

23. 钱中文. 果戈理及其讽刺艺术. 上海: 上海文艺出版社. 1980.
24. 琴. 果戈里诞生一百五十周年. 戏剧报. 1959. № 6. С. 13.
25. 瞿秋白. 仆御室—译者志, 瞿秋白文集第4卷. 北京: 人民文学出版社. 1986.
26. 孙宜学. 论果戈理创作中的怪诞因素. 同济大学学报(社会科学版). 2002.
27. 孙玉华. 含泪的笑—浅谈果戈理史诗<死魂灵>创作中的讽刺艺术特点. 外语与外语教学. 1990.
28. 王克勤. 记四大文化名人纪念展览会. 世界知识. 1952. № 18. С. 22.
29. 王志耕. 果戈理在中国的八十年历程. 外国文学研究. 1990. № 02. С. 96–101.
30. 戏剧报. 近五年来苏联戏剧在我国演出统计. 戏剧报. 1954. № 10. С. 33–35.
31. 肖华清. 郭郭短篇小说集序. 郭郭短篇小说集. 上海: 新垦书店. 1934.
32. 振甫. 鲁迅“狂人日记”的思想意义. 语文学习. 1959. № 4. С. 6–7.
33. 郑振铎. 俄国文学史略. 小说月报. 1923. Vol. 14 № 6. 微缩文献.
34. 周扬. 果戈理的死灵魂. 文学. 1935. Vol. 4. № 4. С. 619. 缩微文献.

УДК 82–2=133.1»195/»

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2023.32.2.25>

ФРАНЦУЗЬКЕ ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА ДРАМАТУРГІЯ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

FRENCH THEATER ART AND DRAMATURGY OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

Подковирофф Н.,

orcid.org/0000-0001-6165-4436

кандидат педагогічних наук,

*доцент кафедри іноземних мов професійного прямування
Одеського національного університету імені І.І. Мечникова*

У статті аналізуються особливості розвитку театрального та драматургічного мистецтва у Франції другої половини ХХ століття, яке розвивається у трьох напрямках: академічному, комерційному, експериментальному.

Академічний театр офіційно підтримується державними структурами, дотримується усталених традицій сценічного мистецтва, послуговується класичною музикою та драматургією. Репертуар академічного театру складають як академічні класичні п'єси французьких авторів, так і п'єси талановитих авторів, що живуть за межами Франції, п'єси зарубіжних класиків. Вплив «академічного» напрямку поширюється на національні та регіональні театри, центри драматичного мистецтва часто виконують замовлення державних структур на постановку соціально орієнтованих п'єс та реалізують культурно-освітні програми, які включають лекції з мистецтва, театральні диспути, театралізовані дискусії, вистави для дітей та юнацтва. Кращі спектаклі і драматургічні твори Франції вважаються національним надбанням.

Комерційний напрямок включає всі форми розваг: театр кабаре, цирк, естрадні шоу, «бульварний театр». Важливо відзначити, що саме такі бульварні театри приваблювали незмінно більшу кількість глядачів протягом усього ХХ століття, у тому числі різні нерепертуарні постановки, прості спектаклі зі смішними і повчальними сюжетами, які розраховані на залучення широкої аудиторії і отримання максимального прибутку. Принцип однієї п'єси, яка йде на сцені кілька вечорів, став тут провідним.

Французькі театральні критики порівнювали «добре зроблені» бульварні п'єси з добре пошитим одягом, вважаючи їх перевагою літературну мову і композицію, роль режисера не так важлива, ім'я драматурга не має принципового значення, а головним критерієм є цікавість глядачів.

Актуальність розважального театру підтверджується і тим, що на Великих бульварах досі успішно ставляться п'єси 30-х, 50-х, 60-х років минулого століття.

Третій вектор – експериментальний, який включає в себе авангардні тенденції першої половини ХХ століття і сучасні творчі напрямки, об'єднані прагненням створювати інноваційні постановки і реалізовувати передові ідеї, які є основою глобальних змін у театрі.

Експериментальний та багатофункціональний перформанс змінив погляд критики та публіки на театр. Під впливом суспільних перетворень і технічного прогресу змінилася організаційна структура, урізноманітнилися постановочні засоби і прийоми у сфері сценічної вистави, змінилися критерії театральності, що привело до урізноманітнення структурних форм та напрямків, які можна спостерігати у французькому театрі ХХІ століття, як-от: «повсякденний театр», «розмовний театр», «театр слова», «театр тексту».

Ключові слова: театр, драматургія, експериментальний театр, повсякденний театр, розмовний театр, театр слова, театр тексту.

The article analyzes the peculiarities of the development of theatrical and dramatic art in France in the second half of the 20th century, which develops in three directions: academic, commercial, and experimental.

The Academic Theater is officially supported by state structures, adheres to established traditions of stage art, and performs classical music and drama. The repertoire of the academic theater consists of academic classic plays by French authors, as well as plays by talented authors living outside France, plays by foreign classics. The influence of the "academic" direction extends to national and regional theaters, centers of dramatic art often fulfill orders of state structures to stage socially oriented plays and implement cultural and educational programs that include art lectures, theatrical debates, theatrical discussions, performances for children and youth. The best performances and dramatic works of France are considered a national treasure.

The commercial direction includes all forms of entertainment: cabaret theater, circus, variety shows, "boulevard theater". It is important to note that such boulevard theaters consistently attracted a larger number of spectators throughout the 20th century, including various non-repertoire productions, simple performances with funny and instructive plots, which are designed to attract a wide audience and obtain maximum profit. The principle of one play, which is performed on the stage for several evenings, became the leading one here.

French theater critics compared "well-made" tabloid plays with well-tailored clothes, considering the advantages of such plays to be literary language and composition, the role of the director is not so important, the name of the playwright is not of fundamental importance, and the main criterion is determined by the curiosity of the audience.

The relevance of entertainment theater is also confirmed by the fact that plays from the 1930s, 1950s, and 1960s are still successfully staged on the great boulevards.

The third vector is experimental, which includes avant-garde trends of the first half of the 20th century and modern creative directions, united by the desire to create innovative productions and implement advanced ideas that are the basis of global changes in the theater.

The experimental and multifunctional performance changed the way critics and the public view theater. Under the influence of social transformations and technical progress, the organizational structure changed, production tools and techniques in the field of stage performance diversified, the criteria of theatricality changed, which led to a variety of structural forms and directions that can be observed in the French theater of the 21st century, such as: "everyday theater", "conversational theater", "word theater", "text theater".

Key words: theater, dramaturgy, experimental theater, everyday theater, conversational theater, theater of words, theater of text.

Порівняно з першою половиною ХХ століття, яка ознаменувалася бурхливим розквітом різних видів мистецтва, різноплановими театральними експериментами і відкрила багато відомих імен в царині драматургії, друга половина ХХ століття представляється періодом відносного спаду активної і продуктивної діяльності французьких авторів і режисерів. Проте це важливий період, насичений соціальними потрясіннями і політичними подіями, які не могли не позначитися на розвитку театального мистецтва в країні, а соціально-економічні перетворення, що стали основою нових організаційних форм театру, вплинули на формування сучасної драматургії.

Процес демократизації і децентралізації мистецтва, розпочався стихійно на початку ХХ ст., багато в чому визначив особливий шлях розвитку театального руху у Франції. З утворенням Міністерства культури в 1959 році цей процес перейшов на новий етап, ставши офіційною політикою французької держави, незважаючи на суспільну кризу 1968 року. Процес демократизації і децентралізації, який триває і донині, містить масштабні перетворення у сфері театального мистецтва, ініційовані і підтримані державними структурами Франції. У зв'язку з перетвореннями в політичному, економічному і соціальному житті в ХХ столітті особливого характеру набуло саме поняття театру. Театральні форми змінювалися під впливом соціальних перетворень і технічного

прогресу, що привело французький театр до того різноманіття форм і унікальної структури, які можна спостерігати в ХХІ столітті.

Театральне мистецтво Франції другої половини ХХ століття розвивається у трьох напрямках: академічному, комерційному, експериментальному.

Перший вектор театального мистецтва у Франції – академічний – офіційно підтримується державними структурами. У Франції він представлений, перш за все, академічним театром, з усталеними традиціями сценічного мистецтва, прихильністю до класичної музики і драматургії. Академічні театри, такі як Комеді Франсез і Гранд-Опера, століттями існували в основному за рахунок державних субсидій. Вони мали строго регламентовану структуру, постійну трупу, систему зобов'язань і штрафів для акторського співтовариства. Організаційна структура Французької комедії залишилася майже незмінною до наших днів, як і вірність класичним зразкам і традиціям. Завдяки активному фінансуванню з державного бюджету Французька комедія завжди мала можливість запрошувати в трупу кращих акторів країни, а також включати в репертуар кращі сучасні п'єси, залучати талановитих режисерів, які проживають в інших країнах. Крім академічних п'єс французьких авторів, театр ставить п'єси зарубіжних класиків. Вплив «академічного» напрямку поширюється і на національні театри, які існують на державні субсидії («Одеон»,

Національний народний театр (ГПР), і регіональні театри, що мають статус Національних центрів драматичного мистецтва). Більшу частину репертуару цих театрів займає класична драматургія. Крім того, реалізуючи політику демократизації та децентралізації на місцевому рівні, центри драматичного мистецтва часто виконують замовлення державних структур на постановку соціально орієнтованих п'єс та реалізують культурно-освітні програми, які включають лекції з мистецтва, театральні диспути, театралізовані дискусії, вистави для дітей та юнацтва [9]. Крайні спектаклі і драматургічні твори Франції вважаються національним надбанням.

Комерційний напрямок включає всі форми розваг: театр кабаре, цирк, естрадні шоу, «бульварний театр». Важливо відзначити, що саме такі бульварні театри приваблювали незмінно більшу кількість глядачів протягом усього ХХ століття. Столичний глядач вважав за краще проводити вільний час в естрадних шоу, театральних кафе або невеликих приватних театрах, розташованих на Великих бульварах. У репертуар театрів Гранд-бульварів Парижа, таких як «Ренесанс», «Естрада», «Джимназ», включали різні нерепертуарні постановки, прості спектаклі зі смішними і повчальними сюжетами, які розраховані на залучення широкої аудиторії і отримання максимального прибутку. Принцип однієї п'єси, яка йде на сцені кілька вечорів, став тут провідним. П'єса ставилася до тих пір, поки вона була популярна у публіки; Потім її замінювали новою. Багато драматургів ХХ століття охоче пробували свої сили в написанні «бульварних п'єс». Одним з яскравих авторів «бульварної драматургії» був Саша Гітрі. Понад 120 його п'єс, переважно комедій з сюжетами подружньої зради, були поставлені в паризьких театрах («Скандал в Монте-Карло» (1908), «Ревнощі» (1915), «Чоловік, дружина і коханець» (1919), «Не слухайте, дами» (1942). Банальні ситуації і парадоксальні реакції героїв, дошкульні діалоги, інтриги і несподівані розв'язки, яскрава театральність – все це веселило глядачів, невимовливих в естетичному і моральному плані. Французькі театральні критики порівнювали «добре зроблені» бульварні п'єси з добре пошитим одягом і писали про них дещо легковажно, звертаючи увагу на літературну мову і композицію п'єси [2]. Стосовно сьогодення ситуація мало змінилася, як і раніше успішно проводяться вистави нерепертуарних і приватних театрів. У Парижі налічується більше 100 невеликих труп, які орендують приміщення для постановки однієї вистави, яка йде кілька місяців поспіль. Для

досягнення комерційного успіху сучасні приватні театри об'єднуються в асоціації, пропонуючи загальну рекламу вистав в інтернеті, можливість бронювання місць, а також систему абонементних знижок на відвідування декількох вистав на різних майданчиках протягом сезону. Наприклад, *Théâtres Parisiens Associés* об'єднує близько 50 невеликих театрів в різних районах Парижа. Антреприза повинна бути комерційно вигідною: приватний театр зберігає свою естетику і продовжує традиції «бульварного театру». У нерепертуарних спектаклях роль режисера не так важлива, ім'я драматурга не має принципового значення, головний критерій успішної постановки – цікавість глядачів. Сучасні акторські трупи представляють вистави різних жанрів і різної тематики, але всі вони, як і на початку ХХ століття, об'єднані принципом «якісно зробленої» п'єси [6]. Актуальність розважального театру підтверджується і тим, що на Великих бульварах досі успішно ставляться п'єси 30-х, 50-х, 60-х років минулого століття. При цьому власники приватних театрів часто надають можливість дебюту молодим драматургам.

Третій вектор – експериментальний, який включає в себе авангардні тенденції першої половини ХХ століття і сучасні творчі напрямки, об'єднані прагненням створювати інноваційні постановки і реалізовувати передові ідеї, які є основою глобальних змін у театрі. Експериментальний та багатофункціональний перформанс змінив погляд критики та публіки на театр.

Творчо використовуючи і переосмислюючи надбання представників авангарду першої половини ХХ століття, сучасні драматурги і театральні режисери під впливом цих ідей вдаються до соціальних і мовних експериментів. У 1960 роках авангардний театр незмінно асоціюється з політичними та соціальними рухами в країні, що стає причиною появи численних новаторських постановок на театральних фестивалях у Франції, з'являються пропагандистські театри, театри ідеологічної боротьби, трупи, що діяли за принципом «колективної творчості». Саме цей авангардний напрямок найсуттєвіше вплинув на формування нових напрямків у сучасному французькому театрі, в той час коли академічний та комерційний театр, їх репертуар та традиції є стабільними та фактично незмінними. Отже, особливість сучасного французького театру полягає в його вірності традиціям і збереженні театральної класики як національної, одночасно це й інтенсивний розвиток нових тенденцій та державна підтримка інноваційних ініціатив у сфері театального мис-

тецтва. У Французькій Республіці експериментальна п'єса також може бути номінована на премію Мольєра, як і п'єса, поставлена в приватному театрі на бульварі або в Національному театрі.

За останні 60 років Французький драматичний театр пройшов складні та унікальні етапи розвитку. Під впливом суспільних перетворень і технічного прогресу змінювалася його організаційна структура, множилися постановочні засоби і прийоми в сфері сценічної вистави, активно змінювалися критерії театральності, що призвело до різноманітності структурних форм, які можна спостерігати у французькому театрі ХХІ століття, як-от: змінилося саме поняття театральності, нової мови сцени, інший формат соціальної тематики в драматургії сприяли виникненню нових театральних напрямків – «повсякденний театр», «розмовний театр», «театр слова», «театр тексту» [8].

Ще одним своєрідним і цікавим аспектом дослідження особливостей новітніх театральних течій у Франції можна вважати взаємозв'язок драматургії і сценічного, драматургічного і сценічного тексту. Природа цих змін, як функціональних, так і змістовних, є предметом вивчення сучасного театру не тільки у Франції, але і в світі.

В Україні наукові дослідження в царині французької драматургії другої половини ХХ-го і початку ХХІ-го століть носять вибіркового характер, фактично відсутні монографії та статті, де є спроба систематизації сучасної французької драматургії, аналіз її поетики, спорадично описано нові театральні рухи у Франції. Розкриття нових взаємозв'язків літератури і сцени, що склалися у французькому театрі до кінця минулого століття, є одним із завдань сучасного театрознавства, тому теж є цікавим і перспективним аспектом дослідження, при чому з різних підходів-комунікативного, прагматичного, семіотичного, когнітивного тощо. Крім того, це драматургія, яка потребує не лише сценічного втілення, а в першу чергу перекладу тексту, що теж ускладнює знайомство української читацької та театральної аудиторії з французькими сучасними авторами і п'єсами.

У Франції існує безліч наукових праць на тему сучасної французької драматургії, але більшість з них не перекладено українською мовою і ще не впроваджено в наше театральне життя, зокрема це твори відомих французьких театральних критиків, як-от: Б. Доре, М. Корвена, Р. Абіше, Ж.-П. Ренгаера, М. Будьє, Ж. Серро, А. Бушетара та ін. Французькі театральні критики в своїх розвідках, як правило, виділяють певні явища сучасного театального процесу, досліджують

творчість конкретного драматурга, режисера або діяльність театральної трупи.

При визначенні генезису тих чи інших театральних явищ у сучасній Франції треба також аналізувати книги й інтерв'ю видатних театральних діячів Франції ХХ ст., таких як Ж.-Л. Барро, Ж. Вілара, А. Вітеза, Ж. Лорана, Ж.-П. Тібода, М. Вінавера, В. Новаріна, Ж.-П. Саразака, де говориться про особливості французької театральної практики в галузі драматичного театру. Ще одним джерелом для роздумів про особливості розвитку театру у Франції вважаємо інформацію про сучасний французький театр у зарубіжних періодичних виданнях, де подаються думки окремих режисерів і критиків про сучасний театральний розвиток, наводяться історичні довідки.

Підсумовуючи аналіз вищезазначених джерел можемо констатувати, що французький театр другої половини ХХ століття з одного боку зосередив свою увагу на соціокультурних аспектах тогочасного французького життя, а з іншого – на експериментальному характері драматургічних текстів, створених у цей час. Твори авторів «театру абсурду» та й сам абсурдистський театр відкрив нові можливості для інтерпретації тексту, розвитку сценічної дії та втілення режисерських ідей, але, як не дивно, це стало й причиною певної кризи та застою, бо довгий час автори не розробляли нові стилі чи напрямки. Тому можемо говорити про театральну кризу 1960 років у Франції. Театральна криза була спровокована економічними і соціальними факторами, але більшою мірою це була криза драматургії, оскільки значення авторського тексту в театрі знову було поставлено під сумнів. Головною причиною кризи стало протиріччя між авторським і режисерським театрами. У 1960-х роках режисерський театр у Франції набрав силу, а вистави Патріса Шеро, Роже Планшона, Армана Гатті, Антуана Вітеса несли ідеї, співзвучні бунтарському духу часу. Режисери-постановники вільно трактували класику і нові п'єси, розглядаючи їх лише як матеріал для втілення своїх задумів. У результаті багато авторів перестали писати для театру, а наслідком цього стала відсутність на французькій сцені злободенних вітчизняних п'єс. Одним із шляхів переборення цієї кризи стали теоретичні дослідження представників паризької семіотичної школи, до яких належали Р. Барт, А.-Ж. Греймас, К. Бремон, Ж. Перек. Ролан Барт запропонував свій метод читання та аналізу текстів, який відкрив нові перспективи в роботі з театральними творами. П'єса Жоржа Перека «L'augmentation» (1968) є зразком втілення ідей та думок структуралізму в театрі,

вона мала знаковий характер для свого часу та залишається актуальною і сьогодні [4].

Другою суттєвою особливістю французького театру 60-их років можна вважати перформанс, який трактувався і сприймався як «колективна творчість». Такого плану перформансні постановки в дусі «колективної творчості» самим фактом свого існування заперечували пріоритет авторського тексту і провідної ролі режисера, але вони збагачували сучасну драматургію новими театральними прийомами, сприяли безпосередньому спілкуванню з глядачем і видовищності вистави. Це були свого роду експерименти театру агітації і театру зустрічей, які уможливили використання нових, незвичних для театру засобів комунікації. Театр «ідеологічної боротьби» сприяв введенню на сцену «нетеатральних» текстів: газетних, журнальних, епічних, ліричних, музичних, живописних. Ці тексти, які не призначалися для сцени, сприяли розвитку інтерактивної комунікації і згодом стали основою для нових форм репрезентації. Ідеологічний театр агітації і пропаганди, де актори є творцями текстів і самої вистави, в даний час не дуже популярний, але аматорські колективи і деякі театральні трупи, такі як Театр дю Солей і La Compagnie Louis Brouillard, практикують спільні творчі прийоми і в наш час. Досвід театрів «ідеологічної боротьби» і «колективної творчості» сприяв зміні поглядів представників високої літератури на зміст масової культури і став поштовхом до формування нових театральних напрямків. З'явилася нова група драматургів, небайдужих до вимог часу і підрастаючого покоління: Мішель Вінавер, Анні Ерно, Маргерит Дюрас, Жан-Клод Грюмбер, Жан-Поль Вензель, які зверталися до проблем суспільства, до соціальної критики, до питань соціології та політики. У 1970-х роках ця особлива увага авторів до соціальної тематики, до повсякденного життя звичайної людини сприяла виникненню нового театального напрямку – «повсякденного театру» або «театру звичайного». У п'єсах, в яких відображалися турботи і проблеми простих людей, не було певного сюжету й інтриги. Суспільні відносини тут проявлялися через повсякденні, міжособистісні відносини. Дія цих п'єс часто відбувалася в сім'ях простих робітників або на робочому місці. Повсякденний театр представляють Жан-Поль Вензель "Loin d'Hagondange" (1975), Jean-Claude Grumber "L'Atelier" (1979), Michel Vinaver "Les Travaux et les Jours" (1979), які пропонують глядачам відчуття потік реальних буднів у процесі спілкування між героями. Незважаючи на невелику кількість представників цього руху,

їх п'єси користувалися величезною популярністю в кінці 1970-х років, і не випадково автори «повсякденного театру» Жан-Поль Вензель, Жан Клод Грюмбер, Мішель Вінавер стали класиками французької драматургії. Завдяки тенденції соціалізації французька драматургія переборола кризу [6]. У наш час п'єси «повсякденного театру» не дуже популярні, але звернення авторів до соціальних проблем стало характерним явищем у французькій драматургії, тому у сучасній театральній критиці існує спеціальний термін «соціально орієнтовані сюжети» (les sujets sociétaux). Ці сюжети використовують у своїх п'єсах сучасні автори, такі як Жан-Поль Алегрі, Вінсен Фарасс, Фабріс Мелькіо, Жоель Помра.

Своєрідним продовженням і розвитком творчих методів «повсякденного театру» є «розмовний театр», що сформувався у 1980-х роках. «Розмовний театр» – це театр, де розмова є практично дією, хоча багато чого залишається невисловленим, як і в реальному житті. На відміну від авторів «звичайного» і «повсякденного» театру, який звертався до соціальних сюжетів і проблем простих людей, драматурги 1980-х років розширили тематику своїх п'єс та ускладнили структуру діалогів і психологічні особливості персонажів. Мовлення у їхніх п'єсах більш природне, ближче до повсякденного спілкування і в той же час більш насичене театральними ефектами. Як зазначає В. Фесенко: «Пошук нової драматургії призводить до поступового зникнення опозиції між епічним, ліричним і драматичним театром. У діалозі поступово зникає обмін позиціями і аргументами на свою користь. У мовленні акцентується інтонація, характер промовляння, які демонструють невпевненість, сумнів» [1, с. 184]. У таких текстах використовується добре продумане і вивірене літературне мовлення. У виставах «розмовного театру» зазвичай немає чітко вираженого конфлікту, що дає простір як для акторських, так і для режисерських імпровізацій, а також для вільного трактування глядачем взаємин між персонажами. Маргерит Дюрас, Наталі Саррот, Ясмін Реза стали визнаними авторами драматургії «розмовного театру». Особливості поетики творів «розмовного театру» можна дослідити на прикладі п'єс "Pour un oui oui pour un non" (1982) Наталі Саррот, "Conversations après un enterrement" (1987) і "La Traversée de l'hiver" (1990) Ясмін Реза.

Безперечною заслугою авторів «повсякденного» і «розмовного» театру можна вважати те, що вони відродили значення авторського тексту в театрі, звернули увагу сучасників на вербальну

комунікацію на сцені, а після театральних експериментів 1960–1970-х років повернули на сцену літературну мову.

Наприкінці 1980-их років формується «театр слова». Досить яскравими представниками цього напрямку можна вважати Жана-Люка Лагарса, який посмертно отримав визнання у Франції як майстер «театру слова», і Валер Новаріна, популярного драматурга, художника і режисера. Ці два автори дуже різні за своїм стилем і прийомами роботи з текстом, але їх об'єднує пильна увага до мови, вони надають пріоритет словам і мовленню порівняно з іншими засобами театральної виразності і видовищності. У своїх творах Валер Новаріна розвиває лінгвістичні ідеї футуристів і дадаїстів, прагне змінити стереотипи сприйняття тексту, надати йому форму парадоксу, створюючи незвичайний поетичний образ, зміщуючи сенс. Драматург, на рахунок якого понад п'ятнадцять постановок, вдається до вільної інтерпретації тексту на сцені, до різних способів його проголошення: погана артикуляція акторів, обмовки, бажання «зламати» слово, зіпсувати промову – це те, що дозволяє звільнити мову і власні емоції, це вираження спонтанного творчого пориву. Прийоми Новаріна незвичні, тим більше, що він і його труп експериментують з уже написаними текстами, які самі по собі парадоксальні. Цікаво послухати п'єси Валер Новаріна “Le Jardin de reconnaissance” (1997), “L’Origine rouge” (2000), “L’Envers de l’esprit” (2009) та інші. Прихильність автора до алітерації та асонансу, фонетична виразність, часте використання омонімів та омофонів призводять до лексичної багатозначності тексту, яка поєднується з метафоричністю висловлювання. Отже, гра зі словами в п'єсах Новаріна переростає в той же час в гру з глядачами. У полісемантичному смисловому просторі вистави глядач отримує право вибору свого варіанту з усіх можливих інтерпретацій. Тексти п'єс «Театру Новаріно» є доволі складними для перекладу. Вони призначені в першу чергу для франкомовного глядача, який здатний оцінити закладені в них лінгвістичні метафори.

Творчість Жана-Люка Лагарса, як і Валер Новаріна, критики відносять до «театру слова». Але авторський стиль Лагарса суттєво відрізняється від стилю Новаріна, перш за все відносною послідовністю його висловлювань і послідовністю дій. У п'єсах Лагарса “Le Pays lointain” (1995) і “J’étais dans ma maison et j’attendais que la pluie vienne” (1994), пов'язаних спільною темою взаємин всередині сім'ї, відчувається плідна авторська робота над стилем і формою твору.

Міркування персонажів, сповнені психологізму, відображають безперервний пошук потрібного слова або виразу. У розлогих монологіях перебільшена увага до «плутанини» думок, поетичного зв'язного мовлення, яке досягається мовними прийомами [11]. Діалоги в п'єсах Жана-Люка Лагарса спрямовані на встановлення взаєморозуміння між героями і безпосереднього контакту між сценічним персонажем і глядачем.

Такі композиційні елементи п'єси як конфлікт, інтрига, сюжет, місце і час дії зливаються в «театрі слова», набуваючи абсолютно нових значень і характеристик. Тексти авторів «театру слова» надають сучасним постановкам особливої театральності, завдяки створенню неповторного алюзійно-образного ряду, що призводить до незвичного грайливого спілкування з глядачем. Представники «театру слова», дбаючи про словесне вираження почуттів та емоцій героїв, сприяють оновленню театральної мови та вказують на пріоритетність авторського тексту на сцені.

Коли мова заходить про приналежність п'єси до того чи іншого напрямку, слід мати на увазі, що поняття «театральна течія» (театральне мистецтво) у французькому театрознавстві не має чітких меж. Це пов'язано з великою варіативністю драматургії. Іноді в п'єсі одного автора театральні критики знаходять характеристики, властиві декільком течіям. Тому в одному творі можуть співіснувати особливості кількох театральних напрямків певного періоду, відмінні та спільні риси поезики тексту, різних художніх концепцій.

«Театр тексту» – найпродуктивніший і найновіший напрям французької драматургії сьогодення. Саме таким загальним визначенням критики об'єднують «літературний театр» і «театр монологів». При цьому «театр монологів» займає провідну роль серед постановок сучасної Франції. Одноактні п'єси-монологи ще називають драматургією «мінімальної дії» – фізична дія актора в монологі-виставі може бути мінімальною з інтенсивним словесним вираженням думок і почуттів персонажа. У таких постановках на перший план виходить саме текст п'єси, а зміст вистави втілюється безпосередньо в монологі, виголошеному зі сцени. Форми творів-монологів різні, а їх внутрішня структура й оформлення залежать від майстерності і фантазії автора. Сам монолог дуже привабливий для французьких драматургів, оскільки містить необмежені можливості для психологічного та соціального дослідження. Найбільш поширеною і популярною формою п'єси-монологу в сучасному театрі є розлога промова одного персонажа з повторю-

ваними лінгвістичними конструкціями й експресивними рефренами. Прикладом такої структури є “Dans la solitude des champs de coton” (1985) Б.-М. Кольтека, “C’est ainsi mon amour que j’appris ma blessure” (2004) Ф. Мелькіо. П’єси з довгими, послідовними або перехресними монологами: “Les inséparables” (1989) Ж.-П. Sarazaka, “L’Homme du hasard” ‘Людина випадку’ (1995) Я. Реза. До методу інтерактивного спілкування вдається Б. Шартре в п’єсі «Останні новини про чуму» ‘Les dernières nouvelles de la peste’ (1983). Автор поєднує монологи, які містять різні точки зору на одну і ту ж подію, але переживання і почуття героїв п’єси при цьому різні.

У творах «мінімальної дії» монолог максимально наближений до художньої прози, але при цьому автор використовує ігрові прийоми,

властиві драматургії. Незвична структура твору і детальна робота зі словом надають текстам «мінімальної дії» певної яскравості і театральності, що дозволяє говорити про різницю між виконанням п’єси-монологу і читанням на стадії літературного твору.

У ХХІ столітті «театр тексту» отримує більше можливостей, режисери і драматурги думають про видовищність, оригінальне сценічне втілення п’єси-монологу. Сучасні засоби виразності дозволяють створити на сцені абсолютно новий твір, відмінний від початкового варіанту п’єси. Дуже популярно поєднувати монологи з музичними уривками, пантомімою, танцями та відеорядами. При цьому режисери «театру монологів» шанують літературну складову – вистава завжди будується на авторському тексті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Фесенко В. Новітня французька література. Навч. посібник К.: Вид. центр КНЛУ, 2015. 273 с.
2. Abirached R. La décentralisation théâtrale. Arles: Actes Sud Papiers, 1995.
3. Corvin M. Le théâtre nouveau en France. Presses universitaires de France, 1995.
4. Dort B. Théâtre public. Paris: Seuil, 1967.
5. Gignoux H. Histoire d’une famille théâtrale: Jacques Copeau, Léon Chancerel, les Comédiens-Routiers, la décentralisation dramatique. Lausanne: Éditions de l’Aire, 1984.
6. Goetschel P. Renouveau et décentralisation du théâtre (1945–1981). Paris: Presses universitaires de France, 2004.
7. Gontard D. La décentralisation théâtrale en France 1895–1952. SEDES, 1972.
8. Laurent J. La République et les Beaux-Arts. Paris: Julliard, 1955.
9. Rolland R. Le Théâtre du peuple. Paris: Hachette, 1913.
10. Ryngaert J-P. Lire le Théâtre Contemporain. Dunod, 1993.
11. Simon A. Dictionnaire du théâtre français contemporain. Paris: Larousse, 1970.
12. Urfalino P. L’invention de la politique culturelle, Hachette Littératures, 2004.
13. Vilar J. Le théâtre, service public. Gallimard, 1975.

УДК 82.091

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2023.32.2.26>

НАРАЦІЙНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ФЕНОМЕН

NARRATIVE IDENTITY AS A LITERARY PHENOMENON

Саврасова-В’юн Т.О.,

orcid.org/0000-0001-5737-6189

кандидат психологічних наук,

*доцент кафедри української літератури, компаративістики і гринченкознавства
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка*

Стаття містить результати дослідження проблеми нараційної ідентичності в просторі літературознавчих студій. Охарактеризовано сутність терміну «ідентичність» як тотожність, прагнення до єдності між суб’єктом і його уявленням про себе, що змінюється в процесі переосмислення досвіду. Презентовано різновиди ідентичності, зокрема: гендерна, етнічна, групова, політична, професійна, соціальна, особистісна, персональна, Я-ідентичність, нарративна, нараційна. Основним завданням статті є наукова розвідка проблеми сутності, особливостей нараційної