есть? В этой гостинице нас пичкают. Конечно, у них только мы и остались, им надо расходовать продукты. Вы тоже поправились, взвесьтесь-взвесьтесь, вы раздобрели, я вижу.

Курт Бленск беспокойно себя осматривает.

ЭММА (*надевая снова очки и возвращаясь к кроссворду*). Ну так что, мне кажется, мы забыли об этом философе.

БЛЕНСК. Нет-нет. Дайте же мне сосредоточиться.

ЭММА. Вот-вот. Сосредоточьтесь⁶⁹.

В отличие от психологичной пьесы Натали Саррот «То ли да, то ли нет», где присутствуют лиризм и трагическая атмосфера, в тексте Реза ощущаются гротеск и ирония автора по отношению к персонажам. Беспредметные разговоры, постоянная пикировка, внезапная смена темы создают комическую ситуацию. Как и Натали Саррот, Ясмина Реза проводит подробную работу со словом, используя в репликах постоянные уточнения и повторы, демонстрируя таким образом затруднительность, а порой и невозможность коммуникации. При этом речь становится единственным драматургическим действием, которое не приводит ни к какому результату, в то время как реальное действие постоянно откладывается и сводится к минимуму.

Темы разговоров в пьесе «Переход через зиму» часто незначительны и не связаны между собой, а персонажи как бы случайно встречаются на террасе отеля в разное время суток. Тем не менее, множество коротких, оживленных диалогов, постоянно меняющийся состав участников этих диалогов придают интенсивность действию и заставляют зрителя напряженно следить за происходящим на сцене. Уютный и узнаваемый быт буржуазного пансиона создает некий эффект единения персонажей со зрителем, который сам постепенно становится участником

⁶⁹ Реза Я. Переход через зиму / Пер. с фр. Е. Наумовой [Электронный ресурс] // Сайт портала «Театральная библиотека Сергея Ефимова». – URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/r/reza/> (дата обращения: 10.06.2018).

действия, молчаливым наблюдателем, постояльцем курортного отеля. Интриги как таковой в пьесе нет, но есть диалоги, которые интересны сами по себе. Персонажи Реза будто нарочно заполняют пустыми разговорами свою жизнь, которая течет, проходит мимо без особых событий и трагедий. В пьесе обращают на себя внимание забавные, но нарочито затянутые обсуждения несущественных деталей, длинная дискуссия о качестве поданного шоколада или о сочетании рубашки с галстуком, в которую так или иначе втягиваются все постояльцы:

АВНЕР. Вот мой дорожный костюм. То, что я надену сегодня вечером и завтра. Рубашка и этот галстук, вас не смущает?

Пауза.

Не думайте. Ответьте сразу.

СЮЗАННА. Рубашка...

АВНЕР. Вам не нравится?

СЮЗАННА. Она из Аргентины?

АВНЕР. Вовсе нет. Я купил ее здесь, в Страттене. Однажды, с ума сойти, я прохожу — распродажа, а я очень люблю распродажи.

СЮЗАННА. Если быть до конца искренней, не знаю, сочетается ли этот галстук с рубашкой... Впрочем, эту рубашку трудно с чем-либо сочетать.

АВНЕР. Да? В общем этот галстук идеально подходит. Полоски к полоскам.

СЮЗАННА. Но в разном направлении...

АВНЕР. Так в этом весь шик. *(Внимательно смотрит на нее)*. Вы очень хороши сегодня.

СЮЗАННА. Да нет.

АВНЕР. Да-да. Очень хороши⁷⁰.

С появлением других постояльцев пансиона диалог перебивается короткими разговорами на другие темы и вновь возвращается к рубашке с галстуком:

⁷⁰ Там же.

ЭММА. Звезд нет, дурной знак. (Авнеру). Ты уложился? Что это за рубашка?

АВНЕР. Тебе нравится?

ЭММА. С этим галстуком — ужасно.

АВНЕР. Вы ничего не понимаете в элегантности. Элегантность по определению должна быть вызывающей.

ЭММА. Такое сочетание — это просто нечто!.. У тебя стал вкус, как у американца, бедняжка ты мой дорогой, тут уж ничего не поделаешь.

АВНЕР. А что думает по этому поводу наш друг К...

ЭММА. Курт.

АВНЕР. Наш друг Курт?

БЛЕНСК. А в чем собственно... в чем проблема?

АВНЕР. Проблема в сочетании этой рубашки...

(Он подходит к Бленску и заставляет пощупать рубашку).

Тонкий хлопок... застежка под планкой... с этим галстуком, высший класс, надо ли уточнять...

БЛЕНСК. Честное слово, я не большой специалист в моде, но как бы это лучше сказать, чтобы вас не обидеть....

АРИАНА. Вульгарный и соблазнительный.

АВНЕР. Я принимаю только соблазнительный.

ЭММА. А справедливо будет — вульгарный. Ладно, хватит уже об этой рубашке, а где преподаватель истории?

АРИАНА. А правда, где Балинт? *(Она идет на поиски Балинта).*

СЮЗАННА. А не поужинать ли нам?

ЭММА. Да, пойдёмте ужинать⁷¹.

В данной сцене просматривается отстраненная и несколько ироничная позиция автора по отношению к героям, к этой бесполезной и праздной публике. Кроме того, «рассуждение о галстуке и рубашке» является хорошим игровым

⁷¹ Там же.

приемом, возможностью для актеров проявить свой комедийный дар. В диалогах Ясмينا Реза прорисовывает образы, черты характера и пристрастия персонажей. Интересно отметить, что в пьесах Реза нет главных героев, каждый персонаж важен для автора, значим для построения целостного произведения. Среди необязательных диалогов всплывают истории постояльцев отеля: занимательные или трагические, которые постепенно оформляются в рассказы о прожитой жизни.

Само название пьесы «Пересекая зиму», при том что действие происходит в сентябре, может ассоциироваться с приближением героев к возрасту зимы, к поре подведения жизненных итогов. Как ни странно, в этой пьесе время действия не играет решающей роли. Это, скорее, время бездействия, которое выражает состояние оцепенения и застоя, в котором находятся персонажи. На фоне прекрасного пейзажа в атмосфере курорта и всеобщей праздности практически все герои жалуются на бессонницу, беспричинную тоску, депрессию. Возможно, их гнетет сожаление о прошедших годах, забытых радостях и допущенных ошибках. При анализе текста пьесы становится ясно, что героев гнетет Зима не возраста, а чувств, переход через полосу отчуждения, взаимного непонимания. В своих диалогах персонажи пьесы разыгрывают маленькие психологические этюды, пытаются объясниться и понять друг друга. Но им не удается пробиться сквозь буржуазную отстраненность и равнодушную вежливость. Эта невозможность коммуникации, невозможность выразить подлинные чувства становится в пьесе Реза одновременно комической и трагической. Неслучайно любовные линии и взаимные симпатии героев в «Переходе через зиму» как бы намечены пунктиром и необязательны к исполнению. Персонажи Реза, даже пытаясь сблизиться, остаются посторонними людьми. При этом, общаясь изо дня в день, постояльцы отеля постепенно привыкают друг к другу как члены одной команды. Это особенно заметно, когда все по-разному, но явно с сожалением прощаются с покидающим отель господином Авнером. Уже уехавший из отеля Авнер внезапно возвращается и вновь пытается объясниться с Арианой в лирическом монологе:

АВНЕР. Мои желания, Ариана, не из тех, которые можно исчерпать...

Я вступил в такое время, которое я заранее ненавижу, и в то же время жду.

Господин Мильштейн, которого ты видишь перед собой, мечтает о покое, о пошлом удовольствии отдохнуть. Скорее, занудный тип. Я не могу, пойми, я не могу искать покоя... и любить тебя...

Давно, в Румынии, у меня была старая книга о Транссибирском экспрессе <...> На одной странице был пейзаж — плоскогорье, хижина, и под ним написано: "Зимний переход в Кинганских горах"... Всегда, когда я открывал книгу в этом месте, меня пробирал холод. На сухой траве и на деревьях можно было различить снег, я пролагал путь для всадника и слышал флейту, флейту, флейту над лесами, я сам был всадником и я переходил из зимы в бесконечность...

На веранде стоят все остальные — они вернулись с концерта и смотрят на Авнера⁷².

Открытый финал, характерный для произведений «разговорного театра», как нельзя более подходит для пьесы Ясмину Реза: ничего не решено окончательно, и в этом «переходе через зиму» разговоры еще будут продолжаться.

Несомненная заслуга авторов «разговорного театра» состоит в том, что они обратили взгляд современников на значимость вербального общения и после театральных экспериментов 1960–70-х гг. способствовали возвращению на сцену литературного языка. В пьесах «разговорного театра» речь персонажей стала более естественной, приближенной к повседневному общению и, в то же время, более насыщенной театральными эффектами — внезапными переходами от шуточного тона к напряженному диалогу. Описание буржуазного быта, практически бесконфликтное общение, сюжет без глобальных трагедий и потрясений позволяют зрителю следить за поведением и речью персонажей. У авторов появилась возможность выразить в речи психологические особенности действующих лиц. При этом в текстах разговорного театра обычно нет четко прорисованных характеров, что дает простор как для актерских и режиссерских

⁷² Там же.

импровизаций, так и для вольной трактовки зрителем взаимоотношений персонажей.

В последние десять лет французские драматурги практически не обращаются к «разговорному театру» в чистом виде, хотя бытовые, необязательные диалоги, часто несущественные для развития действия пьесы, встречаются в современных произведениях. Такие диалоги, казалось бы, уводят зрителя от основной сюжетной линии, но они разряжают обстановку и создают особое пространство в сгустившейся атмосфере сценического действия. Для передачи смысла произведения современные авторы все чаще используют новые эстетические решения и лингвистические приемы, при этом значение фабулы в пьесе слабеет, сюжет становится все более размытым.

Еще одна тенденция, закрепившаяся во французской драматургии и не теряющая своей актуальности в XXI в., — это театральные эксперименты в области лексикологии, так называемая «игра со словом». Уже в начале XX в. представители авангардных направлений пытались сломать стереотипы восприятия текста, разрушая смысл слов и смысл самого высказывания — в поисках необычных, парадоксальных образов. В частности, лингвистическими экспериментами увлекались дадаисты во главе с Тристаном Тцара. В 1921 г. в Париже был показан опус Тцара «Газовое сердце», где персонажами являлись Ухо, Глаз, Бровь, Шея, а текст состоял из звуковых ассоциаций. Игра со смыслом и формой слова в театре дада стала вызовом всеобщности и стандартности языка, и, хотя дадаизм и не получил широкого распространения во Франции в 20-е гг. прошлого века, приемы этого направления востребованы современными авторами.

К течению, получившему в конце 80-х гг. XX в. название «театр слова» (*théâtre de la parole*), критики причисляют произведения авторов очень разных по своей стилистике и методам работы с текстом. Селин Эрсан в своей статье «Театры слова (несколько современных авторов)», обращаясь к творчеству Валера Новарина, Ноэль Ренод, Филиппа Миньяна, Дидье-Жоржа Габилли, Жана-Люка Лагарса, Даниеля Лемайо и других авторов, не случайно употребляет название течения во множественном числе, имея в виду большую вариативность текстов.

«Не так просто классифицировать произведения многочисленного сообщества драматургов, где каждый оставляет свой особый отпечаток. Но чтобы ориентироваться в области современной драматургии, притом, что число авторов постоянно растет, критики охотно прибегают к общему определению — "театр слова". Не уточняя жанр произведения, не рассматривая течение, удобно называть "театром слова" необычные театральные тексты. В популярных изданиях это определение часто сомнительно и расплывчато, как "театр абсурда", "театр мертвых", "театр повседневности". Но возникновение и развитие "театра слова" интересно тем, что отчасти демонстрирует, как современные тексты связаны с театром конца 1980-х годов, с наследием "повседневного театра", а также со структурализмом и семиологией»⁷³.

Обращаясь к «театру слова» надо иметь в виду, что в современном французском театре существует масса разных по стилю и неоднородных по структуре текстов и что далеко не все эти тексты являются драматургией в привычном смысле. В данном исследовании рассматривается творчество наиболее заметных и продуктивных драматургов — Валера Новарина и Жана-Люка Лагарса, которые начали подробную работу с театральными текстами в конце 80-х гг. XX в. Объединяет их творчество пристальное внимание к языку, а именно приоритет слова и речи перед другими средствами выразительности и зрелищности в театре.

Валер Новарина («Драма жизни», (1984), «Красный источник», (2000), «Изнанка смысла», (2009) — очень популярный драматург, известный многочисленными постановками своих пьес на площадках Авиньонского и Осеннего фестиваля в Париже. Новарина является истинным человеком театра, совмещающим несколько профессий: автор, художник, режиссер-постановщик и продюсер своих спектаклей. Стоит заметить, что многие современные драматурги создают театральные сообщества, где выступают также как режиссеры, художники и актеры. В сложных экономических условиях, при огромной конкуренции в

⁷³ Hersant C. Les théâtres de la parole. Paris: Raison présente, 2007. P. 4. [Перевод мой. — *О.К.*].

театральной среде многоплановая деятельность помогает театральным авторам в продвижении своих проектов.

Обычно Валер Новарина сам пишет декорации для своих пьес, избегая лишних деталей в оформлении, которое не должно отвлекать зрителя от восприятия текста. Творческая концепция Новарина заключается в вербальном выражении действия на сцене. Каждое слово, по мнению автора, содержит в себе театр, и он переносит слово на сцену, чтобы дать ему пространство, возможность зазвучать в полную силу. Игра со словом предполагает особое оформление площадки, где речь могла бы рождаться и исчезать. По замыслу режиссера, отсутствие логичного действия и хаотичное перемещение персонажей на сцене способствуют построению новой реальности. В эссе «Перед речью» автор сам формулирует характерный для его театра прием: «Действие развивается без цели, посредством вторжения ритмических персонажей, <...> люди переходят к действию, бездействию»⁷⁴.

В «театре слова» текст, безусловно, имеет приоритет над сценическим действием. Персонажи в театре Новарина нужны исключительно для того, чтобы произносить слова, воспроизводить речь. Действие пьесы, таким образом, сфокусировано на речи актера, чтобы продемонстрировать, показать, что театр — это прежде всего словесное представление: как только речь прекращается, театр исчезает. Не думая о развитии сюжета, актеры театра Новарина увлечены процессом создания нового языка. При этом на сцене приветствуется свободное обращение с текстом: ошибки, плохая артикуляция, желание «сломать» слово, испортить речь и таким образом освободить язык и собственные эмоции. Формальное изменение речи персонажей приводит к многозначности высказывания, ведь его смысл уже никак не связан с реальностью. Так же, как представители театрального авангарда, Новарина в своих постановках делает ставку на свободное восприятие текста зрителем. В многозначном смысловом пространстве спектакля зритель получает право выбирать свою версию из всех

⁷⁴ Novarina V. *Devant la parole*. Paris: P.O.L., 2010. P. 18. [Перевод мой. — О.К.].

возможных интерпретаций, и в этом, по мнению драматурга, заключается выражение спонтанного творческого порыва.

Тексты пьес Новарина важно воспринимать на слух. Применение автором средств фонетической выразительности (аллитераций и ассонансов), частое использование омонимов и омофонов приводят к семантической неоднозначности текста, которая сочетается с парадоксальностью и метафоричностью высказывания. Таким образом, в пьесах Новарина проявляется та самая «игра со словом» и, одновременно, игра со зрителем. Даже названия пьес имеют множественные значения. К примеру: «Изнанка смысла» (*L'Envers de l'esprit*). Каждое слово в этом названии многозначно. *L'envers* — изнанка, обратная сторона; *envers* — против, вопреки, поверх; среди значений слова *esprit* — рассудок, остроумие, дух, сознание, смысл, спирт. Таким образом, субъективно оценивая смысл текста, можно найти несколько вариантов перевода названия: «Поверх сознания», «Вопреки рассудку», «Извращение разума», «Изнанка смысла», «Уму непостижимое» и т. д.

«Сад признания» (*Jardin de reconnaissance*, 1997) — одновременно и сад нового познания, а еще точнее — припоминания, нового узнавания, — и все это вместе при помощи метафор в пьесе проецируется на райский сад. Текст Новарина содержит стилизацию библейских сюжетов и зашифрованные отсылки к произведениям мировой литературы. Подобная аллюзивность приглашает слушателя и зрителя припомнить произведения Рабле, Данте, Арто, Ионеско, Беккета. Но основное достижение театра Новарина заключается в том, что он показывает, насколько сценичен и зрелищен может быть язык.

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Мы создаем целое из обработанного праха и логического вещества, от которых нам бесконечно трудно опорожниться.

ЗЕМЛЯНОЙ ЧЕЛОВЕЧЕК

Язык нас покидает; покидает нас язык; о львы, не вы ли выли у Невы?

ЖЕНА СЕМЯИЗВЕРГАЮЩАЯ

Если язык покинет нас, то мы скажем животным, что станем мы двумя важенками, ты и я.

ГОЛОС-ТЕНЬ

Они дышат духом своим и мыслят всем весом своим; каждый из них выводит на прогулку свое тело в свою собственную мысль, держа его неподвижным там, где проступает его вещество⁷⁵.

Валер Новарина в своих произведениях развивает лингвистический опыт футуристов и дадаистов, стремится сломать стереотипы восприятия текста, придать ему форму парадокса, непривычного поэтического образа, сдвинутого смысла, что способствует обновлению театрального языка.

Проблема заключается в определенной трудности адекватного восприятия «театра слова», в особенности при его переводе на другой язык. Несомненно, тексты «театра Новарина» предназначены, прежде всего, франкоязычному зрителю, способному оценить заложенные в них метаморфозы. Часто при переводе из-за отсутствия аналогичного варианта высказывания теряется поэтичность и многозначность оригинального текста. Поэтому переводчик пьес «театра слова» должен быть опытным лингвистом, чтобы максимально приблизить перевод к авторской версии.

Ярким примером филигранной работы со словом стало творчество Жана-Люка Лагарса, произведения которого воспринимаются французами как современная классика. После смерти Лагарс получил признание как мастер «театра слова», а его последняя пьеса «В стране далекой» (1995) вошла в репертуар Комеди Франсез. Интересен и наиболее показателен в творчестве Жана-Люка Лагарса переход от приемов «разговорного театра» к более наполненному, психологичному «театру слова», который можно проследить на примере двух произведений, написанных в разные годы, но объединенных общей темой и основным кругом действующих лиц. Речь идет о пьесах «Всего лишь конец света» (*Juste la fin du monde*, 1990) и «В стране далекой» (*Le pays lointain*, 1995). В основе действия —

⁷⁵ Новарина В. Сад признания / Пер. с фр. Е. Дмитриево М.: ОГИ, 2001. С. 68-69.

возвращение главного героя Луи в родительский дом, где он встречается с членами своей семьи после 12 лет отсутствия. В пьесе «Всего лишь конец света» задается особый языковой ритм бытовых диалогов, поэтически воспринимаемых автором и главным героем. В этих беседах отражается желание выговориться, быть услышанным, понятым в своей семье, также как и обособленность, одиночество каждого, происходящее от нежелания слушать и воспринимать других, родных и — одновременно — чужих. Впечатление отчуждения усиливается, когда члены семьи говорят о близких в третьем лице, как бы не замечая, игнорируя, что Она (мать, сестра, жена) или Он (муж, брат, сын) находятся рядом, участвуют в общем разговоре. При этом Луи чаще молчит или отделяется короткими репликами. Особенно интересны поэтичные монологи, в которых прорисованы определенные черты характера персонажей, отражены их желания и мечты. К примеру, монолог сестры главного героя:

СЮЗАННА

Я думала, когда ты уехал,

когда я была маленькой, и ты старался потихоньку слинять из нашей компании, я думала, что твоим призванием, тем, чем ты занимался, или должен был заняться в будущем, чем ты собирался заняться в жизни, я думала, что твоим призванием будет писательство, или, во всяком случае — и мы все здесь, и те и другие, ты знаешь, ты не можешь не знать, по-своему преклоняемся, вот точное слово, по-своему благодаря этому перед тобой преклоняемся —

или, во всяком случае,

что если бы у тебя возникла необходимость,

если бы ты почувствовал необходимость,

если бы у тебя вдруг появилась нужда или желание, ты мог бы писать, воспользоваться этим, чтобы сойти с дурного пути или еще дальше по нему продвинуться.

Но с нами ты никогда,

никогда не пользуешься этой возможностью, этим даром, (ну да, так говорят, это своего рода дар, я правда так думаю, не смейся) с нами ты никогда не пользуешься этим качеством — вот точное слово, и ужасно нелепое, потому что имеет отношение к тебе — ты никогда не пользуешься этим своим качеством с нами, для нас⁷⁶.

Все персонажи Лагарса находятся в непрерывном мучительном поиске правильного слова или выражения, а в пространных монологах привлекает внимание путаница мыслей и даже некое поэтическое косноязычие, которое достигается лингвистическими приемами. Текст, включающий в себя анафоры и синтаксический параллелизм, оформлен как свободный стих или ритмизированная проза. По мнению Липсжика, режиссера, который постоянно ставит пьесы Лагарса, язык автора только на первый взгляд кажется разговорным: он идеально продуман, и поэтому невероятно сложен для правдоподобного произнесения. Основная интрига пьесы кроется именно в противоречивом сочетании простоты и витиеватости слога Лагарса.

В пьесах Жана-Люка Лагарса часто встречается конфликт между воспоминаемым и ожидаемым, между началом фразы и ее завершением. Прошлое и будущее сосуществуют и сталкиваются в монологах персонажей. В текстах существует конфликт временных отношений, который выражается в действии без начала и конца, действии, которое нигде не начинается и никогда не заканчивается. Чтобы достигнуть этого Лагарс в монологах часто употребляет незаконченное прошедшее время (*imparfait*), описательное действие, повторяющееся в прошлом. Этот прием очевиден в речи мадам Чиссик (*madame Tschissik*) в пьесе Лагарса «Мы, герои» (*Nous, les héros*, (1993), когда она говорит о своем муже:

⁷⁶ Лагарс Ж.-Л. Всего лишь конец света / Пер. с фр. Н. Санникова // Театральная библиотека Сергея Ефимова. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/l/lagars> (дата обращения: 26.05.2019).

Он был там до меня, он был таким, каким он был всегда, он не обманывал, он ничего не ожидал.

Он просто говорил.

Он говорил, и он позволял мне ответить.

Он ничего не требовал от меня, он не упрекал меня заранее, он не обещал, что будет несчастен, если я от него откажусь.

Это так, без торговли, без того мелкого меланхолического шантажа, который люди всегда предпринимают, чтобы обезопасить себя от будущего.

Он ждал, он ничего не требовал⁷⁷.

Определенный ритм повторений-вариаций создает максимальное напряжение в монологах. В отличие от текстов Новарина, где намеренно искажается смысл слова и достигается многозначность высказывания, бесконечные уточнения необходимы героям Лагарса для того, чтобы устранить любую двусмысленность, усилить точность слова, обеспечить предельную ясность в передаче его смысла. «Еще один парадокс: чем больше [в текстах Лагарса. — *О.К.*] выбранное слово стремиться к самоопределению, к самоуточнению, тем больше оно подтверждает и укрепляет свою связь с текстом. Энергия, с которой слово стремится выделиться, выйти из игры, доказывает, что оно является частью этой игры»⁷⁸.

Таким образом, «игру со словом» можно отметить в текстах Новарина и Лагарса, но, используя этот прием, драматурги стремятся к достижению различного эффекта. Творчество Валера Новарина и Жана-Люка Лагарса критики относят к «театру слова», но авторский стиль Лагарса сильно отличается от стиля Новарина, прежде всего относительной логичностью высказываний и

⁷⁷ Lagarce J-L. Nous, les héros // Lagarce J-L. Théâtre complet IV. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2002. P. 37–89. [Перевод мой. — *О.К.*].

⁷⁸ Talbot A. L'Épanorthose: de la parole comme expérience du temps // Naugrette C., Sarrazac J-P. Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008. P. 266. [Перевод мой. — *О.К.*].

последовательностью действия. Текстовые послания Лагарса направлены на поиски взаимопонимания между персонажами и непосредственного контакта между главным героем и зрителем.

Еще одна пьеса Жана-Люка Лагарса «Я была дома и ждала, что придет дождь» (*J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, 1994) продолжает тему разобщенной семьи. В ней прослеживаются параллельные сюжетные линии с «Обычным концом света». Несколько женщин разного возраста, степень родства которых не определена автором, существуют под одной крышей в ожидании Его (брата, жениха, сына?). Пьеса сложная в своем текстуальном выражении, она, как и все произведения Лагарса, не подходит для зрелищной постановки. К примеру, в спектакле театра им. Маяковского «Я была дома одна...» (постановка Анатолия Шульева, 2016) трагические монологи пяти женщин, интересные сами по себе и замечательно исполненные актрисами театра, не производят должного впечатления. Возможно, из-за того, что причина трагедии в спектакле никак не обозначена. Анатолию Шульеву не удалось адекватно передать смысловое послание французского драматурга: очевидно, что изысканно-литературный текст при практическом отсутствии действия и невнятности сюжета без восторга принимается московской публикой. В России пьесы Лагарса вообще ставят редко и без особого успеха. Причины игнорирования произведений признанного автора «театра слова», должно быть, заключаются в непривычности к восприятию ритмизированной прозы или малопонятной для российского зрителя психологии провинциальной буржуазной семьи.

В своей последней пьесе «В стране далекой» (1995) Лагарс вновь сводит вокруг главного героя Луи близких ему людей. Вероятно, для автора это произведение, законченное за две недели до смерти, стало заново пережитым и переосмысленным вариантом «Обычного конца света». К реальным персонажам, друзьям и членам семьи Луи, добавляются воображаемые. Действующие лица, живые и уже умершие, ведут разговор о событиях, происходивших в разное время. Персонажи, представленные как в единственном, так и во множественном числе (юноша—все юноши; воин—все воины), сами часто путаются и спорят, в каком

месте повествования они находятся. Необычна и сама структура текста, где короткие реплики перемежаются пространными монологами с ассоциативными звуковыми повторами, перечислениями и уточнениями. Фраза автора «...нельзя умереть, оставив после себя столько непонимания»⁷⁹ выражает суть пространных рассуждений, полных психологизма, желания объясниться, выговориться перед смертью. Текст пьесы Лагарса «В стране далекой», в которой действуют 11 персонажей, воспринимается как откровенный монолог самого автора. «“Театр слова”, созданный Лагарсом, растворяется в своей текстуальности: такие категории, как конфликт, интрига, фабула, место и время действия сливаются, теряя свою самостоятельную обоснованность или приобретая абсолютно новые значения и характеристики, делая нарративную форму самовыражения основным полем для авторских экспериментов и инноваций»⁸⁰. Представители «театра слова», непрестанно заботясь о выражении чувств и эмоций персонажей, еще раз напомнили о приоритете авторского текста на сцене. Они придали современным постановкам особую театральность, создав уникальный образный ряд, который способствует необычному игровому общению со зрителем и открывает новые возможности в развитии языка драматургии.

Три рассмотренных выше течения не являются глобальными направлениями развития французского театра, это скорее продолжение литературных экспериментов, обусловленное новыми идеями и социальными императивами. Возвращение к приоритетной роли драматургии в конце 80-х гг. XX в. особенно ярко проявилось в «театре текста», который включает в себя «литературный театр» и «театр монолога».

Определением «театр текста» французские критики обычно объединяют два понятия «литературный театр» и «театр монолога». Непосредственное чтение литературного произведения со сцены автором или актерами является очень

⁷⁹ Лагарс Ж-Л. В стране далекой / Пер. с фр. Е. Дмитриевой // Антология современной французской драматургии: в 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2011. Т. 2. С. 153.

⁸⁰ Корниенко А.В. Простое сложное слово Жан-Люка Лагарса // EUROPEAN JOURNAL OF ARTS. 2015. № 2. С. 36–39.

распространенной формой представления в современной Франции, по сути во многом схожей с «театром монолога». Но отличительная черта «литературного театра» состоит в том, что в основе постановок лежат не пьесы, а тексты, изначально не предназначенные для сцены, в то время как тексты «театра монолога» всегда выражены в форме пьесы. «Театр монолога» с «литературным театром» объединяет непосредственно форма повествования, но при этом «театр монолога» более условен, декоративен и использует выразительные приемы, присущие именно театральному тексту. Очень важным представляется и то, что «театр монолога», где исключительная роль отводится авторскому тексту, занимает лидирующее место среди драматических спектаклей в современной Франции. Популярность пьес, относящихся к «театру монолога», зависит не только от качества литературной составляющей, она связана с рядом социальных и экономических предпосылок. В течение многих десятилетий во французском театре востребованы одноактные пьесы-монологи. Их ставят, как правило, на небольших арендуемых площадках, что очень удобно и экономически выгодно для театральных сообществ. При этом режиссеры часто используют минимальную сценографию, статичные мизансцены, довольствуются отсутствием сценических костюмов, грима и реквизита. В таких постановках именно текст пьесы выходит на первый план, а смысловое наполнение спектакля заключается непосредственно в монологе, произносимом со сцены. Удерживать внимание зрителя в течение полутора часов помогает выразительное чтение текста, которому во французском театре традиционно придается большое значение. Для театральных актеров (*comédiens*) характерно очень четкое «сценическое» произношение с эффектными модуляциями голоса и дополнительным ударением в слове. Эти приемы позволяют акцентировать внимание на тексте и с успехом применяются в многочисленных спектаклях-монологах, а также при чтении со сцены литературных произведений.

Монологическое высказывание само по себе очень привлекает французских драматургов, так как в нем содержатся неограниченные возможности для психологических экспериментов и социальных исследований. Даже в диалогически построенных пьесах французские авторы часто используют

пространные, занимающие несколько страниц, рассуждения персонажей, перемежающиеся короткими диалогами или репликами. Современная драма концентрируется на роли индивидуума в обществе, она поднимает темы одиночества, материальных отношений между людьми, насилия, неверности и так далее. Психологический портрет, мысли и сомнения отдельной личности авторы часто заключают в выразительных монологах.

Формы пьес-монологов различны, а их внутренняя структура и внешнее оформление зависят от мастерства и фантазии автора. Расширяя поле социальных исследований, современные драматурги применяют метод интерактивной коммуникации: комбинируют монологи, предлагающие различные точки зрения на одно событие, по-разному переживаемое и проживаемое. К примеру, Бернар Шартрё использует эту форму в «Последних новостях о чуме» (*Dernières Nouvelles de la Peste*, 1983), где клерки, ученые, люди искусства говорят каждый на своем специфическом языке то, что думают о чуме. В этих монологах прослеживается стремление автора ввести в спектакль почти точную копию разговорной речи представителей разных социальных слоев. Часто встречаются пьесы с пространными последовательными или перекрестными монологами. К примеру, в пьесе Филиппа Миньяна «Комнаты» (*Les Chambres*, 1988) представлена цепочка монологов шести различных персонажей, находящихся в разных комнатах. Драматург предлагает психологический и социальный портрет изолированных, но объединенных пересечением судеб людей, пытающихся осознать свое положение. Пьеса Жана-Пьера Саразака «Неразлучные» (*Les Inséparables*, 1989) построена на двух монологах «старого человека в кухне» и «старого человека в спальне», которые перекликаются как бы случайно благодаря эффекту монтажа и позволяют зрителю поразмыслить о жизни, наблюдая за ее проявлениями со стороны. Пьеса Ноэль Ренод «Песец» (*Le Renard du Nord*, 1991), представляет собой монолог мадам Кюн, обращенный непосредственно к зрителям, во время которого она успевает общаться с появляющимся мужем, любовником и другими персонажами. Пьеса Ясмینی Реза «Человек случая» (*L'Homme du hazard*, 1995), которая с большим успехом идет на мировых сценах, также является примером оригинального

проявления «театра текста». В ограниченном пространстве купе мужчина и женщина размышляют каждый о своем, не слыша внутренних монологов друг друга. Зритель становится очевидцем диалога двух монологов, который с развитием действия и с развитием интриги должен стать реальным диалогом двух персонажей⁸¹.

«Предел любви» (*Cloture de l'amour*, 2011) Паскаля Рамбера — это еще одна пьеса об отношениях мужчины и женщины, состоящая из двух последовательных монологов. Пьеса с успехом была представлена на Авиньонском фестивале в 2011 году, после чего Паскаль Рамбер получил приглашения на постановку этой пьесы из театров 20 стран мира. В 2012 г. в рамках проекта «Французский театр. Впервые на русском» спектакль «Предел любви» был поставлен Паскалем Рамбером на новой сцене МХТ им. Чехова. В своих рецензиях на спектакль «Предел любви» московские критики В. Борзенко и М. Райкина особое внимание обратили на непривычность звучания на российской сцене двух огромных (по 40 минут) монологов: сначала говорит муж, затем жена. Роли мужа и жены, оказавшихся на грани развода, в этом спектакле исполнили Е. Добровольская и А. Кузичев. Российским актерам удалось привнести в статичную постановку Рамбера определенную живость реакции, по-своему обыграть длинные монологи партнеров. Следует заметить, что сценография оригинальной французской постановки предельно скупа: в светлой пустой комнате герои расположены на диагонали, причем, пока говорит муж, женщина развернута к залу спиной. Монологи актеров в большей степени обращены к залу или «в пустоту». Произносимый актерами текст, вернее, смысл этого текста, во французском театре часто заменяет игру актеров. Возможно, «пределом любви» Паскаль Рамбер считает потерю способности к диалогу, этим объясняется форма, в которой написана пьеса, и лаконичная сценография спектакля.

В XXI в. авторы создают новые комбинации монологов, используя различные средства выразительности, аудиовизуальные возможности и оригинальные

⁸¹ Подробно об этой пьесе речь пойдет во 2 главе данной работы.

технические приемы. Можно сказать, что «театр текста», частью которого является «театр монолога», — самое продуктивное и наиболее вариативное течение французской драматургии.

Часто встречающаяся и наиболее востребованная в современном театре форма пьесы-монолога — пространная речь одного персонажа с повторяющимися лингвистическими конструкциями и выразительными рефренами. Для более подробного рассмотрения авторских приемов в работе над пьесой-монологом имеет смысл обратиться к произведению Фабриса Мелькио «Так узнал я, что ранен тобой, любовь моя» (*C'est ainsi mon amour, que j'appris ma blessure*, 2003). Чтобы подчеркнуть поэтичность произведения, автор использует необычное для пьесы рифмованное название. Кроме того, эпиграфом к пьесе-монологу Мелькио выбирает один из «Ста сонетов о любви» Пабло Неруды. Действие происходит в зале аэропорта и заключается в монологе главного героя, который мысленно общается с понравившейся ему незнакомкой и с другими пассажирами.

Не то чтобы специально, просто так получилось, что ты оказалась спиной, — по мне, так лучше б ты сидела лицом, а то вижу только твой профиль, а все потому, что спал я какой-то жалкий час и того гляди меня кривошея скрутит, — а ты, ты откинулась на спинку скамейки — спинка-то у нас общая, а сиденья разные, — ты села и повернулась ко мне спиной, и повсюду воцарилась неземная тишина, и тут — о чудо! — я повернул голову и увидел твой профиль, профиль сороки-воровки, — при том, что спал я всего какой-нибудь час, да еще накануне набрался джина, а потом залил его вискарем — а Дон Кихот, тот с мельниц глаз не сводил, — и вот вам второе чудо: на твое чудо-молчание я отвечаю целым потоком шумных бестолковых слов, черт меня дери — а я ведь сразу на тебя глаз положил, Дульсинея ты моя, я твой рыцарь печального образа, а ты сидишь себе в профиль, в двух шагах от меня — ты ведь меня обокрала, освободила от бремени, которое еще вчера я волок за собой, и жизнь свою тоже влачил, а жизнь, она, представь, кое-что весит, девочка моя, особенно моя жизнь, которую я таскаю в этом красном саквояже, которую

я приволок сюда, после всех возлияний в виде джина и вискаря, и часового сна в придачу, и вот я здесь, я...⁸²

В данном примере интересно прежде всего то, что это одно большое предложение. Смысл этого монолога-предложения не только в том, чтобы оформить мысли героя после тяжелой ночи, это предложение является, по сути, аннотацией ко всем последующим ассоциациям и маниакальным повторениям образов и выражений в речи главного персонажа. И, кстати, оно не закончено. В этой фразе можно усмотреть также проработку автором психологического портрета героя – в меру интеллектуального, нарочито небрежного, рефлексивного, иронично-романтического типа. В его речи совмещаются возвышенно-поэтический и вульгарный стиль: «повсюду воцарилась неземная тишина» — «черт меня дери — а я ведь сразу на тебя глаз положил», «и жизнь свою тоже влачил» — «жизнь..., которую я приволок сюда».

Монолог здесь предельно близок к художественной прозе, но при этом автор применяет игровые приемы, свойственные драматургии. Герой выстраивает свой сюжет, придумывает новую историю жизни в предлагаемых обстоятельствах, в зале аэропорта Мадрида. Он выбирает себе партнеров и мысленно общается с ними в этом воображаемом спектакле. Можно отметить и то, что сам текст спектакля-монолога является сложной и увлекательной игрой. Фабрис Мелькио постоянно меняет форму и ритм повествования, и это дает простор для актерских импровизаций. К примеру, вот этот монолог-диалог, который неслучайно выделен отдельным абзацем после паузы:

Ну так что?

Я говорю: ну так что?

Ага, повернула голову.

Привет.

Я говорю: привет.

⁸² Мелькио Ф. Так узнал я, что ранен тобою, любовь моя / Пер. с фр. М. Аннинской // Антология современной французской драматургии: в 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2011. Т. 2. С. 405-442.

Отвернулась.

Не вышло.

Не вышло — это я не говорю, я это думаю, но так громко, что ты меня слышишь —

отлично.

Что скажете?

Я говорю: что скажете?

Я перешел на вы, чтобы перехватывать на лету собственные громкогласные мысли.

Снова повернула голову.

Ё-мое, ну и глазищи у тебя — впрочем, я уже говорил тебе это, я уже это думал, громко

думал, так что ты меня поняла, поэтому не будем повторяться.

Я думаю: я люблю вас, моя милая.

Моя дорогая.

Я хочу сказать: ты.

Моя милая, дорогая, с позволения сказать.

Я тебе это говорю.

Я говорю тебе: я люблю вас.

Ну вот покраснел как чемодан.

Отвернулась.

Что ты на это скажешь?

Я спрашиваю, что ты на это скажешь⁸³.

В приведенном отрывке используется заслуживающий внимания авторский прием — диалог, на который напрасно надеется мужчина, передается посредством монолога. Таким образом происходит косвенное взаимодействие персонажей на сцене, обусловленное видением главного героя. Здесь резко меняется ритм

⁸³ Там же. С. 424-425.

повествования, мысль героя постоянно прерывается; слова будто натываются на препятствия, на точки. Непонятно, произносит ли герой эти фразы вслух на самом деле, обращаясь к незнакомке, или только воображает, что произносит их.

Еще один интересный прием в лингвистической игре автора со зрителем состоит в длинной цепочке вопросительных предложений, при помощи которых Мелькио выражает сомнения и неуверенность героя в возможности знакомства с женщиной. В этом отрывке мужчина ведет мысленный диалог одновременно с самим собой и с партнершей:

А что, а не пересечь ли мне? Подгрести эдак с другой стороны?
Дон Кихот, у того губа не дура, он Санчо вперед бы выслал – а мне кого?

А может, все-таки попробовать? Подойти эдак да напрямик: привет, мол, красотка, а ты это нарочно пацанов в мужиков переделяешь, это у тебя дар такой? А имя у тебя имеется, а занимаешься ты чем, а летишь куда?

Может, у нас есть что-то общее, ну пара пустяков каких или так вообще что-нибудь?

А не купить ли тебе бутылочку минералки?⁸⁴

Настойчивое возвращение автора к одной лингвистической или смысловой конструкции придает тексту определенную гармонию, но в то же время, повторяющиеся пассажи выражают характерную заикленность мыслей персонажа, временами напоминающую похмельный бред. Сложные речевые построения представляют собой не философские умозаключения, а скорее сумбурные рассуждения, похожие на изящно структурированный бред:

...я хочу сказать, что твой язык решительно не похож на мой, настолько не похож, что твой и мой язык и никогда и нигде не могли бы встретиться и договориться, а это значит – привет-крокет, здравствуй недоразумение. <...>

⁸⁴ Там же. С. 411.

Я буду говорить тебе о любви на всех языках, которые знаю, пока эти языки не иссякнут, пока не найду твой язык.

И не думай, пожалуйста, что я ударился в лингвистику для отвода глаз, а на самом деле мне страсть как охота поцеловать тебя в засос и почувствовать твой реальный язык⁸⁵...

В приведенном отрывке предлагается не просто игра слов, а игра смыслов. Автор дает понять зрителю, что он намеренно вовлекает его в лингвистическую игру, нужно только прислушаться, понять его иносказание. Порой речь героя кажется нарочито вульгарной, представляется попыткой замаскировать свою истинную сущность. В течение монолога трудно догадаться, кем именно является главный персонаж, узнать что-либо о его профессии. По некоторым замечаниям и наблюдениям можно понять, что герой – человек, хорошо образованный, разбирающийся в живописи и имеющий свое мнение о таких авторах, как Сервантес, Лопе де Вега, Пруст. Его рассуждения на тему литературы оригинальны и в то же время ироничны. Здесь встречаются элементы литературной, интеллектуальной игры со зрителем:

Пруст, как мне кажется, был еще тем трусом, вон, сколько всего понаписал, а ночи его, судя по всему, были похожи на огромный дырявый занавес, а в дырках – лучи света, и свет этот – время, все потерянное время, только я это от балды говорю, сам я Пруста не читал, просто я так его вижу, Пруста, я хочу сказать.⁸⁶

Из этой реплики видно, что герой не так прост, как хочет казаться, и конечно имеет представление о цикле романов «В поисках утраченного времени» модерниста Марселя Пруста. Кроме того, стиль письма Фабриса Мелькио в этом отрывке монолога меняется, он напоминает художественный метод Пруста: подробные и пространные рассуждения на тему своих наблюдений и ощущений. Жизнь аэропорта проходит перед героем и перед зрителем пьесы такой, как он

⁸⁵ Там же. С. 428.

⁸⁶ Там же. С. 432.

представляет ее в своем внутреннем монологе. При этом мысли о творчестве Пруста связаны у героя с прошлым, с бывшей женой, которая, улетев, когда-то оставила его в аэропорту Бараксас. Каждую субботу он возвращается сюда «в поисках утраченного времени», в поисках утраченной жизни или в надежде начать жизнь сначала.

Настоящее же героя связано с Испанией, и неудивительно, что в своем монологе он много раз упоминает Дон Кихота, примеряет на себя маску «рыцаря печального образа», сравнивая его возможные реакции со своими. Воображая, придумывая себе новую жизнь, как герой романа Сервантеса, он упорно называет незнакомку Дульсинеей:

Прости, что назвал тебя стервой, моя Дульсинея.

Я вот тут...

Дон Кихот, тот не был косноязычным.

Ты читала? Затянуто немного, не находишь?⁸⁷

Постепенно становится понятным, что главный герой затерялся вне времени и пространства, хотя находится в зале большого аэропорта, где за стеклом взлетают и приземляются самолеты, вокруг него множество людей, но в глубине души он остается всеми покинутым, очень одиноким человеком. Несоответствие реальности и внутреннего состояния героя вызывает трагедию человека, потерянного в толпе. В зале ожидания он как бы завис между прошлым и будущим. В текст монолога вплетены повторяющиеся образы и выражения, которые проходят через всю пьесу: профиль сороки-воровки, Дульсинея, райские птицы, Эверест, волки, красный саквояж, общая спинка скамейки, джин и виски, злой эльф. Эти образы вспыхивают в речи героя как сигнальные лампочки, призыв к спасению от одиночества, тоски и безнадежности.

Действие пьесы развивается довольно активно, воображение велит герою действовать, совершить что-то неожиданное, при этом он остается пассивным наблюдателем, даже не поднимается со своей скамейки. Женщина, к которой

⁸⁷ Там же. С. 427.

обращал свои мысли «рыцарь печального образа», уходит на посадку, и, оставшись в одиночестве в отсутствие слушателя, он начинает говорить с камнем, который достал из красного чемодана:

Вот ты.

Теперь я буду говорить с тобой, потому что с камнями жить легче – легче, чем с женщинами, я имею в виду: женщины натравливают волков друг на друга, а камень, талисман который – ему можно доверять. Я вот, к примеру, тебе доверяю. Я верю в свой камень. И всюду ношу тебя с собой. На Плаза-Тирсо-де-Молина тебя обкакал голубь. Я помыл тебя под краном, отскреб ногтями. Теперь ты чистый. Тут уж от меня зависит. Я говорю, что настанет день, и ты вытащишь меня отсюда – не будет больше суббот в Барахасе, <...> ты увлечешь меня далеко-далеко, как она меня увлекла – жена, я хочу сказать, моя жена – своими письмами, своими прозрачными глазами, своим Эверестом и страхом потерянного времени. <...> Как все же камни умеют слушать – ну просто офигеть.⁸⁸

В зоне видимости героя появляется новый персонаж, мужчина, который садится на скамью рядом с ним. Здесь происходит новый, неожиданный поворот в развитии пьесы. Оказывается, что красный чемодан, которым так дорожил герой, в котором он «таскал все свое прошлое», и Камень-талисман принадлежат другому человеку. Мужчина просит вернуть его красный чемодан и билет на самолет, потому что ему срочно нужно лететь в Париж. Очередной интересный прием: здесь диалог с реальным человеком передается автором косвенно, вплетаясь в поток мыслей главного персонажа. И опять не всегда возможно отделить мысли героя от представленного в речи диалога:

Ну хорошо, я кладу твой билет в красный саквояж, и письма перевязанные голубой лентой тоже, и булыжник белый с зеленым, и черную тетрадь. Вот, я все тебе возвращаю.

Пауза.

⁸⁸ Там же. С. 434-435.

Благоваришь.

Говоришь, кое-что понял.

Надо, говоришь, поменять жизнь.

А я смотрю на тебя, и люди вокруг – все волки или глушители минералки, а аэропорт – у меня на него дежа-вю, так что ты, пожалуй, прав, приятель, надо все к чертовой матери поменять <...>

Пауза.

Не оставляй меня одного, приятель, завтра ведь воскресенье.

Пауза.

К сожалению, мне пора.

Ты проверяешь свой билет, говоришь: ну я пошел?

Мы ждем друг другу руки, и в твоих понимающий глазах такая усталость и такая печаль, что мне хочется сказать: оставайся, друг, здесь есть женщины, похожие на эльфов, с глазами колдуний и чарующим профилем – анфас, правда, не скажу, чтобы очень, – есть женщины превращающие пацанов в мужиков, а мужиков в волков, ну мы-то с тобой, приятель, мы сделаны из другого теста, мы просто будем смотреть на них вместе, и твой красный саквояж будет стоять между нами, как то общее, что нас связывает, – оставайся, а?⁸⁹

Приведенные примеры позволяют заметить, что этот огромный монолог с его кажущейся нелогичностью, жаргонизмами и трудно произносимыми конструкциями очень поэтичен. При этом текст особым образом структурирован. В пьесе-монологе «Так я узнал, что ранен тобой...» существуют практически три последовательных диалога: с женщиной (любимой), с камнем (талисманом), который тоже становится персонажем, и с мужчиной (другом). Чувство нереальности описываемых событий то появляется, то исчезает, уступая место четким формулировкам и последовательным действиям.

⁸⁹ Там же. С. 439-440.

Возникает вопрос о степени слияния автора-драматурга и главного героя. В спектакле, который разыгрывается в аэропорту в режиме реального времени, герой сам является автором и актером. Человек придумывает себе жизнь в замкнутом пространстве зала ожидания, как автор придумывает сюжет. Это увлекательная игра внутри игры, монолог на грани реальности и фантазии, театр в театре. Автор-герой-актер по ходу действия сам выбирает персонажей своей пьесы. Он сам придумал трагическую Любовь и сыграл ее, придумал себе в утешение Талисман, сам придумал себе Друга и обещал его помнить. Есть еще значимый персонаж из прошлого: бывшая жена героя, но, возможно, что и ее герой выдумал. В финале пьесы автор-герой остается наедине с собой, безразличный и отстраненный от равнодушного мира аэропорта и уже не равнодушного зрителя.

Авторские приемы и подробная работа Фабриса Мелькио со словом придает определенную яркость и театральность тексту, что позволяет говорить об отличии исполнения пьесы-монолога от чтения на сцене литературного произведения.

Пьесы-монологи называют также драматургией «минимального действия» — при работе с данной драматургией возникает определенная сложность воспроизведения текста на сцене и его восприятия зрителем. Физическое действие актера в спектакле-монологе может быть минимальным при интенсивном вербальном выражении мыслей и чувств персонажа. Выучить наизусть монолог, который длится полтора часа, – непростая задача для исполнителя. В отличие от «режиссерского театра» в России, где допустимы импровизации актеров на тему авторского текста на репетициях и даже во время спектакля, во французском театре практикуется предварительное заучивание роли, подготовительная актерская работа с образом, а потом воплощение авторского текста на сцене согласно режиссерской концепции. В «театре монолога» режиссеры-постановщики, как правило, не допускают отступлений от оригинального текста, в этом выражается уважение к целостности авторской идеи.

В наши дни «театр текста» имеет больше возможностей, режиссеры и драматурги думают о зрелищности, об оригинальном сценическом воплощении пьесы-монолога. Очень популярно совмещение монологов с музыкальными

отрывками, пантомимой, танцем, видеорядом. Современные средства выразительности позволяют создать абсолютно новое произведение на сцене, отличающееся от начального варианта пьесы. Но при этом режиссеры «театра монолога» чтут литературную составляющую – в основе спектакля всегда лежит авторский текст. Успеху постановок пьес-монологов во Франции способствует очень распространенная практика, когда драматург сам является режиссером спектакля. Одновременно авторами и режиссерами своих пьес стали такие мастера, как Оливье Пи, Валер Новарина, Жоэль Помра.

1.3. Основные тенденции развития французской драматургии на рубеже XX-XXI вв.

Эволюция театра существенно повлияла на структуру современной драматургии. Говоря о литературной составляющей спектакля, необходимо учитывать влияние постмодернизма, которое прослеживается последние тридцать лет в произведениях театральных авторов и во всех театральных течениях. В «театре текста», где драматургия практически сближается с художественной литературой, и в пьесах «театра слова» элементы постмодернизма выражены наиболее полно. В этих произведениях очевидны литературные заимствования, деконструкция, незавершенность и комбинирование текстов. Современные драматурги-литераторы выработали ряд общих приемов и характерных особенностей, присущих постмодернизму в театре, среди которых можно отметить практическое отсутствие жанровых границ и композиционной целостности произведения, а также свободное обращение с пространственно-временными категориями. Арман Гатти назвал представления и драматургию, где пространственно-временные отношения также как и персонажи имеют множественные воплощения, «театром возможностей» (*théâtre de possibilités*). По мнению Гатти, это создает впечатление бесконечного обновления окружающей действительности и самосовершенствования личности⁹⁰.

В современном мире авторы, уходя от традиционного театра, рискуют смешивать время и пространство в неправдоподобные построения, образы расщепляются, возникает множество точек зрения. Не расставаясь с бытом привычного существования, персонажи «театра возможностей» предпринимают путешествия во времени и пространстве, погружаясь в воспоминания и мечты.

Среди разнообразия стилей и жанров, которые включает в себя современная драматургия, явно преобладают психологические пьесы и пьесы с философским подтекстом. Под влиянием психоанализа память героев прибегает к разным

⁹⁰ Gatti A. *La Parole errante*. Lagrasse: Editions Verdier, 1999. 1757 p.

вариантам развития событий, отражая, как в призме, непостоянный мир порядка и хаоса. К примеру, в пьесе Жана-Кристофа Байи «Пандора» (Pandora, 1991) стройное, почти классическое повествование переходит в некую неупорядоченную конструкцию, полную смысловых ловушек. Автор представляет вторую часть пьесы как попытку спроецировать греческий миф на реалии современного мира и предлагает хаотичное действие в форме репетиции в незавершенных декорациях, где беспрестанно снуют рабочие сцены и посторонние люди, которые разговаривают о своем, читают, курят. Персонажи пьесы, не способные освободиться от гнета древних пророчеств, вынуждены метаться и блуждать в новой реальности в поисках утраченной гармонии.

«Пандора» Жана-Кристофа Байи состоит из двух частей, каждая из которых, в свою очередь, является отдельной незавершенной пьесой. Интересно, что в первом действии одновременно фигурируют персонажи, которые жили в разные эпохи: Старик (ок. 1960), Девушка (ок. 1900), Юная крестьянка (ок. 1820), Граф Руджеро (ок. 1730) и другие. Таким образом автор в своей пьесе сжимает время, смешивает поколения, обобщает исторические события, происходившие в городке до появления Пандоры. Каждый из персонажей передает слухи о приходе необычной девушки или упоминает традиции и обычаи, связанные с мифом о Пандоре. Ясная манера изложения и логичные действия персонажей внезапно сменяются несвязными диалогами с туманным смыслом и неожиданными реакциями. Автор довольно точно передает канву древнегреческого мифа, но добавляет существенную деталь – Пандора периодически возвращается на землю со своими дарами:

ПАНДОРА. Я пришла к тебе. Но почему ты настроен так враждебно? Я не сделаю тебе ничего плохого.

ЭПИМЕТЕЙ. Мне не нравится, что ты чего-то хочешь от меня. Но сейчас уже ночь, так что располагайся – тут есть что почитать.

Пауза

Ты хорошо пахнешь (*показывая на ее ящик*). Это все твои вещи?

ПАНДОРА. Да.

ЭПИМЕТЕЙ. И ты хочешь, чтобы я тебе поверил?

ПАНДОРА. Ты должен мне верить – и сейчас, и вообще. И мой ящик, пожалуйста, не открывай.

ЭПИМЕТЕЙ. Больно надо. Можно подумать, ты со своим ящиком... Нет. Нет... В тебе есть все, чтобы понравиться мне, и даже более того... Но этот довесок не очень-то мне по душе.

ПАНДОРА. Что ты хочешь сказать?

ЭПИТЕМЕЙ. Ты-то уж должна знать, что я хочу сказать.

ПАНДОРА. Даже если я знаю, я не смогу об этом сказать так, как сказал бы ты.

ЭПИТЕМЕЙ. Ты пришла, чтобы добавить мрака в мою душу, а его там и так с лихвой.⁹¹

Пандора как персонаж предстает в этой пьесе то прекрасной богиней, то наивной девчонкой, то умудренной опытом женщиной, ведущей философские беседы с жителями городка. В одной из сцен Пандора обращается к зрительному залу с большим монологом. Ее риторически насыщенная речь, полная иносказаний и намеков, заставляет зрителя вслушиваться, пытаться разгадать, что имеет в виду посланница богов.

ПАНДОРА ОБРАЩАЕТСЯ К ЛЮДЯМ

Пандора одна, лицом к публике. Эпиметей сидит в углу.

Вы, сделавшие из меня легенду, вы мне «тыкаете» только издалека, а я свыкнусь с вами вблизи. Вы здесь, во мраке, ваши лица отчетливы и несхожи ваши жизни. Вы здесь, вы в театре. Когда-то в моих краях все было так же, но не в темноте, а при полном свете, и не для нескольких избранников – для всех. Для всего города! Они почитали нас и боялись. Мы являли собой имя, всего лишь имя, называющее тех, кто стоял выше человека, но ради этого имени, выражающего все то, что мучило их, они

⁹¹ Байи Ж.-К. Пандора / Пер. с фр. Е. Дмитриевой // Антология современной французской драматургии: в 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2011. Т. 2. С. 98-99.

совершали жертвоприношения и дым от тех костров поднимался к нам. Теперь у вас нет этому имени. Наше имя дождем пролилась в нашу историю и в наши храмы. Тогда неведома была еще эта слабость, слабость тревоги и ожидания, не было смутных надежд. Существовало лишь видимое – сильнейшая, но неуловимая вибрация в дрожащем воздухе.⁹²

Возможно, Пандора говорит как представительница всех греческих богов, от которых отказались смертные и которые, в свою очередь, отвернулись от людей. Жан-Кристоф Байи, как многие современные авторы в своих пьесах, не дает дополнительных объяснений, полагаясь на эрудицию зрителя и заставляя его включать воображение. Варианты интерпретации смысла выявляются постепенно, по мере прочтения текста пьесы и изменяются в течение спектакля в зависимости от эстетического восприятия зрителя. В тексте пьесы «Пандора» наглядно выражены многие приемы постмодернизма в театре.

По ходу действия множатся темы диалогов, порождая разные сюжетные линии, смысл которых часто невозможно уловить. Зрителю нелегко разобраться в отношениях персонажей и в запутанном клубке событий, тем более, что сцены внезапно обрываются, появляются новые действующие лица. Но при внимательном рассмотрении в пьесе «Пандора» можно выделить три основные сюжетные линии. Одна из них связана с повседневными заботами и романтическими тайнами жителей городка. Другая определяет существование мифологических персонажей в предлагаемых обстоятельствах, в их непосредственном общении с простыми смертными. Третья линия проявляется в полемике, которую ведут с жителями города заезжие туристы. В этих сценах автор вводит теоретические рассуждения о современном театре:

Входят туристы, переодетые в античных греков.

<...>

КАРБОНИ. Что это у вас за костюмы?

⁹² Там же. С. 111.

ВТОРОЙ ТУРИСТ. Нам их дали. Решили, что подойдут. Они, конечно, спорны, но вопрос костюмов в античной пьесе никогда, в общем, не был окончательно решен.

КАРБОНИ. А что, тут играют античную пьесу?

ВТОРОЙ ТУРИСТ. Да нет, конечно, наверное, даже, вовсе нет. Но, как бы то ни было, все, что имеет отношение к Античности...

КАРБОНИ. Имеет отношение! А вы к чему имеете отношение?

ПЕРВЫЙ ТУРИСТ. Извините, но не в этом дело. Мы здесь не для того, чтобы к чему-нибудь иметь отношение. Впрочем, к чему вообще театр имеет отношение, как не к самому себе? <...>

ВТОРОЙ ТУРИСТ. Да, и нам кажется, как и многим теперь, что театр должен, как бы это сказать, решительно отказаться от утверждений, а идеи в нем должны быть невидимы, покорны и выражаться вместе с пластами жизни, которые их воплощают...

ПЕРВЫЙ ТУРИСТ. Во всем должна быть безусловная простота. Но это, разумеется, мы согласны с вами, труднее всего реализовать.

КАРБОНИ. Спасибо.

ВТОРОЙ ТУРИСТ. Не обижайтесь, право. Эти соображения нам диктует опыт. Мы видели столько спектаклей, постановщики которых считали, что можно пренебречь сочностью персонажей, и столько авторов, полагающих, что актеры не более, чем голоса, годные лишь на то, чтобы произносить их мысли, так вот, ничего у них не получалось. В театре есть правила игры, и их надо соблюдать, в противном случае⁹³...

Рассуждения персонажей наполнены иронией по отношению к театру вообще и непосредственно к тексту данной пьесы. Этот прием также характерен для постмодернизма. Вместе с тем, Автор привлекает внимание зрителя и добивается зрелищности пьесы, смешивая время и пространство, элементы античного и современного театра. В пьесе нет интриги в классическом понимании, и то, что

⁹³ Там же. С. 125.

ящик Пандоры оказывается пустым, никого из персонажей не удивляет. Нет в пьесе и логичного финала. Внезапно появляется «бог из машины» – Гермес. Он прекращает сумбурное действие и отзывает со сцены античных персонажей: «История завершена. Я заберу с собой актеров этой басни. Пошли, придумаем потом других»⁹⁴.

В современной драматургии преобладает эстетический эклектизм — синтез разных литературных стилей, направлений и традиций. Фабула драматического произведения, как обязательное составляющее классического театра, практически потеряла свою значимость. Режиссеров-постановщиков все больше интересует форма пьесы, а не ее содержание, и драматурги, поставленные в жесткие рамки коммерческого театра, часто жертвуют сюжетом ради сценических эффектов. Отказываясь от фабулы, ставя под вопрос само понятие персонажа, линейности и логичности действия, современная драматургия часто углубляется в «боковые ответвления», которые обходят стороной сюжет. В таком случае постановка опирается на детали, на отсутствие действия или на минимальное действие, часто не представляющее интереса. Но при этом необязательность конфликта и интриги в пьесе позволяет постановщику и актерам свободно смещать акценты, дает возможность для интерпретации смысла текста. А множественный диалог без обозначения места и времени действия дает режиссеру-постановщику большой простор для применения современных средств выразительности. Режиссерам и драматургам необходимо считаться с непрерывным потоком информации, потоком событий, которые переживает современный человек, и с тем, что традиционный язык театра уже не способен его передать.

Нельзя не согласиться с утверждением доктора филологических наук, профессора И.П. Ильина: «Противоречивость современной жизни такова, что не укладывается ни в какие умопостигаемые рамки и поневоле порождает, при попытках своего теоретического толкования, не менее фантазмагорические, чем она сама, объяснительные концепции. Едва ли не самой влиятельной из таких

⁹⁴ Там же. С. 132.

концепций-химер и является постмодернизм. Родившись вначале как феномен искусства и осознав себя сперва как литературное течение, постмодернизм <...> уже на рубеже 1970–80-х гг. стал восприниматься как наиболее адекватное духу времени выражение и интеллектуального, и эмоционального восприятия эпохи»⁹⁵.

Все приемы постмодернизма присутствуют в современной драматургии и отчетливо просматриваются в современных постановках. Авторы широко используют свободную композицию, для них уже не существует идеальных форм и жестких конструкций. В наши дни спектаклю, чтобы быть зрелищным, необходимы дополнительные, специальные средства выразительности. Меняется техническое оснащение представления, возникают все новые аудиовизуальные возможности. Быстрота и отрывочность информации отражается в новых театральных формах, таких как клиповость — эстетика клипа, неконтролируемый эффект zapping, коллаж элементов текста и телевизиальный монтаж. «Театр возможностей» — это определение Армана Гатти — точно выражает современные тенденции в сценическом искусстве. Ведущая роль в «театре возможностей» отводится режиссеру-постановщику, который часто сам решает, как расположить текст, видеоряд, какое место будет отведено актерам. Все большее значение приобретает специальная техника подачи театрального текста. Авторы современных представлений часто уже не сочиняют, а отбирают, комбинируют, переносят и размещают на новом месте различный коммуникативный материал.

В театральных текстах и представлениях широко используются ремейк, цитирование и литературные заимствования. Вторичность, использование готовых форм предлагается как авторская позиция. В то же время, тенденция в оформлении современного театра заключается скорее не в копировании, а в стилизации, в предложении, а не навязывании идей и мнений.

Сфера действия «театра возможностей» распространяется практически на все современные представления, включая интерпретации классических пьес. К «театру

⁹⁵ Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998. С. 5.

возможностей» можно отнести и большое количество современных пьес авторов — представителей зрелищной драматургии, которые экспериментируют в разных жанрах. Зрелищность и сценичность по-прежнему остаются актуальными, но добиваются ее драматурги и режиссеры другими методами. Речь идет о взаимопроникновении различных форм современного театра. Авторы смешивают жанры, вводят в действие элементы хореографии, оперы, пантомимы, варьете, кукольного театра и гиньоля. Девиз, который предложил Антуан Витез в 1970-х гг., — «делать театр из всего»⁹⁶ — прекрасно выражает идею этих театральных проектов. При этом тексты, которые используются в данных представлениях, невозможно расценивать как драматургические произведения.

Проблему создания качественных текстов принято считать одной из самых актуальных для театра. Молодым драматургам в Европе дают гранты и премии, каждый год устраивают конкурсы и семинары «New writing» для того, чтобы потом получить сотни пьес, из которых лишь несколько будут поставлены, а одна-две станут успешными. В большинстве своем пьесы молодых театральных авторов не имеют отношения ни к одному из названных в этой главе течений. Необходимость придать спектаклю характер события выдвигает на первый план не оригинальный текст, а литературные стилизации, нагромождение образов и сюрреалистичные картины. Значимым для автора и постановщика становится парадоксальность действия, включающего в себя другие виды и жанры театрального искусства, поэтому на сцене часто можно увидеть произведения, близкие к перформансам и эстрадным представлениям.

Интересным примером может стать сценическая постановка Жана-Поля Ноге «Синонимы души» (*Suppléments d'âmes*, 2016), представленная в Марселе на 30-том фестивале Инстан-видео в ноябре 2017 г. Это современная постановка, включающая в себя литературный текст, хореографию и арт-видео (видео на теле). На сцене две актрисы, одна из которых, Эмманюэль Саруй, является и автором, и чтецом текста; другая, Марилин Леконт, — постановщиком и исполнителем танца.

⁹⁶ Vitez, A. *Le théâtre des idées*. Paris: Gallimard, 2015. P. 218.

В полутьме цветные полосы света, изменяясь, пересекают тело танцовщицы, проявляют ее силуэт, подчеркивают движения, создавая магический эффект. Сопровождением к пластическому этюду звучит текст, который произносит немолодая женщина в луче света на заднем плане. Это некая литературная композиция, состоящая из назывных предложений и повторяющихся лингвистических конструкций. Иногда четко и размеренно произносимый текст напоминает ассоциативный набор слов, иногда он оформлен в осмысленное предложение или в рифмованную строку:

Птицы... петь... всегда... слова... летать... чернила... писать... говорить...

Руины... следы... путь... тексты поэтов... веяние ветра... против... идеи

Это мужчина, о котором идет речь... и еще о женщине...

Вспышка света... электричество... танец... дыхание

Еще... тела... тела... еще... чернила... писать... говорить...

Она говорит то, что не говорят... она танцует... в современном ритме...⁹⁷

В этой постановке намеренно уравнены между собой силы воздействия текста, хореографии и игры света. Композиция спектакля выстроена таким образом, что он воспринимается как цельное произведение, лаконичное и даже поэтичное. Но текст Эмманюэль Саруй нельзя назвать пьесой и отнести к «театру монолога», так как в нем нет ни сюжета, ни целостного смысла. Текст здесь всего лишь часть представления, а об истории, рассказанной на сцене, можно только догадываться. Спектакль рассчитан на ассоциации и субъективное восприятие зрителей. Хочется добавить, что в подобных постановках очень важным аспектом является чувство меры и эстетичность зрелища.

Театр современных форм во Франции — это театр универсальный, мобильный, способный видоизменяться и приспосабливаться к конкретным условиям и сценическим площадкам. В зависимости от финансовой составляющей

⁹⁷ Sarrouy E. *Suppléments d'âmes* [медиаресурс]. Инсталляция / перформанс. Текст: Emmanuelle Sarrouy. Режиссер: Jean-Paul Noguès. Запись 16 января 2016 г. в Studio Theater Stuttgart. [Электронный ресурс] – URL: <https://vimeo.com/156970588> (Дата обращения: 06.08.2018).

проекта, подобные спектакли-гибриды существуют от двух недель до двух месяцев и не рассчитаны на большее время. Что же касается литературной составляющей этих постановок, она, как правило, не представляет никакой значимой ценности.

Основой современной драматургии по-прежнему является оригинальность авторского стиля, поиски нового языка сцены. В наше время приоритетом в написании пьесы становится не литературность, а сценичность языка. Немногие профессиональные авторы способны создать драматургические произведения, которые могут конкурировать в зрелищности с новыми формами театра и иметь коммерческий успех на мировых сценах. К числу таких авторов относятся Ясмينا Реза и Жоэль Помра, о творчестве которых пойдет речь во второй главе данной работы.

В заключение первой главы необходимо отметить, что выходу французской драматургии из кризиса в конце 1970-х гг. во многом способствовали пьесы авторов «повседневного театра». Обращение к интернациональным и социальным темам позволило драматургам по-новому взглянуть на политические реалии и, в то же время, проявить внимание к повседневной жизни простого человека. Тенденция к социализации существенно расширила область применения творческих усилий деятелей театра. После экспериментов агитационного театра и опыта «коллективного творчества» возврат к приоритету авторского текста на сцене стал основной тенденцией, которая прослеживается во всех театральные течениях конца XX в. Поиски в области новых смысловых пространств у признанных французских авторов связаны с кропотливой работой над формой и содержанием драматургического произведения, и в этом безусловная заслуга авторов «разговорного театра», «театра слова» и «театра монолога».

В конце 1990-х гг. французские авторы обновили творческие методы и приемы в драматургии, нашли новые формы их воплощения. Влияние постмодернизма в современном театре способствует работе авторов над текстами в разнообразии совокупности стилей и жанров, в то время как режиссеры-постановщики экспериментируют на сцене, используя необычные выразительные средства и передовые технологии. Дальнейшее развитие экспериментального

театра в XXI в. может послужить основой для формирования новых течений в драматургии.

Глава 2. Методы работы современных драматургов на примере творчества Ясмину Реза и Жоэля Помра

2.1. Особенности сценического языка Ясмину Реза

Французы по праву гордятся своей драматургией, охотно и заслуженно причисляя к признанным классикам XX в. имена современных авторов. Сегодня можно назвать несколько десятков имен ведущих французских драматургов, тем более, что многие из них, являясь людьми театра, заявляют о себе как режиссеры, актеры и продюсеры своих проектов, но большинство этих имен практически неизвестны за границей. Театральным деятелям и зрителям в нашей стране хорошо известны лишь несколько современных французских авторов: Валер Новарина, Бернар-Мари Кольтес, Оливье Пи, Жан-Люк Лагарс, Ясмину Реза. Возможно, это объясняется тем, что отличительной чертой французского театра всегда была некая обособленность. Драматурги не стремились к экспорту своих пьес. Затрагивая темы и социальные вопросы, типичные для своей страны, театральные авторы писали о французах и для французов. С другой стороны, проблемы постановки современных французских пьес за рубежом могут быть связаны с трудностями интерпретации и восприятия авторского текста: лингвистические эксперименты «театра слова» в полной мере может оценить лишь франкоязычный зритель. При этом отсутствие широкой известности и популярности за границей компенсируется для французских авторов признанием на родине.

Можно назвать немало авторов, которые придерживаются основ классической драматургии и не нарушают основные принципы языка *belle lettre*. Например, Пьесы Жана-Мари Бессе и Жана-Поля Алегра французские критики высоко ценят за актуальность выбранной темы, социальную направленность, психологизм и образцовый литературный стиль.

Жан-Мари Бессе («Французское сердце» (1996), «Лошадь» (2005), «Идеальная пара» (2008) и др.) десять раз номинирован на премию «Мольера» как лучший театральный автор, обладатель множества званий и театральных премий,

среди которых Гран При Французской Театральной Академии (в 1998 и в 2005 гг.). Жан-Поль Аленр («Баллада подмостков» (1996), «Перекрестные письма» (2003), «Два билета в рай» (2012) и др.) является самым востребованным автором современного французского театра, его пьесы играют более тысячи театральных сообществ во Франции и в других странах. Творчество Жана-Поля Аленра изучается в университетах Франции, Германии, Греции, Японии. Отрывки из его произведений вошли во французские школьные учебники. Аленр имеет множество наград и почетных титулов: он является членом национального комитета актерского образования, с 2006 г. — президентом Ассоциации театральных писателей (Ecrivains Associés du Théâtre — EAT), которая объединяет более 300 современных авторов.

Лучшие пьесы и спектакли во Франции приравнивают к национальному достоянию, что подтверждается поддержкой и заинтересованностью государства в продвижении произведений современных драматургов. Высокую оценку своего творчества во Франции могут получить авторы, работающие в разных жанрах, в разных творческих структурах. Номинантами на Премию Мольера каждый год становятся драматурги, актеры и режиссеры как Национальных, так и частных театров, и экспериментальных трупп.

При непрерывном развитии зрелищной индустрии очень трудно выделиться и преуспеть в области драматического театра. Для достижения успеха многие профессиональные драматурги создают театральные компании и в качестве режиссеров воплощают на сцене собственные произведения. Но есть драматурги, которые работают в рамках своей профессии, не претендуя стать человеком театра в широком смысле, т. е. быть еще режиссером, продюсером или художником. Это, как правило, драматурги-литераторы, которые для достижения успеха оттачивают свое мастерство, руководствуясь опытом представителей разных театральных направлений.

В данной главе представляется важным подробно рассмотреть драматургические произведения бесспорно талантливых современных авторов Ясмину Реза и Жоэля Помра, которые имеют свой неповторимый стиль и

используют особые приемы в работе с театральными текстами. Заслуживает внимания и тот факт, что постановки пьес этих драматургов пользуются неизменным интересом в России на протяжении многих лет. Выбранных авторов нельзя отнести к какому-либо одному театральному течению — так разнообразны и разноплановы их произведения, но интересно рассмотреть отдельные методы, которые они применяют в своем творчестве.

Ясмина Реза и Жоэль Помра шли к своему успеху и международному признанию разными путями. Ясмина Реза очень избирательна в выборе тем и обращает особое внимание на качество своих немногочисленных пьес: ее можно назвать эстетом в работе над текстом. В произведениях Реза, прежде всего, выражает свою позицию как драматург, не претендуя на роль постановщика и не придавая особого значения зрелищности и сценическому воплощению пьесы. При этом ее пьесы с огромным успехом идут в антрепризных постановках на мировых сценах.

Жоэль Помра работает с большим творческим коллективом — созданной им театральной Компанией (Компани Луи Бруйяр — *Compagnie Louis Brouillard*) Он является также режиссером-постановщиком собственных пьес и использует уникальную методику написания текстов непосредственно в процессе репетиций. Помра активно сотрудничает с другими театральными компаниями в качестве приглашенного режиссера и с государственными структурами, выполняя заказы на постановку спектаклей социальной направленности.

Несмотря на явные различия в подходе к организации творческого процесса Ясмینی Реза и Жоэля Помра, этих двух авторов объединяет уникальность приемов в работе над текстом, а также большой мировой успех и популярность их пьес за рубежом. Драматургические произведения Ясмینی Реза и Жоэля Помра могут послужить также хорошим примером в оценке критериев коммерческого успеха и условий продвижения пьес французских драматургов на мировую сцену.

Список произведений Ясмینی Реза нельзя назвать обширным: восемь пьес и несколько рассказов, повестей, эссе. В 2007–2008 г. Ясмина Реза была референтом предвыборной компании президента Николя Саркози по его собственному

приглашению и написала об этом периоде эссе «Рассвет, вечер или ночь» (L'Aube, le soir ou la nuit, 2007). В своем эссе Реза оценивает кандидата на пост президента на основе личных наблюдений, без лести отмечает его положительные качества и с иронией говорит о неприглядных чертах его характера. Можно сказать, что Ясмине Реза является необычной, даже уникальной личностью в мире французской литературы и театра. Драматургия Реза получает различные оценки критиков, а специфика ее произведений вызывает споры в прессе, притом что ее пьесы неоднократно были удостоены международных театральных премий.

Первые пьесы Ясмине Реза «Разговоры после погребения» и «Пересекая зиму» можно отнести к «разговорному театру». Они были высоко оценены во Франции, но не имели того оглушительного мирового успеха, как последующие «Арт» (1994), «Человек случая» (1995) и «Бог резни» (2007). Авторский стиль Ясмине Реза существенно изменился в 90-е гг., когда она стала использовать новые, оригинальные приемы в разработке сюжета и структуры произведения. В числе прочего, Реза ввела в свои пьесы необязательный для разговорного театра сюжет, взяв за основу интригу, обязательную для «бульварного театра».

Пьеса «Арт» (другое название «Искусство») собрала все престижные театральные премии: премию Мольера (1996), Лоуренса Оливье (1997), «Тони» (1998) и сразу принесла Ясмине Реза мировую известность.

Завязка пьесы с первых минут приковывает внимание зрителя. Многолетняя дружба трех мужчин Марка, Ивана и Сержа внезапно подверглась испытанию из-за разницы во взглядах на современное искусство. Один из друзей — Серж, купил картину модного художника — белое полотно, которое пересекают три белые же линии. При этом цена картины баснословна, что вызывает недоумение, раздражение и споры.

ИВАН. Мне не понравилась эта картина... но и не вызвала отвращения.

МАРК. Конечно. Невозможно испытывать отвращение к невидимому, к тому, чего нет.

ИВАН. Нет-нет, есть что-то такое...

МАРК. Что есть?

ИВАН. Что-то такое. Это не то, «чего нет».

МАРК. Ты шутишь?

ИВАН. Я не так строг, как ты. Это творчество, в нем есть какая-то мысль.

МАРК. Мысль!

ИВАН. Мысль.

МАРК. Какая мысль?

ИВАН. Это завершение какого-то движения...

МАРК. Ха-ха-ха!

ИВАН. Это не случайно сделанная картина, это произведение, которое вписывается в некий процесс...

МАРК. Ха-ха-ха!

ИВАН. Смейся. Смейся.

МАРК. Ты повторяешь глупости Сержа! У него это выглядит удручающе, а у тебя – комично!

ИВАН. Знаешь, Марк, не будь ты таким самоуверенным. Ты становишься язвительным и неприятным. <...>

МАРК. Иван, посмотри мне в глаза.

ИВАН. Смотрю.

МАРК. Картина Сержа волнует твою душу?

ИВАН. Нет.

МАРК. Ответь на мой вопрос. Скажем, завтра ты женишься на Катрин, и в качестве свадебного подарка получаешь эту картину. Ты будешь доволен? ... Ты будешь доволен?⁹⁸

В приведенном выше диалоге отрывистые фразы, междометия и повторные реплики персонажей написаны автором не для того, чтобы затянуть сцену. Реза

⁹⁸ Реза Я. Арт / Пер. с фр. Е. Наумовой [Электронный ресурс] // Сайт портала «Театральная библиотека Сергея Ефимова». – URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/r/reza/> (дата обращения: 12.02.2018).

намеренно дает возможность актерам импровизировать, по-своему разыграть нелепое объяснение двух друзей. Вот что говорит Реза о диалогах в своих пьесах: «Большинство писателей не знают, что актеры очень хороши в паузах или подтекстах. Они пишут для актеров слишком много слов. Писатели, которые никогда не играли сами, пишут реплики «под завязку». Те писатели, которые имеют пробелы и междометия в диалогах — это писатели, сами имевшие сценический опыт, такие как Пинтер, например»⁹⁹.

Накал страстей в пьесе растет, растет недоумение и непонимание в некогда дружной компании. Споры друзей прерываются небольшими монологами, обращенными непосредственно в зал, что позволяет оценить искренность героев и понять их реальное отношение к событию.

МАРК (*один*). Почему я обязательно должен быть так категоричен.

В конце концов, какое мне дело до того, что Серж дает себя одурачить современному Искусству. Нет, это все серьезно. Но я бы мог сказать ему об этом иначе. Найти более спокойный тон. Если мне трудно переносить даже физически, что мой лучший друг покупает белую картину, я должен все-таки сдерживаться и не задирать его. Я должен поговорить с ним по-дружески. С этого момента буду все объяснять ему по-дружески.¹⁰⁰

При этом сам Серж восхищается своим приобретением и пытается проанализировать свое отношение к данному произведению искусства. Размышления о белом полотне попутно выявляют его отношение к друзьям.

СЕРЖ (*один*). По-моему, она не белая. Когда я говорю «по-моему», я хочу сказать «объективно». Объективно, она не белая. Там есть белый фон, есть живопись в серых тонах... Есть даже что-то красное. Можно сказать, очень бледные оттенки. Если бы она была белой, она бы мне не

⁹⁹ Zlabinger M. When Parents Wrestle With Words: GOD OF CARNAGE / Пер. О. Старостовой. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.broadwayworld.com/article/When-Parents-Wrestle-With-Words-GOD-OF-CARNAGE> (дата обращения 01.06.2018).

¹⁰⁰ Реза Я. Арт / Пер. с фр. Е. Наумовой [Электронный ресурс] // Сайт портала «Театральная библиотека Сергея Ефимова». – URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/r/reza/> (дата обращения: 12.02.2018).

понравилась. Марк видит ее белой... В этом его ограниченность. Марк видит ее белой, потому что он вбил себе в голову, что она белая. А Иван – нет. Иван видит, что она не белая. Марк может думать что угодно. Плевать я на него хотел.¹⁰¹

В споре об искусстве мужчины часто забываются и переходят к обсуждению личной жизни, таким образом, в диалогах постоянно возникают образы женщин: это бывшая жена Сержа, невеста и мачеха Ивана, подружка Марка. Интересно и отношение друзей к белой картине, споры об этом предмете искусства напоминают ссору из-за женщины — Серж ее обожает и защищает, Марк ненавидит, а Иван, стараясь примирить друзей, остается к ней равнодушным.

В пьесе много комических сцен, а текст диалогов выстроен с такой точностью, что иногда напоминает цирковую репризу, в которой заранее предусмотрен смех зрителей. Иван пытается восстановить дружеские отношения, подорванные спором о современном искусстве, разнимает готовых сцепиться в схватке товарищей и, наконец, признается, что обсуждает их проблемы с психоаналитиком. Враждующие друзья неожиданно объединяются против самого Ивана:

СЕРЖ. Ты говоришь с Финкельзоном о нас?!

ИВАН. Я говорю с Финкельзоном обо всем.

СЕРЖ. А почему ты говоришь о нас?

МАРК. Я запрещаю тебе говорить обо мне с этим болваном!

ИВАН. Ты не можешь ничего мне запретить.

СЕРЖ. Почему ты говоришь о нас?

ИВАН. Я чувствую, что у вас напряженные отношения, и я хотел, чтобы Финкельзон мне объяснил...

СЕРЖ. И что говорит этот придурок?

ИВАН. Он говорит довольно забавные вещи...

МАРК. Эти люди высказывают свое мнение?!

¹⁰¹ Там же.

<...>

СЕРЖ. Так что он сказал?

ИВАН. (*роясь в кармане куртки*). Вы хотите знать?..

Вынимает из кармана сложенную бумажку.

МАРК. Ты что, записывал?!

ИВАН. (*разворачивая бумажку*). Я записал, потому что это сложно... Прочешь?

СЕРЖ. Читай.

ИВАН. ... «Если я есть я, потому что я есть я, а ты есть ты, потому что ты есть ты, значит я – я, а ты – ты. Зато если я – я, потому что ты – ты, а ты – ты, потому что я – я, значит, я – не я, а ты – не ты...» Вы понимаете, что я должен был это записать.

Небольшая пауза.

МАРК. Сколько ты ему платишь?

ИВАН. Четыреста франков за сеанс, два раза в неделю.

МАРК. Прелестно.

СЕРЖ. И непременно наличными. Никаких чеков. По Фрейду, ты должен обязательно ощущать расставание с деньгами.

МАРК. Тебе крупно повезло с этим типом.

СЕРЖ. О, да!.. И, будь любезен: перепиши нам эту формулировку.

МАРК. Она, конечно, очень нам пригодится.

ИВАН. (*тщательно складывая бумажку*). Вы неправы. Это очень глубоко.¹⁰²

В пьесе Ясмина Реза использует приемы, характерные для «бульварного театра», такие как каламбур и гротеск. Слова и выражения, которые постоянно повторяются в репликах персонажей, создают как бы короткое замыкание смысла, делая его более комичным, а остроумные замечания способствуют бурному развитию конфликта. Наличие интриги, бытовой сюжет, жизненные и искрометные

¹⁰² Там же.

диалоги, эффектный финал сближают комедийные пьесы Реза с произведениями «бульварного театра». В пьесе «Арт» есть все, чтобы понравиться зрителю, заставить его смеяться, но если в «бульварном театре» преобладает спонтанный смех зрителя, основанный на непосредственной реакции, в театре Реза это смех иронический или даже сатирический. При этом в пьесе нет навязчивых штампов и пошлости, которые часто встречаются в постановках «бульварного театра». Можно сказать, что бульварный театр служит для Ясмینی Реза трафаретом, формой, которую она заполняет своими идеями и суждениями. В пьесе «Арт» много философских высказываний, а также искренности и подлинного драматизма в отношениях персонажей. Особенно привлекательно для зрителя явно ироничное отношение автора к героям пьесы, к нелепой ситуации, в которой они оказались, и к современному искусству в целом. Реза не только использует определенные элементы «бульварного театра» для усиления комического в своих пьесах, она также пародирует приемы «бульварного театра». Например, тема адюльтера, которая неизменно присутствует в «бульварной комедии», в пьесе «Арт» выражена треугольником, в котором покупка Белой Картины становится источником жестокой ревности Марка к Сержу. При этом театр Реза явно не моралистичен в отличие от театра бульваров. Он, скорее, критичен, саркастичен. Таким образом, «Арт» нельзя назвать «бульварной комедией» в общепринятом смысле, пьесе больше подходит определение «интеллектуальная комедия». Эта пьеса переведена на 35 языков и уже более двадцати лет с неизменным успехом идет на мировых сценах. Американский критик Давид Шульнер пишет: «Пьеса «Art» стала чем-то вроде международного феномена. Реза — первый французский драматург после Жана Ануя, пьеса которого стала коммерческим хитом в Уэст Энде»¹⁰³.

В России пьеса Ясмینی Реза «Арт» была впервые поставлена в 1997 г. французским режиссером Патрисом Кербрат с актерами И. Костолевским, М. Филлиповым, М. Янушкевичем. Сейчас эта пьеса идет в том же актерском составе

¹⁰³ Schulner D. Yasmina Reza / Пер. с англ. О. Старостовой [Электронный ресурс] // Сайт портала «arlindo-correia.com». – URL: <https://arlindo-correia.com/040203.html> (дата обращения: 01.03.2018).

как антрепризный проект в разных театрах. К примеру, в театре «Содружество актеров Таганки» спектакль «Арт» — один из старейших в репертуаре, и до сих пор он не потерял зрительского интереса. Интеллектуальная комедия Ясины Реза по-прежнему востребована в академических театрах Москвы и на учебных сценах. Интересна интерпретация С. Аронина (выпускник ГИТИСа, мастерская Е. Каменьковича), поставленная на малой сцене Театра им. Моссовета. Спектакль «Эстеты» (преьера состоялась в 2013 г.) — это сложносочиненная постановка, включающая в себя адаптированную версию пьесы «Арт» Реза в первом действии и инсценировку повести А. Битова «Человек в пейзаже» (1988) во втором. Французская пьеса и русская повесть — что может их объединить? Несмотря на жанровые и языковые различия, постановщик находит общее в этих произведениях. Текст Реза, несколько сокращенный, но удачно сохраняющий французские реалии (обязательный список родственников на свадьбу, дорогой психоаналитик, вынужденная толерантность), помогает воспроизвести атмосферу буржуазного салона. При этом два эстетических подхода к теме, два взгляда на искусство переплетаются с самого начала действия. Актеры лавируют между предметами искусства в галерее Сержа, что, с одной стороны, затрудняет их общение, с другой — делает это общение более предметным. Инсталляция из трехлитровых банок засоленных огурцов, бюст Ленина и видеоинтервью с русскими художниками уже готовят зрителя к появлению во втором действии «эстетов отечественного разлива». Ожидаемое пьянство и сквернословие, осуждение всего и «душа нараспашку» во втором действии присутствуют, но все это совмещается с разговорами о высоком искусстве, о духовности, о том, что есть творение Божье. Прочтение повести Андрея Битова представлено в лирическом мажоре, чему способствует тщательное, со вкусом подобранное музыкальное сопровождение. Диспут об искусстве сопровождается демонстрацией на экране картин упомянутых художников, что оказывается кстати для неподготовленного зрителя. Разницу во взглядах на современное искусство выражают два персонажа в исполнении Сергея Аронина: манерный, подчеркнуто вежливый француз Серж и милый, ангельски-легкий, небрежный Павел Петрович. В итоге русские «эстеты»

оказываются симпатичнее и духовнее, чем рафинированные французы. Остается впечатление, что Сергей Аронин обыграл (во всех смыслах) Ясмину Реза, сравнивая ее знаменитый «Арт» с повестью русского писателя. Но, к сожалению, в интерпретации С. Аронина не хватает эффектного финала: не поставлена точка, так блестяще примиряющая трех друзей в пьесе Реза.

Другая пьеса Ясмины Реза «Бог резни», ставшая мировым бестселлером, была написана в 2007 г. для квартета актеров. В центре сюжета — две супружеские пары, которые встретились, чтобы составить документ для страховки. Причиной этому послужила драка их сыновей. В результате зритель может наблюдать, как «цивилизованно» выясняют отношения родители, переходя от принужденной вежливости и толерантности к взаимным упрекам, скандалу и рукоприкладству. После премьеры в 2007 г. в Цюрихе пьеса «Бог резни» с триумфом прошла по мировым сценам и в итоге принесла автору в 2009 г. премию Лоуренса Оливье и премию Тони. В 2011 г. по пьесе «Бог резни» вышел фильм Романа Полански «Резня» (в ролях: Кейт Уинслет, Джоди Фостер, Джон С. Рейли, Кристоф Вальц). Фильм Романа Полански, в работе над сценарием которого принимала участие Ясмина Реза, также был удостоен многочисленных наград на престижных кинофестивалях.

Интересно мнение о пьесе «Бог резни» французского литератора и критика Луи Лукаса, который утверждает, что до прочтения пьесы не имел четкого представления о творчестве Ясмины Реза. Лукас удивлен успехом этой пьесы на Бродвее и международным признанием произведений Реза: «Пьеса хорошо написана, диалоги реалистичны, встречаются эффектные реплики. В тексте пьесы прослеживается развитие характеров и растущая вражда между персонажами. В то же время невозможно выделить ничего необычного в сюжете. Возможно, в подтексте можно найти философские сентенции о жестокости современного общества, о проблемах творчества и образования, но объем пьесы не позволяет выявить эти темы. Чем же обусловлен интернациональный успех пьесы? В своей пьесе Реза затрагивает универсальные проблемы, представляет определенные архетипы — персонажей, напоминающих нас если не образом жизни, то

отношением к окружающим»¹⁰⁴. Далее Лукас пишет, что, несмотря на очевидные достоинства, пьеса его ничем не поразила, и что, возможно, он изменит свое мнение, посмотрев «Бог резни» на сцене. Критика Луи Лукаса в общих чертах выражает отношение к творчеству Ясмине Реза литераторов-соотечественников. Многие авторы, признавая мастерство Реза, игнорируют мировой успех произведений своей коллеги, отрицая их принадлежность к высокой литературе (*belle lettre*). В России мнения критиков о пьесах Ясмине Реза также неоднозначны. После премьеры «Бога резни» в московском театре «Современник» в 2009 г. (постановка С. Пускепалиса, перевод Д. Быкова) обсуждение спектакля в прессе было очень бурным, театральные критики выражали полярные мнения. Признавая мастерство автора, они расходились во взглядах на принадлежность пьесы и постановки к «высокому искусству», достойному сцены «Современника».

Российские критики, полагаясь в основном на впечатление от спектакля С. Пускепалиса и текста в переводе Д. Быкова, сравнивают произведение Реза с «хорошо сделанной» антрепризной пьесой: «Судя по ставившейся в Москве пьесе “Арт”, Ясмине Реза довольно тонкий драматург, умеющий придать оттенок абсурда самой банальной ситуации. Ее пьесы, в которых действуют не воры и наркоманы, а вполне благовоспитанные люди, по ходу дела отбрасывающие благовоспитанность как маску, — что-то среднее между кассовой комедией и новой драмой»¹⁰⁵.

В рассуждениях российских критиков часто сквозит пренебрежение по отношению к пьесам «бульварного театра», встречаются резкие оценки творчества французского драматурга: «Драматургические тексты популярной Ясмине Реза относятся к разряду «хорошо сделанных» пьес, в чьих закрученных диалогах и банальных житейских ситуациях забавно поворачиваются характеры героев.

¹⁰⁴ Lucas L. Critiques sur Le dieu du carnage. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.babelio.com/livres/Reza-Le-dieu-du-carnage/15368/critiques?a=a&pageN=2> (дата обращения: 15.03.2018). [Перевод мой. — *О.К.*].

¹⁰⁵ Шендерова А. Размах после драки // Коммерсант. 2009. № 91 (23 мая). С. 5. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1173667> (дата обращения: 02.09.2018).

Драматургия «второго ряда» не случайно особенно ценима актерами, которые любят после трагических котурнов и психологических штанг классических характеров влезть в домашние тапочки современных драмоделов»¹⁰⁶.

Для более объективной оценки «Бога резни» следует заметить, что в пьесе поднимается тема толерантности и других «европейских ценностей», которая, в принципе, не свойственна «бульварному театру». Необходимо помнить, что они цивилизованные люди, при невозможности следовать общепринятым нормам поведения приводит персонажей пьесы к проявлению их реальной сущности и низменных инстинктов. Ясмينا Реза с присущей ей иронией выставляет напоказ лицемерие обывателей, загнанных в рамки общественного приличия, лицемерие, которое прорывается наружу в критической ситуации.

ВЕРОНИКА. Какой дикий кошмар!

МИШЕЛЬ. Он не должен так со мной обращаться.

ВЕРОНИКА. Она тоже ужасна.

МИШЕЛЬ. Не до такой степени.

ВЕРОНИКА. Она фальшивая.

МИШЕЛЬ. Это меня не смущает.

ВЕРОНИКА. Они ужасны оба. Почему ты их защищаешь?

Она обрызгивает тюльпаны.

МИШЕЛЬ. Какая мерзость. Как он ее называет?

ВЕРОНИКА. Туту.

МИШЕЛЬ. Ах, да! Песик Туту!

ВЕРОНИКА. Сучка Туту!

Они оба смеются.

АЛЕН. *(возвращаясь, с феном в руке)* Да, я зову ее Туту.

¹⁰⁶ Егошина О. Не надо меня хомячковать! // Новые известия. 2009. 25 мая. [Электронный ресурс] – URL: <https://newizv.ru/news/culture/25-05-2009/109296-ne-nado-menja-homjachkovat> (дата обращения: 03.09.2018).

ВЕРОНИКА. О!.. Извините, это было не со зла. Нас просто забавляют чужие прозвища. А мы сами? Мишель, какое у тебя прозвище? Уж, точно, похуже!¹⁰⁷

По мере столкновения разных точек зрения увеличивается непонимание и недоверие между супружескими парами. Конфликт в пьесе разрастается, ведет к созданию дополнительных столкновений внутри сложной драматургической структуры. В пьесе Реза использует интересные композиционные приемы: словесные баталии возникают не только между супружескими парами, но и внутри каждой семьи, отдельно между женщинами и между мужчинами, перекрестные упреки также имеют место. Периодически персонажей объединяет в споре мужская или женская солидарность, любовь к спиртному или детские воспоминания. Ясмина Реза точно передает современную речь. Короткие и емкие диалоги напоминают игру в пинг-понг парами.

ВЕРОНИКА. Вести себя по-человечески — себе дороже. Честность, порядочность — пустые слова. В наше время честность — это слабость, которая оборачивается против тебя же...

АЛЕН. Пошли, Аннет, хватит на сегодня нотаций и церемоний.

МИШЕЛЬ. Давайте, давайте. Кстати, у вашего Фердинанда есть серьезные смягчающие обстоятельства — в лице вас двоих. От осины не родятся апельсины...

АННЕТ. Знаете ли, выслушивать это от убийцы хомяка...

МИШЕЛЬ. Убийцы?!

АННЕТ. Да!

МИШЕЛЬ. Я убийца хомяка?!

АННЕТ. Да! Вы тут пытаетесь нас стыдить, но все ваши нравственные императивы превратились в кусок дерьма после убийства хомяка!

МИШЕЛЬ. Я убил хомяка?! Когда это я убил хомяка?

¹⁰⁷ Reza Y. *Le Dieu du carnage*. Paris: Magnard, 2011. P. 57. [Перевод мой. — О.К.]

АННЕТ. Вы сделали хуже. Вы бросили его, дрожащего от ужаса, во враждебной среде. И несчастный был обречен, его сожрала собака или крыса!

ВЕРОНИКА. Точно...

МИШЕЛЬ. Что точно?!

ВЕРОНИКА. Точно! Его сожрали. Что, нет? Ясно же, что именно так и вышло.

МИШЕЛЬ. Да я думал, что он будет рад, его же освободили! Я думал, он так и побежит по тротуару, прыгая от счастья!

ВЕРОНИКА. Видишь, а он не побежал.

АННЕТ. А вы его бросили.

МИШЕЛЬ. Я не могу к ним прикасаться! Господи помилуй, Рони, ты же знаешь, я не могу трогать этих тварей!

ВЕРОНИКА. У него фобия насчет грызунов.

МИШЕЛЬ. Ну да, грызунов! И змей, я не могу видеть змей, я не могу прикасаться ко всем этим ползучим гадам, вообще ко всем земляным тварям, которые бегают, ползают, шебуршатся! И хватит вообще!¹⁰⁸

Спектакль Пускепалиса вызвал бурное обсуждение в интернете. Оценки крайне противоречивые: кто-то в восторге от постановки, а кто-то считает ее верхом пошлости, фарсом с дешевыми трюками и площадной бранью. В критических отзывах о спектакле множество претензий к остроумному, но слишком вольному переводу Д. Быкова. Говоря о ненормативной лексике в спектакле, забавной игре слов и не всегда корректных выражениях, надо иметь в виду, что данная интерпретация текста была сделана Д. Быковым специально для постановки С. Пускепалиса. Но даже при очень хорошем и точном переводе остается затруднение в адекватном восприятии текста из-за разницы в менталитете европейского и российского зрителя. Ускользает ирония Реза по отношению к

¹⁰⁸ Реза Я. Бог резни / Пер. с фр. С. Самойленко [Электронный ресурс] // Сайт портала «Театральная библиотека Сергея Ефимова». – URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/r/reza/> (дата обращения: 10.06.2018).

убеждениям персонажей пьесы, основанным на западных ценностях. Исчезает культурный подтекст. Позиция автора в пьесе «Бог резни» представляет собой критику современного общества, которое обманывает себя возможностью создания искусственного мира, где цивилизация и образование способны подавлять и контролировать все человеческие импульсы. «В пьесе [“Бог резни”. — *О.К.*] мы видим, как через гротеск и деформацию личности персонажей комедия превращается в пародию, в критику современных нравов. Лицемерие и другие пороки представителей среднего класса высмеиваются автором. Пьеса Реза это не только критика, это зеркало, в котором человек наконец видит себя и смеется над своими слабостями»¹⁰⁹.

Очевидно, что битва «цивилизованных индивидов»¹¹⁰ воспринимается российским зрителем как бытовой конфликт, и от этого пьеса теряет идейный стержень. Основой, определяющей успех пьесы «Бог резни» в российских постановках, остается ее жанр. Множество игровых трюков и двусмысленных ситуаций дает возможность превратить пьесу Ясмینی Реза в фарс, но если сделать приоритетным текст автора, проследить идею, игру слов и смыслов в диалогах, то может получиться другой спектакль: философский, ироничный и в чем-то трагичный, который не нуждается в излишних театральных эффектах.

В связи с неоднократными утверждениями французской и российской критики о принадлежности драматургии Реза к «бульварному театру» необходимо подчеркнуть, что «бульварный» или, как его принято теперь называть, «частный театр» — это весьма успешный вектор развития современного драматического театра Франции. «Бульварный театр» в наши дни процветает и не теряет своих позиций, прежде всего потому, что легкие незамысловатые постановки, на которых

¹⁰⁹ Bertolotti, N. L'ironie dans le théâtre de Yasmina Reza. Paris: Université Paris-Sorbonne, 2015. [Электронный ресурс] — URL: https://www.academia.edu/16445822/Lironie_dans_le_th%C3%A9%C3%A2tre_de_Yasmina_Reza?auto=download (дата обращения: 16.04.2019). [Перевод мой. — *О.К.*].

¹¹⁰ Там же.

можно посмеяться и отдохнуть, нравятся зрителю, а зритель готов хорошо платить за то, что ему нравится.

В России французские пьесы, написанные для коммерческого театра, также пользуются большой популярностью и постоянно представлены в антрепризных проектах. Российскую антрепризу критики и зрители нередко обвиняют в вульгарности, отсутствии вкуса, называют халтурой, и эти обвинения часто обоснованы. Но, говоря о французских пьесах на российской сцене, необходимо учитывать их национальную эстетику и специфику. То, что в России может показаться непонятным и пошлым, в «бульварном театре» Франции — смешно, естественно и даже традиционно. Практически во всех репертуарных московских театрах идут французские «бульварные» пьесы. Обычно это яркие, веселые постановки, в которых заняты ведущие актеры. В театре «Ленком», к примеру, в сезоне 2018-2019 шла пьеса «Tout payé, или все оплачено» Ива Жамиака, в театре им. Вахтангова — «Ветер шумит в тополях» Жеральда Сиблейраса, в театре Сатиры — водевиль Эжена Лабиша «Кошмар на улице Лурсин».

Драматургию Ясмینی Реза нельзя однозначно причислить к произведениям «бульварного театра». Реза свободно лавирует между различными жанрами, преподносит действие в разных структурах и стилях, часто противоречивых. Это придает экспериментальный характер ее произведениям. Критики часто сравнивают пьесы Реза с «театром парадокса», говорят также об их принадлежности к «интеллектуальному театру». Николо Бертолотти в своей работе «Ирония в театре Ясмینی Реза» пишет: «Можно сказать, что драматургия Реза основывается на дихотомии: между театром Беккета и водевилем, между театром абсурда и Бульваром. Преодолевая различия в способе коммуникации, драматург расширяет границы и возможности языка»¹¹¹.

В своих произведениях Реза не проводит прямых аналогий с театром абсурда, желая показать самоценность своего стиля и метода, но парадоксальный, ироничный текст, тщательно выстроенные реплики, провокационность игровых

¹¹¹ Там же.

ситуаций завораживают зрителя и напоминают «театр насмешки» Ионеско. В философских рассуждениях персонажей о смысле жизни и предназначении искусства также можно усмотреть продолжение традиций авангарда и элементы театра абсурда. Театр Реза колеблется между трагедией и комедией. Когда атмосфера в пьесе накаляется и грозит перерасти в трагедию, Реза разряжает напряженную ситуацию комическими репликами или действиями персонажей. Этот прием роднит ее произведения с театром парадокса. Здесь уместно вспомнить диалог о будущем драматургии, который ведут персонажи в «Жертвах долга» Ионеско, и вывод о том, что «больше не будет драм или трагедий: трагедия превращается в комедию, комедия в трагедию, и жизнь становится игрой... да, игрой»¹¹².

Сама Реза называет свои произведения «трагическими комедиями» или «смешными трагедиями», не протестуя, впрочем, когда постановщики и зрители, не желающие углубляться в замысел автора пьесы, воспринимают «Арт» или «Бог резни» как комедии. В отличие от произведений авторов абсурда, в пьесах Реза преобладает не абсурдная идея, а ее конкретное воплощение. Покупка белой картины Сержем в пьесе «Арт» — абсурдный поступок, рассоривший трех друзей, который влечет за собой попытку объяснения, оправдания, адаптации к реальности. В пьесе «Бог резни» в ярких и эмоциональных перекрестных диалогах двух супружеских пар абсурдно не то, что говорят персонажи — абсурдна ситуация, в которой они оказались, запутавшись в собственных рассуждениях. Трагедия становится смешной, когда она абсурдна.

Для более подробного анализа творчества Ясмینی Реза имеет смысл рассмотреть авторские приемы в работе с текстом на примере пьесы «Человек случая». Эта камерная пьеса, написанная в 1995 г., не удостоилась пристального внимания критиков и не вызвала широкого обсуждения в прессе, но она не менее востребована для постановки на мировых сценах, чем «Арт» и «Бог резни». При рассмотрении текста этого драматургического произведения становится понятным,

¹¹² Ионеско Э. Лысая певица: Пьесы / Пер. с франц. Н. Мавлевич. М.: Известия, 1990. С. 121.

почему «Человек случая» пользуется большим успехом у зрителей, почему пьесу охотно ставят в профессиональных театрах и на учебных сценах.

В пьесе два действующих лица — Мужчина и Женщина среднего возраста, которые едут в одном купе во Франкфурт. На первый взгляд, структура пьесы проста и не оригинальна в сравнении с другими произведениями театра эпохи постмодерна. По форме это диалог двух персонажей, Мужчины и Женщины, но по сути это диалог монологов. Предполагается, что персонажи молча едут в поезде, размышляя каждый о своем, то есть не слышат монологов друг друга. Об этом предупреждает и ремарка в начале пьесы: «Каждый сам по себе». Там же еще одна ремарка: «Никакого реализма. Пространство. Местоположение». Тем не менее, по сюжету действие этой одноактной пьесы ограничено пространством купе.

Из первого же монолога Мужчины становится понятно, что он известный писатель. В его размышлениях много банальностей вперемешку с философскими откровениями и необязательными эпизодами из жизни знакомых, которые писатель как бы прокручивает в уме под стук колес. Реза использует оригинальный авторский прием, который заключается в том, что практически каждое предложение в монологах персонажей начинается с новой строки. Как средство выразительности, подчеркивающее ритм идущего поезда, автор периодически применяет анафору:

Как горько.

Как все это горько.

Как горька складка моих губ.

Как горько время, предметы, эти вещи, которые я разложил вокруг себя...¹¹³

Далее в монологе выражение «как горько» повторяется в начале каждого смыслового фрагмента, пока не сменяется новой анафорой. Таким образом, монологи по форме напоминают белый стих в стиле Жака Превера. Мысли вслух

¹¹³ Реза Я. Человек случая / Пер. с фр. Е. Наумовой [Электронный ресурс] // Сайт портала «Театральная библиотека Сергея Ефимова». – URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/r/reza/> (дата обращения: 10.06.2018).

повторами слов и словосочетаний цепляются одна за другую, создавая впечатление, что персонаж, как писатель, перебирает возможные варианты фраз для будущего романа. В монологах Женщины также часто встречаются анафоры и тематические повторы:

В какой тоске я собирала вчера чемодан!

А у мужчин похожая тоска?

Тоска сегодня утром.

Тоска на вокзале.

<...>

Мой друг Серж не любил ваши книги. Не любил ваши короткие фразы и повторы. Ставил вам в вину ваше видение мира.

Негативное, говорил он.

<...>

Серж, не любящий ваши книги и не любящий из-за ваших книг вас самого, говорил, что вам повезло, что сумели заставить меня вас полюбить. Говорил, что, читая вас, преследует невидимку, заставившего меня вас полюбить.¹¹⁴

Ясмина Реза не случайно применяет схожие речевые характеристики персонажей. Манера высказывания, также как и размышления персонажей, часто совпадают или дополняют друг друга. Попутчики с самого начала пьесы как бы находятся на одной волне. Женщина признается, что всю жизнь живет с творчеством этого писателя, поэтому могла отчасти перенять его образ мыслей: «Чтобы идти за вами по пути ваших мнимых излишеств, мне пришлось упражняться всю свою жизнь»¹¹⁵. Интересны переходы от одного монолога к другому. Персонажи часто подхватывают или продолжают мысли друг друга. Такой прием позволяет автору шаг за шагом, последовательно сближать героев. Реза достигает этого не явно, исподволь вызывая у читателя и зрителя необходимые

¹¹⁴ Там же.

¹¹⁵ Там же.

ассоциации. К примеру, Женщина говорит, что ее привлекает в романах писателя «обязательность» музыки и упоминает в конце своего монолога музыку Шумана. Мужчина начинает свой монолог со слов: «Подумать только, я не знал Дебюсси столько лет!», далее он рассуждает о своем исполнении музыки Скрябина, Шуберта, Баха и, наконец:

Всегда чувствовал Шумана. Теперь созрел.

«Вещая птица», вот что мне надо сыграть. Вот мой следующий кусок¹¹⁶.

Переплетение мыслей и желаний персонажей создает ощущение близости их мировоззрений. При этом создается впечатление, что многие реплики персонажей произносятся непосредственно драматургом, в особенности пассажи о творчестве:

Написать для театра?

Нет-нет-нет...

Ну, нет!

Как только эта мысль могла прийти мне в голову!

Наверное, что-нибудь в мозгу испортилось.

В театре, кстати, я переносу только бульвар.

По-настоящему.

В бульварном театре смеются естественно.

И не смеются тем адским смехом, который слышен теперь в зрительных залах, очагах культуры¹¹⁷.

Интересно, что, признавая несомненный литературный талант Ясмینی Реза, французские критики часто говорят о близости ее произведений к «бульварному театру». Действительно, в своих пьесах она использует приемы «бульварного» театра», выбирая и комбинируя лучшие его качества. К примеру, Реза привнесла в «разговорный театр», тексты которого часто банальны и бессюжетны, интригу, обязательную для «бульварных» пьес. В «Человеке случая» интрига сохраняется

¹¹⁶ Там же.

¹¹⁷ Там же.

до последнего и единственного реального диалога. Догадается ли писатель, что с ним в купе едет поклонница его таланта? Заговорит ли с ней? Осмелится ли она сделать шаг к сближению? Мужчина почти не обращает внимания на попутчицу, а Женщина наблюдает и оценивает писателя сквозь призму своего отношения к его творчеству. Она придумала своего героя, читая его романы, но зритель уже видит его внутренний мир, не всегда совпадающий с фантазиями женщины. Писатель, заинтересовавшись, наконец, Женщиной, начинает строить свои предположения о ней, но зритель уже знает ее лучше из ее же монологов. В маленьком купе как бы разыгрывается шахматная партия — игра ума, игра воображения, воспоминания и мечты. Как в психологическом этюде, сплетается клубок желаний, возможностей и невозможностей, порывов и комплексов.

В структуре пьесы немало элементов театрального и литературного постмодернизма, среди которых: смешение жанров, самоирония автора, незавершенность сюжета, эстетический и литературный эклектизм. К примеру, в тексте пьесы «Человек случая» можно отметить сходство с сюжетной линией «Письма незнакомки» Цвейга и затем услышать фамилию этого автора из уст персонажа. В этом заключается элемент интеллектуальной игры со зрителем.

МУЖЧИНА

Писатель с именем едет напротив незнакомки, читающей его последнюю книгу.

Милый сюжетец для рассказа.

Несколько староват.

Мог бы быть написан каким-нибудь.., ну, кем бы это?..

Каким-нибудь Стефаном Цвейгом¹¹⁸.

Но в отличие от героини новеллы Цвейга Женщина не романтически-абстрактный персонаж, а конкретная представительница среднего класса, неглупая, эгоистичная, кокетливая, ревнивая. Двойные стандарты поведения для нее в порядке вещей, как и для Писателя.

¹¹⁸ Там же.

ЖЕНЩИНА

Я не в лучших отношениях с Надин, женою Сержа.
 У Сержа были увлечения, и она знала, что я это знала.
 Жаль, что наши отношения не сложились.
 Надин уважала мою дружбу с Сержем.
 Она умная женщина.
 Все изменилось, когда у Сержа появились увлечения.
 Увлечения — слишком сильно сказано. Да ладно¹¹⁹.

Дальнейшие воспоминания Женщины о смерти родных и близких людей, размышления об ответственности перед ними, внезапно прерываются следующим пассажем:

Правильно решила, что надо покраситься перед отъездом.

В прошлый раз вышла слишком светлой, но в этот раз все получилось хорошо.

Правильно сделала, что надела желтый костюм. Совсем не холодно, я зря боялась, а он придает таинственность.

И если бы этот дурак-писатель соблаговолил поднять на меня взгляд, увидел бы меня во всей красе¹²⁰.

Реза не идеализирует и не жалеет своих персонажей. Она в некотором роде препарировывает типы людей одного социального круга в атмосфере замкнутого пространства (купе). Писатель, с одинаковым пафосом рассуждающий о приеме слабительного и о смысле жизни, презирующий критику своего приятеля, завидующий своему удачливому в любви другу, — личность неоднозначная, описанная Реза с иронией и сарказмом.

МУЖЧИНА

Не знаю, почему бы мне опять не принимать Микролакс.
 Я ведь был счастлив с Микролаксом.

¹¹⁹ Там же.

¹²⁰ Там же.

Жан говорит, это опасно. А он врач? В конце концов не понимаю, почему мне слушаться своего сына, который сам не врач и недоволен своей сутулостью, да еще и курит.

Мне с Микролаксом было хорошо.

Я удовлетворительно регламентировал свой кишечник.

Странное слово, регламентировать. В мое время не говорили регламентировать.

А Микролакс мне помогал.

Хватит об этом¹²¹.

Ясмина Реза в своих пьесах никогда не переходит ту грань, за которой начинается пошлость и безвкусица. Драматург умеет раздражить, шокировать, рассмешить публику — и все это умеренно, в достойных пропорциях, не опускаясь до вульгарности, хотя многие «бульварные пьесы» грешат этой самой вульгарностью. «Человек случая» по форме очень близка к «литературному» и «разговорному театру», а мастерски написанный текст и наличие интриги роднит ее с «хорошо сделанными» пьесами «бульварного театра». Мораль как обязательный элемент «бульварной» пьесы Реза заменяет конкретной, часто ироничной позицией в отношении своих персонажей, при этом основная идея и замысел автора пьесы остаются приоритетными.

Тема человеческих взаимоотношений — любви, дружбы и одиночества — так или иначе затрагивается во всех пьесах Ясмины Реза. О чем пьеса «Человек случая»? Об одиночестве, о желании найти родственную душу, о случае, который может изменить судьбу человека. Игра внутренних монологов как ведущий композиционный прием автора отражает идею игры случая, который свел героев пьесы в маленьком купе. Этот случай обыгрывается и в самом названии пьесы, совпадающим с названием последней книги Писателя. Родственные души могут сойтись или остаться друг для друга случайными попутчиками. Здесь, как и в других пьесах Реза, финал остается открытым. Неизвестно, зачем каждый из героев

¹²¹ Там же.

едет во Франкфурт, даже неизвестно, познакомятся ли они. Незавершенность сценического действия дает простор режиссерам и зрителям для трактовки финала пьесы. Автор пьесы не заигрывает с публикой, не предлагает ей «совместное творчество», но и не дистанцируется от нее. Отличительные черты драматурга: хороший литературный язык и широкая эрудиция, своеобразное чувство юмора и ирония. Даже неблагосклонные критики вынуждены признавать мастерство Я. Реза как писателя.

В современных пьесах драматурги часто мистифицируют, запутывают публику в лабиринтах воспоминаний, исторических событий, аллюзий, раздвоения личности персонажей. Сюжет в последних пьесах Реза не размыт, а четко структурирован, она не бросает зрителей в мутные воды недосказанности, ей не надо прибегать к «оригинальным» уловкам, чтобы привлечь внимание публики. Действие всех пьес Реза происходит во Франции, она традиционно ориентируется на французские реалии и поднимает темы, близкие ее соотечественникам. В то же время эти пьесы прекрасно принимаются международной аудиторией и легко удерживают внимание публики в течение полутора часов. Чем же объясняется мировое признание и коммерческий успех пьес Ясмینی Реза? Казалось бы, Реза ничего специально не делает для расширения своей популярности: она редко дает интервью, у нее нет своего блога или аккаунта в Твиттере. Но успех ее пьес не случаен — он, также как и все авторские приемы в работе над текстом, четко рассчитан и спланирован. На основе анализа творчества Ясмینی Реза можно уверенно выделить составляющие международного успеха ее пьес.

Во-первых, для перевода пьес Реза выбирает литераторов, хорошо знающих национальную культуру и понимающих национальный французский юмор. Желательно, чтобы переводчиком стал хороший писатель или даже драматург. Для английской версии «Арта» и «Бога резни» в Великобритании переводчиком стал Кристофер Хэмптон. Американским переводчиком был выбран Дэвид Айвз. В России пьесы Реза переводили Елена Наумова и Дмитрий Быков. Это лишний раз доказывает, что для Реза очень важен текст, важно бережно донести его до зрителя.

В тексте выражена ее позиция как драматурга, которую не должны затмевать трактовка режиссера и сценическое воплощение пьесы.

Во-вторых, Реза закончила актерский курс Парижской консерватории и прекрасно знает театральную среду изнутри. Она понимает значение выигранных реплик и создает привлекательный для актеров текст, написанный в форме интеллектуальной игры, в которую с удовольствием играют профессионалы и учащиеся. Интересно, что в пьесах Ясмینی Реза нет главных и второстепенных ролей. Все роли — значимые, все персонажи одинаково ценны для автора и для понимания сути драматического произведения.

В-третьих, во Франции и за рубежом к участию в постановках по пьесам Реза привлекаются знаменитые актеры. К примеру, для участия в пьесе «Арт», которая с неизменным успехом несколько сезонов шла в Лондоне и Париже, — Пьер Ванек, Фабрис Люшини, Пьер Ардити; в Великобритании — звездный состав исполнителей: Том Кортни, Альберт Финни и Кен Стотт; в России — Игорь Костолевский, Михаил Янушкевич, Михаил Филиппов.

В-четвертых, ограниченное число персонажей, простота сценографии, минимум технических средств и материальных вложений дают неоспоримые преимущества в постановке, важные для современных театральных режиссеров и менеджеров. Этими же принципами руководствовались при постановке своих пьес авторы театра авангарда. Сюжет и действие пьес не занимают больше места и времени, чем требуется для их фактического изложения. Простота сценографии удобна и выгодна для небольших театральных сообществ, для студенческих и региональных трупп. Например, с 1998 г. в США насчитывается более 200 профессиональных постановок пьес Реза.

В-пятых, привлекательный сюжет, в котором затрагиваются актуальные вопросы нашего времени. Общей темой в этих пьесах является одиночество человека в ближайшем окружении, его неумелые и часто неудачные попытки найти утешение в других. Бытовая канва и проблемы, хорошо знакомые представителям среднего класса, заставляют публику сопереживать героям и смеяться над собой. Для большинства пьес Реза характерен открытый финал, который предполагает

разные варианты развития событий, в зависимости от интонаций в общении персонажей, прочтения материала и видения режиссера. Не случайно «Бог резни» так отличается в своих постановках и вызывает неоднозначную реакцию публики.

Следует отметить, что международный и коммерческий успех пьес Ясмину Реза не является критерием безусловного таланта для французской театральной критики. Большинство театроведов по-прежнему относит произведения Ясмину Реза к «бульварному театру». Несмотря на многочисленные театральные премии, ни одна из ее пьес не была поставлена в Комеди Франсез, не получив, таким образом, абсолютного признания на родине Мольера. Вот одно из высказываний Реза, в котором она выражает свое отношение к французской критике: «Французские интеллектуалы систематически отвергают все, что связано с успехом. Что бы это ни было: если это не поставлено в антикоммерческих условиях (то есть не является официально финансируемой постановкой), это не воспринимается всерьез. С другой стороны, все коммерческие спектакли, иными словами, где нужна поддержка публики — являются для них подозрительным. Таким образом, на протяжении длительного времени меня хвалили газеты правого толка и таблоиды, но я была совершенно отвергнута более интеллектуальными газетами левого крыла <...>. После того, как мои работы стали играть в Берлине, в Королевском Шекспировском Театре и во всех скандинавских национальных театрах, французское интеллектуальное сообщество решило, что я, в конце концов, не так уж и плоха»¹²².

Ясмину Реза часто отдает свои пьесы для постановки в зарубежные театры. К примеру, она написала пьесу «Bella Figura» (2015) для театра Шаубюне в Берлине, и эта пьеса в постановке Томаса Остермайера впервые была показана в переводе на немецкий язык. Возможно, за неимением других определений или по совокупности приемов, во Франции произведения Реза попадают в категорию «бульварного театра», в то время как в других странах, где нет готового ярлыка,

¹²² Patch J. Yasmina Reza / Пер. с англ. О. Старостовой [Электронный ресурс] // Сайт портала «arlindo-correia.com». – URL: <https://arlindo-correia.com/040203.html> (дата обращения: 01.03.2018).

эти пьесы оценивают как психологические, комедийные, проблемные, интеллектуальные.

В итоге проведенного исследования творчества Ясмینی Реза можно сделать вывод о том, что ее пьесы, являясь очень качественным драматургическим материалом, не относятся к какому-либо конкретному жанру или театральному направлению. В этом состоит их оригинальность и привлекательность для режиссеров и зрителей. Несмотря на скептическое отношение французской театральной элиты, нельзя не отметить уникальность авторского стиля и неоспоримую популярность творчества Ясмینی Реза, что ставит ее пьесы в один ряд с лучшими произведениями современной французской драматургии.

2.2. Творческий метод драматурга и режиссера Жоэля Помра

В наше время профессии драматурга и режиссера во французском театре все больше сближаются. Драматурги часто работают вместе с театральной труппой, становясь членами актерского сообщества. Например, автор Ренан Шено сотрудничает с режиссером Давидом Бобе, подключая к процессу создания текста актеров, музыкантов, танцоров. Часто режиссеры сами пишут пьесы, как Марьон Обер для своей труппы, состоящей из актрис. Многие драматурги создают свои театральные компании, как Жоэль Помра «La compagnie Louis Brouillard» или Оливье Пи «L'inconvénient des boutures» (Неуместность осадка). Таким образом, для продвижения пьесы автор часто сам становится ее постановщиком и продюсером, что обусловлено экономическими и социальными реалиями существования театральных сообществ во Франции.

О творчестве Жоэля Помра уже говорилось в первой и во второй главах в связи с использованием элементов «коллективного творчества» в работе его театральной труппы и в связи с обращением данного автора к «социально направленным сюжетам». Жоэль Помра – один из ведущих современных французских режиссеров и драматургов, создавший необычную эстетику представления и уникальную модель существования театральной Компании. Творчество этого мастера представляет интерес еще и потому, что оно необыкновенно разнообразно и продуктивно. Он получил множество литературных и театральных наград, среди которых восемь премий Мольера, премия Станиславского, премия Бомарше, премия Палмера и другие.

Прежде всего, привлекает внимание необычность театральной Компании, основанной Жоэлем Помра в 1990 г. «Компани Луи Бруйар» существует уже 27 лет под руководством одного режиссера и драматурга. Немногие театральные сообщества Франции успешно работают в течение такого длительного срока. «Компани Луи Бруйар» ставит в среднем по одной пьесе в год, но собственной площадки не имеет, ее спектакли выходят на разных сценах в различных городах Франции. Так, «Полюсы» (Rôles, 1995) поставлены в Национальном драматическом

центре Оверни, «Мой друг» (Mon ami, 2001) — в Театре Пари-Вилетт, «Что мы сделали?» (Qu'est-ce qu'on a fait?, 2003) — в Национальном драматическом центре Нормандии, «К миру» (Au Monde, 2004) и «Торговцы» (Les Marchands, 2006) — в Национальном театре Страсбурга. В 2006 г. сразу три спектакля Помра «К миру», «Красная шапочка» и «Торговцы» были показаны в рамках юбилейного шестидесятого Авиньонского фестиваля, что способствовало невероятной популярности французского автора-режиссера. В 2007 г. Помра удостоивается Гран-При в области драматургии за пьесу «Торговцы». В этом же году «Компани Луи Бруйяр» становится на три года резидентом возглавляемого Питером Бруком Театра Буфф дю Нор, на сцене которого в октябре 2007 г. выходит их новый спектакль «Я дрожу» (Je tremble). С 2010 по 2013 гг. Жоэль Помра становится приглашенным автором (artiste associé) театра Одеон и Национального Брюссельского театра. Этот статус означает, что его носитель в течение определенного срока работает в театрах, где нет постоянного режиссера (стандартная ситуация для Франции), творит в их мастерских и представляет на их сценах несколько спектаклей в сезон, но при этом остается «свободным художником», сотрудничает с другими театрами или, как в данном случае, не прерывает работы с собственной труппой «Компани Луи Бруйяр».

Необычен и сам подход Помра к созданию драматургических произведений и спектаклей. Не имея единой театральной площадки для творчества, Помра находится в процессе непрерывного поиска, эксперимента, доработки своих пьес и спектаклей. По мнению Помра, работа над спектаклями не прекращается никогда, даже в процессе гастролей. Репетируя новую пьесу с частью своей труппы, занимаясь новым проектом, мастер не выпускает из виду уже созданный. Жоэль Помра подчеркивает, что он никогда не хотел возглавить какой-либо Драматический центр (Centre dramatique) для того, чтобы продолжить свои изыскания на более удобной и привычной сцене: «Я мечтаю о возможности сохранить для жизни все мои спектакли и таким образом создать репертуар, состоящий из пьес, число которых увеличивается каждый год. Идеально было бы

играть наши произведения в течение 20-30 лет и дольше. Наблюдать, как стареют актеры вместе со спектаклями»¹²³.

У режиссера-драматурга особый подход к процессу постановки каждого спектакля. Сам Помра различает две категории: «спонтанные пьесы» (*pièces spontanées*), которые рождаются в процессе постановки, — «Я дрожу», «Воссоединение двух Корей» (*La Réunification des deux Corées*, 2013), и пьесы с более определенным, заранее проработанным текстом, такие как «Торговцы» или «Моя холодная комната» (*Ma chambre froide*, 2011).

Для работы со «спонтанными» пьесами Помра на репетициях намечает общую канву спектакля. Объясняя основную идею и мотивы действующих лиц, автор просит своих актеров проиграть на площадке ситуацию, которую он описывал. Часто режиссер даже не знает, в каких отношениях будут его герои. Повествование выстраивается в процессе импровизаций, направляемых режиссером. Актеры на площадке раскрывают разные аспекты отношений персонажей, проясняя и уточняя основную линию сюжета. Импровизация не столько помогает в написании текста, сколько в определении возможного развития ситуации, позволяет выявить естественную реакцию человека в предлагаемых обстоятельствах. Затем автор спектакля размышляет и выстраивает свое видение данной ситуации, свой сюжет.

Жоэль Помра часто создает образы своих персонажей, ориентируясь на характер актера, его личные качества. Он утверждает, что без участия актеров пьеса не может быть написана, спектакль не может быть поставлен. Актер приобщается к созданию пьесы в результате творческого поиска. Интересно, что совместная работа над текстом в процессе написания пьес позволяет некоторым актерам официально становиться соавторами спектакля и получать гонорары и права наравне с Помра.

При создании спектакля «Круги/Версии» (*Cercles/Fictions*, 2010) Жоэль Помра изначально не придавал значения фиксированному тексту,

¹²³ Boudier M. Avec Joël Pommerat, un monde complexe. Arles: Actes Sud-Papiers, 2015. P. 41.

сосредоточившись на проработке сценографии, актеры импровизировали при работе с текстом в течение репетиций, чтобы представить историю как можно ближе к реальности. Для «Торговцев» автор спектакля решил, что единственная актриса произносит текст рассказчицы, и нужно было создать персонажей, которые будут импровизировать в процессе рассказа. Команда долго работала над тем, чтобы создать атмосферу военного завода на сцене, чтобы понять, как двигаются персонажи, определить сценографию и смонтировать отдельные эпизоды. В процессе репетиций на сценической площадке выработалась определенная организация представления. Даже после выпуска спектакля текст пьесы может быть изменен автором при определенных условиях. Практически три процесса: написание пьесы, репетиции и сам спектакль — сливаются в творчестве Помра в одно мобильное, постоянно меняющееся действие.

Вызывает удивление необыкновенная продуктивность в работе Компании, каждый сезон она дает по 200-300 представлений. К примеру, с момента создания в 2004 по 2015 гг. «Красная шапочка» прошла больше 900 раз; в сезоне 2012-2013 г. «Великая и невероятная история коммерции» была сыграна 86 раз в двадцати разных городах.

Такой график работы возможен благодаря особой организации финансовой деятельности «Компани Луи Бруйар». Продуктивность театральной Компании и активная деятельность отдельного автора-режиссера были бы невозможны без помощи государственных структур. Для того чтобы государство оказывало театральной компании финансовую помощь, ей нужно прежде зарекомендовать себя как стабильному сообществу, конкурентоспособному и богатому творческими идеями и проектами. «Компани Луи Бруйар» субсидируется Министерством культуры Франции и Региональным управлением по делам культуры (DRAC). Государственные дотации составляют не более 10 % от бюджета Компании, при создании новых проектов помогают спонсорские деньги, но основу экономики «Компани Луи Бруйар» составляют доходы от турне. Каждый сезон от четырех до семи спектаклей находятся на гастролях, во время которых труппа дает до трех сотен представлений.

Финансовый успех компании базируется также на продуктивной и последовательной политике руководителя — Жоэля Помра, который остается независимым творцом собственных произведений, даже будучи резидентом какого-либо театра. Это форма производства гарантирует полную свободу в выборе творческой команды (в спектаклях Компании могут быть одновременно задействованы до 150 человек), но она же ведет к возможным финансовым рискам. Свои репетиции Жоэль Помра начинал, даже если на спектакль не хватало средств, так было при постановке «Пиноккио» в 2002 г., когда помещение на время репетиции ему предоставили безвозмездно знакомые меценаты.

Во время гастролей основной труппы Жоэль Помра приглашает актеров для нового проекта и начинает создавать с ними спектакль. Режиссер считает необходимым найти взаимопонимание между всеми членами команды, для него важна слаженная работа всех театральных служб в процессе поиска и создания спектакля. При этом репетиции одной пьесы традиционно занимают несколько месяцев (от трех до шести). Новая пьеса пишется автором в процессе репетиций, что придает ей дополнительную мобильность и актуальность. «Я пишу не пьесы, я пишу спектакли»¹²⁴, – говорит о своем творчестве Помра и просит называть себя «автором спектакля», так как все представления основаны на его собственных текстах.

В своих произведениях Помра исследует процессы, происходящие в современном обществе, поднимает актуальные вопросы, затрагивает широкий круг проблем. Его персонажами являются представители разных социальных слоев: политические деятели и аристократы, средний класс и наемные рабочие. Проблемы конкретных людей, наших современников, их идеалы, круг общения, работа, семейные отношения предстают перед нами в спектаклях этого автора. В своем творчестве Помра особенно интересуется психологией человеческих отношений. Интересно, что каждую свою работу автор спектакля стремится сделать уникальной, его постановки очень разные, они отличаются по манере исполнения

¹²⁴ Там же. С. 26.

и драматургическому материалу. В «Полюсах», «Моем друге» (2001) и «Благодаря глазам моим» (*Grâce à mes yeux*, 2002) Помра выводит на сцену необычных персонажей, колеблющихся между самореализацией в жизни и самовыражением в творчестве как возможном способе существования. Перед героями Помра стоит выбор между прошлым и будущим, мечтой и реальностью. Ощущение их чужеродности, отстраненности от общества вызваны враждебностью окружающего мира. В «Торговцах» и «Великой и невероятной истории коммерции» Помра исследует психологию представителей рабочего класса. Политические проблемы страны и личные проблемы обывателя переплетаются в необычном и в то же время узнаваемом рисунке повседневной жизни. Пьесы Жоэля Помра наполнены социальным содержанием и одновременно выдержаны в зрелищной эстетике современного театра.

«Компани Луи Бруйяр» много гастролирует по всему миру — Европе, России, Соединенным Штатам и Латинской Америке, — являясь одной из самых заметных и востребованных французских трупп. Компактные и изобретательные постановки знаменитого автора-режиссера с удовольствием принимают театры в разных регионах Франции и за границей.

Жоэль Помра активно сотрудничает с представителями Театральных сообществ в России. В 2007 г. Помра привез в Москву на фестиваль NET (Новый Европейский Театр) свой спектакль «Торговцы», который во Франции получил Гран-при за драматургию (2007). В то же время в рамках фестиваля NET он поставил в театре «Практика» пьесу «Этот ребенок» с русскими актерами. В следующем году на фестиваль «Большая перемена» режиссер привез свой спектакль «Красная шапочка». В 2010 г. в рамках Года Франции в России на сцене Театрального центра им. Вс. Мейерхольда совместно с театром «Практика» была создана русская версия «Пиноккио», в которой Помра воплощает свое особое отношение к театральным постановкам для детей.

Пьеса «Этот ребенок» написана по социальному заказу, инициированному Фондом семейных пособий, и предназначена для показа в нетеатральных помещениях для малообеспеченных слоев населения. Начинаясь работа в 2003 г.

в традициях документального театра: Жоэль Помра и его актеры несколько дней разговаривали с женщинами из бедных провинциальных семей. Записав эти беседы, Помра их обработал таким образом, что они перестали быть документом, превратились в экспериментальный спектакль, который шел под названием «Что мы сделали?». Позднее режиссер сделал из сценических этюдов на тему семейных отношений полноценную пьесу, которую поставил в Париже в 2006 г., изменив название спектакля на «Этот ребенок». Речь в пьесе идет в основном о неблагополучных или неполных семьях, но в наши дни эта тема так или иначе касается каждого зрителя. Истории, описанные Жоэлем Помра, просты и узнаваемы, они могут случиться с любым человеком, независимо от национальности, возраста и положения в обществе.

Пьеса «Этот ребенок» состоит из десяти сцен, не связанных между собой сюжетной линией, но объединенных общей темой — темой взаимоотношений родителей и детей. Диалоги по своей структуре напоминают отрывки разговоров, случайно услышанных на улице, в чужом доме, на лестнице, в больнице. Эти разговоры внезапно обрываются, подходя к кульминации, оставляя зрителей в ожидании продолжения истории. Спектакль идет в черной комнате с неярким рассеянным светом, падающим сзади и сверху, отчего лица остаются в полутьме и многие фигуры видны лишь как силуэты. Обычно в сценографии Помра предпочитает нейтральное пространство: либо белый фон, либо черную, пустую коробку. На сцене «Практики» режиссер так же обошелся минимумом средств, отказавшись от декораций. Только в глубине сцены за ширмой угадываются музыканты. Музыка и полное затемнение служат для отбивок между короткими эпизодами. Таким образом, диалоги напоминают случайно выбранные кадры из черно-белых кинофильмов, отрывки чужих семейных историй, почти документально поданный материал.

В начале спектакля на сцене театра «Практика» мужской голос в полной темноте поет песню мамонтенка из мультфильма «...ведь так не бывает на свете, чтоб были потеряны дети...». Эта идея явно предложена кем-то из московской труппы. Но смысл пьесы Помра состоит в том, что дети могут потерять родителей

так же, как и родители детей, даже если они продолжают жить рядом. Дети вырастают не такими, какими бы хотели их видеть родители, они не испытывают благодарности за то, что для них сделали, и не хотят слышать советов и нотаций.

В первой сцене мать упрекает взрослую дочь в том, что она не оправдала надежд, не оправдала вложенных в ее воспитание усилий и средств. Ее речь проникнута сознанием собственной значимости, настойчивым желанием помочь своему ребенку:

МАТЬ. Но ты не видишь, какая ты унылая, как уныла твоя жизнь.

Ребенок не может жить в таком унынии.

ДОЧЬ. Я не всегда унылая.

МАТЬ. Ты серая, девочка моя. Мне очень больно видеть тебя такой. Каждый день я задаю себе вопрос, как ты могла развить в себе всю эту серость, это отсутствие желаний... Стань красивой, даже если просто для других... Мне бы так хотелось, чтобы ты меня услышала!¹²⁵

Очевидно, что разговор о серой личности дочери заводится не в первый раз. Мать вольно или невольно обижает и подавляет своего ребенка. Кажется, что дочь довольна своей жизнью и не тяготится низкой самооценкой, ее ответы вежливы и односложны, но она все глубже замыкается в себе, сдерживается, не желает грубить матери, измучившей ее своими замечаниями.

Действующие лица следующего эпизода — отец и маленькая дочка, с матерью которой он давно разошелся. Отец эгоистично ожидает любви и сочувствия от девочки, он удивлен ее равнодушием. На все «взрослые» вопросы дочь отвечает «да», «нет», «не знаю», ребенка тяготит это выяснение отношений, ей хочется скорее вернуться домой к маме. Маленькая дочь в этом диалоге предусмотрительно закрывается от отца, интуитивно чувствуя, что он к ней равнодушен.

¹²⁵ Помра Ж. Этот ребенок / Пер. с фр. И. Гуськова, Д. Рубцовой [Электронный ресурс] // Сайт портала «Театральная библиотека Сергея Ефимова». – URL: http://www.theatre-library.ru/authors/p/pomra_zhoel (Дата обращения: 15.06.2018).

Еще один семейный конфликт — сцена между подростком и его больным отцом. Отец мечтает вновь вернуться на работу, обрести свою социальную значимость. Его не смущают доводы о том, что именно из-за тяжелого труда на шахте он потерял здоровье. Сын считает его слабоумным, презирает больного отца и стыдится его:

СЫН. Поторопись сдохнуть, а то тебя еще кто-нибудь услышит.

ОТЕЦ. Если бы я сказал такое своему отцу, он бы меня убил.

СЫН. Да, но ты-то не мужик. Это ты меня боишься, потому что ты не мужик. Потому что жизнь твоя дерьмо и ты сидишь в кресле целыми днями, пуская соплю как шестилетний ребенок... я тебя не выбирал. Я не выбирал такого отца как ты.

ОТЕЦ. И я тебя не выбирал. Я не выбирал подобного сына.¹²⁶

В другой сцене одинокая женщина мучает своего сына-школьника претензиями, ревностью, нервными срывами. Мать навязчиво добивается от сына того внимания и заботы, которые она хотела бы получать от мужчины.

МАТЬ. Мне необходимо, чтобы ты хоть изредка целовал меня... мне это необходимо... это еще не все... разговаривать со мной, как делаешь ты... знаешь, мне кажется, что ты как-то отдалился с некоторых пор... ты отдалился, ты больше не прижимаешь меня к себе, ты больше не называешь меня своей любимой мамочкой, ты больше не целуешь меня так часто, как раньше... как будто ты меня избегаешь...

РЕБЕНОК. Ну все! Я опоздал...

МАТЬ. Ты бежишь от меня! О Боже, ну что я такого сделала, чтобы мой родной сын только и думал о том, как сбежать, как улизнуть?

РЕБЕНОК. Извини меня, мама.

МАТЬ. Иди-иди! Уходи! Иди к своим одноклассникам. К своей учительнице, которая тебя обожает, которая тебя боготворит в

¹²⁶ Там же.

буквальном смысле слова! Иди! Лишь бы тебе не пришлось пожалеть об этом позже!¹²⁷

Из приведенных выше примеров становится понятно, что автор рассматривает отношения самых близких людей. Это бытовые диалоги, которые можно услышать в повседневной жизни неблагополучных семей. Узнаваемые ситуации, взаимные обвинения и обиды родных людей, которые не хотят понимать друг друга. Но чтобы выйти за пределы обычной бытовой ссоры, автор спектакля запретил членам труппы внешне выражать свои эмоции. Актеры должны относиться к своим персонажам несколько отстраненно, чтобы не навязывать зрителям своих оценок. Герои Жоэля Помра лишены биографий, каких-либо ярких отличительных черт: это просто мать и дочь, мать и сын, отец и дочь. Лица актеров в полутьме стерты и неразличимы, так же как и характеры персонажей; для зрителя они ни хорошие, ни плохие, просто обычные люди. Помра намеренно «подает» все конфликты в приглушенных тонах, ориентируясь на восприятие зрителем «чужих» историй.

В сцене родов фигуры действующих лиц едва различимы. Слышны голоса мужчин и женщин, реплики которых сливаются в общий хор, напоминающий хор древнегреческих плакальщиц, основная тема которого: «Она удерживает ребенка!» и рефрен роженицы: «Я хочу, чтобы он вышел!». Действия на сцене практически нет, в полутьме слышны только голоса, а актеры стоят вдоль стены, подавая реплики, это заставляет зрителя вслушиваться в текст, что делает сам текст более значимым. Возможно, эта сцена задумана автором как некая интермедия в общей сюжетной канве спектакля.

В постановке есть два нетипичных эпизода, которые выбиваются из ряда семейных сцен. В одном из них молодая женщина предлагает отдать своего новорожденного ребенка бездетной паре соседей, которых она встречает на лестнице.

¹²⁷ Там же.

МОЛОДАЯ ЖЕНЩИНА С РЕБЕНКОМ. Я вам его отдаю, он теперь ваш.

МУЖЧИНА. Как вы можете говорить подобные вещи?

МОЛОДАЯ ЖЕНЩИНА С РЕБЕНКОМ. Со мной все в порядке, знаете, со мной все хорошо... я в полном порядке... Я наблюдаю за вами эти последние месяцы... Я постоянно встречаю вас в доме, вы кажетесь такими счастливыми вдвоем... Вы кажетесь такими открытыми к другим, такими терпеливыми со всеми, по-видимому... такими почтительными и предупредительными, даже заботливыми... к детям, да и не только... ко всем мне так кажется.

МУЖЧИНА. Но это невозможно.

МОЛОДАЯ ЖЕНЩИНА С РЕБЕНКОМ. Не пугайтесь, все может легко устроиться.

ЖЕНЩИНА. Вы это несерьезно?!

МОЛОДАЯ ЖЕНЩИНА С РЕБЕНКОМ. Да нет. Совершенно серьезно... Я говорю, что отдаю его вам, этого ребенка... Со мной все в порядке... не пугайтесь... Я люблю этого ребенка... Я люблю его по-настоящему, и я действительно хочу, чтобы он был счастлив, этот ребенок... Поэтому я отдаю его вам... Я, вы знаете, я молодая, я смогу еще когда-нибудь иметь других детей... но пока что вот этого я отдаю вам¹²⁸.

Из-за нейтральных интонаций, на которых настаивает режиссер, непонятно, искренна ли молодая мать, хочет ли она, чтобы и о ней позаботились, как о ребенке, хотят ли соседи взять ребенка и как разрешится эта необычная ситуация. Оборвав сцену в момент кульминации, Помра ставит своих героев и зрителя перед выбором. Зритель может сам додумать финал, который бы его больше устроил. В этом диалоге привлекает внимание постоянное повторение словосочетания «этот ребенок». Ребенок не «мой», не «ваш», практически общий или ничей. Надо

¹²⁸ Там же.

заметить, что в каждом эпизоде спектакля так или иначе произносится слово «ребенок», что подтверждает общую тему, казалось бы, разрозненных диалогов.

Еще один нетипичный эпизод представляет собой сцену в морге. Женщину вызвали на опознание тела подростка: это может быть ее сын. Вместе с ней, чтобы поддержать в трудную минуту, пришла ее подруга — соседка. Женщина боится и долго не решается приподнять простыню с трупа и, наконец, сделав это, испытывает потрясение и затем бурную радость: это не он!

ЭЛИЗАБЕТ МАРКЕР. Боже мой, какое счастье. Никогда я такого не испытывала, это ужасно. Господи, спасибо, спасибо Тебе Господи.

СОСЕДКА. Ну пошли, пожалуйста, Элизабет... пусть эти люди закончат свою работу... (Элизабет смеется.) Пойдем, прошу тебя, мне надоело, я больше не могу.

ПОЛИЦЕЙСКИЙ. Если это не Ваш ребенок, Вы можете идти.

Элизабет, продолжая смеяться, подает знаки полицейскому.

Жестом показывает ему приблизиться

ПОЛИЦЕЙСКИЙ. Что происходит?

СОСЕДКА. Что происходит, Элизабет?

ЭЛИЗАБЕТ МАРКЕР *(смеясь)*. О Боже мой, ну пожалуйста.

СОСЕДКА. Что ты там делаешь?

ЭЛИЗАБЕТ МАРКЕР *(в сторону, полицейскому)*. Это ужасно, я такая счастливая, это так страшно, я так счастлива, как сумасшедшая, это ужасно, я так перепугалась, поэтому... но это ее сын, ее собственный сын, это ужасно, чудовищно, страшно, я-то знаю, это ее сын, ее собственный сын, но Вы не можете представить, как я счастлива, как я счастлива, что это не мой, что это не мой сын, а ее... Вы понимаете?¹²⁹

Элизабет Маркер — это единственное имя в пьесе. Остальные персонажи не имеют имен собственных. Конкретное имя героини придает сцене достоверность, необходимую в документальной драме. Страшная, эгоистичная радость матери, что

¹²⁹ Там же.

умер НЕ ЕЕ РЕБЕНОК, умер ребенок подруги, которая пришла поддержать ее. Безумный и безудержный смех и облегчение от того, что беда обошла стороной. В этой сцене Помра показывает, как счастье одной матери может стать причиной горя для другой.

Необычность двух описанных выше эпизодов заключается в том, что в них присутствует интрига. Это не просто диалоги, это маленькие пьесы, в конце каждой из которых ощущается тревожная незавершенность. Эти сцены делают спектакль более динамичным, придают ему необходимый драматизм, намекают на трагическую развязку в ходе семейных конфликтов.

Яркими и показательными с точки зрения семейной психологии являются два больших монолога. В них автор наиболее полно воплощает чувства и желания своих персонажей. Монолог беременной женщины, которая говорит о прекрасном будущем своего ребенка, при этом почти каждая ее фраза начинается с «Я»:

я найду силы взяться, наконец, за свою жизнь
 я им всем покажу, кто я
 я докажу моей матери, что зря она мне не доверяла
 я не буду его бить, моего ребенка
 я не буду вести себя, как раньше
 я найду себе нормальную работу с нормальной зарплатой, чтобы стать
 абсолютно безупречной матерью
 я займусь своей внешностью
 я не буду матерью, которая вызывает у своего ребенка жалость
 я не буду депрессивной матерью, которая постоянно торчит в кресле
 перед телевизором и курит сигареты одну за другой.¹³⁰

Из большого импульсивного монолога, представленного отдельной сценой, можно узнать практически все о будущей матери. Уже понятно, что в своей речи молодая женщина демонстрирует набор косвенных претензий к собственной матери. Сильное впечатление производит неожиданный финал этого монолога:

¹³⁰ Там же.

...моя мать наконец поймет, кто я / она будет просто обязана признать, что я способна быть кем-то / она не сможет этого не признать / и от этого она сдохнет / сдохнет, увидев, на что я способна / на что я способна ради моего ребенка / она подохнет, увидев, что я способна дать больше, чем дала она нам, своим детям / она подохнет, увидев, что мой ребенок счастлив, в отличие от нас, ее детей / она подохнет, увидев, что я — счастлива, что я могу и больше в ней не нуждаюсь / она подохнет, и вот тогда я стану счастлива по-настоящему / я стану счастлива / по-настоящему счастлива / я буду счастлива по-настоящему, и мой ребенок тоже будет счастлив / он будет счастлив / ему придется быть счастливым, / придется.¹³¹

Очень трудно не поддаваться эмоциям, произнося подобные монологи, не форсировать голос, не впадать в истерику. Особенно тяжело это дается русским актерам, представителям другой театральной школы. Но именно монотонное, маниакальное повторение одних и тех же слов и выражений помогает проявить истинную сущность персонажа, делает монолог более реалистичным и страшным. Здесь нет необходимости в громком проявлении чувств, в страстях. Жоэль Помра не стремится достучаться до находящейся в состоянии пассивного ожидания публики, а предлагает ей самой разобраться с персонажами, которых актеры воплощают на сцене.

Откровения беременной женщины в чем-то перекликаются с монологом из восьмой сцены. Здесь отец гордится тем, что заставил сына жить по своим правилам, и уже навязывает ему свои методы воспитания внука. После длительных нотаций сын взрывается.

Ты выдрессировал меня отлично, тебе никогда не приходилось жаловаться на меня... Ты терроризировал меня все мое детство, все мои школьные годы, всю мою юность... Да, ты можешь гордиться... Я боялся тебя, как ребенок должен бояться своего отца в твоём представлении... Я

¹³¹ Там же.

и сейчас продолжаю тебя бояться... Я бы так хотел избавиться от этого страха... этот страх меня изматывает, он меня изнуряет, он меня разрушает... Я бы так хотел уберечь моего собственного сына от страха... я бы так этого хотел, если бы это было возможно... Извини меня, я бы так хотел быть непохожим на тебя...¹³²

Сравнивая эти два монолога, можно понять, что люди, произносящие их, сами страдают детскими комплексами. И что ждет еще не родившегося ребенка, если родители уже заранее планируют, как будут его «дрессировать», если родительская любовь неотделима от страха и ненависти.

Автор замышлял «Этого ребенка» как документальную драму о несбыточной любви к ближнему. О любви к самому ближнему, какого только можно придумать, — к собственной матери, собственному отцу или ребенку. Но получилась пьеса, состоящая из череды современных семейных конфликтов. Напряжение, изначально присущее отношениям между родителями и детьми, в этом сочинении доведено до крайности. Здесь выясняют между собой отношения представители разных поколений, и каждое новое поколение надеется не повторить ошибок своих родителей, но это лишь несбыточная мечта.

По структуре пьеса напоминает произведения «разговорного театра», где диалоги ничего не решают. Французскому зрителю привычен такой театр с большим количеством разговоров и практически без действия. А если еще учесть, что в постановке нет ярко выраженных эмоций, то можно предположить, что в России такой спектакль не смог бы долго продержаться на сцене. Герои пьесы часто косноязычны, Помра показывает их неумение выразить свою мысль и чувство в бесконечных повторах слов и фраз, постоянно повышая градус напряжения. Речь персонажей наполнена избитыми клише, родители повторяют затверженные наизусть и передаваемые по наследству из поколения в поколение фразы: «Это для твоей же пользы», «Как ты разговариваешь с отцом?», «Я хочу, чтоб мой ребенок был счастлив», «Я столько сделала для тебя». При этом в пьесе

¹³² Там же.

нет сцен насилия и нецензурной брани, которыми могли бы отличаться скандалы в неблагополучных семьях. Все персонажи Помра держат себя в рамках буржуазного приличия, употребляя литературные выражения. Самое страшное слово в пьесе — «сдохнуть».

Пьесу «Этот ребенок» нельзя назвать оптимистичной, здесь нет ни одной живой и радостной сцены, впрочем, пьесы, как и спектакли Помра, не отличаются особым весельем, скорее, меланхоличным лиризмом. Однако в последней сцене звучит оптимистическая нота. Мать просит прощения у взрослой дочери. На общем фоне довольно реалистичных диалогов эта сцена производит впечатление «подслащенной пилюли», заверения в том, что однажды все будет хорошо.

Ты смело могла бы сказать, что я была жестока. Потому что это правда, дитя мое... Я была очень жестока... А вот ты со мной не жестока. Никогда ты не скажешь мне резкого, злого слова. Никогда. Да, это правда: ты говоришь, что не хочешь меня видеть. Но ведь это же так естественно. Так естественно. Если бы ты знала, как я тебя понимаю. После всего... После всего, что тебе пришлось вынести. Вынести от своей матери...

Да, от чистого сердца я благодарю тебя, дочка, за благородство твоей души, за то благородство, которого не было у меня к тебе, которому я тебя не научила и которое ты смогла все-таки сама воспитать в себе, да, это ты меня учишь, да, это я учусь у тебя, девочка моя, и я говорю тебе спасибо. <...> Я прошу у тебя прощения, дочка, от чистого сердца, я прошу тебя простить меня за то, что я не была той матерью, которую бы ты заслуживала... Прости... Я пойду...¹³³

Пафосно-сентиментальный монолог с множественными повторами и подчеркнута литературной речью кажется неестественным для малообразованной женщины. Но для пьесы, написанной с целью социальной реабилитации, оптимистичный финал, должно быть, просто необходим.

¹³³ Там же.

Следует подчеркнуть, что тема «социального театра» по-прежнему актуальна и востребована во Франции в наши дни. Нередко государственные организации дают авторам заказы на социальные пьесы. Как правило, такие пьесы ставятся на сценах Народных театров и касаются проблем французского общества. Но в случае с Жоэлем Помра необычный метод в работе с драматургическим материалом и огромная популярность «автора спектакля» вывели его постановки на международный уровень.

Опыт Жоэля Помра еще раз подтверждает, что пьесы и спектакли социальной направленности могут быть актуальны и востребованы как на французской сцене, так и за границей.

В своем творчестве Помра особое значение придает соотношению реальной жизни с «реальностью» на сцене. Не случайно автор спектакля периодически берется интерпретировать фантастические и сказочные сюжеты. Театр для Жоэля Помра — это место, где можно изменить реальность, представить ее в разнообразных аспектах, данных и воображаемых. «Реальность для меня — это то, что очевидно, и, в то же время, труднодостижимо. Реальность — это внешний материальный мир, и, одновременно, мир воображаемый, мир, который мы себе представляем»¹³⁴. Но кроме этих двух реальностей есть еще менее очевидная составляющая театрального действия, ее Помра называет «фантомной реальностью» (*réalité fantôme*). «Это то, что нельзя описать простыми словами, что-то, что ощущается между жестами, взглядами и произносимыми фразами, эта реальность гораздо более существенная и сильная, чем та, которую можно выразить в тексте или игрой актеров»¹³⁵.

Представлять реальность — это значит учитывать, принимать в расчет все ее составляющие, что обязует к четкой работе, проработке малейших деталей. На сцене автору спектакля необходимо сочетать «самое необычное с самым простым, банальным, самое личное с самым грандиозным, самое серьезное и трагичное с

¹³⁴ Boudier M. Avec Joël Pommerat, un monde complexe. Arles: Actes Sud-Papiers, 2015. P. 91. [Перевод мой. — *О.К.*].

¹³⁵ Там же. С. 94.

самым смешным, самое актуальное с самым анахроничным, объединить все эти понятия, ничего не упуская, и таким образом, может быть, привести в театральность немного реальности, да, это моя навязчивая идея: поймать момент реальности»¹³⁶.

Реальность в театре Жоэля Помра каждый раз создается заново от спектакля к спектаклю и зависит от предложенной авторской концепции, ее восприятия актерами и зрителем, который вместе с героями проживает ситуацию в предлагаемых обстоятельствах. Иногда при помощи освещения, музыки, запахов Помра создает особую атмосферу, способную передать тонкие чувства или стимулировать воображение, включая зрителя в процесс сотворчества. Таким образом, зритель открывает в произведении новый смысл, его взгляд на «реальность» зависит от воображения и веры в происходящее.

Работа автора спектакля в области создания сценической реальности особенно ярко представлена пьесами, написанными Жоэлем Помра на сюжеты классических сказок. Это «Красная Шапочка» (2004), «Пиноккио» (2008) и «Золушка» (2011). Драматург предлагает трактовку всем известных сказочных сюжетов как аллегорию современной жизни. Во Франции жанр этих пьес Помра определяют как «магический реализм» (*réalisme magique*). Реальность и вымысел на сцене неразделимы, причем волшебство часто существует только в воображении самих персонажей. Для «автора спектакля» не так важен сюжет, как ощущение сказки, вера или неверие в возможность чуда в реальной жизни.

Идея интерпретации народных сказок не оригинальна. На протяжении веков французские литераторы, такие как Вольтер, Альфонс Доде, Анатоль Франс, Марсель Эме обращались к жанру сказки, по-своему пересказывая классические сюжеты. Каждая литературная сказка тесно связана с мировоззрением автора и несет приметы исторической эпохи, в которой он жил и творил, при этом французская сказка отличается рядом специфических национальных черт, в ней в большей мере, чем в сказках других народов, обнаруживаются тенденции к

¹³⁶ Там же. С. 93.

артистизму, к игре. Нередко устаревшие волшебные элементы сюжета здесь излагаются с иронией, как эпизоды смешной истории, где фантастическое подчинено реальному, бытовому. Французским сказкам присущ психологизм и рационалистическое толкование чудесного, а также раскованность и свобода изложения фольклорных мотивов. К примеру, оригинальная версия «Красной Шапочки» у Шарля Перро занимает всего две страницы. Это лаконичный поучительный рассказ, предназначенный не для маленьких детей, а, скорее, для молодого поколения. В сказке Перро нет счастливого финала, его дописали позже для детей. Заканчивается сказка так: «И с этими словами злой Волк набросился на маленькую Красную Шапочку и съел ее».¹³⁷

Но это еще не конец произведения, важной составляющей сказок Шарля Перро является Нравоучение (*Moralité*), написанное в стихах. Это по-своему ироничный вывод, который переводит события на язык светского общества и отражает отношение самого литератора к содержанию сказки. В «Красной Шапочке» мораль сводится к тому, что не следует молодой девушке ходить одной в лес и беседовать там с Волком, тем более, если он очень учтивый и любезный, иначе не стоит удивляться, если девушку съедят.

Жозель Помра не отходит от традиций французской литературной сказки, он интерпретирует ее, пересматривая сюжет через призму наших дней. В спектакле автор выступает как рассказчик, а истинный рассказчик может иметь свое видение истории, менять отношение слушателей и зрителей к персонажам. В своих пьесах-сказках Помра не отказывается от логики действия, но зачастую поступки его персонажей невозможно предвидеть, или же они противоречат устным высказываниям. Таким образом, «автор спектакля» адаптирует сюжет и «моралите» Шарля Перро к социальным реалиям нашего времени. Помра не меняет название сказки, хотя современные авторы часто используют классический сюжет для создания пьесы с новым названием.

¹³⁷ Разумовская М.В. Французская литературная сказка. М.: Радуга, 1983. С. 76.

После успеха «Красной шапочки» на юбилейном шестидесятом фестивале в Авиньоне (2006) и удачного проката спектакля во Франции, Жоэль Помра в 2008 г. привозит свою психологическую сказку в Москву на международный фестиваль театра для детей «Большая перемена».

В постановке Помра две героини, которые поочередно перевоплощаются то в мать, то в Красную Шапочку, то в бабушку. Большую роль в пьесе играет голос рассказчика. Первая половина спектакля проходит в убаюкивающем ритме присказки. Для зрителя это уже игра, тем более что текст рассказчика иногда напоминает детскую считалочку:

Часто маленькая девочка оставалась у себя дома
в своем доме, в очень маленьком домике.
Иногда мимо проходили соседи,
она смотрела на них,
иногда шел дождь, иногда светило солнце.
Иногда она ходила в школу неподалеку от дома,
иногда возле дома останавливались нищие, чтобы попросить денег
у ее матери,
иногда возле дома останавливались другие дети,
иногда она играла с другими детьми,
иногда ей бывало все же весело,
но иногда ... ей часто бывало скучно¹³⁸.

Мать девочки постоянно занята важными делами, не обращает внимания на фантазии и переживания Красной Шапочки. Возможно, когда-то она сама была одиноким ребенком, с которым некому было поиграть и поговорить по душам.

Иногда маленькая девочка старалась, как могла, привлечь к себе внимание, но мама маленькой девочки всегда была так занята, что уже не видела своей собственной дочери. Девочка свою маму видела, а вот мама

¹³⁸ Помра Ж. Красная шапочка / Пер. с фр. И. Гуськова, Д. Рубцовой // Петербургский театральный журнал. [Электронный ресурс] – URL: <http://drama.ptj.spb.ru/author/pomra-zhoel/> (дата обращения: 12.02.2018).

свою маленькую девочку не видела. Как если бы девочка стала невидимкой, да, невидимкой¹³⁹.

Иногда, в свободное от важных дел время, мать затевала с ребенком странную игру: она пугала маленькую девочку страшным лесом, изображая чудовищ, которых она может там встретить. Красная Шапочка испытывала ужас, но ей очень нравилась эта игра: чем больше девочку пугают темным лесом, тем интереснее ей представляется встреча со своим первым монстром.

Девочка растет, старается печь вкусные пирожки и все настойчивее хочет навестить старую бабушку, пройдя незнакомой дорогой через лес. Спектакль «Красная Шапочка» по пьесе Жоэля Помра — это история одинокого ребенка, который не чувствует материнской любви, ищет тепла и понимания не в семье, а в неподходящем для этого месте — «в лесу». Интерпретация Жоэля Помра, в конечном итоге, преследует воспитательные и поучительные цели. Здесь, так же как в сказке Шарля Перро, можно почувствовать нравоучение, предназначенное, прежде всего, родителям: будьте внимательны к своим подрастающим детям, не позволяйте им заблудиться в лесу современной жизни, полной соблазнов и искушений.

Актуальность выбранной автором темы подтверждена большим успехом «Красной Шапочки» во Франции и других европейских странах. Многочисленные постановки пьесы Жоэля Помра французскими театральными компаниями интересны, прежде всего, сценическим воплощением авторского текста. К примеру, в театре Компани Нюи Бланш (Companie Nuits Blanches) на сцене две актрисы, которые с нейтральными или же менторскими интонациями читают текст по школьным тетрадкам. На заднем плане рок-музыкант, который своей игрой на гитаре озвучивает страхи и непонимание в маленькой женской семье. Интересна постановка режиссера Тифен Гуитон в театре Комеди Сант-Мишель с труппой «Ля Петит Компани (37)» (La Petite Companie (37)). Отношения между героинями здесь во многом определяет визуальный ряд спектакля. На черном фоне развернуто

¹³⁹ Там же.

большое алое полотно, которое при помощи актрис становится действующим лицом и превращается то в накидку, то в страшный лес, то в монстра, то в занавес, то в постель.

В марте 2017 г. состоялась премьера спектакля «Красная Шапочка» на малой сцене Театра на Таганке. Пьеса Жоэля Помра была поставлена при поддержке Французского института в России, что очень важно для развития сотрудничества в области драматического искусства между нашими странами. Спектакль молодого режиссера Виктории Печерниковой — это сказка для взрослых, немного сокращенный вариант пьесы Помра. В оформлении спектакля используются современные театральные приемы: минимум декораций, закадровый голос рассказчика, видеоинсталляция, компьютерная анимация.

Первая часть спектакля, до встречи девочки с «волком», поставлена как комическая, почти клоунская пантомима. В трактовке Виктории Печерниковой достаточно иронии по отношению к первоисточнику. Мама и дочка очень похожи: одинаковые платья и прически, основное отличие — красный берет у матери, как символический атрибут взрослости, который девочка в свое время должна получить. Актрисы работают под фонограмму с голосом рассказчика до того момента, когда маленькая девочка попадает в «лес» и говорит «волку»: «Я тебя не боюсь!». Образ Волка передается посредством компьютерной анимации на заднике. В спектакле Печерниковой нет Волка как такового, есть Страх, страх неизвестности и страх потери. В Театре на Таганке зрелищно представлен спектакль о необходимости преодоления детских страхов и страхов матерей, которые боятся отпускать от себя взрослеющих детей. Мораль спектакля-сказки режиссера Виктории Печерниковой можно выразить словами критика Екатерины Писаревой: «В целом таганковская “Красная Шапочка” — хорошая терапия, профилактика недопонимания и урок любви. На него стоит прийти со своей мамой

или взрослыми детьми, чтобы посмотреть со стороны на проблемы, встречающиеся в каждой семье. Прийти, чтобы понять — и принять — себя»¹⁴⁰.

Спектакль «Пиноккио» по сказке Карло Коллоди в переложении и постановке Жоэля Помра был впервые показан в 2008 г. на сцене театра «Одеон» в Париже. В 2010 г. Помра осуществил свою постановку этой сказки в Москве на сцене Театрального центра им. Вс. Мейерхольда в совместном проекте с театром «Практика». Этот спектакль был показан также на фестивале «Пространство режиссуры» в рамках культурной программы Года Франции в России.

В сказке Коллоди помимо оригинальных волшебных приключений деревянной куклы присутствуют элементы комедии масок и площадных представлений. В сюжете можно проследить обращение автора к христианским заповедям, мистицизм и ярко выраженную назидательность. Кукла-ребенок постоянно совершает дурные поступки и, получив жестокий урок, раскаивается. Пересказ Жоэля Помра не искажает содержание сказки, все основные моменты повествования в пьесе сохранены. При этом автор спектакля привносит в него современные реалии, делает сюжет более доступным и понятным молодому поколению. Все «сказочные» пьесы Помра это, по сути, психодрамы, где в хрестоматийном сюжете исследуется психология современного подростка, и спектакль «Пиноккио» на российской сцене не стал исключением.

Действие спектакля разворачивается на темном, мрачном фоне, который подчеркивает безысходность ситуации, в которой оказался эгоистичный и угрюмый подросток Пиноккио. Он вынужден жить в нищете, в темном чулане, посещать ненавистную школу. Ему внушают, что он должен быть благодарным. Но кому и за что? Отцу — за то, что тот вырезал его из дерева бензопилой? Своим грубым и наглым товарищам? Фее — за ее назидания и навязчивую доброту? Возможно, где-то есть яркая, удивительная, сказочная жизнь, но эта жизнь не для Пиноккио, ведь в глазах окружающих он всего лишь бездушная марионетка с

¹⁴⁰ Писарева Е. Недетская сказка о женской доле // Московский комсомолец. 2017. №27359 (31 марта). С. 6.

дурным характером и дурными манерами. В большом мире, куда Пиноккио сбегает из своей нищей комнаты, так же тоскливо, но еще и опасно. А чудесная жизнь в стране Вечного безделья, увиденная глазами мальчика-куклы, проносится где-то на заднем плане, в мелькании цветных огней. Помра не лакирует сказочным антуражем реальную суть социальных и семейных отношений в современном обществе, где вынуждены жить или выживать подростки. Тинейджеру необходимо действовать — попробовать то, что запрещено, узнать самому почему «нельзя» и пробиться к свету! В своем послании, обращенном к подрастающему поколению, Жоэль Помра стремится донести мысль о возможности проявления личной свободы, необходимости задуматься о своем существовании, попытаться вырваться из мрачной действительности и научиться принимать мир таким, какой он есть. Ключевой момент сказки Коллоди — перерождение героя из деревяшки в настоящего мальчика, в процессе невероятных и тяжелых испытаний. Помра в этой сказке интересуется, прежде всего, тема неблагополучных семейных отношений, но основная идея спектакля не противоречит первоисточнику — это превращение героя из марионетки в живого, свободно мыслящего и действующего человека.

В постановках Жоэля Помра традиционно большое значение придается тексту. По сравнению со сказкой «Красная Шапочка» оригинальная версия «Пиноккио» имеет значительно больший объем (всего 36 глав), и в ней гораздо больше приключений и сказочных событий. Адаптация Жоэля Помра занимает всего 75 минут. В спектакле есть рассказчик, который комментирует и направляет действие, но это повествование не столь яркое и волшебное, и впечатление от текста совсем не то, которое можно было бы ожидать от прочтения детской сказки. Тем более, что Пиноккио у Помра совсем не похож на шустрого, задорного и наивного Буратино из русской сказки Алексея Толстого. Пьесы Помра со сказочным сюжетом в российской прессе часто называют «антисказками», при том что во Франции этот термин не употребляется. Можно заметить, что в своих антисказках Жоэль Помра утрирует не самые лучшие черты характера героев, помещает персонажей в неудобные жизненные обстоятельства и в неудобные сценические конструкции. В спектакле играют всего четыре актера, которые по

ходу действия меняют образы, причем роль Пиноккио, мальчика с набеленным лицом и черными губами, исполняет женщина (актриса Алиса Гребенщикова). Персонажи сказки часто напоминают тени, в полутьме возникают необычные, удивительные и пугающие образы: дети-манекены в школьном классе, прекрасная Фея на ходулях, замаскированных пышной юбкой, убийцы в белых костюмах с колпаками, напоминающие куклуксклановцев.

Как многие работы Помра, спектакль «Пиноккио» очень сложен в техническом исполнении. В сценографии обращает на себя внимание виртуозная световая партитура и работа со звуком. Режиссер активно использует аудиовизуальные технологии, лазерные эффекты и «атмосферные запахи». Действие пьесы в рассеянном свете кажется нереальным, призрачным. В постановке Жюэля Помра присутствует визуальное подтверждение чудес и нарративная назидательность, безусловно, необходимые и уместные в сказке, но само действие проходит в мрачных, печальных тонах, в нем нет особой, яркой веселости и легкости. Как и в случае с «Красной Шапочкой», реакция критики и зрителей на постановку в Театральном центре им. Вс. Мейерхольда была неоднозначной. Спектакль французского автора вызвал множество разных отзывов и споров в прессе и интернете, где мнения менялись от самых восторженных до резко негативных: спектакль увидели как яркое авангардное зрелище, дающее надежду на перемены, либо как депрессивную, мрачную историю с невнятным концом. Знатоки-лингвисты отмечали плохой перевод с французского, театроведы хвалили сложную сценографию, но с осторожностью отзывались об основной идее спектакля и игре актеров. Здесь надо иметь в виду, что о привычной для нашего зрителя игре по системе Станиславского речь не идет, актеры вынуждены произносить текст и двигаться в соответствии с концепцией режиссера, выработанной еще во Франции.

Удивление и недоумение зрителей вызывает прежде всего то, что спектакль, адресованный юной публике, напоминает сумрачно-жутковатую пьесу абсурда. Хотя во Франции этот спектакль весьма популярен и рекомендован именно детям

и подросткам. В 2016 г. постановка «Пиноккио» получила премию Мольера за спектакль для юношества.

Интересно, как бы отнесся ребенок, читавший «Золотой ключик» А. Толстого, или смотревший фильм «Приключения Буратино» (1975), к маленькому, злому и несчастному человечку Пиноккио из спектакля французского режиссера? Понравился бы ему нелюдимый «кузен» Буратино? В тексте, предложенном Помра юному зрителю, много сочувствия, приглашения к размышлению, но мало доброты. Неслучайно в России с 2010 г. больше не было попыток поставить пьесу «Пиноккио». Разница в менталитете по-прежнему дает о себе знать и на уровне воплощения произведений драматического искусства. Антисказки Помра не имеют в России столь же большого и стабильного успеха, как в европейских странах, возможно, потому, что у нас не принято рано приобщать детей к трудностям и проблемам взрослой жизни.

Спектакль «Золушка» создан Жоэлем Помра в октябре 2011 г. для Национального Брюссельского театра и до сих пор играет бельгийской труппой. В интерпретации Жоэля Помра сюжет сказки реалистичен, ее герои вполне современные люди, и само действие на сцене не располагает к ожиданию чудес. В этой пьесе Помра сохранил основную канаву сюжета классической сказки, при этом характеры и психология героев сильно изменены. Главная героиня — Золушка, девочка-подросток, которая не может смириться со смертью матери. Она носит на руке большие часы, чтобы каждые пять минут вспоминать о маме. Более того, Сандра (от французского *Cendrillon*) испытывает комплекс вины из-за того, что не слышала последних слов матери, и постоянно наказывает себя за это изнурительной работой в доме мачехи. Однажды часы-будильник на руке Сандры не прозвонили вовремя: «Нет такого упрека, который мог бы описать то, как она разозлилась на саму себя. Ей хотелось, чтобы ее наказали, и она бы страшно

мучилась. Но какое наказание могло бы соответствовать преступлению, которое она, возможно, совершила...»¹⁴¹.

После этих слов Рассказчицы психическое здоровье героини уже вызывает сомнения у зрителя.

Сандру в этой пьесе нельзя назвать бесправной — каждый раз ей предлагают альтернативу, но она всегда делает выбор в пользу уничижительных заданий. Девушке кажется, что лучшей судьбы она не заслуживает. При этом Сандра протестует, когда ее называют доброй. Необычное, покорное поведение подростка в доме мачехи Помра объясняет комплексом вины, иначе с чего бы современная девушка стала чистить туалеты чужих ей людей. Фоном к основному действию безразлично-печальный женский голос читает историю молодой девушки, которую «не так просто рассказывать и не так просто выслушать»¹⁴². Текст этого спектакля рождался на сценической площадке в процессе длительной работы всей творческой команды. Для каждой сцены пробовали все новый антураж, музыку и свет, долго подбирали костюмы. В доме у мачехи все одеты в стиле провинциальных буржуа кроме Золушки-Сандры. На ней непритязательная одежда уборщицы, которую она с готовностью меняет на ортопедический корсет, когда мачеха ругает ее за уродливую осанку. Можно сказать, что этот наряд олицетворяет скованность и внутренние зажимы подростка.

Необычна и сценография спектакля. Дом мачехи — это стеклянная коробка, о стены которой разбиваются птицы, а Сандра без конца моет стеклянные стены и собирает мертвых птиц. В спектакле есть и сказочные элементы, но представлены они сквозь призму повседневной реальности. Атмосферу королевского дворца передает лишь восторженное отношение нарядившихся в исторические костюмы родственников Золушки. Это просто мечта о красивой, сказочной жизни, к которой

¹⁴¹ Помра Ж. Золушка / Пер. с фр. Т. Уманской // Петербургский театральный журнал. [Электронный ресурс] – URL: <http://drama.ptj.spb.ru/author/pomra-zhoel/> (дата обращения: 12.02.2018).

¹⁴² Там же.

они стремятся. Есть в спектакле и волшебница, но эта Фея-неудачница, своим поведением и нарядом больше похожая на городскую сумасшедшую.

В пьесе «Золушка» очевиднее, чем в других сказках Помра, действие происходит на грани фантазии и реальности. В спектакле часто произносится слово «воображение». Таким образом, автор спектакля как бы настаивает на том, чтобы зритель проявил воображение, подстегивая его необычностью предлагаемых обстоятельств.

РАССКАЗЧИЦА: Если у вас достаточно воображения, я знаю, что вы сможете меня услышать. И, возможно, даже меня понять.

У Золушки была богатая фантазия, и в тот день она была сильно взволнована. В жизни воображение иногда так разыгрывалось у нее в голове, что вытворяло с ней всякие фокусы.¹⁴³

Иногда в предложении сквозит ирония и даже насмешка. К примеру, мачеха, обращаясь к Золушке, говорит, что ей нужно только вообразить, каким может быть после ремонта мрачный подвал, где ей предстоит жить. Несколькими репликами позже она одергивает Сандру:

Размечталась? Пора заканчивать с пустыми мечтаниями, надо включаться в реальную жизнь, девочка моя!¹⁴⁴

И, наконец:

Девушке стало труднее переносить одиночество. Она стала придумывать истории, которые ее утешали, которые ее веселили и которые она проецировала на окружавшие ее стены.¹⁴⁵

Но однажды в жизни Сандры случается чудо: при помощи очень странной Феи ей удается попасть на бал и встретить там принца, такого же несчастного подростка, как она сама. Король скрывает от сына, что его мать умерла. А Юный Принц много лет живет в ожидании телефонного звонка от матери, якобы

¹⁴³ Там же.

¹⁴⁴ Там же.

¹⁴⁵ Там же.

застывшей где-то в путешествии из-за длительной забастовки. Золушка же, зная о том, что принца обманывают, рассказывает ему правду.

ОЧЕНЬ ЮНАЯ ДЕВУШКА. Я хочу сказать... что, мне кажется, я знаю, что твоя мама тебе не позвонит... ни завтра... ни через неделю. *(Небольшая пауза.)* Потому что твоя мама, потому что твоя мать, ее сердце перестало биться... десять лет тому назад... вот уже десять лет, как твоя мать умерла... Дело в том, что твоя мать мертва... Вот...<...>

ОЧЕНЬ ЮНЫЙ ПРИНЦ. А тебе хотелось бы, чтобы я тебе сказал, что твоя мама умерла?!

ОЧЕНЬ ЮНАЯ ДЕВУШКА. А мог бы... Ты мог бы мне это сказать... Потому что это правда, моя мама умерла, и знаешь, мне тоже пора бы перестать придумывать, воображать, что она однажды вернется, если я, например, буду постоянно о ней думать. Нет! Она умерла, и это так! Моя мама не вернется! Она умерла! Так же, как и твоя! И ничего нельзя сделать? Нет, ничего.

ОЧЕНЬ ЮНЫЙ ПРИНЦ. Какие грустные вещи ты говоришь.

ОЧЕНЬ ЮНАЯ ДЕВУШКА. Да, это печально! Но это так.¹⁴⁶

Подростки так глубоко погружены в прошлое, в трагедию потери близкого человека, что даже не думают влюбляться. Девушка стала для Принца товарищем по несчастью, помогла осознать реальную потерю матери, помогла в ситуации, с которой не могла до сих пор справиться сама и за которую бесконечно наказывала себя, драя стены и туалеты нелюбимых родственников.

«Мне кажется, что в жизни бывает, когда придумываешь себе какие-то сказки, прекрасно знаешь, что все это выдумки, но все равно в них веришь»¹⁴⁷, — говорит Золушка Принцу, а Принц дарит ей на память свой ботинок. И никаких хрустальных башмачков в XXI в., и никакой сказочной любви.

¹⁴⁶ Там же.

¹⁴⁷ Там же.

В 2014 г. спектакль по пьесе Жоэля Помра «Золушка» был поставлен в России в московском театре «Практика». Режиссер постановки Марфа Горвиц в 2010 г. окончила режиссерский факультет ГИТИС (мастерская Сергея Женовача). Горвиц постаралась донести до российского зрителя основную идею Помра, приблизить сказочный сюжет к современной реальности, сделать сказку более понятной для нового поколения зрителей. В оформлении спектакля используются пластиковые прозрачные стулья, надувной прозрачный диван и стерильно-белые стены, которые становятся экранами для проекций, расширяя пространство сцены. Спектакль на московской сцене получился более живым и оптимистичным из-за темпераментной игры российских актеров, а также более ироничным, благодаря режиссерским приемам. «Золушка» в постановке Марфы Горвиц — это рассказ о подростках, живущих в сложном мире взрослых, о роли взрослых в сложном мире подростков. Это спектакль о взрослении и умении принимать жизнь такой, как она есть.

Здесь хочется еще раз обратиться к теме нравов, как необходимому атрибуту французской сказки. В заключении сказки «Золушка» Шарль Перро приводит два нравов, и сводятся они к следующему: первое о том, что красота — это сокровище, а доброта — бесценна, но красота без доброты теряет свою ценность. Второе — более прагматично и иронично: хорошо иметь от рождения множество талантов и прекрасных душевных качеств, но все они напрасны, если вам не помогут их проявить родные или крестные. Основной замысел и идея пьесы «Золушка» далеки от наставлений Шарля Перро. Помра не предлагает образцов поведения и четких установок в жизни. Категории красивый-некрасивый, добрый-злой, талантливый-бездарный в реальном мире и в восприятии современного зрителя сильно размыты. В конечном счете это спектакль о внутренних блокировках и зажимах, о самоограничении, а также об общечеловеческой потребности в любви, внимании и понимании. Во Франции пьесу Жоэля Помра «Золушка» называют психологической драмой, она входит в обязательную университетскую программу для тех, кто хочет получить степень бакалавра театрального мастерства.

Во всех спектаклях Помра, адресованных юному поколению, делается акцент именно на изложении современной реальности в рамках сказочного сюжета. По сути, ничего нового в том, чтобы переложить старые сказки на новый лад, нет, и российского зрителя этим не удивишь. Достаточно вспомнить пьесы-сказки драматурга Евгения Шварца. В 1936 г. он написал пьесу «Красная Шапочка» — оптимистичную интерпретацию сказки со стихами и песнями в традициях советского театра. А в 1947 г. по сценарию Шварца был поставлен любимый многими поколениями фильм «Золушка». Сюжеты этих сказок не теряют популярности у зрителя. В последние годы на сцене и на экране можно было увидеть множество разных версий «Красной Шапочки» и «Золушки», представленных в разных жанрах. Но от множества современных изложений и переделок сказочных сюжетов пьесы Жюэля Помра отличает непосредственное обращение автора к теме взаимоотношений детей и родителей. Во всех своих антисказках Помра прежде всего привлекает внимание зрителей к проблемам современных подростков. Основные черты Красной Шапочки, Пинокио, Золушки — то, что их роднит: одиночество, уход в себя, собственные иллюзии, комплексы, страхи. В каждом из героев чувствуется какой-то надлом. Поражает также некая бездуховность этих персонажей, но в той среде, где они обитают, успех измеряется совсем не духовными ценностями. Взрослые не дали им любви, заботы, защиты, поэтому они сами должны научиться защищаться, любить и о ком-то заботиться. В отличие от оригинальных сказок, в постановках Помра нет абсолютно добрых или злых персонажей. Ни один герой Помра не обладает каким-либо качеством характера «по определению». Особое внимание автор спектакля уделяет психологии, стараясь понять и объяснить причины поведения каждого из персонажей. Жюэлю Помра интересно непосредственное обращение к общечеловеческому опыту — к тому, что зритель так или иначе пережил или переживает сам (потеря любви, физическая ущербность, смерть близкого человека). Автор спектакля создает особый мир на стыке реальности и вымысла. Помра говорит о желании воспроизвести на сцене необычную атмосферу, передать ощущения, которые испытываешь, когда читаешь книгу и воображаешь себе

персонажа. Во всех трех сказках обязательно звучит голос рассказчика. На сцене рассказывают и показывают сказку, но ассоциации, возникающие у зрителя, делают его соучастником в создании нового варианта сказки. Автор спектакля не настаивает на своей позиции, что выражается в нейтральных интонациях рассказчика, которые дают ощущение его отстраненности от действия. Эту же мысль подтверждают нечетко обозначенные отношения между персонажами и нечетко выраженная идея постановки. Таким образом, Помра предлагает зрителям самим задуматься о смысле обновленной сказки и о характерах персонажей.

В чем же состоит секрет популярности Жоэля Помра, востребованности его произведений на родине и за границей? Прежде всего, это большая работоспособность «автора спектакля», совмещение гастролей «Компани Бруйар» с репетициями новых проектов и применение принципа «коллективного творчества» в работе Компании. Большой интерес представляет уникальная методика Жоэля Помра — написание текстов непосредственно в процессе репетиций. Для обретения международной популярности важен также широкий спектр затрагиваемых тем и проблем современного общества и оригинальная разработка канонических сюжетов. При постановке пьесы Помра учитывает интересы широкого зрителя, интернациональность темы, интерактивность, применяя и комбинируя современные технические возможности сцены.

Слияние «авторского» и «режиссерского» театра — это еще одна современная тенденция, которая прослеживается при рассмотрении творчества Помра. Руководящая роль драматурга на всех этапах создания театрального проекта и оригинальное воплощение авторских идей на сцене определяют и объясняют непрекращающийся интерес к спектаклям Жоэля Помра и международный успех его произведений.

Таким образом, рассмотрев очень разные по стилю и содержанию пьесы современных французских авторов Жана-Люка Лагарса и Фабриса Мелькио, Ясмину Реза и Жоэля Помра, можно выделить общие черты, присущие их произведениям. Пьесы перечисленных авторов обладают особой театральностью и представляют собой качественный литературный материал, что подтверждается

многочисленными премиями в области театра, широким международным признанием.

Исследуя актуальные темы и взаимоотношения в современном обществе, используя оригинальные приемы в написании театральных текстов, Ж.-Л. Лагарс, Ф. Мелькио, Ж.-М. Бессе, Я. Реза, Ж. Помра и другие драматурги не пренебрегают основами классической драматургии. Пьесы этих авторов отличаются от общей массы современных текстов для театра тем, что они основаны на логичном, последовательном изложении и являются целостными произведениями, интересными широкому кругу зрителей, достойными постановки на мировых сценах. Эпатажные и яркие представления с элементами цирка, варьете, гиньоля по-прежнему остаются привлекательными для публики, но спектакли, в основе которых лежит качественная драматургия, являются неотъемлемой частью современного театрального искусства. Актуальные и оригинальные пьесы выдающихся авторов во Франции становятся национальным достоянием и на протяжении многих лет позволяют сохранять интерес зрителя к драматическому театру.

Заключение

В первой главе, представляющей собой теоретическую и историографическую часть работы, были проведены необходимые исследования развития драматического театра Франции второй половины XX в. Изучение социокультурных аспектов стало отправной точкой для дальнейшего рассмотрения и анализа тенденций и течений современной французской драматургии.

В начале первой главы были рассмотрены примеры непосредственного влияния исторических событий на появление новых форм в области театрального искусства. Театральное движение неотделимо от социальных и политических процессов, проходивших во Франции в 60–70-е гг. XX в. Поиски революционного языка сцены, опыт «коллективного творчества», эксперименты в области агитационного театра и театра-митинга в эпоху студенческих волнений и колониальных конфликтов придали новый импульс развитию театра, расширили поле его деятельности, выявили оригинальные формы общения со зрителем. Театральный кризис, начавшийся в 60-х гг. XX в., был спровоцирован экономическими и социальными факторами, но в большей степени это был кризис драматургии, так как значимость авторского текста в театре вновь подверглась сомнению. Основная причина кризиса заключалась в противоречии между авторским и режиссерским театром. Режиссеры-постановщики в те годы вольно интерпретировали классику и новые пьесы, считая их только материалом для реализации своих замыслов. В результате многие авторы перестали писать для театра. Экспериментальный опыт представителей авангардного театра в годы кризиса драматургии продолжили и развили представители школы структурализма. Особое значение для театрального движения приобрело появление новых возможностей для свободного восприятия и интерпретации художественного произведения.

Творческие изыскания в работе с текстом и методами его воплощения на сцене продолжались на протяжении всего XX в. Большое влияние на развитие театрального искусства и экспериментального театра, в частности, оказало

отношение к представлению как к «коллективному творчеству». Постановки в духе «коллективного творчества» самим фактом своего существования отрицали приоритет авторского текста и руководящую роль режиссера, но они обогатили современную драматургию в области новых театральных приемов, способствовали непосредственному общению со зрителем и зрелищности представления. Эксперименты в области агитационного театра и театра-митинга показали, что можно использовать новые, необычные для театра средства коммуникации. Театр «идеологической борьбы» содействовал привнесению на сцену не-театральных текстов: газетных и журнальных статей, личной переписки и дневников, записей судебных процессов, политических дискуссий и т. п. Эти тексты, не предназначенные для сцены, помогали развитию интерактивной коммуникации и стали впоследствии основой для новых форм представления. В течение последующих десятилетий идеологический театр агитации и пропаганды, где актеры являются создателями текстов и самого представления, утратил лидирующие позиции, но самодеятельные коллективы и некоторые театральные компании, такие как Театр дю Солей и Компани Луи Бруйар, и в наши дни следуют принципам совместной творческой работы. Особенностью французского театра XX в. является его неизменная вовлеченность в политические и социальные процессы, проходящие в стране. Революционная активность масс в 60–70-е гг. и опыт «коллективного творчества» оказали существенное влияние на последующее развитие театра и определили социальную направленность драматургии, которая стала отличительной чертой французского театра на многие годы.

Еще одна особенность взаимодействия сценического искусства и французской драматургии заключается в многообразии театральных течений, возникших во второй половине XX века: «повседневный театр», «разговорный театр», «театр слова», «театр текста». Границы между театральными течениями нечетко выражены, и само понятие театрального течения во французском языке размыто – это обусловлено большой вариативностью произведений французской драматургии. Автором было проведено исследование современных театральных

течений Франции и анализ драматургических произведений, относящихся к этим течениям.

Множество театральных направлений стало традиционным явлением для Франции, как и многообразие драматургических произведений. Театральные течения, появившиеся в 70–90 гг. XX в., представили миру талантливых авторов, подтвердили экспериментальный характер французской драматургии и значимость авторского текста в театре.

Выходу французской драматургии из кризиса 70-х гг. XX в. во многом способствовало обращение авторов к интернациональным и социальным темам, что позволило по-новому взглянуть на политические реалии и, в то же время, обратить внимание на повседневную жизнь простого человека. Эта тенденция к социализации существенно расширила область применения творческих усилий деятелей театра. Опыт театров «идеологической борьбы» и «коллективного творчества» повлиял на изменение взглядов представителей высокой литературы на значение народной культуры. Появилась новая формация драматургов, равнодушных к требованиям времени и молодого поколения. Мишель Винавер, Анни Эрно, Маргерит Дюрас, Жан-Клод Грюмбер, Жан-Поль Вензель в своих пьесах обратились к проблемам общества, к теме социальной критики, к вопросам социологии и политики. Продолжением идей социальной революции в театре стала драматургия представителей нового театрального течения, которое критики назвали «повседневным театром». В пьесах, которые отражали заботы и проблемы простых людей, не было определенного сюжета и интриги. Их действие часто происходило на производстве или в семьях простых тружеников. Зрителю предлагалось ощутить течение реальной, повседневной жизни в процессе общения персонажей. Несмотря на малочисленность представителей этого течения, их пьесы были очень популярны в конце 70-х гг. XX в., и неслучайно авторы «повседневного театра» — Жан-Поль Вензель, Мишель Дейч, Мишель Винавер, стали классиками современной французской драматургии. Во Франции, где традиционно сильна социальная активность масс, внимание театральных авторов часто обращено как к повседневным проблемам отдельной личности, так и к

проблемам общества в целом. Государственные дотации и социальные заказы также способствуют обращению театральных компаний и отдельных драматургов к актуальным темам и проблемам общества. Социально направленные сюжеты можно встретить в пьесах Жана-Поля Аюга, Жана-Клода Грюмбера, Оливье Пи, Фабриса Мелькио, Жоэля Помра. Таким образом, социальная направленность является одной из основных особенностей современного французского театра, что подтверждает гипотезу, заявленную во введении к данной диссертационной работе.

Течение «разговорный театр», сформировавшееся в 70–80-е гг. XX в., во многом стало продолжением и развитием творческих методов «повседневного театра». Основное достижение представителей этих двух течений состоит в том, что они подтвердили значимость авторского текста в театре. «Разговорный театр» — это театр, где практически разговор и есть действие, при этом многое, как и в реальной жизни, остается недосказанным. Авторы «разговорного театра» в основном выбирали для своих пьес тему межличностных отношений, все более усложняя структуру диалогов, с литературной точки зрения реплики персонажей были хорошо продуманными и выверенными. В пьесах «разговорного театра» обычно не было четко выраженного конфликта, что давало простор как для актерских и режиссерских импровизаций, так и для вольной трактовки зрителем взаимоотношений персонажей. Признанными авторами драматургии «разговорного театра» стали Маргерит Дюрас, Натали Саррот, Ясмина Реза (ранние пьесы). Несомненная заслуга авторов «разговорного театра» состоит в том, что они обратили внимание современников на значимость вербального общения и после театральных экспериментов 1960–70-х гг. способствовали возвращению на сцену литературного языка.

В современном французском театре существует множество различных по стилю и неоднородных по структуре текстов, которые критики причисляют к «театру слова», но далеко не все эти тексты являются драматургией в привычном смысле, а их принадлежность к «театру слова», сформировавшемуся в конце 80-х гг. XX в., сомнительна. Для рассмотрения особенностей «театра слова» в данной

научной работе были выбраны произведения Жана-Люка Лагарса, пьесы которого приравниваются к современной классике, и Валера Новарина, популярного драматурга, художника и режиссера-постановщика. Этих авторов, несмотря на различие стилей и методов работы с текстом, объединяет пристальное внимание к языку, а именно приоритет слова и речи над другими средствами выразительности и зрелищности в театре.

Валер Новарина в своих произведениях развивает лингвистические идеи футуристов и дадаистов, стремится изменить стереотипы восприятия текста, придать ему форму парадокса, непривычного поэтического образа, «сдвинутого смысла». Драматург, на счету которого больше пятнадцати постановок, приветствует свободное обращение с текстом на сцене: плохая артикуляция актеров, оговорки, желание «сломать» слово, испортить речь и таким образом освободить язык и собственные эмоции. В этом, по мнению автора, заключается выражение спонтанного творческого порыва. В многозначном смысловом пространстве спектакля зритель получает право выбирать свою версию из всех возможных интерпретаций. Таким образом, в постановках Новарина проявляется «игра со словом» и одновременно игра со зрителем.

Жан-Люк Лагарс получил признание как мастер «театра слова» лишь после смерти, а его последняя пьеса «В стране далекой» (1995) вошла в репертуар Комеди Франсез. Творчество Валера Новарина и Жана-Люка Лагарса критики относят к «театру слова», но авторский стиль Лагарса сильно отличается от стиля Новарина — прежде всего, относительной логичностью высказываний и последовательностью действия. В пьесах Лагарса, связанных общей темой отношений внутри семьи, видна кропотливая работа над стилем и формой произведения. Рассуждения персонажей, полные психологизма, отражают непрерывный поиск правильного слова или выражения. В пространственных монологах обращает на себя внимание путаница мыслей и даже некое поэтическое косноязычие, которое достигается лингвистическими приемами. Диалоги в пьесах Жана-Люка Лагарса направлены на поиски взаимопонимания между персонажами и контакта между сценическим героем и зрителем.

Такие категории, как конфликт, интрига, фабула, место и время действия, в «театре слова» приобретают абсолютно новые значения и характеристики. Тексты авторов «театра слова» придают современным постановкам особую театральность, создавая уникальный аллюзивный и образный ряд, который помогает игровому общению со зрителем. Представители «театра слова», заботясь о вербальном выражении чувств и эмоций персонажей, способствуют обновлению театрального языка и еще раз напоминают о приоритете авторского текста на сцене.

Возвращение к приоритетной роли драматургии в конце 1980-х гг. особенно ярко проявилось в «театре текста», который включает в себя «литературный театр» и «театр монолога». «Театр монолога», которому вместе с «литературным театром» французские критики дают общее определение «театр текста», занимает ведущее положение среди постановок в современной Франции. Одноактные пьесы-монологи называют также драматургией «минимального действия» — физическое действие актера в спектакле-монологе может быть минимальным при интенсивном вербальном выражении мыслей и чувств персонажа. В таких постановках именно текст пьесы выходит на первый план, а смысловое содержание спектакля заключается именно в монологе, произносимом со сцены. Формы пьес-монологов разнообразны, а их внутренняя структура и оформление зависят от мастерства и фантазии автора. Часто встречающаяся и наиболее востребованная в современном театре форма пьесы-монолога — это пространная речь одного персонажа с повторяющимися лингвистическими конструкциями и выразительными рефренами («В одиночестве хлопковых полей» Б.-М. Кольтеса, «Так узнал я, что ранен тобою, любовь моя» Ф. Мелькио). Встречаются также пьесы с пространными последовательными или перекрестными монологами («Неразлучные» Ж.-П. Саразака, «Человек случая» Я. Реза). Современные драматурги применяют метод интерактивной коммуникации, комбинируя монологи, предлагающие различные точки зрения на одно событие, по-разному переживаемое и проживаемое («Последние новости о чуме» Б. Шартрё).

В данном исследовании для подробного рассмотрения авторских приемов работы с текстом была выбрана пьеса-монолог Фабриса Мелькио «Так узнал я, что

ранен тобою, любовь моя». Монолог здесь предельно близок к художественной прозе, но при этом автор применяет стилистические и игровые приемы, меняет форму и ритм монолога, что дает простор для актерских импровизаций. Необычная структура произведения и работа Мелькио со словом придают определенную яркость и театральность тексту, что позволяет говорить об отличии исполнения пьесы-монолога от чтения со сцены литературного произведения.

В XXI в. «театр текста» имеет больше возможностей, режиссеры и драматурги делают акцент на зрелищности и оригинальном сценическом воплощении пьесы-монолога. Современные средства выразительности позволяют создать абсолютно новое произведение на сцене, отличающееся от изначального варианта пьесы. Очень популярно совмещение монологов с музыкальными отрывками, пантомимой, танцем, видеорядом. При этом режиссеры «театра монолога» чтут литературную составляющую — в основе спектакля всегда лежит авторский текст.

Поиски и творческие эксперименты в области новых смысловых пространств у признанных французских драматургов связаны с кропотливой работой над формой и содержанием произведения, и в этом безусловная заслуга авторов «разговорного театра», «театра слова» и «театра монолога». Проанализировав особенности развития театральных течений 70–90-х гг. XX в., можно с уверенностью сказать, что «театр монолога» — это самое продуктивное и наиболее вариативное течение французской драматургии. Большое значение имеет возвращение ведущей роли литературной составляющей в современном драматическом театре. В то же время, использование необычных средств коммуникации, новых форм и приемов в общении автора со зрителем демонстрирует новый уровень взаимодействия сценического искусства и драматургии.

В данной работе особо подчеркивается роль театрального авангарда первой половины XX в., идеи которого послужили основой для оригинальных творческих концепций и художественных поисков, способствовали созданию многофункционального представления. Благодаря экспериментальному театру в

течение XX столетия были изобретены новые формы взаимодействия со зрителем, изменилась манера игры, световые эффекты, декорации, весь набор технических средств. Изменились также взгляды критики и публики на искусство театра. Новые театральные формы и приемы представителей авангарда первой половины XX в. в наши дни стали плодотворным полем для экспериментов современных драматургов и режиссеров театра, которые охотно вводят в свои произведения такие категории, как неопределенность времени и места действия, синтез трагического и комического, символы, нелогичность и незавершенность действия.

Экспериментальный характер современной драматургии связан с влиянием постмодернизма, которое прослеживается последние 30 лет как в произведениях театральных авторов, так и во всех театральных течениях. В «театре текста» и в пьесах «театра слова» элементы постмодернизма выражены наиболее полно. Здесь очевидны литературные заимствования, деструкция, незавершенность и комбинирование текстов. Современные драматурги-литераторы выработали ряд общих приемов, присущих постмодернизму в театре, среди которых можно отметить отсутствие четких жанровых границ и композиционной целостности произведения, а также свободное обращение с пространственно-временными категориями. Постмодернизм способствует работе над текстами в разнообразии и совокупности стилей и жанров, что может послужить основой для формирования новых течений в современном театре.

В подтверждение гипотезы, заявленной во введении к данной диссертационной работе, можно добавить, что наряду с социальной направленностью основной тенденцией современного французской драматургии является ее экспериментальный характер. Тенденция к лингвистическим экспериментам и изменению литературного языка в театре сохранялась на протяжении всего XX в. и остается актуальной в наши дни.

Рассмотрев театральные течения второй половины XX в., можно сделать вывод о том, что в конце 90-х гг. XX столетия французские авторы обновили творческие методы в драматургии, нашли новые формы их воплощения.

Приоритетом в написании пьесы становится не литературность, а сценичность языка.

Во второй главе диссертации были исследованы новые тенденции во французской драматургии на примере творчества двух выдающихся современных драматургов — Ясмینی Реза и Жоэля Помра. В XXI в. немногие профессиональные авторы способны создать драматургические произведения, которые могут конкурировать в зрелищности с новыми формами театра и иметь коммерческий успех на мировых сценах. К числу таких авторов относятся Ясмина Реза и Жоэль Помра. Несмотря на явные различия в организации творческого процесса, этих двух авторов объединяет уникальность приемов в работе над текстом, а также большой мировой успех. Постановки пьес этих драматургов пользуются неизменным интересом в России на протяжении многих лет. Обозначенные положения подтверждает проведенный в настоящем исследовании анализ выбранных пьес и обзор постановок произведений Ясмینی Реза и Жоэля Помра на российской сцене.

Ясмина Реза, обладатель многих театральных премий, относится к драматургам-литераторам, которые для достижения успеха оттачивают свое мастерство, руководствуясь опытом представителей разных театральных направлений. Ее творчество по-разному оценивается театроведами и вызывает споры в театральной прессе. При рассмотрении творчества Ясмینی Реза в данной диссертационной работе, прежде всего, ставится вопрос о принадлежности ее пьес к коммерческому театру. Мастерски написанный текст, бытовой сюжет и наличие интриги сближает ее произведения с «хорошо сделанными» пьесами «бульварного театра». Ясмина Реза выделяется хорошим литературным языком и широкой эрудицией, своеобразным чувством юмора и иронией. В своих произведениях она никогда не переходит ту грань, за которой начинается пошлость и безвкусица. Даже неблагоприятные критики вынуждены признавать ее мастерство как драматурга. В мировой прессе часто пишут о принадлежности пьес Реза к «интеллектуальному театру» и даже сравнивают их с «театром парадокса». В пьесах Реза нет прямых аналогий с театром абсурда, но странные поступки персонажей, тщательно

выстроенные диалоги, провокационность игровых ситуаций напоминают «театр насмешки» Ионеско. В отличие от произведений авторов абсурда в пьесах Реза преобладает не абсурдная идея, а ее воплощение, при этом в тексте постоянно прослеживается ироничная позиция автора по отношению к своим персонажам. В начале второй главы был проведен анализ пьес «Арт» (1996) и «Бог резни» (2007) с разбором постановок на российской сцене и обзором критики этих пьес. Более подробно особенности сценического языка Ясмину Реза рассмотрены на примере пьесы «Человек случая» (1995).

В современной театральной критике часто обсуждается вопрос о жанровой принадлежности пьес французского драматурга. Сама Ясмину Реза называет свои пьесы «трагическими комедиями» или «комическими трагедиями». Во Франции, принимая во внимание коммерческий формат и зрелищность, присущие антрепризным постановкам, произведения Ясмину Реза часто относят к «бульварному театру», в то время как в других странах, где не принято это определение, ее пьесы оценивают как психологические, комедийные, проблемные, интеллектуальные.

Значимость творчества Реза для современной драматургии подтверждает мировое признание, поэтому в данном исследовании были рассмотрены составляющие коммерческого и международного успеха пьес Ясмину Реза. В числе них можно выделить наличие в пьесе актуальной темы, требования к качеству перевода и приоритет авторского замысла при постановке, привлекательный для актеров и зрителей текст и звездный состав исполнителей на ведущих мировых сценах. Не менее важны для современных театральных режиссеров и менеджеров преимущества в постановке пьес Реза, которые заключаются в ограниченном числе персонажей и простоте сценографии, требующей минимум технических средств и материальных вложений.

В итоге проведенного исследования творчества Ясмину Реза сделан вывод о том, что, являясь очень качественным драматургическим материалом, ее пьесы не относятся к какому-либо конкретному жанру или театральному направлению. В этом состоит оригинальность сценического языка драматурга. Уникальность

авторского стиля и неоспоримая популярность творчества Ясмینی Реза ставят ее пьесы в один ряд с лучшими произведениями современной французской драматургии.

Жоэль Помра, известный драматург и режиссер, работает с большим творческим коллективом. Основанная им «Компани Луи Бруйар» существует уже 28 лет. Помра называет себя «автором спектакля», так как он использует уникальную методику написания текстов непосредственно в процессе репетиций. Актеры труппы Помра импровизируют на сцене в рамках заданной ситуации, проясняя и уточняя основную линию сюжета и мотивы действующих лиц. Затем «автор спектакля» пишет текст пьесы, опираясь на свое видение данной ситуации. В своих произведениях Помра исследует процессы, происходящие в современном обществе, поднимает актуальные вопросы, затрагивает широкий круг проблем. Каждую работу автор спектакля стремится сделать уникальной. Помра делит свои пьесы на две категории: «спонтанные пьесы», которые рождаются в процессе постановки, такие как «Я дрожу» и «Воссоединение двух Корей», и пьесы с более определенным, заранее проработанным текстом, такие как «Торговцы» или «Моя холодная комната». Не имея единой театральной площадки для творчества, Помра находится в процессе непрерывного поиска, эксперимента, доработки своих пьес и спектаклей. Репетируя новую пьесу с частью своей труппы, занимаясь новым проектом, мастер не выпускает из виду уже созданный. Работа над спектаклями не прекращается никогда, даже во время гастролей.

В настоящем исследовании особо отмечена необычная продуктивность в работе Компании Жоэля Помра: каждый сезон она дает по 200-300 представлений. Финансовый и международный успех «Компани Луи Бруйар» обусловлен четкой организацией постановочной и гастрольной деятельности.

«Компани Луи Бруйар» много гастролирует по всему миру: в Европе и в России, в Соединенных Штатах и в Латинской Америке, она является одной из самых заметных и востребованных французских трупп. Большое внимание в диссертационной работе уделено сотрудничеству Жоэля Помра с представителями театральных сообществ в России.

Особый интерес представляют пьесы социальной направленности Жоэля Помра — «Торговцы» и «Этот ребенок», где политические проблемы страны и личные проблемы обывателя переплетаются в узнаваемом рисунке повседневной жизни.

Проведенное исследование показывает, что социальный и психологический аспект присутствуют во всех произведениях драматурга.

Как правило, пьесы, написанные по социальному заказу, предназначены для французского зрителя, но огромная популярность «автора спектакля» и необычный метод в работе с драматургическим материалом вывели постановки Жоэля Помра на международный уровень. Творческий опыт Жоэля Помра еще раз подтверждает то, что пьесы и спектакли социальной направленности могут быть актуальны и востребованы в наши дни.

В данной работе представлен системный анализ пьес-сказок Жоэля Помра и обзор спектаклей, поставленных в России по этим пьесам. В пьесах «Красная Шапочка», «Пиноккио», «Золушка» он предлагает трактовку всем известных сказок как аллегория современной жизни. От множества изложений и переделок сказочных сюжетов пьесы Помра отличает обращение автора к теме буржуазной семьи, к теме отношений детей и родителей. В своих пьесах Помра не отказывается от логики действия, но зачастую поступки его персонажей невозможно предвидеть, или они противоречат устным высказываниям. При этом автор спектакля адаптирует сюжет сказки к современным реалиям, делает его более понятным молодому поколению. Все пьесы-сказки Помра — это, по сути, психодрамы, где в рамках хрестоматийного сюжета исследуется психология современного подростка.

Спектакли по пьесам Жоэля Помра выдержаны в зрелищной эстетике современного театра, и в то же время имеют свои особенности. Написанные с промежутком в несколько лет, пьесы-сказки Помра объединены общей темой, а постановки этих пьес — схожей сценографией, что позволяет воспринимать данные произведения как серию психологических спектаклей для подростков. Во Франции сказки в переложении Жоэля Помра относятся к социально

направленным сюжетам, отрывки из них входят в образовательную программу, спектакли рекомендованы к просмотру юным зрителям.

Анализ методов работы и отдельных произведений Жоэля Помра подтверждает, что безусловной заслугой «автора спектакля» является уникальная методика написания текста пьесы в процессе репетиций и оригинальная разработка канонических сюжетов. Неизменное внимание к спектаклям Помра основано на необычной эстетике представления. При постановке своих пьес Помра применяет и комбинирует современные технические возможности сцены, интерактивность. Интернациональность темы позволяет автору учитывать интересы широкого круга зрителей. Важной отличительной чертой творчества Жоэля Помра является руководящая роль драматурга на всех этапах создания театрального проекта и воплощение авторских идей на сцене.

Анализ репрезентативных образцов современной драматургии показывает, что на рубеже XX–XXI столетий приоритетом в написании пьесы становится не литературность, а сценичность языка. Использование необычных средств коммуникации, новых форм и приемов в общении автора со зрителем демонстрирует новый уровень взаимодействия сценического искусства и драматургии.

Таким образом, в настоящей работе определен и проанализирован комплекс социально-экономических факторов, повлиявших на появление новых форм в области театрального искусства Франции; выявлены тенденции развития французской драматургии на примере творчества современных авторов; проведено исследование театральных течений Франции и комплексный анализ драматургических произведений, относящихся к этим течениям.

Настоящее исследование обобщает и систематизирует значительное количество новых сведений и материалов, которые могут послужить основой для дальнейших исследований в области современного драматического театра Франции. Обзор и анализ пьес современных французских авторов, проведенные в данной работе, могут быть полезны при выборе драматургического материала для постановки на российской сцене.

Список литературы

Источники

1. Анищенко, М.Г. Драма абсурда / М.Г. Анищенко. – М.: ГИТИС, 2011. – 312 с.
2. Антология современной французской драматургии. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – Т. 2. – 560 с.
3. Барро, Ж.-Л. Размышления о театре / Ж.-Л. Барро. – М.: Издательство иностранной литературы, 1963. – 334 с.
4. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт. Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
5. Барт, Р. Мифологии / Р. Барт; пер. с фр. С. Зенкина. – М.: Академический Проект, 2008 – 351 с.
6. Бартошевич, А. В. Театральные хроники конца XX – начала XXI века / А. В. Бартошевич. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2013. – 578 с.
7. Бене, К. Театр без спектакля / К. Бене; пер. с фр. О. Бобровой. – М.: Союзтеатр, 1990. – 112 с.
8. Гальцова, Е.Д. От текста к сцене. Российско-французские театральные взаимодействия XIX–XX веков / Е.Д. Гальцова, М.-К. Отан-Матьё. – М.: О.Г.И., 2006. – 318 с.
9. Гвоздев, А. А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий. Очерки / А. А. Гвоздев. – М.: Юрайт, 2017. – 354 с.
10. Гительман, Л.И. История зарубежного театра / Л.И. Гительман. – СПб.: Искусство-СПБ, 2005. – 574 с.
11. Дмитриева, Е.Е. Человек-Валер или *Voie negative* // Новарина В. Сад признания. – М.: О.Г.И., 2001. – С. 12–32.
12. Дунаева, Е.А. "Мухи" Жан-Поля Сартра. Театр Сары Бернар. Париж. 1945 / Е. А. Дунаева // Спектакли двадцатого века: [сборник]. – М.: ГИТИС, 2004. – С. 177-181.

13. Дунаева, Е.А. "Носорог" Эжена Ионеско. Одеон-Театр де Франс. Париж. 1960: сборник / Е. А. Дунаева // Спектакли двадцатого века: [сборник]. – М.: ГИТИС, 2004. – С. 241-245.
14. Ильин, И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И.П. Ильин. – М.: Интрада, 1998. – 250 с.
15. Ионеско, Э. Есть ли будущее у театра абсурда? (Выступление на коллоквиуме “Конец абсурда?”) / Э. Ионеско; пер. с фр. Т.Б. Проскурниковой // Театр абсурда: Сб. статей и публикаций. – СПб.: Симпозиум, 1999. – С. 191-195.
16. Как всегда об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост., пер. с фр., коммент. С. Исаева. – М.: Союзтеатр, 1992. – 288 с.
17. Корниенко, А.В. Простое сложное слово Жан-Люка Лагарса / А.В. Корниенко // European Journal of Arts. – 2015. – № 2. – С. 36-39.
18. Костелянец, Б.О. Драма и действие: Лекции по теории драмы / Б.О. Костелянец. Сост. и вст. ст. В.И. Максимов, вст. ст. Н.А. Таршис. – М.: Совпадение, 2007. – 502 с.
19. Кузовчикова, Т.И. Новые формы и жанры театра во Франции на рубеже XIX-XX веков: Дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 / Кузовчикова Татьяна Игоревна; [Место защиты: С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства]. – СПб, 2014. – 223 с.
20. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман; пер. с нем. Н. Исаевой. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
21. Марешаль, М. Путь театра / М. Марешаль; пер. с фр. Г. Зингера, К. Филоновой. – М.: Радуга, 1982. – 232 с.
22. Можина, В.А. Государственная политика Франции в области культуры в 1960–70-е годы: Автореф. дисс. ... канд. ист. н.: 07.00.03 / Можина Валерия Александровна; [Место защиты: Брян. гос. ун-т им. акад. И.Г. Петровского]. – Брянск, 2012. – 20 с.
23. Пави, П. Словарь театра / П. Пави; пер. с фр. Л. Баженовой и др. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.

24. Петрова, Л.М. История и эстетика театра: лекции для студентов заочного отделения / Л.М. Петрова. – М.: Экон-Информ, 2015. – 426 с.
25. Проскурникова, Т.Б. Сюрреалистические мотивы во французском театре от Альфреда Жарри до Антонена Арто / Т.Б. Проскурникова // На грани тысячелетий: судьба традиций в искусстве XX века. – М.: Наука, 1994. – С. 124–145.
26. Проскурникова, Т.Б. Театр Франции. Судьбы и образы. Очерки истории французского театра второй половины XX века / Т.Б. Проскурникова. – СПб.: Алетейя. – М.: Государственный институт искусствознания, 2002. – 472 с.
27. Разумовская, М.В. Французская литературная сказка / М.В. Разумовская, на франц. яз. – М.: Радуга, 1983. – 648 с.
28. Роллан, Р. Народный театр / Р. Роллан // Роллан, Р. Собр. соч.: в 14 томах. – Т. 14: Вопросы эстетики. Театр. Живопись. Литература. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. – С. 167–262.
29. Сюрреализм и авангард. Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. – М.: ГИТИС, 1999. – 190 с.
30. Турчин, В.С. По лабиринтам авангарда / В.С. Турчин. – М.: Издательство МГУ, 1993. – 248 с.
31. Чиковани, Б.С. Современная французская литературная критика и структурализм Ролана Барта / Б.С. Чиковани. – Тбилиси: Издательство Тбилисского университета, 1981. – 83 с.
32. Якубовский А.А. Проблемы народного театра во Франции и парижский Национальный Народный театр: Дисс. ... канд. искусствоведения / Андрей Александрович Якубовский. – М.: ГИТИС, 1967. – 646 с.
33. Abirached, R. La Décentralisation théâtrale. – Arles: Actes-Sud, 2005. – Vol. 1: Le premier Age: 1945–1958. – 171 p.
34. Anthologie du théâtre français du 20e siècle. – Paris: Gallimard, 2011. – 400 p.

35. Artaud, A. Le théâtre et son double; suivi de Le théâtre de Séraphin. – Paris: Gallimard, 1985. – 256 p.
36. Bailly, J-C. Le Propre du langage: voyage au pays des noms communs. – Paris: Seuil, 1997. – 256 p.
37. Barrault, J-L. Souvenirs pour demain. – Paris: Éditions du Seuil, 1972. – 381 p.
38. Barthes, R. Essais critiques. – Paris: Éditions du Seuil, 1981. – 275 p.
39. Barthes, R. Le Plaisir du texte. – Paris: Éditions du Seuil, 1973. – 112 p.
40. Bertolotti, N. L'ironie dans le théâtre de Yasmina Reza. – Paris: Université Paris-Sorbonne, 2015. – URL: <https://www.academia.edu/16445822> (дата обращения: 16.04.2019).
41. Blin, R. Souvenirs et Propos. – Paris: Gallimard, 1986. – 330 p.
42. Bouchetard, A. Yasmina Reza. Le miroir et le masque. – Paris: Éditions Léo Scheer, 2011. – 162 p.
43. Boudier, M. Avec Joël Pommerat, un monde complexe. – Arles: Actes Sud-Papiers, 2015. – 192 p.
44. Boudier, M. Jean-Luc Lagarce, (en) quête du réel: le réalisme suspendu de Derniers Remords avant l'oubli et Juste la fin du monde // Lectures de Lagarce. – Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011. – P. 89-106.
45. Boudier, M., Pisani, G. Joël Pommerat: une démarche qui fait oeuvre // Jeu. – 2008. – № 127. – P. 150-157.
46. Brook, P. L'Espace vide, écrit sur le theater. – Paris: Seuil, 1977. – 192 p.
47. Brunet, B. le Théâtre de Boulevard. – Paris: Armand Colin Éditeur, 2005. – 160 p.
48. Claudel, P. Mes idées sur le théâtre. – Paris: Gallimard, 1966. – 256 p.
49. Contard, D. La Décentralisation théâtrale, 1895–1952. – Paris: SEDES, 1973. – 542 p.
50. Copeau, J. Les années Copiaus (1925–1929). – Paris: Gallimard, 2017. – 608 p.
51. Copeau, J. Les registres du Vieux-Colombier. – Paris: Gallimard, 1996. – T. I: Pratique du theater. – 464 p.

52. Corvin, M. *Le théâtre de boulevard*. – Paris: Presses universitaires de France, 1989. – 128 p.
53. Corvin, M. *Le théâtre nouveau en France*. – Paris: Presses universitaires de France, 1987. – 127 p.
54. Coulon, A. *L'espace des possibles: analyse comparée de hors-scène dans Derniers remords avant l'oubli et Juste la fin du monde // Lectures de Lagarce*. – Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011. – P. 199-216.
55. De Baecque, A. *Avignon. Le royaume du theater*. – Paris: Gallimard, 2006. – 128 p.
56. De Jomaron, J. *Le Théâtre en France*. – Paris: Armand Colin Éditeur, 1993. – 1225 p.
57. Detue, F., Dubouclez O. *Valère Novarina: Le langage en scène*. – Caen: Lettres modernes Minard, 2009. – Vol. 11. – 217 p.
58. Deutsch, M. *Post-scriptum au 'théâtre du quotidien' // Inventaire après liquidation. Textes et entretiens*. – Paris: L'Arche, 1990. – P. 28.
59. Devarrieux, C. *La "petite vis" de la Troupe Z à la Cartoucherie // Travail Théâtral*. – 1976. – № 22. – P. 36.
60. Dort, B. *La Représentation émancipée*. – Arles: Actes-Sud, 1988. – 192 p.
61. Dort, B. *Le Spectateur en dialogue*. – Paris: POL, 1995. – 18 p.
62. Dort, B. *L'écrivain périodique*. – Paris: Éditions P.O.L., 2001. – 384 p.
63. Dort, B. *Théâtre en jeu*. – Paris: Seuil, 1979. – 350 p.
64. Dort, B. *Théâtre public en France // Dort, B. Théâtre en jeu*. – Paris: Seuil, 1979. – P. 42-63.
65. Dort, B. *Théâtre réel. Essais de critique (1970–1978)*. – Paris: Seuil, 1971. – 300 p.
66. Dubor, F. *Le Théâtre de Lagarce du point de vue de la joie*. – Rennes: PUR, 2012. – 144 p.
67. Dubouclez, O. *Valère Novarina, la physique du drame*. – Dijon: Les Presses du réel, 2005. – 126 p.

68. Dullin, C. Souvenirs et notes de travail d'un acteur. – Paris: Odette Lieutier, 1946. – 152 p.
69. El Gharbi, S. Yasmina Reza ou le théâtre des paradoxes. – Paris: L'Harmattan, 2011. – 168 p.
70. Evrard, F. Le théâtre français du XXe siècle: – Paris: Ellipses, 2002. – 120 p.
71. Féral, J. Trajectoire du Soleil: autour d'Ariane Mnouchkine. – Paris: Éditions Théâtrales, 1998. – 279 p.
72. Galtsova, E.D. Le Théâtre de la parole: remarques sur la “poésie” au théâtre chez Novarina à partir d'Artaud et de Vitrac // Valère Novarina: Le langage en scène. Écritures contemporaines. – Caen, 2009. – P. 47-64.
73. Gatti, A. La Parole errante. – Lagrasse: Editions Verdier, 1999. – 1757 p.
74. Genet, J. Lettres à Roger Blin. – Paris: Gallimard, 1992. – 72 p.
75. Gignoux, H. Histoire d'une famille théâtrale: Jacques Copeau, Léon Chancerel, les Comédiens-routiers, la décentralisation dramatique (L'Aire théâtrale). – Lausanne: Editions de l'Aire, 1984. – 447 p.
76. Godard, C. Le théâtre depuis 1968. – Paris: J-Cl. Lattès, 1980. – 248 p.
77. Goetschel, P. Renouveau et décentralisation du théâtre (1945–1981). – Paris: Presses universitaires de France, 2004. – 512 p.
78. Gontdard, D. La décentralisation théâtrale en France 1895–1952. – Paris: SEDES, 1973. – 542 p.
79. Guénoun, D. Avez-vous lu Reza? – Paris: Albin Michel, 2005. – 267 p.
80. Hemmerlé, M-A. Je découvre les pays, je les aime littéraires // Lectures de Lagarce. – Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011. – P. 47-62.
81. Hersant, C. Les théâtres de la parole // Raison présente. – 2007. – № 163-164. – P. 145-153.
82. Hervé, S. Prolonger la fin du monde // Lectures de Lagarce. – Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011. – P. 151-162.
83. Ionesco, E. Notes et contre-notes. – Paris: Gallimard, “Folio Essais”, 1966. – 384 p.

84. Jacomard, H. Les fruits de la passion: le théâtre de Yasmina Reza. – Bern: Peter Lang AG, 2013. – 277 p.
85. Jacquart, E. Le Théâtre de dérision. – Paris: Gallimard, 1974. – 322 p.
86. Jatteau, J-P. Sur le realism // Théâtre Public. – 1976. – № 11–12. – P. 76-89.
87. Jouvett, L. Le comédien désincarné. – Paris: Flammarion, 2013. – 400 p.
88. July, J. Tours et détours du discours rapporté ou la préférence au silence // Lectures de Lagarce. – Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011. – P. 217-238.
89. Lagarce, J-L. Nous, les héros // Lagarce, J-L. Théâtre complet IV. – Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2002. – P. 37-89.
90. Laurent, J. La République et les Beaux-Arts. – Paris: Julliard, 1955. – 226 p.
91. Losco-Lena, M. Rien n'est plus drôle que le malheur: du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines. – Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011. – 280 p.
92. Meyer, M. Le Comique et le tragique: penser le théâtre et son histoire. – Paris: P.U.F., 2003. – 352 p.
93. Mignon P.-L. Le théâtre au XX^e siècle. – Paris: Gallimard, 1986. – 352 p.
94. Mnouchkine, A., Pascaud, F. L'Art du présent. – Arles: Actes Sud, 2016. – 336 p.
95. Neveux, O. Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui. – Paris: La découverte, 2007. – 322 p.
96. Novarina, V. Devant la parole. – Paris: P.O.L., 2010. – 192 p.
97. Perec, G. L'Infra-ordinaire. – Paris: Éditions du Seuil, 1989. – 128 p.
98. Picon-Vallin, B. Ariane Mnouchkine. – Arles: Actes Sud, 2016. – 136 p.
99. Pigéat, A. Art de Yasmina Reza. – Paris: Hatier, 2005. – 128 p.
100. Pommerat, J. Pinocchio. – Arles: Actes sud, 2008. – 96 p.
101. Pommerat, J. Théâtre en présence. – Arles: Actes Sud, 2007. – 56 p.
102. Rancière, J. La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature. – Paris: Fayard/Pluriel, 2005. – 192 p.
103. Ressi, M. La crise du théâtre privé. – Paris: P.U.F., 1973. – 227 p.
104. Reza, Y. Art. – Paris: Magnard, 2010. – 128 p.

105. Reza, Y. *Le Dieu du carnage*. – Paris: Magnard, 2011. – 107 p.
106. Roubine, J-J. *Théâtre et mis en scène, 1880–1980*. – Paris: P.U.F., 1980. – 255 p.
107. Ryngaert, J-P. *Lire le Théâtre Contemporain*. – Paris: Dunod, 1993. – 202 p.
108. Sandier, G. *Théâtre en crise: des années 70 à 82*. – Grenoble: La Pensée sauvage, 1982. – 487 p.
109. Sandier, G. *Théâtre et Combat: Regards sur Le Théâtre Actuel*. – Paris: Stock, 1970. – 369 p.
110. Sarraute, N. *Œuvres complètes*. – Paris: Gallimard, 1996, – 2176 p.
111. Sarrazac, J-P. *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*. – Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008. – 304 p.
112. Sarrazac, J-P. *L'Avenir du drame*. – Paris: Circé, 1999. – 210 p.
113. Sarrazac, J-P. *Vers un théâtre minimal // Vinaver M. Théâtre de chambre: dissident, il va sans dire Nina, c'est autre chose (suivi de) vers un théâtre minimal*. – Paris: L'Arche, 1978. – P. 69-77.
114. Sartre, J-P. *Un théâtre de situations / Textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Michel Contat et Michel Rybalka*. – Paris: Gallimard, 2005. – 382 p.
115. Schoentjes, P. *Poétique de l'ironie*. – Paris: Éditions du Seuil, Points/Essais-Inédit, 2001. – 243 p.
116. Serreau, G. *Histoire du "nouveau théâtre"*. – Paris: Gallimard, 1966. – 190 p.
117. Simon, A. *Dictionnaire du théâtre français contemporain*. – Paris: Larousse, 1975. – 1263 p.
118. Szondi, P. *La théorie du drame moderne*. Traduction de Sibylle Muller. – Paris: Circé, 2006. – 163 p.
119. Talbot, A. *L'Épanorthose: de la parole comme expérience du temps // Naugrette, C., Sarrazac, J-P. Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*. – Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008. – P. 255-269.
120. Talbot, A. *Thèse de doctorat 'Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien. Nouvelles économies du visible dans les dramaturgies des années soixante-dix'*. – Paris: Université Sorbonne Nouvelle, 2007. – 691 p.

121. Thibaudat, J-P. Le Roman de Jean-Luc Lagarce. – Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007. – 400 p.
122. Touzoul, M., Tephany J. Jean Vilar mot pour mot. – Paris: Stock, 1972. – 283 p.
123. Ubersfeld, A. Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre. – Paris: Belin, 1996. – 224 p.
124. Urfalino, P. L'invention de la politique culturelle. – Paris: Hachette, Pluriel, 2011. – 432 p.
125. Viala, A. Le théâtre en France des origines à nos jours. – Paris: P.U.F., 1997. – 520 p.
126. Vilar, J. Le théâtre, service public et autres textes. – Paris: Gallimard, 1975. – 568 p.
127. Vinaver, M. Écrits sur le théâtre. – Paris: L'Arche, 1998. – Т. 1. – 322 p.
128. Virmaux, A. Antonin Artaud et le théâtre. – Paris: Union générale d'éditions, 1977. – 436 p.
129. Vitez, A. Copfermann É. De Chaillot à Chaillot. – Paris: Hachette, 1985. – 224 p.
130. Vitez, A. Le théâtre des idées. – Paris: Gallimard, 2015. – 624 p.
131. Wenzel, J-P. Les Incertains. – Paris, Théâtre Ouvert, 1978. – 180 p.
132. Wenzel, J-P. Loin d'Hagondange. – Arles: Actes Sud, 1995. – 136 p.

Критические статьи, эссе, рецензии, интервью

133. Годер, Д. Не мать Тереза / Д. Годер // Время новостей. – 2009. – 25 мая. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.vremya.ru/2009/88/10/229699.html> (дата обращения: 11.06.2019)
134. Дмитриева, Е. О театральном эксперименте Валера Новарина / Е. Дмитриева [Электронный ресурс] // Сайт портала «vavilon.ru». – URL: <http://www.vavilon.ru/textonly/issue13/novarina.html> (дата обращения: 12.10.2018).

135. Дмитриева, Е. Удовольствие от ограничения: загадочный писатель Жорж Перек / Е. Дмитриева // Новое литературное обозрение. – 2010. – № 106. – С. 219-231.
136. Егошина, О. Не надо меня хомячковать! / О. Егошина // Новые известия. – 2009. – 25 мая. [Электронный ресурс] – URL: <https://newizv.ru/news/culture/25-05-2009/109296-ne-nado-menja-homjachkovat> (дата обращения: 03.09.2018).
137. Заславский, Г. Вот и поговорили / Г. Заславский // Независимая газета. – 2009. – 25 мая. [Электронный ресурс] – URL: http://www.ng.ru/culture/2009-05-25/10_Yushkevich.html (дата обращения: 18.06.2019)
138. Кувитанова, О.И. Демократизация и децентрализация театра во Франции / О.И. Кувитанова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2015. – № 4. – С. 21-33.
139. Кувитанова, О.И. Интеллектуальный театр Ясмину Реза / О.И. Кувитанова // Культура и искусство. – 2017. – № 2. – С. 144-152.
140. Кувитанова, О.И. Принцип «коллективного творчества» и его влияние на развитие современного драматического театра Франции / О.И. Кувитанова // Бюллетень Международного Центра «Искусство и образование». – 2017. – № 1. [Электронный ресурс] – URL: http://www.art-in-school.ru/bul/1_2017_Kuvitanova.pdf
141. Кувитанова, О.И. Театральные течения во Франции и их влияние на развитие современной драматургии / О.И. Кувитанова // Искусство и образование. – 2017. – № 6 (110). – С. 25-37.
142. Писарева, Е. Недетская сказка о женской доле / Е. Писарева // Московский комсомолец. – 2017. – № 27359 (31 марта). – С. 6.
143. Шендерова, А. Размах после драки / А. Шендерова // Коммерсант. – 2009. – № 91 (23 мая). – С. 5. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1173667> (дата обращения: 02.09.2018).

144. Шестопалова, А.А. Самюэль Беккет: режиссерский метод художника молчания А.А. Шестопалова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2017. – № 1. – С. 57-77.
145. Шимадина, М. Типичные отцы и дети М. Шимадина // Коммерсантъ. – 2007. – № 225 (6 декабря). – С. 22.
146. Ahl, N. Yasmina Reza: “J’écris et puis c’est fini. Je disparaissais autant que possible” // Le Monde. – 2011. – 07 avril. [Электронный ресурс] – URL: https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/04/07/yasmina-reza-j-ecris-et-puis-c-est-fini-je-disparais-autant-que-possible_1504147_3260.html (дата обращения: 06.06.2018)
147. Barbier, C. J’écris en français, je suis de France // L’Express. – 2013. – 08 janvier. [Электронный ресурс] – URL: https://www.lexpress.fr/culture/livre/yasmina-reza-j-ecris-en-francais-je-suis-de-france_1206691.html (дата обращения: 28.01.2019)
148. Bouvet, B. L’étrange phénomène Yasmina Reza // Croix. – 2008. – 4 mars. [Электронный ресурс] – URL: https://www.la-croix.com/Culture/Actualite/L-etrange-phenomene-Yasmina-Reza-_NG_-2008-03-03-668989 (дата обращения: 18.11.2018).
149. Busson, A. Le Théâtre en France contexte socio-économique et choix esthétiques (Notes et études documentaires). – Paris: La Documentation française, 1986. – 140 p.
150. Costaz, G. Règlements de compte dans un salon bourgeois: le dieu du carnage de Yasmina Reza. // Les Echos. – 2008. – février. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.lesechos.fr/2008/02/reglements-de-comptes-dans-un-salon-bourgeois-480368> (дата обращения: 03.02.2018).
151. De la Patellière, J. Portrait de Yasmina Reza: la vie derrière soi // Le Figaro. – 2008. – février. [Электронный ресурс] – URL: <http://evene.lefigaro.fr/theatre/actualite/yasmina-reza-dieu-du-carnage-1196.php> (дата обращения: 29.09.2019).

152. Grewe, A. L'art de la comédie à l'âge du post dramatique: le théâtre de Yasmina Reza // *Les lendemains*. – 2007. – № 32. – P. 22–41.
153. Hellerstein, N. Entretien avec Yasmina Reza // *The French review*. – 2002. – Vol. 75. – № 5 (April). – P. 944-954.
154. Leclère, M-F. Entretien avec Yasmina Reza: Écrire est un acte éminemment sauvage // *Le Point*. – 2001. – № 1481 (2 février). – P. 37-38.
155. Lucas L. Critiques sur *Le dieu du carnage* [Электронный ресурс] // Сайт портала «babelio.com». – URL: <https://www.babelio.com/livres/Reza-Le-dieu-du-carnage/15368/critiques?a=a&pageN=2> (дата обращения: 15.03.2018).
156. Marcabru, P. Une fine mouche nommée Reza // *Le Figaro*. – 2000. – № 17521 (9 décembre). – P. 41-43.
157. Pascaud, F. Yasmina trop fidèle à Reza // *Télérama*, – 2008. – 08 février. [Электронный ресурс] – URL: https://www.telerama.fr/scenes/25068-yasmina_trop_fidele_reza.php (дата обращения: 06.07.2018).
158. Patch, J. Yasmina Reza / Пер. с англ. О. Старостовой [Электронный ресурс] // Сайт портала «arlindo-correia.com». – URL: <https://arlindo-correia.com/040203.html> (дата обращения: 01.03.2018).
159. Pavis, P. Yasmina Reza: «Art» ou l'art de la fugue // *Le théâtre contemporain*. – 2002. – № 15 (7 septembre). – P. 163-181.
160. Pommerat, J. L'artiste, pas plus intéressant qu'une autre personne! // *Nectart*. – 2016. – № 2 (janvier). – P. 30.
161. Robinson, B. Psychodrame et mot d'esprit: la fonction du Plaisir // *Études théâtrales*. – 1996. – № 10. – P. 89-110.
162. Sarrazac, J.-P. Douleur du comique // *Études théâtrales*. – 1998. – № 14. – P. 113-116.
163. Sarrazac, J-P. L'écriture au présent ou l'art du détour // *Travail théâtral*. – 1975. – № 18-19. – P. 74.
164. Schulner, D. Yasmina Reza / Пер. с англ. О. Старостовой [Электронный ресурс] // Сайт портала «arlindo-correia.com». – URL: <https://arlindo-correia.com/040203.html> (дата обращения: 01.03.2018).

165. Simonnet, D. Entretien avec Yasmina Reza: J'écris sur le fil de l'essentiel // Le Figaro. – 2000. – 13 janvier. [Электронный ресурс] – URL: https://www.lexpress.fr/culture/livre/j-ecris-sur-le-fil-de-l-essentiel_797940.html (дата обращения: 29.05.2018).
166. Triau, C. Le réalisme fantôme de Joël Pommerat // Alternatives Théâtrales. – 2009. – № 100. – P. 66-71.
167. Ubersfeld, A. Le quasi-monologue dans le théâtre contemporain: Yasmina Reza, Bernard-Marie Koltès // Études théâtrales. – 2000. – № 19. – P. 88-97.
168. Zlabinger, M. When Parents Wrestle With Words: GOD OF CARNAGE / Пер. О. Старостовой. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.broadwayworld.com/article/When-Parents-Wrestle-With-Words-GOD-OF-CARNAGE> (дата обращения 01.06.2018).

Цитируемые драматургические произведения

169. Байи, Ж.-К. Пандора / Ж.-К. Байи; пер. с фр. Е. Дмитриевой // Антология современной французской драматургии: в 2 т. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – Т. 2. – С. 77-132.
170. Ионеско, Э. Лысая певица: Пьесы / Э. Ионеско; пер. с франц. Н Мавлевич. – М.: Известия, 1990. – 224 с.
171. Лагарс, Ж.-Л. Всего лишь конец света / Ж.-Л. Лагарс; пер. с фр. Н. Санникова [Электронный ресурс] // Театральная библиотека Сергея Ефимова. – URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/l/lagars> (дата обращения: 26.05.2019).
172. Лагарс, Ж.-Л. В стране далекой / Ж.-Л. Лагарс; пер. с фр. Е. Дмитриевой // Антология современной французской драматургии: в 2 т. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – Т. 2. – С. 133-256.
173. Мелькио, Ф. Так узнал я, что ранен тобою, любовь моя / Ф. Мелькио; пер. с фр. Е. Дмитриевой // Антология современной французской драматургии: в 2 т. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – Т. 2. – С. 405-442.

174. Новарина, В. Сад признания / В. Новарина; пер. с фр. Е. Дмитриевой. – М.: ОГИ, 2001. – 216 с.
175. Перек, Ж. Увеличение / Ж. Перек; пер. с фр. Е. Дмитриевой // Антология современной французской драматургии: в 2 т. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – Т. 2. – С. 271-326.
176. Помра, Ж. Золушка / Ж. Помра; пер. с фр. Т. Уманской // Петербургский театральный журнал. [Электронный ресурс] – URL: <http://drama.ptj.spb.ru/author/pomra-zhoel/> (дата обращения: 12.02.2018).
177. Помра, Ж. Красная шапочка / Ж. Помра; пер. с фр. И. Гуськова, Д. Рубцовой // Петербургский театральный журнал. [Электронный ресурс] – URL: <http://drama.ptj.spb.ru/author/pomra-zhoel/> (дата обращения: 12.02.2018).
178. Помра, Ж. Торговцы / Ж. Помра; пер. с фр. Е. Дмитриевой // Антология современной французской драматургии: в 2 т. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – Т. 2. – С. 505-558.
179. Помра, Ж. Этот ребенок / Ж. Помра; пер. с фр. И. Гуськова, Д. Рубцовой [Электронный ресурс] // Сайт портала «Театральная библиотека Сергея Ефимова». – URL: http://www.theatre-library.ru/authors/p/pomra_zhoel (Дата обращения: 15.06.2018).
180. Реза, Я. Арт / Я. Реза; пер. с фр. Е. Наумовой [Электронный ресурс] // Сайт портала «Театральная библиотека Сергея Ефимова». – URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/r/reza/> (дата обращения: 12.02.2018).
181. Реза, Я. Бог резни / Я. Реза; пер. с фр. С. Самойленко [Электронный ресурс] // Сайт портала «Театральная библиотека Сергея Ефимова». – URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/r/reza/> (дата обращения: 10.06.2018).
182. Реза, Я. Переход через зиму / Я. Реза; пер. с фр. Е. Наумовой [Электронный ресурс] // Сайт портала «Театральная библиотека Сергея Ефимова». – URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/r/reza/> (дата обращения: 10.06.2018).

183. Реза, Я. Разговоры после погребения / Я. Реза; пер. с фр. Е. Наумовой [Электронный ресурс] // Сайт портала «Театральная библиотека Сергея Ефимова». – URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/r/reza/> (дата обращения: 10.06.2018).
184. Реза, Я. Человек случая / Я. Реза; пер. с фр. Е. Наумовой [Электронный ресурс] // Сайт портала «Театральная библиотека Сергея Ефимова». – URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/r/reza/> (дата обращения: 10.06.2018).
185. Rambert, P. Clôture de l'amour. – Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2011. – 96 p.
186. Sarraute, N. Pour un oui ou pour un non. – Paris: Gallimard, 1999. – 83 p.
187. Sarrouy, E. Suppléments d'âmes. Инсталляция / перформанс. Текст: Emmanuelle Sarrouy. Режиссер: Jean-Paul Noguès. Запись 16 января 2016 г. в Studio Theater Stuttgart. [Электронный ресурс] – URL: <https://vimeo.com/156970588> (дата обращения: 06.08.2018).