

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Филологический факультет

Кафедра романской филологии

Настина Наталия Сергеевна

Стилистические особенности пьес Ж.-Л. Лагарса

Выпускная квалификационная работа

на соискание степени бакалавра лингвистики

Научный руководитель: доцент, к. ф. н. Арсентьева М. В.

Рецензент: доцент, к. ф. н. Боголюбова Л. И.

Санкт-Петербург

2017

## **Оглавление.**

Введение.....	3
Глава I. Место Ж.-Л. Лагарса в современной французской драматургии.....	6
1. Ж.-Л. Лагарс. Биография .....	6
2. Борьба за слово в драматургии Лагарса .....	
8	
3. Обзор трудов, посвященных творчеству Ж.-Л. Лагарса .....	
9	
4. Театральные деятели о Ж.-Л. Лагарсе .....	
16	
5. «Я была в доме и ждала, чтоб дождь пришел» .....	
18	
6. «Это всего лишь конец света» .....	
20	
Глава II. ....	23
2.1. Гиперкоррекция .....	23
2.2. Автокоррекция .....	26
2.3. Личные местоимения как замена авторским ремаркам .....	32
2.4. Цитирование и фразы, взятые в кавычки .....	35
2.5. Comment (ne pas) dire? .....	42
2.6. Выбор—молчание.....	47
Заключение .....	50
Список литературы .....	52

## Введение.

Данная выпускная квалификационная работа посвящена исследованию творчества Жан-Люка Лагарса. Это имя вошло во французскую литературу в конце прошлого столетия, и сегодня Ж.-Л. Лагарс, «французский Чехов», занимает особое место в мировой драматургии. **Актуальность** работы подтверждается тем, что творчество Лагарса продолжают исследовать, его пьесы ставят во многих театрах, переводят на иностранные языки, а две из них, «Juste la fin du monde» («Это всего лишь конец света») и «Derniers remords avant l'oubli» («Последние угрызения совести перед забвением») вошли в обязательную программу по литературе и на уроках театрального мастерства во французских школах. Повышенное внимание к новому, ранее неизвестному автору, который при жизни не вызывал интереса у французского читателя, обусловлено специфическим языком пьес Лагарса.

Стилистические особенности французских писателей продолжают вызывать научный интерес у филологов во всем мире: именно этот раздел языкоznания позволяет выявить наиболее часто встречающиеся в произведениях определенного автора приемы и, как следствие, сделать выводы о идиостиле писателя, т. е. о том, что отличает его творчество от других. В художественном произведении каждая языковая единица может быть стилистически значимой и представлять научный интерес. В использовании цитирования, повторов, вводных слов проявляется индивидуальность автора. Что касается драматургических произведений, они демонстрируют гораздо больший спектр таких особенностей (несобственно-прямая речь, авторские ремарки и другие виды метатекста), т. к. предназначены не только для чтения, но и для постановки на сцене.

Исследованиями художественного стиля писателей занимались В. В. Виноградов [1959: 5-84], Исламова А. И. [2013]. Стилистическим особенностям в произведениях именно французских писателей посвящены работы Ю. С. Степанова [2003], А. П. Бондарева [1977] и других выдающихся лингвистов. К. А. Долинин называет стиль выбором между тем, как делать или не делать, перед которым стоит любой писатель [1987].

Язык, где речь персонажей является главной движущей силой, стал визитной карточкой Лагарса, навсегда определив стиль его произведений. Именно такой, нетипичный для классической драмы стиль изложения, где практически отсутствует движение, а сюжет построен на диалогах, продолжает привлекать как литературоведов, так и театральных деятелей. Таким образом, **целью** нашего исследования можно считать изучение стилистических особенностей в пьесах Ж.-Л. Лагарса. **Объектом** исследования являются пьесы «J'étais dans la maison et j'attendais que la pluie vienne» и «Juste la fin du monde», ставшие основой для многих театральных постановок и киносценариев.

В связи с этим, мы ставим перед собой следующие **задачи**:

- Сделать обзор опубликованных исследовательских работ, посвященных изучению творчества Ж.-Л. Лагарса;
- На основании мнений некоторых театральных деятелей определить роль Ж.-Л. Лагарса в современной французской драматургии;
- На примере текстов двух пьес выделить основные стилистические особенности языка Ж.-Л. Лагарса, определить их значение и выделить случаи использования;
- На основании полученных результатов сделать выводы.

В результате проведенного исследования мы надеемся получить максимально полное представление об авторском стиле Ж.-Л. Лагарса и, в

частности, представление о тех стилистических приемах, которые помогают автору раскрыть основные идеи, заложенные им в пьесах. Мы надеемся осветить значимость, которую писатель придает слову и самому факту речи, т.е. его философский взгляд на язык, и показать, благодаря каким особенностям стиля он приближает свое имя к ряду самых значимых писателей в истории французского театра и мировой драматургии.

## Глава I.

### **Место Ж.-Л. Лагарса в современной французской драматургии.**

#### **1. Ж.-Л. Лагарс. Биография.**

Жан-Люк Лагарс (Jean-Luc Lagarce) – французский режиссер, писатель и драматург, родился 14 февраля 1957 года, в семье рабочего, в городе Эрикур департамента Верхняя Сона во Франции. Среднее образование он получил в одной из школ родного города, где в 13 лет написал свой первый рассказ. Далее Лагарс уезжает учиться в Безансон, поступает на факультет философии в Высшей Театральной Школе и в 1980г. пишет труд «Театр и власть на Западе» (*Théâtre et pouvoir en Occident*). Эта работа охватывала греческий театр, век классицизма, драматургию Чехова и завершалась упоминанием о некоторых известных драматургах 50-х г.: Е. Ионеско, Ж. Жене, С. Беккете. Уже тогда Лагарс задавался вопросом о том, как писать после них. Сначала он последует за Ионеско и напишет несколько пьес для театра абсурда, открыто ссылаясь в частности на «Лысую певицу», которую вскоре с успехом поставит сам. Пьеса «*Les Serviteurs*» станет откликом на «*Bonnes*» Жана Жене. Трижды Лагарс воплотит на сцене пьесы С. Беккета. Вдохновленный «Одиссеей», Лагарс поставит спектакль по античным текстам: мотив возвращения вскоре станет ключевым в его творчестве.

Параллельно с учебой, Жан-Люк создает любительскую театральную труппу *La Roulotte*, проходит курсы драматического искусства и впоследствии становится учеником Жака Фурньера. *La Roulotte* ставит пьесы классических авторов, переписывает литературные произведения под театральные, воплощает на сцене и собственные тексты Лагарса. Первая его

пьеса, поставленная в Париже, «*Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale*», перекликается с пьесами Чехова. Здесь Лагарс определяет свой взгляд на мир и формирует свой стиль. Место действия не определено, персонажи спасаются бегством во время войны где-то в Европе. В этих скитаниях они вспоминают о прошлом. В пьесах Лагарса не происходит ничего или почти ничего, все сконцентрировано в языке, в слове, в том, как сказать или не сказать.

Узнав в 1988 году о своем заболевании (серопозитивности), Лагарс делает тему болезни и смерти ведущей в своих творениях; с этого момента и до конца жизни он будет тщетно отрицать данное ему за его болезнь прозвище «*l'auteur du sida*». В 1990 году он живет в Берлине на полученные за предыдущие пьесы премии и за эти полгода создает «*Juste la fin du monde*», первый текст, отвергнутый всеми литературными сообществами. После этого Лагарс прекращает писать на два года, занимаясь только режиссурой и адаптацией текстов для театральных постановок. В сентябре 1995 года, работая над постановкой пьесы Ф. Ведекинда «Лулу», (позже, в 1996 году, ее поставит Франсуа Берё, коллега, близкий друг и обладатель авторских прав Лагарса), он внезапно умирает. Его последним текстом стала пьеса «*Le Pays Lointain*».

Лагарс не был оценен при жизни. Но после его смерти произведения Лагарса, поставленные на сцене, имели большой успех у публики. Литературные и театральные критики, наконец, обратили внимание на его творчество. Его произведения были переведены на 15 иностранных языков. Некоторые пьесы сегодня входят в обязательную школьную программу французских лицеев. В 2008 г. одна из них была поставлена на сцене Comédie-Française. Во Франции Ж.-Л. Лагарс считается теперь классическим современным автором, пришедшим на смену Б.-М. Кольтесу, который частично обязан своей славой режиссеру-постановщику П. Шеро. Лагарс же всегда ставил свои пьесы сам. Сегодня Франсуа Беррё всеми силами

старается сохранить наследие драматурга посредством переиздания и публикаций неизданного материала, которого у Лагарса предостаточно. Речь идет не только о драматическом наследии, но и о заметках и письмах, в которых еще лучше видна тонкая работа писателя со словом.

## **2. Борьба за слово в драматургии Лагарса.**

В статье «От роскошного к бессилию», опубликованной в журнале «Revue d'Esthétique», Ж.-Л. Лагарс определяет свое отношение к миру в литературе.

«Et parfois, je me sens impuissant. Inutile, dans l'incapacité de tout, restant là à ne plus rien pouvoir faire, faire ou dire. Être aveugle et sourd et imbécile encore, silencieux de ma propre imbécillité. Attendre et subir mon impuissance. Être immobile dans l'incapacité de prendre la parole, de prolonger le discours, de répondre, de dire deux ou trois choses imaginées dans la solitude et qu'on pensait essentielles» («Иногда я чувствую себя бессильным. Бесполезным и ни к чему не способным, беспомощным что-либо сделать, сделать или сказать. Слепым и глухим, а еще и тупым, молчащим о собственной тупости. Я жду и чувствую свое бессилие. Я застыл, неспособный заговорить, продолжить речь, ответить, рассказать придуманные в одиночестве две-три главные идеи»).

Это бессилие драматург передал каждому своему персонажу. Диалог не строится ни у героев, ни у писателя с читателем, ни у актера со зрителем. Выбор такого способа изложения может быть обусловлен отношением самого Лагарса к окружающему его миру и собственному слову. Писатель ощущает потребность рассказать об актуальном и невыразимом. В статье Лагарс обращает внимание на то, что его идеи и потребности часто идут

вразрез с общественным мнением, а работа со словом есть самая настоящая борьба. Основную проблему он видит в неумении, неспособности любого писателя показать человека, которого он себе представляет, показать его предполагаемые тайны и характер. Такая неспособность становится причиной исчезновения личности персонажа, которое Лагарс сравнивает с приближением войны. «*Voir s'échapper l'évidence de leur personne. Être fragile et désemparé devant les bruits de la Guerre, les bruits avant-coureurs de la Guerre, les bruits effrayants et si proches de la Guerre, les entendre et ne pas savoir les traduire, les prendre et les donner, en rendre l'exacte incertitude. Être là, incapable de dire la vérité.*» («Видеть, как исчезает личность. Быть хрупким и растерянным перед шумом войны, перед шумом, предупреждающим о войне, шумом пугающим и таким близким к войне, слышать его и не знать, как его перевести, принять и передать, придать ему точную неопределенность. Находиться здесь, будучи неспособным сказать правду»).

Именно это ощущение бессилия стало движущей силой для Лагарса и его борьбы против слова и против самого себя; отказ от этой борьбы кажется ему проявлением эгоизма. Писатель говорит, что хочет преодолеть себя, свои страхи и сомнения, быть ответственным за свое решение выкрикнуть о том, что, по его мнению, должны услышать люди. «*Raconter le Monde, ma part misérable et infime du Monde*» — так Лагарс формулирует свою миссию не только как писателя, но и как режиссера. Показать красоту обычных людей, их переживания и страхи, рассказать о любви, о страхе перед смертью — вот что становится для него главным. Драматург акцентирует тот факт, что подобным вызовом себе и слову он сможет воспользоваться своим правом говорить, «*le droit immense de pouvoir parler*». Этим правом он наделяет каждого своего персонажа, вкладывая в текст не просто слова, но вопль, «*le hurlement pourtant, soudain, de la haine, le cri*»; крик о том, что так долго было самым сокровенным и теперь больше не

может оставаться тайной. Возникшая из долгого молчания исповедь, которую теперь должны услышать все.

### **3. Обзор трудов, посвященных творчеству Ж.-Л. Лагарса.**

Несмотря на то, что современники признали творчество Ж.-Л. Лагарса только после его смерти в 1995 году, сегодня он является одним из классических представителей современного французского театра наряду с М. Винанером, В. Новарина и др. Пьесы Лагарса входят в число наиболее популярных среди режиссеров, а сам автор считается наконец нашедшим своего зрителя. Демонстрируя нестандартную манеру подачи текста в форме диалогов, построенных как монолог или повествование, драматургия Лагарса имеет свое определенное место не только на сцене, но и в литературе. Поиск сюжетов в повседневном, в семейной жизни и межличностных отношениях позволяет Лагарсу не только отдалиться от кризисного театра, но и встать в один ряд с А. Чеховым, С. Беккетом и М. Дюрас.

Составленный Катрин Дузу [Catherine Douzou, 2011] сборник статей «*Lectures de Lagarce*» вобрал в себя анализ и критику творчества драматурга, основанные на текстах двух его пьес: «*Juste la fin du monde*» («Это всего лишь конец света», написано в 1990 году) и «*Derniers remords avant l'oubli*» («Последние угрызения совести перед забвением», написано в 1987 году). Если эти произведения и не являются фундаментальными, то могут указать направление исследования творчества Лагарса, который черпал вдохновение из театра абсурда: оба они имеют своеобразное продолжение в других пьесах автора. В центр обсуждения эти пьесы ставят семейные ценности, дружбу, любовь с точки зрения некоего подсчета, завершения, неизбежного конца человеческих отношений. Следует отметить, что именно эти произведения сегодня входят во Франции в школьную программу по литературе. «*Derniers remords avant l'oubli*» изображает воссоединение трех друзей, которые много лет жили в одном доме в понимании и согласии, но

потом надолго потеряли друг друга: пьеса рассказывает о вынужденной для героев необходимости продать дом и подвести как финансовые итоги, так и итоги их навсегда ушедших теплых отношений и прошлых надежд. Герой «*Juste la fin du monde*», Луи, после долгого отсутствия возвращается в лоно семьи, чтобы рассказать о своей приближающейся смерти. Кроме того, оба произведения, каждое по-своему, демонстрируют попытки Лагарса отойти от традиционного театра, стараясь отдать центральное место речи и тем, кто ею управляет, вернее, тем, кто не может ею управлять.

Лора Нэ [Laure Née, 2011: 15-46] в своей работе делает акцент на философской, литературной и художественной составляющих творчества драматурга, который поднимает в пьесах именно эти, близкие ему темы, чтобы не говорить об общепринятых, чуждых ему. Статья Л. Нэ подробно иллюстрирует феномен преемственности поколений, столь важную для Лагарса и для эпохи, к которой он принадлежит. Автор отвечает на вопрос, что именно делает Лагарса современным автором, но при этом близким предшествующим поколениям, в частности философам и мыслителям. Также Л. Нэ раскрывает смысл «досадного недоразумения факта рождения», который вдохновил драматурга на создание уникальных произведений.

Для размышлений Мари-Од Эммерле [Marie-Aude Hemmerlé, 2011: 47-60] источником вдохновения послужила цитата из «Дневника» Лагарса, которую произносит его герой Луи в «*Juste la fin du monde*»: «*Je découvre des pays, je les aime littéraires*»: её одноименная статья уже вызвала немало откликов в мире драматургии. Тем не менее, причины сходства письменного изложения Лагарса с некоторыми представителями романтизма остаются практически неисследованными. Мари-Од Эммерле считает, что идеи, которые можно увидеть в романтических произведениях предыдущих эпох, а также работы современных романистов, чей вклад в литературу уже считается значительным, помогают лучше проанализировать творчество Лагарса.

В работе Жюли Валеро [Julie Valero, 2011: 63-78] затронуты прежде всего ключевые моменты биографии самого драматурга. Субъективные проецирования определенных событий из жизни на некоторых персонажей приводят Лагарса к фундаментальному утверждению, описанному в «Дневнике»: «Говорить надо либо правду, либо ничего». В исследовании Валеро речь идет о некоторых фактах биографии Лагарса, о его отношении к театру, который ему было суждено сделать новым, особенным. Создавая сюжеты, проверенные и испытанные собственной жизнью, Лагарс словно ставит под сомнение свою способность показать реальное и владеть речью так, чтобы попытаться выразить эту реальность.

С точки зрения Сириель Доде [Cyrielle Dodet, 2011: 79-88], понятие «театр личности» явно отличается от театра, где говорят о межличностных отношениях. Если Лагарс в своих произведениях показывает реалии человеческой жизни, то достичь их можно только с помощью передачи различных оттенков отношений между людьми. Таким образом, обе пьесы раскрывают приемы и методы, которые позволили аспекту взаимодействия нескольких людей друг с другом взять верх над понятием одной, пусть даже неординарной личности.

Марион Будье [Marion Boudier, 2011: 89-104] напрямую возвращается к этому вопросу в своей работе. Статья Будье ставит вопрос о месте реализма в пьесах Лагарса, где человеческие отношения волнуют персонажей гораздо больше, чем социально-политическая реальность. Они не ждут общей критики со стороны государства, потому что ничего о нем не знают, как и о положении мира в целом. Именно видя неспособность персонажей быть ближе к реальности в своих высказываниях, которые они постоянно перефразируют, зритель начинает чувствовать себя так же, и именно этот эффект активно участвует в производстве эффекта реализма.

Сильвиан Диаз [Sylvian Diaz, 2011: 107-121] анализирует тему семейной ссоры или ссоры друзей как двигатель театральной литературы столь необычного жанра: редкая пьеса обходится без данного аспекта, но в классической драме он разрешается к концу. По мнению Диаз, одной из характеристик творчества Лагарса считается то, что его драматургия не завершается эффектом катарсиса, не уменьшает напряжение, что успокоило бы зрителя, потому что суть конфликта, бесконечная, не имеющая решений, способная вечно идти по кругу, находится внутри него самого.

Мари-Изабель Була де Марей [Marie-Isabelle Boula de Mareuil, 2011: 123-133] демонстрирует, что каждый персонаж Лагарса играет «театр личности», потому что действует в речи других людей. Речь идет о том, чтобы мыслить и говорить от лица другого человека, поставить себя на его место. Этот прием выдает двойственность главного героя, который боится и в то же время желает самостоятельного существования и самостоятельных суждений. Речь персонажей создана из их собственных слов и слов, заимствованных ими у других героев. Таким образом, каждый человек на сцене является своеобразным отражением другого, находясь при этом на своем месте.

Флоранс Фикс [Florence Fix, 2011: 135-150] обращается к свойствам и месту памяти в каждой пьесе, где персонажи вспоминают о прошлом, но каждый по-своему. В этих воспоминаниях нет синхронности, ведь задача пьес заключается в том, чтобы каждый персонаж смог вспомнить то, что является для него важным, и это важное никогда не будет общим для двух человек, даже если они переживали одно и то же событие. Мотив воспоминаний, как и тема общего прошлого, стал одним из ведущих в творчестве Лагарса.

Стéфан Эрве [Stéphane Hervé, 2011: 151-162] задается вопросом об отказе логически завершать, который прослеживается в творчестве Лагарса.

В его докладе рассматривается цель употребления длинных бесконечных фраз. Этот прием важен не только для каждой конкретной пьесы, где герои Лагарса создают диалоги из непрерывных монологов, при этом никогда их не завершая, но и для особенности драматургической прозы, где отсутствие логического финала является своеобразной отсрочкой для персонажей в принятии важного решения. Именно отсутствие этого решения и неспособность его сформулировать становится ключевым фактором открытого финала.

Доклад профессора сравнительного литературоведения Фредерика Тудуар-Сюрлапьер [Frédérique Todoire-Surlapierre, 2011: 163-182] сфокусирован на определении понятия «последний раз». Последний раз есть нечто похожее на воспоминания о невозможном. При этом именно последний раз является окончанием и выводом для ситуации или события. Применительно к двум упомянутым пьесам, это специфическое понятие «последний раз» позволяет лучше понять характеры персонажей и особенности драматургии Лагарса.

Орели Кулон [Aurélie Coulon, 2011: 199-215] принимает точку зрения, связанную с театральным становлением текста, созданного именно для постановки на сцене. Ее размышления фокусируются на пространстве вне сцены, выраженном посредством речи. Эта речь, принадлежащая внесценическим персонажам либо повествующая о давно прошедших событиях, идет вразрез с пространством и действием на сцене, которое видит зритель. Сравнительный анализ внесценического пространства обеих пьес демонстрирует нам значительное продвижение в исследовании драматургии Лагарса.

Жоэль Жюли [Joël July, 2011: 217-238] работает как специалист в области стилистики над системой повторений в речи героев. Он также показывает, насколько интерпретация вариантов может меняться и проявлять

сложные нюансы в случаях, которые на первый взгляд кажутся очевидными. Статья раскрывает особенности несобственно-прямой речи персонажей, Жюли перечисляет используемые Лагарсом приемы и средства выразительности. Такой подробный анализ позволяет выявить отличия пьес Лагарса от произведений других драматургов, а также исследовать их с точки зрения театральных текстов.

Исследованиями наследия Лагарса и его театра занимались не только его, но и наши соотечественники. Специалист в области современной французской драматургии А. В. Корниенко [2015: 36] утверждает, что особенностью драматургии Лагарса является, прежде всего, ее направленность на слово как наиважнейший фактор человеческой жизни и общественного функционирования. «... В этих поисках автору удалось отразить не только типичную повседневную речь французского обывателя той поры, но и посредством этого воспроизведения дать слово едкой сатире всего общества. Так, например, персонаж пьесы “Последние угрызения совести перед забвением” (*Derniers remords avant l'oubli*), который безуспешно пытается в ходе диалога определиться в употреблении активного залога или условного наклонения, есть не иное, как карикатура на выходцев из малообразованных слоев населения, выпячивающих свое равноправие и принадлежность к интеллигентной социальной прослойке». Персонажи Лагарса своими репликами не только запутывают собеседника, но и сами оказываются в некотором смятении, из которого не могут выпутаться. Их желание звучать лучше, правильнее, доходит до абсурда. Реплики двух людей никогда не пересекутся, ответ на вопрос словно является отдельной фразой, и в этом и заключается то, что имел в виду Лагарс, говоря о слове: «*la parole si fragile, et mal assurée les jours de la déstruction*».

В исследовании методов передачи неуверенности персонажей и их неспособности найти нужное слово Корниенко знакомит нас с новым,

введенным самим Лагарсом пунктуационным знаком — «(...)». Этот знак может быть в любой части произведения, которое часто не разделено на акты и сцены, но главная его функция—выражение «активной тишины», смысла в которой больше, чем в любом подобранном персонажем и все равно неподходящем слове. Закавыченное многоточие в скобках часто выражает неспособность персонажа ответить на реплику или возразить.

А. В. Корниенко утверждает, что язык, на котором говорят герои пьес, является центром их сомнений. Предложения обретают цельность посредством ряда повторов, добавлений, за которыми зритель видит иной смысл каждого слова, содержащийся «между строк». Именно этот, второй смысл, создает множество ассоциативных рядов, аллюзий, подтекстов, что расширяет как возможности языкового выражения текста, так и смысл произведения в целом. В таком случае, слово Лагарса оправдывает свое первостепенное значение—проекцию на зрителя, где в многообразии речевых оттенков каждый может увидеть себя. Данное ощущение создается благодаря так называемой «банальности языка» (*«banalité du langage»*) — излюбленного приема Лагарса, который собирал свои тексты из банальности повторов и повтора банальностей, что лишает каждое знакомое слово ранее известного смысла и наделяет его новым, прежде скрытым от нас. Это лишение во имя перерождения стоит в основе языка Лагарса, где слово замкнуто в себе, сосредоточенно на своей важной роли, доходящей до абсурда, потому что часто одно и то же слово пародирует само себя.

#### **4. Театральные деятели о Ж.-Л. Лагарсе.**

Если при жизни Лагарс не смог добиться признания на своем поприще, то виной тому стал язык его пьес, слишком театральный, слишком новаторский для самого театра. Сегодня это один из излюбленных авторов на уроках литературы и драматического искусства, драматург-фаворит для любительских трупп и профессиональных режиссеров всех поколений.

Критик и библиограф Ж.-Л. Лагарса, Жан-Пьер Тибода [Jean-Pierre Thibaudat, 2010: URL// <http://ptj.spb.ru/archive/61/slovarnyi-zapas-61/nachalo-novoj-epoxi-francuzskoj-dramaturgii/>] в своем интервью говорит о языке Лагарса как о типично французском явлении и подчеркивает, что французы любят «тонуть» в словах, искать в них новые смыслы. Наряду с Кольтесом и В. Наварина Лагарс составляет последнее поколение, «опьяненное возможностями языка», поколение писателей, находившихся в постоянном поиске, и прочно встает в ряд современных драматургов. Если раньше театр уделял больше внимания тексту, то сегодня доминирует режиссура, но пьесы Лагарса позволяют сохранить важную роль языка при постановке. Тибода отмечает его уникальную способность показать обыкновенный семейный конфликт как глобальную, общую проблему, и стиль, основанный на быстрой смене настроения и содержания монологов, что особенно актуально для зрителей нового поколения.

Франсуа Беррер, актер и режиссер, признанный многими критиками, в том числе Ж.-П. Тибода, стал официальным наследником Лагарса по завещанию. Беррер был единственным человеком, который имел право запретить ставить пьесы Лагарса на сцене. Но первостепенной задачей для него стало сохранение наследия драматурга, поэтому он открыл доступ к нему как любителям, так и профессионалам на театральном поприще. В интервью изданию SCEREN (Service sculture éditions ressources pour l'éducation nationale) [2007: 7] Беррер говорит, что при жизни Лагарс желал вписать свое имя в историю мирового театра и понимал, что его пьесы должны отвечать любым требованиям времени. Таким образом, одной из их главных идей является идея общей судьбы: «любовь и варварство одинаковы у всех» («*La barbarie et l'amour sont les mêmes chez tous les hommes*»). В этом состоит основная задумка Лагарса и именно она определяет его театр. Особенно важным Беррер считает универсальный характер пьес, где *La Mère* — не только мать из греческих трагедий, но и любая мать, как тысячи

других. Действие может быть в любой день и год, а семья главного героя ничем не отличается от любой другой семьи. Что касается специфического языка произведений, Ф. Беррер признает, что он велик в своей простоте: «*C'est une langue magnifique, théâtrale qui, sur le plateau, prend toute sa puissance. C'est une langue en construction qui tisse des choses de l'intérieur. [...] La langue théâtrale de Lagarce a pour elle d'être tout à la fois simple et puissante* ».

А. Корниенко пишет о польском режиссере Серже Липскике [2015: 38]. Автор постановки «Последние угрызения совести перед забвением», признался, что при работе с пьесой Лагарса его внимание больше всего привлек язык автора, построенный на своеобразном сочетании простоты и витиеватости слога. По мнению режиссера, именно на этом основана главная интрига пьесы. Кроме того, для Липскика и его команды подобный язык показался слишком разговорным только на первый взгляд: на самом деле это идеально продуманная и потому особенно сложная для понимания система слов и фраз. Каждый герой обращается не в пустоту, но к определенному зрителю, создавая с ним необычный диалог, который так и не складывается между персонажами: герои адресуют одни и те же фразы разным лицам, словно надеясь найти среди них хотя бы одного единомышленника.

Необходимо отметить, что многие режиссеры работают не только над пьесами, но и над другими текстами Ж.-Л. Лагарса—дневники, заметки и т.д.—, где еще лучше видна скрупулезная работа писателя со словом. Примером такой работы стала постановка французского режиссера Ивана Морана, о которой также пишет Корниенко—моноспектакль, созданный из нескольких маленьких текстов, написанных Лагарсом для театра «*Théâtre Ouvert*» [2015: 39]. Актер спектакля, Жан-Шарль Муво, отметил, что прозаические тексты писателя еще более метафоричны и обладают высшим уровнем поэтичности, нежели драматургические. При этом выстроенный

автором ряд перечисленных в тексте эмоций, человеческих достоинств и пороков доступен сегодня представителю любой культуры. Корниенко делает акцент на словах Жан-Шарля Муво о том, что именно из-за этой универсальности в сочетании с персонализацией текста ему казалось, что он играет самого автора. Актер считает эти работы более актуальными сегодня, чем они были десять и двадцать лет назад. Это может означать, что все творчество драматурга было своеобразным предвосхищением современности. А значит, Лагарс реализовал задуманное.

### **5. «Я была в доме и ждала, чтобы дождь пришел».**

Написанная в 1994 г., пьеса «J'étais dans la maison et j'attendais que la pluie vienne» («Я была в доме и ждала, чтобы дождь пришел») относится к тому периоду, когда писатель уже знал о своей болезни. Данная пьеса, как и многие в творчестве Лагарса, построена на мотиве бесконечного ожидания. В основе пьесы лежит история пяти женщин без имен и возраста: Лагарс называет их Мать, Старшая, Вторая, Самая старшая и Самая младшая и этим дает понять, что рассказанная история типична для нашего общества и может произойти в любой семье. Эти женщины долгое время ждали возвращения брата и сына, которого когда-то отец выгнал из дома. И теперь, когда он возвращается, они не могут поверить в то, что он умер, не рассказав о том, где был все это время.

Данная пьеса имеет общие черты с пьесой А. П. Чехова «Три сестры»: на сцене три женщины, каждая из которых думает и мечтает о своем, а вместе они надеются на то, что с возвращением в их дом мужчины придут перемены, наступит лучшее время. Между ними нет конфликта, каждая существует в своем измерении. С. Козич [2016: URL:// <http://ptj.spb.ru/blog/idealnoe-prestuplenie/>] пишет, что сюжет в пьесе развивается не линейно, а нарастает волнами, действия не происходит, а героини говорят об одном и том же, повторяя реплики себя и друг друга. Каждая волна текста

заканчивается знаком Лагарса — (...). Такой принцип ритмично организованных повторов дает возможность сравнить пьесу с «Болеро» М. Равеля. Для всех пяти женщин не существует настоящего, они словно находятся на границе реального и вымышленного, Козич обращает внимание на то, что даже в названии пьесы использован *subjunctif*.

Французская актриса и режиссер Клое Мартин, сыгравшая роль Старшой в 2003 г. в постановке Ф. Беррера, на протяжении шести лет мечтала поставить эту пьесу сама. В брошюре к спектаклю приведен отрывок из ее интервью, в котором Мартин признается, что главной причиной ее желания поработать с этой пьесой стал особенный, «театральный» язык автора. [2015: 2] Она отмечает присущее Лагарсу внимание к деталям, потребность в постижении смысла каждого слова и то, как важны для него мысли каждого персонажа. Актрису также привлекла способность Лагарса сплетать воедино сомнения в грамматическом согласовании и лексический повтор, используя при этом собственную, авторскую пунктуацию: «*C'est cette possibilité infinie de saisir du langage qui me passionne chez Lagarce en tant que metteuse en scène*».

Статья «Идеальное преступление» была опубликована весной 2016 г., когда на сцене театра им. В. Маяковского в Москве состоялась премьера спектакля А. Шульева «Я была в доме и ждала...» по пьесе Лагарса. «Идеальным преступлением» режиссер считает то, что так и не появившийся на сцене персонаж умирает, а пять женщин, воспоминания каждой из которой могут быть уликами, не могут смириться с тем, что ждать больше нечего. А. Козич подчеркивает, что и в этом спектакле удалось сохранить повторы и размышления героинь, которые то высмеиваются их чувства, то усиливают их эмоции и доводят почти до крика. Однако режиссер вносит свои корректизы в прочтение пьесы: в конце героини достают из рюкзака их брата и сына стеклянную банку с бабочкой внутри и отпускают ее на свободу. Эта бабочка символизирует и душу умершего,

которую теперь надо отпустить, и надежду на лучшее, которая появится, если перестать ждать и выйти из дома. О. Косолапова [2016: URL:// <http://www.m24.ru/articles/101216>] обращает внимание на то, что достичь такого двойственного эффекта в сюжете и тексте пьесы помогает язык автора. «Язык Лагарса поначалу кажется сложным для восприятия на слух, но очень быстро затягивает в свой лабиринт бесконечных повторений, где одна фраза вытекает из другой. Слова нанизываются друг на друга, как на пружину, чтобы в finale сдетонировать и взорваться. А взрыв, настоящий на смеси исповедей, слез, признаний и очищения, способен подарить надежду».

## **6. «Это всего лишь конец света».**

Вторым объектом нашего исследования стала пьеса «Juste la fin du monde» («Это всего лишь конец света»), самая известная из наследия Лагарса, ставшая его литературным завещанием. Работу над ней писатель начал в 1990 г. в Берлине. Ведущим мотивом является мотив одиночества человека в окружении людей. Имя главного героя Луиозвучно с местоимением *lui* — «он», вестник, тот, кого ждали. Луи двенадцать лет не видел свою семью, но, узнав о том, что смертельно болен, решает вернуться, чтобы рассказать близким о скорой смерти. Его родные — обычные люди, представители классической французской семьи: мать, Сюзанн, младшая сестра Луи, которая никогда его не видела, его старший брат Антуан, простой рабочий, и его жена Катрин. Эти люди удивлены появлению гостя в доме; они почти ничего не знают о нем. Луи надеется получше узнать каждого, но диалог между персонажами не клеится, их реплики словно не связаны друг с другом. Понимая, что все обитатели дома ему чужие, Луи уезжает, так и не рассказав о том, что скоро умрет.

В «Juste la fin du monde» находят отражение многие основополагающие для Лагарса идеи: пьеса считается автобиографической, так как к моменту ее написания писатель уже был смертельно болен. Возвращение Луи есть

отсылка к библейскому возвращению блудного сына, к Вечному Жиду Агасферу, к Пер Гюнту из драмы Ибсена — здесь раскрывается еще несколько значений местоимения *lui*. Кроме того, эта пьеса тоже близка к произведениям Чехова. Литературный критик Ж.-П. Сарразак в предисловии к «*Juste la fin du monde*» [Jean-Pierre Sarrazac, 2012: 15] утверждает, что о пьесах Лагарса можно сказать то же, что Чехов говорил о своих: в них ничего не происходит. Театр Лагарса близок театру Чехова, так как оба драматурга делают центральным персонажем слово, которое заставляет человека бояться, злиться или стать смиренным. Сарразак говорит о так называемом «кризисе языка» (*crise de langage*), который наступает в доме с приходом в него Луи и нарушает существовавший ранее порядок. Персонажи становятся для главного героя подобием суда присяжных: они не обвиняют его открыто, но и не дают возможности оправдаться, выразить то, ради чего он вернулся. В конце «подсудимый» свободен, но теперь он оставляет попытки сказать о сокровенном и не надеется на понимание окружающих его людей.

«*Juste la fin du monde*» была поставлена на многих сценах, к этому тексту не раз обращались такие театральные режиссеры как Ф. Беррер, Ж.-Ш. Муво, М. Раскин и др. Настоящим открытием стала экранизация пьесы, ставшая первой киноверсией пьес Лагарса. Фильм канадского режиссера Ксавье Долана «*Juste la fin du monde*» вызвал противоречивые отзывы у мировых критиков: издание *The Guardian* хвалит новую картину, а русскоязычные СМИ явно недовольны новой работой Долана. Но в 2016 г. фильм получает пальмовую ветвь — гран-при на фестивале в Каннах. В интервью с Д. Рузаевым [2016: URL:// <https://lenta.ru/articles/2016/10/25/xavierdolan/>] Долан признается, что не сразу проникся глубиной драмы и вернулся к ней только через пять лет после первого прочтения. При этом именно язык пьесы стал тем фактором, который сначала оттолкнул его, а потом вызвал интерес. «*Mais la langue... elle m'était étrangère. Et nouvelle*», -

пишет Долан в одном из изданий «*Juste la fin du monde*» [2016: 124]. Во время пресс-конференции на Канском фестивале [2016: URL:// <https://www.youtube.com/watch?v=0OgdF-yMgZc>] режиссер называет этот фильм лучшей своей работой и делится размышлениями о том, что несовершенство речи, постоянные исправления героями собственных реплик делают пьесу человечной, актуальной для простых людей. Долан считает язык Лагарса уникальным культурным достоянием Франции и уверен в том, что настоящая красота и драма «*Juste la fin du monde*» заключается в том, что персонажи говорят много и обо всем, кроме главного. «*L'important est ce qui n'est pas dit*» («самое важное—то, что не сказано»), считает исполнительница роли Сюзанн Леа Сейду. Венсан Кассель, сыгравший Антуана, говорит, что главное в пьесе—тишина («*C'est le silence qui compte*»).

Переплетенные одновременно несколько линий и использование многих средств выразительности в совокупности делают из «*Juste la fin du monde*» самую глубокую пьесу Лагарса. Литературное завещание драматурга, несмотря на большое количество интерпретаций, при каждом прочтении способно открыть новые идеи и новый смысл, заложенный автором.

## Глава II.

### **Стилистические приемы и средства художественной выразительности в пьесах Ж.-Л. Лагарса.**

#### **2.1. Гиперкоррекция.**

Основной проблемой для любого персонажа Лагарса можно считать поиск нужного слова. Процесс этого поиска бесконечен, он, как правило, не имеет результата и происходит на глазах у читателя и зрителя. Каждый персонаж, вне зависимости от уровня интеллекта и наличия или отсутствия ораторского таланта, испытывает трудности, пытаясь объясняться с собеседником; он никогда не доволен сказанным и старается найти более подходящее слово или выражение. При этом герои Лагарса успевают произнести первый вариант того, что хотели сказать, а в последующих исправлениях своей речи только еще больше теряются. Объединить эти исправления можно под термином *гиперкоррекция*. Причин, по которым герои исправляют собственные слова, две: желание лучше, точнее выразить и донести мысль до оппонента или страх того, что только что сказанное будет неверным, недостаточно емким, а значит, требует корректировки.

Все диалоги пьес построены на самоисправлениях: лексических, грамматических, смысловых. В случаях, когда герои бывают довольны сказанным, они обращают на это внимание, выделяя нужное слово. Реплики персонажей выстроены в особом порядке, графический рисунок может быть достаточно резким. Каждая фраза одного монолога может начинаться с новой строки, этим Лагарс подчеркивает ее весомость, а также демонстрирует волновое движение предложений по кругу. В следующих примерах Старшая пытается как можно подробнее представить то, что случится в будущем, и каждое слово, которое не соответствует ее представлениям, кажется ей неверным. Поэтому для нее особенно важно выделить то, что она считает главным.

>L'AÎNÉE : on voudrait songer à *des choses nobles, ce mot, des choses nobles*  
et on se laisse glisser vers des détails

[J'étais dans la maison et j'attendais que la pluie vienne, p. 6]

>je serai en deuil, j'imagine cela, toutes nous aurons perdu, nous n'aurons plus rien, je serai devenu grise et noire,

*en deuil,  
oui, exactement cela,  
endeuil*  
[Ibid. P. 21]

В другой пьесе Антуан долго сдерживается, но все-таки высказывает брату свои мысли о том, что они чужие. Он хочет, чтобы Луи верно понял его слова, поэтому для него важна функция каждого из них.

➤ANTOINE : Tu es là, devant moi,  
*Je savais que tu serais ainsi à m'accuser sans mot,*  
*à te mettre debout devant moi pour m'accuser sans mot,*  
*et je te plains, et j'ai de la pitié pour toi, c'est un vieux mot, mais j'ai de la pitié pour toi*

[Juste la fin du monde, p. 102]

Гиперкоррекция свойственна и героям пьесы, свои слова исправляет мать, для которой важны воспоминания, эмоциональная Сюзанн и Катрин, которая говорит редко, но взвешивает каждое слово.

➤LA MERE : il était logique (*logique, ce n'est pas un joli mot pour une chose à l'ordinaire heureuse et solennelle, le baptême des enfants, bon*) il était logique, on me comprend [Ibid. P. 35]

➤LA MERE : jamais, nous concernant, tu ne te sers de cette qualité - *c'est le mot et un drôle de mot-* puisqu'il s'agit de toi, jamais tu ne te sers de cette qualité que tu possèdes [Ibid. P.38 ]

➤SUZANNE : on doit se contenter, ou du moins ils ne sont pas malheureux à cause de ça, *on ne peut pas le dire, et c'est peut-être mon sort, ce mot-là, ma destinée, cette vie.* [Ibid. P. 42]

➤CATHERINE : il croit probablement que ce qu'il fait n'est pas intéressant ou susceptible, *le mot exact*, ou susceptible de vous intéresser. [Ibid. P. 53]

Когда сами персонажи не могут решить, верное ли слово они выбрали, их сомнения передает вопросительное «*non?*». Таким образом, они просят собеседника помочь сформулировать их мысль или надеются на понимание, которого никогда не последует. Так, например, Старшая делится тем, как она представляла жизнь брата

»L'AÎNÉE : nous avons toujours tellement imaginé sa vie ainsi, il ne saura nous décevoir,  
 un beau et long voyage, *non* ? Un beau et long voyage et si déraisonnable encore, à travers le Monde,  
 qu'il se réveille et revienne à nous et raconte encore toutes ces années, son histoire  
 - dut livrer ses batailles, des guerres et des batailles, *non*? et vainqueur, quoi d'autre ? *non* ? [J'étais dans la maison et j'attendais que la pluie vienne, p. 5]

Точно так же одна из сестер робко мечтает о совместном для них всех будущем и хочет, чтобы ее мечты поддержали.

»Ou toutes les cinq, possible, *pourquoi non* ? toutes les cinq aussi, c'est bien... [Ibid. P. 24]

В «Justelafindumonde» Катрин, как самая вдумчивая и спокойная из всех персонажей, как будто сомневается в своих словах и, зная, что кто-то другой ей не ответит, она задает вопрос *non?* скорее себе самой.

»CATHERINE : Ils auraient été très heureux de vous voir, cela, on n'en doute pas une seconde

-*non*?- [Juste la fin du monde, p. 39]

»...et ces choses-là ne me paraissent jamais très logiques - juste un peu, comment dire ? pour amuser, *non* ? [Ibid. P. 29]

## 2.2. Автокоррекция.

В большинстве случаев, персонажам пьес не удается найти необходимое, лучше всего передающее нужный смысл словосочетание. Тогда они снова формулируют свои реплики, из страха, что потенциальный собеседник найдет в них то, чего не подразумевалось, или же сам будет их исправлять. Во избежание этого, каждый говорящий в одной фразе может употребить сразу несколько форм одного слова или перечислить синонимичный ряд. Здесь мы можем говорить об *автокоррекции* — исправлении героями собственной речи. Наиболее часто встречающиеся у Лагарса виды автокоррекции — *лексическая* и *грамматическая*. Повтор одних и тех же выражений в изъявительном и условном наклонениях есть не что иное как невозможность для персонажа определить границу между реальным и желаемым; синонимичные ряды служат средством выражения сомнения, неопределенности. Сочетание подобных средств является выражением диалога без ответа, глубокого одиночества каждого персонажа в окружении других, неспособных его услышать людей.

К *лексической* автокоррекции можно отнести случаи, когда герои меняют одно слово или словосочетание, конкретизируя его или пытаясь найти нужный синоним. Такой стилистический прием создает впечатление, будто речь не движется и сосредоточена на повторении одних и тех же лексем в разных конструкциях. Перечисление близких по значению слов может помочь найти верное, а может так и не дать результата.

Употребление синонимов характерно для фраз любого содержания, неважно, не могут ли сестры определиться со словом для обозначения морского рюкзака или точнее описать те или иные эмоции.

➤L'AÎNÉE : toutes ces années que nous avions passées à l'attendre, celui-là, le jeune frère , depuis qu'il était parti, s'était enfui, nous avait

*abandonnées, depuis que son père l'avait chassé* [J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne, p. 1]

➤...lorsqu'il passe le pas de la porte et laisse glisser son *sac*, un *sac de marin*, un *sac comme en utilisent les marins* [Ibid. P. 6]

➤Dans les moments les plus *brutaux*, les plus *soudains* de la vie, il sembla toujours *surpris*,

*étonné*, oui, *je n'ai pas d'autre mot, étonné* [Ibid. P. 7]

В следующих примерах мы можем видеть, что для персонажа Луи особенно характерно это «перебирание» синонимов в поисков нужного. Он приехал, чтобы сказать о том, что так долго его мучает, поэтому особенно боится что-то выразить неверно.

➤pour *annoncer*,

*dire*,

*seulement dire*,

*ma mort prochaine et irrémédiable*,

*l'annoncer moi-même, en être l'unique messager* [Juste la fin du monde, p. 23]

➤LOUIS : je disais cela, je pensais que peut-être tu aurais été *heureux, bon, pas heureux*,

*content*,

je pensais que tu aurais pu être *content* que je te le dise [Ibid. P. 73]

Его сестра, Сюзанн, видит брата впервые, поэтому и ей свойственен страх неверного слова, чтобы Луи не подумал о ней плохо.

➤SUZANNE : Parfois, tu nous envoyais des lettres,

parfois tu nous envoies des lettres,

ce ne sont pas des *lettres*, qu'est-ce que c'est ?

de *petits mots*, juste des petits mots, *une ou deux phrases, rien*, comment est-ce qu'on dit ?

elliptiques.

«Parfois, tu nous envoyais des *lettres elliptiques*. » [Ibid. P. 37]

Случаи *грамматической* автокоррекции встречаются в пьесах Лагарса чаще. Они связаны не с существительными и прилагательными, а с глаголом и его формами. Такой тип автокоррекции используется персонажами с целью разделить прошлое и настоящее, реальное и воображаемое. Данные примеры мы можем разделить на три подгруппы.

В  **первую** группу входят те случаи, когда автокоррекция касается выбора между прошедшим и настоящим временем. Необходимо отметить, что в тексте присутствуют все виды прошедшего времени: passé composé, passé simple (для акцентуации определенного действия в прошлом), plus-que-parfait, passé immédiat.

➤L'AÎNÉE : Je regardais le ciel comme *je le fais* toujours, comme *je l'ai toujours fait* [J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne, p. 1]

➤nous, vous et moi, toutes les cinq, comme *nous sommes* toujours et comme *nous avons toujours été*, je songeais à cela [Ibid]

➤...toutes ces années que nous avions vécues et que *nous avions perdues*, car *nous les avons perdues* [Ibid. P. 14]

➤LA PLUS VIEILLE : *j'avais* peur, oui, *j'ai toujours eu* peur de la violence entre eux [Ibid]

➤L'AÎNÉE : Il *savait* cela, il *sait* cela, et *il l'a toujours su* [Ibid. P. 16]

Герои пьес таким образом пытаются ответить самим себе на вопрос, являются ли происходящие события актуальными для них или они больше не имеют смысла и никак не связаны с настоящим. Для Матери Луи, Антуана и Сюзанн такая путаница обусловлена ее попытками вспомнить старое, давно забытое, Катрин в своих монологах как будто примеряет слова к предложениям и думает, какое будет смотреться

лучше. Сам Луи по-прежнему старается лучше выглядеть и лучше звучать.

➤LOUIS : - Louis. Suzanne *l'a dit*, elle *vient de le dire*. [Juste la fin du monde, p. 26]

➤LA MERE : je le sais aussi bien mais *j'oubliais*, *j'avais oublié* toutes ces autres années, je ne me souvenais pas à ce point, c'est ce que je voulais dire. [Ibid. P. 27]

➤CATHERINE : - Vous nous *aviez envoyé* un mot, vous *m'avez envoyé* un mot, un petit mot, et des fleurs, je me souviens. *C'était, ce fut*, *c'était* une attention très gentille et j'en ai été touchée, mais en effet, vous ne l'avez jamais vue. [Ibid. P. 30]

➤LOUIS : - Cela me fait plaisir, *je suis touché*, *j'ai été touché*. [Ibid. P. 31]

➤CATHERINE : - Il porte le prénom de votre père, je crois, *nous croyons*. *nous avons cru*, je crois que c'est bien [Ibid]

➤LOUIS : un jour ou l'autre *ne m'aime plus*, *ne m'aima plus* et *qu'on ne m'aime plus* [Ibid. P. 50]

Антуан в данной реплике указывает на тот факт, что Луи никем не любим и что так было всегда.

➤ANTOINE : je ne garde pas latrace que tu n'aies fini par dire *qu'on ne t'aime pas*, *qu'on ne t'aimait pas*, *que personne, jamais, ne t'aima*.

[Ibid. P. 98]

Во второй группе мы объединили сомнения персонажей в употреблении наклонения: indicatif противопоставляется как conditionnel, так и subjonctif. Лагарс дает своим героям возможность употребить в одной фразе оба наклонения, чтобы таким образом выразить их непонимание ситуации, невозможность отличить то, что происходит в действительности, от того, что они вообразили себе сами. Это «подвешенное» состояние между существующим и придуманным является одной из основных особенностей пьес Лагарса. В следующих примерах героини не могут определиться между

indicatif и conditionnel. Каждая существует как будто в своем мире и не всегда способна различить реальное от того, что могло бы случиться.

➤LA MÈRE. - Il partait toujours et toujours il revenait. Comment est-ce que je pouvais penser cela ? Comment *aurais-je pu* penser cela, le début de toutes ces années d'attente? [J'étais dans la maison et j'attendais que la pluie vienne, p.14]

➤Je le regarde venir vers moi, vers moi et cette maison. Je le regarde.

Je ne bougeais pas mais j'étais certaine que *ce serait lui*, j'étais certaine que *c'était lui* [Ibid. P. 2]

➤L'AÎNÉE. - Voulait nous empêcher de le suivre.

Comme *on se bat*, le même mouvement, comme *on se battrait*, le même sentiment, la même violence, il m'empoigne, m'attire contre lui et me rejette encore. [Ibid. P. 17]

Точно так же, Сюзанн употребляет оба наклонения, говоря о работе Луи: она не знает, на самом ли деле он писал все это время или занимался чем-то, что хотел бы скрыть от семьи.

➤SUZANNE : je pensais que ton métier,  
ce que tu faisais ou allais faire dans la vie,  
ce que tu souhaitais faire dans la vie,  
je pensais que ton métier *était d'écrire (serait d'écrire)* [Juste la fin du monde, p. 37]

Её мать сомневается между изъявительным и условным наклонением после *avantque*, и в данном примере это добавляет ее речи простоты, которой Лагарс добивается с помощью незначительных ошибок в репликах персонажей.

➤LA MÈRE :Avant même que nous nous *marions, mariions* ? avant qu'on ne *soit mariés*, je le voyais déjà [Ibid. P. 46]

В реплике Матери, которая желает помирить детей, но боится случайно их обидеть, мы можем увидеть употребление conditionnel в вежливой форме: не «хотят», а «хотели бы».

➤LA MÈRE : Ce qu'ils veulent, ce qu'ils voudraient, c'est que tu les encourageas peut-être

-est-ce qu'ils ne manquèrent pas toujours de ça, qu'on les encourage ? [Ibid. P. 60]

В **третью** группу вошли те примеры, где автор прибегает к приему автокоррекции, чтобы речь персонажей звучала более естественно, либо для выражения волнения, при котором человеку свойственны ошибки и нечеткое формулирование мыслей. Ошибки могут быть в предлогах:

➤LA MÈRE : - En même temps, qui est-ce qui m'a mis une idée pareille *en tête*, *dans la tête* ? Je le savais. [Ibid. P. 26]

В согласовании с родом существительных:

➤CATHERINE : - Il porte le prénom de votre père, je crois, nous croyons. nous avons cru, je crois que c'est bien. cela faisait plaisir à Antoine, c'est *une idée auquel*, à *laquelle*, *une idée à laquelle* il tenait [Ibid. P. 34]

В согласовании причастий:

➤ANTOINE : Comment est-ce que tu as dit ? Une « recommandation » que tu t'es *fait, faite* ? [Ibid. P. 75]

Катрин сомневается в необходимости согласования прилагательного: употребив его в женском роде, она будет иметь в виду себя, в мужском это будет более абстрактно, поэтому выбирает второе:

➤CATHERINE : il croit probablement que ce qu'il fait n'est pas intéressant ou susceptible, le mot exact, ou susceptible de vous intéresser.

Et ce n'est pas être *méchante* (*méchant*, peut-être ?)

et ce n'est pas être *méchant*, oui [Ibid. P. 53-54]

### **2.3. Личные местоимения как замена авторским ремаркам**

Одним из признаков классической драмы считается наличие в тексте авторских ремарок: комментариев автора о времени действия, предполагаемых декорациях или костюмах актеров. Ремарки могут быть взяты в скобки и «оттенять» слова героев, если они обращаются к публике или говорят сами с собой, в таких случаях местоимение второго лица логически меняется на местоимение третьего лица, так как персонаж рассказывает зрителю о других героях. У Лагарса мы можем увидеть практически полное отсутствие ремарок. Читателю самому предстоит догадаться, к кому обращены те или иные слова. Отсутствие конкретики, когда непонятно, с кем именно говорит герой, усложняется тем, что личные местоимения ничем не разграничены: говоря о ком-то в третьем лице, персонаж может обращаться и к находящимся на сцене, и к себе самому, и к зрителю, которому такой прием позволяет почувствовать себя вовлеченным в действие.

В пьесе «*Juste la fin du monde*» Лагарс передал эту особенность Сюзанн, младшей сестре Луи. Она эмоциональна, вспыльчива, ее речь редко бывает спокойной. Игра местоимений в словах Сюзанн начинается на первой странице, в сцене представления Катрин Луи.

➤SUZANNE : - C'est Catherine.

Elle est Catherine.

Catherine, c'est Louis.

Voilà Louis.

Catherine. [Ibid. P. 25]

В этой несложной реплике, где переставлены местами одни и те же слова, именно повторение фраз с разными местоимениями передает волнение Сюзанн, сбивчивость ее речи. Она представляет Катрин и Луи не

только друг другу, но и читателю (зрителю). Уже на следующей странице Сюзанн недовольна смущением родных, ее речь снова сумбурна, она продолжает обращаться не только к членам семьи, но и ко всем остальным: этот прием создает для читателя эффект присутствия, действие пьесы словно разворачивается не в театре, а на его глазах.

➤SUZANNE : - *Tu* lui serres la main, *il* lui serre la main. *Tu* ne vas tout de même pas lui serrer la main ? *Ils* ne vont pas se serrer la main, on dirait des étrangers.

*Il* ne change pas, je le voyais tout à fait ainsi, *tu* ne changes pas, *il* ne change pas, comme ça que je l'imagine, *il* ne change pas, Louis [Ibid. P. 26]

В девятой сцене Сюзанн раздражена тем, что Катрин и Луи продолжают вести себя, как чужие люди, и ищет поддержки не столько у членов семьи, сколько у зрителя:

➤CATHERINE : - Vous voulez encore du café ?

➤SUZANNE : - *Tu* vas le vouvoyer toute la vie, *ils* vont se vouvoyer toujours?

➤ANTOINE : - Suzanne, ils font comme ils veulent ! [Ibid. P. 63]

Резкая реплика Антуана становится причиной гневной вспышки его сестры, в которой мы можем увидеть еще один прием, связанный с употреблением местоимений. Рассказывая о каком-то событии, для персонажа является важным подчеркнуть, что именно он был центром происшествия, именно он сказал или не сказал нужную фразу и т.д. Для передачи такого акцента на определенном человеке Лагарс обращается к ударным местоимениям.

• SUZANNE : - Je ne te cause pas, je ne te parle pas, *ce n'est pas à toi* que je parle !

*Il* a fini de s'occuper de moi, comme ça, tout le temps,

*tu* ne vas pas t'occuper de moi tout le temps,

je ne te demande rien,

qu'est-ce que j'ai dit ? [Ibid.]

Когда Луи собирается уезжать, члены его семьи вдруг словно внезапно осознают, что он уходит, и, желая загладить вину за свою неделикатность, хотят оказать ему хотя бы малейшую услугу. Антуан и Сюзанн спорят о том, кто из них повезет брата в аэропорт: каждый считает, что идеальный вариант — тот, при котором за рулем будет именно он.

- ANTOINE : - Je vais *l'accompagner*, je *t'accompagne*, ce que nous pouvons faire, ce qu'on pourrait faire [Ibid. P. 88]
- SUZANNE : - Moi, je peux aussi bien,  
vous restez là, nous dînons tous ensemble,  
*je le conduis, c'est moi qui le conduis, et je reviens aussitôt.* [Ibid. P. 89]

Пять героинь другой пьесы, «J'étais dans la maison et j'attendais que la pluie vienne», не спорят между собой, а говорят так, словно каждая из них существует отдельно. Они редко обращаются друг к другу и к публике, поэтому здесь не так часто встречаются случаи употребления личных местоимений с целью вовлечь в действие как можно больше людей. Несмотря на это, каждая из женщин уверена, что именно ее прошлое наполнено самыми яркими событиями, именно у нее сохранились самые важные воспоминания о вернувшемся мужчине, что также передается с помощью ударных местоимений.

>LA PLUS VIELLE : *nous l'avons pris, l'une sous les bras et l'autre empoigna ses pieds - c'est moi qui empoignai ses pieds - et nous l'avons monté à l'étage.*  
[J'étais dans la maison et j'attendais que la pluie vienne, p. 3]

Как для Самой старшей важен тот факт, что именно она была у ног вернувшегося, так старшая акцентирует тот факт, что именно Вторая станет матерью раньше других сестер.

>L'AÎNÉE : - L'une fera un enfant,  
*toi, tu feras un enfant, tu finiras par ramener un enfant, tu ris, on en reparle,*

tu feras un enfant, mon jeune neveu [Ibid. P. 22]

Необходимо уточнить, что именно в этой пьесе, где все герои — женщины, акцент на конкретном персонаже передается с помощью указательного местоимения *celle-là*: в некоторых случаях оно придает говорящей оттенок презрения к той, о ком идет речь.

➤LA PLUS VIELLE : - Je n'aurais pas laissé faire, et *celle-là*, ta mère, *celle-là* non plus, et les autres, si faibles qu'elles soient, et les autres non plus, personne, nous n'aurions pas laissé faire. [Ibid. P. 13]

➤LA MÈRE : un fils, l'unique fils, mon fils qui revient, ce n'est pas rien, et pour *toi* non plus ce n'est pas rien,

-et pour les filles, *celles-là*, tu peux les voir depuis qu'il est revenu, depuis qu'il est couché et qu'il dort, dans sa chambre , là-haut , tu peux les voir, pour les filles non plus *celles-là*, ce n'est pas rien. [Ibid. P. 3]

В этой пьесе трижды встречаются взятые в скобки авторские ремарки. Но они не указывают на того, к кому обращены слова, и не служат средством вовлечения зрителя в спектакль: можно предположить, что для актеров они являются подсказкой, а для читателя помогают создать нужную атмосферу. Все три ремарки имеют в основе глагол *rire* (смеяться):

(Elle *rit*.)

(Elles *rient*, peut-être.)

(Elles *rient* peut-être l'une et l'autre.)

Даже в ремарках Лагарс передает оттенок неуверенности, неточности с помощью слова *peut-être*, предоставляя возможность режиссеру и читателю самому решить, есть ли в репликах место смеху.

#### **2.4. Цитирование и фразы, взятые в кавычки.**

Отдельным стилистическим приемом можно считать разные типы цитирования, к которому прибегают персонажи пьес Лагарса. Речь идет о фразах или словосочетаниях, взятых в кавычки. В этом случае текст выходит за рамки косвенной речи, так как автор делает употребление кавычек

систематическим, чтобы обратить внимание читателя и зрителя на то, что сами персонажи заимствуют друг у друга как устойчивые выражения и общеизвестные истины, так и обычные предложения. Эти цитирования можно разделить на четыре группы, в зависимости от цели их употребления и от смысла, вложенного в них автором.

В **первой** группе можно объединить те случаи, когда цитатами становятся уже существующие поговорки или устойчивые словосочетания. Герои пьес используют их в качестве подкрепления собственным словам, которые кажутся им недостаточно емкими. Подобрать замену этим выражениям в обыденной речи не представляется возможным, поэтому персонажи переходят к прямому цитированию, где словосочетание звучит как самостоятельное выражение и приобретает пословичный характер. С помощью этого приема персонажи стараются скрыть перед сценическим собеседником или читателем собственное речевое бессилие.

➤LOUIS : que tout le monde après s'être fait une certaine idée de moi,

Un jour ou l'autre ne m'aime plus, na m'aima plus

Et qu'on ne m'aime plus

« *au bout du compte* » [Juste la fin du monde, p. 50]

➤ANTOINE: Comment est-ce qu'on dit ?

« *d'une pierre deux coups* » [Ibid. P. 90]

➤SUZANNE : Ou, plus habilement

– je pense que tu es un homme habile, un homme qu'on pourrait qualifier d'habile, un homme « *plein d'une certaine habileté* »

ou plus habilement encore, tu as dû parfois regretter de

ne pouvoir nous faire sentir ce besoin de nous

et nous obliger, de nous-mêmes, à nous inquiéter de toi. [Ibid. P. 37]

В другой пьесе, Старшая, школьная учительница, отвечает на вопрос сестры о любви фразой из книги, которую часто приводят в пример ученикам:

>L'AÎNÉE : - Oui.

Cette phrase, j'embête les élèves, cette phrase-là, toujours

« *Elle avait eu comme une autre son histoire d'amour...* » [J'étais dans la maison et j'attendais que la pluie vienne, p. 11]

Её сестра цитирует младшего брата, слова которого стали для нее особенно значимыми:

>LA SECONDE : - Comme disait celui-là, notre bon petit jeune homme, dans son lit d'enfant [...]:

« *Qui n'a pas quitté son pays à trente ans ne le quittera plus jamais...* » [Ibid. P. 23]

Во **второй** группе объединены закавыченные фразы, заимствованные как у присутствующих на сцене, так и у внесценических персонажей. В этом случае герои не просто повторяют уже сказанное, но и стараются лучше постичь первоначальный смысл этих слов, до сих пор ими непонятный. Для этой группы выражений также актуальна неспособность персонажей донести свои мысли до собеседника, что вынуждает их прибегнуть к цитированию.

>SUZANNE : Elle, ta mère, ma mère,

elle dit que tu as fait et toujours fait,

et depuis sa mort à lui,

que tu as fait et toujours fait ce que tu avais à faire.

Elle répète ça

[...]

tu ne fus pas toujours tellement tellement présent,

elle répond que « tu as fait et toujours fait ce que tu avais à faire »,  
et nous, nous nous taisons,  
est-ce qu'on sait ?  
on ne te connaît pas.

[Juste la fin du monde, p. 39]

Для Сюзанн непонятен смысл фразы, которую всегда повторяла Мать. Цитируя ее, девушка как будто пытается объяснить самой себе ее значение, но все еще не понимает, где Луи был все это время. Её мать так же безуспешно пытается понять фразу Антуана—*ne plus rien devoir*, а он в свою очередь не может понять смысл словосочетания *prendre quelqu'un*.

➤LA MERE : *Ne plus rien devoir*

A qui, à quoi ? je ne sais pas, c'est une phrase qu'il dit parfois, de temps à l'autre

« *Ne plus rien devoir* » [Ibid. p. 59]

➤ANTOINE : Tu m'as vu et tu ne sais pas comment m'attraper, « *comment me prendre* »

-vous dites toujours ça, « *on ne sait pas comment le prendre* »

Et aussi, je vous entends, « *il faut savoir les prendre* » [Ibid. P. 77]

Подобным образом Мать трех дочерей цитирует слова их брата, чтобы лучше воссоздать в памяти день, когда он их произнес, и самой лучше понять, что он хотел сказать.

➤LA MÈRE : Comme nous l'avons attendu, du jour où il est parti,

du jour où il nous quitta pour peut-être ne plus jamais revenir, du jour où son père le chassa.

« *Qu'est-ce que je pouvais faire? Vous êtes toutes là à vouloir me reprocher de n'avoir rien fait, de n'avoir pas plus retenu l'un, pas plus retenu l'autre,*

*qu'est-ce que je pouvais faire ?» [J'étais dans la maison et j'attendais que la pluie vienne, p. 4]*

➤LA MÈRE. J'aurais voulu qu'il parle, qu'il me dise quelque chose, presque rien, toujours la même histoire, qu'il parle avant de s'étendre à même le sol, avant de tomber,

j'aurais voulu le son de sa voix

- «*Comme je suis, comme j'ai toujours été...* »

[Ibid.]

Наиболее широко в пьесах представлены те случаи, когда фразы, взятые в кавычки, произносятся с нескрываемой иронией. В **третью** группу также входят примеры, когда персонажи цитируют речь друг друга, но уже с целью высмеять, показать бесполезность слова, выбранного собеседником. Если в предыдущих примерах речь шла о непонимании содержания этих слов, о попытке осознать их через повторение, то здесь закавыченный текст служит средством передачи языковых особенностей того или иного героя. Каждая такая фраза становится своеобразным клеймом для того, кто ее произнес, и, как следствие, объектом иронии со стороны других, находящихся на сцене персонажей. Источником этой иронии снова является неспособность понять и принять. В следующих примерах Мать смеется над словами своей дочери:

➤ LA MERE : Elle, Suzanne, sera triste à cause de ces deux ou trois mots,  
A cause de « *ces juste deux ou trois mots* » jetés en pâture

Ou à cause de ce sourire que j'ai dit [Juste la fin du monde, p. 58]

Чуть позже она возвращается к этой фразе:

➤Tu serais un peu responsable et ils deviendraient à leur tour, ils en auraient le droit et pourraient en abuser, ils deviendraient à leur tour enfin des tricheurs à part entière.

Petit sourire ? Juste « *ces deux ou trois mots* ? »[Ibid. P. 62]

Героиня вспоминает о старой машине, которая была у ее мужа, и при этом смеется над тем, какие слова он использовал, говоря о своем личном транспорте.

>notre voiture était longue, plutôt allongée,  
 « aérodynamique»,  
 et noire,  
 parce que noir, il disait cela, ses idées,  
 noir cela serait plus « chic », son mot,  
 mais bien plutôt parce que en fait il n'en avait pas trouvé d'autre. [Ibid. P. 46]

Иногда персонажи передразнивают друг друга, и это тоже можно считать символом словесного бессилия: человек подражает другим, когда ему нечего сказать.

>LOUIS : Oui, je veux bien, un peu de café, je veux bien  
 ANTOINE : «*Oui, je veux bien, un peu de café, je veux bien* »[Ibid. P. 64]  
 >SUZANNE : - En général, à l'ordinaire, Antoine, à ce moment-là, Antoine me dit : « Ta gueule, Suzanne. »  
 Louis. - Excuse-moi, je ne savais pas. «*Ta gueule. Suzanne* »[Ibid. P. 55-56]

Когда персонаж иронизирует, цитируя собеседника, слова становятся насмешкой и обращаются против того, кто произнес их впервые. Таким образом, любая фраза, сказанная в качестве оправдания или даже не несущая никакой смысловой нагрузки, может стать контраргументом или обвинением из уст другого человека. Для Антуана сказанные Сюзанн «à l'ordinaire» и «comme ça» стало поводом для насмешек: он не до конца понимает, что имела в виду девушка, но его забавляет то, с какой простотой она говорит это «обычно».

➤ANTOINE. - Je me suis énervé, on s'est énervés, je ne pensais pas qu'il serait ainsi, mais « *à l'ordinaire* », les autres jours, nous ne sommes pas comme ça, nous n'étions pas comme ça, je ne crois pas. [Juste la fin du monde, p. 80]

SUZANNE. - Pas toujours *comme ça*. Les autres jours, nous allons chacun de notre côté, on ne se touche pas.

[...]

ANTOINE : « *Comme ça*. » Pas d'autre explication, rien de plus [Ibid. P. 82]

➤Moi, je suis la personne la plus heureuse de la terre,  
et il ne m'arrive jamais rien,

et m'arrive-t-il quelque chose que je ne peux me plaindre, puisque, « *à l'ordinaire* », il ne m'arrive jamais rien. [Ibid. P. 102]

Его брат, Луи, рассуждая о том, что именно привело его домой, иронизирует над риторическим вопросом «*À quoi bon?*» - «Зачем?»

➤LOUIS : on vint doucement me tapoter l'épaule en me disant  
avec

un gentil sourire triste de gamin égaré :

« *À quoi bon?* »

ce « *à quoi bon* »

rabatteur de la Mort

- elle m'avait enfin retrouvé sans m'avoir cherché -,

ce « *à quoi bon* » me ramena à la maison [Ibid. P. 70]

В некоторых случаях трудно определить потенциального адресата или собеседника. Иногда закавыченные фразы никому не адресованы и не имеют иронического оттенка. Тогда персонажи как будто цитируют самих себя, либо желают придать целостность какому-то определенному выражению.

Подобный прием позволяет выделить во фразе главное, и это главное становится самостоятельной цитатой.

➤LA PLUS VIEILLE : Il dort comme il dormait lorsqu'il était enfant. Il était évanoui à mes pieds, j'ai eu peur, aussitôt, qu'il meure.

Je le regardais et je me suis dit cela : « *Il dort comme il dormait lorsqu'il était enfant.* » [J'étais dans la maison et j'attendais que la pluie vienne, p. 3]

➤L'AÎNÉE : - lorsqu'il passe le pas de la porte et laisse glisser son sac, un sac de marin, un sac comme en utilisent les marins

-j'ai pensé ça: « *Ai-je jamais vu un sac de marin de ma vie ?* »  
j'ai pensé ça [Ibid. P. 6]

## 2.5. Comment(nepas) dire?

В большинстве случаев несобственно-прямая речь, а также любой речевой акт персонажей так или иначе связаны с различными формами глагола *dire*. Кроме того, этот глагол является основой для вопросительных предложений. Они могут занимать любое место в пьесе, иметь или не иметь прямого адресата, могут быть целой фразой или являться ее частью. Структуры такого типа мы также можем разделить на подгруппы.

Помимо формы глагола *dire*, вопросительные структуры включают в себя местоимения, которые являются факторами их различия. Это может быть личное местоимение (I. *Commentledire?*), указательное местоимение (II. *Pourquoi tu dis cela? / ce que tu dis?*) или вопросительное (III. *qu'est-ce que j'ai dit? / qu'est-ce que je dois dire?*). Мы можем отметить, что в трех представленных типах сам глагол *dire* имеет разные функции, так как вопрос адресован разным лицам.

В **первом** случае (*commentledire?*) говорящий сам задается вопросом о том, как лучше выразить свои мысли и донести их до собеседника, если он есть.

- SUZANNE : et ces choses-là ne me paraissent jamais très logiques— juste un peu, *comment dire ?* pour amuser,  
non ? - ,  
jenesaispas [Juste la fin du monde, p. 29]

Никогда не видевшая брата, Сюзанн словно хочет рассказать ему все о том, как они жили без него. Ее речь динамична, она говорит быстрее, чем успевает подумать, поэтому произносит свои мысли вслух.

- ...et si nous devions par hasard, seulement, ne serait-ce qu'à peine, si nous devions insinuer, oser insinuer que peut-être, *comment dire ?* [Ibid. P. 39]

Иногда герои задаются вопросом *comment dire?*, когда им приходится говорить то, о чем они никогда не говорили, употреблять не свойственные им единицы речи. Для простого рабочего Антуана глагол *s'épauler* слишком возвышенный, чтобы он употреблял его в обыденной жизни.

- ANTOINE : on ne devrait jamais se lâcher,  
serrer les coudes, *comment est-ce qu'on dit ?*  
*s'épauler* [Ibid. P. 95]

Во **втором типе** (*pourquoitidisela?*) видно обращение к другому человеку, вопрос в данном случае задан с целью не сказать самому, а понять сказанное другим. Так, например, Самая старшая упрекает одну из сестер в легкомыслии и хочет понять, что та имела в виду.

- LA PLUS VIEILLE. - Et tout ce temps, maintenant, à partir de maintenant, tout ce temps, nous resterons près de lui, endormi, à guetter les signes, *c'est ce que tu dis ?* [J'étais dans la maison et j'attendais que la pluie vienne, p. 4]
- LA PLUS VIEILLE. - Après toutes ces années, de nouvelles années, encore, *ce que tu dis ? ici,*  
dans la maison à l'attendre encore, sur place,

sans aucun mouvement, sur la pointe des pieds,

attendre le réveil de celui-là comme on attendrait le réveil d'un enfant malade dans sa chambre là-haut et nous, là, à nous relayer à l'infini ?

*Ce que tu dis?* [Ibid.]

Среди персонажей «Juste la fin du monde» Антуан испытывает наибольшие трудности в понимании того, что хотят сказать члены его семьи. Он простой рабочий, и двусмысленные замечания других героев ему непонятны, поэтому на любую фразу он готов ответить резкостью.

➤ANTOINE : - Pourquoi est-ce que *tu me racontes ça* ?

Pourquoi est-ce que *tu me dis ça* ?

*Qu'est-ce que je dois répondre,*

je dois répondre quelque chose ? [Juste la fin du monde, p. 71]

➤CATHERINE : - Elle ne te dit rien de mal,

tu es un peu brutal, on ne peut rien te dire,

tu ne te rends pas compte,

parfois tu es un peu brutal,

elle voulait juste te faire remarquer.

ANTOINE : - Je suis un peu brutal?

Pourquoi tu dis ça ?

Non.

Je ne suis pas brutal.

Vous êtes terribles. tous, avec moi. [Ibid. P. 91]

**Третий тип** (*qu'est-ce que j'ai dit? / qu'est-ce que je dois dire?*) является не вопросом, а скорее восклицанием или отрицанием, попыткой оправдаться в ответ на реплику оппонента. Наиболее часто такие фразы встречаются у

Сюзанн: она не понимает, о чем говорят ее родные, ей кажется, что все считают ее за ребенка. Одна резкая фраза может глубоко ее задеть.

➤ANTOINE : - Suzanne, fous-nous la paix !

SUZANNE : - Qu'est-ce que j'ai dit ?

Je ne t'ai rien dit, je ne lui dis rien à celui-là,  
je te parle ?

Maman ! [Ibid. P. 28]

➤SUZANNE : - Mais merde, toi, à la fin !

Je ne te cause pas, je ne te parle pas, ce n'est pas à toi que je parle !

Il a fini de s'occuper de moi, comme ça, tout le temps,  
tu ne vas pas t'occuper de moi tout le temps,  
je ne te demande rien,

qu'est-ce que j'ai dit ? [Ibid. P. 63]

Эта черта, как мы уже заметили, свойственна и Антуану, что мы можем видеть в его репликах.

➤ANTOINE : Catherine, aide-moi,

j'en disais rien,

on règle le départ de Louis,

il veut partir,

je l'accompagne, je dis qu'on l'accompagne, je n'ai rien dit de plus,  
qu'est-ce que j'ai dit de plus ? [Ibid. P. 91]

Этот прием, свойственный языку театра Лагарса, образует системную структуру, основанную на тщетных попытках персонажей вступить в диалог друг с другом. Один ищет способы лучшего выражения того, что необходимо выразить, другой не понимает, почему тот сказал именно так, и

тогда первый оправдывается тем, что ничего другого он сказать не мог. Коммуникативная цель снова не достигнута, несмотря на присутствие почти в каждой реплике глагола *dire*. Отсюда можно сделать вывод о том, что, задаваясь вопросом «comment dire?» персонажи пьес получают ответ на вопрос «comment ne pas dire?», так как всё, что они пытаются выразить, останется непонятным или перефразированным их собеседником. «Comment ne pas dire?» можно считать риторическим вопросом, потому что ответа на него не последует.

Необходимо также выделить часто встречающееся в текстах пьес сочетание глагола *dire* с отрицательным местоимением *rien*, которым Лагарс усиливает важность самого факта говорения. *Rien* можно считать еще одним маркером словестного бессилия. В следующем примере виден упрек, с которым мать говорит о сыне: имея возможность сказать многое, он не попытался найти нужного слова и предпочел молчание.

➤LAMÈRE. - *Il ne dit rien ? À toi, il ne t'a rien dit ? Juste un mot avant de dormir encore, de sombrer, pas un mot ? [J'étais dans la maison et j'attendais que la pluie vienne, p. 2]*

Несмотря на это, старшая дочь говорит о матери как о женщине, которая сама между словом и молчанием выбирает второе:

➤L'AÎNÉE : *la Mère, notre mère si solide, [...], celle-là qui ne pleure jamais et ne nous dit rien, jamais, de ce qu'elle éprouve, de ce qu'elle ressent... [Ibid. P. 22]*

В сочетании с этим местоимением, фраза с глаголом *dire* может также быть оправданием, извинением за сказанное ранее:

➤SUZANNE : *je ne disais rien,*  
*peut-être que j'ai cessé tout à fait de comprendre,*  
*Catherine, aide-moi,*  
*je ne disais rien,*

on règle le départ de Louis,  
il veut partir,  
je l'accompagne, je dis qu'on l'accompagne, *je n'ai rien dit de plus,*  
*qu'est-ce que j'ai dit de plus ?* [Juste la fin du monde, p. 91]

Другая функция данного приема заключается в стремлении автора показать, что сказанное не имеет большого значения, не является важным. Такую позицию мы можем охарактеризовать русским «А я что? Я ничего».

➤LA MERE : - Le dimanche...

ANTOINE : - Maman !

LA MERE : - *Je n'ai rien dit*, je racontais à Catherine. Ledimanche...

[Ibid. P. 44]

## 2.6. Выбор—молчание.

Единственный выход для непонятых героев — не говорить ничего, чтобы избежать неверного слова, чтобы сокровенное не стало общедоступным. К этому решению приходит Луи в пьесе «Juste la fin du monde», который уезжает, так и не сообщив родным о своей болезни:

➤LOUIS : - Après, ce que je fais, je pars. Je ne reviens plus jamais. Je meurs quelques mois plus tard, une année tout au plus. [Ibid. P. 105]

Предпочитая речи молчание, герои бегут от несостоявшегося разговора. Реплики, которые они так тщательно подбирали, теперь кажутся им недостаточными, неполными, настолько, что они чувствуют вину за сказанное.

➤LA MERE : Je ne sais pas pourquoi je raconte ça, *je me tais.*

ANTOINE : - C'est *notre faute.*

SUZANNE : - Ou la mienne. [Ibid. P. 48]

Сюзанн оправдывает свое молчание тем, что не знает, как нужно выразить мысль так, чтобы ее поняли, поэтому молчит, чтобы не стать предметом насмешек.

➤SUZANNE : - *je ne sais pas comment l'expliquer,  
comment le dire,  
alors je ne le dis pas* [Ibid. P. 41]

В пьесе «J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne», мать слушает по очереди всех своих дочерей, но, услышав шум из комнаты сына, не решается сказать то, о чем думала:

➤LA PLUS VIEILLE : - Qu'est-ce que tu as ?

LA MERE : - *Rien, j'avais cru entendre un bruit.* [J'étais dans la maison et j'attendais que la pluie vienne, p. 24]

Сделав выбор в пользу молчания, герои навсегда оставляют попытки «достучаться» до собеседника, читателя или зрителя. Они замыкаются в себе, так как то, что их тревожит, обречено на непонимание, персонажам суждено остаться наедине со своими мыслями, чтобы не быть оскорбленными, осмеянными, чтобы самое сокровенное не стало предметом обсуждения для посторонних.

➤Ce que je pense

(et *c'est cela que je voulais dire*)

*c'est que je devrais pousser un grand et beau cri,*

*un long et joyeux cri qui résonnerait dans toute la*

*vallée,*

*que c'est ce bonheur-là que je devrais m'offrir,*

*hurler une bonne fois,*

*mais je ne le fais pas,*

*je ne l'ai pas fait.*

Je me remets en route avec seul le bruit de mes pas  
sur le gravier.

Ce sont des oublis comme celui-là que je regretterai.

[Juste la fin du monde, p. 106]

С такими мыслями Луи, главный герой пьесы «Juste la fin du monde» навсегда уезжает из дома. Но коммуникативная цель между героями не будет достигнута не только из-за нежелания говорить, но и из-за нежелания слушать собеседника. В попытках верно сформулировать проблему и сделать ее легкой для понимания, герои не задаются вопросом о том, хотят ли их понять. Такой односторонний диалог может длиться бесконечно, при этом так и не сдвигаясь с «мертвой точки». Даже если одному удается подобрать нужное словосочетание и после некоторых правок сказать то, что его тревожит, ответной реплики не последует, или она не будет соотноситься с тем, что только что озвучено. Главным препятствием для Луи на его пути к признанию в том, что он смертельно болен, стала позиция его брата Антуана, не дающая ему права на слово. Как бы ни старался говорящий, если собеседник не хочет слушать, диалога не будет.

➤ANTOINE : - Je ne veux pas être là.

Tu vas me parler maintenant,

tu voudras me parler

et il faudra que j'écoute

et *je n'ai pas envie d'écouter.*

*Je ne veux pas. J'ai peur.*

Il faut toujours que vous me racontiez tout,  
toujours, tout le temps,

depuis toujours vous me parlez et je dois écouter.

Les gens qui ne disent jamais rien, *on croit juste qu'ils veulent entendre*, mais souvent, tu ne sais pas,

*je me taisais pour donner l'exemple.* [Ibid. P. 78]

### **Заключение.**

В данной работе мы исследовали основные стилистические особенности в пьесах Ж.-Л. Лагарса. Опираясь на научные работы французских литературоведов и наших соотечественников, мы провели параллель между драматургией Лагарса и пьесами Чехова, а также выявили некоторые общие черты с другими представителями театральной прозы.

На примере текстов пьес «J'étais dans la maison et j'attendais que la pluie vienne» и «Juste la fin du monde» мы сделали вывод о том, что главной особенностью пьес Лагарса можно считать отсутствие действия: сюжет развивается только благодаря репликам персонажей и строится на диалогах. В центре текста пьес Лагарса всегда стоит само слово, его свойства и значения. От того, какой смысл оно принимает в той или иной фразе и в какой ситуации употреблено героем, возникает многообразие словесных оттенков и возможность по-разному интерпретировать то или иное слово. Свобода слова, которую Лагарс предоставляет своим персонажам, рождает непонимание между ними, в котором они боятся признаться себе сами, ищут новые, более подходящие слова и запутываются еще больше. Герои пьес задаются вопросами «que pourriez-vous comprendre?», «Tu comprends, et

celles-là encore, vous toutes et celles-là encore peuvent-elles le comprendre?».

Каждый ищет у окружающих понимания, но не находит его: слово Лагарса не предназначено для того, чтобы на него отвечали. Оно символизирует бесконечные попытки попасть в закрытую дверь, создать полноценный диалог; вместо этого получается как будто несвязанный набор реплик, словно персонажи говорят сами с собой.

Наше исследование позволило нам отметить главные стилистические особенности пьес Лагарса, раскрыть идеи, заложенные в них автором, и выделить основные факторы их использования в тексте. Показать волнение героя при попытке верно сформулировать мысли, автору удалось с помощью автокоррекции, вопросительные структуры с глаголом *dire* не всегда означают желание персонажа высказаться, а употребление личных местоимений при отсутствии авторских ремарок помогает вовлечь читателя и зрителя в действие пьесы. По итогам проделанной работы мы пришли к выводу о том, что выбор, который делает каждый персонаж Лагарса, сводится к молчанию, к прекращению попыток сформулировать мысль и донести ее до собеседника, читателя или зрителя.

В ходе исследования нам удалось раскрыть уникальность театрального языка, типичного для Лагарса и новаторского для мировой драматургии. Данная работа может быть использована при обзоре стилистических приемов в современной французской литературе и изучении роли текста в драматическом произведении, а также служить основой для дальнейших исследований в этой области.

**Список литературы.**

1. Бондарев А. П. Некоторые стилистические особенности романа Бенжамена Констана «Адольф» // Вопросы романской филологии. Лексикология и стилистика франц. яз. М.: МГПИИЯ им М. Тореза, 1977. С. 117–129
2. В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М.: Гослитиздат, 1959. С. 5—84
3. Долинин К. А. Стилистика французского языка. / К. А. Долинин, 2-е изд., дораб. – М.: Просвещение, 1987
4. Исламова А. И. Стилистические особенности произведений американских писателей (на материале коротких рассказов О. Генри). // В мире научных открытий, ISSN: 2072-0831, 2013.
5. С. Козич. Идеальное преступление. [Электронный ресурс]. URL:// <http://ptj.spb.ru/blog/idealnoe-prestuplenie/> (дата обращения: 18.05.2017)
6. С. Козич. Начало новой эпохи французской драматургии. Интервью с Ж.-П. Тибода. [Электронный ресурс]. URL:// <http://ptj.spb.ru/archive/61/>

[slovarnyi-zapas-61/nachalo-novoj-epoxi-francuzskoj-dramaturgii/](http://www.slovarnyi-zapas-61/nachalo-novoj-epoxi-francuzskoj-dramaturgii/) (дата обращения: 17.05.2017)

7. Корниенко А. В. Простое и сложно слово Жан-Люка Лагарса. // EUROPEAN JOURNAL OF ARTS – Wienne: "East West" Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH – 2015. - №2. - с. 36-39.
8. Косолапова О. Мавзолей для младшего брата: в Маяковке представили премьеру. [Электронный ресурс]. URL:// <http://www.m24.ru/articles/101216> (дата обращения: 21.05.2017)
9. Д. Рузаев. «Простые несчастные люди намного интереснее харизматиков». Интервью с Кс. Доланом. [Электронный ресурс]. URL:// <https://lenta.ru/articles/2016/10/25/xavierdolan/> (дата обращения: 16.05.2017)
10. Ю. Степ. В предчувствии драмы «Это всего лишь конец света» Ксавье Долана. [Электронный ресурс]. URL:// <http://dystopia.me/juste-la-fin-du-monde/> (дата обращения: 11.05.2017)
11. Степанов Ю. С. Французская стилистика в сравнении с русской. / Ю. С. Степанов – Эдиториал УРСС, 2003
12. Boudier M. Jean-Luc Lagarce, (en) quête du réel : le réalisme suspendu de Derniers remords avant l'oubli et Juste la fin du monde. / C. Douzou. // Lectures de Lagarce. – Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011. – c. 89.
13. Boula de Mareuil M.-I. (A) la place de l'autre. / C. Douzou // Lectures de Lagarce. – Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011. – c. 123.
14. Coulon A. L'espace des possibles : analyse comparée de hors-scène dans Derniers Remords avant l'oubli et Juste la fin du monde. / C. Douzou. // Lectures de Lagarce. – Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011. – c. 199.

15. Diaz S. «Pas de dimanche sans disputes» : le conflit dans Derniers Remords avant l'oubli (1987) et Juste la fin du monde (1990). / C. Douzou. // Lectures de Lagarce. – Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011. – c. 107
16. Dodet C. Une écriture dramatique de l'intime ? Derniers remords avant l'oubli et Juste la fin du monde de Jean-Luc Lagarce. / C. Douzou. // Lectures de Lagarce. – Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011. – c. 79.
17. Dolan X. L'adaptation cinématographique par Xavier Dolan. / J. – L. Lagarce. // Juste la fin du monde. – Besançon : Editions Les Solitaires Intempestifs, 2016. – c. 124.
18. Fix F. La mémoire, « l'histoire d'avant » dans Juste la fin du monde et Derniers Remords avant l'oubli. / C. Douzou. // Lectures de Lagarce. – Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011. – c. 135.
19. Hemmerlé M.-A. « Je découvre les pays, je les aime littéraires ». / C. Douzou. // Lectures de Lagarce. – Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011. – c. 47.
20. Hervé S. Prolonger la fin du monde. / C. Douzou. // Lectures de Lagarce. – Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011. – c. 151.
21. July J. Tours et détours du discours rapporté ou la préférence au silence. / C. Douzou. // Lectures de Lagarce. – Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011. – c. 217.
22. Lagarce J.-L. J'étais dans la maison et j'attendais que la pluie vienne. (Электронная версия издания на сайте <http://mm77370.free.fr/marion.html>). [Электронный ресурс]. URL:// <http://mm77370.free.fr/fichierstextes/jetaisdansmaison.html> (дата обращения: 22.05.2017)
23. Lagarce J.-L. Juste la fin du monde. / Jean-Luc Lagarce. // Juste la fin du monde – Besançon : Editions Les Solitaires Intempestifs, 2016

24. Les Dossiers Artistiques : J'étais dans la maison et j'attendais que la pluie vienne / Niort: La D'âme de Companie, 2015
25. Née L. Jean-Luc Lagarce : du poids de l'héritage aux traces incertaines ou comment remédier à l'insoutenable inconvénient d'être né. / C. Douzou. // Lectures de Lagarce. – Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011. – c. 15.
26. Pièce (dé)montée : les dossiers pédagogiques « Théâtre » avec le théâtre de la Cité Internationale. // SCEREN (service culture éditions ressources pour l'éducation nationale) – Paris: CDRP Académie de Paris – 2007. - №30
27. Revue d'Esthétique – Paris: Jeune Théâtre -1994. - №26
28. Sarrazac J.-P. Préface de « Juste la fin du monde ». / Jean-Luc Lagarce. // Juste la fin du monde – Besançon : Editions Les Solitaires Intempestifs, 2016
29. Thibaudat J.-P. Jean-Luc Lagarce. Biographie. [Электронный ресурс]. URL:// <http://www.lagarce.net/auteur/> (дата обращения: 22.05.2017)
30. Toudoire-Surlapierre F. « Au bout du compte ». / C. Douzou. // Lectures de Lagarce. – Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011. – c. 163.
31. Valero J. Jean-Luc Lagarce ou les heureux ratés d'un espace autobiographique. / C. Douzou. // Lectures de Lagarce. – Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011. – c. 63.