

УДК 792.9–028.16:821.133.1–2

DOI: [https://doi.org/10.18524/2307–4604.2024.1\(52\).310316](https://doi.org/10.18524/2307–4604.2024.1(52).310316)

**«ТЕКТОНІКА ПОЧУТТІВ» Е.-Е. ШМІТТА
В ПАРАДИГМІ «РОЗМОВНОГО ТЕАТРУ»**

Подковирофф Н.

кандидат педагогічних наук, доцент

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

ORCID 0000–0001–6165–4436

У статті аналізується п'єса Е.-Е. Шмітта «Тектоніка почуттів» у парадигмі «розмовного театру», який став доволі популярним у Франції з 80-х років ХХ століття. «Розмовний театр» продовжив традиції абсурдистського та авангардистського театру, тенденцією звернення до лінгвістичного експерименту, зміни мови сцени, що є актуальним і в наш час. Діалог у розмовному театрі фактично є дією, новим способом осягнення реальності, де завдяки мовному експерименту розширюється простір дії, змішуються ілюзії та реальність, конфлікт базується на зауваженні, яке в подальшому пояснює розрив стосунків між персонажами, розв'язується він теж у діалозі. Психологічний портрет персонажів розкривається не в ситуаціях та вчинках, а в мовленні, яке надає п'єсі театральності.

Ключові слова: театр, французький театр, драматургія, «розмовний театр», діалог, Е.-Е. Шмітт.

**«TECTONICS OF FEELINGS» E.-E. SCHMITT
IN THE «CONVERSATIONAL THEATRE» PARADIGM**

Podkovyroff N.

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,

Odesa I. I. Mechnikov National University

The article analyzes the play by E.-E. Schmitt's "Tectonics of Feelings" in the paradigm of "conversational theater", which has become quite popular in France since the 80s of the 20th century. "Conversational Theater" continued the traditions of absurdist and avant-garde theater, with a tendency to turn to linguistic experimentation, changing the language of the stage, which is still relevant in our time. The dialogue in the talking theater is actually an action, a new way of understanding reality, where the space of action is expanded thanks to the language experiment, illusions and reality are mixed, the conflict is based on a remark that further explains the break in the relationship between the characters, it is also resolved in the dialogue. The psychological portrait of the characters is revealed not in situations and actions, but in speech, which gives the play theatricality.

Key words: theater, French theater, dramaturgy, "conversational theater", dialogue, E.-E. Schmitt.

Друга половина ХХ століття — це важливий етап історії Франції, театральне мистецтво та драматургія відповідно відображають соціальні та політичні зміни, які спричинили появу нової драматургії («театру ново»), популярність структуралістів, які запропонували свої підходи до інтерпретації текстів, зокрема драматургічних, «колективної творчості» при створенні текстів і театральних вистав. Всі ці фактори вплинули на характер театрального руху межі ХХ–ХХІ століття та тенденції розвитку сучасного французького театру.

Про зміну характеру театральної мови дослідники французького театру заговорили ще з появою абсурдистських п'єс, яким властива нелінгвістична комунікативність, нелогічність, нелітературність. Для означення цих незвичних явищ Мішель Корвін запропонував термін «*theatre nouveau*» (Blin, 1986), який не зовсім відповідає терміну «новий театр», його доречніше потрактувати як нове явище в драматургії (Bouchetard, 2011).

Відзначаючи тяглість традиції театру абсурду від експериментів футуристів та дадаїстів, слід також акцентувати увагу на тому, що ставлення до тексту в абсурдистів докорінно відрізняється, адже він є не додатковим елементом вистави, а полем експерименту, де важливими були гра слів, асонанси, алітерації, повтори, а автори піклувалися про сталість і збереження своїх текстів при постановці у театрі.

Крім того, «театр нуво» став свого роду місцем примирення драматурга й автора, драматургії та сцени, адже у режисерів з'явилася можливість втілення своїх ідей, крім того, важливими для таких п'єс є постановочні засоби, тобто «театр нуво» став театром нових ідей, які втілені у нових незвичних формах, вони пропонували новий погляд на світ, нову драматургію та нового глядача. Всі ці напрацювання «театру нуво» досить часто й активно використовують сучасні драматурги, зокрема Мішель Вінавер, Валер Новарина, Жан-Кристоф Байї, Жан-Клод Грюмбер, Фабрис Мелькіо, Ясміна Реза, Е.-Е. Шмітт.

З'явившись у текстах представників абсурдистського та авангардистського театру, тенденція звернення до лінгвістичного експерименту, зміни мови сцени залишається актуальною і в наш час, що і є метою дослідження нашої статті. Роль та характер цього лінгвістичного експериментування проаналізуємо за п'єсою Е.-Е. Шмітта «Тектоніка почуттів».

Методи дослідження історико-літературний, оскільки досліджується тяглість традиції від театру абсурду до розмовного театру, а та-

кож типологічний метод, оскільки у статті робиться спроба типологізації загальних ознак «розмовного театру».

Слід зазначити, що цю п'єсу відносимо до напрямку, який є продовженням творчого методу «повсякденного театру» а саме — «розмовного театру» (*theatre de la conversation*), який сформувався в 80-ті роки ХХ століття. Це театр, який твориться літераторами (Наталі Саррот, Мішель Вінавер, Маргарит Дюрас, Серж Валетті), які на перший план ставлять автора. Для своїх п'єс вони обирають теми прості й відомі, при цьому ускладнюючи структуру діалогів та психологічні характеристики персонажів, що й відрізняє їх від «повсякденного театру». Саме так чинить й Е.-Е. Шмітт, пропонуючи у п'єсі дію, яка виражається у вербальному спілкуванні персонажів, при цьому багато чого, як і в реальному житті, так і залишається невисловленим. Ця невисловленість дає можливість глядачеві по-своєму продовжити і домислити дію, розвиток сюжету.

«Розмовний театр» — це, на думку французьких дослідників, театр, де діалог, розмова і є дією. Розглянемо прийоми «розмовного театру» на прикладі зазначеної п'єси. П'єса має невелику кількість персонажів, події як такі, що рухають дію, фактично відсутні. Е.-Е. Шмітт пропонує новий спосіб осягнення реальності — діалоги, розмови, які, власне кажучи, і є дією.

У п'єсі «Тектоніка почуттів» дія відбувається у звичайній французькій квартирі, де живе Діана з матір'ю, і куди заходить Рішар, тобто дія може відбутися в будь-який час, і квартира ця з легкістю може стати лондонською чи віденською. Така просторова віднесеність надає режисеру більших можливостей для постановки вистави та самовираження, робить тексти адаптованими для різних часів. «Розмовному театру» поряд з невизначеністю місця і часу дії властиве й довільне розширення чи звуження простору дії.

За сюжетом п'єси «Тектоніка почуттів», успішна жінка, депутат Національної асамблеї Діана кохає вродливого жуїра Рішара. Ось ці атрибути професійного життя Діани якраз розширюють простір дії, але не прямо, а опосередковано, лінгвістично-означено статусом, посадою, професією. Але не це стає предметом інтересу автора, скрупульозному аналізу піддається почуття кохання, яке вже стільки раз описували в літературі, про яке, здавалось би, вже все сказано, однак Шмітт знаходить нові філігранні відтінки цього почуття, він, як Платон у «Діалогах», шукає і відшукує незвичне і несподіване. Як пише

газета «La Libre Belgique», «основне враження від вистави — незворушна врода перед лицем любовного запалу. Ми ніби спостерігаємо за виверженням вулкана в уповільненому русі. Після перегляду із зали виходиш із відчуттям повноти, примирення з собою і тими, кого любиш». Тобто можемо констатувати, що час і простір реальності розширюється, завдяки діалектичному аналізу почуття кохання.

Стосунки Діани й Рішара доволі сучасні, вони не поспішають зі шлюбом. Однак їй постійно здається, що його почуття згасають, що вони вже не такі, як колись.

ДІАНА: Ти помітив, що я вже не така весела? Я втратила апетит, я не п'ю, їм лише тому, що так треба, сплю дуже мало. Чому мене так часто вабить самота? Уночі я запитую себе: чи це справді він? Чи це справді я? Він змінився? Начебто ні. Менше звертає уваги на мене? Таж ні! Отже, змінилася я. Що ж сталося? Звісна річ, це тільки симптоми — але симптоми чого?

Вона, виснажена й знервована, замовкає.

Зворушений Рішар підводиться, підходить до Діани, бере її за руку, підносить руку до вуст і пристрасно цілує; потім знесилено падає до її ніг.

РІШАР (розпачливо): Обожаю тебе...

ДІАНА: Що, перепрошую?!

РІШАР: Обожаю тебе, Діано, люблю тебе дедалі дужче!

Вона червоніє, сподіваючись на продовження цієї преамбули: невже вона помилилася?

ДІАНА: Як? Після того, що я сказала?

РІШАР (захоплено): Ти виняткова жінка!

ДІАНА: Прошу?!

РІШАР (зі сльозами на очах): Ти вища за інших!

ДІАНА: Що?

РІШАР: Я на тебе не заслуговую.

РІШАР: Якби повернулося кохання? Що ти відчувала б до мене?

ДІАНА: О... (Упевнено.) Гадаю, воно не повернеться ніколи!

РІШАР (вражений): Але чому?!

ДІАНА: Ти будеш єдиною моєю лихоманкою, єдиною пристрасною у моєму житті. І оскільки піддатися комусь мені складно, напевно, я вже ніколи не відпущу себе.

РІШАР: Та ти жартуєш! Хочеш сказати, що вже ніколи не покохаєш?

ДІАНА: Ні.

РІШАР: Ні мене, ні когось іншого?

ДІАНА: Так, як я кохала тебе... Ні. Більше нікого. Ніколи.

Вона натискає на кнопку — і назовні виривається шалена мелодія. Таке враження, ніби вона його зневажає.

Зворушений Рішар хоче якось відреагувати, однак йому бракує слів.

Діана ж, своєю чергою, робить кілька легких па. І весело заявляє:

ДІАНА: Та й навіщо, до речі? Хоч кохай, хоч не кохай — рано чи пізно це почуття мине. (І з силуваною усмішкою додає.) Ще шампанського?

РІШАР (з такою самою силуваною радістю): Авжеж, ще шампанського!

І він квапиться наповнити келихи вином.

У наведеному уривку Е.-Е. Шмітт на межі можливостей театральної мови, через невизначеність, незавершеність думки відтворює бажання приховати справжні почуття. Лінгвістична рефлексія героїв п'єси досить важлива і суттєва у цій сцені, де неправильно сприйнятий і зрозумілий підтекст фрази стає причиною подальших «неправильних» дій персонажів. Діапазон почуття кохання представлено автором досить широко і несподівано: кохання-хвороба, пристрасть, лихоманка, обожнювання, відчуття недостойності такого почуття тощо.

Але «високість» цього почуття не завершується пропозицією шлюбу, на яку так чекає Діана, тому вона вдається до експерименту-кари, адже зсередини її руйнує люта підозра, тож вона вирішує випробувати Рішара. Жінка наймає двох румунок повій — Еліну і Родіку: одна грає інтелігентну незайманку, друга — її матір. Гра має успіх: жуїр закохується в дівчину, вона стає його дружиною, тоді Діана розкриває суть свого плану помсти. Цей момент можна вважати кульмінаційним у визначенні конфлікту п'єси, а конфлікт між Діаною та Рішаром визначила мадам Поммере:

Діано, годі вже давати репліки замість нього! Спитай у нього! ...причина позбавитися дурних сумнівів, які затуманюють свідомість.

Отже, своє сприйняття і розуміння ситуації нав'язується іншому, це непорозуміння і підміна думок призводить до розриву стосунків Діани та Рішара.

Так чим же закінчується помста Діани? Автор досить таки в парадоксальній формі, парадоксальній перш за все для самої Діани дає відповідь:

РІШАР: Пригадуєш день, коли ти повідомила мені, що між нами децю змінилося, коли зізналася, що вже не так сильно потребуєш мене, уже

не чекаєш на мене з таким нетерпінням, позіхаєш і любиш спати сама, без мене?

ДІАНА: Ще б пак, пам'ятаю.

РІШАР: Можливо, ти не забула, що тоді я довго мовчав?

ДІАНА: То й що?

РІШАР: А ти не замислювалася, чому? Я мовчав, бо насправді нічого такого не помітив. Ні в тобі, ні в собі. Збайдужіння? Хіба? Для мене досі тривали весна і літо, до зими ще було далеко, сподівання були на ліпше. Аж раптом ти на моїх очах на шматки порубала наші стосунки, наше спільне щастя, те, що я вважав великим коханням... Ти педантично, зятятю, не зупиняючись, руйнувала, псувала, вбивала все! Я ледве свідомість тоді не втратив. І тоді я збрехав.

ДІАНА: Що?!

РІШАР: Так, я брехав, Діано, хвалився перед тобою — вигadaв, буцімто я, як і ти, вже не так сильно тебе кохаю! Але це була неправда.

ДІАНА: Ні, це була правда!

РІШАР: Неправда.

ДІАНА: Правда!

РІШАР: Неправда.

ДІАНА: Навіщо тоді ти збрехав?

РІШАР: Через гордість.

ДІАНА (відмовляючись вірити у почуте, намагається удавати іронію): Але ж і історію ти вигadaв!

РІШАР: Я ще не закінчив. Через кілька тижнів я прийшов до тебе, аби спробувати зміцнити наші стосунки, переконати тебе поїхати разом у відпустку, знову почати жити разом, як і раніше — усе спочатку! Хотів завершити період ворожості, який переживають усі пари.

ДІАНА: Ти, певно, з мене знущаєшся!

РІШАР: Того дня ти не просто втекла від мене, запізнившись — ти мені представила Еліну. (Діана здригається.) Представила? Ні, це погане слово. Ти сама жбурнула її у мої обійми!

ДІАНА (зненацька усвідомивши): Ні!

РІШАР: Не варто обманювати одне одного: так, вона сподобалася мені, сподобалася відразу. Та я не вчепився б у неї, якби... Не знаю, чому це відбувалося, та щоразу, як я приходив до тебе, то виходив із повним безладом у голові, з іще більшим бажанням завоювати Еліну...

ДІАНА: Мені кортіло покарати тебе за те, що залишив мене — і я помстилася! Що в результаті? Ти щасливий. Еліна щаслива.

Мова цього діалогу є тією дією п'єси, яка розкриває справжні почуття та емоції персонажів, їхні вчинки та поведінку, це свого роду момент істини, який показує, що план помсти Діани став причиною її нещасливого та самотнього життя, але зробив щасливими Еліну та Рішара. Відчувається авторське іронічне ставлення до героїні з таким собі флюберівсько-співчутливим та сумним відтінком, а уточнення та повтори у наведеному діалозі передають та розкривають психологічний стан персонажів, знову ж таки не через дію, а посередництвом мовлення. Незавершеність діалогу, недомовки спричиняють нелогічність дій, змішування реальності з ілюзією, прогнозують модель диспуту, який завершується обговоренням персонажами тектоніки почуття кохання. Вперше про кохання як тектонічне почуття каже Рішар:

Тектоніка... Почуття зміщуються, як плити, з яких складається земляна кора. Коли вони рухаються, континенти труться одне об одного, спричиняючи цунамі, виверження вулканів і землетрусів... Саме це ми нині й переживаємо.

Власну пихатість і квапливість, конкуренцію з чоловіками й бажання перемагати Діана вважає причиною своєї зарозумілості й сліпоти, адже чоловіків треба кохати, а не перемагати, однак цього висновку вона доходить в кінці п'єси:

Бо до кохання не можна дістатися, оминувши приниження. Я припустила вас обох — тебе, її... Через мене ви були осоромлені, кожному з вас довелося знову дряпатися нагору — а нагорі ви зрозуміли, що вже не можете жити одне без одного... І вам дозволили кохати.

Е.-Е. Шмітт розв'язує конфлікт п'єси диспутом в межах тексту. Диспут персонажа не тільки з іншим персонажем, як з самим собою, це диспут-прозріння, момент істини, що веде до прозріння та усвідомлення суті почуття кохання:

Збентежений Рішар іде до зали.

Останньої миті, перш ніж зникнути, він обертається і зворушено, голосом, який тремтить, говорить:

РІШАР: Я кохаю тебе, Діано.

ДІАНА: І я кохаю тебе, Рішаре.

РІШАР: Нарешті?

ДІАНА: Нарешті...

Е.-Е. Шмітт завершує п'єсу несподівано довгим і науково-пізнавальним монологом Діани, в якому наукова теорія німецького на-

уковця Альфреда Вегенера, явище «тектоніки плит» (іншими словами – дрейфу континентів), яка найліпше змальовує геологічні структури і наслідки їхніх зсувів, переноситься героїнею на людські почуття, адже вона, на її думку, є метафорою людської суб'єктивності. Почуття дуже часто залежать від психіки, несвідомої, рухливої, пластичної, яка запускає процес змін, за якого катастрофа неминуча, однак не Ідилічній Країні Ніжності, де панує Прихильність, Повага, Любовна записка, героїня надає перевагу, а воліє пережити *«шалену тектоніку почуттів – рухливу, динамічну, що завжди загрожує нещасним випадком, де правила й лад не існують, де будь-який спокій є лише видимим, де життя без упину буде й руйнує»*. Цей монолог Діани забезпечує еліпсну організацію емоційного реєстру п'єси, глядач відчуває примирення і заспокоєння, яке було у нього на початку п'єси.

Отже, «Тектоніка почуттів» Е.-Е. Шмітта має цілком виразні риси «розмовного театру» завдяки таким ознакам: дія виражається в діалогах, які є новим способом осягнення реальності, розширюючи простір дії. Конфлікт базується на незначному зауваженні матері Діани, але стає причиною розриву закоханих, не вчинки чи ситуації, а персонажне мовлення передає їхній психологічний стан, фабульна невираженість замінюється обговоренням персонажами певної теми чи ідеї, що дає змогу осягнення і розуміння звичного і відомого почуття у незвичному ракурсі.

Список літератури

- Шмітт Е.-Е. Тектоніка почуттів. URL: <https://readukrainianbooks.com/page-18-6469-tektonika-pochuttiv-erik-emmanjuel-shmitt.html>
Blin R. Souvenirs et Propos. Paris: Gallimard, 1986. 330 p.
Bouchetard A. Yasmina Reza. Le miroir et le masque. Paris: Éditions Léo Scheer, 2011. 162 p.

References

- Shmitt E.-E. Tektonika potchuttiv. URL: <https://readukrainianbooks.com/page-18-6469-tektonika-pochuttiv-erik-emmanjuel-shmitt.html>
Blin R. (1986) Souvenirs et Propos. Paris: Gallimard, 1986.
Bouchetard A. Yasmina Reza (2011). Le miroir et le masque. Paris: Éditions Léo Scheer.

Стаття надійшла до редакції 28.04.2024 року