

УДК 792.08:821.133.1-2Помра

DOI <https://doi.org/10.32689/maup.philol.2024.4.12>**Татьяна, Соня ПОДКОВИРОФФ НАНУШКА**

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури та кафедри іноземних мов професійного спрямування, Одеський національний університет імені І.І. Мечникова, nanouchka.ts.podkovyroff@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6165-4436

**«ЖИВА П'ЕСА» ЯК КОМУНІКАТИВНА СТРАТЕГІЯ
У ТВОРЧОСТІ ЖОЕЛЯ ПОМРА**

У статті досліджується специфіка творчості Жоеля Помра, зокрема способи комунікації драматурга, режисера з акторами та глядачем. Зазначено, що Жоель Помра творить у руслі експериментаторського театру, має свою театральну компанію *La compagnie Louis Brouillard*, де є одночасно драматургом, постановником та продюсером, що забезпечує можливість експериментування. Спосіб організації комунікативного процесу, де трансформовані адресант і текст повідомлення потрактовано як живий та постійно змінний процес, не як щось стале та постійно задане, а як живий організм, що з часом трансформується та збільшується. Таке текстове повідомлення є твором-виставою одночасно, яка перебуває у стані амбівалентності, аморфно-дифузного становлення, що є комунікативною стратегією текстового рівня.

Комунікативна стратегія поєднання режисера-драматурга в одній особі відрізняється методом написання текстів безпосередньо в процесі репетицій, коли актори імпровізують на сцені в рамках заданого драматургічного зіткнення, уточнюючи і доповнюючи основну лінію сюжету, розвиваючи конфлікт, персонажні характеристики, постановки різноманітні, відрізняються манерою виконання і драматургічним матеріалом, – тому сам Помра називає свої твори «спонтанні п'єси». Проаналізовано постановку О. Мельничуком п'єси «Це дитя» Жоеля Помра у Закарпатському обласному угорському театрі яка показує, що на рубежі XX і XXI століть пріоритетом в написанні п'єси стає текст не літературний, а театральний. Використання незвичайних засобів комунікації, новаторських форм і прийомів у комунікації між автором і глядачем демонструє новий рівень взаємодії сценічного мистецтва і драматургії де акторська гра є дослідженням, де в ігровій та одночасно трагічно-комічній формі постає перед глядачем «жива п'єса», до творення якої залучається найбільшою мірою й сам глядач.

Ключові слова: Жоель Помра, «жива п'єса», комунікативна стратегія, «спонтанна п'єса», експериментальний театр.

**Tatiana, Sonia Podkovyroff Nanouchka. THE LIVE PLAY AS A COMMUNICATIVE STRATEGY
IN THE WORKS BY JOËL POMMERAT**

The article explores the specifics of Joël Pommerat's works, and the ways of communication between the playwright, director, actors, and the audience. Joël Pommerat's works in the vein of experimental theatre. He owns the theatre company *La compagnie Louis Brouillard*, where he is simultaneously a playwright, director, and producer, which provides the opportunity for experimentation. The method of organizing the communicative process, where the transformed addressee and the text of the message are treated as a living and constantly changing process. It is not something constant and constantly given, it is a living organism that transforms and increases over time. Such a text message is a work-performance at the same time, which is in a state of ambivalence and amorphous-diffuse formation. That makes it a communicative strategy of the text level.

The communicative strategy of combining a director and playwright in one person is distinguished by the method of writing texts directly during rehearsals. The actors improvise on stage within the framework of a given dramatic clash, clarifying, and supplementing the main plot line, developing conflict and character characteristics. Productions differ in the manner of performance and dramatic material, thus Joël Pommerat calls his works spontaneous plays. We analysed the production of Joël Pommerat's play *This Child* by O. Melnychuk staged in the Transcarpathian Regional Hungarian Theatre. At the turn of the 20th and 21st centuries, the priority in writing a play was not a literary text, but a theatrical one. The use of unusual means of communication, innovative forms, and techniques in communication between the author and the audience demonstrates a new level of interaction between stage art and dramaturgy. Acting is a study, where in a playful and simultaneously tragic and comic form a live play appears before the audience, in the creation of which the audience itself is involved to the greatest extent.

Key words: Joël Pommerat, a live play, communicative strategy, spontaneous play, experimental theatre.

Французька драматургія ХХІ століття розвивається у кількох напрямках: академічному, комерційному, експериментаторському. Останній, за спостереженням дослідників французького театру, як-от: Н. Нежданової, О. Бондаревої, Є. Васильєва, Л. Синявської, Н. Фесенко, – є найбільш плідним з погляду комунікації автора з глядачем, драматурга та

режисера, тексту та спектаклю. Дослідження вищезазначених науковців складають методологічну базу роботи.

Однією з провідних комунікативних стратегій сучасного французького театру є поєднання драматурга та режисера в одній постаті, або драматурги часто співпрацюють разом із театральною трупю, стаючи членами актор-

ської спільноти. Наприклад, драматург Ренан Шено співпрацює з режисером Давидом Бобе, підключаючи до створення тексту акторів, музикантів, танцюристів. Деякі режисери самі пишуть п'єси, як Марьон Обер для своєї трупи, яка складається з актрис. Жоель Помра створив свою театральну компанію *La compagnie Louis Brouillard*, а Олів'є Пі *L'inconvénient des boutures* (Недоречність осаду). Отже, можемо констатувати, що популярною є комунікативна стратегія, коли драматург для сценічного втілення п'єси стає її постановником та продюсером, що зумовлено соціально-економічними реаліями театрального життя у Франції, прагненням авторів до експерименту. Дослідження особливостей та специфіки даної комунікативної стратегії є **метою** даної статті.

Творчість Жоеля Помра з погляду комунікативістики не була предметом спеціального дослідження у вітчизняному літературознавстві, тому дана стаття є актуальною та новаторською. У руслі експериментаторського театру пише Жоель Помра, який поєднує у своїй персоні драматурга та режисера, імпресаріо та актора одночасно. Жоель Помра працює з великою творчою командою *Compagnie Louis Brouillard*. Ця компанія була заснована ним в 1990 році, «Компані Луї Бруйяр» існує вже 27 років під його керівництвом, де він режисер та драматург одночасно. Небагато театральних спільнот Франції успішно працюють протягом такого тривалого терміну. «Компані Луї Бруйяр» ставить у середньому по одній п'єсі на рік, але власного майданчика не має, вистави Ж. Помра ставляться на різних сценах у різних містах Франції. Так, «Полюси» (*Ples*, 1995) поставлені в Національному драматичному центрі Оверні, «Мій друг» (*Mon ami*, 2001) – в Театрі Парі-Вілетт, «Що ми зробили?» (*Qu est-ce qu'on a fait?*, 2003) – у Національному драматичному центрі Нормандії, «До миру» (*Au Monde*, 2004) і «Торгівці» (*Les Marchands*, 2006) – у Національному театрі Страсбурга. У 2006 р. одразу три спектаклі Помра «До миру», «Червона шапочка» та «Торгівці» були показані в рамках ювілейного шістдесятого Авіньйонського фестивалю, що сприяло неймовірній популярності французького автора-режисера. У 2007 р. Помра удостоюється Гран-Прі в галузі драматургії за п'єсу «Торгівці». Цього ж року «Компані Луї Бруйяр» стає на три роки резидентом Театру Буфф дю Нор, який очолює Пітер Брук, на сцені якого в жовтні 2007 р. виходить їхня нова вистава «Я тремчу» (*Je tremble*). З 2010 до 2013 рр. Жоель Помра стає запрошеним автором (*artiste associé*) театру Одеон

та Національного Брюссельського театру. Цей статус надає йому право працювати в театрах певний термін, де немає постійного режисера (стандартна ситуація для Франції), творить у їхніх майстернях та представляє на їх сценах кілька спектаклів у сезон, але при цьому залишається «вільним художником», співпрацює з іншими театрами, та не перериває роботи з власною трупю «Компані Луї Бруйяр». Тобто дана комунікативна стратегія стосується скоріше організації постановки спектаклю, де адресант об'єднує в собі драматурга та режисера в одній особі, який не лише організовує сценічне дійство, а й працює для усунення комунікативних бар'єрів та шумів. Дані комунікативна стратегія має досить виразний експериментаторський характер, адже не маючи єдиного театрального майданчика для творчості, Помра знаходиться у процесі безперервного пошуку, експерименту, доопрацювання своїх п'єс та вистав. На думку Помра, робота над виставами не припиняється ніколи навіть у процесі гастролей. Проводячи репетицію нової п'єси з частиною своєї трупи, займаючись новим проєктом, майстер не випускає з уваги вже створений варіант п'єси, тому можемо говорити про множинність варіантів твору. Жоель Помра підкреслює, що він ніколи не хотів очолити будь-який Драматичний центр (*Centre dramatique*) для того, щоб продовжити свої дослідження на більш зручній і звичній сцені: «Я мрію про можливість зберегти для життя всі мої вистави і таким чином створити репертуар, що складається з п'єс, кількість яких збільшується щороку. Ідеально було б грати наші твори протягом 20-30 років та довше. Спостерігати, як старіють актори разом із спектаклями» (*Ubersfeld, A. Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre. – Paris: Belin, 1996. – 224 p.*). Стосовно експерименту у драматургічному творі слушною є думка Л. Синявської: «Експеримент із формою драматичного тексту стосується правил і послідовності організації висловлювань, яких дотримується адресант у драматичному тексті – наперед визначеній родожанровій формі, що ним корелюється. Змістова стратегія – це покрокове змістова планування мети комунікації із залученням для її досягнення ідейно-тематичної та художньо-образної системи драматичного твору» (Синявська, с. 24).

Отже, маємо досить цікавий спосіб організації комунікативного процесу, де трансформовані адресант і текст повідомлення: адресант є однією особою, яка виступає драматургом і режисером одночасно, який не просто доносить текст до театральної трупи, а залучає акторів, декораторів, оформлювачів

сцени, тощо до процесу текстотворення, тому текст за такого підходу можна трактувати як живий та постійно змінний процес, не як щось стале та постійно задане, а як живий організм, що з часом трансформується та збільшується. Таке текстове повідомлення є твором-виставою одночасно, яка перебуває у стані амбівалентності, аморфно-дифузного становлення, що є її комунікативною стратегією Ж. Помра.

Комунікативна стратегія поєднання режисера-драматурга в одній особі відрізняється особливим підходом до твору, до процесу постановки кожної вистави. Драматург використовує метод написання текстів безпосередньо в процесі репетицій і називає себе «автором п'єси». Під час репетиції актори імпровізують на сцені в рамках заданого драматургічного зіткнення, уточнюючи і доповнюючи основну лінію сюжету, розвиваючи конфлікт, персонажні характеристики. У своїх п'єсах Жоель Помра досліджує процеси, що відбуваються в сучасному суспільстві, порушує актуальні питання, торкається широкого кола проблем. Автор п'єси прагне зробити кожен твір неповторним, його постановки різноманітні, відрізняються манерою виконання і драматургічним матеріалом. Сам автор ділить свої твори на дві групи. Перша – це «спонтанні п'єси», написані в ході постановки: «Я тремчу» (2008) або «Возз'єднання двох Кореї» (*La Réunification des deux Corées*, 2013). Друга – заздалегідь розроблений текст, який грається акторами на сцені, як-от: *Les Marchands* (2006) або *Ma chambre froide* (Моя холодна кімната, 2011). Репетиційний процес однієї вистави може тривати кілька місяців, що нетипово для роботи театральних спільнот Франції. Не маючи єдиного театального майданчика для творчості, Помра перебуває в процесі постійного пошуку, експериментів та вдосконалення своїх п'єс та вистав, однак це йому не заважає ставити незвичайно велику кількість вистав: від 200 до 300 виступів кожного сезону. Фінансовий та міжнародний успіх компанії Joël Pommerat обумовлений добре організованою постановочною та гастрольною діяльністю, свіжістю репертуару, експериментальним та неповторним характером п'єс, різноплановою тематикою.

У соціальних п'єсах («Купці» і «Це дитя») політичні проблеми країни й особисті проблеми пересічної людини переплітаються у відтворенні повсякденного життя, що дозволяє автору виявити психологічні аспекти розглянутого конфлікту. Тобто Жоель Помра у цих п'єсах втілює комунікативну стратегію текстового рівня, соціальні п'єси – це свого роду відповідь французькому суспільству

на питання, які його хвилюють найбільше. Однак незвичайний метод роботи автора з драматургічним матеріалом принесли популярність п'єсам і на міжнародному рівні.

Можемо говорити про інтерес українських режисерів до творчості Жоеля Помра, адже його п'єси перекладаються українською мовою та ставляться на театральних сценах України. У 2021 вистава «Це дитя» за однойменною п'єсою Жоеля Помра була поставлена в Україні Олегом Мельничуком на сцені Закарпатського обласного угорського театру. Цікаво, як український драматург поєднує сценографію та текст Жоеля Помра у своєму спектаклі. Олег Мельничук продовжує комунікувати з глядачами за рахунок акторської гри, актори не просто грають на кону, «своєю грою-дослідженням шокроку зменшують відстань між героями та глядачем, вправно поєднуючи психологічний малюнок з ігровою ексцентрикою, притаманною східноєвропейській традиції», – пише у своїй рецензії на виставу театрознавця Олена Либо. (<https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3396229-ce-dita-zakarpatskogo-oblasnogo-ugorskogo-teatru-putivnik-topvistavami-ukraini.html>).

Український режисер бере за основу текст п'єси Жоеля Помра, який у свою чергу створив текст на основі документальних оповідей, інтерв'ю, які він та його актори з Театральної компанії Луї Бруяр (*Compagnie Louis Brouillard*) записали з жінками, що мешкають у бідних районах Нормандії. Фактично це документальна проза, нотатки інтерв'ю, які записані драматургом без ремарок та власних коментарів, тобто не звичний текст п'єси, однак саме така комунікативна стратегія Жоеля Помра надає режисерам можливість бути співавторами тексту, по-своєму інтерпретувати його. Гострота конфлікту та соціальні протиріччя героїв французького автора цікавлять мало, натомість вони стають важливими для українського режисера, який «оглядає» проблему з різних кутів та підходів та подає їх як серію «вівісекцій». О. Либо – театральний критик, яка опублікувала відгук на виставу, говорить про метафоричність «вівісекції» як жанру, що спричиняє «препарування» появи у глядача нових сенсів, роздумів, неочікуваних рішень заплутаних життєвих ситуацій. (<https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3396229-ce-dita-zakarpatskogo-oblasnogo-ugorskogo-teatru-putivnik-topvistavami-ukraini.html>). Тобто суха та лаконічна документальність Жоеля Помра забезпечує реалізацію комунікативної стратегії ролі режисера як співавтору тексту, а також залучає глядача до процесу текстот-

ворення як імпліцитного автора. Задокументовані історії з життя 10 жінок подані у лаконічних, сухих, жорстких діалогах, вони фактично означені драматургом лише схематично, завдяки режисерській роботі О. Мельничука, художниці та сценографу Іболі Орос, перетворюються на стихію живого життя, душевні бесіди на привокзальній вузловій залізничній станції. Режисеру вдалося відтворити динамізм та швидкоплинність життя завдяки комунікативній тактиці двоплановості відображення дійсності: вокзальної та сімейно-побутової, відповідно це дві стихії життя-динамічна та статична, весела та сумна, комічна та драматична, які раз у раз змінюють одна одну, трансформуються відповідно від персонажа чи його життєвої ситуації. Цікаво, що на вокзалі персонажі більш відкриті та відверті, ніж у розмовах зі своїми рідними, тому що випадковий попутник так само швидко зникне з твого життя, як і з'явився в ньому, тому спілкування щире та довірливе, але не забуваймо, що відбувається воно перед публікою, яка теж імпліцитно залучається до комунікації. Виходить, що перед чужими людьми персонажі відвертіші, ніж перед близькими, бо до рідних людей відчують відразу, біль, страх. При чому ці відчуття та образи властиві старшому та молодшому поколінню однаковою мірою, цей конфлікт поколінь Жоель Помра, а слідом за ним й О. Мельничук переносять в план онтологічний Сімейне спілкування батьків та дітей подано через ряд історій-сцен, персонажі яких не мають опори й тилу, що є такими важливими у сімейних відносинах. Відсутність підтримки викликає бунт, жорстокість, байдужість, ненависть, гнів або агресію, відмову від покорі, бажання вести будь-який діалог. Ось ці емоції перетворюють сухі та лаконічні, документальні діалоги Жоеля Помра завдяки режисерському баченню та акторській грі в «живу п'єсу», що є своєрідною комунікативною стратегією драматурга-режисера. Дітей-підлітків у п'єсі грають дорослі, що є теж своєрідною тактикою О. Мельничука, яка забезпечує комунікацію та зв'язок поколінь, вказує на циклічність та повторюваність певних подій, їх причинно-наслідковий зв'язок для сім'ї та цілої родини. Адже вчорашні діти дорослішають, мають власні сім'ї та стають батьками, однак уже в іншому статусі вони повторюють помилки своїх батьків, що призводить до конфліктів та непорозумінь, до трагедій та неврозів. Діти у цих суперечках відстоюють право бути самими собою, а дорослі не готові йти на поступки, аби

прийняти ті соціальні, культурні й моральні цінності, які сповідують юні. Спілкування, дивна поведінка, неприйняття одне одного перетворюються на справжнє випробування, це емоційне протистояння, здається, персонажі через емоції виплескують свої страхи та переживання. П'єса побудована як картина-малюнок, кожна з яких має свій сюжет У кожному із сюжетів розглядаються різні моделі відносин між батьками та дітьми, за якими криється чимало непорозумінь. Так, одна дівчина-підліток на останньому місяці вагітності залишається без домівки, бо батьки не приймають її, не розуміють її поведінку та вибір, але вона все одно хоче народити дитину. Поряд інша картина-малюнок: після народження дитини, юна матір впадає в післяпологову депресію, наслідком чого є «подарунок» своєї дитини бездітному подружжю. У чому причина такої поведінки, чому так сталося, відповіді шукають актори та глядачі разом у ході вистави. Чому у відносинах між батьками завжди страждає дитина, чому дітей використовують для маніпуляції та укріплення своєї позиції у конфлікті сторін, де та межа, яка розділяє власні амбіції та турботу про дітей? Чому навіть любов у такій ситуації не рятує, а переростає у байдужість та ненависть, випробування для всіх? Що відчуває матір, на долю якої випадає процедура впізнання тіла свого сина, померлого від передозування? Що розділяє батька-деспота, який з часом перетворюється на хвору й безпомічну людину, тоді як син дорослішає і починає виміщувати на ньому свої страхи та комплекси, наслідуючи його поведінку у зрілому віці? Коли одна матір буде готова визнати дорослішання та відпустити свого сина, а інша перестане вимагати від дочки виправдань її надій, не буде її звинувачувати у несправданих сподіваннях? Всі ці історії про розрив комунікації, про втрату зв'язку та теплоти між людьми, про власне его та амбіції, коли відсутнє бажання розуміння одне одного, поваги до рідних. Небажання спілкування веде до агресії та загострення конфлікту, до неправильних рішень та дій. Кожна картина-малюнок є спробою відповіді на ці непрості питання, О. Мельничук використовує лаконічні та документальні записи діалогів Жоеля Помра, залучаючи до процесу текстотворення свою фантазію, гру акторської трупи, сценографію, музичне оформлення, глядацьку залу. Це й є комунікативною стратегією «живої п'єси», тобто народження тексту на кону, прямо перед глядачами. Однак трагічність та драматизм ситуацій понижується завдяки іронії та комізму.

«Напруга у виставі збалансована за рахунок легких, іронічних, іскрометних мізансцен, героями яких є постійні мешканці станції: місцеві завсідники, буфетниця й електрик, які за сумісництвом працюють касиркою та двірником. Саме вони наповнюють яскравими емоціями залу, а візуальний простір – життям. Вони перемикають увагу глядача, готуючи його для серії відкритих розмов у наступних епізодах. Взагалі, майстерність акторів викликає надзвичайно сильні емоції. Актори своєю грою дослідженням шокроку зменшують відстань між героями та глядачем, вправно поєднуючи психологічний малюнок з ігровою ексцентрикою, притаманною східноєвропейській традиції», справедливо зазначає О. Либо. (<https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3396229-ce-dita-zakarpatskogo-oblasnogo-ugorskogo-teatru-putivnik-topvistavami-ukraini.html>).

Висновки. Важливою відмінною рисою творчості Жоеля Помра є провідна роль драматурга на всіх етапах створення театрального проєкту, що сприяє практичній реалізації задумів автора на сцені. Аналіз поставленої О. Мельничуком п'єси «Це дитя» Закарпатського обласного угорського театру стає історією, важливою в контексті сучасного теа-

трального процесу в Україні та показує, що на рубежі XX і XXI століть пріоритетом в написанні п'єси стає текст не літературний, а театральний. Використання незвичайних засобів комунікації, новаторських форм і прийомів у комунікації між автором і глядачем демонструє новий рівень взаємодії сценічного мистецтва і драматургії де акторська гра є дослідженням, де виголошуються не просто діалоги, а в ігровій та одночасно трагічно-комічній формі постає перед глядачем «жива п'єса», до творення якої залучається найбільшою мірою й сам глядач. При постановці своїх п'єс Жоель Помра враховує інтереси широкого кола глядачів, інтернаціональність теми, інтерактивність, перформанс, застосовуючи і комбінуючи сучасні технічні можливості сцени. Важливою відмінною рисою творчості Жоеля Помра є провідна роль драматурга на всіх етапах створення театрального проєкту, що сприяє практичній реалізації задумів автора на сцені, за допомогою комунікативної стратегії «живої п'єси», яку сам Жоель Помра називає «ситуативною п'єсою». Перспективу подальших досліджень цієї теми вбачаємо у виявленні особливостей «живої п'єси», ролі адресата у комунікативному процесі творення тексту.

Література:

1. Ubersfeld A. Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre. Paris: Belin, 1996. 224 p.
2. Синявська Л. І. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: комунікативні стратегії. Одеса: КП ОМД, 2019. 24 с.
3. Либо Олена URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3396229-ce-dita-zakarpatskogo-oblasnogo-ugorskogo-teatru-putivnik-topvistavami-ukraini.html>.
4. Pommerat J. Théâtre en présence. Arles: Actes Sud, 2007. 56 p.