

УДК 82-2(=133.1)''19''

## ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ТРАВМАТИЧНОГО ВОЄННОГО ДОСВІДУ ДОБИ В П'ЄСАХ Ф. МІНЬЯНА “ВОЯКИ” (1987 Р.) ТА “КУДИ Ж ТИ, ЄРЕМІЄ?” (1988 Р.)

Ганна Работяга

*Київський національний лінгвістичний університет,  
вул. Велика Васильківська 73, Київ, 03680, Україна;  
e-mail: svitlit1@gmail.com*

Тема війни непросто піддається вербальній репрезентації. Її повернення у французьку драму 80–90-х років ХХ ст. досить тісно пов'язане з трансформацією традиційного уявлення про історичну подію, на якому наголошує історик П'єр Нора. У п'єсах Ф. Міньяна, які належать до, так званого, циклу “душевних епопей” (*épopées intimes*), репрезентація теми воєнного протистояння супроводжується виробленням нових точок зору на взаємозв'язок минулого та сучасності, приватного та соціального, а також переглядом понять “історичність” та “подієвість” в естетичному вимірі сьогодення.

*Ключові слова:* історична подія, війна, драма, драматичний та сценічний часопростір.

П'єси Ф. Міньяна “Вояки” (1987) і “Куди ж ти, Єреміє?” (1988) належать до циклу “душевних епопей” (*les épopées intimes*). У них, з одного боку, оновлюється критичний погляд на масштабні історичні події першої половини століття, а з іншого – вибудовується позиція щодо трагічних подій та конфліктів сучасності. У драмах Ф. Міньяна маленькі люди отримують право голосу, щоб розповісти свої “непримітні” трагедії, близькі кожному глядачеві. Поєднання сповідального дискурсу внутрішніх переживань з масштабним описом катастроф та збройних сутичок є визначальною характеристикою цього циклу Ф. Міньяна. Як зазначає М. Корвен, творчий доробок драматурга становить постійне вагання між душевним проживанням мікро-подій та епічним зображенням збройного протистояння [5, с. 10]. У такому аспекті тлумачення поетики автора доцільним є аналіз особливостей внутрішнього простору, який, за визначенням П. Паві, є “сценічним простором, де відбувається спроба представлення фантазму, мрії, візії драматурга або одного з персонажів” [2, с. 359]. Тема насильства розкривається не лише крізь призму масштабних збройних протистоянь минулого, але й через актуальні для глядача терористичні акти, етнічні протистояння та військові втручання. Починаючи з 80-х років, пам'ять про жакливі війни століття стає однією з провідних літературних тем. Письмо про війну представляє спробу підбити рубіжний підсумок, переглянути гносеологічні можливості мистецтва, а також простежити еволюцію його естетичної та культурної функції в контексті доби, що минає [4].

У 1980 р. у Франції стрімко поширюється тенденція вшанування пам'ятних історичних дат. Поясненням загостренню уваги мистецтва до теми минулого, з одного боку, є активація соціо-психологічного механізму боротьби проти забуття, який, за

Морісом Альббаксом, криється в потребі письмового фіксування події, безпосередніх свідків якої стає все менше [7, с. 68]. З іншого боку, підвищений інтерес до пам'ятних дат пояснюється зміною традиційного уявлення про історію, пам'ять та час. Офіційна історична версія викладу минулого поступається місцем колективній пам'яті. Отже, настає ера множинності можливих версій минулого, жодна з яких не є остаточною. Французький дослідник П'єр Нора у вступі до праці "Місця пам'яті" (1984–1992) узагальнює зміни, що відбулись у підходах до вивчення минулого. На його думку, остаточний перехід від історичного сприйняття минулого до його колективного пригадування відбувся в ході економічної кризи 1975 року, коли французька нація остаточно віддалилась від традиційного селянського типу життєвого устрою [10].

Дві світові війни, винайдення та застосування атомної енергії у воєнних цілях, а також численні локальні збройні протистояння, які час від часу спалахують по всьому світу, поставили під питання впевненість у теперішньому та майбутньому людства. Сама ж людина постала стурбованою істотою, яка вирушає на естетичні та екзистенціальні пошуки своєї нової ідентичності. На думку російського літературознавця Ільї Кукуліна "війна стала найбільш значимою та місткою метафорою екзистенційного дискомфорту досвіду" [1]. Тема військового протистояння постулюється як травматичний досвід, який великою мірою визначає сутність сучасної людини, він зображується на перетині індивідуального та колективного: екзистенційні драми окремих персонажів розгортаються на історичному тлі.

Традиційно історія служить для західноєвропейської драми потужним джерелом сюжетів. Трагедійні герої епохи класицизму часто є історичними постатями античності. В естетиці романтизму історичний момент стає важливим елементом для досягнення максимального напруження в бунті особистості проти несправедливого суспільного устрою. Натуралістичний же театр прагне наблизити драму до документального свідчення. Питання, яке опиняється в епіцентрі художнього дискурсу кінця ХХ ст., – взаємовідносини людини та історії. Суб'єкт водночас шукає примирення з самим собою і з історичним моментом, у якому опинився.

Драма винаходить спосіб подолання відчуження від власного минулого. Воно відбувається завдяки вираженню суб'єктом своєї позиції щодо подій глобального характеру, які водночас стали визначальними для його приватного існування. Конструювання особистої історичності відбувається, здебільшого, завдяки інтерпретації сімейної пам'яті, а не офіційної історичної версії подій [1]. Ведучи мову про відносини сучасної драми та історії ХХ ст., Крістьян Біє зазначає, що "першочергові потреби естетичного та політичного характеру, які виникли внаслідок кривавої бійні Другої світової війни, спричинили ерозію драматичних форм" [3, с. 83]. Світ, у якому зруйновано основні цінності, постає в самому центрі драматичного твору. Відбувається розрив із класичною традицією, виникають нові, подекуди трансгресивні, драматичні форми та фігури. У протистоянні жорстокості театр більше не може залишатись скромним та стриманим, ретельно прописаний виражений діалог поступається місцем шокуючій грубій тілесності, телевізійній та рекламній стереотипній бездоганності людського тіла в театрі витісняються хворобливою тілесністю, яка символізує душевні тривоги. Змінюються також темпоральні й просторові параметри художнього світу, в результаті хронологічних

трансформацій та неможливості поступального руху минуле та теперішнє міняються місцями.

Ф. Міньяна також береться за спробу розкрити катастрофи історичного масштабу кризь призму відвертих монологів своїх персонажів. Як зізнається сам автор, в основі задуму п'єси "Вояки" лежить листування та малюнки його дідуся, які збереглися з часів, коли він юнаком зробив їх в окопах на Першій світовій війні [8, с. 117]. Доповненням до сімейного архіву стали свідчення людей, яким у період з 1914 до 1918 років ледь виповнилось 17–18 років, для них цей час був не лише досвідом зустрічі віч-на-віч зі смертю, але й першим досвідом кохання.

В основі п'єси лежить досить проста фабула. Долею випадку зустрічаються два давніх знайомих, солдати, які щойно повернулись з фронту. Як виявляється, обидва прийшли, щоб повернути жінку, з якою в кожного з них були відносини. Любовний трикутник ускладнюється четвертим персонажем, разом вони намагаються з'ясувати, кого ж Констанс любила насправді. Зовнішня дія майже статична, наприкінці жінка так і залишається сама. У ході розгортання дії акцент поступово зміщується з любовної інтриги на зміни, які відбуваються у світогляді людини, яка пережила війну. Розлогі монологи персонажів мало нагадують романтичні любовні розмови, їхня суть криється, перш за все, у проговорюванні травматичного досвіду війни.

Вже перша ремарка вказує на те, що сценічна дія бере свій початок одразу після завершення війни. Прямих вказівок на те, про яку саме війну йдеться, немає, проте, з оповідей персонажів стає зрозуміло, що полем розгортання бойових подій стала Європа початку ХХ ст.: Вольфа відправляють у табір до Угорщини, але по дорозі він тікає й прикидається італійським солдатом. Про тісний зв'язок сьогодення персонажів з пережитими військовими подіями свідчить їхня поведінка і звички. Навіть по закінченні бойових дій солдати за інерцією виконують дії, які склали основу їхнього військового повсякдення. Топен, який копав окопи, продовжує рити землю, а втікач Вольф не може знайти собі місця і ні на мить не припиняє блукати по сцені.

Отже, в п'єсі Ф. Міньяна сценічний час не є відображенням часу історичного факту. Його природа тяжіє до другого часового плану, пов'язаного з наділенням сенсом змін, які відбулись в усталеному порядку речей, ще до початку п'єси. У темпоральній концепції події Ж. Дельоза часовий план, у якому відбувається продукування інтерпретацій щодо змін, що мали місце в усталеному життєвому порядку, отримав назву Еон. Сучасна теорія подієвості робить наголос на відкритому характері події. Її сенс продовжує залишатись у процесі становлення до того моменту, поки продовжується продукування її інтерпретацій. У фіналі п'єси Ф. Міньяна всі персонажі помирають, на сцені залишається лише Констанс, яка співає "Марсельєзу". У цьому випадку смерть персонажів засвідчує вичерпність та повноту їхніх монологів про війну. Отже, національний гімн стає знаменником, який об'єднує серію драматичних монологів-інтерпретацій історичного минулого.

На очах у глядача дуже уповільнено і детально зображується становлення сенсу військової події у світоглядних координатах кожного з персонажів. Оскільки основний драматичний конфлікт відбувся ще до початку зображуваної на сцені дії, то домінуюче в п'єсі світовідчуття можна назвати пост-апокаліптичним чи то пост-катастрофічним. У

монографії “Після кінця світу. Критика апокаліптичного мислення” (2012) Мішель Фосель пише, що в атомну добу сенс виразу “кінець світу” перетворюється з метафізичного на конкретний, оскільки відтепер в руках людства опиняється реальний технічний засіб для самознищення. Відмінність між релігійним та сучасним розумінням апокаліпсису полягає в тому, що на зміну почуттю страху приходить відчуття неправоти [6, с. 27].

Важливо, що травматичний військовий досвід – це перш за все досвід тілесний. “Вояки” Ф. Міньяна кардинально відрізняються від повних сил та життєвої енергії кінематографічних героїв з бездоганною зовнішністю, яких зазвичай зображують у комерційних фільмах на військову тематику. Натомість вони більше нагадують абсолютно безпомічних людей, що стали довічними в’язнями того жаху, який їм довелося пережити. Сліди минулого у прямому сенсі виکارбувались на тілах драматичних героїв. У розвідці, присвяченій тілесності в п’єсах Ф. Міньяна, Франсуаза Шпіс (*Françoise Spiess*) на основі численних прикладів з творів “Інвертар” та “Покої” робить висновок про те, що у них тіло персонажів і тих, про кого вони розповідають, ніколи не буває неушкодженим. В основі портрета персонажа лежить хворобливе, поранене чи навіть мертво тіло. Це тіло, яке стікає кров’ю або продукує різні типи виділень. “Тіло і є самою тканиною письма Ф. Міньяна. Він розтинає його скальпелем, не дозволяючи собі навіть мінімальної метафоричності, прикрас чи загравань” – зазначає дослідниця [11, с. 37]. Настільки потужна концентрація натуралістичних описів спрямована на те, щоб викликати співпереживання глядача / читача до скаліченої, розгубленої і закинutoї людської спільноти, частиною якої є персонажі художнього світу, створеного драматургом.

Топен, Вольф, Ноель та Констанс є типовими представниками цієї спільноти. Топен страждає на холеру та дизентерію, він отримує поранення від снаряду, яке калічить його на все життя. Свій монолог він починає з застереження: “[...] я розповідь про страшну подію, яка зруйнувала моє життя, моя доля не варта мене, я постійно намагаюсь все звести до найвищих цінностей, у той час, як доля щоразу ставить мене у найганебніше положення [...]” [9, с. 11]<sup>1</sup>. Ще більш ганебним його положення стає, коли на запитання, чи любила його Констанс, вона відповідає, що любила, але лише, як свого собаку. Отже, дійсність стає настільки нестерпною, що, долаючи поріг чутливості, серйозне драматичне напруження переходить у розряд абсурдного, безглузлого.

На передовій Вольф втратив руку: “[...] ворожий снаряд поцілів мені прямо в руку, і я бачив, як вона бумерангом (в оригіналі “un bel accent circonflexe”) летіла у небі, а потім зникла, мене ж відвезли до госпіталю [...]” [9; с. 21]. Наприкінці п’єси вже інший персонаж – Ноель – детально описує руку, але на цей раз мова йде про прекрасну жіночу руку, руку його коханої, яку він застав у кафе з ворогами: “Вона простягла руку до середини столу, і лампа згори освітила таку знайому мені руку, колись я цілував кінчики її пальця[...]. Я питав себе, як далеко вона зайде, а якщо вона торкнеться руки ворога? Я розіб’ю шибку і вистрілю прямо у натовп, а рука все продовжувала рухатись, я затис свій язик аж до крові, раптом рука зупинилась, м’язи розслабились, вона залишалась у промені світла, ніби хотіла перебрати собі його позолоту” [9, с. 21]. Контрастом до загальної натуралістичної естетики п’єси виступають рідкі вкраплення

<sup>1</sup> Тут і далі переклад наш. Роботяга Г. І.

описів почуття. Між ними і пролягає тонка межа між відчаєм та надією молодих людей, невід'ємною частиною життя яких, була не лише війна, але й кохання.

Констант – центральний жіночий персонаж, довкола якого розгортається сценічна дія. У той самий час з нею пов'язане військове минуле чоловіків, але з жодним з них вона не може мати стосунків. Топену вона не відповідає взаємністю. За жорстоке поводження Ноелю вона помстилася вбивством. А Вольф, якому дівчина освідчується в коханні, звинувачує її у зраді і помирає. Констанс – дочка мера, який відмовився тікати з міста. Під час війни вона втратила всю родину, а її дім перетворився на купу цегли: *“Я залишилась сама зі своїми небіжчиками, вдень я бачила їх перед собою, а вночі вони снились мені”* [9, с. 25]. У фіналі вистави всі чоловіки помирають, і Констант змушена сама ховати їх, так само, як вона поховала свою родину в розпал війни. Зустріч персонажів не передбачає розвитку сценічної дії, це спроба кожного з них розібратися зі страхами та переживаннями свого минулого. Кожен із персонажів промовляє свої розлогі монологи щоб наділити сенсом події, учасниками яких вони стали в ході військового протистояння.

Наступна п'єса циклу – “Куди ж ти, Єреміє?” зображує шлях, який проходить мати померлого у злиднях Хосе Гарсії разом з чоловіком на ім'я Єремія. Їхній маршрут бере початок в “Рідному краї”, пролягає через “Південь”, “Африку”, “Середній Схід”, “Околиці Аравійського півострову”, і закінчується в “Пустелі”. Так називаються шість частин п'єси. Масштабна географія сценічного простору охоплює Європу, Азію і Африку.

Ім'я головного персонажа – Єремія, згадане в назві п'єси, відсилає до біблійного контексту, очевидно, що йдеться про одного зі старозавітних пророків, автора “Книги пророка Єремії”. На шляху від рідної землі до пустелі Єремія з матір'ю Хосе Гарсії зустрічають чимало персонажів. Серед них благопристойна дівчина, яка зневірилась у коханні, повія, жінка, яка вкрала чужу дитину, шейх, Грета з Ліверпуля, Олександр Великий, священник, Святий Антоній, Святий Павло, каліки, виснажені у кривавих сутичках – всі вони з'являються і зникають подібно до маріонеток з лялькового театру. Сукупність цих образів утворює широкомасштабну абстрактну фреску, з якої ніби прориваються окремі фрагменти тілесного і духовного страждання. У більшості випадків після того, як ці персонажі отримують можливість висловитись на сцені, вони падають безсилями, вбивають один одного або чинять самогубство. У такій ситуації їхні репліки набувають значення передсмертної сповіді, очищення душі. Те, що свідком останніх є сам пророк Єремія, сповнює їх ще більшим таїнством.

На початку своєї подорожі пророк зустрічається зі сполоханою продавчиною риби, вона розповідає жахливу історію про те, як одного дня їй почали повертати рибу назад. Як виявилось, її було виловлено одразу після зіткнення нафтових танкерів, унаслідок якого загинуло три з половиною тисячі людей: *“О восьмій ранку мешканки Марселю почали скуповувати улов, а о десятій – вони тут як тут вже повернулись до мене з розгубленим виразом, волосся дибом, мурашки по всій шкурі розмахують клятою рибою з нещасним вительбушеним черевом і тицяють мені прямо в очі, і що я бачу? Ох, я ніколи не забуду того, що побачила! Я побачила рештки моряків, які там застрягли: вуха, пальці, точніше шматки вух і пальців, і навіть обручки, бідолашні хлопці!”* [9, с. 81].

Самі моряки, які загинули внаслідок бомбардування нафтових танкерів, з'являються наприкінці п'єси. Вони співають хорову партію, в якій соло виконує юний солдат, що втратив ногу. Мореплавці співають про кривавий погром, який їм довелося пережити, і втому від постійних суперечок. В останніх рядках вони закликають: “*Станьмо ж кочівниками/ Австралія, Америка, Європа куди ж нам податись? / Нехай нас несе океан!*” [9, с. 102]. Мореплавці повторюють запитання поставлене самою назвою п'єси – “Куди ж ти, Єремія?” Воно розкриває відчайдушне прагнення віднайти землю обітовану, де панує мир. Однак, замість неї в заключній частині Єремія опиняється в пустелі. Шлях від рідного краю до пустелі Єремія долає разом з матір'ю Хосе Гарсії Хараро. Він несе урну з прахом, а вона тягне тіло померлого сина. Смерть Єремії настає відразу після останньої репліки Хосе Гарсії Хараро. Лише після синівського пробачення мати наважується на розлогий монолог, у якому розповідає про радощі і втрати свого життя. Як і решта персонажів, після своєї сповіді жінка помирає. Заключна частина є ключем до всіх описаних у п'єсі подій. Калейдоскоп персонажів з їхніми історіями є ні чим іншим, як передсмертними візіями помираючої жінки, а головним її бажанням є звільнення від тягаря непорозумінь із сином.

Отже, в художній репрезентації військового досвіду, запропонованій Ф. Міньяна, закладені чисельні алюзії до великих історичних подій ХХ ст., проте театральний простір п'єси не виходить за межі внутрішнього простору персонажів. Про це свідчить, зокрема, посилений акцент на тілесності. Скалічене тіло служить матеріальним свідченням нерозривного зв'язку фронтового минулого та поствоєнного сьогодення героїв. Оскільки дія відбувається вже після війни, то можна зробити висновок, що сценічний час проаналізованих п'єс тяжіє до другого етапу становлення події – Еону. У ньому відбувається осмислення та наділення сенсом змін, яких зазнали персонажі і світ довкола них. Особливістю авторського стилю є поєднання натуралістичних відвертих описів з тонкою ліричністю спогадів про перше юнацьке кохання чи материнську любов, які де-не-де вириваються у монологів героїв.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Кукулин И. Регулирование боли (Предварительные заметки о трансформации травматического опыта Великой Отечественной / Второй мировой войны в русской литературе 1940–1970-х годов) / Илья Кукулин // Неприкосновенный запас. – 2005. – № 2–3. – С. 324–336.
2. Паві П. Словник театру / П. Паві. – Л. : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. – 640 с.
3. Azama M. De Godot à Zucco: anthologie des auteurs dramatiques de langue française, 1950-2000. en 3v. / Michel Azama, Michel Corvin, Jean-Claude Lallias. – P. : Théâtrales : SCÉRÉN-CNDP, 2004. – V. 3. – 345 p.
4. Boblet M.-H., Azaret B. Ecritures de la guerre aux XXe et XXIe siècles / Marie-Hélène Boblet, Bernard Alazet. – Dijon : Editions universitaires de Dijon, 2010. – 224 p.
5. Corvin M. Philippe Minyana, ou La Parole visible / Michel Corvin. – P. : Théâtrales, 2000. – 190 p.
6. Foessel M. Après la fin du monde. Critique de la raison apocalyptique / Michaël Foessel. – P. : Seuil, 2012. – 304 p.
7. Halbwachs M. La Mémoire collective / Maurice Halbwachs. – P. : PUF, 1968. – 204 p.
8. Minyana Ph. Epopées intimes. Entretiens avec Hervé Pons / Philippe Minyana. – Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2011. – 141 p.

9. *Minyana Ph.* Les guerriers; Volcan; Où vas-tu Jérémie?/ Philippe Minyana. – P. : Théâtrales, 1993. – 104 p.
10. *Nora P.* Les Lieux de Mémoire. I. La République / Pierre Nora – P. : Gallimard, 1984. – XLII – 674 p.
11. *Spiess F.* Etude de corps souffrants / Françoise Spiess // Corvin M. Philippe Minyana ou la Parole visible. – P. : Théâtrales. – 2000. – P. 29–38.

*Стаття надійшла до редколегії 17.10.2013*

*Прийнята до друку 10.01.2014*

## **ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ТРАВМАТИЧЕСКОГО ВОЕННОГО ОПЫТА ВЕКА В ПЬЕСАХ Ф. МИНЬЯНА “ВОИНЫ” (1987) И “КУДА ЖЕ ТЫ, ЕРЕМИЯ?” (1988)**

**Анна Работяга**

*Киевский национальный лингвистический университет,  
ул. Большая Васильковская 73, Киев, 03680, Украина;  
e-mail: svitlit1@gmail.com*

Тема войны непросто поддается вербальной репрезентации. Ее возвращение в французскую драму 80-90-х годов достаточно тесно связано с трансформацией традиционного представления об историческом событии, в частности его отмечает историк Пьер Нора. В пьесах Ф. Миньяна, принадлежащих к так называемому циклу “душевных эпопей” (*épopées intimes*), репрезентация темы военного противостояния сопровождается выработкой новых точек зрения на взаимосвязь прошлого и современности, частного и социального, а также пересмотром понятий “историчность” и “событийность” в эстетическом измерении.

*Ключевые слова:* историческое событие, война, драма, драматическое и сценическое время и пространство.

## **REVISING TRAUMATIC WAR EXPERIENCE OF THE CENTURY IN PH. MINYANA’S PLAYS GUERRIERS (1987) AND OU VAS-TU GEREMIE? (1988)**

**Ganna Rabotiaga**

*Kyiv National Linguistic University,  
73 Velyka Vasylkivska St, Kyiv, 03680, Ukraine;  
e-mail: svitlit1@gmail.com*

The theme of war is not an easy subject of verbal representation. Its return to the French drama of the 80-90-ies of the 20<sup>th</sup> century is very closely related to the transformation of the traditional understanding of the historical event, emphasized by the historian Pierre Nora. In Ph. Minyana’s plays which belong to the so-called “intimate epics” (*épopées intimes*) cycle, the representation of the theme of military confrontation is accompanied by the development of a new perspectives on the relationship between the past and the present, the private and the collective, as well as the revision of such concepts as “historicity” and “event” in the aesthetic.

*Keywords:* historical event, war, drama, dramatic and stage time and space.