

УДК 821.133.1

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ НА СУДЕБНОМ ПРОЦЕССЕ: «ЖАВОРОНОК» ЖАНА АНУЯ

*Судаков Г. В.*¹

¹ Страсбургский университет, ул. Блеза Паскаля, 4, Страсбург, 67081, Франция.

В статье содержится анализ метатеатральной составляющей пьесы «Жаворонок» Ж. Ануя, основанной на инквизиционном процессе над Жанной д'Арк. В сложно устроенном драматическом тексте метатеатральная эстетика реализуется в виде представления в рамке судебного процесса: история Орлеанской девы – это одновременно и ее показания на суде, и спектакль с участием исторических персонажей. Типичное для метатеатральности переплетение и смешение представления и реальности необычно тем, что не связано с театром: подмостками служит суд. Представляется, что эта новация – изобретение Жана Ануя, который много раз обращался к метатеатральности в своем творчестве. Интересно также, что на соотношение представления и реальности влияет грамматическая категория времени в репликах персонажей. В статье также рассматривается связь между институтом судопроизводства и театром, так как первый многое заимствует у второго – костюмы, порядок реплик, игровую составляющую. Присущая судебному процессу театрализация создает дополнительное измерение метатеатральности в пьесе.

Ключевые слова: Жан Ануи, метатеатр, метатеатральность, метадрама, представление, французская драма.

PERFORMANCE AT THE TRIAL: *L'ALOUETTE* BY JEAN ANOUILH

*Sudakov G. V.*¹

¹ Université de Strasbourg, 4, rue Blaise Pascal, Strasbourg, 67081, France.

The article contains an analysis of the metatheatrical component in the play *L'Alouette* based on the inquisition process of Joan of Arc. In this intricately structured dramatic text, metatheatrical aesthetics are realized in the form of a performance within a judicial process: the story of Joan represents her testimony in court and a performance in which historical characters participate. Being typical of metatheatricality, the interweaving and blending of performance and reality, is unusually tied not to the theater, but to the courtroom. It appears that this innovation is the invention of Jean Anouilh, who frequently explored

metatheatricity in his plays. It is also interesting to note that the grammatical category of time in the characters' lines influences the relationship between performance and reality. The article also examines the connection between the court and the theater, as the former borrows many elements from the latter: costumes, the order of lines, and the performative aspect. The inherent theatricality of the judicial process adds an additional dimension to the metatheatricity to the play.

Keywords: Jean Anouilh, metatheatre, metatheatricity, metadrama, performance, French drama.

Пьеса «Жаворонок» (L'Alouette) была написана в 1952 году и поставлена на сцене театра «Монпарнас» Жаном Ануем и Роланом Петри в 1953-м. Она вместе с пьесами «Томас Бекет» (Becket ou l'Honneur de Dieu, 1959) и «Потасовка» (La Foire d'empoigne, 1962) относится к циклу «костюмированных пьес», в которых «Ануй по-своему интерпретировал исторические события» [1, с. 189]. Так, основу «Жаворонка» составляет инквизиционный процесс над Жанной д'Арк, то есть историческая действительность в пьесе наслаивается на привычное для метатеатральности единство реальности и вымысла.

Пьеса начинается с авторской ремарки, сразу дающей понять, что «Жаворонок» – это не просто сценическое воссоздание знаменитого процесса:

«Самая простая декорация, скамьи для судей, табурет для Жанны, трон, вазанки хвоста. <...> В костюмах лишь дан намек на средневековье, но никаких изысков ни в цвете, ни в покрое <...>. Выходя, актеры разбирают шлемы или какие-нибудь иные средневековые аксессуары, оставшиеся на сцене от предыдущего представления пьесы, и рассаживаются на скамьях, предварительно расставив их в нужном порядке» [2, с. 138].

Ануй подчеркивает условный характер действия, его нарочитую театральность, показывая зрителю подготовку к представлению, которая обычно не является частью спектакля. Следующий далее диалог героев (английского военачальника графа Варвика, судьи архиепископа Кошона, а затем Жанны) окончательно утверждает метатеатральное измерение пьесы:

«Варвик. ...Все собрались? Чудесно, значит, приступим сразу же к нашему суду. Чем быстрее ее осудят и сожгут, тем лучше. Для всех лучше.

Кошон. Но, ваша светлость, надо сыграть всю ее историю. Домреми, голоса, Вокулер, Шинон, коронация...

Варвик. Э-э, маскарад! Это история для школьников! Сверкающие белые доспехи, стяг, кроткая и стойкая дева-воительница, все это пригодится для статуй, которые ей воздвигнут позже, исходя из иных политических интересов. <...> Я ее осужу, я ее и сожгу.

Кошон. Но не сразу же. Ей еще надо прежде сыграть всю свою жизнь, всю свою коротенькую жизнь. <...>

Варвик. ...Ну, если вы так уж настаиваете. <...> Надеюсь, вы не собираетесь разыгрывать все эти битвы? <...>

Кошон (*с улыбкой*). Успокойтесь, ваша светлость, куда уж нам разыгрывать на сцене битвы, у нас людей не хватит...

Варвик. Вот и хорошо.

Кошон (*поворачивается к Жанне*). Жанна!

Она поднимает на него глаза.

Кошон. Можешь начинать!

Жанна. Можно начинать, откуда я хочу?

Кошон. Да» [2, с. 138–140].

Очевидно, процесс — это площадка для некоего представления, зрителями которого будут судьи Жанны. Прежде чем вынести приговор, который известен и им, и зрителю, необходимо «сыграть» жизнь обвиняемой, причем она сама должна сделать это. Жанна даст показания, инсценировав свою биографию. Таким образом, в основе внешней пьесы лежит суд над Жанной, а внутренняя пьеса — это эпизоды из жизни Орлеанской девы, в них «играют» непосредственные участники событий Столетней войны — король Карл, его любовница Агнесса, его жена («молодая королева»), ее мать королева Иоланта, родители Жанны и некоторые другие персонажи, основанные на реальных исторических личностях.

Отчетливых границ между внешней и внутренней пьесами нет: разыгрываемая история Жанны лишь иногда прерывается, чтобы суд обсудил увиденное. Как пишет Л. К. Пронко, «...два уровня настолько перемешаны, что их сложно отделить друг от друга» [3, с. 156]. Герои внутренней пьесы могут вмешиваться во внешнюю: например, Карл (который, конечно, не был на реальном процессе) вставляет свои реплики, в том числе обращается к архиепископу. Однако это не работает в обратную сторону: когда отец избивает Жанну, брат Ладвеню просит остановить его, на что Кошон отвечает: «Тут мы бессильны, брат Ладвеню. Ведь узнаем мы Жанну только на процессе» [2, с. 153]. Речь идет о процессе, на котором он в эту же секунду присутствует, но он говорит о нем в будущем времени — настолько глубоко погружение во внутреннюю пьесу, историю Жанны.

Вопрос о взаимоотношении пьес — пьесы-суда и пьесы-истории — пожалуй, краеугольный камень метатеатральной составляющей «Жаворонка». Указанная выше реплика Кошона имеет следующее продолжение: «...Каждому из нас дано играть лишь свою роль — хорошую или плохую — так, как они написаны, каждому в свой черед... И вы же знаете, что по нашей милости ей скоро будет еще больше» [2, с. 153]. В этих словах епископа слышен не столько фатализм и исторический детерминизм, сколько четкое знание исхода процесса, то есть приговора. Всеобщая уверенность в том, как закончится суд, связана

с его театральностью: каждый школьник знает, чем кончается история Жанны д'Арк, поэтому Ануй наделяет этим знанием и участников процесса, что усиливает его театральную, искусственную природу.

Вскоре обнаруживается странное свойство осведомленности Кошона: он одновременно знает и не знает об исходе процесса. На вопрос Варвика, верит ли он Жанне, он отвечает: «...верю, как малое дитя, ваша светлость. Поэтому-то я и задам вам хлопот во время этого процесса. Поэтому-то мои заседатели, да и я сам будем до конца пытаться спасти Жанну» [2, с. 168]. Двойственный характер (не)знания Кошона связан с категорией времени. Это (не)знание зависит от того, в какой временной точке он находится. Хронологически пьеса устроена очень сложно (не из-за того, что разные эпизоды жизни Жанны чередуются с процессом, но из-за этого амбивалентного отношения к исходу дела: искреннего стремления Кошона спасти обреченную героиню, об обреченности которой всем прекрасно известно).

Категория времени важна также с точки зрения грамматики, так как использование Кошоном различных времен создает еще большую путаницу. В приведенной цитате он говорит «будем (курсив наш. – Г. С.) до конца пытаться спасти Жанну», но в следующей своей реплике, на той же странице он произносит: «Мы хотели остаться в живых и попытаться в то же время спасти Жанну» [2, с. 168], используя прошедшее время, как будто процесс уже закончен. Речь Кошона как бы комкает сюжетную канву пьесы, «обесценивает» хронологию, подчеркивая обреченность Жанны: неважно, в каком порядке произойдут события, если они произойдут. Пронко, рассуждая о категории времени в пьесе, пишет, что Жанна, будучи одновременно в настоящем (зал суда) и в прошлом (ее история), находится таким образом вне времени [3, с. 157].

Самое начало внутренней пьесы, то есть истории главной героини — это яркий пример как эпизирующей метадрамы (терминология немецкой исследовательницы Карин Фивег-Маркс¹), так и брехтовского эпического театра. С разрешения Кошона Жанна начинает свой рассказ-спектакль, она выступает в роли повествователя:

«Жанна. Тогда я начну с самого начала. ...С отцовского дома, когда я была еще совсем маленькой. С того лужка, где я пасла овец, с той минуты, когда я впервые услышала голоса.

Актеры, не участвующие в этом эпизоде, отходят в глубину сцены...

Только отзвонили к вечерне...» [2, с. 140].

¹ В работе «Метадрама и современная английская драма» К. Фивег-Маркс выделяет шесть форм метадрамы: тематическая (театр как тема), фиктивная (уровни вымысла — пьеса в пьесе), эпизирующая (контакт между сценой и зрительным залом), дискурсивная (языковые средства), образная («постоянная двойственность реального человека и исполняемой роли»), адаптивная (интертекстуальность, аллюзии на другие драматические тексты). См. [4].



Илл. Жанна (Сюзанна Флон) на костре. 1953 г.
Театр «Монпарнас». Фото из книги [3]

Она рассказывает про жизнь в деревушке Домреми, про встречу с Архангелом Михаилом; отвечает на вопрос Кошона. Все это выглядело бы как обычные показания на суде, если бы рядом с Жанной на сцене не находились ее отец, мать и брат, вступающие в разговор, в результате чего представление утрачивает элемент эпизации.

По Сонди, эпическая форма театра рассказывает о событии, а не «воплощает его», дает наблюдателю знания, а не сообщает ему «переживания». Рассказ Жанны подходит под эту характеристику: его цель «дать знания» о жизни Жанны суду. Сонди пишет, что в драматической форме «эмоции остаются в сфере эмоционального», а в эпической – «эмоции перерабатываются сознанием в выводы» [5, с. 102]. В этом, в общем, и заключается задача судей: сделать выводы. «Человек, — пишет Сонди, — выступает как объект исследования» [5, с. 102], коим и является Жанна на суде. На наш взгляд, Ануи при создании «Жаворонка» опирался на учение Брехта, хотя и не основывался на нем полностью.

В финале пьесы, когда костер Жанны уже подожжен, хронология событий жизни героини нарушается: один из персонажей внутренней пьесы, Бодрикур, вдруг «вырывается» на сцену и кричит, что «еще не сыграли сцену коронования», а ведь «условились играть всё подряд» [2, с. 238–239]. Все герои принимают растаскивать костер, и король Карл произносит, вероятно, самую известную реплику пьесы:

«Карл (которого уже начали одевать для церемонии коронования, улыбаясь, выступает вперед). Этот человек прав. Настоящий конец истории Жанны,

настоящий конец, который никогда не кончится, который будут пересказывать всегда, когда уже забудутся или перепутают наши имена, – это история не о бедах затравленного в Руане зверька, а история жаворонка в поднебесье, это Жанна в Реймсе, во всей славе ее. Настоящий конец истории Жанны – счастливый. Жанна д'Арк – это история, которая кончается хорошо!» [2, с. 239].

Пьеса действительно кончается радостно, даже торжественно, «картинкой из книжки, что дают в награду школьникам» [2, с. 240]. Ануй написал пьесу о жизни Орлеанской девы, в которой ее, вопреки ожиданиям зрителя, не сжигают. Конец пьесы оптимистичен, что выворачивает наизнанку привычную легенду о Жанне. В представлении, которое смотрят судьи, Жанна показана не мученицей, но воительницей: она скачет на воображаемом коне, рьяно отстаивает свою позицию, в решающий момент она готова принять смерть.

Театрализация судебного процесса не случайна. Суд всегда сопровождается ритуалами, игрой. Правовед Г. Б. Власова пишет, что «особое поведение судей, обвинителей, адвокатов часто трактуется как игра, как театральная постановка» [6, с. 69]. Суд действительно во многом похож на спектакль: за участниками закреплены определенные роли, некоторые носят костюмы, есть заранее условленный порядок реплик и действий. Власова также говорит об искусственности коммуникации судебного процесса, что соотносится с природой театра [6, с. 71]. Судья и доктор права Антуан Гарапон связывает правосудие с местом, которое «...позволяет каждому актеру идентифицировать себя со своей ролью и, соответственно, со сценой, на которой социальная группа неустанно играет свою жизнь» [7, с. 224]. Таким образом, пространство суда есть пространство представления. Ануй усиливает это свойство, наслаивая на судебный процесс представление Жанны, много более эксплицитное, нежели игровая составляющая суда, свойственная его сущности.

Метатеатральность в рамках судебного процесса – это изобретение Ж. Ануя². Поместив представление в пространство суда, он обнаружил новое измерение метатеатральности, связанное со способностью спектакля существовать вне стен театра и при этом обогащаться новыми качествами. Конечно, пьеса Ануя ставится в театре, так что перенос представления в нетеатральное пространство носит условный характер. Однако в этом просматривается современная театральная практика *in situ*, хотя и в зародышевой форме.

² Новаторство Ануя, на наш взгляд, заключается не в использовании пространства суда в драме (это мы видим во многих пьесах мировой драматургии, например, в «Разбитом кувшине» Клейста или «Венецианском купце» Шекспира), но в укладывании представления в рамки судебного процесса, при котором судьи становятся зрителями, а игра – способом дать показания, то есть речь идет о метатеатральном переосмыслении пространства суда в качестве театральных подмошков.

Как пишет исследовательница театра А. Мутон-Реззук, «термин *in situ* во французском словоупотреблении охватывает все формы спектаклей, сыгранные за пределами сценических пространств, т. е. вне стен³ театра, а точнее, вне театрального зала» [8, с. 10]. Внутренняя пьеса, в общем, подходит под эту характеристику. Неоднократно персонажи говорят об инсценировке жизни Жанны, о том, что нужно «сыграть» ее эпизоды. Театральность отрицать невозможно, однако театрального пространства в пьесе нет. Есть только судебный процесс. Представляется, что пьесу «Жаворонок» можно расценивать как первые шаги в сторону современных практик отказа от театрального зала, его замены публичным пространством, которое помогает в полной мере воплотить замысел спектакля.

ЛИТЕРАТУРА

1. Прудис И. Г. Герой в поздней драматургии Ж. Ануя (1978–1987 годов): типология и эволюция: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. М. 2014. 190 с.
2. Ануй Ж. Пьесы: 2 т. / пер. с фр. под ред. Е. Бабун. М.: Искусство, 1969. Т. 2. 632 с.
3. Pronko L. C. The World of Jean Anouilh. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1968. 263 p.
4. Vieweg-Marks K. Metadrama und englisches Gegenwartsdrama. Frankfurt am Main; Bern; N.Y.; P.: Verlag Peter Lang, 1989. 217 S.
5. Сонди П. Теория современной драмы / пер. с нем. А. Филиппова-Чехова. М.: V–A–C Press, 2020. 148 с.
6. Власова Г. Б. Символы и ритуалы как культурные характеристики судебного процесса // Философия права. 2007. № 2 (21). С. 69–73.
7. Гарапон А. Хранитель обещаний. Суд и демократия / пер. с фр. Г. В. Чуршукова. М.: NOTA BENE, 2004. 328 с.
8. Мутон-Реззук А. От места к территории: заметки о французском ландшафте театральных форм *in situ* / пер. с фр. Е. И. Гордиенко // Шаги / Steps. 2022. Т. 8. № 1. С. 10–26.

³ Помимо «*in situ*», А. Мутон-Реззук также упоминает другое, смежное с ним понятие «*hors les murs*» («вне стен»), «использующееся для обозначения “уличных искусств” или “спектаклей в публичном пространстве”, имеющих свои отраслевые особенности и задачи» [8, с. 10].

REFERENCES

1. *Prudius I. G.* Geroi v pozdnei dramaturgii Zh. Anuiia (1978–1987 godov): tipologii i evoliutsiia: dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.03. M. 2014. 190 p.
2. *Anouilh J.* P'esy: 2 v. / per. s fr. pod red. E. Babun. Moskva: Iskustvo, 1969. T. 2. 632 p.
3. *Pronko L. C.* The World of Jean Anouilh. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1968. 263 p.
4. *Vieweg-Marks K.* Metadrama und englisches Gegenwartsdrama. Frankfurt am Main; Bern; N.Y.; P.: Verlag Peter Lang, 1989. 217 [6] S.
5. *Szondi P.* Teoriia sovremennoi dramy / per. s nem. A. Filippova-CHekhova. Moskva: V–A–C Press, 2020. 148 c.
6. *Vlasova G. B.* Simvoly i ritualy kak kul'turnye kharakteristiki sudebnogo protsessa // *Filosofiia prava*. 2007. № 2 (21). S. 69–73.
7. *Garapon A.* Khranitel' obeshchanii. Sud i demokratiia / per. s fr. G. V. Churshukova // Moskva: NOTA BENE Media Treid Kompaniia, 2004. 328 p.
8. *Mouton-Rezzouk A.* Ot mesta k territorii: zametki o frantsuzskom landshafte teatral'nykh form in situ / per. s fr. E. I. Gordienko // *SHagi/Steps*. 2022. T. 8. № 1. S. 10–26.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Судаков Г. В. — магистрант; sudakovgrigory-9d@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sudakov G. V. — Undergraduate Student; sudakovgrigory-9d@yandex.ru