

РОМАНСЬКІ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРИ

УДК 821.133.1-2Дебру(493)

DOI <https://doi.org/10.52726/as.humanities/2025.1.9>

Н. ПОДКОВИРОФФ

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри іноземних мов професійного спрямування,

докторант кафедри зарубіжної літератури,

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, м. Одеса, Україна

Електронна пошта: nanouchka.ts.podkovyroff@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-6165-4436>

МОНТАЖ ЯК КОМУНІКАТИВНА СТРАТЕГІЯ У П'ЕСАХ ТЬЄРРІ ДЕБРУ

У статті досліджуються монтаж як комунікативна стратегія у п'есах Тьєррі Дебру «Книжконюх», «Дарвін». Монтаж – це не просто технічне оформлення твору в єдине ціле, це специфічний спосіб організації культурного буття, який взяла драматургія й користується ним у найрізноманітніших художніх цілях.

Монтаж – це мовна специфіка образності, монтаж одночасно керує часом, простором і рухом, створюючи ілюзію реальності, яка потрібна художнику для вираження своїх ідей. Комунікативна стратегія монтажу розкривається в п'есах в неоднозначності як формальній, так і змістовій. Зміна часів і просторів, пошуки персонажів відтворюють суть організації часу і руху через вибір до свободи/несвободи.

Комунікативна стратегія монтажу забезпечує авторові посередництвом створених образів гру з часом, рухом, що допомагає поєднувати різні хронотопи та часові виміри. У монтажній композиції обох п'єс розвиваються межі між різними світами і часами, між життям і смертю, що характерно для метамодерної структури драми. Культурологічний контекст добре відчутний у п'есах, він поєднується з науковим та філософським дискурсом XXI століття. Метамодерна структура п'єс забезпечує діалог з театральною традицією, у п'есах відчутний вплив драми абсурду та брехтівської традиції, відголоски бульварного театру та виписування сучасного міфу, але одночасно це й лабораторія, де в умовах експерименту відбувається безперервний пошук, кожна п'єса – це можливість по-новому почати все з початку. Рух від хаосу до порядку і навпаки, гра з часопростором завдяки монтажу як комунікативній стратегії надають п'єсам фрагментарності та цілості одночасно, що одночасно стимулює й ускладнює роботу читача/глядача.

Кілька рівноправних і незалежних одна від одної ліній дії Дебру зумів поєднати, зробивши сюжети своїх п'єс внутрішньо єдиними, монолітними та цілісними. Побудовані вони на глибоко продуманих, багатозначних зіставленнях персонажів, подій, сценічних епізодів, реплік за монтажним принципом. Ці зіставлення дуже різнопланові й зроблені як за подібністю, так і за контрастом. Будучи власне монтажем на композиційному рівні, вони створюють у читача й глядача відчуття єдності твору.

Комунікативна стратегія монтажу створює в п'есах Тьєррі Дебру зовнішню напруженість шляхом «рваної» побудови сюжету, шляхом подолання органічності сценічного світу, його підриву. По-новаторськи насичуючи свою драматургію рухом думки, сюжетно вагомих інтелектуальним діалогом і соціально вагомих аналітичних сюжетом, драматург підриває замкненість сценічної дії та створює драму, побудовану на монтажі контрастних компонентів тексту й на оголенні умовності театральної дії.

Ключові слова: комунікативна стратегія, монтаж, сучасна французька драматургія, метадрама, деконструкція історії.

Вступ. Тьєррі Дебру – відомий бельгійський франкомовний драматург, актор, сценарист, театральний режисер, автор понад 15 п'єс, які майже одразу поставлені в театрі, з 2020 року відомий і українським читачам та глядачам. Іван Рябчий здійснив переклад п'єс Тьєррі Дебру «Книжконюх», «Дарвін», які цього ж таки року були надруковані видавництвом Анетти Антоненко за підтримки Українського культурного центру.

Драматичний текст є досить неоднозначним, оскільки п'єса є постійним балансуванням текстуральної та візуальної складової. Це ускладнює вибір підходів при його аналізі. З одного боку потужним є рух у напрямку взаємопроникнення всіх видів мистецтва, з іншого, театр завойовує собі право на самостійне існування, і драматургія з одного з родів літератури перетворюється на окремий вид мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Питання монтажу у драматургії розглядалося у праці Петера Сонді «Теорія сучасної драми» [Сонді : 2015]. Комунікативну стратегію монтажу в українській літературі кінця ХІХ- початку ХХ століття аналізувала Л. Синявська. Є. Васильєв розглядав техніку монтажу щодо жанрових трансформацій сучасної драми. Н. Малютіна проаналізувала специфіку монтажу як прийому організації тексту одноактної драми.

У ХХ ст. після сплеску формальних експериментів та акценту та візуальну складову, п'єса розглядається, перш за все, як матеріал для постановки, а не для читання, однак у драматургії ХХ ст. спостерігається повернення до текстуальної складової з потужною реорганізацією структури драматичної дії, за рахунок перегляду понять інтрига, персонаж, простір та час [Nussac : 1990]. Головним стає динамізм напруги оповіді, а це є текстовою, а не театральною характеристикою.

У час розквіту засобів масового тиражування драма перебуває на маргінесі сучасного медіа простору [Новітня : 2003 : с. 7]. У Франції, де театр завоював роль одного з найвагоміших соціокультурних інститутів та чинників у збереженні та розвитку національної ідентичності [Корнієнко : 2006 : с. 11], ці пошуки здебільшого набувають індивідуального характеру, тому критикам годі намагатись виділити школи та мистецькі угруповання. Театр, користуючись статусом, якого йому надає неповторюваність навіть суто з технічного боку, залишається об'єктом мистецького експерименту заради оновлення художньої культури. [Confortès : 2000].

Мета статті – аналіз п'єс Тьєррі Дебру «Книжконюх» та «Дарвін» як метамодерних драм з монтажною композицією. Творчість Тьєррі Дебру не була предметом окремого дослідження, перекладені українською мовою п'єси також не досліджувалися, що надає нашій роботі новизни та актуальності.

Основними особливостями п'єс «Дарвін» та «Книжконюх» можна вважати тему часу і руху, свободи та вибору, які вводяться комунікативною стратегією монтажу, що більш властиво кінематографу. У «Словнику театрознавчих термінів і понять» подано наступне визначення терміну монтаж: «Монтаж – це

добір і з'єднання окремих частин фільму, літературного або музичного твору тощо в одне художнє та змістове ціле» [Словник: 2021].

Отже, можна підсумувати, що монтаж – це творчий та технічний процес, який дозволяє з'єднати окремі фрагменти в композиційно цілісний твір.

Поняття «монтаж» багатозначне та відображає різні види діяльності. Монтаж – це не просто технічна збірка твору в єдине ціле, це специфічний спосіб організації культурного буття, який взяла на використання драматургія користується ним у найрізноманітніших художніх цілях.

Монтаж – це мовна специфіка образності. Монтаж керує часом, простором і рухом, створюючи у творі ту ілюзію реальності, яка потрібна художнику для вираження своїх ідей. Кращі майстри кіно приділяли велику увагу творчому процесу монтажу, вивченню його можливостей. Комунікативна стратегія монтажу розкривається в неоднозначності, як формальній, так і змістовій. Зміна часів і просторів, пошуки персонажів відтворюють суть організації часу та руху через вибір до свободи/несвободи.

Рух у п'єсі «Дарвін» здійснюється за двома типами: ламінарний (по колу, паралельний) потік і турбулентний (безладний, хаотичний). Ці поняття можна було б не вводити, якби в п'єсі не йшлося про ентропію, про зміну цих видів руху, про закони біологічні та фізичні, якби ці закони не визначали як філософське, так і звичайне мислення; якби закони і поняття, настільки далекі від розуміння звичайної людини, не ставили під сумнів істину; якби впорядкований світ не перетворився на хаос і не змусив нас засумніватися в істинності людського буття, людських почуттів. Можна сказати, що науковий дискурс, що вводиться в текст п'єси, переноситься в площину естетики, змінюючи в такий спосіб ритм п'єси. Саме комунікативна тактика переходу від лінійного до хаотичного руху змінює темп, урізноманітнює ритм дії драми і вистави.

У зазначених п'єсах Тьєррі Дебру потоки думок, образів, інтриг, часу і простору рухаються за законами природи: складними траєкторіями, змішуючись і обмінюючись енергією. Інтенсивність обміну, прискорення чи уповільнення руху в п'єсі стають образом,

філософією і підсилюють внутрішню драматичну енергію. Завдяки комунікативній стратегії монтажу залучаються наукові поняття та визначення у художню площину на знаковому рівні. Енергія руху вже міститься в назвах, які стають знаками. Назва «Книжконюх» може бути алюзією на «Парфуми» П. Зюскінда, тут є точки перетину на змістовому і тематичному рівні: «Коріння п'єси «Книжконюх» – саме тут, у цьому запахові, пов'язаному зі спогадами про дитинство» [Дебру : 2020].

П'єсу «Дарвін» можна вважати алюзією на «Зраду Анштайна» Е. Е. Шмітта, «Аркадію» Т. Стоппарда, адже в цих п'єсах автори вводять науковий дискурс у художній твір. Основне завдання монтажу – зв'язно й послідовно викласти тему, сюжет, дію, вчинок. Монтаж робить текст більш подібним не на суму його складових, а на результат множення, що спричиняє народження образу. Таке виникнення образу створює абсолютно нові контакти з глядачем. У творчий процес залучаються його емоції та розум, адже глядач не тільки бачить зображені елементи твору, він, як і автор, переживає динамічний процес виникнення та створення образу.

Комунікативна стратегія монтажу забезпечує авторові за посередництва створених образів гру з часом, рухом, що допомагає поєднувати різні хронотопи та часові виміри. У монтажній композиції обох п'єс розмиваються межі між різними світами і часами, між життям і смертю, що характерно для метамодерної структури драми. Культурологічний контекст добре відчутний у п'єсах, він поєднується з науковим та філософським дискурсом XXI століття. Метамодерна структура п'єс забезпечує діалог з театральною традицією, у п'єсах прочитується вплив драми абсурду та брехтівської традиції, чуються відголоски бульварного театру та прагнення виписування осучасненого міфу, але одночасно це й лабораторія, де в умовах експерименту відбувається безперервний пошук, кожна п'єса – це можливість по-новому почати все з початку. Рух від хаосу до порядку і навпаки, гра з часопростором надають п'єсам насиченості, що одночасно стимулює й ускладнює роботу читача/глядача.

Завдяки комунікативній стратегії монтажу у п'єсі «Книжконюх» автор вдається до тексто-

вої гри з часом – від минулого до сьогодення, від життя до смерті, не вдаючись до подорожі у часі чи до образу магічного чарівника, а завдяки залученню читача до оповіді через розлогу ремарку на початку тексту. Тато і син спілкуються у теперішньому та потойбічному світі, грань між якими нечітка та химерна, та й спілкування ніби наперед визначене:

«Ми часто говорили про смерть. Тато сміявся і жартував, що того дня, коли смерть прийде, він спробує подати мені знак, перш ніж піднятися до зірок. «Смикну тебе за ногу», – так казав він. Одного нещасливого дня тато згас – і я взяв великий білий аркуш та розрізав його на десятки маленьких клаптів. Зосередився на кілька секунд – і підняв голову. І саме тієї миті помітив, що один із папірців приклеївся до чола. Папірець упав. Я тремтячими руками розгорнув його і прочитав саме те слово, на яке чекав: «ТАК!»

Це «так» син сприймає як знак від тата, «переморгування двох закоханих у фантастичну літературу чоловіків. «Книжконюх» – це наше переморгування, яке триває й досі». Монтажене порушення лінійності представляє інше співвідношення епізодів. Унаслідок цього співвідношення відбувається переакцентування, перерозподіл смислових валентностей (відтінення, збільшення, відсилання до інших художніх творів) тексту. Співрозташування сцен як кадрів породжує інше значення, смисл якого не дорівнює сумі смислів, що містяться в окремих кадрах. Розсіяність кадрів не порушує зв'язності тексту завдяки з'єднуванню просторово суміжних епізодів. Монтаж робить рух і час у п'єсі не просто особливістю поетики, а темою, образом, художнім матеріалом. У тексті з парадоксальним жанром – фантастичний твір з конкретно означеним місцем дії – книгарня, поєднуються елементи натуралізму й абсурду, містика та іронія. П'єса репрезентує замкнений простір, однак у цьому закритому просторі постійно відбувається рух, що долає часові межі та розуміння конкретного часу персонажами: Тео, Віктором, Авою.

Поряд із цими персонажами постає ще один символічний образ – Книги, яка фрагментарно втручається в життя персонажів та фактично визначає їхню долю:

«Уявіть книжку з геть порожніми білими сторінками, та щойно ви її розгортаєте – на папері постають слова і речення, які стосуються безпосередньо вас, ви читаете на цих сторінках про своє життя, однак не лише про минуле – і про майбутнє також, і якщо матимете необережність дочитати її до кінця, то постанете перед лицем власної смерті. І не дивіться на мене так. Я не божевільний. Усе, що я там прочитав, усе, що пам'ятаю, – збулося. Ще до того, як ви постали на порозі, я знав, що побачу вас. Ви – частина моєї історії. Так там написано».

Отже, можемо припустити, що Книга забезпечує перехід між світами, визначає хід життя, рух життя персонажів, певно, цим пояснюється фантастичний характер п'єси. Книга як образ і персонаж винесена у назву, визначає характер стосунків та взаємовідносин усіх персонажів, пов'язує їх ламінарним зв'язком. Так, у назві «Книжконюх» важливе не пряме або переносне значення слова, а гра між ними, цими значеннями, і з контекстом. У такий спосіб визначення книги як форми фіксації подій буття людини трансформується. Життя у закутку великої книгарні, з її минулим і сьогоденням пишеться персонажами, які (є чи були?) у цій книгарні. Спостерігаємо варіативність трактування сенсу:

«Чи існує тісний зв'язок між змістом книжки та її духом? «Ні!» – буде категорична відповідь тих, кого лякає туманна царина уяви. Або – «Авжеж!» – радісно ствердять інші, і серед них буду я».

«Книжконюх» – це фантастичний твір – а мій тато найбільше любив саме таку літературу. Тут на кожній сторінці також є «тато». Такий незграбний у своїх сплесках ніжності – однак, завдяки пахощам книжок, я можу дотягнутись до нього і зрозуміти».

Отже, маємо авторське визначення – фантастичний твір, що налаштовує при прочитанні назви та такій початковій ремарці на певний скепсис та іронію з одного боку, а з іншого – на таємничість та вигадку. Однак секрет книги, що схована під склом, що в ній білі сторінки, на яких нічого не написано, тому торкатися її не слід:

«Уявіть книжку з геть порожніми білими сторінками, та щойно ви її розгортаєте – на папері постають слова і речення, які стосуються безпосередньо вас, ви читаете на цих сторінках

про своє життя, однак не лише про минуле – і про майбутнє також, і якщо матимете необережність дочитати її до кінця, то постанете перед лицем власної смерті. І не дивіться на мене так. Я не божевільний. Усе, що я там прочитав, усе, що пам'ятаю, – збулося. Ще до того, як ви постали на порозі, я знав, що побачу вас. Ви – частина моєї історії. Так там написано».

Звідси, текст книги – це життя людини, яка його творить тут і зараз, це рух у часі, від життя до смерті, може бути й навпаки (історія Віктора), де твоє життя постає як частина життя іншого. У цьому епізоді комунікативна стратегія монтажу вводиться завдяки прийому гри, іронії, скепсису. Іронічний дискурс п'єси може помилково переконати читача в тому, що основний персонаж – цинік, збоченець, як каже Віктор про свого батька, чи сам Тео називає себе «здитинілим старцем або – ще гірше – маніяком», однак поспішати з висновками не варто.

Створення життя з чистої сторінки для Тео стає у творі «Книжконюх» свого роду його деконструкцією, адже автор у такий спосіб влаштовує для читачів і глядачів демонстративну деконструкцію, яка є структурним і смислотвірним принципом оповіді. Тео намагаються відтворити події попереднього минулого життя, запрошуючи через оголошення дівчат до книгарні, однією з яких й є Ава, яка має власну історію життя, власні стосунки з книгами, тому книгу з чистими аркушами вона пише за власним сценарієм, а не за бажанням Тео:

«Коли я була маленькою, то, заходячи до бібліотеки, знала, що напевно є така книжка, яка на мене чекає. І справді, якась така знаходилася! Обирати її мала не я. Вона обирала мене сама задовго до моєї появи. Вона чекала на мене – і мала подати мені якийсь знак. Тож я блукала вздовж полиць, не торкаючись їх, – і зненацька мій погляд прикипав саме до неї, до тієї книжки!».

Отже, Ава дає власну інтерпретацію, створює текст своєї історії взаємовідносин з книжками. Вона звинувачує Тео в тому, що він вигадує історію для неї, для її життя, з чим старий категорично не погоджується:

«Аво, я вас не вигадував. Ви вигулькнули, мов гостя, на яку ніхто не чекав! Що б там не думав Віктор, але його смерть не залишила

мене байдужим. Багато днів я сидів серед книжок, шукаючи в собі сили завершити те, що він почав. Я мав намір усе знищити і зникнути остаточно. Та мені бракувало сміливості. Тоді я вирішив, що ця книга мені допоможе. Я відчинив вітрину і взявся читати. Таке враження, що з тієї миті минула вічність. Відтоді повторюється одне й те ж: я намагаюсь дати лад своєму життю. Тобто... Наймаю таємничу дівчину, яка має допомагати мені... Посвячую її в таїни ароматів... Віктор закохується у неї... А потім вона зникає...».

Тему оманливої незалежної від волі Тео появи нової дівчини у книгарні автор вводить шляхом деконструкції життя «перевертня»: син Тео – Віктор – заради любові та уваги батька підпалює себе у книгарні, батько рятує книги, а син помирає.

Як бачимо, Тьєррі Дебру завдяки комунікативній стратегії монтажу виступає деконструктивістом історій персонажів, демонструє весь ланцюжок заміщення та його викриття, роблячи глядача співучасником своєї роботи.

У першій сцені вистави події були представлені у своїй об'єктивній правді, як їх бачать глядачі та читачі, а далі процес авторської деконструкції структурно виглядає так: буття (десь на узбережжі Північного моря в місті-фантомі живе старий чоловік, який має в своєму будинку найбільшу у світі бібліотеку – «Дивовижний лабіринт, де із шедеврами сусідують грошові історійки для дурних дівчисьок», в якій він відшукує книжки на нюх) – історія (псевдоістина, Тео втрачає нюх, тому шукає помічницю, яка б могла повторити його дар, Ава любить книжки, вона переконана, що ті чекають на неї: «Обирати її мала не я. Вона обирала мене сама задовго до моєї появи», – каже вона про книжку, тобто монтаж різних сцен, для пошуку істини,) – деконструкція (Тео визнає смерть Віктора через його надмірну любов до книжок – розсіювання, розвінчання) – істина (Ава покидає книгарню непомітно для Тео, він залишається сам зі своїм скарбом – книгами, жертвою яких він став).

Завдяки комунікативній стратегії монтажу відновлюється первісна версія буття. Отже, за фантастичним визначенням жанру приховується страшна історія життя сім'ї, де відсутні любов та взаєморозуміння, але автор трагічне не нагнітає, а знімає напругу іронічним фіна-

лом, адже Ава непомітно залишає книгарню, так і не дозволивши Тео дописати історію її життя у книзі з білими сторінками. У фінальному епізоді комунікативна стратегія монтажу вводиться завдяки прийому гри, іронії, скепсису, надає твору колажної структури, бо текст не поділено ні на акти, ні на сцени, а просто пронумеровано, виділено 7 яв. Відкритий фінал п'єси залишає читачам/глядачам місце для свободи та адаптації смислу, експерименту та домислу. У п'єсі «Книжконюх» монтажний план, фраза і навіть епізод – це частина цілого, яке добудовується у свідомості читача або глядача. Але частина при цьому несе достатньо інформації, необхідної для добудування цілого. Саме закон Post pro Toto (частина замість цілого), що є проявом комунікативної стратегії монтажу, дає можливість створити образ, а не відтворювати його просто як факт або послідовність подій.

Друга п'єса Тьєррі Дебру «Дарвін» торкається проблем пізнання, пошуку істини. Комунікативна стратегія монтажу проявляється в подоланні ототожнення сюжету з подієвою канвою. Вагомою є думка про розчленованість єдиного потоку дії, завершеність у собі епізодів, сцен, а також особливий порядок їх слідування, коли попередня сцена не зумовлює наступну, кожна є незалежною, і головне, що лінійний розвиток подій поступається місцем монтажу.

Сюжет п'єси «Дарвін» побудовано на складних комплексах несприятливих для кожного персонажу ситуацій, так що події стосуються різних аспектів життя людей. Сюжет, позбавлений замкнутого подієвого вузла, не стає ескізним й фрагментарним.

Дія п'єси відбувається у невеличкому провінційному містечку в США, в сім'ї Саллі, батько і чоловік якої є вченими, які досліджують питання еволюції та походження людини:

«413: Авжеж! Бо інакше наші думки були б рівноважні, і ми максимально наблизилися б до небуття. Життя ж виникає з вічного протиріччя двох протилежних сил. Візьміть, до прикладу, двох клоунів. Якщо вони схожі, то ми нудьгуємо, а не сміємося – адже саме несхожість породжує сміх!» Турбулентність і хаотичність руху пояснюється життєвими протиріччями, які спричиняють кризову ситуацію».

«Кризова ситуація» в сім'ї виникає через хворобу батька, втрату роботи Саллі, непоро-

зуміння між сестрами, дружиною та чоловіком. «Кризова ситуація» в п'єсі постає як світ хаосу і помітного безладу, як турбулентний рух: батько падає зі сходів і лежить непритомним в лікарні, Саллі дізнається про вагітність сестри Люсі, а батьком дитини є її чоловік Ентоні. Люсі розповідає Ентоні про вагітність, але цей порив один до одного він пояснює природнім потягом та потребами:

«Сильніша за нас природа, що чхати хотіла на мораль. Єдина мета цієї «природи» – будь-якою ціною штовхати нас до розмноження, правда? Хіба ми не сумісні? Хіба не це зблизило нас? У чому річ – запахи, флюїди?».

Всі ці події представлені як непов'язані, хаотичні та беззмістовні, ненависть і любов переплітаються і доповнюють одне одного. Любовні перипетії в п'єсі представлені або з гумором (у випадку з Ентоні), або драмою мовчання (Люсі, Саллі), але при цьому всі вони виконують функцію художнього вираження філософської ідеї «світ як хаос, безлад».

Ідея світу як хаосу постає в тексті неодноразово, про постання світу з хаосу говорить Ентоні, він досліджує коливання як спосіб появи всього суцього з хаосу, питанням людської еволюції займався Дарвін та 413, з дарвіністського погляду викладає в школі біологію Саллі, тому питання 412 є закономірним:

«Ви підтримуєте хаос!? Хотите сказати, що природою можна виправдати все? Навіть найстрашніший злочин? 413: Людина – це хвора на шизофренію тварина. Вона кориться двом основним законам: закону поривань і закону начальників. Заперечувати це – лицемірство. 412: А погоджуватися з таким поглядом – варварство!»

Детермінізм людської поведінки Тьєррі Дебру пояснює законами фізіології, еволюції, які людина перебороти не в змозі. Одночасне перебування персонажів в реальності та ірреальності, кожен із яких живе своєю долею, почуттями та думками, що стосуються лише його, створюють своєрідний художній ефект. Висловлювання дійових осіб, які інколи здаються випадковими, розкиданими хаотично й безладно, багатозначно зіставляються одне з одним.

При цьому внутрішній стан різних персонажів п'єси в кожному окремий момент має єдиний

емоціональний смисл. Ті чи інші сцени забарвлюються певним настроєм, який створюється схожими переживаннями декількох героїв, подробицями, звуками тощо.

У п'єсі представлена сучасна наука в різних галузях: культурологічній (Люсі, 413), природничій (413, Саллі, Ентоні), юридичній (Сьюзен). З наукового погляду кардинальні методологічні установки детермінізму і логоцентризму як передумов, умов Істини піддаються сумніву чи заперечуються.

Імпульсивність та слідування законам природи, завдяки комунікативній стратегії монтажу, стають «конем у кишені» життя в хаосі. В одну мить концепція Ентоні стає завдяки одній фразі цікавою Стівенсону і дає йому можливість заробітку:

«Застосовуючи молитву, медитацію, наркотики чи ще щось. У цьому контексті збіги – ідеться не про поодинокі банальні збіги, а дійсно тривожні, які часто повторюються, і я називаю таке явище каскадом збігів... Ми ніби на мить перемикаємося на чужий нам часопростір, приєднуємося до своєрідного всесвітнього психічного поля.

СТІВЕН: Всесвітнє психічне поле... цікаво».

Як бачимо, для Стівена, як представника релігії, ідея Ентоні про всесвітнє психічне поле здається потрібною для підтвердження власних поглядів. У XX столітті світ постає перед когнітивною свідомістю як хаос, і ця «нова ситуація» людства завдяки монтажній композиції стає об'єктом розуміння героїв п'єси. Констатується масштабність завдання:

«413: Хотите вірте, хочете – ні, але чотирнадцять мільярдів років тому весь Усесвіт вміщався в цю крапку. Близькість у такому тісному просторі шокувала! Енергія порожнечі перебувала в рівновазі, аж раптом... хрясь! Коливання! Виникло щось і розповзлося».

Дебру подає теорію еволюції і хаос людського буття через елементи монтажної композиції. Процес пізнання хаосу пов'язаний з необхідністю бачити істину через потужний потік уявних випадковостей. Автор художньо усвідомлює цю складність, вводячи наукові пошуки 413, Ентоні, відкриття Дарвіна, роботу Саллі у школі як пульсацію життя. У п'єсі представлена сучасна наука в різних галузях: культурологічній (Люсі, 413), природничій (413, Саллі,

Ентоні), юридичній (Сьюзен). З наукового погляду кардинальні методологічні установки детермінізму і логоцентризму як передумов, умов Істини піддаються сумніву чи заперечуються завдяки монтажній композиції п'єси.

Отже, Дебру, відкинувши традиційну сюжетну єдність, по-новому підтверджує уявлення про єдність ідеї твору, яка повинна втілюватися через монтаж у його сюжетно-композиційній формі. Зовнішньо роз'єднані лінії дії мають смислову спільність, і завдяки цьому сюжет, навіть за відсутності єдиного вузла подій, стає завершеним і цілісним. Зіткнення різнорідних начал здійснюється в сюжетній структурі твору й шляхом монтажу в одному й тому ж тексті уривків різного жанрового, композиційного й стильового характеру. Картину походження і еволюції життя досліджував свідомо все своє життя 413:

«Більшу частину життя я провів, зазираючи в мікроскоп. Не бачив там ні надії, ні безнадії. Лише дуже складний ланцюжок життя – і все! Дрібнесенькі молекули, які от уже чотири мільярди років множаться в усіх напрямках. Молекули, з яких складаємось і ми з вами... Молекули – це наші гени».

Мотив усамітнення, підпорядкування свого життя науковим відкриттям заради служіння науці, зухвалий порив пізнати невідоме, важкий для осягнення звичайною свідомістю – все це визначало сенс життя 413.

П'єса має сучасний екзистенціалістський акцент: відсторонення від сім'ї заради науки. Дебру показує кризу ідеалів гуманізму, втрату людиною найдорожчого і найважливішого – сімейних теплих стосунків, розуміння та підтримки. Цими, здавалось би, банальними почуттями персонажі жертвують заради вольового прагнення до пізнання всієї історії людства, це протиріччя відтворюється теж формою монтажу:

«Зосередьтеся на важливих речах! Пролунало ім'я, яке ви, вочевидь, не почули. Чарльз Дарвін! Дуже гарне і дуже музичне ім'я. Додайте літеру «к». Dark-win. Англійською – той, хто отримує за приз морок. Влучно. Цей бідолаха довго вірив у творця. ...Не дивно, що його праці лежали двадцять років, перш ніж їх оприлюднили. Уявіть – двадцять років! Усі ці роки Дарвін приховував, носив у собі одне

з найбільших відкриттів в історії людства: людина – не результат творіння, жодного наміру, жодного плану. Як і решта тварин, ми походимо від найпримітивніших форм життя. Ба гірше – першими людьми виявились африканці! Який удар по нашому «єго»! Адже тепер ми всі – емігранти».

Дебру розгортає перед читачем ланцюжок реальних фактів, які доводять гуманістичну віру в Розум, зухвалу допитливість людини, силу і волю в подоланні помилок на шляху до істини. Сюжетні лінії, пов'язані з дослідженнями в наукових сферах, демонструють, що ці відкриття піддаються сумніву і не є такими беззаперечними для всього людства. На думку Тьєррі Дебру, дослідники теорії еволюції не зможуть втішити людство досягненням вищої Істини, але в їхніх силах зробити нові відкриття, що розширюють уявлення людей про Всесвіт. Одночасно автор ставить питання: чи зроблять ці відкриття щасливими цих дослідників? Відповідь на це питання й визначає конфлікт твору, вона не є однозначною, подана також за принципом монтажу.

У конфлікті, що зароджується на перетині двох просторів, двох дискурсів – наукового та побутового, на перший план виступають саме життєві, сімейні потреби. Розгортання подій реалізується через текстуальність п'єси, оповідь витісняє дію на другий план. Взаємовідносини сестер, батька та дітей, Саллі та Ентоні знаходять формальне вираження у так званому «монтажному діалозі». Діалог, який став неможливим після розвитку драми абсурду, автор відновлює у формі чергування монологів, така форма підкреслює неможливість комунікації [Ubersfeld : 1996 : 52]. Ось приклад такого спілкування дійових осіб:

«ЛЮСІ (до батька): Раніше траплялося, я розмовляла з Богом. У вбиральні, на вулиці – всюди. Просила в нього всяке... Наприклад, отримати сяку-таку оцінку за якийсь предмет. Господь виявився поганим ділком. Я нечасто отримувала хороші оцінки. І все одно продовжувала з ним говорити. Навіть його мовчання мене втішало. Воно не мало нічого спільного з твоїм мовчанням. О, це було так страшно! Ти відкладав мій щоденник – і цілу вічність ані словом до мене не звертався! Ліпше дав би кілька ляпасів... Але ж ні, жодного... (Пауза.) Ти

навіть не уявляєш, тату, як мені потрібна твоя порада. Хоч би словечко!

412: Добре, що я не на вашому місці. Чого варті всі ваші теорії про Всесвіт порівняно з нещасною дівчиною, яка молить вас про пораду? Що ж, принаймні, ваші гени задоволені. Бо, здається, справа в дитині.

413: Боюся, людство ніколи не подолає стадію дитинства. Кожен потребує татка. Від відчуття провини не втекти. Згодом я відкрив для себе Дарвіна, і – хай там що думає більшість – його картина світу принесла мені втіху... ніякого тобі всемогутнього Творця. Самота і свобода. Життя, народжене з випадку – і розповсюджене без меж. Я пірнув у біологію, мов у живильне джерело. Яка насолода! Коли ж нарешті вийшов на сушу, то зауважив, що в мене троє доньок і я не помітив, як вони вирости. Одна з них підійшла, усміхаючись. А дві інші ходили насуплені, я ж дару вмовляння не маю. Дружина зіграла зі мною злий жарт – померла. Від довгої і тяжкої хвороби – так кажуть, здається? До мене зайшла Сьюзан і заявила: «Кому потрібні всі ці роки усамітнення в лабораторії, якщо ти не зміг врятувати маму?». Страшенно несправедливі слова – і все ж з відповіддю я не знайшовся».

Як бачимо, персонажі по-різному сприймають прожите й оцінюють його. Хоч наміри 413 не просто хороші, але найкращі, але самота і свобода не звільнили його від «уподібнення негідникам». Персонажі під хорошими намірами розуміють зовсім різне, різняться й їх ставлення щодо сенсу життя, любові, поклонання, жертвовності, справедливості.

Перебування 413 у комі уможливило комунікативною стратегією монтажу одночасне існування у минулому, теперішньому і майбутньому, таким чином втрачається причинно-наслідковий зв'язок, і кожна репліка лише посилює відчуття непорозуміння. Традиційні елементи композиції та сюжету розмиті, все перетворюється на темряву так само незрозуміло, як і з'явилося, точка та темрява закривають сюжетний рух п'єси по колу. Турбулентний і лінійний рух п'єси пересікаються у фіналі завдяки монтажу.

Боротьба та подієвість, які відбуваються за рампою сцени носять суто вербальну форму, тому слова калічать страшніше за будь-яку

зброю. Автор вправно користується цим моментом, адже під враженням від словесних баталій перебуває переважно глядач/читач. Підсилюючи ефект ототожнення читача/глядача з персонажем, автор ніби запрошує зайняти місце персонажа й пережити все, що відчуває кожен з них. Але поряд з вербальним, є й подієвий пласт у п'єсі, бо Саллі не погоджується з рішенням педради, Сьюзен починає судовий процес, 413 виходить з коми і нарешті повертається в сім'ю. Вербальний рівень твору характеризує дію в просторі сімейної драми, традиційної для французького театру ще з часів Мольєра [Azama : 2004 : 146].

Сімейні стосунки на вербальному рівні, але в площині наукового обґрунтування відтворює словесна баталія Ентоні та Стівена:

«Більше науковців погоджуються з думкою, що наука і релігія сумісні! Після століть бійок настав нарешті час діалогу. ..ми – лише клаптик моху на поверхні планети, загубленої у Всесвіті. Ми конче потребуємо радіснішої картини А де мораль?! Зрештою, хіба Гітлер, знищуючи євреїв, у свій спосіб не робив внесок у природний відбір, про який нам розводиться вельмишановний містер Дарвін? Зараз нас понад шість мільярдів. Це забагато! Отже, треба когось прибрати з цієї планетарної шахівниці! Невже ваша кохана Саллі захищає саме такий світовий лад?»

ЕНТОНІ: Стіве, ви скидаєте все до купи. З позиції моралі Природа – невблаганна стихія. На жаль, це правда. Та Дарвін тут ні до чого. Важко уявити творця, що замислив би подібні деталі. Але ж це факт! А у нас, людей, є вибір. Ми насправді ніколи не втечемо від своєї природи, та все ж можемо спробувати знайти інші шляхи, скажімо... співчуття, повагу до іншого і, зокрема, слабшого... Заслуга Дарвіна лише в тому, що він допоміг нам це зрозуміти».

Як сімейну та особисту драму можна сприймати зізнання Люсі про заздрість до Саллі:

«Ще з дитинства я терпіти тебе не могла. Якось у школі я почула історію Каїна й Авеля. Гадаю, не варто казати, з ким я себе ідентифікувала».

Це протистояння між сестрами призводить до того, що вони залишають батьківський дім, у якому неможливо жити всім разом. Як бачимо, ситуація хаосу переноситься автором і на сімейні стосунки, претензії, образи, все це стає

поштовхом для переосмислення свого життя, свого місця, призначення, покликання. Суперництво породжує у Люсі бажання вбити сестру, стати кращою за неї, напевно, саме цей дух суперництва підштовхує її переспати з чоловіком сестри; але й Саллі непросто було підтримувати свій імідж «правильної дівчинки»:

«Гадаєте, так просто бути зразковою донькою, улюбленицею, без права на помилку й на сльози?! О, як мені кортіло плакати! І ревіти! Певно, це так приємно – ревіти вголос! Але ж ні – Саллі сильна, Саллі мусить бути сильною дівчинкою!», вона підсвідомо відчуває заздрість до сестри, коли дізнається, що та голою танцює в барі, а вона повинна працювати в школі, бо Ентоні не заробляє грошей, він захоплений «високою наукою», а буденність залишається Саллі. У школі, де вона працює, педрада поставила питання про викладання на уроках біології теорії про походження світу: пояснюється це теорією Дарвіна чи «іншими» альтернативними теоріями? Саллі шукає аргументи проти консервативної міської педради, яка захоплена теорією креаціонізму, її відсторонюють від роботи, але вона стійко переносить виклики долі, не опускає руки, подає до суду. Тобто сімейний гарт, оце вміння бути сильною надає їй сили протистояти життєвим викликам та негараздам.

У п'єсі маємо калейдоскопічне поєднання наукового та сімейного дискурсу, хронотоп п'єси чергується, як реальність і небуття, автор з гумором та драматизмом одночасно хаос сімейного життя відтворює за аналогом хаосу світу, представляючи фрагменти різних часів і епізодів, подаючи їх за допомогою стратегії монтажу.

Здавалось би, це безвихідь, ситуація є невіршеною, однак Тьєррі Дебру пропонує нестандартне розв'язання конфлікту. Змінюючи часопростір та рух персонажів, у фіналі батько виходить з коми і міняє своє ставлення до доньки, він повертається до життя, бо потрібен всім їм, як люблячий батько, як порадник. Автор у фіналі п'єси переносить нас у сферу бажаного реального, яке подане фікціально, образний театральний простір знаходить відповідне формальне відображення як у текстуальній, так і у візуальній складовій п'єси.

Реальний та театральний простір комунікативною стратегією монтажу представлені

асиметрично, реальний простір, є місцем, де промовляються всі діалоги дійових осіб, театральний простір творить нову реальність, замикає хаотичний рух, робить його циклічним та круговим, переборюючи хаотичність світосприйняття. Тьєррі Дребру вдається до комунікативної стратегії наративної оповіді: у фіналі вводиться 412, який після виходу з коми повертається на сцену, він режисер, який і оповідає цю історію:

«Я займав ліжко номер 412, та поступово знову став Джеймсом Вільямом Греєм, драматургом. Одного вечора в Нью-Йорку я зустрів Люсі. Вона працювала офіціанткою в джаз-клубі й так оплачувала навчання в акторській школі. Не знаю, чи правда все те, що вона мені наговорила, але я вдав, ніби повірив. Утім я переконаний, що 21 грудня 2005 року в одному американському суді засудили педагогічну раду одного містечка в Пенсильванії за примушування учителів біології викладати так званий «розумний креаціонізм». Я пообіцяв собі навідатися до всіх учасників історії в містечку Дувр. Нудна місцина, скажу я вам... Так сталося, що ми з батьком Люсі одночасно лежали в комі. Один із тих збігів.... Відстань між нами була в тисячі кілометрів, і все одно нас щось єднало. Люблю таємниці. Мені кортить вірити, що завжди буде щось, чого ми, люди, збагнути не в змозі».

Джеймс Вільям Грей, драматург оповідає з рампи цю історію, яка завершується суто театралью, бо «театр – це цілковита протилежність Всесвітові, що вічно розширюється», а фінал суто монтажний:

«Він клацає пальцями. Світло гасне».

Висновок. Розробивши декілька рівноправних і незалежних одна від одної ліній дії, Дебру зумів зробити сюжети своїх п'єс внутрішньо єдиними, монолітними та цілісними. Він побудував їх на глибоко продуманих, багатозначних зіставленнях персонажів, подій, сценічних епізодів, реплік за комунікативною стратегією монтажу. Ці зіставлення дуже різнопланові й ведуться як за подібністю, так і за контрастом. Будучи власне монтажем на композиційному рівні, вони створюють у читача й глядача відчуття єдності твору.

Комунікативна стратегія монтажу створює в пєсах Тьєррі Дебру зовнішню напруженість

шляхом «рваної» побудови сюжету, шляхом подолання органічності сценічного світу, його підриву. По-новаторськи насичуючи свою драматургію рухом думки, сюжетно вагомим інтелектуальним діалогом і соціально вагомим аналітичним сюжетом, драматург підриває замкненість сценічної дії та створює драму, побудовану на монтажі контрастних компонентів тексту й на оголенні умовності театральної дії.

Внутрішня, власне композиційна єдність твору активізує асоціативність думки читачів та глядачів, адже справжній смисл сюжету не завжди розкривається легко.

Комунікативна стратегія монтажу забезпечує пізнання художніх образів таким способом, щоб дати глядачам ключ до подій, щоб показати їм, яким чином у світі відбуваються зміни, або

ж чому такі зміни не відбуваються. Комунікативна стратегія монтажу передбачає нового читача й глядача – носія монтажного мислення, здатного побачити дискретність сюжету, а потім здійснити операцію монтажного співрозташування, осмислити, створити особливий тип художньої цілісності, яка досягається через монтаж, через єдність емоційно-сміслових зіставлень характерів, подій, висловлювань, деталей. Тут художнє мислення автора втілюється в активній, багато в чому незалежній від розвитку дії монтажній композиції.

Літературний текст, звільнившись від влади єдиної зовнішньої дії, насичується живою грою думки драматурга: численними смисловими паралелями й контрастами, найрізноманітнішими зближеннями, вставками, аналогіями, варіаціями.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Книжконюх. Дарвін Тьєррі Дебру (книги для саморозвитку. (б. д.). Читати книги українською мовою безкоштовно онлайн readbooks.com.ua. <https://readbooks.com.ua/drama/9860-knizhkonjuh-darvin-tyerri-debru.html>*
2. Корнієнко, В. В. (2006). *Інституціональний розвиток французького драматичного театру 20 століття як проблема культурної політики* [Неопубл. автореф. дис. канд. мистецтвознавства]. Нац. музична акад. України ім. П.І.Чайковського. Новітня французька п'єса. Юніверс,
3. Паві, П. (2006) *Словник театру*. Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка.
4. Савченко, І. (Ред.) (2021) *Словник театрознавчих термінів і понять*. Київ.
5. Сонді, П. (2015). *Теорія сучасної драми*. НДІ «Драматургія».
6. Azama, M. (2004). *De Godot à Zucco: anthologie des auteurs dramatiques de langue française, 1950-2000*. En 3 v. P.: Théâtrales: SCÉREN-CNNDP, 2.
7. Azama, M. (2004). *De Godot à Zucco: anthologie des auteurs dramatiques de langue française, 1950-2000*. En 3 v. P.: Théâtrales: SCÉREN-CNNDP, 3.
8. Confortès, C. (2000). *Répertoire du théâtre contemporain de langue française*. Nathan.
9. Nussac, S. (1990) *Nanterre Amandiers. les années Chéreau 1982-1990*. Imprimerie nationale.
10. Pavis P. (2004). *Le théâtre contemporain. Analyse des textes, de Saurrote à Vinaver*. Armand Colin.
11. Ubersfeld, A. (1996) *Lire le théâtre. Le dialogue de théâtre*. Belin, V.

REFERENCES

1. Knyzhkoniukh. Darwin Tierri Debru (knyhy dlia samorozvytku. (b. d.). Chytaty knyhy ukrainskoiu movoiu bezkoshtovno onlain readbooks.com.ua. <https://readbooks.com.ua/drama/9860-knizhkonjuh-darvin-tyerri-debru.html>
2. Korniienko, V. V. (2006). *Instytutsionalnyi rozvytok frantsuzkoho dramatychnoho teatru 20 stolittia yak problema kulturnoi polityky* [Neopubl. avtoref. dys. kand. mystetstvoznavstva]. Nats. muzychna akad. Ukrainy im. P.I.Chaikovskoho. Novitnia frantsuzka piesa. Yunivers,
3. Pavis, P. (2006) *Slovyk teatru*. Vydavnychyĭ tsentr LNU im. Ivana Franka.
4. Savchenko, I. (Red.) (2021) *Slovyk teatroznavchykh terminiv i poniat*. Kyïv.
5. Sondi, P. (2015). *Teoriia suchasnoi dramy*. NDI «Dramaturhii».
6. Azama, M. (2004). *De Godot à Zucco: anthologie des auteurs dramatiques de langue française, 1950-2000*. En 3 v. P.: Théâtrales: SCÉREN-CNNDP, 2.
7. Azama, M. (2004). *De Godot à Zucco: anthologie des auteurs dramatiques de langue française, 1950-2000*. En 3 v. P.: Théâtrales: SCÉREN-CNNDP, 3.
8. Confortès, C. (2000). *Répertoire du théâtre contemporain de langue française*. Nathan.
9. Nussac, S. (1990) *Nanterre Amandiers. les années Chéreau 1982-1990*. Imprimerie nationale.
10. Pavis P. (2004). *Le théâtre contemporain. Analyse des textes, de Saurrote à Vinaver*. Armand Colin.
11. Ubersfeld, A. (1996) *Lire le théâtre. Le dialogue de théâtre*. Belin, V.

N. PODKOVYROFF

*Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Foreign Languages for Specific Purposes,
Doctoral Student at the Department of Foreign Literature,
Odesa I.I. Mechnikov National University, Odesa, Ukraine
E-mail: nanouchka.ts.podkovyroff@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0001-6165-4436>*

**MONTAGE AS A COMMUNICATIVE STRATEGY
IN THE PLAYS OF THIERRY DEBROUX**

The article examines editing as a communicative strategy in the plays of Thierry Derboux, “The Bookman” and “Darwin”. Editing is not just a technical design of a work into a single whole, it is a specific way of organizing cultural existence, which dramaturgy has adopted and uses for a variety of artistic purposes. Editing is a linguistic specificity of imagery, editing simultaneously controls time, space, and movement, creating in the work the illusion of reality that the artist needs to express his ideas. The communicative strategy of editing is revealed in the plays in ambiguity, both formal and substantive. The change of times and spaces, the search for characters recreate the essence of the organization of time and movement through the choice of freedom/unfreedom. The communicative strategy of montage provides the author with a game with time, movement, through the created images, which helps to combine different chronotopes and time dimensions. In the montage composition of both plays, the boundaries between different worlds and times, between life and death are blurred, which is characteristic of the metamodern structure of drama. The cultural context is clearly felt in the plays, it is combined with the scientific and philosophical discourse of the 21st century. The metamodern structure of the plays provides a dialogue with the theatrical tradition, the plays have a tangible influence of the drama of the absurd and the Brechtian tradition, echoes of the boulevard theater and the writing of a modernized myth, but at the same time it is a laboratory where, in experimental conditions, a continuous search takes place, each play is an opportunity to start everything from the beginning in a new way. The movement from chaos to order and vice versa, the game with space-time thanks to montage as a communicative strategy give the plays fragmentation and integrity at the same time, which simultaneously stimulates and complicates the work of the reader/spectator.

Derboux managed to combine several equal and independent lines of action, making the plots of his plays internally unified, monolithic and holistic. They are built on deeply thought-out, multi-valued juxtapositions of characters, events, stage episodes, and lines according to the montage principle. These juxtapositions are very diverse and are made both by similarity and by contrast. Being actually montage at the compositional level, they create a sense of unity of the work in the reader and viewer. The communicative strategy of montage creates external tension in the plays of Thierry Derboux through the “torn” construction of the plot, through overcoming the organicity of the stage world, its undermining. Innovatively saturating his dramaturgy with the movement of thought, a plot-weighted intellectual dialogue, and a socially weighted analytical plot, the playwright undermines the closed nature of stage action and creates a drama built on the montage of contrasting text components and the exposure of the conventions of theatrical action.

Key words: communicative strategy, montage, modern French dramaturgy, metadrama, deconstruction of history.