

Міністерство освіти і науки України  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**ВАСИЛЬЄВА ОЛЬГА СЕРГІЇВНА**

УДК 821.133.1-2Шмітт.09(043.5)

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ДРАМАТУРГІЯ ЕРІКА-ЕММАНЮЕЛЯ ШМІТТА:  
ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ, ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ, СИНЕРГЕТИЧНИЙ  
ТА ПОЕТИКАЛЬНИЙ АСПЕКТИ**

Спеціальність – 035 Філологія

(Галузь знань – 03 Гуманітарні науки)

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ О. С. Васильєва

Науковий керівник: ЧЕРКАШИНА Тетяна Юріївна, доктор філологічних наук, професор

Харків – 2025

## АНОТАЦІЯ

*Васильєва О. С.* Драматургія Еріка-Емманюеля Шмітта: інтертекстуальний, інтермедіальний, синергетичний та поетикальний аспекти. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 – Філологія (Галузь знань 03 – Гуманітарні науки). – Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна Міністерства освіти і науки України, Харків, 2025.

Дисертацію присвячено аналізу драматичної творчості Еріка-Емманюеля Шмітта крізь призму інтертекстуального, інтермедіального, синергетичного та поетикального аспектів. Дослідження ґрунтується на оцінці теоретичних засад драматичного тексту, типології та еволюції драматургії в цілому у світовому та зокрема у французькому контексті (П. Павис, Г. Фішер-Ліхте, Ж. Шерер, М. Пфістер, О. Бондарева, В. Фесенко, С. Ковпик, Г. Драненко). Для визначення найбільш релевантних підходів до вивчення драматургічних творів використано методологію інтертекстуального аналізу (Ю. Крістева, Р. Барт, Ж. Женетт, Г. Блум, Л. Ортега, К. Юван, Н. Зенгін, С. Ковпик, С. Криворучко, Г. Сатановська), інтермедіальний підхід до аналізу драматичного тексту, зокрема взаємодію драматургії з іншими видами мистецтва (С. Бондаренко, С. Ковпик, О. Романова, В. Фесенко), синергетичний підхід до аналізу драматургії (Л. Піхтовнікова, Г. Хакена, В. Іванишин, О. Скринник), поетикальний аналіз драматургічного тексту (О. Галич, Т. Черкашина, С. Ковпик, С. Криворучко, Г. Сатановська, Д. Песоцька, П. Павис, Б. Сарро, Г. Драненко).

Драматургія Еріка-Емманюеля Шмітта («Ніч у Валоні» («*La nuit de Valogne*»), «Відвідувач» («*Le Visiteur*»), «Розпусник» («*Le Libertin*»), «Фредерік, або Бульвар Злочину» («*Frédéric, ou le Boulevard du crime*»), «Готель між двох світів» («*Hôtel des deux mondes*»), «Маленькі подружні злочини» («*Les petits crimes conjugaux*»), «Тектоніка почуттів» («*La tectonique*

des sentiments»), «Дуже легкий чоловік» («Un homme trop facile»), «Гітрі» (The Guitry), «Зрада Айнштайна» («La trahison d'Einstein») розглядається в контексті сучасної французької літератури, з'ясовується її місце і значення в ній.

З'ясовано, що французька драматургія демонструє безперервний розвиток, інтегруючи сучасні тенденції та водночас зберігаючи свою культурну спадкоємність. Творчість Еріка-Емманюеля Шмітта є важливою складовою цього процесу, адже вона гармонійно поєднує традиційні жанрові форми з новими мистецькими практиками, що забезпечує її актуальність у сучасному світовому театральному просторі.

Дослідження пропонує комплексний підхід до аналізу драматургії Еріка-Емманюеля Шмітта, поєднуючи інтертекстуальний, інтермедіальний та синергетичний методи. Це дозволяє не лише розкрити внутрішню динаміку його п'єс, а й простежити механізми їхньої взаємодії з ширшим культурним і театральним контекстом. Запропонований підхід може бути використаний у подальших дослідженнях сучасної французької драми, оскільки він демонструє ефективність міждисциплінарного аналізу драматичного тексту.

Аналіз драматургічної спадкоємності дозволив виявити вплив мольєрівської традиції на творчість Шмітта, що простежується у п'єсі «Дуже легка людина», де драматург переосмислює класичні мотиви морального вибору, ідентичності та соціального протистояння. Шмітт не лише звертається до Мольєра як до ключової постаті французького театру, а й використовує його творчість як основу для нової драматичної концепції. У п'єсі Шмітт використовує традиційний образ незнайомця у дзеркалі, що може трактуватися як його внутрішній голос або інший бік його особистості, який він не хоче приймати. Цей образ є тісно пов'язаним із мотивом дзеркала, самоспоглядання та множинної ідентичності, що також відсилає до міфу про Нарциса. Попри постмодерністські ігри та деконструкцію традиційних форм, п'єса «Дуже легка людина» зберігає три єдності (часу, місця і дії), що споріднює її з класичистичною драматургією.

Водночас досліджено взаємозв'язок між французькою романтичною драмою та драматургією Шмітта на прикладі п'єси «Фредерік, або Бульвар Злочину», де простежуються жанровий синтез, історичний театр і діалог із традиціями романтичної сцени. У цій п'єсі Ерік-Емманюель Шмітт досліджує феномен театру як живої матерії, що змінюється під впливом як суспільних процесів, так і індивідуальних творчих пошуків. Через гру з жанровими особливостями мелодрами, імпровізацію як естетичний принцип та конфлікт між класичними і романтичними традиціями драматург не лише відтворює дух епохи, а й ставить перед глядачем питання про природу театрального мистецтва та його взаємодію з реальністю. У п'єсі відображені ключові особливості романтичного театру – боротьба за мистецьку свободу, культ сильної особистості та ідеї соціального оновлення, що перегукується як із драматургією Віктора Гюго, так і з реальними викликами, які стояли перед театром ХІХ століття. Ця п'єса є зразком біографічної драми.

П'єса «Гітрі» є не просто стилізацією під французький театр міжвоєнного періоду, а й текстом, що надає йому нових смислів, підкреслюючи метафізичний вимір театру як явища, що одночасно є грою, життям і споглядальним актом. Такий підхід перегукується з традиціями театру абсурду, зокрема ідеєю, що театральна реальність може бути більш правдивою, ніж життя. У п'єсі «Гітрі» театр постає символічним персонажем, що впливає на життя героїв, підкреслюючи нерозривний зв'язок між мистецтвом та реальністю. Він існує як самостійна сила, яка контролює долі персонажів, і стає метафорою неминучості творчого шляху, де сцена і життя стають одним цілим. Як і п'єса «Фредерік, або Бульвар Злочину» вона є зразком біографічної драми.

Окрему увагу приділено питанням інтермедіальності в драматургії Шмітта, зокрема при аналізі п'єси «Гітрі», зацентровано увагу на взаємодії театру, кіно та музики. У п'єсі «Гітрі» використання символів допомагає автору передати ключові теми – славу, театр як спосіб життя, конфлікт між сценою та реальністю, а також швидкоплинність почуттів і людського

існування. Значну частину символів у творі можна поділити на *візуальні* (прожектор, гримерка, завіса, автомобіль), *аудіальні* (музика, шум літака, аплодисменти, тиша) та *часові* (годинник, еліпсис часу). Усі вони формують єдину систему образів, що відображає психологічний стан головних персонажів і загальну атмосферу п'єси. Дослідження підтверджує, що Шмітт не лише використовує літературні ремінісценції, а й активно працює з театральною традицією як такою. Зокрема, принцип «театр у театрі» відіграє важливу роль у структурі його п'єс, дозволяючи персонажам осмислювати власну роль у межах вистави та поза нею. Шмітт працює на межі літератури та театру, що робить його п'єси універсальними: вони мають високу сценічну адаптивність, але водночас залишаються самодостатніми літературними творами, що може слугувати предметом подальших літературознавчих студій.

Філософська концепція добра і зла у біографічних п'єсах «Відвідувач» та «Зрада Айнштайна» розглянута через протиставлення раціонального та ірраціонального, морального вибору та наукової відповідальності. Встановлено, що драматург конструює діалоги між скептицизмом і вірою, розумом і містикою, залишаючи відкритий простір для рефлексії. Якщо у першій п'єсі конфлікт розгортається на межі раціонального та містичного, то у другій – у рамках наукової етики та моральної відповідальності. Обидва твори пропонують не категоричне трактування цих понять, а їхній філософський аналіз, що змушує читача та глядача замислитися над тим, де насправді пролягає межа між добром і злом у людському виборі. У цих п'єсах Шмітт звертається до традиційного мотиву зустрічі з незнайомцем, який ставить перед головним героєм глибокі екзистенційні питання. Ця модель зустрічається у багатьох літературних творах, що дозволяє розглядати її крізь призму інтертекстуального діалогу. Водночас у своїх п'єсах Ерік-Емманюель Шмітт застосовує складні художні механізми, що виходять за межі традиційного літературного аналізу. Зокрема, його драматургія

демонструє синергетичні процеси, що проявляються у взаємодії протилежних концептів (добра і зла, науки та моралі, віри та раціоналізму).

У драматургії Еріка-Емманюеля Шмітта питання взаємин між чоловіком та жінкою займає важливе місце. Чоловічі та жіночі образи у його п'єсах не зводяться лише до соціальних ролей чи типових моделей поведінки, а набувають символічного виміру, відображаючи різні погляди на кохання, владу, свободу і відповідальність. Шмітт аналізує взаємини між чоловіками та жінками крізь призму емоційної пам'яті, втрат, пристрасті, маніпуляції та боротьби за особисту автономію. Ми розглядаємо ці аспекти на прикладі аналізу трьох його п'єс «Ніч у Валоні», «Розпусник» та «Тектоніка почуттів». П'єса «Ніч у Валоні» є сучасним переосмисленням традиційного образу Дон Жуана. Зокрема, у трактовці Шмітта він більше не є безкарним розпусником, а радше жертвою власної легенди, символом неможливості втечі від минулого. П'єса «Розпусник» є біографічною та реконструює епізод з життя відомого французького філософа XVIII століття Дені Дідро. На прикладі цих п'єс проаналізовано гендерні аспекти у драматургії Шмітта, зокрема з'ясовано, що чоловічі та жіночі образи розглядаються як метафори різних типів світосприйняття. Виявлено, що їхні взаємодії відображають глибші конфлікти між пам'яттю, владою, любов'ю та особистісною автономією. У цих п'єсах Шмітт не лише ставить під сумнів стереотипні уявлення про гендерні ролі, а й розкриває динаміку почуттів, які постійно змінюються під впливом обставин. Водночас аналізується інтермедіальний дискурс п'єс, зокрема функції живопису в канві драматичного тексту.

У п'єсах «Готель між двох світів» та «Маленькі подружні злочини» виокремлюється концепт «повернення до самого себе» як ключовий для цих п'єс. У цих текстах процес усвідомлення власної ідентичності не є прямолінійним, а радше нагадує складний шлях випробувань, що змушує персонажів переосмислювати минуле, приймати власні помилки та робити вибір, який визначає їхнє майбутнє. В аналізованих п'єсах драматург активно

взаємодіє з класичними та сучасними текстами, вводячи алюзії на твори Данте, Пруста, Кафки, Беккета та інших. Концепція п'єси «Готель між двох світів» перегукується з мотивом Чистилища у «Божественній комедії» Данте, а образ ліфта, що визначає долю персонажів, нагадує давньогрецький міф про переправу через Стікс. У п'єсі «Маленькі подружні злочини» мотив втрати пам'яті має перегук з прустівською ідеєю 'втраченого часу', що стає не лише простором ностальгії, а й ключем до розуміння істини.

Таким чином, результати дослідження підтверджують, що драматургія Еріка-Емманюеля Шмітта займає унікальне місце в сучасному французькому літературотворчому процесі, поєднуючи драматичні традиції минулого з новітніми мистецькими пошуками. Його твори демонструють складну взаємодію літературних традицій та новаторських підходів, що робить їх актуальними у світовому театральному дискурсі.

Запропоновані підходи до аналізу драматургії Шмітта можуть бути застосовані для дослідження творчості інших драматургів, які застосовують традиції та новаторство у своїх текстах.

**Ключові слова:** драматургія, театр, Ерік-Емманюель Шмітт, інтертекстуальність, інтермедіальність, синергетика, поетика, жанрові трансформації, митець, цінності.

## ABSTRACT

*Vasylieva O.* Dramatic works by Eric-Emmanuel Schmitt: Intertextual, Intermedial, Synergetic and Poetic Aspects. Qualification scholarly paper: a manuscript.

Thesis submitted for obtaining the Doctor of Philosophy degree in Humanities, Speciality 035 – Philology (Branch of knowledge 03 – Humanities) – V. N. Karazin Kharkiv National University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Kharkiv, 2025.

The dissertation is devoted to the analysis of Eric-Emmanuel Schmitt's dramatic works through the prism of intertextual, intermedial, synergetic and poetic aspects. The research is based on an assessment of the theoretical foundations of the dramatic text, typology and evolution of drama in general in the world and in the French context in particular (P. Pavis, G. Fischer-Lichte, J. Scherer, M. Pfister, O. Bondareva, V. Fesenko, S. Kovpik, H. Dranenko). To determine the most relevant approaches to the study of dramatic works, the methodology of intertextual analysis (Y. Kristeva, R. Barth, J. Genette, G. Bloom, L. Ortega, K. Yuwan, N. Zengin, S. Kovpik, S. Kryvoruchko, H. Satanovska), the intermediality of the dramatic text and its interaction with other art forms (S. Bondarenko, S. Kovpik, O. Romanova, V. Fesenko), synergistic approach to the analysis of drama (L. Pikhtovnikova, H. Haken, V. Ivanyshyn, O. Skrynnyk), poetics of the dramatic text (O. Halych, T. Cherkashyna, S. Kovpik, S. Kryvoruchko, H. Satanovska, D. Pesotska, P. Pavis, B. Sarro, H. Dranenko). The dramatic works by Eric-Emmanuel Schmitt («La nuit de Valogne», «Le Visiteur», «Le Libertin», «Frederic, Frédéric, ou le Boulevard du crime», «Hôtel des deux mondes», «Les petits crimes conjugaux», «La tectonique des sentiments», «Un homme trop facile», «The Guitry», «La trahison d'Einstein») are considered in the context of contemporary French literature, and its place and significance in it is clarified.

The study offers a comprehensive approach to the analysis of Eric-Emmanuel Schmitt's drama, combining intertextual, intermedial, and synergistic methods. This allows us not only to reveal the internal dynamics of his plays, but also to trace the mechanisms of their interaction with the broader cultural and theatrical context. The approach that we propose can be used in further studies of contemporary French drama, as it demonstrates the effectiveness of interdisciplinary analysis of a dramatic text.

The analysis of dramatic continuity has revealed the influence of Molière's tradition on Schmitt's work, which can be traced in the play «*Un homme trop facile*», where the playwright rethinks the classical motifs of moral choice, identity



and social confrontation. Schmitt not only refers to Molière as a key figure of French theatre, but also uses his work as a basis for a new dramatic concept. In the play, Schmitt uses the traditional image of a stranger in a mirror, which can be interpreted as his inner voice or another side of his personality that he does not want to accept. This image is closely related to the motif of the mirror, self-reflection and multiple identities, which also refers to the myth of Narcissus. Despite the postmodern games and deconstruction of traditional forms, «*Un homme trop facile*» retains three unities (time, place and action), which makes it similar to classical drama.

At the same time, the relationship between French Romantic drama and Schmitt's playwriting is explored on the example of «*Frédéric ou le Boulevard du crime*», which traces genre synthesis, historical theatre and dialogue with the traditions of the Romantic stage. In this play, Eric-Emmanuel Schmitt explores the phenomenon of theatre as a living matter that changes under the influence of both social processes and individual creative pursuits. By playing with the genre features of melodrama, improvisation as an aesthetic principle and the conflict between classical and romantic traditions, the playwright not only recreates the spirit of the era, but also raises questions about the nature of theatre and its interaction with reality. The play reflects the key features of Romantic theatre - the struggle for artistic freedom, the cult of the strong personality and the idea of social renewal, which resonates with both Victor Hugo's drama and the real challenges facing theatre in the 19th century. This play is a model of biographical drama.

Special attention is paid to the issues of intermediality in Schmitt's drama, in particular, when analysing «*The Guitrys*», the focus is on the interaction of theatre, cinema and music. In «*The Guitrys*», the use of symbols helps the author to convey key themes such as fame, theatre as a way of life, the conflict between the stage and reality, and the transience of feelings and human existence. Most of the symbols in the work can be divided into *visual* (spotlight, dressing room, curtain, car), *audio* (music, aircraft noise, applause, silence) and *temporal* (clock, time ellipse). All of them form a single system of images that reflects the psychological

state of the main characters and the general atmosphere of the play. The study confirms that Schmitt not only uses literary reminiscences, but also actively works with the theatrical tradition as such. In particular, the principle of 'theatre within the theatre' plays an important role in the structure of his plays, allowing the characters to comprehend their own role within and outside the play. Schmitt works on the borderline of literature and theatre, which makes his plays versatile: they are highly adaptable to the stage, but at the same time remain self-sufficient literary works that can serve as the subject of further literary studies.

The philosophical concept of good and evil in the biographical plays «*Le Visiteur*» and «*La Trahison d'Einstein*» is examined through the opposition of rational and irrational, moral choice and scientific responsibility. It is established that the playwright constructs dialogues between scepticism and faith, reason and mysticism, leaving an open space for reflection. While in the first play the conflict unfolds on the borderline of the rational and the mystical, in the second play it is within the framework of scientific ethics and moral responsibility. Both plays offer a philosophical analysis of these concepts rather than a categorical interpretation, which makes the reader and viewer think about where the line between good and evil really lies in human choice. In these plays, Schmitt refers to the traditional motif of an encounter with a stranger who poses deep existential questions to the protagonist. This model can be found in many literary works, which allows us to view it through the prism of intertextual dialogue. At the same time, in his plays, Eric-Emmanuel Schmitt uses complex artistic mechanisms that go beyond traditional literary analysis. In particular, his drama demonstrates synergistic processes that manifest themselves in the interaction of opposing concepts (good and evil, science and morality, faith and rationalism).

In Eric-Emmanuel Schmitt's playwriting, the issue of the relationship between a man and a woman occupies an important place. The male and female characters in his plays are not limited to social roles or typical behavioural patterns, but acquire a symbolic dimension, reflecting different views on love, power, freedom and responsibility. Schmitt analyses the relationship between men

and women through the prism of emotional memory, loss, passion, manipulation, and the struggle for personal autonomy. We examine these aspects by analysing three of his plays: «*La nuit de Valogne*», «*Le Libertin*», and «*La tectonique des sentiments*». «*La nuit de Valogne*» is a modern reinterpretation of the traditional image of Don Juan. In particular, in Schmitt's interpretation, he is no longer an unpunished libertine, but rather a victim of his own legend, a symbol of the impossibility of escaping the past. «*Le Libertin*» is a biographical play that reconstructs an episode in the life of the famous eighteenth-century French philosopher Denis Diderot. On the example of these plays, the article analyses gender aspects in Schmitt's drama, in particular, it is found that male and female characters are considered as metaphors for different types of world perception. It is shown that their interactions reflect deeper conflicts between memory, power, love and personal autonomy. In these plays, Schmitt not only questions stereotypical notions of gender roles, but also reveals the dynamics of feelings that are constantly changing under the influence of circumstances. At the same time, the intermedial discourse of the plays is analysed, in particular the function of painting in the framework of the dramatic text.

In the plays «*Hôtel des deux mondes*» and «*Les petits crimes conjugaux*», the concept of 'returning to oneself' is highlighted as a key one for these plays. In these texts, the process of realising one's own identity is not straightforward, but rather resembles a complex path of trials that forces characters to rethink the past, accept their own mistakes, and make choices that determine their future. In the analysed plays, the playwright actively interacts with classical and contemporary texts, introducing allusions to the works of Dante, Proust, Kafka, Beckett and others. The concept of the play «*Hôtel des deux mondes*» echoes the motif of Purgatory in Dante's «*La Divina Commedia*», and the image of the lift that determines the fate of the characters is reminiscent of the ancient Greek myth of the crossing of the Styx. In the play «*Petits crimes conjugaux*», the motif of memory loss resonates with the Proustian idea of 'lost time', which becomes not only a space of nostalgia, but also a key to understanding the truth.

The thesis is a comprehensive study of Eric-Emmanuel Schmitt's drama through the prism of modern literary approaches, in particular intertextual, intermedial and synergistic analyzes. Particular attention is paid to the genre nature of his plays, their connection with classical French drama, and the issues of theatrical continuity and innovation. The concept of 'theater within the theater' is considered as a key structural element that allows the author to combine different artistic codes and reflect on the nature of theater.

Thus, the results of the study confirm that Eric-Emmanuel Schmitt's drama occupies a unique place in the contemporary French literary process, combining the dramatic traditions of the past with the latest artistic searches. His works demonstrate a complex interaction of literary traditions and innovative approaches, which makes them relevant in the world theatre discourse.

The proposed approaches to the analysis of Schmitt's drama can be used to study the works of other playwrights who use tradition and innovation in their texts.

**Keywords:** dramaturgy, theatre, Éric-Emmanuel Schmitt, intertextuality, intermediality, synergetics, poetics, genre transformations, artist, values.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### *Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації*

#### *Публікації у фахових виданнях України:*

1. Васильєва О. Проблематика та поетика п'єси «Le Visiteur» Еріка-Емманюеля Шмітта. *Закарпатські філологічні студії*. 2023. Вип. 26. Т. 2. С. 253-257. DOI: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.26.2.48>
2. Васильєва О. Тема життя і смерті у п'єсі «Готель двох світів» Еріка-Емманюеля Шмітта. *Вчені записки Таврійського національного університету*. 2023. Т. 34 (73). № 3. С. 234-240. DOI: <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2023.3/41>
3. Васильєва О. Дискурс філософії Просвітництва в драматургії Еріка-Емманюеля Шмітта. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 34. Т. 1. С. 138-143. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/34-1-22>

#### *Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:*

1. Васильєва О. С. Образ Дон Жуана у п'єсі «Ніч у Валонії» Еріка-Емманюеля Шмітта. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. 2021. Вип. 15. С. 135–146. DOI: [https://doi.org/10.31812/world\\_lit.v15i0.4550](https://doi.org/10.31812/world_lit.v15i0.4550)
2. Vasilieva O. Philosophical problems of the dramatical works by Eric Emmanuel Schmitt. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*. 2020. Issue 1(5). P. 68-80. DOI: <https://doi.org/10.26565/2521-6481-2020-5-04>
3. Васильєва О. Пошук свого істинного «Я» у п'єсі Еріка-Емманюеля Шмітта «Фредерік або Бульвар злочину». *Художні феномени в історії та сучасності («Етноімагологічний вимір»): тези доповідей X Міжнародної наукової конференції*. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2024. С. 19-20.

4. Cherkashyna T., Vasilieva O. Poetics and problems of the play «The Libertin» by Eric-Emmanuel Schmitt. *ACNS Conference Series: Social Sciences and Humanities*. 2023. Vol. 3. DOI: <https://doi.org/10.55056/cs-ssh/3/03004>
5. Васильєва О. Час і простір у п'єсі Еріка-Емманюеля Шмітта «Ніч у Валонії». *Період трансформаційних процесів у світовій науці: задачі та виклики*: тези доповідей міжнародної наукової конференції. Одеса: Міжнародний центр наукових досліджень, 2023. С. 151.
6. Васильєва О. С. Композиційні особливості п'єси Еріка-Емманюеля Шмітта «Гість». *Художні феномени в історії та сучасності («Глобальне та самобутнє: композиція чи опозиція?»)*: тези доповідей ІХ Міжнародної наукової конференції. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2023. С. 25-26.
7. Васильєва О. С. Подорож між світами у п'єсі Еріка-Емманюеля Шмітта «Готель двох світів». *Художні феномени в історії та сучасності («Дискурс подорожі»)*: тези доповідей VIII Міжнародної наукової конференції. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2022. С. 24-25.
8. Васильєва О. С. Жіночі образи у п'єсі Е.-Е. Шмітта «Розпусник». *Стратегії розвитку та пріоритетні завдання філологічних наук: матеріали міжн. наук-практ. конф., м. Запоріжжя, 5–6 листопада 2021р. / Класичний привітний університет та Академія «Volashaq» (Казахстан)*. Запоріжжя, 2021. С. 30-31.
9. Своєрідність образної системи у п'єсі Е.-Е. Шмітта «Гість». *Художні феномени в історії та сучасності («Географічний простір і художній текст»)*: тези доповідей VII Міжнародної наукової конференції. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2021. С. 30-31.
10. Васильєва О. С. Тема кохання у п'єсі Еріка-Емманюеля Шмітта «Готель двох світів». *Сонячні кларнети: танець, музика, театр у літературних проєкціях*: матеріали міжн. наук. конф., м. Бердянськ, 23–24 березня 2021 р. / Бердянський держ. педагогічний університет. Бердянськ, 2021. С. 50-51.

11. Васильєва О. С. Дискурсивно-жанрова специфіка п'єси Еріка-Емманюеля Шмітта «Розпусник». *Homo Universitatis*: Тези доповідей XX ювілейної наукової конференції з міжнародною участю «Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація». Х.: ХНУ імені В.Н Каразіна, 2021. С. 108-110.

12. Васильєва О.С. Вплив філософії Просвітництва на творчість Е.-Е. Шмітта. *Художні феномени в історії та сучасності («Пам'ять та ідентичність»)*: тези доповідей VI Міжнародної наукової конференції. Харків: ФОП Бровін О.В., 2020. С. 25-26.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	17
<b>РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ ТА ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b> .....	24
1.1. Французька драматургія: історія, типологія, провідні риси.....	24
1.2. Ерік-Емманюель Шмітт як представник сучасної французької літератури.....	35
1.3. Методологія дослідження.....	51
Висновки до розділу 1.....	57
<b>РОЗДІЛ 2. ТЕАТР ЯК ЦЕНТРАЛЬНЕ МІСЦЕ ДІЇ ДРАМАТУРГІЇ ЕРІКА-ЕММАНЮЕЛЯ ШМІТТА</b> .....	60
2.1. Мольєрівський театр і творчість Еріка-Емманюеля Шмітта: п'єса «Дуже легкий чоловік».....	60
2.2. Вплив французького романтичного театру на драматургію Шмітта в п'єсі «Фредерік, або Бульвар Злочину».....	80
2.3. Театральний дискурс п'єси «Гітрі».....	94
Висновки до розділу 2.....	116
<b>РОЗДІЛ 3. ПОЕТИКА БУТТЯ В П'ЄСАХ ЕРІКА-ЕММАНЮЕЛЯ ШМІТТА</b> .....	118
3.1. Екзистенція добра і зла в п'єсах «Відвідувач» та «Зрада Айнштайна».....	118
3.2. Він/Вона: складна система людських взаємовідносин у п'єсах «Ніч у Валоні», «Розпусник» та «Тектоніка почуттів».....	137
3.3. Повернення до себе справжнього у п'єсах «Готель між двох світів» та «Маленькі подружні злочини».....	160
Висновки до розділу 3.....	179
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	181
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	191
<b>ДОДАТОК</b> .....	214



## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Драматургія, з її специфічною структурою і сценічною природою, дозволяє комплексно розглядати питання ідентичності, вибору та самопізнання. Французький театр, що еволюціонував від класичних форм до сучасних філософських драм, є особливо показовим у цьому контексті. Вибір драматургії Еріка-Емманюеля Шмітта як об'єкта дослідження зумовлений тим, що його творчість вирізняється філософською заглибленістю, екзистенційною проблематикою та діалогом із класичною театральною традицією.

Особливу цінність у цьому контексті становить здатність п'єс Шмітта поєднувати філософське осмислення людського буття з драматургічною динамікою. Його твори є прикладом інтелектуального театру, який водночас залишається глибоко емоційним і доступним для широкої аудиторії. Через використання сценічної метафори, інтертекстуальних відсилань, діалогічної форми та відкритих фіналів автор стимулює глядача до співпереживання й саморефлексії.

**Актуальність дослідження** також підсилюється тим, що у творчості Шмітта відображено як національні риси французької сценічної традиції, так і універсальні проблеми сучасної людини. Його драматургія є репрезентативною для вивчення сучасного театру як простору філософської рефлексії, діалогу поколінь і культур, переосмислення класичних ідентичностей у нових формах. Саме тому дослідження поетики та проблематики драм Шмітта дозволяє не лише глибше зрозуміти його індивідуальний стиль, а й окреслити ширші тенденції розвитку французької драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами, грантами.** Дисертація виконувалася в межах наукових тем кафедри романської філології та перекладу (нині романо-германської філології) факультету іноземних мов Харківського національного університету імені

В. Н. Каразіна «Національна й культурна своєрідність романомовних літератур: історія й сьогодення» (затверджено на засіданні Вченої ради факультету іноземних мов Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, протокол № 16 від 18.12.2020 р. (2020-2023 рр.) та «Західнороманські літератури: поетика, національні особливості, міжкультурна взаємодія» (затверджено на засіданні Вченої ради факультету іноземних мов Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, протокол № 8 від 22.09.2023 р. (2023-2024 рр.).

**Метою** цього дослідження є аналіз драматичної творчості Еріка-Емманюеля Шмітта крізь призму інтертекстуального, інтермедіального, синергетичного та поетикального аспектів.

**Поставлена мета передбачає розв'язання таких завдань:**

- виокремити теоретичні засади понять «драматургія», «синергетика», «інтермедіальність» та «інтертекстуальність» для вивчення більш релевантних підходів до літературної творчості;
- визначити жанрову типологію французької драми та її трансформацію від класичної до сучасної форми;
- розглянути творчість Еріка-Емманюеля Шмітта в контексті сучасної французької літератури;
- проаналізувати спадкоємність традицій мольєрівського класичного театру в драматургії Еріка-Емманюеля Шмітта;
- дослідити вплив французького романтичного театру та міжвоєнного театру на творчість Еріка-Емманюеля Шмітта;
- виокремити інтертекстуальні та інтермедіальні елементи, синергетичні моделі в його драматичних текстах та з'ясувати їх роль в аналізованих текстах;
- простежити концепти добра і зла, «повернення до самого себе» в драматургії Еріка-Емманюеля Шмітта;

– розглянути моделі міжособистісних відносин у п'єсах Еріка-Емманюеля Шмітта крізь призму гендерних аспектів.

**Об'єкт дослідження** – драматургія Еріка-Емманюеля Шмітта 1990-2000-х років.

**Предмет дослідження** – інтертекстуальні, інтермедіальні, синергетичні та поетикальні особливості драматургії Еріка-Емманюеля Шмітта, зокрема механізми їхньої взаємодії у формуванні художнього світу його п'єс.

**Матеріал дослідження** – п'єси Еріка-Емманюеля Шмітта «Ніч у Валоні» («La nuit de Valogne») [Schmitt 1991], «Відвідувач» («Le Visiteur») [Schmitt 1993], «Розпусник» («Le Libertin») [Schmitt 1997], «Фредерік, або Бульвар Злочину» («Frédéric, ou le Boulevard du crime») [Schmitt 1998], «Готель між двох світів» («Hôtel des deux mondes») [Schmitt 1999], «Маленькі подружні злочини» («Les petits crimes conjugaux») [Schmitt 2004], «Тектоніка почуттів» («La tectonique des sentiments») [Schmitt 2008], «Дуже легкий чоловік» («Un homme trop facile») [Schmitt 2013], «Гітрі» (The Guitry) [Schmitt 2013], «Зрада Айнштейна» («La trahison d'Einstein») [Schmitt 2014].

**Теоретико-методологічну основу дисертації** формують праці, що аналізують природу драматичного тексту, його жанрову специфіку та еволюцію драматургії у світовому та французькому контексті: П. Павис [Pavis 1996; 2000], Г. Фішер-Ліхте [Fischer-Lichte 2014], Ж. Шерер [Scherer 1992], М. Пфістер [Pfister 1988], О. Бондарева [Бондарева 2021; 2022; 2023; 2024], В. Фесенко [Фесенко 2018], С. Ковпик [Ковпик 2011], Г. Драненко [Драненко 2016], Є. Васильєв [Васильєв 2017].

Методологія інтертекстуального аналізу ґрунтується на працях теоретиків інтертекстуальності та міжтекстових зв'язків: Ю. Крістева [Kristeva 1967; 1969; Крістева 2004], Р. Барт [Barthes 1974; 1977], Ж. Женетт [Genette 1982], Л. Ортега і Гассет [Ortega y Gasset 2009], К. Юван [Juvan 2008], Н. Зенгін [Zengin 2016], С. Ковпик [Ковпик 2023], С. Криворучко [Криворучко 2009; 2010; 2016; 2018; 2022; 2024], Г. Сатановської [Сатановська 2023].

Інтермедіальність драматичного тексту та його взаємодію з іншими видами мистецтва ми досліджуємо крізь призму праць В. Клеопова [Клеопов 2018], А. Бондаренко [Бондаренко 2019; 2021], С. Ковпик [2009а, 2011, 2005, 2009б], О. Романової [Романова 2012], В. Фесенко [Фесенко 2015] та ін.

Синергетичний підхід до аналізу драматургії ґрунтується на концепції нелінійної динаміки літературного процесу, що розглядає драматичний текст як відкриту, самоорганізовану систему. У дослідженні спираємося на праці Л. Піхтовнікової [Піхтовнікова 2005; 2018; 2021а], О. Скринник [Скринник 2007], які досліджували механізми самоорганізації та нелінійності в літературних структурах.

Поетика драматургічного тексту розглядається у контексті взаємодії жанру, стилю та структури, ґрунтуючись на працях: О. Галича [Галич 2008; 2017], Т. Черкашиної [Черкашина 2016; 2018; 2021; 2024а; 2024б; 2024с], С. Ковпик [Ковпик 2023], Г. Сатановської [Сатановська 2023], Д. Песоцької [Песоцька 2020; 2024], П. Павис [Pavis 1996], Б. Сарро [Sarrau 2019], Г. Драненко [Драненко 2016].

**Методи дослідження.** *Герменевтичний аналіз* став методологічною основою нашого дослідження, що дозволило здійснити глибоку інтерпретацію драматичних текстів Еріка-Емманюеля Шмітта. Цей підхід сприяв розгляду його п'єс як багаторівневих художніх конструкцій, у яких взаємодіють філософські, літературні та театральні смисли.

*Порівняльно-історичний метод* дозволив виявити зв'язки між п'єсами Шмітта та класичною, романтичною та міжвоєнною традиціями театру.

*Метод інтертекстуального аналізу* застосовано для дослідження міжтекстових зв'язків у драматургії Шмітта, що дозволило виявити відсилання до філософських та літературних джерел.

*Інтермедіальний аналіз* дав змогу дослідити взаємодію драматургічних творів Шмітта з іншими видами мистецтва, зокрема театром, живописом та музикою. Застосування цього підходу дозволило розглянути, як у текстах драматурга поєднуються літературний, сценічний і візуальний коди.

*Синергетичний підхід* використовувався для аналізу динамічної взаємодії структурних елементів драматургії Шмітта. Його застосування дало змогу простежити, як драматичний текст функціонує як відкрита система, що самоорганізується під впливом внутрішніх і зовнішніх чинників. Особлива увага приділена тому, як персонажі проходять процес трансформації, вибудовуючи власну ідентичність у межах синергетичної моделі розвитку.

**Наукова новизна отриманих результатів:**

- розроблено концепцію «повернення до самого себе» як одного з важливих елементів драматургії Еріка-Емманюеля Шмітта, що виявляється у процесі трансформації персонажів та їхньої рефлексії над власним досвідом;
- уточнено роль інтертекстуальних і філософських елементів у поетиці драматургії Шмітта, зокрема взаємозв'язки його текстів із класичною та модерною французькою драматургією, європейським літературним і філософськими контекстом;
- уперше проведено комплексний аналіз драматургії Шмітта крізь призму інтермедіальності, інтертекстуальності та синергетики, що дозволило виявити механізми взаємодії драматичного тексту з іншими мистецькими формами;
- поглиблено розуміння взаємозв'язку між жанровими та філософськими особливостями драматургії Шмітта, що дозволяє оцінити її місце у сучасному театральному просторі.

**Практичне значення отриманих результатів.** Матеріали дисертації можуть бути включені до навчальних курсів із теорії драми, західноєвропейської літератури, театрознавства та сучасної французької драматургії, сучасної французької літератури, сучасної зарубіжної літератури. Отримані результати також можуть бути корисними у міждисциплінарних дослідженнях у сферах культурології, філософії та психології, зокрема при вивченні проблематики самопізнання, рефлексії та художніх способів репрезентації ідентичності в сучасному театрі. Результати

дослідження можуть бути використані при написанні наукових робіт різного рівня.

**Апробація матеріалів дисертації.** Основні теоретичні положення й висновки дисертації обговорено на засіданнях кафедри романо-германської філології факультету іноземних мов Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (2020–2024 рр.), на наукових семінарах Палермського університету (Палермо, Італія) під час участі в програмі міжнародної академічної мобільності Erasmus+ (жовтень–грудень 2021 р.), а також на наукових конференціях різного рівня: VI Міжнародній науковій конференції «Художні феномени в історії та сучасності (Пам'ять та ідентичність)» (03-04 квітня 2020 року, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна), XX Ювілейній науковій конференції з міжнародною участю «Каразінські читання: людина, мова, комунікація» (5 лютого 2021 року, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна), VII Міжнародній науковій конференції «Художні феномени в історії та сучасності (Географічний простір і художній текст)» (16-17 квітня 2021 року, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна), Міжнародній науково-практичній конференції «Стратегії розвитку та пріоритетні завдання філологічних наук» (6-7 листопада 2021 року, Класичний приватний університет, Академія «Bolshaq»(Казахстан), VIII Міжнародній науковій конференції «Художні феномени в історії та сучасності (Дискурс подорожі)» (8 квітня 2022 року, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна), II Міжнародній конференції «New Trends in Languages, Literature and Language Education (3L-Edu 2022)» (May 18, 2022 Kryvyi Rih State Pedagogical University), Міжнародній науковій конференції «Сонячні кларнети: танець, музика, театр у літературних проєкціях» (23-24 вересня 2022 року, Бердянський державний педагогічний університет), IX Міжнародній науковій конференції «Художні феномени в історії та сучасності (Глобальне та самобутнє: композиція чи опозиція?)» (7 квітня 2023 року, Харківський національний університет імені

В. Н. Каразіна), I Міжнародній науковій конференції «Період трансформаційних процесів в світовій науці: задачі та виклики» (2 червня 2023 року, Одеса, Міжнародний центр наукових досліджень), X Міжнародній науковій конференції «Художні феномени в історії та сучасності («Етноімагологічний вимір») (12 квітня 2024 року, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна).

**Публікації.** Основні положення й висновки роботи відображені у 15 наукових публікаціях: 3 статтях у фахових виданнях України категорії Б, у тому числі тих, що входять до наукометричної бази Index Copernicus, 2 статтях у міжнародних наукових журналах; 10 тезах доповідей на міжнародних наукових конференціях. Одноосібних статей і тез доповідей – 14, у співавторстві – 1.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є одноосібною науковою працею з особисто сформульованими теоретичними й практичними положеннями й висновками. Теорії, концепції та підходи, що належать іншим авторам, наводяться в дисертації з відповідними посиланнями на джерела інформації. У друкованій праці, опублікованій у співавторстві (Cherkashyna T., Vasilieva O. Poetics and problems of the play «The Libertin» by Eric-Emmanuel Schmitt. *ACNS Conference Series: Social Sciences and Humanities*. 2023. Vol. 3. DOI: <https://doi.org/10.55056/cs-ssh/3/03004>), внесок здобувача – особисто написана інформація на С. 3-7; внесок Т. Черкашиної – написання інформації на С. 1-2, 8-9.

**Структура та обсяг дисертації.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів із висновками до кожного, загальних висновків, списку використаних джерел (278 позицій), серед них – 168 іншомовна наукова та художня література), інтернет джерел (18 позицій), 1 додатку (список опублікованих праць автора). Обсяг загального тексту дисертації складає 214 сторінок, з них основного тексту – 190 сторінок.

# РОЗДІЛ 1

## ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ ТА ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

### 1.1. Французька драматургія: історія, типологія, провідні риси

Французька драматургія в усі етапи свого становлення та розвитку була серед провідних драматургій світу, закладала нові тенденції розвитку цього виду творчості, відтак суттєво впливала на розвиток світового театру, починаючи з XVII століття і до наших днів включно.

Різномасштабним вивченням французького театру та драматургії займалися українські дослідники Г. Драненко [Драненко 2016], В. Фесенко [Фесенко 2012; 2015], а також зарубіжні науковці Ж. Шарт'є [Chartier 2007], А. Югон [Hugon 2011], П. Павис [Pavis 1996], Б. Сарро [Sarrau 2019]. В їхніх роботах розглядаються питання еволюції французької драми, її жанрової специфіки, взаємозв'язку з іншими видами мистецтва, а також впливу соціокультурних змін на театральне мистецтво Франції.

З теоретичної точки зору, драматургія реалізується через окремий літературний рід – драму (від давньогрец. *drama* – дія). У порівнянні з іншими літературними родами – епосом і лірикою – драма виділяється суттєвими особливостями не лише в способах донесення до адресата (глядача) відтворюваних мовними засобами образів і подій, а й в мовній організації тексту літературного твору, призначеного для акторського відтворення в просторі сцени. Текст драматичного твору розрахований на відтворення в певному реальному просторі (просторі сцени) життєвих ситуацій і колізій з фізичною участю реальних (точніше – умовно-реальних) осіб, яких зображають на сцені актори. Словесний текст і поведінка фізичних осіб-акторів органічно взаємопов'язані, одне зумовлює інше [Слюсар 2024, с.3].



Дослідженням теорії драми займалися українські вчені О. Бондарева [Бондарева 2023; 2024], Є. Васильєв [Васильєв 2017], С. Ковпик [Ковпик 2009], а також зарубіжні дослідники М. Пфістер [Pfister 1988], Ж. Шерер [Scherer 1992], П. Павис [Pavis 1996], Г. Фішер-Ліхте [Fischer-Lichte 2014; 2002]. У їхніх працях аналізуються основні жанрові й структурні особливості драми, її еволюція та взаємодія з іншими літературними родами й мистецькими формами. На думку цих дослідників, драматичні твори мають динамічний сюжет, їх пишуть у формі розмови дійових осіб. З видів прямої мови драматичні твори найчастіше вживають діалог, рідше – монолог, у масових сценах – полілог. Композиційно драматичний твір ділиться на частини, які називаються діями або актами. Акти складаються з яв, поява нової дійової особи означає нову яву, проте не у всіх творах є яви.

Теоретики літератури виокремлюють два жанрові типи драми. Перший з них, так звана «арістотелівська», або «закрита» драма. Вона розкриває характери персонажів через їхні вчинки. Такій драмі притаманна фабульна будова з необхідними при цьому атрибутами – зав'язкою, розвитком дії, кульмінацією та розв'язкою. У такому типі драми зберігається хронологія подій і вчинків героїв на відносно обмеженому просторі. Генетичні витоки такої драми криються у творчості античних письменників (Евріпід, Софокл). Свого піку вона досягла в добу класицизму (Корнель, Расін), не зникла в епоху Просвітництва (Шіллер, Лессінг), розвивалась у літературі ХІХ століття (Гюго, Байрон, Котляревський, Квітка-Основ'яненко, Карпенко-Карий, Франко). Існує вона й у сучасній драматургії. Іншим жанровим типом драми є так звана «неарістотелівська», або «відкрита» драма. В її основу покладено синтетичне художнє мислення, коли до драматичного роду активно проникають епічні чи ліричні елементи, створюючи враження міжродової дифузії. Це характерно не лише для драматургії минулого (театри Кабукі і Но – у Японії, музична драма – в Китаї, «Перси» Есхіла – у Греції), а й для драматичної творчості більш пізніх часів (Брехт, Хікмет, Куліш, Іонеско, Яновський та ін.) [Галич 2017, с.52].

Теорія драми в її історичному розвитку неодмінно відбивала всі зміни в літературній і сценічній творчості, які відбувалися під впливом реалій життя. Видатні науковці минулого неодноразово наголошували, що драма має найліпші умови для втілення можливостей художньої творчості. Аристотель у своїй праці «Поетика» [Aristote 1980] розробив теорію трагедії як одного з жанрів драматичного роду літератури. Його визначення трагедії, як наслідування важливій і завершеній дії, що має певний обсяг, реалізується через дію, а не через оповідь, і викликає через співчуття і жах очищення – катарсис – на багато століть визначило підходи до драми [Галич 2017, с.51].

Теорія драми доби античності й пізніше доби класицизму відзначалася нормативністю, що визначалася передусім науковими розвідками «Поетика» [Aristote 1980] Аристотеля, «Послання до пізонів» [Horace 1998] Горація та «Мистецтво поетичне» [Voileau 1966] Н. Буало. Так, наприклад, Н. Буало, услід за Аристотелем і Горацієм, висловлював у своєму трактаті вимогу єдності форми і змісту, іронізував над поетами, які заради рими забували про зміст твору, над преціозною і бурлескною літературою. Згадані теоретики пропонували чіткий поділ жанрів на високі (ода, трагедія) та низькі (комедія, байка, епіграма, сатира). На переконання Н. Буало, театр класицизму повинен зосереджувати увагу на почуттях героїв, а зовнішня інтрига має лише другорядне значення. При цьому французький теоретик драми закликав трагіків орієнтуватися на античні сюжети, але трансформувати їх, не виходячи за межі традиції і правдоподібності, підкорятися правилу «трьох єдностей». Критикуючи теоретиків бароко, які пропагували вишуканість, ілюзорність, хаотичність, він вимагав від драматургів-класицистів чіткості й упорядкованості у мистецтві, закликаючи орієнтуватися на Аристотеля, античних авторитетів та перевершувати їх у точності слідування законам. Головною метою літератури доби класицизму визнавалася виховна, при цьому драматургам ставилися вимоги слідувати законам розуму, не захоплюватися занадто експериментами у галузі поетики, форми, писати твори чітко, ясно, зрозуміло.

Універсальні нормативи класицизму зазнали ревізії в добу Просвітництва, коли відбулася демократизація драми та її мови [Галич 2017, с. 54]. Рух, що пропагував ідею прогресу, очолили французькі просвітники Монтеск'є, Руссо, Вольтер, Дідро, Гольбах тощо. У своїх теоретичних розвідках з питань літературної творчості вони доводили, що моральні принципи не обов'язково є пов'язаними з релігією, вони можуть розглядатися також з позицій природного розуму. Характерними рисами французького Просвітництва стали проголошення людини творцем історії, утвердження необхідності перебудови людського суспільства, віра в ідею просвітницької монархії. У центр уваги французьких просвітителів було поставлено науку, а художні образи використовувались носіями певних філософських ідей. Просвітителі часто використовували у своїх творах фантастичні елементи, вимисел тощо [Давиденко, Величко 2007, с. 50].

Важливу роль у розвиткові теорії та історії просвітницького театру XVIII століття відіграв Вольтер. Уже перший його драматичний твір – трагедія «Едіп» [Voltaire 1994], що була поставлена в одному з театрів Парижа в 1718 році, викликала суспільний резонанс своїм свободолюбством, розвінчанням монархічної влади і духовенства, утвердженням права сучасників на критичну оцінку дійсності. В історико-художньому плані Вольтеру належала значна роль у розробці основних рис просвітницького класицизму, який суттєво відрізняється від класицизму XVII століття. Вольтерівський класицизм уже не підносив переваг абсолютистських форм державного правління, а своє призначення вбачав у служінні всьому суспільству, колективу громадян незалежно від їх станового походження. Провідні риси вольтерівського класицизму якнайповніше відбилися в драматичних творах самого Вольтера й характеризувалися зосередженістю дії навколо однієї теми, динамізмом, швидкою зміною напружених сцен, живими діалогами («Брут» («Brutus», 1730) [Voltaire 1994], «Смерть Цезаря» («La Mort de César», 1735) [Voltaire 1994], «Заїра» («Zaïre», 1732) [Voltaire

1998], «Фанатизм, або Пророк Магомед» («Le Fanatisme, ou Mahomet le Prophète», 1742) [Voltaire 1998] тощо).

Значний внесок у теорію драматургії XVIII століття вніс також Дені Дідро, зокрема йдеться про його праці «Бесіда» («Entretiens sur le Fils naturel», 1757) [Diderot 1996] та «Роздуми про драматичну поезію» («De la poésie dramatique», 1758) [Diderot 2001]. Реформа театру, задумана Дідро, виходила перш за все із політичних завдань Просвітництва: п'єси мали порушувати нові теми, нові проблеми; людина не має боротись з роком, фатумом, а має виступати проти суспільної несправедливості; п'єси мали показувати взаємодію різних верств населення; формувати особистість; при цьому зберігалися перевага класицистичної теорії й поділ жанрів драматургії.

На місце «високої» комедії Дідро ставив «серйозну» комедію – «сльозливу» комедію, драму, у центрі уваги якої були б прості люди сучасності та їх високі почуття. У 1773 році Дідро написав спеціальну працю, присвячену аналізу акторської майстерності – «Парадокс про актора» («Paradoxe sur le comédien», 1830) [Diderot 1996]. Його власні комедії, які мали ілюструвати його основні теоретичні положення теорії драми, ставились на сцені тогочасної «Комеді Франсез» [Давиденко, Величко 2007, с.52].

Початок XIX століття приніс нову, оригінальну, драматургічну систему. Біля її витоків стояли тогочасні романтики, передусім Байрон, Шеллі та Гюго [Галич 2017, с. 56]. Романтизм, що виник на межі XVIII-XIX століть, позначив новий літературний напрям, протилежний класицизму. Як новий тип свідомості й ідеології, що охопив різні галузі інтелектуальної й творчої думки (історію, філософію, право, політичну економію, психологію, мистецтво), романтизм був пов'язаний із докорінною зміною всієї системи світоглядних орієнтацій і цінностей. Теорія романтичної драматургії була виписана серед інших Віктором Гюго, багато в чому під впливом театру Шекспіра, а також німецьких романтиків (Генріха фон Клейста, Фрідріха Шиллера та ін.). Це був історичний театр, в якому змішувалися драматичні

жанри: трагедія, пафос, але також комедія і бурлеск. Цю нову форму театру, окрім Віктора Гюго, розробляли Александр Дюма, Альфред Віктор де Віньї та Луї-Шарль-Альфред де Мюссе. Усі вони відмовлялися протистояти зобов'язанням і правилам класичного театру, зокрема дотриманню правила «трьох єдностей» (місця, часу, дії) [Давиденко, Чайка 2009, с. 20].

Наприкінці ХІХ століття, у добу модернізму, у часи активного розвитку науки, зокрема природознавства, психології та філософії, на противагу «старій» драмі з'являється драма «нова». У той час терміном «стара драма» позначали драматичні твори, що були створені до останньої третини ХІХ століття в межах традицій жанру, стилю, напряду (вище згадані нами античні драматичні твори, шекспірівський театр, твори класицизму, романтизму тощо). «Нова драма» – це було художнє явище європейської драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття, що протистояло традиційній драмі. Його основою стала увага до соціально-побутової тематики, відтворення внутрішнього світу персонажів. Представниками «нової» драми були Г. Ібсен, Б. Шоу, Г. Гауптман, М. Метерлінк тощо. Драма перестала бути джерелом насолоди й розваги, її новим завданням стало змусити читача/глядача думати. Характерними особливостями нової драми були: актуальна проблематика (важливі для того часу теми, моральні чи соціальні, які часто замовчувались або приховувались в реальному житті, починають звучати в драматургії); новий тип драматичного конфлікту (в основі – внутрішній світ особистості, її переживання, відчуття, протиріччя, персонаж не потрапляє у виняткові обставини – він їх створює сам); аналітично композиція драми (це своєрідне розслідування таємниць персонажів, зав'язка конфлікту переноситься за межі основної дії твору, вона в минулому); реалістичність мовлення (персонажі нової драми говорять як звичайні люди у своєму повсякденному житті, використовуючи сучасну мову, просторіччя); зростання ролі підтексту, ремарок та пауз (автори нової драми прагнуть зробити так, щоб читач/глядач не був пасивним спостерігачем, а ставав співавтором, залишався напруженим і інтенсивно думав); переважання

діалогів над дією (поняття головний і другорядний персонаж ставало розмитішим, усі персонажі ставали однаково важливими в п'єсі); відкритий фінал (ми не отримуємо готових відповідей і розв'язок, їх треба було додумати самостійно); зміни в сценографії (змінюється гра акторів: персонажі поводяться природніше). «Нова» драма характеризувалася появою нових жанрів, у яких поєднувалися елементи різних напрямів і течій: реалізму, натуралізму, модернізму. Цей тип драматургії мав яскраво виражений модерністський характер (драматургія символізму, футуризму, експресіонізму, дадаїзму, сюрреалізму, екзистенціалізму тощо).

У середині ХХ століття з'являється ще один тип драматургії, що принципово відрізнявся від попередніх зразків. Драма, хронологічні межі якої припадають на 1950–1980-ті роки, охоплює явища повоєнної драматургії (театр абсурду, швейцарська драма-притча, німецька документальна драма, драматургія англійських «сердитих молодих людей») і носить вже постмодерний характер. Її значним явищем став так званий «театр абсурду», знаними представниками якого стали драматурги Гарольд Пінтер Джон Арден, Едвард Бонд, Семюел Беккет Ежен Іонеско. «Театр абсурду» – найбільш значне явище театрального авангарду другої половини ХХ століття. З усіх літературних течій і шкіл він є найумовнішим. Його представники не лише не створювали жодних маніфестів чи програмних творів, а й взагалі майже не спілкувалися один з одним. Змінивши театральні умовності, вони ніби кинули виклик здоровому глузду. Замість звичайного руху сюжету, часом на сцені зовсім нічого не діялось, а якщо щось і відбувалось, то вражало своєю неймовірністю. Замість психологічно підібраних образів в якості персонажів виступали особи, поведінка, слова і мова яких, були нічим не мотивовані. До того ж дії відбувалися в обмеженому просторі, замість діалогу іноді звучали тільки вигуки. При цьому авторам вдавалося сказати людям щось важливе. Розуміння того, що попередні пояснення таємниць світобудови не відповідають дійсності, стали джерелом відчаю лише для тих, хто шукав простих відповідей. Але театр

«абсурду» їх не дає, він тільки ставить питання. Як відзначають дослідники, серед основних типологічних ознак «театру абсурду» виділяють руйнування сюжету і композиції, відсутність часу й місця дії, наявність екзистенційних персонажів, ірраціоналізм, абсурдні ситуації, словесний нонсенс. Драми «абсурдистів» шокували і глядачів, і критиків. Бунт авторів «театру абсурду» – це бунт проти будь-якого регламенту, проти «здорового глузду» й нормативності. Фантастика у творах абсурдизму змішується з реальністю. Змішуються жанри творів: у «театрі абсурду» ми не знайдемо «чистих» жанрів, тут панують, за визначенням самих драматургів, «трагікомедія» («Чекаючи на Годо» [Beckett 1954] С. Беккета) і «трагіфарс» («Стільці» [Ionesco 1954] Ежен Йонеско), «антип'єса» («Голомоза співачка» [Ionesco 1954; Йонеско 1988] Е. Йонеско) і «псевдодрама» («Жертви боргу» [Ionesco 1954] Е. Йонеско). Драматурги-абсурдисти майже одностайно твердили, що комічне – трагічне, а трагедія – сміховинна. У творах «театру абсурду» поєднуються не лише елементи різних драматичних жанрів, а й загалом елементи різних видів мистецтва (пантоміма, хор, цирк, мюзик-хол, кіно). У них можливі найпарадоксальніші сплави та поєднання: п'єси абсурдистів можуть відтворювати і сновидіння (А. Адамов), і кошмари (Ф. Аррабаль). Сюжети їхніх творів часто-густо свідомо руйнуються: недієвість зведена до абсолютного мінімуму («Ендшпіль» [Beckett 1957], «Щасливі дні» [Beckett 1961] С. Беккета). Замість драматичної природної динаміки на сцені панує статика, за висловом Ежена Йонеско, «агонія, де немає реальної дії» [Рейда, Кацалап 2018].

Відчувається унікальна художня побудова, нетрадиційно організована система образів, їхніх зв'язків і відносин. Сукупність дій та подій являє собою незвично побудовану сюжетну лінію. Майже у всіх представників «театру абсурду» також прослідковується руйнування сюжету, і композиції, відсутність часу й місця дії. Руйнується наскрізна дія (ключова подія), що організує сюжетну єдність класичної драми. Можемо спостерігати нові можливості зображення характеру, що розкривається не в боротьбі за

досягнення мети, а в переживанні буття. І для автора важливий не підсумок, а сам процес повільного дозрівання драматичних початків у повсякденному потоці життя. У всіх актах ефект послідовного наростання замінюється ефектом послідовного спаду. Цей спад повертає дію після вибуху в звичайну колію [Рейда, Кацалап 2018, с. 14].

Сучасна драматургія, пов'язана із п'єсами кінця ХХ – початку ХХІ століття, у сукупності характеризується у тому числі терміном Лемана – «постдраматичний театр». Актуальними темами стають маргінальність людини в соціумі, політично значущі теми. З точки зору побудови домінує, реконструкція оповіді, розпаданню діалогу як спілкування, пошук тілесного мовлення (звукове оформлення, так само як жестикуляція на сцені – невербальне мовлення). Серед представників цього типу театру Бернар Марі Кольтес, Жорж Габілі, Жан-Люк Лагарс та інші.

Стосовно французького театру цього періоду, представленого серед інших драматургією Еріка-Емманюеля Шмітта, то цей театр пориває з літературою і літературністю і замикається на собі. Великі французькі театри, з одного боку, хочуть самостійно визначати свою політику, не залежати від думки своєї публіки, привчати її мислити, аналізувати, традиційно для французького театру бажають створювати смаки і настрої інтелектуальної публіки. Але, з другого боку, отримати державне фінансування вони можуть тільки в разі повного заповнення театру відвідувачами, і це ставить режисера і дирекцію театру в залежність від глядача. Виникає так званий «бульварний» театр, який з кінця ХХ століття підтримують такі відомі драматурги, як Е.-Е. Шмітт, Ж.-М. Бессе, Я. Реза. Цей театр, згаданий А. Арто у його концепції тотального театру [Artaud 1938], як театр, якому не потрібна ні вербальність, ні текст. Якщо в театрі 1950-х рр. (Жан Вілар, Роже Блен) текст був важливим, то тепер більш значним стає режисер-постановник, який переписує літературний текст під політику театру, що залежить від уподобань глядачів. З метою більшого зацікавлення глядачів до театральної дії починає більш активно входити



візуальне мистецтво, виникає підвищений інтерес до тілесності, захоплення ритмом, статичною картинкою. Відчувається і прагнення специфічного маньєризму, естетичної довершеності формальній подачі візуального образу. Драматичну дію більше не визначають традиційні поняття, як-от: інтрига, персонаж, гомогенний простір, розвиток дії в часі. Головним стає динамізм оповіді, що ніколи не було театральною рисою. Оповідь – не конфлікт. Такі сучасні французькі драматурги як Жан-Люк Лагарс, Ензо Корман, Філіпп Міньяна використовують класичну риторичну французької трагедії, але це інший театр, театр в якому драматичне письмо і сценографічна практика оновлені. Актор стає співучасником оповіді, що твориться на сцені [Фесенко 2015, с. 144].

У сучасному французькому театрі до естетичного кола входять питання критики суспільства споживання, домінування метадискурсів. Так, Ніколо Калдігаріс («L'or du doute», 2005) деконструє моделі і референції неоліберального суспільства, його ідеологію, сконцентровану на менеджменті й виробництві. Ці моделі представлені драматургом для того, щоб продемонструвати, що світ зациквився на символічних щаблях влади; що жертва і кат однаково залежать від владного дискурсу, який їм потрібно подолати. Вони не мислять себе поза системою. З 1990-х років французькі драматурги звільняються від тиску політики. Разом із тим, вони відчують спокусу постмодерного цинізму. Слово втратило вагу під натиском мас-медіа, у театрі слово поступово повертає значимість промовляння світу, називання його реалій, викристалізації його суголосностей. Драматурги працюють із живою пам'яттю про події, а не намагаються вибудувати міф. З театру поступово зникають нігілізм, метафізика і екзистенціалізм, абсурдистська філософія і ідеологія. Хоча театр і не вважається і не уявляється як простір виховання громадської позиції чи демократичних переконань, він не прагне авангардистських змін і здійснення естетичних реформ. Постмодерністський театр не допомагає глядачу усвідомити історичну трагедію, проаналізувати причини, але натомість констатує

руйнування гуманістичних цінностей і зацикленість адепта на ідеології. Криза наративу і зникнення драматичної фабули супроводжуються ідеєю зникнення в театрі смислу, мовчанням, афазією (втратою голосу), оскільки немає чого сказати світу у відповідь. Постмодернізм у театрі характеризується нерозрізненням цінностей, способів буття, домінуванням імпульсу знищення.

На початку 2000 років під впливом німецьких драматургів у французькому театрі знову виникає інтерес до подій Другої світової війни. Голокост, етнічні чистки на Балканах, геноцид в Руанді, Алжирська війна демонструють широкі сфери втрати людяності в людині. Катеб Ясін, Патрік Керман демонтують міметизм бажання наслідувати жорстокість, яка демонструється у мас-медіа в якості норми життя. Ці драматурги розкривають шлях, який веде до варварства, і мобілізують критичні настрої глядача. Пошук шляхів розвитку нової французької драматургії призводить до поступового зникнення опозиції між епічним, ліричним і драматичним театрами. У діалозі поступово зникає обмін позиціями і аргументами на свою користь. У мовленні акцентуються інтонація, характер промовляння, які демонструють невпевненість, сумнів. Важливим стає саме сценічне мовлення, як це показувала Наталі Саррот («Pour un oui ou pour un non» [Sarraute 1982], 1982) чи Маргеріт Дюрас («Друга музика» [Duras 1985], 1985). З'являється прагнення промовляти без натуралізму, але водночас спромогтися показати мовлення звичайних людей: спрощене, кліповане, з мовчанням і скороченнями. Даніель Генуї цікавиться «ексгібіціонізмом чистих слів»: звук, ритм, висота, тональність – усе важливо, як це було в театрі жорстокості А. Арто в першій половині ХХ ст. Валер Новаріна, Ензо Корманн багато експериментують із рваним синтаксисом.

Ще починаючи з п'єс А. Жарі і Н. Саррот, персонаж поступово втрачає у театрі свою індивідуальність, своє мовлення, відповідно, свою ідентичність. Так відбувалася втрата внутрішнього світу, його розчинення у віддзеркаленнях світу зовнішнього (реклама, стереотипи). У французькому

театрі 1990-х важко знайти бажання реконструкції персонажа. Натомість присутній інтерес до вербального і невербального мовлення, що дозволяють реконструювати мотивацію до дії, яка залишається до певного часу прихованою і неназваною. Це може бути непрямим характеристика одного персонажа іншими, а може бути і специфіка промовляння – придирання, затримка повітря, робота м'язів тіла. Драма пишеться тілом. Французький театр 2000-х років характеризується відмовою від стереотипних ходів, кліше у грі, засвоєних під час навчання практик. Театр відмовляється від традиційної театральності: інтрига, персонаж, діалог, час, простір. Натомість відбувається фрагментація діалогу, монологічного мовлення за рахунок колажів, звукових накладань, використання уривків із інших жанрів. Театр дуже часто шукає на сцені мить, коли в тілі зароджується емоція, на цю мить реагує, до неї долучається і глядач. Тілесність актора сприймається як витворення спільної події присутності тут і тепер, між народженням і смертю [Фесенко 2015, с. 144].

## **1.2. Ерік-Емманюель Шмітт як представник сучасної французької літератури**

XX століття яскраво проявило кризу духовності, характерним стало відчуження мас від культурних надбань людства, витіснення духовних цінностей на периферію людської свідомості, панування стереотипів масової псевдокультури. Людина стала втрачати свою індивідуальність і водночас потребу в духовному самовдосконаленні за допомогою культури. Унаслідок сформованої системи розподілу праці, коли відточується лише якась одна виробничо-професійна функція, людина стає частиною машини. Індустріалізація культури стала типовою рисою XX століття. Наслідки цього процесу найбільш відчутні в плані духовності. З одного боку, розвинута техніка репродукування та тиражування зробила літературу більш доступною

для широкої аудиторії. З іншого, – загальнодоступність творів перетворила їх на предмет побуту й дуже знецінила.

Французькі літературознавці Д. Віар [Viart 2005], Д. Рабате [Rabaté 2007], К. Жерусалем [Jérusalem 2007; 2010], Т. Рюфель [Ruffel 2005] вважають, що сучасні письменники намагаються відродити комунікативний акт: у творах митці прагнуть бути зрозумілими читачеві, більше говорити про світ читача та про самого читача, що формує повернення до певних традицій – відродження сюжету, зображення довкілля, оповідь. Письменники відчують, що читачі втомилися від літературних експериментів та тягнуться до традиційної творчості. Дослідники констатують, що в період з початку 1990-х років не існує літературних груп та течій, які б оголосили власний маніфест, однак, на їхню думку, тенденції постмодернізму не простежуються в сучасних мистецьких явищах.

Д. Віар звертає увагу на те, що критика не виробила понять, термінів, категорій, які б пояснили сутність літератури межі ХХ–ХХІ ст., відтак у літературознавстві, на його думку, бракує концептуальності, яка б позначила сучасний процес. На думку Д. Віара в термінах «новий автобіографізм», «неоліризм», «неореалізм», «нова художність» префікс «нео-» відсилає до дискурсу «модерності», а корінь – до традиції, від якої своїм часом «модерність» намагалася «відхреститися». Отже, вважає Д. Віар, літературознавці ймовірно стверджують, що література в усі часи займалася одними питаннями, а форма – це нове оригінальне осмислення вічних тем.

На відміну від постмодернізму, сучасна література копіюється з історії та вписується в історію. На думку С. Криворучко, провідною рисою літератури межі ХХ–ХХІ ст. є повернення історизму, де представлена літературна еволюція як хронологічна зміна станів – напрямів, періодів естетичних систем. Навіть, коли літературні епохи протиставляються, вони сприймаються як наступні одна за одною. На її думку, у літературі межі ХХ–ХХІ ст. простежується відбиття категорій «автофікціональності», «ненадійної нарації», «оповіді-філіації», «біографічного вимислу», але термін, який би

узагальнив це явище, ще не визначено. Літературу межі ХХ–ХХІ ст. можна охарактеризувати як період «незнання» [Криворучко 2016, с. 22-23].

Для характеристики сучасного стану літератури Д. Віар пропонує термін *fictions critiques* («критичний вимисел») [Viart 2005, с. 312]. Дослідник спробував вивести типологію сучасних творів та вивів низку рис, типових для творів новітньої літератури. Зокрема, він заговорив про те, що сучасний автор створює оповідь передусім для себе, а не для читача. Автор подібно психоаналітику намагається розібратися у власному *ego*. При цьому йде максимальне наближення двох текстових інстанцій – «образу автора» та «образу головного персонажа», водночас художній вимисел поєднується з біографізмом та есеїзмом. Літературі межі ХХ–ХХІ ст. притаманний пошук іншого типу письменництва, де простежуються інші наративні форми. К. Жерюзалем називає сучасних письменників «мінімалістами» [Jérusalem 2010, с. 55]. За словами С. Криворучко: «Мінімалізм виявляється в колі проблем, які зосереджені на психології внутрішнього відчуття індивіда з його приватним життям, і протиставляються глобальності катаклізмів постмодернізму і масової культури. На відміну від наукових текстів, у «критичному вимислі» провідне місце займає фантазія, яку письменник не зобов'язаний коментувати. Письменники зосередилися на фактографічному зображенні побутових ситуацій індивіда. У своїх творах письменники зображують банальні події, пересічних персонажів, які намагаються відчувати та протиставляти довікільлю на побутовому рівні» [Криворучко 2016, с. 25].

Аналізуючи сучасні твори, сучасна українська літературознавиця С. Криворучко [Криворучко 2016] виводить низку рис, спільних для них. Зокрема, вона говорить про:

- «відродження комунікації;
- відродження традиції;
- зв'язок із традиційною літературою;
- відродження історії;

- відродження сюжету, інтриги;
- відродження віри, цінностей;
- звернення до науки, релігії, психології, як до пояснювальних систем знання;
- спроба знайти істину;
- оповідальна інстанція автора-героя;
- трансформація жанру;
- синтез стилей: наукового, художнього, публіцистичного, рекламного;
- поєднання матеріального і духовного: техніцизму із психологізмом;
- уникнення штампів;
- подолання комплексу «масовості» та «натовпу»;
- повернення історизму: копіювання з історії та вписування в історію;
- лінійність, замість кола;
- автофікціональність;
- оповідь-філіація – ненадійна нарація як нерішуча оповідь;
- період «не-знання»;
- контамінація;
- естетичний мінімалізм;
- завуальована інтертекстуальність;
- примарність» [Криворучко 2016, с. 27-28].

На її думку, «критичний вимисел» утворюється після постмодернізму, до якого ставиться як до традиції: протиставляючись йому, з одного боку, та наслідуючи деякі постулати, з іншого. Постмодерністську чуттєвість «критичний вимисел» заперечує в зображенні світу як хаосу, коли відроджує віру, існування загальнолюдських цінностей, та успадковує і поглиблює поетичне мислення постмодерністської «манери письма». Висловлює довіру метаоповіді, коли звертається до науки, релігії, психології, як до пояснювальних систем знання. Заперечує дискретність історії, намагаючись відродити «історію» як еволюційний процес. Так само, як і постмодернізм, «критичний вимисел» виявляє недоліки мас-медіа, але агресивніше. На

відміну від постмодернізму, який відмовився від істини, стверджуючи її варіативність, «критичний вимисел» намагається знайти істину та відродити мораль і загальнолюдські цінності. У хронотопі творів «критичного вимислу» герой активно включений у сучасність, час зображуваних подій – сьогодення (лінійне, послідовне, еволюційне, історичне); простір – «земний» і «неземний» (після смерті); місце – земне життя та існування після смерті в «неземних вимірах». Автофікціональність виявляється в поєднанні реального біографічного автора і експліцитного автора в образі головного героя твору, який не є ототожненням реального автора. Біографічний вимисел є лише імітацією біографії реального автора, або іншого відомого письменника, який виступає героєм твору. Мета, яку перед собою ставить письменник, не критикувати сучасну дійсність, а зрозуміти її, спробувати пізнати природу речей [Криворучко 2016, с. 28-29].

У цьому контексті постає творчість Еріка-Емманюеля Шмітта, сучасного французького письменника, драматурга, режисера, сценаріста, філософа, члена Бельгійської королівської академії французької мови та літератури. Лише за два десятиліття (1990-2000-ні роки) Ерік-Еммануель Шмітт став одним із найбільш популярних серед сучасних читачів драматичним автором. Схвалені і глядачами, і критиками, його п'єси отримали декілька Мольєрівських нагород і Гран-прі Французької академії театру. Його книги перекладені майже п'ятдесятьма мовами, а його п'єси регулярно ставлять у понад п'ятдесяти країнах світу, у тому числі і в Україні [Schmitt É.-É. Site officiel d'Éric-Emmanuel Schmitt].

Ерік-Емманюель Шмітт народився в 1960 році в Ліоні (Франція). Після закінчення ліцею в Ліоні, вступив до Вищої нормальної школи в Парижі, де вчився протягом 1980-1985 років. У 1986 році він отримав академічний титул доктора філософії, захистивши дисертацію на тему «Дідро та метафізика». Після захисту дисертації він три роки викладав філософію у Шербурі та в Шамбері [Фесенко 2012, с. 213].

Як драматург Ерік-Емманюель Шмітт уперше заявив себе із п'єсами «Ніч у Валоні» («*La nuit de Valogne*» [Schmitt 1991]) та «Відвідувач» («*Le Visiteur*» [Schmitt 1993]). Отримавши успіх і велике визнання уже з першими своїми п'єсами, він залишає професорську посаду в університеті Шамбері й повністю присвячує себе літературній та театральній діяльності.

Його наступними, не менш успішними, п'єсами, створеними спеціально для сучасного французького театру, стають «Золотий Джо» («*Golden Joe*» [Schmitt 1995]), «Загадкові варіації» («*Variations Énigmatiques*» [Schmitt 1996]), «Розпусник» («*Le Libertin*» [Schmitt 1997]), «Фредерік або Бульвар Злочинів» («*Frédéric ou Le Boulevard du Crime*» [Schmitt 1998]), «Готель між двох світів» («*Hôtel des deux mondes*» [Schmitt 1999]), «Тисяча і один день» («*Mille et un jours*» [Schmitt 2001]), «Маленькі подружні злочини» («*Petits crimes conjugaux*» [Schmitt 2004]) та «Тектоніка почуттів» («*La tectonique des sentiments*» [Schmitt 2008]).

Всесвітню відомість авторові принесли також його твори малих епічних жанрів, передусім «Цикл незримого» («*Le Cycle de l'Invisible*»), до якого увійшли вісім новел про дитинство та духовність, які отримали значного визнання не лише як епічні твори, а й як театральні (частину новел було поставлено на сцені багатьох театрів світу як п'єси). До цього циклу увійшли зокрема новели «Міларепа» («*Milarepa*» [Schmitt 1997]), «Пан Ібрагім та квіти Корану» («*Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*» [Schmitt 2001]), «Оскар і Рожева пані» («*Oscar et la dame rose*» [Schmitt 2002], найвідоміша новела циклу), «Дитя Ноя» («*L'enfant de Noé*» [Schmitt 2003]), «Борець сумо, який ніяк не міг погладшати» («*Le Sumo qui ne pouvait pas grossir*» [Schmitt 2009]), «Десять дітей, котрих ніколи не було у мадам Мінг» («*Les dix enfants que Mme Ming n'a jamais eus*» [Schmitt 2012]), «Мадам Пілінська і таємниця Шопена» («*Madame Pylinska et le Secret de Chopin*» [Schmitt 2018]). Останньою до цього циклу увійшла новела «Фелікс та невидиме джерело» («*Félix et la Source invisible*» [Schmitt 2019]). Усі ці новели репрезентують історії, не пов'язані одна з одною, читаються



незалежно одне від одного, хоча і об'єднані Еріком-Еманнюелем Шміттом в один цикл за спільністю провідної ідеї.

Відомий Ерік-Емманюель Шмітт також своєю романною творчістю. Першим його романом став «Секта егоїстів» («La Secte des égoïstes» [Schmitt 1994]), згодом постали «Євангеліє від Пілата» («L'Évangile selon Pilate» [Schmitt 2000]) та «Інша доля» («La Part de l'autre» [Schmitt 2001]). Серед інших його романів можна назвати «Коли я був витвором мистецтва» («Lorsque j'étais une œuvre d'art» [Schmitt 2002]), сучасну версію міфу про Фауста; «Улісс з Багдаду» («Ulysse from Bagdad» [Schmitt 2008]), сучасне трактування теми Улісса і мандрів; «Жінка в дзеркалі» («La Femme au miroir» [Schmitt 2011]), роман, у якому простежуються життя та пригоди трьох жінок із різних часів, об'єднаних почуттям своєї «інакшості» та рішучістю уникнути відображення у дзеркалі свого повсякденного життя. Роман «Папуги з площі Ареццо» («Les Perroquets de la place d'Arezzo» [Schmitt 2013]), репрезентує погляд на сучасну ніжність і є справжньою енциклопедією бажання, почуттів та задоволення; «Еліксир кохання» («L'Élixir d'amour» [Schmitt 2014]), короткий роман, який досліджує таємницю кохання та потягу, а «Отрута кохання» («Le Poison d'amour» [Schmitt 2014]) описує емоційне пробудження чотирьох дівчаток-підлітків, яке письменник репрезентує через щоденники, які вони ведуть. В автобіографічному романі «Ніч вогню» («La Nuit de feu» [Schmitt 2015]) Ерік-Еммануель Шмітт вперше розкриває своє внутрішнє духовне та емоційне життя і показує, як подорож до пустелі Сахара перегорнуло все його життя як письменника і як людини. У романі «Людина, яка могла бачити крізь обличчя» («L'homme qui voyait à travers les visages» [Schmitt 2016]) Ерік-Еммануель Шмітт продовжив дослідження духовних таємниць у поєднанні з філософією та авантюризмом [Schmitt É.-É. Site officiel d'Éric-Emmanuel Schmitt]. У 2019 році світовій літературній спільноті було представлено ще один автобіографічний роман – «Щоденник втраченого кохання» («Journal d'un amour perdu» [Schmitt 2019]), в якому Ерік-Емманюель Шмітт, у формі

особистого щоденника, розповідає про смерть матері та всього жалю, який він пережив у зв'язку з цією трагічною у його житті подією.

Значним літературним проектом Еріка-Емманюеля Шмітта останніх років стало створення циклу з восьми великих романів, присвячених темі дослідження історії людської цивілізації. Цикл отримав назву «*La traversée des temps*» і на сьогодні опублікованими є перші чотири романи. Перший роман циклу – «Втрачений рай» («*Paradis perdu*» [Schmitt 2020]), був опублікований в 2021 році. У передмові до нього письменник анонсував ідею створення цього циклу – розповісти історію людства у формі роману. Поєднуючи наукові, медичні, релігійні та філософські знання та створюючи сильних, ніжних і дуже реальних персонажів, він переносить читачів з одного світу в інший, від доісторичних часів до нашого часу, від еволюції до революцій, тоді як минуле висвітлює сьогодення. У другому романі, «Небесна брама» («*La Porte du ciel*» [Schmitt 2021]) письменник занурює читача в розслідування на Близькому Сході, в епоху, описану в Біблії. Пером провидця, спираючись на нові дослідження в галузі асиріології, він відтворює складність і велич Месопотамії, регіону, про який, на переконання автора, ми так мало знаємо, але якому ми так багато зобов'язані [Schmitt É.-É. Site officiel d'Éric-Emmanuel Schmitt]. Третій роман, під назвою «Темне сонце» («*Soleil sombre*» [Schmitt 2022]) переносить нас у Давній Єгипет, у цивілізацію, яка розквітала більше трьох тисяч років. Ерік-Емманюель Шмітт продовжує свій епічний цикл «Подорож крізь часи» («*La Traversée des temps*»), присвячений різним епохам людської історії. Четвертий роман цього циклу, «Подорож крізь часи: Два королівства» («*La Traversée des temps: Les deux royaumes*» [Schmitt 2023]), вийшов у 2023 році. У цьому томі автор переносить читача в епоху Просвітництва, досліджуючи ідеї та події, які сформували сучасний світ.

У 2023 році побачив світ ще один автобіографічний роман автора – «Виклик Єрусалима» («*Le Défi de Jérusalem*» [Schmitt 2023]), в якому він художньо описує своє паломництво святими місцями Ізраїлю, цей роман є

продовженням попереднього роману «Ніч вогню» і становить з ним єдиний автобіографічний гіпертекст.

Відомий Ерік-Еммануель Шмітт також чотирма своїми збірками коротких оповідань: «Одетта Тулемонд та інші історії» («*Odette Toulemonde et autres histoires*» [Schmitt 2006]), «Мрійниця з Остенде» («*La Rêveuse d'Ostende*» [Schmitt 2007]), «Концерт на згадку про ангела» («*Concert à la mémoire d'un ange*» [Schmitt 2010]), удостоєний престижної Гонкурівської премії за короткометражну розповідь, оповіданнями «Два брюссельські джентльмена» («*Les Deux Messieurs de Bruxelles*» [Schmitt 2012]) та «Помста за прощення» («*La Vengeance du pardon*» [Schmitt 2017]). Натхненний міжнародним успіхом свого першого фільму «Одетта Тулемонд» з Катрін Фро та Альбертом Дюпонтелем, який вийшов 7 лютого 2007 року, він адаптував для кінематографу новелу «Оскар і рожева пані», фільм вийшов 2009 року з Мішель Ларок, Аміром та Максом фон Сюдовим у головних ролях.

Як любитель музики та музикант-аматор, Ерік-Еммануель Шмітт створив також низку літературних творів музичного спрямування, зокрема в його доробку кілька лібретто для опер («Одруження Фігаро» та «Дон Жуан»), автобіографічний роман «Моє життя з Моцартом» («*Ma vie avec Mozart*» [Schmitt 2005]), оригінальна відбірка уявного приватного листування з відомим композитором минулого. Згодом постали твори «Коли я думаю, що Бетховен мертвий, коли так багато кретинів живі» («*Quand je pense que Beethoven est mort alors que tant de crétins vivent*» [Schmitt 2010]), «Карнавал тварин» («*Le Carnaval des animaux*» [Schmitt 2014]), останній являє собою байку, що торкається самої суті музичної творчості. У жовтні 2017 року Ерік-Еммануель Шмітт дебютував у Паризькій національній опері з «Таємною Бізе» («*Le Mystère Bizet*» [Schmitt 2017]), висловлюючи своє захоплення Жоржем Бізе та Кармен [Schmitt É.-É. Site officiel d'Éric-Emmanuel Schmitt].

2016 року Ерік-Еммануель Шмітт був одногосно обраний членом Гонкурівського журі (l'Académie Goncourt), однієї з найпрестижніших літературних премій Франції.

З 2002 року письменник живе в Брюсселі, з 2008 році він є громадянином Бельгії. 9 червня 2012 року він є постійним членом Королівської бельгійської академії французької мови та літератури (l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique).

Усі його франкомовні твори публікуються виключно видавничою групою Альбен Мішель (Éditions Albin Michel). Вони є перекладеними більш, ніж п'ятдесятьма мовами світу, у тому числі й українською. Зокрема, українською є перекладені різножанрові твори Еріка-Емманюеля Шмітта «Загадкові варіації» [Шмітт 1996] (переклад з фр. Маркіяна Якубця, 2003), «Фредерік або Бульвар Злочинів» [Шмітт 1998] (переклад з фр. Неди Нежданої, 2005), «Пан Ібрагім та квіти Корану» [Шмітт 2001] (переклад з фр. Олени Борисюк, 2009), «Оскар і Рожева пані» [Шмітт 2002] (переклад з фр. Олени Борисюк, 2009), «Дитя Ноя» [Шмітт 2004] (переклад з фр. Зої Борисюк, 2009), «Ідеальне вбивство» [Шмітт 2008] (переклад з фр. Ірини Яремак та Люби Васильців, 2011), «Мрійниця з Остенде» [Шмітт 2007] (переклад з фр. Зої Борисюк, 2013), «Двоє добродіїв із Брюсселя» [Шмітт 2012] (переклад з фр. Івана Рябчія, 2015), «Зрада Айнштайна» [Шмітт 2014] (переклад з фр. Івана Рябчія, 2016), «Концерт пам'яті янгола» [Шмітт 2010] (переклад з фр. Івана Рябчія, 2017), «Мадам Пилінська і таємниця Шопена» [Шмітт 2018] (переклад з фр. Івана Рябчія, 2019), «Тектоніка почуттів» [Шмітт 2008] (переклад з фр. Івана Рябчія, 2020).

Ерік-Емманюель Шмітт є володарем численних літературних і театральних нагород, серед яких: гран-прі Французької Академії (2001, Grand prix du théâtre de l'Académie française, Франція, за сукупністю досягнень), Гонкурівська премія (2010, Prix Goncourt, Франція, за новелу «Concert à la mémoire d'un ange»), премія Мольєра (1994, Prix Molière, за п'єсу «Le Visiteur»), премія Квадрига (2004, prix Die Quadriga, Німеччина, «за

гуманність і мудрість»), премія Хронос (2005, prix Chronos, Швейцарія, за новелу «Oscar et la Dame rose»), премія Сіонської Божої Матері (2018, prix Notre Dame de Sion, Туреччина, за новелу «Les Dix Enfants que madame Ming n'a jamais eus»), премія університету Артуа (1995, prix du premier roman de l'université d'Artois, Франція, за роман «La Secte des égoïstes»), премія Академії Бальзак (1998, prix de l'Academie Balzac, Франція, за п'єсу «Frédéric ou le Boulevard du crime»), театральна премія (1997, prix du Théâtre de la ville, Германія, за п'єсу «Libertin»), премія Ротарі (2005, prix Rotary, Франція, за роман «L'Enfant de Noé»), премія Scrivere per Amore (2009, Італія, за новелу «La Reveuse d'Ostende»), премія Ола де Оро (2012, prix Ola de Oro pour la long métrage, Іспанія, за «Oscar et la Dame rose») та інші. Він має спеціальні відзнаки за розвиток культури та мистецтва від урядів Франції (chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres, 2001), Бельгії (commandeur de l'Ordre de la Couronne, 2016), Канади (chevalier de l'Ordre national du Québec, 2019), України (médaille pour le développement des arts et de la culture, 2013).

2004 року французький журнал «Lire» провів опитування серед французів аби дізнатись назви «книг, які змінили їхні життя»: новела «Оскар та рожева пані» був названий поряд з книгами «Три мушкетери», «Маленький принц» та Біблією. 22 листопада 2016 року, у Шербрукському університеті (Канада), Шмітт отримав титул почесного доктора наук (docteur honoris causa).

До різноаспектного вивчення творчості Еріка-Емманюеля Шмітта вже зверталися українські дослідники В. Ковтуненко [Ковтуненко 2020], А. Дядечкіна [Дядечкіна 2018], Т. Черкашина [Черкашина 2019; 2024а; 2024б; 2024с], а також зарубіжні дослідники Ж.-Л. Депюї [Dupuy 2015], Ф. Брюнель [Brunel 2019] та М. Кутюр [Couture 2020]. Їхні наукові праці присвячені аналізу інтертекстуальних зв'язків у драматургії Шмітта, філософії його творів, зокрема концепціям «Іншого» та екзистенційного вибору, а також особливостям драматичного наративу у його текстах.

Ерік-Емманюель Шмітт посідає помітне місце у літературному процесі перехідної доби між ХХ та ХХІ століттями. Його драматургія ґрунтується на філософському осмисленні реальності, що реалізується через релігійно-історичну тематику. Через призму таких сюжетів автор звертається до фундаментальних питань морального вибору, віри та сутності людського буття. Стил ь Шмітта характеризується здатністю поєднувати глибину інтелектуального аналізу з художньою доступністю, що виявляється у використанні іронії та елементів популярної культури для розкриття метафізичних концептів. Ця особливість його письма сприяє створенню відкритого діалогу з читачем і водночас наслідує традицію просвітницької філософії, зокрема ідей Дені Дідро, вплив якого простежується у світоглядних і творчих пошуках драматурга [Васильєва 2020, с. 111].

Ерік-Емманюель Шмітт є письменником, який пропагує підхід до філософії як до особливого дискурсу, що виражається в процесі інтеграції філософії та художньої літератури; метою цього підходу є надати своїм філософським ідеям і міркуванням правильної літературної форми.

Оптимізм є основною складовою світогляду письменника, у його творах це знаходить вираження у формі певних естетичних принципів. Саме на їхньому рівні письменник відкриває полеміку із постмодернізмом. Постмодерністичному песимізму, оформленому у вигляді іронічного дискурсу, принципу гри, нестійкого універсуму, Ерік-Емманюель Шмітт протиставляє позитивну програму життя. Її змістом є реабілітація загальнолюдських цінностей і відновлення внутрішнього морально-етичного стрижня особистості, розхитаного естетикою постмодернізму. Ця програма живиться ідеалами епохи Просвітництва та ідеями релігійного екзистенціалізму. Перші уможливили віру письменника в людину, другі визначили коло проблем, загальних для всього людства, і шлях їх вирішення – віру в Бога. Творчу манеру письменника відрізняє плюралізм і демократичність поглядів, діалогізм, синтез філософії і художньої

літератури, інтертекстуальність, підвищений інтерес до проблеми людини і морального вибору.

Становлення Еріка-Емманюеля Шмітта як письменника-філософа відбувалося передусім під впливом мислителів епохи Просвітництва. При написанні своєї дисертації про Дені Дідро, який був одним з найвидатніших представників філософської думки тієї епохи, Ерік-Емманюель Шмітт не міг оминати вивчення тогочасних тенденцій у філософії та літературі, зокрема і того, що стосувалося драматургії. Погляди Дені Дідро мали великий вплив на формування філософської думки Еріка-Емманюеля Шмітта: він надихався вірою просвітителя в можливості людського пізнання, розглядав людину не тільки як чутливу, але й як розумну істоту, визнаючи, що вона одночасно і музикант, і інструмент. Дідро для Шмітта є прикладом того, яким повинен бути письменник: на його думку, він має вміти висловити в зрозумілій доступній формі роздуми над складними, а часом і зовсім невирішеними питаннями, втілювати філософські ідеї в різножанрових творах – у казках, п'єсах, діалогах. Близьким у роботі Дідро для Шмітта є і те, що філософ Просвітництва з самого початку не претендує на істину у кінцевій інстанції. Тобто, він може виносити на розгляд різноманітні питання, вагатися потім у відповідях на них та в кінцевому етапі так відповіді на ці писання і не знайти. У творах Шмітта часто можна зустріти подібні прийоми – після прочитання п'єси читач не може чітко сформулювати якусь одну ідею, адже головна дійова особа чи герой самі так і не віднайшли істинне пояснення подіям чи своїм власним думкам. Так, у п'єсі «Відвідувач» відкритим залишається питання появи загадкового незнайомця та його походження (чи це і справді був Бог, чи реальна людина, чи лише плід уяви Фрейда).

Ще однією визначною рисою творчості Шмітта є звернення до релігійної тематики. Найбільш помітно це розкривається у творах «Євангеліє від Пілата», «Ніч вогню», «Виклик Єрусалиму» та новелах циклу «З незримого». Теологічна база його драматичних творів становить іноді визначну роль у аналізі їхнього філософського підґрунтя. Якщо звернутися

до позиції Дені Дідро щодо релігії, то слід зазначити, що французький філософ-просвітник послідовно критикував церковні інститути та догмати християнського віровчення. Він ставив під сумнів авторитет Біблії, вважаючи її текст збіркою, створеною різними релігійними діячами в різні епохи. Дідро стверджував, що в усіх релігіях мова Бога — це, насправді, голос людини. Особливо критично він ставився до описаних у Святому Письмі чудес, які, на його думку, є формою абсурду, що ґрунтується на порушенні природних законів. На думку мислителя, чудеса виникають там, де в них вірять, тобто є проєкцією релігійної свідомості. Він розглядав їх як міфологеми, подібні до міфів давніх язичницьких культур. Гостро полемізував і з ученням про пекло, трактуючи релігійні догмати як інструмент страху й підкорення. Дідро не вважав релігію джерелом моральності, проте водночас визнавав, що і атеїзм не гарантує автоматичного утвердження етичних норм. На його переконання, моральність повинна формуватися шляхом цілеспрямованого просвітництва, а справедливе суспільство, що базується на раціональних законах, є необхідною умовою морального розвитку людини, яка за своєю природою не є носієм зла чи пороку [Надольний 1999, с. 220]. Щодо Шмітта, то його ставлення до віри в Бога це питання зазнає значної еволюції у його літературній творчості: первісно він був, за його власним зізнанням, віруючим агностиком, відтак він не мав точної відповіді на питання про існування вищих сил. Це помітно у п'єсі «Візітер», де Фройд, будучи атеїстом, дозволяє собі відкритись Богові, яким він уявляє незнайомця. Ця віра допомагає психологу зазирнути до своєї душі та переглянути деякі свої погляди, віднайти відповіді на питання, що турбували та довгий час залишались без відповіді. Проте, починаючи від роману «Ніч вогню» і більшою мірою в романі «Виклик Єрусалиму», Шмітт змінює своє ставлення до релігії і визнає, що з певного часу він перестав бути агностиком і став віруючою людиною.

Просвітництво, до ідей якого часто тяжів Шмітт у своїй літературній творчості, було не тільки епохою філософії, але й епохою театру. Як і митці



Просвітництва, Шмітт був захоплений драматургією. Слідом за Дідро, Шмітт визнає, що мистецтво театру має специфічні особливості, завдяки чому драматичні твори є унікальними і не мають аналогів в інших родах і видах мистецтва. На його переконання, життя саме йде назустріч театру, підказуючи цікаві сюжети і колізії, наповнюючи старі форми новим змістом. Для просвітників викриття існуючого порядку, зривання масок – головні завдання драматургії [Зарва 2009, с. 54]. Шмітт має за мету – пошук відповідей на хвилюючі його питання. Він звільняється від гострої соціальної проблематики, властивої драматургам Просвітництва, і зосереджується на внутрішньому світі людини. Властива сучасному мистецтву діалогічність заміщає у творчості Шмітта категоричність соціальної критики просвітителів. Для автора діалог – це крок на шляху до істини. З цієї причини він згадує людей, які вміли вести бесіду, і в якійсь мірі змінили світ: Ісус, Сократ, Фройд.

Ідейні засади Просвітництва, зокрема прагнення спрямовувати людину до Добра і Справедливості, є близькими світоглядом Еріка-Емманюеля Шмітта. Хоча він є представником зовсім іншої історико-культурної доби, його творчість не перебуває в межах постмодерністської парадигми, так само як і не відтворює філософські постулати просвітників буквально. Водночас художній світ Шмітта зберігає гуманістичний пафос, що перегукується з основоположними ідеями XVIII століття. Для сучасної людини, яка втратила себе у «можливих світах» і «загралася» в їх інтерпретації, письменник пропонує повернутися до простих істин, а також відновити у своїх правах ідеї гуманізму, тобто надати пріоритету своїй особистості як унікальній цілісній системі, схильній до самоактуалізації, до вільної реалізації свого творчого потенціалу, до зміцнення віри у себе та досягненні свого ідеального «Я» [Ковалів 2007, с. 246].

Крім того, орієнтація на ідеали Просвітництва дає можливість Шмітту повернути буттю структурність і гармонійну організацію, оскільки ця епоха викликає із небуття метафізичний спосіб мислення. Письменник не лише

повертає метафізику, розвінчану постмодернізмом (зокрема, Ж. Дерріда виступав з критикою «метафізичного способу мислення»), але і стверджує ієрархічну структуру універсуму з ідеєю вищого початку.

На противагу постмодерністському баченню світу як хаотичного простору, що сформувалося під впливом кризи раціоналістичного наукового знання початку ХХ століття, Е.-Е. Шмітт вибудовує у своїх творах модель впорядкованого світу-космосу. Його драматургія відкидає постмодерністську ідею дезорієнтації та фрагментарності буття, натомість апелює до гармонії, смислу й структурної єдності. Якщо для постмодерної думки поняття Істини, Бога, сенсу життя та Розуму втрачають значення, поступаючись місцем множинності точок зору без претензій на абсолютність, то для Шмітта ці категорії зберігають центральне місце. Письменник визнає цінність різноманіття і плюралізму, але виводить їх із вищої інстанції – Бога, який постає джерелом Істини, Добра та Справедливості. Таким чином, на відміну від постмодерної позиції, Шмітт відстоює ідею універсальної істини, що ґрунтується на гуманістичних засадах – любові до людини та вірі в її гідність [Маньковська 1998, с. 131].

Шмітт звертається до пошуків «кінцевих істин» (яких часто так і не знаходить). Він використовує так звані метафізичні розповіді. Вони виступають у формі міфа, релігії, літературно-художньої традиції, психології. Спираючись на ці системи, Ерік-Емманюель Шмітт повертає людину на шлях пошуку істин, в той час як постмодерністська філософія відмовляла йому в цьому. Ще один фактор, який відрізняє авторський стиль Шмітта від традиційного постмодерністського стилю пов'язаний з філософією мови. Специфіка філософії мови Еріка-Емманюеля Шмітта, з одного боку, базується на діалогічному дискурсі, а з іншого, – проявляється у сфері комічного, у гуморі. Оскільки Ідеалу не існувало, людині залишалося лише блукати серед нескінченного числа дійсних можливостей. На відміну від іронії і сатири гумористична позиція не передбачає вибору, а лише спостереження і констатування, тому вона не агресивна. В основі гумору

лежить відхилення від норми або стереотипу, причому відхилення і норма в гуморі являють собою «єдність в контрасті». Для гумористичного світосприйняття характерно прийняття дійсності такою, яка вона є, без осуду і відторгнення. Для Шмітта важливо показати, що Ідеал і дійсність знаходяться не в антагоністичних відносинах домінування першого над другим, але в стосунках рівно можливих і взаємно визнають один одного, а засобом для досягнення цієї мети стає гумор. Діалог у Шмітта оголює проблематичність життя, а гумор, не заперечуючи і не висміюючи її, допомагає з нею примиритися. У творі «Оскар та Рожева Пані», автор підіймає дуже хворобливу тему сучасності – рак. Ця тема, особливо в контексті дитинства, є дуже гострою та проблемною, але Шмітт у своєму творі через образи та символи пропагує звернення не до трагізму, а до інших явищ: друзі, розуміння, усвідомлення, боротьба та віра, не дивлячись ні на що. Письменник проповідує гуманізм, основу якого складають філософські питання, що зачіпають основи людського буття. Формування глибинного філософського пласта у драматичних творах забезпечується не тільки зверненням Шмітта до основоположних питань людського буття, але також завдяки дублюванню основного сюжету сюжетом притч.

### 1.3. Методологія дослідження

Зважаючи на багатоаспектність матеріалу дослідження, аналіз драматичного спадку Еріка-Емманюеля Шмітта потребуватиме звернення до кількох методологічних підходів, основними серед яких будуть герменевтичний, компаративний та синергетичний.

#### *Герменевтичний підхід.*

Для аналізу драматичних творів Еріка-Емманюеля Шмітта, відомого своїм тяжінням до екзистенційних питань, символіки та багат шаровості значень, герменевтика, як філософія інтерпретації тексту, є особливо важливою, адже для цього автора, як і для цієї науки, мова є ключовим

елементом комунікації. Гадамер у своїх роботах зазначав, що мова – це не лише засіб вираження, а й сам ріст, у якому розгортається істина [Гадамер 2000, с. 474]. Шмітт створює сам простір: у його текстах можна простежити наявність діалогу між текстом і читачем, який залучає культурний, релігійний, соціальний контексти для його інтерпретації.

Герменевтика є наукою про тлумачення текстів, що виникла з потреби інтерпретації священних та філософських текстів в античні часи. Проте, як філософська дисципліна, вона отримала своє сучасне обґрунтування завдяки працям таких мислителів, як Фрідріх Шлейєрмахер, Вільгельм Дільтей, Мартін Гайдеггер і Ганс-Георг Гадамер. Основною метою герменевтики є розкриття прихованого або багатозначного змісту тексту шляхом діалогу між читачем і текстом, який враховує його історичні, культурні та соціальні контексти. Це дозволяє не лише розуміти текст у його первісному значенні, а й відкривати нові інтерпретації, що відповідають сучасному часу [Герменевтика. Енциклопедія сучасної України 2006, с. 411].

Фрідріх Шлейєрмахер є одним із засновників сучасної герменевтики, особливо в контексті інтерпретації текстів. Він підкреслював необхідність розуміння інтенцій автора, водночас інтерпретуючи текст з урахуванням його історичного контексту. Шлейєрмахер вважав, що інтерпретація повинна включати не лише емпатію до автора, але й структурований підхід до мови тексту і суб'єктивних внесків читача. Його підхід до герменевтики мав великий вплив на теологічні дослідження та став основою для подальших філософських інтерпретацій текстів [Schleiermacher 1838]. Вільгельм Дільтей розвинув ідеї Шлейєрмахера, включивши більш глибоке розуміння історичного контексту процесу інтерпретації. Для Дільтея розуміння тексту вимагало визнання історичних умов, в яких цей текст був створений. Він вважав, що акт інтерпретації – це динамічний процес, в якому інтерпретатор повинен занурюватися в культурну та історичну обстановку тексту [Dilthey 1996]. Мартін Гайдеггер у своїй роботі «Буття і час» переосмислив герменевтику як фундаментальну частину людського існування в розумінні.

Гайдеггер стверджував, що інтерпретація – це не просто діяльність, спрямована на тексти, а онтологічна характеристика людського буття, коли ми інтерпретуємо світ і самих себе. Для Гайдеггера розуміння починається з нашого щоденного досвіду буття, який завжди є процесом інтерпретації. Його герменевтика пов'язана з екзистенціальною філософією, де інтерпретація тексту чи явища є частиною розкриття глибших значень самого буття [Heidegger 1927], і ці ідеї є дотичною нашому дослідженню. Ганс-Георг Гадамер розвинув герменевтику, зробивши акцент на процесі «злиття горизонтів», в якому читач і текст вступають у діалог, що поєднує їх різні історичні та культурні перспективи. Герменевтика Гадамера ґрунтується на ідеї, що розуміння є історично обумовленим процесом, і що зміст тексту може змінюватися в залежності від того, як нові покоління взаємодіють з ним. Він стверджував, що справжнє розуміння потребує визнання інтерпретативної природи всього людського досвіду, коли попередні припущення та упередження впливають на наше сприйняття світу [Gadamer 1960].

Якщо розкривати філософське підґрунтя п'єс Е.-Е. Шмітта через символіку та багатозначність, то в цьому аспекті герменевтика може посприяти розкриттю символічних елементів та метафоричних змістів творів драматурга, в яких він підіймає питання сенсу життя і смерті, реальності і мрії тощо.

Для нашого дослідження важливим є також, що наука герменевтика також тісно пов'язана з історичним та культурним контекстами тексту, що теж є актуальним для аналізу творчості Шмітта, зокрема тих творів, де автор бере за основу реальні історичні події та відомих постатей в них (Дідро, Фройд, Гітлер), пропонуючи читачеві самостійно дати відповіді на відкриті філософські питання, що потребує осмислення їх через сучасну перспективу.

Тим самим, герменевтика має широке практичне застосування в аналізі творчого здобутку Шмітта, адже дає змогу дослідити, як метафори і символи твору дозволяють розкрити філософський задум автора, як читач взаємодіє з

текстом, зокрема, як твори автора сприймаються в різних культурах і чому вони залишаються актуальними.

*Компаративний підхід.*

Методологія компаративних студій також є надзвичайно важливою для нашого дослідження, адже дозволяє визначити універсальні і специфічні риси драматичних творів Шмітта, досліджувати літературні процеси через призму культурного обміну, виявляти типологічні паралелі між творами різних літератур, аналізувати трансформацію сюжетів, образів, жанрів чи стилів у нових контекстах, досліджувати впливи авторів інших історичних епох на драматичну творчість сучасного автора.

У загальному розумінні, компаративні студії в літературі, або літературна компаративістика, – це напрям гуманітарних досліджень, який зосереджується на вивченні взаємозв'язків, взаємовпливів та порівняльному аналізі літературних явищ різних національних, культурних, мовних та історичних контекстів. Зasadничим для нашого дослідження є те, що компаративістика базується на принципі міждисциплінарності, вона залучає до літературознавчого аналізу методи й прийоми культурології, історії, соціології, філософії, лінгвістики та інших дисциплін [Компаративні студії: курс лекцій]. Ключовими концептами компаративних студій є інтердисциплінарність, інтермедіальність та інтертекстуальність.

Під інтердисциплінарністю ми розуміємо інтеграцію підходів, методів і знань із різних наукових дисциплін для вирішення складних питань. У компаративних студіях це дозволяє аналізувати літературні тексти у взаємодії з іншими галузями знань, такими як історія, філософія, культурологія, соціологія, психологія тощо. Основна її мета – розширити межі розуміння тексту за рахунок включення контекстів та ідей із різних галузей знання [Barthes 1977], що потребуватиме наше дослідження драматичного спадку Шмітта.

Інтермедіальність стосується взаємодії між різними видами мистецтв (літературою, живописом, кіно, музикою тощо). У компаративних

дослідженнях це поняття використовується для аналізу того, як тексти змінюються і трансформуються при переході з одного мистецтва до іншого, як вони перекодовуються. Наприклад, це може бути адаптація літературного твору у форматі кінофільму, створення графічних романів чи переосмислення тексту через візуальні мистецтва [Клеопов 2018]. Цей аспект також є перспективним для проведення наукових студій драматургії Шмітта.

Інтертекстуальність є особливим видом взаємодії текстів, коли один текст посилається, цитує, пародіює або трансформує інший. Юлія Крістева вперше ввела цей термін у науковий обіг, вказуючи, що кожен текст є «мозаїкою цитат». Під час компаративних студій інтертекстуальність дозволяє аналізувати літературні твори у взаємозв'язку, підкреслюючи діалог між авторами, текстами та епохами [Крістева 2004, с. 60-70] що є важливим для нашого дослідження.

Відтак, компаративні студії є ефективним інструментом для аналізу драматичної творчості Еріка-Емманюеля Шмітта завдяки багатогранності його творів, які відображають філософські, культурні, релігійні аспекти. Інтердисциплінарний підхід дозволить нам розкрити багатогранність тематики Шмітта, зрозуміти впливи різних наукових дисциплін (передусім філософії, психології, історії) на його світогляд і творчість. Аналіз інтертексту драматичних творів Шмітта дозволить нам виявити глибинний зміст творів, а також дослідити, як драматург адаптує класичні ідеї для сучасного читача.

#### *Синергетичний підхід.*

Ще однією методологією, яка дозволить нам дослідити драматургію Еріка-Емманюеля Шмітта як живу, динамічну систему, що постійно взаємодіє із зовнішнім контекстом і самоорганізується через внутрішні конфлікти та кризи є синергетика.

Синергетика є наукою про складні, різної природи і призначення, системи, що самоорганізуються. Як правило, такі системи складаються з різнорідних елементів, пов'язаних між собою структурно і / або

функціонально. Синергетика вивчає принципи самоорганізації систем, що виникають еволюційним шляхом, здатні адекватно реагувати на зовнішні зміни, впливи, змінюючи самостійно свої параметри, структуру, функції і тим самим зберігаючи себе. Системи, що самоорганізуються, коротко позначимо як С-системи [Піхтовнікова 2018].

Про здатність складових С-системи моделювати одна одну і навколишнє середовище слід сказати стосовно дискурсу окремо. Відповідно до синергетичної концепції у будь-якому типі дискурсу є актуальною взаємодія тексту і контексту, а також їхнього продукту – підтексту. У процесі самоорганізації художнього дискурсу текст і підтекст моделюють один одного і навколишнє середовище, створюючи поляризацію смислів у дискурсі. Процес утворення дискурсу як С-системи умовно можна розділити на три етапи:

- 1) когнітивний (етап задуму, планування, обліку обмежень);
- 2) прагматичний (створення стратегій, що реалізують задум);
- 3) етап мовно-мовленнєвої реалізації (реалізація стратегій у мові).

Учасниками кожного етапу, що утворюють самокеровану систему, є такі:

- 1) автори (автор) дискурсу, що виступають як мовні особистості;
- 2) вбудовані в мовну картину світу соціальні очікування (замовлення) на результати реалізації дискурсу;
- 3) обмеження на дискурс: традиції жанрів, обсяг, норми викладу, екстралінгвальні умови та ін.

З погляду синергетики пп. 1 і 2 складають зміст атрактора – ментального конструкту, який направляє процес утворення дискурсу в потрібне русло послідовного досягнення цілей. Зміст атрактора – надати формі та змісту гнучкості та динамізму [Піхтовнікова 2018].

Поняттю «атрактор» протистоїть поняття «репелер» – набір параметрів та їх значень, які «відштовхують» С-систему від положення рівноваги в тому сенсі, що він вводить обмеження різної природи на свободу прагнення С-



системи до мети, до рівноваги. Якщо атрактор позначає той стан рівноваги С-системи, до якого вона прагне як до своєї мети, то репелер висловлює своїм змістом усі обмеження та заборони для системи. Наприклад, при утворенні дискурсу змістом репелера є норми викладу, традиції жанру, обсяг, екстралінгвальні умови, архетипи комунікантів тощо. Змістом атрактора виступають характеристики автора дискурсу як мовної особистості, його інтенції, а також вбудовані в мовну картину світу соціальні очікування на результати реалізації дискурсу [Піхтовнікова 2018].

У творах Еріка-Емманюеля Шмітта атракторами можуть бути такі елементи: центральні теми твору (ідея смерті й прийняття у «Оскар і Рожева Пані»), персонажі (фігура загадкового відвідувача, який спрямовує дискусію до тем сенсу життя, релігії та свободи вибору у «Відвідувачі»), ідея чи моральний конфлікт (конфлікт генія та його відповідальності перед людством у «Зраді Айнштайна»), простір (готель, який об'єднує персонажів у їхніх роздумах про життя та смерть і робить їх рівними перед обличчям смерті у «Готелі двох світів») тощо.

Репелерами виступають образи та символи, конфлікти, які викликають у читача сумнів чи роздуми, часто навіть дискомфорт, як от наприклад у «Оскір і Рожева пані», де репелером можна вважати саму тему смерті, дитячих страждань, що викликає напругу та неприйняття.

Часто один і той самий елемент може бути репелером на початку сюжету і атрактором наприкінці, як у творі «Пан Ібрагім та квіти Корану», де репелером напочатку виступають культурні та релігійні відмінності, створюючи бар'єр між персонажами, але саме вони і приводять потім до гармонії та розуміння між ними.

## Висновки до розділу 1

Французька драматургія, що має давню і багаточисельну історію, залишається одним із найвпливовіших феноменів у світовому літературному

процесі. Її розвиток не лише віддзеркалює фундаментальні зміни у суспільстві, філософії та естетиці, а й задає вектор інновацій у театральному мистецтві. Впродовж століть вона проходила трансформації — від нормативності класицизму до свободи театру абсурду й відкритості постдраматичних експериментів. У сучасному літературному контексті ця тяглість формує підґрунтя для нових художніх пошуків.

Особливої уваги заслуговує теоретичний аспект драми як літературного роду. Традиційно драму визначають як форму, що реалізується у дії, а не в оповіді. У центрі завжди перебуває персонаж, його вибір, вчинок, конфлікт, який рухає сюжет. Класична драма ґрунтувалася на чіткій фабулі з зав'язкою, кульмінацією та розв'язкою, мала компактну побудову в межах єдності місця, часу й дії. Водночас у сучасній драматургії відчувається зрушення до «відкритої драми», де порушується лінійність, з'являються фрагментовані структури, а дія поступається місцем розмові або навіть мовчанню. Такі зміни вимагають нового прочитання драматичного тексту, залучення глядача до інтерпретації як активного співучасника. Саме ця динаміка між традицією й новизною визначає обличчя сучасної французької драми.

У цьому контексті особливе місце займає Ерік-Емманюель Шмітт – драматург, який тонко балансує між класикою й новаторством. Його драматургія демонструє глибоку повагу до жанрових канонів, але водночас відкриває їх на філософський діалог із сучасністю. У його п'єсах ми бачимо не лише збереження діалогічної форми, а й її переосмислення: діалог тут – це не лише обмін репліками, а спосіб мислення, метод духовного пошуку.

Шмітт звертається до одвічних тем – віри, смерті, вибору, провини, любові – і пропонує оригінальне бачення морально-етичних дилем. Його тексти вирізняються тонким балансом між інтелектуальністю та доступністю: з одного боку, вони наповнені алюзіями на класику та філософськими роздумами, з іншого – зберігають чітку фабулу, емоційність і драматизм, що дозволяє бути цікавими для широкої аудиторії. Використання відкритих

фіналів, акцент на підтексті, інтеграція сучасних тем – усе це створює атмосферу рефлексії, яка триває після завершення вистави.

Синергетичний підхід до аналізу його драматургії дозволяє побачити ці твори як багатовимірні системи, в яких взаємодіють філософія, релігія, психологія, історія, література й театр. Інтермедіальність у п'єсах Шмітта виявляється через активне залучення інших видів мистецтва – музики, живопису, кінематографа, що розширює горизонти сценічної інтерпретації. Інтертекстуальність проявляється у вигляді цитат, алюзій, стилізацій, прихованих або відкритих діалогів із текстами минулого. Це не лише поглиблює зміст, а й закорінює сучасний текст у традиції, з якої він виростає.

Таким чином, французька драматургія постає як живий процес, що синтезує нові естетичні тенденції з культурною спадщиною. Творчість Еріка-Емманюеля Шмітта є значущим етапом цього процесу: вона відкриває нові можливості для театру як форми пізнання й осмислення дійсності, поєднуючи традиційні жанрові форми з сучасними мистецькими практиками, що забезпечує її незгасаючу актуальність і глибину.

## РОЗДІЛ 2

### ТЕАТР ЯК ЦЕНТРАЛЬНЕ МІСЦЕ ДІЇ ДРАМАТУРГІЇ

#### ЕРІКА-ЕММАНЮЕЛЯ ШМІТТА

##### **2.1. Мольєрівський театр і творчість Еріка-Емманюеля Шмітта: п'єса «Дуже легкий чоловік»**

Творчість Еріка-Емманюеля Шмітта є багатогранною та здатною об'єднувати унікальний авторський стиль із відлунням театральної спадщини. Одним із ключових джерел натхнення для драматургії Шмітта є французький класицизм, зокрема його традиція, закладена Жаном-Батістом Мольєром. У своїх п'єсах Шмітт виявляє глибоке розуміння драм і принципів Мольєра, але водночас модернізує їх, адаптуючи їх до сучасних соціальних і моральних реалій.

П'єса «Дуже легкий чоловік» є прикладом транстекстуального діалогу між класичною та сучасною драматургією. Вона є однією з найвідоміших п'єс Еріка-Емманюеля Шмітта і вперше була опублікована у паризькому видавництві «Albin Michel» у 2013 році. П'єса одразу отримала позитивні відгуки критиків, які зацентрували увагу на тому, що вона стала значним внеском у сучасний театр, демонструючи здатність Шмітта поєднувати класичні мотиви з актуальними темами [Gehbelle 2013]. Критиками було високо оцінено її глибокий філософський підтекст і вміння автора майстерно поєднувати комічне та драматичне.

П'єса «Дуже легкий чоловік» є прикладом транстекстуального діалогу між класичною та сучасною драматургією. Вперше вона була поставлена 18 січня 2013 року в паризькому театрі «La Gaîté Montparnasse» під режисурою Крістофа Лідона. Головні ролі виконали відомі французькі актори: Ролан Жіро (Alex), Жером Анже (Alceste), Марі-Крістін Данеде (Doris), Жулі Дебазак (Célimène), Інгрід Доннадьє (Joséphine) та Сільвен Катан (Odon). П'єса одразу отримала позитивні відгуки критиків, які акцентували увагу на

її внеску в сучасний театр, зокрема на здатності Шмітта поєднувати класичні мотиви з актуальними темами. Критики відзначили глибокий філософський підтекст твору та вміння автора майстерно поєднувати комічне та драматичне [Gäbele 2013]. З офіційного сайту драматурга також відомо, що п'єсу було перекладено англійською мовою.

П'єсу побудовано за принципом органічного поєднання сучасного і минулого, як діалог епох, де ключовою темою розмови стає питання етики та філософських основ буття людини. За сюжетом, головний персонаж п'єси – актор Алекс, наш сучасник – готується до прем'єри ролі Мізантропа у відомій комедії Мольєра. Однак його репетиції порушує несподівана поява у дзеркалі Незнайомця – одного з персонажів мольєрівської п'єси.

У п'єсі «Дуже легкий чоловік» Еріка-Емманюеля Шмітта дзеркало відіграє центральну роль не просто як сценічний елемент, а як символ самопізнання і роздвоєння особистості. Головний герой, актор Алекс, зустрічає незнайомця, який кидає виклик його сприйняттю власного «я». Однак ця зустріч має ще глибший сенс: незнайомиць у п'єсі є відображенням внутрішніх сумнівів героя. Він уособлює межу між ілюзією сцени та реальністю, між роллю та справжньою особистістю.

Мотив незнайомця в дзеркалі, який ставить під сумнів ідентичність персонажа, зустрічається в багатьох літературних творах. Шмітт працює в цій традиції, розширюючи її драматургічним способом.

Однією з найближчих паралелей до Шмітта є роман «Незнайомиць у дзеркалі» («Stranger in the Mirror», 1973) Сідні Шелдона [Sheldon 1976]. Його головний герой, відомий актор Тобі Темпл, настільки занурений у свою популярність і створений для інших образ, що поступово втрачає справжнє «я». Дзеркало в романі стає метафорою внутрішнього розколу, оскільки герой бачить у ньому не того, ким він себе вважає, а того, ким його зробило суспільство. У Шмітта цей мотив працює подібним чином: актор Алекс, як і Темпл, живе у світі мистецтва та популярності, а його зустріч із незнайомцем

є випробуванням на справжність. Чи є він ще собою, чи вже повністю став вигаданим персонажем?

Ще один важливий паралельний текст – «Портрет Доріана Грея» («The Picture of Dorian Gray», 1890) Оскара Вайлда [Вайлд 2016]. Доріан Грей уникає старіння, але його портрет стає дзеркалом його зіпсованої душі. Він бачить не просто своє відображення, а свою справжню природу, яку він намагається приховати.

Алекс у п'єсі Шмітта також змушений зустрітися зі своєю істиною. Незнайомець у дзеркалі може трактуватися як його внутрішній голос або інший бік його особистості, який він не хоче приймати.

Образ незнайомця можна пов'язати із мотивом дзеркала, самоспоглядання та множинної ідентичності, що також відсилає до Нарциса. Міфологічний образ Нарциса, описаний у «Метаморфозах» Овідія (Roma, 8 AD) [Ovid 1986], є одним із найдавніших прикладів мотиву віддзеркалення і втрати ідентичності. Його можна розглядати як важливий інтертекстуальний елемент у «Дуже легкий чоловік» Еріка-Емманюеля Шмітта, оскільки головний герой Алекс, подібно до Нарциса, стикається із власним відображенням, яке змушує його переосмислити самого себе. У випадку Шмітта герой бачить у незнайомці щось невід'ємне від себе, подібно до того, як Нарцис у воді бачить власне відображення.

Алекс у «Дуже легкий чоловік» постає сучасним відгуком Нарциса, адже, звикши грати роль, він поступово втрачає розуміння того, ким є насправді. Його існування цілковито залежить від чужого погляду, оскільки він живе у світі театру і слави, де кожен рух, кожна емоція – це частина продуманої гри. Проте зустріч із незнайомцем у дзеркалі стає для нього моментом самопізнання, що виявляється не лише болючим, а й небезпечним, оскільки змушує героя поставити під сумнів власну ідентичність.

Дзеркало в цій п'єсі виконує роль образу-символу, що втілює межу між реальністю та ілюзією, правдою і вигаданим образом. Воно не лише відображає героя, а й оголює його внутрішню суть. Як у міфі про Нарциса,

герой Шмітта стикається з відображенням, яке його зачаровує, але не дає можливості наблизитися, залишаючи його сам-на-сам із власною сутністю.

Таким чином, у п'єсі Шмітт дзеркало перестає бути лише символом ілюзії та самообману і натомість перетворюється на інструмент пізнання правди, від якої герой не може втекти, навіть якщо прагне цього всіма силами. Це більше, ніж просто об'єкт відображення – це екзистенційне випробування, яке розкриває приховані страхи, сумніви та суперечності людини, змушуючи її не просто бачити себе, а й усвідомлювати, ким вона є насправді.

Альцест вступає з Алексом у діалог-дискусію про сенс правдивості та чесності, вказуючи на невідповідність актора цій ролі через його поступливий характер і прагнення до загальної любові [Gäbele 2013].

Алекс є уособленням сучасного митця, який балансує між традицією та новаторством. В його акторському доробку вже є безліч блискуче зіграних класичних постановок, він є відомим всьому Парижеві актором, який напередодні спектаклів отримує в гримерку багато квітів від шанувальників, що відображено серед іншого в п'єсі. Квіти є обов'язковим атрибутом підготовки до спектаклю, знаком визнання та шани, успіху, до якого Алекс звик, за квітами інтерпретується характер кожної особи, хто є шанувальником його творчості. Алекс є досвідченим та впевненим у собі актором – у той час як його колеги хвилюються та нервують перед виступом, він дозволяє собі приходити в театр ледь не в останню мить перед виходом на сцену, бо знає свій клас і не бачить потреби готуватися до чогось заздалегідь.

Незнайомець, що з'являється у дзеркалі, Альцест, постає образом відповідального актора класичного театру. Подібно до свого амплуа в п'єсі Мольєра «Мізантроп» (1999), він є безкомпромісним у ставленні до людських вад і абсолютно відданим ідеї правдомовності. Ця принциповість у контексті сучасності може сприйматися як надмірна категоричність або навіть соціальна неадаптованість, адже його несприйняття компромісів

вступає в конфлікт із природою людських взаємин, які часто будуються на тонких соціальних конвенціях. Та з іншого боку, якщо характеризувати цей персонаж у контексті історичних подій та настроїв XVII століття, то Альцестове вміння відстоювати свою думку, говорити правду і захищати мораль попри скептичне ставлення інших неабияк вирізняє його поміж оточення, що улесливо догоджає одне одному [Мольєр 2005].

В епоху абсолютизму та суворої суспільної ієрархії, ці його риси мали інше значення. Альцест виявляв прагнення до моральної чистоти та ідеалу щирості в часи, коли придворний етикет і норми світського життя передбачали удаваність і дипломатичність у висловлюваннях. Як зазначають дослідники французької класицистичної драми, XVII століття було періодом, коли театр ставав не лише розвагою, а й засобом морального виховання суспільства, а Мольєр через свої п'єси демонстрував суперечність між індивідуальними чеснотами та соціальними механізмами пристосування [Bray 1954, с. 256].

Таким чином, Альцест у XVII столітті був не просто суворим критиком оточення, а радше постаттю, що репрезентувала контрверсію між особистісною чесністю та суспільними очікуваннями.

Інтегруючи цей класичний образ з його мораллю XVII століття в сучасну драматургію, Шмітт не лише переосмислює цей образ і його життєві переконання в нових умовах, а й демонструє контраст між мораллю доби класицизму та більш гнучкими етичними нормами XXI століття, показуючи їх еволюцію протягом століть.

У цьому контексті Незнайомець у дзеркалі виступає уособленням принципів, що втрачають свою абсолютність у сучасному світі, в якому компроміс і емпатія переважають над суворою категоричністю.

Ще одним важливим для розуміння етичного драматичного конфлікту п'єси персонажем є Леда – провідна актриса театру, яку Алекс обрав на роль Селімени (коханої Альцеста у п'єсі «Мізантроп» Мольєра), не стільки через її професійні якості, скільки через особисту симпатію до неї. Так само як і



образ Алекса, її образ поєднує значну акторську майстерність з феноменом того, настільки театр є невіддільним від життя митців.

Як і Алекс, вона існує у світі, де межа між театральною сценою та реальністю є розмитою, що підкреслюється її власним коментарем про постійну необхідність відповідати очікуванням суспільства: «Отож. Дуже легко розчарувати публіку, коли вона очікує чогось надзвичайного. У мене та ж проблема: мене вважають іконою елегантності, і тепер я не можу одягнути сукню без хвилювання. Якщо мій одяг буде простим, люди подумують, що я їх зневажаю. Отже, я приречена ходити по хліб, вдягнена як новорічна ялинка, і носити вечірні сукні з п'ятої години дня. Моя професія – подобатися» [Schmitt 2005, с. 2] (*тут і надалі переклад з французької наш. – О. В.*). У цьому уривкові виявлено один із ключових аспектів її характеру: вона має постійно виконувати свою роль не тільки на сцені, а й змушена преносити своє амплуа актриси у власне повсякденне життя, дотримуючись соціальних норм, нав'язаних їй її амплуа в мистецькому середовищі. Театр для неї є не лише професією, а й способом існування, який диктує певні норми поведінки, у тому числі за межами сцени.

Через прийом паралелізму проводиться паралель між Ледою та її сценічною героїнею – Селіменою. Як і у випадку з п'єсою Мольєра, її поведінка є контрверсійною й неоднозначно сприймається оточуючими.

У п'єсі Шмітта Леда також викликає протилежне розуміння її сутності у двох головних чоловічих персонажів. Для Незнайомця у дзеркалі (Альцеста) вона є уособленням мінливості, кокетства, відсутності моральних принципів, що суперечить його уявленню про чесність і вірність: «Віддаляйтеся від неї, ця дівчина геть не та невинна овечка, як ви собі уявляєте. Їй бракує чесноти» [Schmitt 2005, с. 7]. Алекс же, навпаки, сприймає її свободу як природний прояв людської емоційності, не засуджує її за прагнення до амурних пригод, навіть коли дізнається про її зв'язок із Одоном Фріцом: «Я ніколи не вважав Леду чеснотливою. Сором'язливість, стриманість, вірність чоловікові – це радше декорації, які вона використовує,

наче вуаль, що приховує обличчя, аби зробити його ще бажанішим. Хоча ніхто нічого не довів, їй уже приписували кількох коханців. Не перебільшуйте. Леда – жінка, яка подорожує, яка цікавиться світом, яка вдосконалює свій розум через порівняння. Вона доросла й досвідчена» [Schmitt 2005, с. 41].

Це протиставлення наочно показує різницю між класичним та сучасним розумінням концепції любові. У класичній моделі, яку втілює Альцест, стосунки між чоловіком і жінкою будуються на ідеї взаємної вірності, моралі та певної жорсткої структури соціальної поведінки. У сучасному розумінні, в якому любов позбавлена догматичної природи і визначається індивідуальним вибором кожної особи, поведінка та життєві переконання Леди сприймаються зовсім по-іншому.

Подібна постановка питання за принципом надання контроверсійних поглядів на одне й те саме поняття етики є типовою для драматургії Шмітта, драматург у багатьох своїх творах досліджує відносність моральних категорій, передусім у сфері кохання та міжособистісних стосунків.

Леда, попри свою зовнішню розкутість, все ж залишається заручницею тих самих соціальних і професійних механізмів, які визначають її поведінку. Її відносини з чоловіками можна розглядати не лише як прояв особистісного вибору, а й як стратегію соціальної адаптації у світі, де влада та контроль над жінками досі лишаються реальністю. Вона змушена вести гру, аби залишатися бажаною, популярною і затребуваною, про що свідчить її інтимний зв'язок з Одоном Фріцом, який приваблює її, на відміну від Алекса, у першу чергу своєю брутальністю: «Ти жахливий! Ніхто не має права так зі мною розмовляти! Ти гидкий, невихований, зарозумілий, жорстокий... (вона кидається йому в обійми). Ах, я не можу стояти перед чоловіком, який мене лякає... (вони цілуються пристрасно, грубо)» [Schmitt 2005, с. 61].

Одон Фріц є самопроголошеним новатором у драматургії, цей персонаж уводиться Шміттом до п'єси в амплу сатиричного образу радикального, але поверхневого реформатора театру. Він поводить зухвало

від самого початку знайомства з Алексом, демонструючи вороже ставлення та зарозумілу зверхність, критикуючи успіх актора, що є вираженням заздрощів. Він одразу намагається встановити ієрархію, посилаючись на свої зв'язки з директором театру, тоді як Алекса, визнаного актора з усталеним авторитетом, зводить до рівня представника «застарілої сцени».

Його персонаж є карикатурою на псевдоінтелектуальне новаторство, яке намагається заперечити традиції не через глибоке їхнє осмислення, а через демонстративну відмову від минулого. Його головний метод – ігнорування класичного театру як такого, що він відкрито визнає, хизуючись тим, що не відвідує вистав і, відповідно, не обтяжений знанням традиції. Він заявляє, що: «Я перевинайшов театр з однієї простої причини: я його ненавиджу і ніколи не ходжу на вистави. Ось у чому моя сила! Щоб знищити минуле, незнання є ефективнішим за знання, адже знання обтяжене повагою, ностальгією, захопленням або, що ще гірше – компетентністю. Тільки варвар може бути справжнім революціонером» [Schmitt 2005, с. 44]. Такий підхід робить його постать абсурдною, адже його претензії на створення нового театру ґрунтуються не на досвіді чи розумінні мистецтва, а на відкиданні усього попереднього.

Одним із ключових елементів пародійності образу є назва п'єси, яку він створив і яка звучить відверто абсурдно – «Combien de fois je me suis astiqué le pénis dans les toilettes pendant que mes parents s'engueulaient» (що в перекладі: «Скільки разів я мастурбував у туалеті, поки мої батьки сварилися») [Schmitt 2005, с. 43]. Уже сама форма цієї назви, її довжина, надмірна відвертість та провокативність імітують радикальні маніфести сучасного експериментального театру, що часто тяжіють до епатажу та руйнування табу заради привернення уваги. Шмітт використовує цей прийом для того, щоб висміяти підміну естетичної та змістової глибини театру голою провокацією. Це натяк на тенденцію, коли театральне мистецтво намагається шокувати глядача, не пропонуючи йому нічого, крім скандального концепту. Саме в цьому контексті Шмітт влучно добирає реакцію на такі провокації

представника класики Альцеста, який присутній при розмові: «Захоплюючись штучною оригінальністю, можна до краю спротивити здоровий глузд» [Schmitt 2005, с. 44]. Тут важливу роль відіграє і акцент на довжині назви, що, на думку Алекса може бути занадто великою для афіші: «На афіші це займе цілу колонку» [Schmitt 2005, с. 43], на що лунає відповідь: «Це ж привертає увагу, чи не так?» [Schmitt 2005, с. 43]. Цей діалог акцентує увагу на проблемі нинішніх театрів – на маркетингових механізмах, які в сучасному театрі та мистецтві нерідко передують реальній оцінці твору. Цей епізод п'єси відсилає до проблеми надмірної комерціалізації сучасного театру, коли рекламні гасла та скандальні заяви стають важливішими за сам текст п'єси чи її естетичну цінність. З огляду на те, що прибічником цих ідей є гротескний персонаж, можемо говорити про власне ставлення Шмітта до цих новітніх тенденцій – драматург все ж таки віддає перевагу змісту, як класики, а не епатажності та масовості.

Хоча п'єса «Дуже легкий чоловік» не містить чітких вказівок на конкретний рік чи період, ми можемо їх визначити опосередковано, зокрема через діалоги між Алексом та Одоном Фріцом, в яких постійно зустрічаються референси на сучасну культурну реальність. Як скажімо, згадка про телевізійну рекламу сиру, в якій знімався Алекс, яка дозволяє припустити, що дія відбувається в період домінування масмедіа, коли популярність актора виходить за межі театральної сцени. Це натяк на сучасну ситуацію, коли театральні діячі змушені працювати в рекламній індустрії або в інших медійних форматах, щоб залишатися впізнаваними для публіки.

Одон Фріц є не просто гротескним персонажем, а й виразником глибшої проблематики – дебатів про природу театального мистецтва, його межі та справжні критерії новаторства.

Ще однією учасницею етичних суперечок між епохами є Жозефіна – донька Алекса. Вона зображена як доброзичлива, чуйна, емоційно зріла особистість, що готова допомагати іншим, навіть на шкоду власним інтересам. Її альтруїзм проявляється в тому, що вона віддає свої заощадження

другу Тото, не вимагаючи від нього пояснень, оскільки розуміє приниження, яке може відчувати хлопець, змушений просити гроші. Для Жозефіни важливіші довіра та людяність, якої вона навчилась від свого батька.

Проте Алекс, що має більш прагматичний підхід до життя, критикує її рішення та намагається її захистити від можливої експлуатації. Це призводить до конфлікту між ними, і в цьому розкривається ще один мотив: різниця у сприйнятті світу двох поколінь. У цьому випадку, дівчина є представником наймолодшого покоління, що шукає баланс між ідеалами та реальністю, тим самим стає одним з основних персонажів п'єси. Алекс бачить життя як систему компромісів і умовностей, Жозефіна, своєю чергою, орієнтується на ідеали довіри та справедливості. Алекс в ролі батька розкривається з іншого боку, чим дивує навіть Незнайомця у дзеркалі (який невпинно коментує кожен епізод, який відбувається у гримерці): у випадку з донькою він стає більш суровим, принциповим, ставить під сумнів свої ж життєві принципи, наголошуючи на тому, що його життя – це його власний сценарій і не варто повторювати його. Зрештою, її альтруїзм виявляється виправданим – друг повертає їй гроші, що в очах Алекса змушує його засумніватися у власних упередженнях. Це не просто сюжетний хід, а важливий етичний урок, який демонструє, що не завжди раціональність є єдиним правильним вибором.

Якщо Алекс – це баланс між традицією і новаторством, то Жозефіна репрезентує наступний етап розвитку суспільства, в якому співіснують гуманізм, емоційність та критичне мислення. Вона не заперечує позицію батька, а ставить йому запитання, що відображає діалог поколінь, а не розрив між ними.

Ще однією учасницею етичного драматичного конфлікту стає Доріс – театральна костюмерка. Вона працює за лаштунками, забезпечує комфорт акторам, її робота з одягом символічно натякає на театральну умовність – вона допомагає персонажам ‘перетворюватися’, змінювати образи. Доріс – справжня поціновувачка класики, адже вона, як ніхто інший, просто в захваті

від костюмів для класичних постановок і вважає, що без класики роль театру поступово втрапить свою цінність. Ця жінка дуже емоційна, має досить їдке почуття гумору, непередбачувана, що добре простежується у сцені, де вона спонтанно пропонує Алексу одружитись, бо впевнена, що це їхній останній день життя.

Одним з парадоксів її образу є її материнство. Вона мати Распутіна – персонажа, що, хоча і не з'являється фізично на сцені, є однією з найбільш загрозливих фігур у п'єсі. Саме його вірогідна поява мала б привести до загибелі Алекса. Вибір імені для сина – Распутін, був не випадковий, була реальна історична особа з цим іменем, відома своїм впливом на російську імператорську сім'ю на початку ХХ століття. Його поведінка часто супроводжувалася чутками про розпусту та аморальність [Пархоменко 2012]. Син Доріс у п'єсі Шмітта в плані моралі має те саме амплуа, що й реальний історичний персонаж. Доріс боїться власного сина і визнає, що «ніколи не знала, як бути гарною матір'ю для монстра» [Schmitt 2005, с. 81]. Це є її власною внутрішньою трагедією, попри її відповідальне ставлення до деталей, створення неперевершених театральних образів, вона має інші сторони життя, в яких не змогла слідувати улюбленим нею класицистичним ідеалам духовності і краси, гідно виховати сина і тепер переживає наслідки цього у своєму повсякденному житті.

Система основних дійових осіб п'єси побудована таким чином, що всі вони увиразнюють грані етичного конфлікту головного персонажа та Незнайомця у дзеркалі. Відтак варто звернути увагу на природу цього конфлікту: чи є він виключно зовнішнім – між Алексом і його опонентами, чи, можливо, це внутрішня боротьба між різними світоглядними підходами до театру, моралі та мистецтва загалом?

Першим за часом появи в п'єсі є конфлікт головної дійової особи та Незнайомця у дзеркалі. Вони починають вести суперечку, що тримає читачів у напрузі протягом усієї п'єси, про природу людських вчинків, моральні принципи, любов, театр, тобто все, що їх пов'язує і різнить з огляду на те, що

Незнайомець у дзеркалі уособлює саме того персонажа, якого має майстерно зіграти Алекс на сцені.

Суперечки в поглядах щодо різних життєвих ситуацій, ролі актора, відносин між батьками та дітьми, чоловіком і жінкою, театром та реальністю, сприйняттям людей, їх вад репрезентує прикметну рису чи не всіх драмознавчих концепцій ХХ – початку ХХІ століття, чиїм прагненням було і є осмислити не тільки, й не стільки, класичні, скільки найбільш сучасні (та навіть майбутні, як до прикладу п'єсу драматурга Одона Фріца, яку він написав аби винайти у театральному світі якусь неосяжну новизну, ввести корективи у надокучливий репертуар акторів [Schmitt 2005]) явища у драматургії та театрі. Теорії драми минулого важливі та цінні для всіх дослідників у галузі літератури й театру. Разом із тим багато в класичних теоріях драми застаріло. І це природно. Їх творці засновувались на історично локальному досвіді (здебільшого це антична трагедія, а також драматургія Відродження і класицизму). Численні відомості про ранню художню словесність у театрі, що мають сучасні науковці, мислителі минулих епох не мали. Головне ж, їх судження не повністю узгоджуються з досвідом драматургії останніх двох століть, а особливо ХХ сторіччя [Васильєв 2017]. Шмітт, як яскравий представник сучасної драматургії, вводить з одного боку, сучасний погляд на театр (через Алекса) та класичний (через Незнайомця в дзеркалі), при цьому вводячи і критику класики, і наслідування її в певних своїх проявах. Наприклад, під час спікування зі своїм класичним прототипом, Алекс починає говорити віршованою формою, притаманною мові Мольєра, александрійським віршем: «Що за жахлива помилка? Я підхопив від вас цю жахливу звичку! Я говорю дванадцятьма складами, моя проза зникла. Ось так я захворів на александрійський вірш! Як липкий папір, що ніяк не віддереш, Ви мене, пане, в яку халепу втягли! Ох, як же зупинитись?» [Schmitt 2005, с. 49]. Цей момент у п'єсі є варіантом метатекстуальної гри, в якій Шмітт одночасно впроваджує і пародіює класичний театр. Але важливо, що він сам це помічає і навіть сприймає це як «інфекцію», тобто підсвідомо переймає

мову та ритм свого прототипу в дзеркалі. Це можна розглядати як постмодерністський прийом, де класична форма вводиться не для сліпого наслідування, а для деконструкції, гри і коментування традиції. Шмітт, хоч і працює у сучасному театрі, не відкидає класику, а навпаки – включає її, але робить це іронічно. Він використовує класичний інструмент (александрійський вірш) для того, щоб показати механізм театральної умовності. Це підтверджує ідею, що навіть у сучасній драматургії неможливо уникнути впливу класики.

Іронічна деконструкція класики полягає і в тому, що Алекс повністю відкидає погляди Альцеста і пропонує на противагу його думкам власну альтернативу, більш гуманну: «Ваш сміх не такий, як мій. Ваш сміх ранить, засуджує, зневажає, ображає. Це сміх, сповнений жовчі. Ви смієтеся, як плюєте – щоб звільнитися від гіркоти і образити іншого. Але якщо ваш сміх принижує мене, це не робить вас вищим. Він просто віддаляє нас. Мій сміх – навпаки. Коли я сміюся, я не засуджую, я не викриваю, я співчую, я зворушений. Я сміюся з нас усіх, з незграбних і впертих створінь, якими ми є. Мій сміх не виключає мене з людства, він мене в нього занурює. Мій сміх – це солідарність, мій сміх – це любов. У ньому є мудрість і ніжність, а у вашому – лише зневага і відстороненість. І з якої точки зору ви нас бачите? Очима Бога чи очима Диявола?» [Schmitt 2005, с. 50]. У цьому полягає і та сторона конфлікту між чоловіками, де вони абсолютно по-різному сприймають людські вчинки і тут проявляється тяжіння Шмітта до філософського складника цієї проблематики. Протистояння між Алексом та Альцестом – це суперечка про природу моралі та людської природи. Альцест, як класичний мораліст, вірить у суворі принципи та неможливість компромісів. Алекс же сповідує толерантність, плюралізм і багатовимірність людини.

Розширюючи конфлікт Алекса та Незнайомця стає можливим розглянути це одну проблематику, яку підіймає Шмітт у «Дуже легкий чоловік» (а також у п'єсі «Фредерік, або Бульвар Злочину») – природа театру



та роль актора. Зустрівшись зі своїм класичним прототипом та вступивши з ним у діалог, Алекс не підкорюється його логіці.

Таким чином, Шмітт демонструє, що актор не просто копіює героя, якого йому доведеться втілювати на сцені, а переосмислює його відповідно до свого часу і до власного сприйняття поняття гри та перевтілення: «Я носив вас у собі, пане Мізантропе, як один із моїх можливих «я»;

ви – це та можливість, яку я не обрав.

Як і ви, я знаю, що таке гнів,

Але, на відміну від вас, я його відкидаю, бо він здається мені дитячим.

Як і ви, я відчуваю обурення,

Але я відмовився від підозрілої позиції «обуреного»,

Бо ще не зустрічав людини, обуреної собою,

Лише тих, хто обурюється іншими.

Як і ви, я схильний до песимізму,

Але я вирішив обрати оптимізм,

Вірити в майбутнє, а не боятися його,

Плекати радість, а не смуток,

Радіти тому, що маю, а не страждати через те, чого мені бракує.

Як і кожна людина, я складаюся з безлічі інших «я»,

Я вбираю в себе тих, ким я міг би бути,

Якби зустрів інших людей, обрав інші цінності,

Пройшов інший життєвий шлях.

Ви є, Альцесте, у мені, поруч із Креоном, Гамлетом, Сідом,

Дон Жуаном, Фігаро чи Скупим – один серед багатьох» [Schmitt 2005, с. 74].

Але, незважаючи на чітку позицію Алекса щодо гри, Шмітт вводить той самий сумнів щодо того, чи не стирається та межа між реальним та театральним в акторів, чи не втрачають вони свою особистість у гонці за добре відточеною роллю. Сам Алекс каже, що: «У мені живуть тисячі особистостей, і те, що мої близькі називають мене Алексом – лише моя

звична роль, характер, який я поставив у центр, костюм, у якому я продовжую жити» [Schmitt 2005, с. 74].

Після сварки з донькою, де вперше Алекс показує їй гнів та невдоволення, що суперечить його природі і провокуючи сварку: «...щойно я побачила батька, якого не знала, він ніколи не говорив зі мною так суворо» [Schmitt 2005, с. 60], Доріс, його віддана костюмерка зауважує, що «Це роль. Актор не може зіграти персонажа, не впустивши його всередину себе, не дозволивши йому зручно влаштуватися. Якби Алекс не відкрив свої внутрішні двері для Мізтропа, він не міг би вийти на сцену. Щойно ти говорила не з Алексом, а з Альцестом» [Schmitt 2005, с. 61].

Постає питання, де знаходиться межа між грою та справжністю, на яке Шмітт так і не дає остаточної відповіді, як вправний майстер відкритих питань та фіналів. Він уводить безліч протиріч у рефлексіях персонажів, таким чином даючи змогу читачеві обирати за власним розсудом сою істину.

Повертаючись до проблематики «життя – театр», ми можемо розглядати Алекса, як символ всього театрального мистецтва, яке завжди є між традицією і новаторством, яке діє на власний розсуд, при цьому не відкидаючи класику, критикуючи її певною мірою, але й дотримуючись її певних канонів. Від «а тепер спробуй говорити таким текстом! Усе одно, що свиню просити виглядати розслаблено, коли в неї дупі рожен... Ох, Мольєр, навіщо ж ти так сковував мову!» до «Це мій перший Мізантроп, пане, і я не хотіла б його зіпсувати, бо я, як костюмерка, люблю класику: тут і помпони, і камзоли, і мереживо, і перуки, і стрічки – я відчуваю себе потрібною. Що не кажи, а класичний репертуар вимагає більшого, ніж сучасний, а щодо експериментального театру, де актори корчяться голими, – це просто вбиває професію» [Schmitt 2005, с. 9].

Попри постмодерністські ігри та деконструкцію традиційних форм, «Дуже легкий чоловік» зберігає три єдності (часу, місця і дії), що споріднює її з класичною драматургією.

*Єдність часу:* драматург умістив усі події п'єси в один вечір прем'єри «Мізантропа», підготовки до неї та безпосередньо після неї, як і вимагали канони класицизму, як і в п'єсах Мольєра дія відбувається в межах 24 годин. Вечір прем'єри – це піковий момент для актора, коли він одночасно відчуває напругу, хвилювання і повне занурення у свою роль. Це додає гостроти конфлікту.

*Єдність місця:* події п'єси розгортаються в одному приміщенні – гримерній кімнаті, що теж відповідає вимогам класицистичного театру, де дія мала бути обмежена одним простором. Тут варто звернути увагу на наявність у гримерці дзеркала, звідки з'являється Незнайомець, адже воно є провідним символом п'єси, що відображає внутрішній конфлікт героя та натякає на театральну природу людського існування. Воно є символом театральної ілюзії, розділяючи світ реальності (Алекс) та вигадки (Альцест); символом подвоєння особистості, бо Алекс бачить у ньому свого двійника, що уособлює якусь частину його свідомості; дзеркало символізує неможливість втекти від класики, своєрідною метафорою того, що сучасний театр не може повністю уникнути традиції, якою б новаторською не була його естетика.

Щодо *єдності дії*, то в центрі – внутрішній та зовнішній конфлікт Алекса, що відбивається у його стосунках з оточенням.

Відтак «Дуже легкий чоловік» демонструє двошаровий конфлікт: зовнішній – між Алексом та Незнайомцем у дзеркалі, та внутрішній – між акторською індивідуальністю і класичною роллю. П'єса не лише розгортається навколо боротьби між традиційним і сучасним поглядом на театр, а й піднімає питання про межу між особистістю актора та персонажем, якого він грає.

Попри постмодерністську гру, деконструкцію традицій і сатиричне осмислення театального новаторства, «Дуже легкий чоловік» не відкидає класику, а навпаки – перебуває в постійному діалозі з нею. Збереження єдності часу, місця і дії, використання александрина, пряма присутність Альцеста та мотив театральної умовності. Подібні художні прийоми

дозволяють розглядати п'єсу Шмітта як сучасну варіацію класичних канонів, закладених Мольєром, але з виразною рефлексією над їхньою актуальністю в XXI столітті.

У цьому контексті постає ключове питання: наскільки творчість Мольєра вплинула на Шмітта і чи можна розглядати «Дуже легкий чоловік» як своєрідну інтерпретацію мольєрівських ідей? Відповідь на це питання потребує докладнішого розгляду специфіки мольєрівського театру, його принципів і основних мотивів, які знаходять своє продовження у драматургії Шмітта.

Шмітт активно використовує дотепний, афористичний стиль, наповнений гострими репліками, грою слів, алегоріями. При цьому він не боїться ліричних моментів і навіть філософських дискусій, які природно влітаються в канву діалогів. У ній проявляються риси, що резонують із мольєрівськими мотивами: увага до людських слабкостей, іронічний погляд на моральні дилеми, а також глибокий інтерес до амбівалентності людської природи.

Мольєрівський театр вирізнявся своєю здатністю поєднувати комічне й серйозне, створюючи багатопланові портрети суспільства. Шмітт, своєю чергою, не лише приймає ці принципи, а й переосмислює їх через призму філософських і психологічних концепцій, що є характерним для його творчості.

Творчість Мольєра суттєво вплинула на формування ідей Просвітництва. Він був драматургом, сатириком і критиком свого часу. Його комедії висміюють людські вади, критикують лицемірство, догматизм і соціальну нерівність. У цьому сенсі його роботи мають філософський вимір, спрямований на пошук істини та реформування суспільних норм, що зближує його з просвітницькими ідеалами.

Мольєр не належить до епохи Просвітництва, але його творчість може розглядатися як його передвісник, адже його раціоналізм, прагнення до

соціальної критики та увага до людських вад вплинули на мислителів ХІХ століття, таких як Вольтер і Дідро, якими захоплювався Шмітт.

Полеміка між Шміттом і Мольєром може слугувати моделлю для розуміння того, як сучасний театр вступає в діалог із класикою. Це свого роду показник спадкоємності культурних традицій. Аби якнайкраще прослідкувати цю спадкоємність, необхідно почати з визначення основних літературних тенденцій доби класицизму, до якої саме належав Мольєр.

Класицизм (від лат. *classicus* – «взірцевий», «довершений») – літературний напрям, що виник у ХVІІ столітті у Франції й набув поширення країнах Європи до початку ХІХ століття. Проголосивши культ розуму, класицизм вимагав розумної регламентації художньої творчості. Звідси в ньому чіткість, простота і переконливість в усьому: в ідеях, життєвих ситуаціях, людських характерах. Ідеал прекрасного, який класицизм вбачав у античності, він намагався поєднати із розумним [Давиденко 2007, с. 5].

Поняття класицистів про універсальні, загальні типи людських характерів тісно пов'язане з раціоналізмом та з вченням про абсолютність прекрасного. Звідси в літературу класицизму протекла абстрактність художніх образів. Ці типи характерів були створені по раціоналістичним розрахункам розуму людини, в них виокремлювалися загальнолюдські «одвічні» риси (Скупий, Мізантроп та ін.). Митці епохи класицизму хотіли відокремити випадкове та тимчасове, від універсальних, абсолютних рис життєвих явищ.

Ще одним значущим елементом класицистичної теорії є піднесення виховної ролі мистецтва. Причому засобом виховання «гарного смаку» не є ні дидактизм, ні моралізаторство. Виховувати людину має насолода, яку мусить давати мистецтво. Так, Мольєр вбачає двоєдине завдання, яке стоїть перед комедійним жанром: водночас повчати й розважати. «Обов'язок комедії, – зауважує автор «Гартюфа» – полягає в тому, щоб виправляти людей, забавляючи їх» [Галич 2008, с. 132].

Ідеологи та теоретики XVII століття були переконані, що елементарні вимоги розуму ставлять перед драматургом задачу показати всі дії сценічної події в рамках 24 годин і розгорнути цю подію на одному місці; вони були переконані, що правила та закони естетичного впливу вимагають від постановки п'єси єдиної лінії сюжету. Це привело до виникнення «правил» трьох єдностей – єдності часу, місця і дії». Теорія класицизму намагається звести до певних норм усі сфери та структурні елементи літератури й літературного твору. Так, вона створює та суворо регламентує ієрархію жанрів. Жанри в класицизмі поділяються на «високі» та «низькі». Перші зображують видатних осіб, аристократів, події державного масштабу, мають героїчний, трагічний зміст, написані «високим» стилем (трагедія, ода, поема). Другі звертаються до подій приватного життя, показують комічні ситуації та персонажів (міщан, простолюдинів), написані «низьким стилем» (комедія, сатира, байка) [Галич 2008, с. 133].

Класицисти висловлюють віру в людину, у героїчне начало в ній, у те, що вона здатний придушувати всі негативні інстинкти. Найяскравішими представниками цієї доби були П. Корнель, Ж. Расін, Мольєр, Ж. Лафонтен.

Мольєр створив жанр комедії, який вийшов за межі традиційного розмежування на «високе» і «низьке» мистецтво. Його п'єси поєднують дотепний комізм із філософським змістом, критику суспільства із глибоким психологізмом персонажів. Це особливо простежується в таких творах, як «Мізантроп», «Дон Жуан», «Тартюф», де гумор є не лише засобом розваги, а й інструментом сатиричного аналізу людських слабкостей. Як зазначає французький літературознавець Жорж Бордонов, «Мольєрова комедія – це не лише сатира, а й проникливе дослідження моралі та людської поведінки, що надає їй статусу високої драматургії» [Бордонов 2005, с. 155].

На відміну від традиційної класицистичної комедії, яка обмежувалася карикатурним зображенням недоліків окремих соціальних груп, Мольєр розширює жанрові межі, створюючи багатовимірні образи, які викликають у глядача не лише сміх, а й співпереживання. У цьому й полягає сутність його

«високої комедії» – поєднання розважального та морально-філософського аспектів.

Цю особливість Мольєрової комедії підкреслює і Жак-Шарль Гудено, наголошуючи, що «Мольєр не просто наслідує античну традицію чи канони класицизму, він їх перетворює, додаючи глибокий соціальний контекст і змушуючи комедію виходити за рамки суто жанрової розваги» [Goudineau 1998].

Отже, можна стверджувати, що Мольєр, створюючи комедію нового типу, не лише трансформував жанрові канони свого часу, але й заклав підґрунтя для подальших експериментів у французькій драматургії, що знайшло відгук і в сучасних авторів, таких як Ерік-Емманюель Шмітт.

Таким чином, драматургія Еріка-Емманюеля Шмітта, зокрема п'єса «Дуже легкий чоловік», є яскравим прикладом складного діалогу між класичною традицією та сучасною театральною естетикою. Вона демонструє не лише інтертекстуальне звернення до творчості Мольєра, але й глибоке осмислення її актуальності в контексті XXI століття.

Шмітт не просто наслідує Мольєра, а й певною мірою полемізує з ним, пропонуючи альтернативне бачення класичних героїв і моральних категорій. Уведення Альцеста як автономного персонажа у «Дуже легкий чоловік» створює своєрідне дзеркало між минулим і сучасним театром. Алекс, своєю чергою, стає втіленням сучасного актора, який змушений шукати баланс між традицією та індивідуальним баченням мистецтва.

Структурна композиція п'єси, що дотримується принципів класицистичної драматургії, а також її метатекстуальні й філософські аспекти, підкреслюють зв'язок Шмітта з театральною спадщиною Мольєра. Водночас автор надає їй нового значення, актуалізуючи класичні теми через призму сучасних моральних дилем.

Вплив Мольєра на Шмітта простежується не лише у формальних аспектах драматургії, а й у способі зображення персонажів, сатиричному аналізі суспільства та використанні комічного як засобу глибшого

філософського осмислення реальності. Однак цей вплив не є прямим відтворенням, а радше творчою трансформацією, що дозволяє розглядати «Дуже легкий чоловік» як сучасну варіацію класичних мольєрівських мотивів.

## **2.2. Вплив французького романтичного театру на драматургію Шмітта в п'єсі «Фредерік, або Бульвар Злочину»**

П'єса «Фредерік, або Бульвар Злочину» («Frédéric ou le Boulevard du Crime») була опублікована в 1998 році паризьким видавництвом «Albin Michel». Український глядач мав змогу неодноразово зануритись у світ шміттівської драматургії через постановки цієї п'єси у Донецькому, Львівському та Харківському театрах, що стало можливим завдяки перекладові цієї п'єси, здійсненому Недою Нежданою.

У 1998–1999 роках видатний французький актор Жан-Поль Бельмондо виконував головну роль Фредеріка у постановці режисера Бернара Мюрата в Театрі Маріньї.

П'єса Еріка-Емманюеля Шмітта «Фредерік, або Бульвар Злочину» отримала схвальні відгуки не лише від літературних критиків, а й від театральних оглядачів. У декількох рецензіях дослідники відзначали вдале поєднання історичної реконструкції з філософськими роздумами, що є характерним прийомом для драматургії Шмітта. Вони підкреслювали, що автор створює багатоплановий текст, у якому переплітаються теми мистецтва, ідентичності та долі митця в суспільстві [Pavis 2007; Dupuy 2015].

Літературні оглядачі також акцентували увагу на майстерному діалозі, який дозволяє передати іронію та глибину переживань головного героя [Liban 1998]. Сам Шмітт зазначав, що у цьому творі він намагався створити «драматичну мозаїку», де реальні історичні постаті взаємодіють із вигаданими персонажами, утворюючи своєрідний синтез театру та життя [Schmitt 1998].



П'єса «Фредерік, або Бульвар Злочину» відображає суспільно-політичні реалії першої третини XIX століття, а саме події 1832 року, що зазначено у тексті твору [Schmitt 1998]. Цей період настав після Липневої революції 1830 року, яка ознаменувала завершення епохи Реставрації Бурбонів та спричинила зміну політичного режиму у Франції. Липневе повстання було спрямоване проти монархічної влади Карла X, що призвело до його зречення та приходу до влади короля Луї-Філіппа I. Внаслідок революційних подій у Парижі було повалено старий порядок, а протистояння між революціонерами та урядовими силами, яке тривало три дні, увійшло в історію під назвою «три славні дні» (*Trois Glorieuses*) [Furet 1995; Pinkney 1972].

Одним із безпосередніх учасників революційних подій став Фредерік Леметр, видатний французький актор і театральний діяч. Згідно з історичними свідченнями, у ніч на 28 липня 1830 року він разом із групою цивільних захищав барикади від урядових військ. Цей епізод відображений у п'єсі Шмітта, коли її головний герой, Фредерік, допомагає одному з поранених революціонерів. Відповідний діалог персонажів у творі підкреслює небезпеку, у якій перебували революціонери, а також гуманістичний аспект, притаманний головному герою: «Чуєте, пане Міністр, цей гомін Бульвару, гомін народу, цей неспокій, це життя, це нетерпіння? Сорок років поспіль він скидає королів і міністрів, це той народ, якому холодно і голодно, який руйнує в'язниці і співає нових пісень, він хоче хліба і хоче видовищ. Його чути всюди – і на вулиці, і в театрі. Ви усвідомлюєте, пане Міністр, що довелося чекати Революції, щоб у народу нарешті з'явилися власні театри?» [Schmitt 1998, с. 12].

У літературі це був період, коли романтизм співіснував з реалізмом, вони ще не протистояли один одному, бо ще не були достатнім чином диференційованими. Згодом розходження романтизму та реалізму проявилось серед іншого у вирішенні питання про вплив обставин і суспільства на формування людини, що стало засадничим для реалістів, але

заперечувалося романтиками. Період 1843-1848 рр. позначився кризою романтизму і його поступовим завершенням. Віктор Гюго – єдиний у французькій літературній традиції, хто залишився вірним романтичному напрямку до кінця життя, тоді як загалом романтичний рух у Франції вичерпався уже у 1840-1850-х роках [Ковалів 2007, с. 76].

Ерік-Емманюель Шмітт в аналізованій п'єсі не обходить увагою таку видатну постать для французької літератури і французької драматургії, як Віктор Гюго: згадки про нього, як про високоповажну особу у світі романтичного театру лунають у декількох репліках молодого драматурга-аматора Кюссоне, чиї п'єси змушені грати на сцені актори театру «*Théâtre des Folies-Dramatiques*»: «...Чи не піти нам привітати наших поетів? Вінні, Дюма і Гюго чекають на вас й фойє. – О, Гюго, це ж така знаменитість!» [Schmitt 1998, с. 43]. У п'єсі Шмітта Гюго згадується передусім як поет, але саме до драматургії він звертався протягом усього життя. Саме в час, основний для п'єси Шмітта, з 1827 до 1837 року вона стала однією з основних сфер творчої діяльності Гюго.

У «Фредерік, або Бульвар Злочину», Шмітт вводить епізоди п'єс, що ставились у театрі «*Théâtre des Folies-Dramatiques*» та були зіграні його акторами. Саме через ці фрагменти ми можемо простежити ті риси романтичного театру, до яких тяжів Гюго. Однією з п'єс, яку Шмітт вводить у свій драматичний твір аби занурити читача у театральне дійство тієї епохи має назву «Постоялий двір Андре». Сцена починається з появи жандармів, один з яких виводить на сцену пані Жорж (провідну акторку театру «*Théâtre des Folies-Dramatiques*») у ролі «особи, одягненої жінкою з народу» [Schmitt 1998, с. 39]. Однією з найважливіших рис драми романтизму стала акцентція уваги на образах пересічних людей, представників простолюду, почуттями яких не варто нехтувати, адже вони теж відчувають і страждають, як героїня пані Жорж, що переживає на сцені перед глядачем певну трагедію свого життя.

На відміну від обмежувальних законів класицизму, романтична драма стверджувала інший принцип, як-то: повна свобода художньої творчості. Ця риса також спостерігається у п'єсі Шмітта, адже нерідко Леметр імпровізує на сцені, переміщуючи декорації, що були на сцені, змінюючи прописані в сценарії репліки під час самого театрального дійства, перетворює трагедію на комедію, змушуючи глядачів реготати. Такого роду бунтарство не було припустиме для класичних драм, де митці і актори мали дотримуватись непохитних правил і не мали права змішувати «високі» та «низькі» жанри.

Театральне мистецтво французького романтизму формувалося під безпосереднім впливом соціально-політичних трансформацій першої половини ХІХ століття, зокрема визвольних рухів 1810–1830-х років, що визначили його ідейне спрямування. Основним змістом романтичного театру стає протест проти існуючого суспільного устрою, утвердження ідеалів свободи, духовної незалежності та індивідуалізму. Саме в цьому контексті з'являється новий тип героя — бунтівника й ідеаліста, який відчуває себе відчуженим від навколишньої дійсності. Його доля трагічна: він перебуває в дисгармонії з реальністю, страждає від внутрішнього конфлікту між мрією та дійсністю, уособлює «світову скорботу», меланхолію, іронію до власних ідеалів.

Одним із ключових втілень цього образу в театрі стає творчість Фредеріка Леметра, яка поєднує емоційний пафос, національно-визвольну риторику та глибоко особистісне переживання драматичних суперечностей епохи. У цьому сенсі образ Леметра — не лише акторський феномен, а й культурний символ романтичного бачення людини і світу [Павленко 2010, с. 35–40].

Однією з характерних рис театрального життя Франції було існування двох груп театрів: привілейованих, які користувалися підтримкою уряду (серед них – провідний французький театр «*Théâtre de la Comédie-Française*», що був аристократичним за складом своєї глядацької аудиторії і був дуже консервативним) і бульварних – група театрів на паризькому бульварі

Трамплі, не пов'язаних ніякими традиціями, канонами, з орієнтацією на простого глядача [Павленко 2010, с. 45–50].

Шмітт не оминає цього феномену французького театру доби ХІХ століття, акцентуючи в назві своєї п'єси слово «бульвар» і аби продемонструвати це якнайвправніше, уводить у п'єсу діалог Леметра з міністром, Бароном де Ремюзюю та інспектором театрів графом де Пієрманом. У цьому діалозі не лише вкотре простежується принциповість та бунтарський характер Леметра, а й відношення представників аристократії до бульварного театру. Ці дійові особи мають на меті переконати актора грати на сцені «*Théâtre de la Comédie-Française*», вважаючи, що роблять величезну послугу, як виняток з правил і чекають, що той, своєю чергою, із задоволенням прийме цю пропозицію: «Не можу зрозуміти, як актор Вашого таланту може ховати себе на цих негідних сценах, Ваш геній заслуговує «Комеді Франсез, якби Ви перейшли туди, то покинули б це жахливий репертуар» [Schmitt 1998, с. 23]. Але Фредерік відповідає відмовою і, до того ж, критикою нової п'єси самого інспектора, яку він збирається ставити на величній сцені «*Théâtre de la Comédie-Française*». Таке зухвальство обурює представників аристократії, інспектор погрожує Леметру знищенням його кар'єри і крахом театру «*Théâtre des Folies-Dramatiques*».

Тут Шмітт звертається до ще однієї прикметної риси романтичної драми Гюґо, а саме: в основі майже всіх драм Гюґо лежить конфлікт між представниками третього стану (простими людьми) та аристократією й монархістами. Саме цей відкритий конфлікт уводить Шмітт в аналізовану нами п'єсу «Фредерік, або Бульвар Злочину».

З відмовою Леметра грати в п'єсі графа де Пієрмана і палкої критики на його адресу й усього, що пов'язано з «високим стилем «*Théâtre de la Comédie-Française*», актор зазнає переслідувань і вступає у запеклу боротьбу з перешкодами, які чинять йому міністр та інспектор. П'єси за участі Леметра, які раніше мали приголомшливий успіх серед глядачів забороняють офіційними наказами «згори», погрожуючи ув'язненнями, але актор всіма

силами намагається протидіяти цьому, перетворюючи навіть найгірші сценарії в шедеври театральної сцени за допомогою свого таланту та імпровізації, яка віднайшла своє місце на сцені романтичного театру.

Тим самим, саме бульварні театри творили новий тип драми. Вони не акцентували уваги на зовнішньому виглядові чи костюмах, натомість справжнім мистецтвом вважали емоційну гру, вони намагалися донести до глядача живу душу своїх героїв, виразити її силою пристрасті, змусити їм співчувати, зробити глядача співучасником духовного життя, яке йшло на сцені [Павленко 2010, с. 45–50].

У п'єсі «Фредерік, або Бульвар Злочину» Ерік-Емманюель Шмітт майстерно відтворює атмосферу епохи, акцентуючи увагу на процесах реформування театру, відході від традиційних класицистичних норм і канонів. Центральне місце у творі займає постать Фредеріка Леметра – одного з найвеличніших діячів французького театру, якого Шмітт виразно репрезентує як символ свого часу. Цей драматичний твір присвячено життєвому шляху легендарного паризького актора доби романтизму, чий талант викликав захоплення у таких визначних представників епохи, як Віктор Гюго, Оноре де Бальзак та Чарльз Діккенс. Шмітт присвятив п'єсу Жану-Полю Бельмондо – акторові, який також надихався образом Леметра і втілював його на сцені «*Théâtre Marigny*» у Парижі, де вистава йшла протягом одного сезону, після чого була показана ще двічі в рамках гастрольного туру. Головна дійова особа п'єси Шмітта, і на сторінках твору, і на сцені відкривається читачеві/глядачеві близькою до людей, особистістю демократичних ідеалів, яка бореться з цензурою і для якої її власні принципи та ідеали стоять вище, ніж перспективи грати у відомому «*Théâtre de la Comédie-Française*», від якого він відмовлявся неодноразово на користь бульварного театру «*Théâtre des Folies-Dramatiques*».

В одному зі своїх інтерв'ю драматург із захопленням говорить про основну дійову особу своєї п'єси: «Натхнення я черпав не лише зі свого регулярного закулісного досвіду, але й із самого Фредеріка Леметра,

справжнього Фредеріка Леметра, першого популярного актора в історії Франції, міфічної постаті XIX століття. Оскільки Фредерік актор, він дуже відрізняється від усіх інших персонажів, яких я коли-небудь створював: він не інтроспективний, ніколи не коментує себе, майже не ставить собі запитань, але діє. Фредерік – герой, близький до персонажів, придуманих для сцени Александром Дюма, єдиний герой, над яким я коли-небудь працював. Претенціозний, сміливий, імпульсивний, він має почуття імпровізації і не хоче нічого, окрім як стрибати від гостроти до гостроти, від пригоди до пригоди. Він подібний до сонця: самопоглинаючий, поки світить. Він існує лише тому, що насолоджується життям. Він живе сьогоднішнім та своїм життям повною мірою. Після довгої галереї суперечливих та похмурих персонажів, які я змальовував, поява Фредеріка в моєму житті була справжньою та освіжаючою радістю» [Schmitt 2000].

Леметр Шмітта, як і реальний Леметр XIX століття – це талановитий професіонал, відомий своїм зухвальством, вільнодумством та боротьбою за нові ідеали. Це людина, яка не боїться висловлювати щиро і відкрито свої думки, особистість сильна та незалежна, але при цьому травмована дитячими спогадами та нещасливим коханням, бо нездатний відокремити почуття, передбачені роллю, яку він втілює на сцені від реальних почуттів: «Що ж таке душа актора, панове? Протяг, холодне дихання, що ховається у позиченому одязі, і, щойно він знятий, швидко перебігає паразитувати на іншому костюмі. Чому? Бо актор не певен, чи він існує, це якесь двоноге створіння, уражене оригінальним каліцтвом: непостійністю. Деякі з вас іноді пощипують себе вдень, щоб упевнитись, що вони справді прокинулись і так от наші синці – це слова. Чи я існую? Щоб пересвідчитись, мені мають аплодувати» [Schmitt 1998, с. 61].

У таких монологів актора розкривається його внутрішній (внутрішньо особистісний конфлікт). Зустрівши кохання свого життя, він змушений відмовитись від нього привселюдно через вагання, чи може актор любити по-справжньому. Він приходить до думки, що це не можливо, що маски, які він

одягає кожного разу наскільки залишили на ньому відбиток, що він не розрізняє життя реальне і театральну постановку. До прикладу, він не розуміє чи він ревнує свою коханку, коли дізнається про її інтимні зв'язки з молодим актором і її вчителем музики, чи то просто він заправся в Оттелло і вправно видає цю емоцію; чи насправді він любить молоду дочку міністра, яку покохав нібито з першого погляду, побачивши в ложі театру, чи все ж його кохання нічого не варте і не може бути довговічним.

Через ці вагання Леметр прирікає себе на самотність, навіть не розуміючи, що за відмовою від коханої на користь її щасливого майбутнього і полягала та самопожертва, яка притаманна лише справжньому та щирому коханню. Як і йдеться у теорії романтичного театру – головна дійова особа і бунтар, але в той же час і жертва, як Шміттівський Фредерік, що бунтує проти системи і непохитний у своїх переконаннях і в той же час заручник свого амплуа.

Обравши головною дійовою особою саме актора і будучи захопленим режисерською діяльністю, спостерігаючи за грою акторів, як вона є, у цій п'єсі Шмітт розкриває акторську натуру, якою він її бачить. У п'єсі «Фредерік, або Бульвар Злочину» він, через особистість Леметра розкриває актора, як особу суперечливу, залежну від образу, від життя на сцені: «Сутність театрального плюралізму додає актору суттєвої двоїстості: він ніколи по-справжньому не знав, коли був щирим. Він звик не брехати, а щоночі створювати у собі безліч різних емоцій і надовго губитись в перипетіях свого віртуозного мистецтва. Він втратив зв'язок із собою; він не знає, де знаходиться його справжнє життя» [Schmitt 1998, с. 39].

У п'єсі ця «двоїсність» простежується через взаємовідносини Леметра з жінками, а саме з Беренікою, загадковою незнайомкою, котра закохалась у нього просто споглядаючи гру в театрі. Її сміливість у своїх проявах почуттів спочатку відлякує Фредеріка: він намагається пояснити таку увагу до себе якимись корисними мотивами юної особи стати актрисою театру і їй би в цьому необхідний був покровитель-актор. Але потім, зрозумівши, що

акторська гра їй зовсім не по силі, Фредерік закохується в Береніку через її щирість почуттів та сміливість, в її впевненість та байдужість до його театрального життя, через її інтерес до нього як до особистості. Фредеріку здається, що це перша людина, яка змогла заглянути в його душу, розгледіти його справжнього, але тут і підіймається внутрішньо особистісний конфлікт героя – який він насправді? Чи він саме такий, яким бачить його Береніка? Чи він кохає насправді або це просто почуття, яке він здатен майстерно передати, бо програвав його на сцені безліч разів? Стан ейфорії закоханості перериває діалог з батьком Береніки, міністром, який і сіє зерно сумніву в думках Фредеріка: «Я не сумніваюся, що на початку кожного зв'язку Ви переконані, що знайшли жінку вашого життя. Пристрасні темпераменти, як правило, схильні до засліплення: вони змішують інтенсивність почуття з його вічністю. Ви вважаєте, що можете читати майбутнє в теперішньому, але Ви бачите там лише себе і власні миттєві бажання. Тоді скажіть мені, пане Леметре, скільки часу тривають Ваші кохання? «Востаннє», звичайно... Ви жертва рими.... Так скільки? Коли Ви говорили, що у Вашої крові коротка пам'ять, Ви мали рацію, добродію. Я б тільки додав, що ця кров, забудькувата і безпам'ятна, вона тече дуже сильно, дуже швидко, і надто шалено, щоб утворити щось спокійне, міцне і певне. Це бурхливий потік, що прориває дамби, він руйнує, він нічого не творить. (Пауза). То скільки ж тривають Ваші кохання? Ви так сильно переконуєте, з такою силою – Ви просто підмінюєте правду силою. Тож подумайте про це наступного разу, коли мовите «назавжди» перед Беренікою, бо вона, вона почує саме «назавжди», а Ви будете думати лише про «тепер». <...> *Фредерік лишається нерухомий, затамувавши подих. Ремюза справді зачепив його»* [Schmitt 1998, с. 66-67].

Залишившись на самоті з цими думками, Леметр не може збагнути чи є правда у словах міністра чи він говорить це лише тому, що як батько хоче вберегти свою дитину від фатальної, на його думку, дурниці. У цей час з'являється пані Жорж, найдосвідченіша актриса театру «*Théâtre des Folies-*



*Dramatiques*» і подруга Леметра, яка провела з ним на сцені разом багато років. Але, запитавши її думку, до Фредеріка приходять ще більше розчарування, адже вона лише підтверджує думку міністра: «(жорстко). Ми актори, Фредеріку, тобто найрозсудливіші люди на землі, бо ми знаємо те, що інші приховують. Ми знаємо, що ми ніщо, ми не маємо той чи інший характер, ми вибираємо його собі й імпровізуємо залежно від ситуації; ми знаємо те, чого жоден філософ не знає; що можна думати про різне водночас; що можна сказати 'я тебе кохаю', помітивши прищик на носі, або сказати «я тебе ненавиджу», думаючи, що час змінити черевики. Ми знаємо, що небо мінливе, що руйнується навіть камінь, що за три секунди ми відчуємо зовсім інше почуття, не таке як зараз, що від сміху до сліз – один рух стегна; ми знаємо непостійність, неуважність, уривчастість істот і речей; знаємо, що «назавжди» – це лише бажання, а «ніколи» – зітхання» [Schmitt 1998, с. 71].

У коментарях до п'єси «Фредерік, або Бульвар Злочину» на своєму офіційному сайті драматург пише: «Я хотів написати популярну п'єсу, пряму, точну та щиру, у яскравих, живих фарбах; проте мій власний сумнів і меланхолія розпочали гру, надавши всьому твору сутінкових відтінків. Я хотів, щоб люди сміялися, але сам здивувався, змусивши їх плакати. П'єса, що спочатку жорстоко висміює мелодраму, пародіюючи її в «Постоялий двір Адре» («L'auberge des Adrets»), виявляється, тим не менш, самою мелодрамою. Я усвідомив це, коли писав п'єсу, але вирішив триматися за структурну перекрученість, яка так чудово заманила мене в пастку: очевидно, очищаючи п'єсу від усіх її емоцій, насправді я вводив їх підступно і, отже, дуже ефективно» [Schmitt 2000].

Дійсно, «Фредерік, або Бульвар Злочину» – це п'єса, яка сповнена непритаманними для Шмітта рисами мелодраматизму.

Мелодрама, жанр, який драматург згадує у своїх коментарях, є драматичним жанром з гострою інтригою, перебільшеною емоційністю, різким протиставленням добра і зла, морально-дидактичною настановою. В окремий жанр вона оформлюється наприкінці XVIII століття у Франції

(мелодрами Монвеля і Піксеркура), її розквіт як жанру припадає на 1830-ті – 1840-ві роки, тобто роки, відтворені в п'єсі «Фредерік, або Бульвар Злочину». У театральному мистецтві більш пізнього часу мелодрама в чистому вигляді майже не зустрічається, проте мелодраматичні засоби і прийоми можна помітити в драмах, комедіях та інших жанрах.

Американський літературознавець Пітер Брукс трактує мелодраму як художній режим, що характеризується надмірною емоційністю, моральною поляризацією персонажів, екстремальними ситуаціями та відкритим зображенням зла, спрямованим на переслідування добра, з метою прояснення морального сенсу повсякденних жестів [Brooks 1976, с. 15]. Дійсно, напружена інтрига, яскрава видовищність, як і складні сценічні ефекти, надають сили жанрові. Гострі ситуації в мелодрамі виникають внаслідок тяжких обставин драматичного вузла, раптовим узнаванням або розвінчуванням. Складна фабула часто поєднується з винахідливістю представників протидіючих таборів, із нелегкими перешкодами на шляху героїв. Твори мелодраматичного жанру перенасичені суто зовнішніми ефектами (бійка, постріли, поранення, смертельні випадки тощо). На різного роду незвичайні та часто-густо неправдоподібні події герої мелодрами реагують занадто емоційно й сентиментально, людські почуття гіперболізуються [Галич 2008, с. 381].

П'єса, яку драматург хотів зробити предметом своєї сатири – «Постоялий двір в Адре» – це драма трьох авторів Бенжамена Антьє, Сент-Амана та Поліанта, що справді існувала і вперше була поставлена на паризькій сцені 2 липня 1823 року [Schmitt 1998].

В аналізованій нами п'єсі Шмітт дає таку характеристику згаданій французькій мелодрамі XIX століття: «'Постоялий двір Адре'. Подивимось... Уже з першої сторінки стає зрозумілим: ніякого стилю, не варто читати далі, немає сенсу сподіватися, що буде краще. Може, у цій писанині бодай присутні характери? (Мурмотить уголос перші фрази). Ні, ні характерів, ні

стилю. Тексти ще можуть мати недоліки, але їх не пробачать акторові» [Schmitt 1998, с. 24].

У той же час у п'єсі Шмітта настрій Фредеріка, який читає цю недолугу, на його погляд, драму, змінюється невимовною ностальгією. Уривок з тексту переносить актора назад у минуле, де він пригадує свої діалоги з матір'ю, яка була до нього грубою, а іноді навіть жорстокою, тому поруч зі сміхом, драматург змушує глядача переповнитись у той же час емоціями смутку. Як зазначає Шмітт: «Дитинство Фредеріка не було щасливим. Його мати була сварливою жінкою, яка не виявляла до нього жодного прояву любові» [Schmitt 2000].

З відкритих достовірних біографічних джерел відомо, що Фредерік Леметр у 1823 році справді зіграв білого каторжника Робера Маклера в мелодрамі «Постоялий двір Адре». Він перевів мелодраму в комедійний план. При цьому комедійне звучання ролей розкрилось лише під час прем'єри, що стало справжнім сюрпризом для авторів п'єси. На думку критиків, саме так зародився яскравий, бешкетливий спектакль, в якому господарювала імпровізація, жарт, трюк [Lemaire, 2018, с. 45]. Цей відомий з реальної біографії актора випадок Ерік-Емманюель Шмітт переносить у свою п'єсу. Спочатку він описує момент репетиції, коли Леметр, ознайомившись з п'єсою, яку йому доведеться грати, уже нею невдоволений і має намір змінити правила гри: «Вдаючи, що грає запропоновану гру, Фредерік виконує кумедну й надмірну пантоміму» [Schmitt 1998, с. 20].

Наступним ми вже бачимо день прем'єри: схвильований драматург, директор театру, глядачі і задекорована у виваженому і відповідному стилі сцена: «На сцені – велика зала Постоялого двору Адре, у декораціях із мальованих полотен. Праворуч – сходи ведуть на галерею, яка перетинає театр по всій ширині. Ліворуч на першому поверсі на передньому плані – двері виходять на кухню; на задньому плані інші двері виходять на вулицю. У глибині сцени, посередині, під галереєю, – головні двері» [Schmitt 1998, с. 24].

Шмітт описує сам момент сценічної дії, звертаючи увагу на кожну маніпуляцію актора аби читач міг зрозуміти, наскільки майстерними та неочікуваними були імпровізації Фредеріка: «Хоч і засліплені, жандарми кидаються переслідувати Фредеріка-Робера Макера і Фірмена-Бертрана, які біжать, мов самі дияволи. Фредерік кидається з балкона на люстру, яка разом із ним опускається вниз, і несподівано збиває намальовану декорацію, за якою відкривається інше полотно, яке зображує Північний полюс. Він кидається на інший трос і, зачепившись за нього, перетинає сцену, мимоволі звільняючи іншу, зовсім недоречну декорацію – зображення джунглів. Двоє жандармів, причеплені до того самого тросу, переслідують його до наступної декорації – ця зображує вулкан. Фредерік хапається за інший трос і перебирається в ложу. Тепер він удає глядача, який бурчить на виставу. Наприкінці, влаштувавши неймовірний безлад на сцені і в залі, Фредерік і Фірмен потрапляють у руки жандармів. Ті ставлять їх на коліна перед Парізо – шефом жандармів. Усе затихає» [Schmitt 1998, с. 52].

Здавалось, таке затишшя мало б означати кульмінацію, але все ж фінал має бути тріумфальним, тому навіть сцену арешту Леметр переграє так, ніби злочинець не він і хутко втікає, знову наробивши справжнього галасу серед публіки, яку він теж задіяв у всьому дійстві та знову переробивши всі декорації. «Коли завіса підіймається, ми бачимо зі спини трупу, яка кланяється глядачам – помітним, як тіні в глибині. Це справжній успіх. Зал тріумфує. Зробивши комічну карикатуру на мелодраму, Фредерік викликав ентузіазм публіки» [Schmitt 1998, с. 54]. Залишивши певні риси мелодрами як жанру, а саме типовий «щасливий кінець» для позитивних героїв, які у фіналі мають тріумфувати над персонажами негативними (як от Леметра, який перемагає несправедливість і тікає від жандармів), він, тим не менш, адаптує цю мелодраму під свій власний стиль.

Прихильник класицистичної побудови драматичного твору, Шмітт дещо відходить від притаманного йому тяжінню до класики, як це робили митці доби романтизму.

Єдність часу порушується, адже Шмітт зображує події не в межах однієї доби (чи, навіть, одного вечору, як от п'єси «Ніч у Валоні» чи аналізований в попередньому підрозділі п'єси «Дуже легкий чоловік»), як драматург це робить зазвичай, а описує певні етапи життя Леметра: є сцени далекого минулого, дитинства, куди занурюється актор у періоди жалю і де автор показує його зовсім малим; сцени, де актори грають різноманітні п'єси і де розкриваються основні конфлікти; остання сцена – Леметр при смерті, десять років потому, старий і немічний.

Єдність місця, загалом, залишається, адже всі основні дії відбуваються на сцені театру «*Théâtre des Folies-Dramatiques*». Змінюються лише декорації: сцена, глядацька зала, гримерка Леметра та простір, повний світла, де малий Леметр говорить з матір'ю-прачкою. Декорації змінюються і у внутрішніх п'єсах, які грають актори театру: Шмітт дуже яскраво і динамічно змальовує зміну дій, емоцій, задумів під час театрального дійства, що означало для митців романтизму відмову від класицистичних канонів.

Щодо єдності дії, то тут Шмітт, взявши за основу внутрішній (внутрішньоособистісний) конфлікт головної дійової особи і її зовнішній конфлікт з представниками аристократії.

Таким чином, «Фредерік, або Бульвар Злочину» є не лише даниною поваги до постаті Фредеріка Леметра, а й своєрідним художнім маніфестом, у якому Ерік-Емманюель Шмітт досліджує феномен театру як живої матерії, що змінюється під впливом як суспільних процесів, так і індивідуальних творчих пошуків.

Через гру з жанровими особливостями мелодрами, імпровізацію як естетичний принцип та конфлікт між класичними і романтичними традиціями драматург не лише відтворює дух епохи, а й ставить перед глядачем питання про природу театрального мистецтва та його взаємодію з реальністю. У п'єсі відображені ключові особливості романтичного театру – боротьба за мистецьку свободу, культ сильної особистості та ідеї соціального

оновлення, що перегукується як із драматургією Віктора Гюго, так і з реальними викликами, які стояли перед театром ХІХ століття.

Зрештою, «Фредерік, або Бульвар Злочину» – це не просто біографічний твір про актора-новатора, а й своєрідний міст між романтичним театром минулого та сучасною драматургією. Шмітт, досліджуючи межі між сценою та життям, реальним і вигаданим, не лише занурює читача у театральну атмосферу доби, а й змушує замислитися над роллю актора, глядача та мистецтва загалом.

### 2.3. Театральний дискурс п'єси «Гітрі»

П'єса «Гітрі» Еріка-Еммануеля Шмітта була вперше поставлена 26 вересня 2013 року в театрі «Rive Gauche» у Парижі. Режисером вистави виступив Стіф Сюїсса, а головні ролі виконали Клер Кейм, Мартен Ламотт та Сільвен Катен. П'єса була опублікована видавництвом «Albin Michel» у 2013 році.

П'єса отримала схвальні відгуки критиків за глибокий аналіз стосунків між Сашею Гітрі та його дружиною Івонн Прентан. Видання «Le Figaro» відзначило майстерність Шмітта у відтворенні атмосфери того часу та глибокий психологізм персонажів [Le Figaro 2013].

П'єса «Гітрі» викликала широкий резонанс у французькому театральному середовищі, про що свідчить низка рецензій у провідних культурних виданнях. Так, у рецензії на сайті «Culture-Tops» відзначається майстерне відтворення стилю самого Саші Гітрі, зокрема через використання дотепних афоризмів та витонченого гумору. Особливу увагу критики приділяють сценографії та інноваційному поєднанню сценічної дії з відеопроєкцією, що створює ефект динамічної мозаїки сцен [The Guitrys: critique de Culture-Tops, 2013].

Видання «*Esprit Paillettes*» наголошує на синтезі жанрів, що реалізується у виставі: елементи театру, музики та кіно співіснують у межах

єдиного простору дії, підсилюючи емоційну виразність і метафоричний обсяг п'єси. Позитивно оцінено акторські роботи та драматургічну рівновагу між автобіографічним підтекстом і художньою вигадкою [Critique théâtre: The Guitrys, 2013].

П'єса «Гітрі» занурює читача в атмосферу французького театру першої половини ХХ століття, відтворюючи не лише біографічний вимір життя Саші Гітрі (відомого французького театрального діяча того періоду), а й естетичний та соціокультурний контекст міжвоєнного періоду.

Події п'єси розгортаються в першій половині ХХ століття, коли французький театр перебував під впливом змін, спричинених серед іншого розвитком кінематографа та входженням естетики модернізму до сценічного мистецтва. Драматургія цього періоду тяжіла до комбінації класичних форм із новими засобами виразності, що позначилося і на стилі Гітрі, а згодом – на підході Шмітта до створення його сценічного портрета [Le Figaro 2013].

У період між двома світовими війнами, період так званого «міжвоєннє», французький театр переживав глибоку трансформацію, відображаючи тривожний настрій суспільства і водночас розквіт естетики модернізму. Ця епоха стала перехідною: у 1920–1939 роках класичні традиції сценічного мистецтва змінювалися новими формами виразності, драматургія стала більш психологічною, а в театрі домінували теми відчуження, нестабільності та невизначеного майбутнього. Після жахів Першої світової війни французьке суспільство намагалося повернутися до нормального життя, проте відчуття неминучої загрози не зникало, а з приходом фашизму в сусідніх країнах та посиленням політичних криз у Франції воно лише загострювалося. Це знаходило відображення в театральних творах того часу, де, навіть у комедіях, відчувався мотив іронічного фаталізму та прихованої тривоги [McCready 2017, с. 1].

Однією з головних рис міжвоєнного театру стала зміна підходу до психологізму персонажів. Якщо у ХІХ столітті герої здебільшого втілювали соціальні типажі або діяли в межах морально-філософських колізій, то у

1920–1930-х роках драматурги зосереджувалися на глибокому внутрішньому аналізі особистості. Персонажі ставали більш неоднозначними, їхні мотиви – суперечливими, а діалоги – багат шаровими. Особливе місце посіла проблема людини, яка шукає своє місце у світі, що швидко змінюється. Ця тенденція яскраво відчувається у творчості Жана Жироду, Жана Кокто, а також у п'єсах самого Саші Гітрі, що поєднував іронію та витончену психологічну гру.

Театр міжвоєнного періоду також дедалі більше використовував метафору театру як життя. Драматурги часто зверталися до прийому «театр у театрі», підкреслюючи умовність реальності та перетворюючи сцену на модель людського існування. Театральність самої дійсності, розмиття межі між грою та реальністю – ці елементи набули великої популярності саме в цей період, що частково пояснюється загальним відчуттям втрати традиційних орієнтирів після Першої світової війни. Цей мотив особливо характерний для творчості Саші Гітрі, який у своїх комедіях не лише осмислював феномен театральності, а й відкрито маніпулював глядацькими очікуваннями, пропонуючи їм суміш гри, імпровізації та іронії [Кнарр 1985, с. 115].

Ще однією важливою рисою французького міжвоєнного театру стала поява сатиричної комедії, що віддзеркалювала соціальні та політичні зміни епохи. Якщо у XIX столітті комедія часто мала морально-повчальний характер, то у 1920–1930-х роках вона набуває виразного гротескового забарвлення, в якому буржуазне суспільство висміюється з особливою жорсткістю. У своїх п'єсах драматурги цього періоду висміювали як політичну нестабільність, так і кризу традиційних цінностей, часто підкреслюючи абсурдність соціальних норм. Особливу роль у цьому процесі відіграли твори Моріса Ростана, Марселя Паньоля та Саші Гітрі, які пропонували гостру сатиру на буржуазний світ, висміюючи як його лицемірство, так і прагнення до зовнішнього блиску [Wallon, 2002, с. 130].



Не менш значущим було зближення театру та кінематографа, що також стало однією з визначальних рис міжвоєнного періоду. З розвитком звукового кіно багато режисерів почали адаптувати свої театральні постановки для екрана, використовуючи кінематографічні засоби виразності у театральному мистецтві. Гітрі став одним із перших французьких драматургів, які активно працювали на межі цих двох мистецтв, створюючи постановки, що містили елементи кінематографічного монтажу та стилістики кіно [Giret, Herpe 2007, с. 104].

Ці характерні риси міжвоєнного театру яскраво відчутні у «Гітрі», де Шмітт не лише стилізує цей період, але й переосмислює його з погляду сучасної драматургії. Як і в театрі 1920–1930-х років, у п'єсі простежується атмосфера передчуття неминучих змін. Хоча дія розгортається в минулому, герої існують у просторі постійної боротьби за кохання, славу, власне «Я», але водночас усвідомлюють, що все це може бути втрачено. Також у п'єсі яскраво виражений мотив театру як життя: сцени побутових сварок і сценічних виступів постійно переплітаються, персонажі одночасно є акторами та людьми, які грають свої ролі не лише на сцені, а й у житті. Тонка межа між реальністю та грою є однією з ключових ідей «Гітрі», що перегукується з міжвоєнною драматургічною традицією. Шмітт вдало використовує методи й прийоми сатиричної комедії, створюючи діалоги, сповнені іронії, двозначності та жорсткого гумору, які відсилають до традиції міжвоєнної французької комедії. Його персонажі, особливо Гітрі та Івонн, нагадують героїв п'єс самого Гітрі: їхні суперечки мають характер своєї гри, де кожен намагається виграти, використовуючи розум, дотепність і акторську майстерність. Водночас драматург заглиблюється у внутрішній світ героїв, досліджуючи їхню вразливість та емоційні суперечності, що є відмінною рисою міжвоєнного театру.

«Гітрі» займає значне місце у творчості Еріка-Еммануеля Шмітта та сучасному театральному репертуарі, пропонуючи глибокий та проникливий погляд на життя та стосунки видатних особистостей французької культури.

Так само, як і п'єсу «Фредерік, або Бульвар Злочину», п'єсу «Гітрі» можна віднести до жанру біографічної драми – літературного жанру, що поєднує драматургію з біографічним нарративом, зображуючи через драматичний твір життя реальної історичної особи. У театрі цей жанр розвивався ще з часів античності, але особливого поширення набув у ХХ столітті, коли зростає цікавість до внутрішнього світу видатних особистостей [Fischer-Lichte 2002, с. 231]. Біографічна драма як жанр характеризується поєднанням історичних фактів з елементами художньої інтерпретації. Її сюжет зазвичай ґрунтується на реальних подіях та постатях, проте допускає драматургічне переосмислення матеріалу задля глибшого естетичного ефекту. Однією з ключових особливостей цього жанру є психологізм: на відміну від традиційної історичної драми, біографічна зосереджує увагу не стільки на зовнішньому конфлікті, скільки на внутрішньому світі персонажа, його особистих переживаннях та мотиваціях [Fischer-Lichte 2014, с. 132].

Крім того, важливою складовою жанру є реконструкція епохи, що дозволяє розкрити не лише долю індивіда, а й суспільні трансформації, які формували його життєвий шлях [Carlson 2004, с. 88]. Водночас, незважаючи на документальну основу, драматурги часто вдаються до художніх відступів або акцентування певних моментів біографії для посилення драматичного ефекту та впливу на глядача [Rayner 2011, с. 59].

Хоча біографічна драма часто використовує реальні події, вона відрізняється від документального театру (*théâtre documentaire*) тим, що дозволяє драматургу значно вільніше трактувати факти, додавати художні образи та домисли [Vers 2019, с. 190]. У цьому контексті згадані п'єси Шмітта займають проміжне положення: вони спираються на біографічні дані, але їм надано додаткового драматичного забарвлення, у тому числі через створення яскравих, психологічно насичених сцен.

П'єсу «Гітрі» можна розглядати як класичний зразок біографічної драми, де документальна основа поєднується з елементами художньої інтерпретації та авторським баченням зображених подій.

Шмітт досить часто посилається на реальні підтверджені факти з життя Саши Гітрі, як до прикладу: дата зустрічі з Івон Претан та дата їхнього одруження (драматург згадує 1915 рік та 1919 рік); їхні гастролі за межами Франції (Саша Гітрі та Івонн Прентан були відомими французькими театральними діячами початку ХХ століття, тому вони активно виступали на сценах Франції та інших країн Європи, зокрема у Великій Британії та США, сприяючи популяризації французького театру за межами Франції); роман Івон з героєм війни, льотчиком Жожем Гінемером (у деяких біографічних джерелах згадується, що між Івонн Прентан та Жоржем Гінемером існували романтичні стосунки і цей зв'язок часто описується як короткочасний роман, який відбувся під час Першої світової війни, коли Гінемер був на піку своєї слави). Але, беручи до уваги специфіку жанрових особливостей п'єси, можемо простежити і певний домисел драматурга чи певну гіперболізацію подій. До прикладу, сцена наприкінці п'єси, де Івон, нібито почувши про розрив третього шлюбу Саши Гітрі, приходить до театру аби заявити про бажання відновити стосунки і жити знову разом. Ця сцена не має жодного реального підґрунтя та є авторським вимислом, який має на меті підсилити драматичність конфлікту п'єси та підвести до відкритого фіналу, який Шмітт часто використовує у своїх драматичних творах.

П'єса «Гітрі» не лише висвітлює особисту та творчу історію Саші Гітрі, а й відображає особливості соціально-культурного середовища, у якому він працював.

Важливою темою п'єси є динаміка стосунків між чоловіком і жінкою в артистичному середовищі, що відповідає загальним змінам у суспільстві міжвоєнного часу. Персонажі, попри свою історичну конкретику, постають універсальними символами творчості, пристрасті та неминучого конфлікту особистих амбіцій. Це робить «Гітрі» не просто біографічним твором, а й глибоким роздумом над природою мистецтва та людських взаємин [Schmitt 2016, с. 312].

Однією з особливостей п'єси є її акцент на реальних історичних персонажах, що надає творіві біографічного характеру. Головним персонажем виступає Саша Гітрі – відомий французький драматург, режисер і актор, чиє ім'я стало символом театру першої половини ХХ століття. З біографічних джерел відомо, що Саша Гітрі народився 21 лютого 1885 року в Санкт-Петербурзі, Російська імперія, у родині французького актора Люсьєна Гітрі та Марі-Луїзи-Рене Дельма. Його хрещеним батьком був імператор Олександр III, на честь якого хлопчик отримав ім'я Александр, однак згодом він використовував його зменшувальну форму Саша як сценічний псевдонім [Harding 1970, с. 15]. У 18 років Саша дебютував у театрі, а вже у 1902 році почав писати власні п'єси, що стало початком його блискучої кар'єри. Саша Гітрі відомий своєю любов'ю до жінок і був одружений п'ять разів, про три перші його шлюби згадується у п'єсі Шмітта, але особливе місце відведене його другому шлюбові з Івонн Прентан, який був найяскравішим. Разом вони виступали на сцені, створюючи один із найуспішніших театральних дуетів Франції. Проте їхні стосунки супроводжувалися постійними сварками, ревностями та взаємними звинуваченнями, що, зрештою, призвело до розлучення [Harding 1970, с. 85-86]. Саша Гітрі залишив по собі великий творчий доробок. Він написав понад 100 п'єс, більшість з яких ставив у театрах Парижа. У 1930-х роках, із розвитком звукового кіно, він перейшов до режисури й екранізації власних творів. Його найвідомішими кінороботами є «Роман шулера» («Le Roman d'un tricheur», 1936), «Дон Жуан і Сганарель» («Don Juan et Sganarelle», 1950), «Сім смертних гріхів» («Les Sept Péchés capitaux», 1952) [Harding 1968, с. 208–210].

Гітрі працював у жанрі інтелектуальної комедії, сатири, іронічно зображуючи буржуазне суспільство та людські слабкості. Його стиль вплинув на багатьох драматургів, зокрема й на Шмітта. Як драматург, режисер і актор, Гітрі поєднував класичні традиції французького театру з іноваційними підходами. Його стиль відзначався швидкими, дотепними діалогами, іронічним коментарем до суспільства та метадраматичними

елементами, які ставили під сумнів межі між сценою та реальним життям [Harding 1970, с. 137–139]. У п'єсі Шмітта ці риси відображені через численні сцени, де Гітрі поводить себе як режисер власного життя, маніпулюючи оточенням і сприймаючи стосунки як театральні ролі. Особливо яскраво це простежується через діалоги Саші з його дружиною Івонн, у яких він звинувачує її у блискучій грі всіх відведених їй ролей коханок, посиляючись не її талант, а на природною схильністю до такої поведінки.

Використання реальної історичної постаті у драматургії дозволяє автору дослідити не лише мистецьку спадщину Гітрі, але й його особисті переживання, конфлікти та стосунки з близькими. Використання Саші Гітрі дозволило йому дослідити низку важливих тем. По-перше, тема творчості та особистого життя митця: Гітрі поєднував мистецтво та реальність, що знайшло відображення в його численних любовних історіях, які впливали на його творчість. По-друге, психологія кохання та ревнощів: центральна сюжетна лінія п'єси досліджує складність подружніх стосунків, де кохання та професійні амбіції стикаються. По-третє, взаємозалежність актора та драматурга.

Шмітт створює багатогранний образ Гітрі – одночасно генія та егоїста, людини, яка щиро кохала, але не могла бути вірною. Це робить «Гітрі» не лише біографічною п'єсою, а й тонким психологічним портретом театрального світу першої половини ХХ століття [Esprit-Paillettes 2014].

Гітрі у п'єсі постає водночас як людина величезного таланту і глибоких внутрішніх протиріч. Він демонструє нарцисизм та егоцентризм, однак його поведінка не є однозначною: за фасадом самовпевненості ховається страх перед самотністю, потреба у визнанні та невміння будувати стабільні особисті стосунки. Ця складність робить його яскравим драматичним персонажем, який виходить за межі простої біографічної реконструкції [Le Figaro 2013]. Його образ у п'єсі є дещо перебільшеним: дійсно, з біографічних джерел відомо, що Саша Гітрі дійсно був самозакоханим і мав особливий стиль спілкування, який перебував між гострим розумом і зневагою

до інших [Bouvet 2017]. Однак у п'єсі цей аспект доведений до театрального гротеску: Гітрі практично весь час говорить про себе, іронізує над своїми дружинами та колегами, сприймає людей як фон для власного блиску. У реальному житті, хоч він і був ексцентричним, його нарцисизм не завжди набував такої виразної форми – він цінував талант інших, навіть якщо це не завжди проявлялося відкрито [Bouvet 2017].

Шмітт використовує постать Гітрі не лише для того, щоб дослідити особистість видатного митця, а й для роздумів про природу театру та мистецтва загалом. Гітрі є втіленням творця, який не може існувати поза сценою: його життя є безперервною виставою, а сам він – головним її героєм. Ця ідея перегукується з багатьма іншими творами Шмітта, де порушуються питання меж між вигаданим і реальним, мистецтвом і життям [Bouvet 2017]. Але якщо знову вдаватись до порівняння реальної постаті та образу, представленого Шміттом, то у п'єсі автор концентрується майже виключно на театральній діяльності Гітрі, лише побіжно згадуючи його внесок у кіно. Насправді ж, починаючи з 1930-х років, Гітрі активно працював у кінематографі та зробив вагомий внесок у розвиток цього мистецтва у Франції. Він не просто адаптував свої театральні постановки для екрана, а й експериментував із кінематографічними засобами виразності, створюючи новий стиль – своєрідний «театральний кінематограф» [Harding 1970, с. 208–210]. У «Гітрі» ця грань його творчості відходить на другий план, що можна пояснити драматургічними потребами п'єси, яка зосереджується на його стосунках із жінками та особистості митця в контексті театру.

Шмітт створює Гітрі як персонажа, що, попри свою самовпевненість, зрештою є жертвою власних почуттів – його жінки кидають, він розчаровується, його кохання завжди має драматичний фінал. У реальному житті Гітрі рідко виглядав настільки вразливим – навіть після розлучень він зберігав іронічну дистанцію і досить швидко знаходив нових супутниць. Твердження про те, що Саша Гітрі після розлучень зберігав іронічну дистанцію та швидко знаходив нових супутниць, підтверджується у

біографічних дослідженнях його життя. Зокрема, Джеймс Гардін зазначає, що після кожного розриву Гітрі вкрай рідко демонстрував ознаки емоційного потрясіння: натомість він часто одразу занурювався у нові стосунки або присвячував себе роботі в театрі чи кіно [Harding 1970, с. 152–155]. Така поведінка свідчить про його схильність до життєвої легкості та прагнення зберігати образ невтомного чоловіка сцени. Гардінг підкреслює, що Гітрі сприймав кохання як частину мистецтва життя, де кожна нова зустріч — це ще один акт у великій виставі, яку він творив і режисував водночас. Подібну думку висловлює і Франсуаза Морель у своїй праці про театр міжвоєнної Франції, зазначаючи, що образ публічного флірту був для Гітрі не лише способом самоствердження, а й частиною його мистецького проєкту — побудови особистості як вистави [Morel 2016, с. 89–91]. Таким чином, у п'єсі підсилено емоційну складову його характеру, що надає образу трагічних рис і робить його більш універсальним у драматургічному сенсі [Le Figaro 2013].

Образ Саші Гітрі у п'єсі «Гітрі» є не лише портретом історичної особи, а й складною драматичною конструкцією, яка відображає центральні теми творчості Шмітта – ілюзорність людських стосунків, психологію кохання та зв'язок між мистецтвом і особистістю митця. Шмітт адаптує біографічний матеріал відповідно до власного бачення театру як простору для дослідження внутрішніх конфліктів митця. Деякі деталі його життя підкреслені або змінені для створення більшої драматичної напруги, однак загалом образ Гітрі залишається впізнаваним і відповідним до його історичного прототипу. Це робить «Гітрі» не просто біографічною реконструкцією, а повноцінним драматичним твором, у якому історія перетворюється на сценічну легенду.

Однією з ключових постатей у житті Гітрі була Івонн Прентан – його друга дружина, яка стала не лише музою, а й рівноправною партнеркою у сценічному житті. У п'єсі Шмітта вона так само рівноправно розділяє головну роль зі своїм чоловіком та постає сильною та незалежною жінкою, що відповідає тенденціям емансипації міжвоєнного періоду. Хоча між Івонн та Гітрі у п'єсі багато конфліктів, її складно назвати класичною

антагоністкою. Швидше, вона є рівноцінною партнеркою, яка кидає виклик чоловічій самозакоханості та драматично доповнює головного героя. У певному сенсі вона навіть більш життєрадісна та стійка, ніж Гітрі, адже, на відміну від нього, не зациклюється на минулому. Її образ уособлює тогочасну боротьбу жінок за творчу самореалізацію та право бути більше, ніж просто «тінню» відомого чоловіка [Godard, 2000, с. 45–47].

З біографічних джерел відомо, що Івонн Прентан (Yvonne Printemps), справжнє ім'я Івонн Віньоль (Yvonne Wigniolle), народилася 25 липня 1894 року в Ермоні, Франція. Вона здобула популярність як співачка, акторка та одна з найяскравіших постатей французького театру першої половини ХХ століття. Її кар'єра почалася у вар'єте, але згодом вона здобула визнання на театральній сцені, виконуючи як комічні, так і драматичні ролі [André, 1997, р. 12–15].

Її життя та кар'єра нерозривно пов'язані із Сашею Гітрі, з яким вона вперше зустрілася в 1915 році. Їхній союз виявився не лише творчим, але й особистим – вони одружилися у 1919 році та створили один із найвідоміших театральних дуетів Франції. Гітрі писав для неї ролі, а вона, своєю чергою, надавала його п'єсам неповторної чарівності та витонченості. Разом вони зіграли в десятках вистав, а їхні стосунки стали об'єктом уваги публіки.

Проте, попри успішне професійне співробітництво, їхній шлюб був далеким від гармонії. Івонн Прентан, відома своєю життєрадісністю та незалежністю, не відповідала образу покірної дружини, якого, ймовірно, очікував Гітрі [Bricaire, 1995, р. 159–162].

Після розлучення з Гітрі у 1932 році вона вийшла заміж за актора П'єра Фреснея, з яким залишалася до кінця свого життя. Її театральна кар'єра не завершилася разом із шлюбом із Гітрі – навпаки, вона продовжила грати, працювати в кіно і продовжувала бути іконою французької сцени.

Івонн Прентан у п'єсі Еріка-Еммануеля Шмітта «Гітрі» постає як складний, багатогранний образ, що поєднує в собі риси сильної, незалежної жінки та чутливої артистки, яка існує в тіні свого відомого чоловіка. Шмітт



зображує Івонн як жінку, що вміє балансувати між почуттями та розрахунком. Вона чарівна, дотепна, артистична, але водночас є уособленням мінливості й невловимості, що робить її центральною фігурою в конфлікті з Гітрі. Автор навмисно підкреслює її здатність зачаровувати чоловіків, що відповідає реальним свідченням про її життя, проте надає її образу ще більше гіперболізованої грайливості. У п'єсі значну роль відіграє сцена, де Івонн повертається до Саші після його шлюбу з Жаклін Делюбак, що художньо підсилює її незавершеність як персонажа – вона завжди залишається десь між минулим і майбутнім, між відданістю та свободою. Однак документальні джерела не підтверджують такого епізоду в реальному житті: після розлучення Івонн почала нове життя з П'єром Фресне, і хоча її стосунки з Гітрі лишалися дружніми, ініціативу повернутися до нього вона не проявляла.

Їхні стосунки зароджуються в період, коли французьке суспільство змінюється: чоловіки перебувають на фронті, а жінки отримують більше свободи та можливостей. Перша світова війна стала переломним моментом для соціальних ролей, адже жінки змушені були зайняти місця чоловіків у сфері праці, мистецтва, економіки та навіть політики. Це зробило Івонн Прентан не просто 'дружиною драматурга', а незалежною жінкою, яка не погоджувалася на роль пасивної музи, натомість виборюючи своє місце як на сцені, так і в житті.

Шмітт майстерно підкреслює цей аспект її характеру, змальовуючи її не як супутницю Гітрі, а як рівноправну партнерку, здатну конкурувати з ним у дотепності, харизмі та впливі на аудиторію. Саме у взаєминах із Івонн Гітрі вперше зустрічає жінку, яка не лише приймає його талант, а й кидає йому виклик. Вони не просто подружжя, а дві сильні творчі особистості, які намагаються утвердитися у мистецькому середовищі, і цей конфлікт самостійності та взаємозалежності стає однією з центральних осей п'єси.

У міжвоєнний період жіночі ролі продовжували трансформуватися, особливо в культурному середовищі. Вільніші звичаї, вплив емансипаційних

рухів і переосмислення жіночої ідентичності привели до появи нових моделей поведінки. Івонн Прентан у п'єсі є представницею саме цього типу жінки – сміливої, самостійної, яка не погоджується бути лише 'музою' чи 'тінню' чоловіка. Вона прагне впливати на власну долю, що й призводить до її постійного протистояння з Гітрі.

Ця зміна жіночого статусу особливо відчутна в їхніх діалогах, де Івонн не поступається у словесних двобоях і навіть змушує Гітрі визнати її вплив. Наприклад, у сцені, коли він намагається переконати її залишитися поруч, вона відповідає йому: «Я не актриса у твоїй постановці, Саша. У мене є своя власна роль, яку я повинна зіграти» [Schmitt 2013, с. 75].

Також у п'єсі присутні другорядні персонажі, які допомагають краще розкрити сутність головних героїв: режисер, актори, шофер, критики, – усі вони формують театральний мікрокосм, у якому існує Гітрі. Діалоги з ними дозволяють краще зрозуміти не лише взаємини Саші та Івонн, але й соціальне та мистецьке середовище тієї епохи.

Образи-символи у п'єсі «Гітрі» є невід'ємною частиною драматургічної мови Шмітта. Вони не лише доповнюють характери персонажів, а й надають твору філософської глибини, перетворюючи його на багатопланове дослідження природи кохання, творчості та людської самотності. Завдяки символам читач і глядач отримує змогу побачити більше, ніж просто історію життя Гітрі та Івонн – це роздуми про сцену як метафору людської долі.

У п'єсі «Гітрі» використання символів допомагає автору передати ключові теми – славу, театр як спосіб життя, конфлікт між сценою та реальністю, а також швидкоплинність почуттів і людського існування. Значну частину символів у творі можна поділити на *візуальні* (прожектор, гримерка, завіса, автомобіль), *аудіальні* (музика, шум літака, аплодисменти, тиша) та *часові* (годинник, еліпсис часу). Усі вони формують єдину систему образів, що відображає психологічний стан головних персонажів і загальну атмосферу п'єси.

Серед візуальних символів першим є *прожектор*, що є символом сцени, але також він має глибше значення – світло, яке спрямоване на героя, висвітлює не лише його талант, а й робить його вразливим перед публікою. У п'єсі він з'являється в момент, коли Гітрі говорить із режисером, а світло проекту висвітлює лише його: «Потім промінь світла знову висвітлює Сашу Гітрі, який продовжує розмову з Марселем, ніби прожектор був режисером» [Schmitt 2013, с. 183]. Це вказує на те, що життя Гітрі – це суцільна вистава, і навіть у моменти самотності він залишається «у світлі» театру.

Настпним символом є стара *гримерка* як місце народження ілюзії: місце, де відбувається перша зустріч Гітрі та Івонн, що символізує початок не лише їхніх особистих стосунків, а й сценічного партнерства. Саме в цій маленькій кімнаті зароджується їхня велика історія: «Івонн знаходиться в маленькій театральній гримерці, слабо освітленій, захаращеній костюмами та тьмяними дзеркалами. Це тісне приміщення, позначене плином часу, де кожен предмет розповідає історію забутого спектаклю» [Schmitt 2013, с. 157]. Вона є метафорою перетворення – в цьому просторі актори змінюють себе, готуючись до виступу, і так само Гітрі та Івонн поступово змінюють свої життя.

Одним із найважливіших символів у п'єсі є *завіса*, яка багаторазово опускається й піднімається, розмежовуючи театральну гру і справжні стосунки персонажів. Найяскравіше цей контраст відчутний у сценах фінального акту, коли «Завіса розсувається. Вони вітають глядачів, сяючи від радості. Завіса закривається... Завіса знову відкривається. Саша вклоняється сам, удаючи впевненість, але трохи сумний, трохи розгублений» [Schmitt 2013, с. 183]. Гітрі та Івонн виглядають щасливими, коли вітають глядачів, однак за завісою вони ведуть запеклі суперечки. Театр стає метафорою їхнього шлюбу – образ ідеального подружжя існує лише на сцені.

*Автомобіль* у п'єсі теж є символом світової слави Гітрі та Івонн. Він слугує не лише засобом пересування, а й знаком їхньої недосяжності для простих людей. У сценах поїздок Парижем і розмов про міжнародні гастролі

автомобіль постає як місце, де розгортаються важливі розмови: «Ми були найпопулярнішою парою в Парижі. Зали завжди були заповнені. Весь Париж поспішав нам аплодувати» [Schmitt 2013, с. 151].

Важливим лейтмотивом п'єси є *музика* – особливо пісня «*Plaisir d'amour*», яку виконує Івонн. Вона з'являється у найважливіші моменти їхніх стосунків: спочатку як символ зародження почуттів, а наприкінці – як ностальгія за втраченим. У сцені після розлучення Гітрі просить Івонн заспівати її знову: «Радість кохання триває лише мить, смуток кохання триває все життя» [Schmitt 2013, с. 181]. Ця пісня підкреслює думку, що справжнє кохання швидкоплинне, а біль від його втрати триває вічно.

*Шум літака*, що пролітає у сцені згадки про роман Івонн із Гінемером, стає звуковим символом непевності та швидкоплинності людських почуттів. Літак – це одночасно образ свободи та ризику, а також натяк на те, що Івонн шукає пристрасті за межами свого шлюбу: «Ви чуєте, Марсель? Там, угорі? Літак пролітає...» [Schmitt 2013, с. 157].

*Аплодисменти* в п'єсі виступають як амбівалентний символ успіху і самотності, адже вони є для Гітрі показником успіху, але водночас вони мають і трагічне значення – це визнання, яке не може заповнити його особисту порожнечу. У фінальній сцені, коли він залишається один, ми бачимо, що глядачі продовжують аплодувати, хоча головний герой уже не відчуває цього як тріумф: «Завіса відкривається востаннє. Сам на сцені, Саша машинально вклоняється. Гримлять бурхливі оплески, але його погляд порожній. Він дивиться в залу, але здається відстороненим. У той час як публіка аплодує, він шепоче: "І все ж...". Завіса остаточно опускається, оплески продовжуються в темряві» [Schmitt 2013, с. 179]. Ця сцена підкреслює контраст між зовнішнім визнанням і внутрішньою самотністю героя. Аплодисменти символізують успіх, до якого він прагнув усе життя, але який зрештою не приносить йому задоволення. Фраза «*Et pourtant...*» вказує на глибоке розчарування Гітрі, адже попри його сценічний тріумф, особисто він залишається самотнім.

Символом плину часу та неминучості змін у п'єсі є *годинник*. У п'єсі він використовується як засіб створення еліпсису – коли події прискорюються, а між сценами минають роки. Наприклад, у сцені написання листа годинник стає показником часу, що невпинно спливає, а прискорення темпу вказує на втрату контролю над життям, адже якраз з того моменту у п'єсі починається неминуча втрата взаєморозуміння між подружжям: «Годинник прискорює хід (еліпсис)» [Schmitt 2013, с. 168]. Таким чином, цей символ підкреслює головний мотив п'єси – швидкоплинність людського існування.

Саме через ці символи поступово проявляється головний рушійний механізм драми – конфлікт. Він виникає на кількох рівнях: між особистими амбіціями і почуттями, між ідеалізованим образом кохання і його реальністю, між сценою та справжнім життям, між потребою контролювати і неможливістю втримати іншу людину.

Конфлікт у «Гітрі» не має одномірної природи – він не лише між персонажами, а й у самому Гітрі, у його сприйнятті себе, світу, мистецтва та кохання.

Оскільки «Гітрі» – це не просто біографічна реконструкція, а драматичний твір із глибоким психологічним змістом, його конфлікт розгортається на кількох рівнях. По-перше, ми розглядаємо особистий (внутрішній) конфлікт Гітрі, що полягає у прагненні ідеального кохання та гармонії, яке руйнується його ж власною егоцентричністю та ревностями.

Гітрі хоче контролювати все у своєму житті – мистецтво, любов, власну історію: «Я хочу, щоб усе було написано. Щоб усе було ідеальним. Життя має бути під контролем, інакше воно вислизає від нас» [Schmitt 2013, с. 206]. Це свідчить про те, що він прагне контролювати не лише театр, а й особисте життя. Для нього життя й театр є нерозривними, він перетворює кожен момент на сцену, а людей навколо – на персонажів. Він постійно грає роль, навіть у розмовах з Івонн, він ніби режисує сцени: «Не грай комедію зі мною, Івонн. Це я пишу текст, я ставлю сцену» [Schmitt 2013, с. 162]. У

цьому проявляється його нарцисизм, який не дозволяє йому віддаватися почуттям без страху втрати контролю. Коли Івонн нагадує йому, що вона теж має право на власні рішення, він реагує з іронією, приховуючи справжній страх втратити її: «Ти кажеш, що вільна, але хто подарував тобі цю свободу, якщо не я?» [Schmitt 2013, с. 174]. Це вказує на його егоцентричний погляд на стосунки, де він хоче навіть свободу іншої людини підпорядкувати собі. Його діалоги з Івонн побудовані як словесні двобої, де кожен намагається зберегти владу над іншим, але за цим стоїть глибока емоційна невпевненість.

Усі ці моменти показують, що головний конфлікт Гітрі не лише у взаєминах із Івонн, а й у його неспроможності дозволити собі почуття без спроби їх контролювати. Контроль присутній і у їхньому повсякденному житті, де Гітрі дає розпорядження шоферу слідкувати за Івон протягом дня і потім в деталях допитує його про кожен її рух, лімітуючи її свободу, виявляючи недовіру, підозрюючи зрадах:

«Гітрі: Вона приходила сюди? (з підозрою)

Шофер: Мадам Прентан?

Гітрі: Не робіть із себе дурня. Я бачив, як ви з нею говорили. Отже?

Шофер: Вона просто хотіла дізнатися, чи ви тут, мосьє.

Гітрі: І що ви їй сказали?

Шофер: (зняковіло) Що ви всередині...

Гітрі: (саркастично) Звісно! Бо вона ж не могла просто зайти й побачити все на власні очі?

Шофер: Не знаю, мосьє. Вона виглядала невпевненою...

Гітрі: (нахмурюючись) Невпевненою? Ви думаєте, вона шкодує?» [Schmitt 2013, с. 149].

Цей діалог демонструє класичний мотив контролю та ревності Гітрі: він не просто цікавиться Івонн, а хоче знати кожну деталь її поведінки, навіть через посередників. Він не може допустити, що вона діє незалежно, і його сарказм видає внутрішню невпевненість.

Гітрі – людина, що завжди перебуває у центрі уваги, але його найбільший страх – залишитися без глядачів. Він боїться не лише фізичної самотності, а й того, що його перестануть сприймати як генія. Це підтверджується фінальними сценами, коли він залишається один у театрі, а глядачі все ще аплодують. Але цей тріумф вже не приносить йому радості, бо на особистому рівні він зазнав поразки.

Він також розривається між спогадами та реальністю: у п'єсі він часто взаємодіє з тінями минулого, що відображає його невміння відпустити минуле. Цей мотив повторюється через сцену з Івонн, яка повертається, ніби примара їхнього колишнього життя, та сцену, де він відкриває коробку з її спідницею, що є символом його ностальгії та неможливості емоційного завершення їхньої історії.

Ще один важливий складник його внутрішнього конфлікту – його амбівалентне ставлення до кохання. Він хоче пристрасті, але не терпить залежності; прагне мати жінку поруч, але при цьому йому потрібно, щоб вона належала тільки йому, навіть якщо це суперечить реальності, що добре простежується одному з їх діалогів:

«Гітрі: (іронічно, але з похмурым поглядом) Ти можеш кохати, кого хочеш, звісно. Я – сучасний чоловік.

Івонн: (злегка глузливо) Справді?

Гітрі: (із напруженою усмішкою) Поки я залишаюся найважливішим. Поки, що б не сталося, я залишаюся тим, кого пам'ятатимуть найкраще...

Івонн: (кидаючи йому виклик поглядом) Ти хочеш усе, Саша. І свободу, і вірність, і кохання, і незалежність...

Гітрі: (різко) І що з того? Це надто багато?

Івонн: (тихо, майже сумно) Ні. Просто неможливо» [Schmitt 2013, с. 178].

Цей фрагмент чудово передає внутрішній парадокс Гітрі: він хоче свободи для себе, але очікує безумовної відданості від Івонн. Його потреба в

абсолютному контролю над почуттями інших вступає в суперечність із реальністю, і це призводить до неминучих розчарувань.

Одним із ключових внутрішніх конфліктів Гітрі є конфлікт між мистецтвом і реальним життям. Гітрі живе театром, де всі стосунки набувають театральної форми, але коли сцена відокремлюється від життя, він стикається з жорстокою реальністю:

«Гітрі: (усміхаючись, але з ноткою гіркоти) На сцені все ідеально. Репліки точні, емоції контрольовані, завіса опускається у потрібний момент...

Марсель: (знизує плечима) Але життя, Саша, – це не п'єса.

Гітрі: (різко обертаючись, ніби зачеплений за живе) Чому ні? Я його пишу, я його ставлю, я його граю. Усі грають!

Марсель: (спокійно, але твердо) Грати – не означає жити.

Гітрі: (мовчить. Потім сміється, але його погляд відсторонений) Тоді скажи мені, Марселю... що робити, коли завіса падає?» [Schmitt 2013, с. 183].

Ця репліка розкриває глибокий внутрішній конфлікт Гітрі: він бачить своє життя як безперервну виставу, але коли реальність бере гору, він відчуває втрату контролю. Театр для нього – не лише професія, а спосіб існування, але навіть він не може вічно ховатися за завісою. Конфлікт між чоловіком і жінкою є одним із ключовим у п'єсі. Його відносини з Івонн Прентан є класичним зразком складного, пристрасного, але руйнівного кохання, де обидва партнери грають у владну гру, підживлюючи ревності й амбіції одне одного.

У п'єсі ми також маємо справу з театром як персонажем. У «Гітрі» театр є не лише тлом розвитку подій, а й живе власним персоніфікованим життям. Такий підхід перегукується з традицією метатеатру, де сцена стає простором не лише для дії, а й для рефлексії над самою природою мистецтва [Ravis 1996, с. 134–136]. Театр у п'єсі набуває метафізичного виміру, стаючи символом мистецтва, яке поглинає своїх творців і визначає їхню долю. Герої, занурені в театральний світ, виявляються неспроможними існувати поза його



межами. Їхні особисті стосунки, конфлікти та пристрасті переплітаються з театральними інтригами, створюючи враження, що межа між сценою та реальністю стирається. Це відображає ідею ‘життя як театру’, яка є однією з ключових у драматургії ХХ століття, зокрема в театральній філософії Антонена Арто [Artaud 1938, с. 102–104].

Фінал п'єси підкреслює цю ідею: навіть коли особисті історії героїв завершуються, театр продовжує своє існування, залишаючись вічним. Це наголошує на його ролі як простору, що визначає долі митців, символізуючи безсмертя мистецтва на противагу минулості людського життя [Fischer-Lichte 2008, с. 190]. Гітрі та Івонн, попри свої численні спроби врятувати або змінити свої стосунки, зрештою залишаються підкореними театральною реальністю, що визначає їхню долю. Їхнє життя нагадує безкінечну виставу, у якій неможливо зупинити гру, адже навіть за лаштунками вони продовжують виконувати свої ролі.

У цій п'єсі Шмітт не лише стилізує все під французький театр міжвоєнного періоду, але й надає йому нових смислів, підкреслюючи метафізичний вимір театру як явища, що одночасно є грою, життям і споглядальним актом [Ubersfeld 1981, с. 57–59]. Такий підхід перегукується з традиціями театру абсурду, зокрема ідеєю, що театральна реальність може бути більш правдивою, ніж життя. У цьому контексті «Гітрі» можна розглядати як своєрідний коментар до ролі мистецтва в житті митця: воно не лише формує його ідентичність, а й стає пасткою, з якої неможливо вирватися [Bennett 1997, с. 123–125].

Таким чином, у «Гітрі» театр постає символічним персонажем, що впливає на життя героїв, підкреслюючи нерозривний зв'язок між мистецтвом та реальністю. Він існує як самостійна сила, яка контролює долі персонажів, і стає метафорою неминучості творчого шляху, де сцена і життя стають одним цілим.

Цей нерозривний зв'язок між мистецтвом і реальністю відображається не лише на рівні тематики, а й у самій структурі п'єси. Для п'єс Шмітта часто

типовою є стилізація творів під канони класицистичного театру, однак у «Гітрі» він від цього відмовляється. Він стилізує твір під п'єсу французького міжвоєнного театру, відтак наслідує характерні риси епохи, яку описує. Шмітт свідомо відходить від класицистичних канонів єдності часу, місця та дії, створюючи нелінійну композицію, що тяжіє до мозаїчного принципу монтажу. Аналізована п'єса спирається на фрагментарність, флешбеки та еліптичний розвиток подій, що зближує «Гітрі» з модерною драматургією XX століття.

Єдність місця у п'єсі відсутня. Дія переноситься між театром, гримерками, ресторанами та навіть автомобілем, що суперечить класицистичній вимозі локалізувати події в одному місці [Pavis 1996]. Такий прийом підкреслює нестабільність та динамічність життя героїв, які перебувають у постійному русі між сценою та реальністю.

Єдність часу порушена через широке охоплення подій. Дія п'єси розгортається не протягом однієї доби, як у класицистичній драмі, а охоплює десятиліття, що є характерною рисою модерної драматургії [Fischer-Lichte 2008, с. 153]. Основна сцена відбувається ніби в 1938 році, на чому автор акцентує увагу від самого початку, але спогади Гітрі сягнуть 1915 року і охоплюють період подружнього життя Гітрі та Івонн. Шмітт використовує еліпсис часу, що дозволяє скорочувати проміжки між подіями, створюючи ефект монтажного переходу.

Єдність дії також відсутня, оскільки п'єса складається з низки епізодів, які не завжди мають прямий причинно-наслідковий зв'язок. Основна сюжетна лінія чергується з численними флешбеками, що руйнує лінійну композицію та додає глибини характерам [Fischer-Lichte 2008, с. 157]. Завдяки цьому читач або глядач поступово дізнається про попередні події, які вплинули на теперішні взаємини героїв.

Використання флешбеків є важливим елементом композиції п'єси, вони дозволяють не лише пояснити передісторію персонажів, але й створити емоційний контраст між минулим та теперішнім [Fischer-Lichte 2008, с. 161].

Шмітт подає ключові моменти життя героїв не в хронологічному порядку, а через їхні спогади, що підкреслює суб'єктивність пам'яті та змушує глядача самому конструювати загальну картину подій. Завдяки флешбекам створюється паралелізм між минулим і теперішнім: спочатку Гітрі та Івонн молоді та закохані, пізніше вони вже розлучені, але їхні дороги знову перетинаються. Це додає історії циклічності, натякаючи на неминучість повторення певних ситуацій у житті персонажів. Подібні часові зрушення у п'єсі є абсолютно органічними, адже йдеться про біографічну драму, а для будь-якого біографічного твору типовими є порушення лінійного виміру часу.

Шмітт свідомо відмовляється і від класичної структури твору: експозиції, зав'язки, розвитку, кульмінації та розв'язки. Його п'єса побудована як мозаїка сцен, що нагадує кінематографічний монтаж [Bennett 1997, с. 61]. Кожна сцена є самостійним епізодом, який додає новий вимір до розуміння персонажів. Наприклад, сцена фінального виступу переривається спогадами Гітрі про минулі розмови з Івонн. Це підкреслює, що для нього минуле залишається відкритим і незавершеним, що перегукується з головною темою п'єси – театром як нескінченною виставою.

Час у п'єсі «Гітрі» рухається нерівномірно: в одних сценах події розгортаються в реальному часі, тоді як інші проходять дуже швидко завдяки використанню еліпсису [Fischer-Lichte 2008, с. 179]. Наприклад, після розлучення Гітрі та Івонн у сцені ресторану минає кілька років, але це передано лише через зміну обстановки та репліки персонажів, що передбачає швидке переміщення в часі без необхідності прямих пояснень.

Останні сцени п'єси мають символічне значення: фінальний виступ Гітрі поданий як ще одна роль у його житті, а театральна завіса стає межею між сценічною ілюзією та реальністю [Pavis 1996, с. 123]. Таке розмежування перегукується з традиційними мотивами театру в театрі, що особливо активно розвивалося в міжвоєнний період. Шмітт використовує цей прийом

для того, щоб підкреслити головну думку п'єси: театр не лише є формою мистецтва, а й способом життя для його героїв.

Таким чином, «Гітрі» є не просто стилізацією під французький міжвоєнний театр, а й своєрідним експериментом зі структурою, з широким використанням монтажності, фрагментарності (типових для кінематографа, що активно розвивався в період міжвоєнтя) та відходом від класичних драматургічних канонів. Це наближає п'єсу до модерної драматургії, де основний акцент робиться на суб'єктивності сприйняття, багат шаровості оповіді та розмитті меж між сценічною ілюзією та реальністю.

Підсумовуючи, можна сказати, що п'єса «Гітрі» є прикладом біографічної драми, яка виходить за межі документального відтворення подій і перетворюється на глибоке дослідження людських стосунків, театру як способу існування та неминучого протистояння між мистецтвом і реальністю. Завдяки поєднанню біографічного матеріалу, модерної драматургічної форми та філософського осмислення природи театру Шмітт створює твір, що органічно вписується у контекст сучасної французької драматургії та є важливим внеском у осмислення спадщини Саші Гітрі.

## Висновки до розділу 2

Дослідження драматургії Еріка-Емманюеля Шмітта у контексті французької театральної традиції дозволяє визначити його унікальну авторську стратегію, яка поєднує класичні мотиви, постмодерністську гру та інтертекстуальність. Аналіз п'єс «Дуже легка людина», «Фредерік, або Бульвар Злочину» та «Гітрі» засвідчує прагнення драматурга до діалогу з минулим, його спробу не лише інтерпретувати історію театру, а й осмислити роль мистецтва в сучасному суспільстві.

У п'єсі «Дуже легка людина» Шмітт звертається до мольєрівської традиції, протиставляючи ідеали класицизму мінливості сучасного театру. Використовуючи образ Альцеста як центральний символ ідеалістичного

бачення театру, драматург розкриває конфлікт між прагненням до абсолютної істини та умовністю сценічного мистецтва. Відносини між Алексом та його двійником у дзеркалі символізують метафізичну суперечність між актором і роллю, реальністю та уявою.

У «Фредерік, або Бульвар Злочину» Шмітт переносить фокус на романтичний театр, показуючи взаємодію бунтівного актора та театральних інституцій. Фредерік Леметр, харизматичний герой п'єси, уособлює свободу актора як творця та провідника емоцій. Конфлікт між офіційним театром і бульварною сценою відображає історичну боротьбу між академізмом і живою, народною формою мистецтва. Драматург акцентує увагу на тому, що театр існує завдяки постійному оновленню й руйнуванню старих норм.

У п'єсі «Гітрі» Шмітт звертається до постаті відомого французького драматурга, актора та режисера Саші Гітрі. У творчості Шмітта він постає як символ театального новаторства, поєднання мистецької свободи та гри із самим собою. Шмітт, подібно до Гітрі, використовує засоби театальної умовності, іронії та міжтекстових відсилань, демонструючи, що сцена є не лише простором для вистави, а й місцем філософського осмислення реальності. Крізь образ Гітрі автор піднімає питання тісного зв'язку між особистістю драматурга та його творчістю, що є важливим для розуміння загальної концепції театру у Шмітта.

Усі три п'єси демонструють спільну тенденцію у творчості Шмітта – його тексти не лише переглядають культурну спадщину, а й пропонують новий погляд на проблеми мистецтва, ідентичності та театальної гри. Він показує, що історія театру не є статичною, а постійно трансформується, зберігаючи актуальність у сучасному культурному контексті.

Таким чином, драматургія Еріка-Емманюеля Шмітта є унікальним явищем, яке синтезує різні театральні традиції та створює новий художній простір, де межі між класикою та сучасністю стають рухливими. Його твори підтверджують, що театр залишається одним із головних засобів осмислення динаміки суспільних і мистецьких процесів.

### РОЗДІЛ 3

## ПОЕТИКА БУТТЯ В П'ЕСАХ ЕРІКА-ЕММАНЮЕЛЯ ШМІТТА

### 3.1. Екзистенція добра і зла в п'есах «Відвідувач» та «Зрада Айнштайна»

Однією з вічних, загальнолюдських проблем є проблема вибору між добром і злом. Прийнято вважати, що добро і зло ніяк не можуть взаємодіяти, тож людина має обирати для себе одну з цих етичних категорій відповідно до свого рівня моральної свідомості. Але, попри несумісність цих понять, їхня взаємодія є неминучою, вони не можуть існувати одне без одного, навіть якщо їхній зв'язок полягає в протистоянні та споконвічних контрверсіях за право домінування у світі.

Концепти добра і зла є фундаментальними категоріями, що пронизують філософські дискурси, літературні твори та драматургію протягом століть. У літературі ці поняття часто досліджуються не як статичні абсолютні істини, а як динамічні сили, що взаємодіють і впливають на формування людського досвіду та моральних виборів [Морозов 2018, с. 215]. Вони відображають споконвічний пошук людиною моральних орієнтирів, визначення сенсу буття та розуміння власної відповідальності перед світом. Ще з античних часів ці категорії були предметом філософських роздумів, починаючи від платонівського уявлення про добро як вищий ідеал [Платон 2019, с. 87], до християнської теодицеї Августина, який розглядав зло як відсутність добра [Августин Аврелій 2021, с. 132].

У літературі добро і зло виступають не лише як моральні поняття, а й як рушійні сили конфліктів та драматичних ситуацій. Вони визначають внутрішню боротьбу персонажів, їхні моральні дилеми та трансформації. Наприклад, у творчості Данте та Мільтона ці категорії набувають космічного виміру, перетворюючись на центральні мотиви боротьби людської душі між спасінням і гріхом [Данте Аліґ'єрі 2017; Мільтон 2020].

У філософському дискурсі питання добра і зла особливо загострюється в епоху Просвітництва та в ХХ столітті, коли філософи ставлять під сумнів традиційні уявлення про моральний порядок Всесвіту. Наприклад, у концепції Лейбніца зло постає як необхідний елемент гармонії світу, а сам Всесвіт – як «найкращий з можливих» [Лейбніц 2015]. Водночас Франц Кафка у своїй творчості розкриває тему морального хаосу та неможливості досягнення абсолютного добра у світі, де панує бюрократичний та екзистенційний абсурд [Кафка 2015; 2022].

Екзистенціальна філософія, зокрема, надає особливого значення проблематиці добра і зла, розглядаючи їх через призму особистісного вибору, свободи та відповідальності [Карівець 2024]. У ХХ столітті екзистенціалізм та постмодернізм вивели осмислення добра і зла на новий рівень, акцентуючи увагу на їхній відносності та залежності від людської свободи. Альбер Камю розглядав зло як наслідок абсурдності світу, а добро – як акт бунту проти цього абсурду [Камю 2015]. Жан-Поль Сартр наголошував, що людина сама створює добро і зло через власні вибори та дії, оскільки не існує наперед заданих моральних законів [Сартр 2001]. Літературні твори, натхненні екзистенціалізмом, часто зображують героїв, які стикаються з моральними дилемами та межовими ситуаціями, що змушують їх переосмислювати власні уявлення про добро і зло [Артемчук 1999, с. 73]. Такі твори, як «Чума» (1947) Камю або «Нудота» (1938) Сартра, демонструють, як індивіди намагаються знайти сенс та моральні орієнтири в умовах абсурдного світу [Пелипишак 2015].

У драматургії Еріка-Емманюеля Шмітта, зокрема в п'єсах «Відвідувач» та «Зрада Айнштейна», дослідження добра і зла набуває нових вимірів. Автор ставить своїх персонажів перед складними етичними виборами, розкриваючи складність та багатогранність моральних категорій [Schmitt, 1993; Schmitt, 1996].

У драматургії Шмітта добро і зло не існують як чітко визначені категорії, а постають як сили, що взаємодіють, як сили, що породжують

моральний конфлікт і спонукають персонажів робити надскладний вибір. У своїй драматургії французький письменник звертається до екзистенційних питань добра і зла через образи видатних історичних постатей. Його п'єси «Відвідувач» («*Le Visiteur*», 1993) та «Зрада Айнштайна» («*La Trahison d'Einstein*», 2019) є яскравими прикладами цього підходу. Автор не просто реконструює певний історичний момент, а створює інтелектуальну і драматичну площину, де головні персонажі – реальні особистості ХХ століття, Зігмунд Фройд та Альберт Айнштайн, стикаються з фундаментальними питаннями природи добра і зла, відповідальності та свободи, які відкривають перед ними складні моральні та філософські дилеми. В одному з інтерв'ю Шмітт зазначає, що його драматургія «ставить під сумнів традиційні уявлення про Бога, свободу та відповідальність» [Schmitt 2000], пропонуючи читачеві та глядачеві самостійно зробити висновки. Він також наголошує, що його тексти «не дають готових відповідей, а створюють простір для мислення» [Schmitt 2000].

Обидві п'єси можна віднести до біографічної драми, адже вони не є цілком вигаданими: Шмітт працює з реальними історичними фактами, але додає філософський вимір, ставлячи своїх героїв в ситуації інтелектуальної конфронтації з уявними або містичними співрозмовниками. У «Відвідувач» таким співрозмовником стає загадковий персонаж, який може бути чи то злочинцем, чи то пацієнтом, чи то самим Богом, у «Зрада Айнштайна» науковець вступає в дискусію про моральність науки та наслідки її використання у військових цілях з безхатком, якого зустрічає на березі озера.

Як зазначає сам Шмітт, ідея «Відвідувач» виникла в нього під впливом етичних та релігійних роздумів про існування Бога після глибоких роздумів про трагедійність життя ХХ століття: «Як можна вірити в Бога у світі, де існує жах і масові вбивства? Як можна продовжувати вірити після всіх трагедій ХХ століття? Ці питання переслідували мене, і одного разу я подумав: якщо Бог існує, то, мабуть, він сам відчуває депресію, дивлячись на



те, що коїться у світі. І що ж він може зробити? Кому поскаржитися? І ось тоді перед моїм внутрішнім зором постала сцена: Бог на дивані Фрейда... або Фрейд на дивані Бога» [Schmitt 2000].

У «Зрада Айнштейна» автор піднімає питання відповідальності вченого за наслідки своїх відкриттів. Відомо, що Альберт Айнштейн виступав проти використання ядерної енергії у воєнних цілях, але його лист до Рузвельта 1939 року, в якому він попереджав про можливе створення ядерної бомби, зрештою привів до Мангеттенського проекту. Після війни Ейнштейн висловлював жаль щодо своєї участі в ініціюванні ядерних досліджень для воєнних потреб і активно виступав проти ядерного озброєння. У своїй п'єсі Шмітт розмірковує над тим, чи може наука бути морально нейтральною, чи вона завжди тягне за собою відповідальність перед людством: «Айнштейн був генієм, але його мучило питання: чи не став він співучасником глобального зла? Чи може наука існувати поза етикою? Він не шукав виправдань, але його сумніви – це ті ж самі сумніви, що і в кожного великого розуму, що залишив слід в історії» [Schmitt 2019, с. 58].

Таким чином, у цих двох біографічних драмах Шмітт досліджує співвідношення добра і зла не як існуючих і окреслених окремо категорій, а як сил, що взаємодіють. Питання природи добра і зла, морального вибору та відповідальності є наскрізними в драматургії французького письменника. Його п'єси не просто відображають ці категорії в традиційному розумінні, а демонструють їхню динамічну взаємодію, що змушує персонажів (а разом із ними й читачів) переосмислювати власні уявлення про моральність. Шмітт не дає остаточних відповідей на підняті ним у п'єсах конфлікті питання, а пропонує глядачеві можливість зробити власні висновки. Сам автор зазначає, що його драматургія має на меті створити відкрите поле для рефлексії: «Хто такий Відвідувач? Бог чи божевільний? Сон Фрейда? Медитація старого чоловіка? Кожен глядач вирішує сам. Моя відповідь не має більшої ваги, ніж будь-яка інша» [Schmitt 2000]. Це підтверджує, що його тексти апелюють не

лише до раціонального сприйняття, а й до глибинного переживання людського існування.

П'єса «Відвідувач» (1993) є одним із найвідоміших драматичних творів Еріка-Емманюеля Шмітта. Після своєї прем'єри в 1993 році п'єса отримала схвальні відгуки критиків і публіки. Уже в 1994 році п'єса було відзначено трьома преміями «Мольєр», включно з номінацією «Найкращий автор». Критики відзначали глибину філософських роздумів та майстерність діалогів, що спонукають глядача до рефлексії над складними моральними питаннями [Duchesne 2005].

Оригінальний текст п'єси був опублікований паризьким видавництвом «Albin Michel» у тому ж 1993 році [Schmitt 1993]. Згодом п'єса «Відвідувач» була перекладена багатьма мовами, що свідчить про її міжнародне визнання. Українською мовою п'єса вийшла під назвою «Відвідувач» у перекладі Ірини Славінської у «Видавництво Старого Лева» в 2017 році [Шмітт 2017].

«Відвідувач» привернула увагу науковців, які досліджують взаємодію філософії та літератури. Зокрема, аналізувалися питання теодицеї, екзистенційної кризи та ролі релігії в сучасному світі [Lasserre 2012]. Дослідники відзначали, що через діалог між Фройдом та Відвідувачем Шмітта вдається створити напружену атмосферу, яка змушує аудиторію замислитися над власними переконаннями та сумнівами [Academic Study 2018].

Головними темами стали криза віри, пошук сенсу серед історичних трагедій і Бога перед обличчям людського страждання. Події п'єси розгортаються у Відні 1938 року, у період після аншлюсу Австрії нацистською Німеччиною. Цей історичний момент позначений масовими репресіями, зростанням антисемітизму та жорстоким переслідуванням євреїв, що створює особливий соціально-культурний фон для твору [Kershaw 2008]. Шмітт використовує цей історичний фон для глибшого філософського питання: як може Бог допустити існування абсолютного зла? Чи є зло автономною силою, чи його породжує людська свобода? Як зазначає Поль

Рікер, проблема зла не може бути вирішена логічними аргументами, вона залишається частиною екзистенційного вибору людини [Ricoeur 1985, с. 55]. У п'єсі ця проблема виражена через діалог між Фройдом та Відвідувачем, який ставить питання про відповідальність Бога за зло у світі.

«Відвідувач» не лише порушує індивідуальну кризу віри Фрейда, а й розширює її до глобального питання морального вибору в умовах історичних катастроф. Центральний конфлікт розгортається навколо зустрічі Зігмунда Фрейда, переконаного атеїста, з таємничим незнайомцем, який може бути самим Богом. Через цю зустріч Шмітт порушує важливе питання: як можна зберегти віру в Бога, переживши трагедії та жахи, що сталися в ХХ столітті? [Schmitt 1993].

З відкритих біографічних джерел відомо, що Зігмунд Фройд, засновник психоаналізу, відомий своїм скептичним ставленням до релігії та релігійних вірувань. У своїх роботах він розглядав релігію як форму колективної ілюзії, що виникає з людських психологічних потреб. Зокрема, у праці «Майбутнє однієї ілюзії» (1927) Фройд стверджував, що релігійні вірування є ілюзорними уявленнями, які походять з дитячих бажань і страхів, і що вони виконують роль захисних механізмів проти відчуття безпорадності перед силами природи та долі [Фройд 2004]. Саме цей факт зі світоглядної системи Фрейда Шмітт використовує і у своїй п'єсі аби першочергово розкрити персонаж Фрейда, як уособлення раціоналізму: «Дивіться, ми з вами, двоє страждених людей, самі зі своїм болем... Ось доказ того, що Бога немає... Небо над нами порожнє, байдуже до наших страждань. Розум розвіяв ілюзії... Немає більше святих, надія лише на лікарів. Людині може допомогти тільки інша людина» [Schmitt 1993, с. 38]. Його скептицизм щодо Бога не є суто науковим – він базується на історичному досвіді, власній особистій драмі та спостереженнях за руйнуванням цивілізації під час війни [Freud 1930]. Він уособлює тих, хто бажає знайти порядок у хаосі світу, але водночас виявляє безсилля перед абсолютним злом, яке втілюється в нацизмі. Згадки про жахіття репресій, нациського тоталітаризму, переслідування

євреїв, пронизують всі сцени п'єси: «Але тут грабують і знущаються над людьми гірше, ніж у самій Німеччині. Я сама бачила, як штурмовики тягли старого робітника з дружиною, змушуючи їх мити тротуари від написів на підтримку Шушніга. Натовп кричав: «Нехай жида попрацюють! Давно пора!» Тут же, поруч, били власника бакалійної лавки на очах у його дружини й дітей... А трохи далі лежали тіла євреїв, які не стали чекати, поки за ними прийдуть, і вистрибнули з вікон... Ти правий, тату, у Відні немає нацистів... Для цієї мерзоти потрібно слово міцніше», «Весь світ сьогодні корчиться від болю. Його розривають злобні крики» [Schmitt 1993, с. 22].

Одним із ключових персонажів п'єси є офіцер гестапо, який приходить до будинку Зігмунда Фрейда, щоб примусити його до співпраці з нацистською владою. Цей персонаж не просто виконує роль державного репресивного апарату, а й втілює собою бюрократичну машину зла, яка функціонує без етичних сумнівів.

Офіцер гестапо у «Відвідувач» не є класичним втіленням демонічного зла; навпаки, його жорстокість впливає з його повсякденності: він безтурботно жартує, не вважає себе злочинцем і не сумнівається у своїх діях. Він символізує тип чиновника, який безпосередньо виконує накази системи, не рефлексуючи над їхніми наслідками [Duchesne 2005, с. 78]. Він без докорів сумління реалізує політику знищення. Він звертається до Фрейда з певною іронічною поблажливістю, водночас нагадуючи йому про безсилля перед нацистською владою: «Яка прикрість, професоре Фрейд! Ви ж так багато зробили для німецької культури, а тепер ви просто ще один єврей у списку!» [Schmitt 1993, с. 46].

Як зазначає історик Тімоті Снайдер, «один із головних жахів ХХ століття полягав у тому, що злочини проти людяності здійснювалися не фанатиками, а «звичайними людьми» в межах адміністративного апарату» [Snyder 2010, с. 24]. Ганна Арендт у своєму дослідженні «Eichmann in Jerusalem» запроваджує концепцію «банальності зла», пояснюючи, що тоталітарні системи функціонують не лише завдяки свідомій жорстокості

окремих людей, а й через їхню бюрократичну покору наказам [Arendt 1963, с. 135].

Це якраз і відображено у поведінці офіцера гестапо. Зігмунд Фройд у цій ситуації виступає як представник єврейської інтелігенції, що змушений обирати між примусовим вигнанням і можливим знищенням. У 1938 році реальний Фройд справді зазнав переслідувань з боку гестапо, йому довелося залишити Відень та емігрувати до Лондона. За реально існуючими спогадами його доньки Анни Фройд, її арештували та допитували в гестапо, що стало одним із вирішальних факторів у рішенні Фройда покинути Австрію [Freud 1974, с. 118].

Крім персоніфікації зла через образ гестапівця, у «Відвідувач» порушується тема переслідувань євреїв у нацистській Німеччині. Шмітт передає атмосферу страху та репресій через деталі побуту Фройда, його діалоги з донькою Анною та сцени з офіцером гестапо. До прикладу, у п'єсі Шмітт використовує приміщення як символ пастки: квартира Фройда здається затишним простором, але насправді вона вже не є безпечним прихистком, адже будь-якої миті сюди може прийти гестапо. І коли офіцер таки з'являється, він говорить із Фройдом не лише як із політичним ворогом, а як із представником раси, що, на його думку, має бути винищена. Його репліки наповнені не тільки погрозами, а й приниженням: «Пахне не від вас, а від мене, коли ви поруч. Лайном. Якщо я раптом починаю почуватися нікчемним, думати, що в мене немає і не передбачається грошей, що я не подобаюся жінкам, то десь поряд обов'язково засів і спостерігає за мною єврей. Достатньо озирнутися – і точно! Безпомилкова прикмета! Щойно з'являється єврей, як від мене починає смердіти. Завжди, завжди через євреїв! Ось і зараз, коли я тут, у вас, коли бачу ці розкішні меблі, картини, шпалери, цей стіл, усі ці книги, яких я не читав, у мене перехоплює горло: я знаю, що перебуваю в домі єврея» [Schmitt 1993, с. 48].

Окрім діалогів і дій персонажів, важливим елементом, що передає атмосферу страху, є використання звукового фону. У ключовий момент

п'єси, коли напруга досягає піку, автор вводить спів німецьких солдатів, який долинає з вулиці. Це служить нагадуванням про повний контроль нацистів над містом, а також про те, що загроза є не лише психологічною, а цілком реальною: «З вулиці через відчинене вікно долинає спів нацистських солдатів. Фройд інстинктивно відсторонюється від вікна» [Schmitt 1993, с. 49].

Цей момент демонструє, що навіть без безпосередньої фізичної загрози самі звуки нацистських маршів діють як інструмент залякування та психологічного тиску. Варто зазначити, що нацисти активно використовували музику як засіб пропаганди та контролю: пісні були частиною ідеологічного впливу, і їх виконання на вулицях Відня мало на меті демонструвати панування нового режиму:

«Відвідувач: «Ви боїтеся цих пісень, докторе Фроїде?»»

Фройд: Я не боюся. Але від них пахне попелом» [Schmitt 1993, с. 49].

У п'єсі «Відвідувач» переслідування євреїв постає не лише як історичне тло, а як ключовий драматургічний конфлікт, який впливає на рішення героїв та їхню боротьбу за власну гідність і життя.

Драматург зображує тоталітарний режим як силу, що не просто фізично нищить людей, а й руйнує їхню моральну автономію, коли вона за певних критичних обставин втрачає здатність самостійно диференціювати зло і добро, зрозуміти, що є правильним и неправильним у тій чи іншій конкретній ситуації.

Аналогічна проблема поставала перед багатьма європейцями в часи Другої світової війни: між виживанням і моральною незламністю, між колаборацією та опором, коли люди втратили свій моральний компас, який раніше допомагав діяти відповідно до власних етичних принципів.

Зігмунд Фройд у п'єсі опиняється в ситуації вибору, коли він має або покинути Австрію, або залишитися, ризикуючи життям своєї родини: «Підпиши цю заяву, тату, щоб ми могли поїхати! Завдяки твоїм зв'язкам за

кордоном у нас є шанс виїхати з Відня, і до того ж легально. У нас не більше місяця. Не чекай, поки стане надто пізно!» [Schmitt 1993, с. 18].

Ця проблема знаходить паралелі в «Щоденнику Анни Франк», який також демонструє щоденну боротьбу людини у світі, де поняття добра і зла здаються розмитими. Анна Франк описує, як навіть у найтемніші часи люди прагнуть до надії та людяності: «Я не думаю про всю біду, а про ту красу, що ще залишилася...» [Франк 2003, с. 237]. Як і у випадку Фройда в п'єсі «Відвідувач», Анна Франк та її родина стають жертвами системи, яка розглядає їх не як індивідів, а як частину безликої «небажаної групи».

Це безпосередньо перегукується з питанням, яке ставили собі жертви Голокосту, зокрема у творі Прімо Леві «Чи це людина?» [Levi 2019, с. 27–30], де досліджуються механізми дегуманізації в концтаборі та проблема морального вибору в нелюдських умовах, та у творі Віктора Франкла «Людина у пошуках справжнього сенсу», де автор розглядає психологічні та екзистенційні аспекти виживання в умовах нацистських таборів, наголошуючи на важливості внутрішньої свободи та смислотворення навіть у найгірших обставинах.

Якщо п'єса «Відвідувач» порушує питання релігійної віри, моралі та особистої відповідальності перед обличчям історичних катастроф, п'єса «Зрада Айнштейна», торкається іншого, не менш важливого питання, а саме: взаємоперетинів науки, моралі та відповідальності вчених перед людством. Якщо у п'єсі «Відвідувач» головний герой (Фройд) стикається з питанням існування Бога в умовах людського страждання, то в п'єсі «Зрада Айнштейна» постає інша екзистенційна дилема: чи може знання бути нейтральним, чи воно завжди містить у собі етичну відповідальність?

У своїх п'єсах «Відвідувач» та «Зрада Айнштейна» Шмітт звертається до традиційного мотиву зустрічі з незнайомцем, який ставить перед головним героєм глибокі екзистенційні питання. Ця модель зустрічається у багатьох літературних творах, що дозволяє розглядати її крізь призму інтертекстуального діалогу. Мотив загадкового співрозмовника, який змушує

головного героя переглянути свої переконання, можна простежити в різних літературних традиціях. У «Маленькому принці» [Saint-Exupéry 1943] Антуана де Сент-Екзюпері зустріч пілота з Маленьким принцем створює простір для роздумів про сенс життя, відповідальність та людські стосунки. Подібно до цього, в п'єсі «Відвідувач» Фройд опиняється в ситуації, коли Відвідувач змушує його поставити під сумнів власний скептицизм і атеїстичний світогляд.

У «Сіддхартсі» Германа Гессе головний герой у процесі духовних пошуків зустрічає різних людей, зокрема човняра, який стає провідником до просвітлення [Гессе 2017]. Аналогічно, у п'єсі «Зрада Айнштейна» зустріч Альберта Айнштейна з бездомним несе метафізичне навантаження: діалог із цим персонажем змушує науковця осмислити моральні наслідки своїх відкриттів.

У «Процесі» Франца Кафки Йозеф К. постійно взаємодіє з таємничими незнайомцями, які ніколи не дають йому прямих відповідей, а лише загострюють його екзистенційну кризу [Кафка 2015]. Цей мотив перегукується з п'єсою «Відвідувач», де Відвідувач не дає Фрейду жодних однозначних доказів свого божественного походження, залишаючи простір для сумнівів: «Насправді ніхто не може побачити мене справжнього, кожен бачить у мені проекцію того, що йому більше до вподоби або що його найбільше турбує. Я вже встиг побувати білим, чорним, жовтим, поголеним, бородатим, десяти-руким... і навіть жінкою» [Schmitt 1993, с. 66]. Ця цитата підкреслює, що його природа залишається невизначеною, а інтерпретація його особистості залежить від сприйняття інших персонажів.

Ще один цікавий приклад можна знайти в самому творчому доробку Шмітта: у новелі «Месьє Ібрагім та квіти Корану» [Schmitt 2001] молодий хлопець Моїс зустрічає мусульманина Ібрагіма, який змінює його погляд на життя. Це демонструє, що для Шмітта діалог між двома світоглядними позиціями є ключовим художнім прийомом його драматургії.



У драматургії Шмітта у використанні мотиву незнайомця можна простежити також певні інтертекстуальні паралелі з п'єсами Моріса Метерлінка. До прикладу у «L'Intruse» («Непрохана гостя», 1890) [Maeterlinck 1890], Метерлінк майстерно створює атмосферу містичного очікування. Дія відбувається в будинку, де важкохвора жінка лежить у ліжку, а її сім'я з тривогою чекає на неминучий кінець. Головні герої відчують, що до них наближається щось невидиме, лиховісне, але вони не можуть цього осягнути. Незнайомка у цій п'єсі представлений через саму ідею смерті, що неминуче наближається, проникає у простір та впливає на всіх, хоча її фізична присутність ніколи не підтверджується.

Подібний принцип діє і у п'єсі «Відвідувач», де зустріч із невідомим стає ключовим моментом морального та екзистенційного випробування. Як і герої Метерлінка, Фройд знаходиться у стані очікування: він боїться за доньку, якій загрожує жорстоке ставлення з боку нацистів, а можливо, і смерть у гестапо. Саме цей страх змушує його на мить допустити можливість існування Бога, попри його атеїстичні переконання: «А в мене сьогодні забрали доньку, і вперше в житті я не хочу лікувати пацієнта, який прийшов до мене за допомогою (повертається до Незнайомця). Я не буду вас лікувати. Ні сьогодні, ні завтра. Я більше не вірю в психоаналіз. Не вірю в цей світ... (Про себе.) Чи варто рятувати канарку, коли гине все місто? Яке може бути лікування? Намагатисявилікувати розум окремої людини, коли божеволіє цілий світ?» [Schmitt 1993, с. 74].

Іншим фактором, що слугує каталізатором його кризи, є його фізичний стан: Фройд потерпає від раку горла, який поступово позбавляє його сил, роблячи його життя нестерпним. Його агонія постає як ще один виклик раціональному світогляду, оскільки біль і страх перед неминучою смертю змушують його засумніватися у власних принципах: «Все життя я боровся з глупством і забобонами, відстоював розум, лікував людей, не знаючи ні спокою, ні відпочинку, і що в результаті отримав? Іноді налив у горлі так смердить, що навіть Тобі, мій вірний пес, не підходить до мене і винувато

дивиться з кутка... Я хотів би померти чистою і швидкою смертю, а приречений на довгу агонію. Скільки разів мені хотілося звернутися до Бога, знайти солодке втішення, віднайти у вірі силу витримати біль і зустріти смерть. Але я завжди придушував ці пориви. Це було б надто просто. І зараз я мало не піддався спокусі лише тому, що в мені заговорив страх» [Schmitt 1993, с. 76].

П'єса «Зрада Айнштайна» була написана Еріком-Емманюелем Шміттом у 2019 році, опублікована вона була в паризькому видавництві «Albin Michel» [Schmitt 2019] французькою мовою та вперше поставлена на сцені «Théâtre Rive Gauche» в Парижі того ж року. Прем'єра вистави відбулася у вересні 2019 року з Франсуа Дювів'є в головній ролі.

Вистава отримала неоднозначні, але переважно позитивні відгуки від критиків, які відзначили її глибину, а також складну постановку, що поєднувала інтимний діалог з історичним контекстом [Duchesne 2020]. П'єса стала частиною серії філософських драм драматурга, які поєднують історичні події з глибокими морально-етичними роздумами.

Завдяки популярності Шмітта як значного драматурга сучасності п'єса швидко отримала переклади на декілька європейських мов. У 2021 році вийшов англійський переклад під назвою «Einstein's Betrayal», опублікований «Nick Hern Books» у Великій Британії [Weston 2021]. Переклад німецькою мовою «Der Verrat Einsteins» вийшов у 2022 році у видавництві «Suhrkamp Verlag», а іспанська версія з'явилася у 2023 році під назвою «La traición de Einstein» («Ediciones Siruela»). Український переклад «Зрада Айнштайна» вийшов 2016 року у «Видавництво Анетти Антоненко», перекладачем тексту став Іван Рябчій.

Критики відзначили майстерність Шмітта у створенні психологічного напруження та етичних дилем. Зокрема, у рецензії «Le Figaro» наголошувалося, що «Шмітт не виправдовує і не засуджує Айнштайна, а створює сценічний простір для роздумів про відповідальність ученого перед людством» [Le Figaro 2019].

Згідно з дослідженням Жана-Мішеля Дюше [Duchesne 2020], п'єса Шмітта є яскравим прикладом сучасного «інтелектуального театру», який перегукується з традиціями Бертольда Брехта та Жана-Поля Сартра, але надає особливого значення персональній відповідальності генія перед суспільством.

Філософка Кетрін Вестон у своєму аналізі [Weston 2021] зазначає, що п'єса «Зрада Айнштайна» «Зрада Айнштайна» ставить перед читачем три головні питання: чи може наукове відкриття бути морально нейтральним? чи повинен учений нести відповідальність за використання своїх ідей? чи можливе виправдання дій, що призвели до катастрофи, якщо вони здійснені з благими намірами? В академічному середовищі п'єса часто аналізується в контексті історичної пам'яті та зв'язку науки з політикою.

У роботі Пітера Галлісона [Galison 2004] відзначається, що образ Ейнштейна в п'єсі Шмітта відображає суперечності між науковими ідеалами та їхньою реальною практикою, особливо в контексті Холодної війни.

Як зазначає сам Шмітт, тема моральної відповідальності науки є особливо актуальною в контексті ХХ століття, коли наукові відкриття почали використовуватися не лише для прогресу, а й для руйнування [Schmitt 2019].

У цій п'єсі автор через образ Альберта Айнштайна розкриває драму людини, яка усвідомлює, що її власні ідеї та відкриття можуть бути використані для створення зброї масового знищення. Головний герой постає перед питанням, яке мучило його в реальному житті: чи не став він співучасником створення ядерної зброї? Хоча Айнштайн був пацифістом, його підпис під листом до президента США Франкліна Рузвельта у 1939 році сприяв розгортанню Мангеттенського проєкту, що завершився створенням атомної бомби. Це історичне підґрунтя є ключовим для п'єси, оскільки воно дозволяє Шмітту дослідити проблему відповідальності науки перед суспільством. Історично Айнштайн виступав проти застосування ядерної зброї, і після вибухів у Гіросімі та Нагасакі він глибоко жалкував про свою роль у розробці бомби [Pais 1982]. Він називав свою підтримку ядерних

досліджень найбільшою помилкою свого життя, пояснюючи, що вона була продиктована страхом перед тим, що нацистська Німеччина першою розробить атомну зброю [Einstein 1945]. У цьому сенсі п'єса «Зрада Айнштейна» ставить перед читачем важливе етичне питання: чи може людина бути морально відповідальною за використання знань, навіть якщо її наміри були благими?

Етична дилема науковця є однією з центральних у п'єсі. Як зазначає Кетрін Вестон, Шмітт використовує біографічний матеріал не просто для реконструкції історичних подій, а для створення філософської драми, в якій Ейнштейн змушений переглянути свої переконання про нейтральність науки. Вона підкреслює, що центральним мотивом п'єси є конфлікт між прогресом і його наслідками, адже відкриття, що мало принести благо, зрештою стає загрозою для людства [Weston 2020, с. 102-105].

Етичні дилеми науковців є поширеною темою в літературі, де автори досліджують моральні конфлікти, з якими стикаються вчені у своїй професійній діяльності. Ці дилеми часто виникають через протиріччя між науковими досягненнями та їх можливими негативними наслідками для суспільства. До прикладу, у романі Мері Шеллі «Frankenstein, or the Modern Prometheus» [Shelley 1818] головний герой, Віктор Франкенштейн, створює живу істоту, але несе відповідальність за руйнівні наслідки свого експерименту. Як і п'єса Шмітта, цей твір піднімає питання про межі наукового пізнання та відповідальність ученого за свої відкриття. Інший приклад – п'єса Фрідріха Дюрренматта «Die Physiker» [Dürrenmatt 1962], де вчені, усвідомлюючи небезпеку своїх відкриттів, симулюють божевілля, щоб уникнути використання їхніх досліджень у військових цілях. Ця п'єса ставить під сумнів етичну відповідальність науковців перед людством. Також у романі Майкла Фрейна «Copenhagen» [Fraun 1998] розглядається зустріч фізиків Нільса Бора та Вернера Гейзенберга під час Другої світової війни, де обговорюються моральні аспекти розробки ядерної зброї. Цей твір досліджує внутрішні конфлікти вчених щодо використання їхніх відкриттів у контексті

війни, що дуже перегукується з тематикою та проблематикою п'єси «Зрада Айнштейна».

Як і в п'єсі «Відвідувач», головний конфлікт розгортається через зустріч Айнштейна з Незнайомцем. Цей персонаж, який у тексті є безхатченком, ставить під сумнів моральний спокій ученого, змушуючи його аналізувати власні рішення:

«Волоцюга: Ви, пане Айнштейне, не можете просто сказати: «Я не знав». Ви знали. Ви ж самі написали того листа Рузвельту. Хіба ви не розуміли, що це призведе до створення бомби?»

Айнштейн (із гіркотою): Я хотів застерегти... Я боявся, що нацисти першими її створять. Якщо б це сталося, світ поринув би у ще страшнішу темряву»

Волоцюга: І що змінилося? Бомбу створили американці. Ви дійсно думаєте, що це зробило світ кращим?» [Schmitt 1996, с. 44]

Цей фрагмент показує момент кризи, коли науковець опиняється перед моральним викликом: він змушений переглянути свої власні переконання щодо відповідальності вченого перед людством. Шмітт використовує історичний контекст для того, щоб поставити питання, які залишаються актуальними й сьогодні: чи можна контролювати науковий прогрес? Чи виправдовують благородні наміри небезпечні наслідки? І найголовніше – чи може окрема людина, навіть така геніальна, як Айнштейн, впливати на хід історії?

Дослідники, зокрема Жан-Мішель Дюшесне, відзначають, що персонаж, який втілює у п'єсі волоцюгу, може бути як голосом совісті Айнштейна, так і уособленням колективної вини людства перед самознищенням [Duchesne 2020]. Він символізує дилему, яку Айнштейн не може вирішити: чи може наука існувати поза етикою, чи вона завжди повинна нести відповідальність за свої відкриття.

Окрім проблеми індивідуальної відповідальності, п'єса також розкриває тему соціального та політичного контексту науки. Після війни

Ейнштейн став активним борцем за мир, одним із ініціаторів Пагуошського руху вчених проти ядерної зброї [Rotblat 1999, с. 45-47]. Це відображає ширшу дилему, яку досліджує Шмітт: чи можна розділити знання та їхнє використання? Чи може наука залишатися об'єктивною, якщо її результати залежать від політичних рішень? У п'єсі «Зрада Айнштайна» ця проблема набуває особливого драматизму, адже Айнштайн постає перед питанням, яке переслідувало його після Другої світової війни: чи не став він співучасником зла, відкривши людству шлях до створення нищівної атомної бомби, яка принесе людству непоправних втрат:

«Волоцюга: «Ви кажете, що хотіли лише розширити межі людського знання. Але чи може знання існувати саме по собі? Воно завжди потрапляє в чийсь руки. А в чії руки потрапили ваші відкриття, професоре?»»

Айнштайн (із сумом): «Я сподівався, що вони принесуть користь. Що людство буде достатньо розумним, щоб не зловживати ними...»

Волоцюга: «Але людство – це не ви. Ви можете бути мудрим, але ви не можете примусити інших бути такими ж. Тож чи не варто було передбачити наслідки?» [Schmitt 1996, с. 43].

Айнштайн опиняється в пастці власних ідеалів: як учений, він прагнув абсолютної свободи досліджень, але реальність показала, що наука ніколи не існує у вакуумі. Вона, хоч і має на меті прогрес, не може існувати поза соціальним і політичним контекстом, а її результати можуть бути використані як для добра, так і для зла та руйнування. У розмові з Волоцюгою Айнштайн намагається виправдатися тим, що наука є морально нейтральною, але цей аргумент не витримує критики:

«Волоцюга: Ви хотіли зупинити зло? Але зло не зупинилося. Воно просто взяло у вас новий інструмент».

Айнштайн (пригнічено): Я зробив вибір, і тепер мушу з ним жити...» [Schmitt 1996, с. 45].

Як зазначає історик науки Пітер Галлісон, розвиток науки після Другої світової війни засвідчив, що будь-яке велике відкриття має потенційно

небезпечні наслідки, і тому вчені більше не можуть ухилятися від моральної відповідальності [Galison 2004, 361-364].

У своїх п'єсах Ерік-Емманюель Шмітт застосовує складні художні механізми, що виходять за межі традиційного літературного аналізу. Зокрема, його драматургія демонструє синергетичні процеси, що проявляються у взаємодії протилежних концептів (добра і зла, науки та моралі, віри та раціоналізму).

Так, в основі п'єси «Відвідувач» закладений конфлікт між вірою та раціональністю: Фройд, як уособлення наукового скептицизму, зіштовхується з Відвідувачем, що ставить під сумнів його переконання. Це створює ефект біфуркації, коли персонаж опиняється на роздоріжжі морального вибору, що може змінити його світогляд. Діалог між героями не завершується однозначною відповіддю, що підкреслює нелінійний розвиток драматичного конфлікту. Зигмунд Фройд перебуває в критичному екзистенційному стані: він, раціоналіст і атеїст, змушений вперше в житті допустити можливість існування Бога. Відвідувач ставить його перед питанням, яке неможливо вирішити через науку чи логіку:

«Відвідувач: Ти хочеш довести, що Бога не існує, Фройте? Але чи не відчуваєш ти, що в цьому світі забагато хаосу, щоби в ньому не було Бога?

Фройд: Якщо Бог існує, Він мовчить. Якщо Він є, то Його байдужість страшніша за Його відсутність» [Schmitt 1993, с. 67].

Це відповідає концепції відкритих систем у синергетиці, коли взаємодія різних елементів призводить не до однозначного вирішення, а до створення точок біфуркації, які відкривають можливість для множинних інтерпретацій [Піхтовнікова 2021].

Діалог між героями не завершується однозначною відповіддю, що підкреслює нелінійний розвиток драматичного конфлікту. Подібний механізм працює і в п'єсі «Зрада Айнштейна», де головний герой стикається з моральною дилемою відповідальності науки перед людством. Волоцюга

змушує його замислитися над тим, чи не став він співучасником зла, попередивши американський уряд про можливість створення ядерної бомби:

«Волоцюга: А якщо зло вже всередині вас? Якщо воно прийшло не ззовні, а з ваших власних формул?

Айнштайн: Я прагнув лише знання... Я хотів розкрити закони Всесвіту, а не створювати зброю.

Волоцюга: Але світ не питає, чого ти хотів. Світ дивиться, що ти зробив» [Schmitt 2019, с. 46].

Синергетична логіка п'єс Шмітта проявляється також у відсутності фінальної розв'язки: конфлікти залишаються відкритими, а добро і зло не існують у чистому вигляді, а змінюються залежно від взаємодії персонажів. У п'єсі «Відвідувач» Фройд не отримує остаточної відповіді на питання про існування Бога, а в п'єсі «Зрада Айнштайна» головний герой залишається із моральним тягарем, не маючи змоги змінити минуле:

«Фройд: Ти знову приходиш до мене? Але я все одно не знаю, хто ти...

Відвідувач: А чи потрібно знати?» [Schmitt 1993, с. 53].

Моральна амбівалентність у текстах Шмітта є наслідком нелінійного розвитку драматичного конфлікту, що не дозволяє визначити однозначну правду чи винуватця.

Як зазначає Поль Рікер, будь-який моральний вибір включає елемент непевності, оскільки добро і зло не є фіксованими категоріями, а залежать від контексту та інтерпретації [Ricoeur 1985, с. 292–295]. Відсутність жорсткого морального імперативу наближає драматургію Шмітта до екзистенційної філософії, де свобода вибору завжди супроводжується відповідальністю [Sartre 1943]. Як і у п'єсі «Відвідувач», у п'єсі «Зрада Айнштайна» рішення не пропонується як остаточний висновок, натомість конфлікт залишається відкритим, створюючи точку біфуркації, у якій персонаж змушений зробити вибір, але жоден із варіантів не є однозначним або ідеальним:

«Айнштайн: Я відкрив рівняння, а вони створили зброю. Чи можу я тепер сказати, що моя роль у цьому завершена?



Волоцюга: Світ відповідь на це за тебе, професоре» [Schmitt 2019, с. 48].

Таким чином, синергетичний підхід дозволяє простежити, як у п'єсах Шмітта екзистенція добра і зла функціонує не як статична опозиція, а як гнучка система моральних рішень. Кожен вибір персонажа веде до зміни конфігурації конфлікту, створюючи нелінійну структуру, у якій поняття добра і зла не є заданими, а залежать від контексту та взаємодії героїв. Як зазначає Лідія Піхтовнікова, у нелінійних художніх структурах конфлікти не вирішуються остаточно, а радше відкривають нові можливості для інтерпретації [Піхтовнікова 2021]. Саме тому п'єси Шмітта залишають простір для подальших роздумів читача, а їхні фінали є своєрідними точками біфуркації, що допускають множинність моральних тлумачень.

### **3.2. Він/Вона: складна система людських взаємовідносин у п'єсах «Ніч у Валоні», «Розпусник» та «Тектоніка почуттів»**

Проблематика взаємовідносин між чоловіком і жінкою – одна з найдавніших і найглибших тем світової літератури. Від античної трагедії до сучасної драматургії ця бінарність залишається невичерпним джерелом конфлікту, психологічного аналізу та соціальних рефлексій. Якщо у класичних творах чоловік і жінка зображуються здебільшого у протиставленні одне одному як носії певних соціальних або моральних моделей (наприклад, Ромео і Джульєтта як символи чистого кохання, Тартюф і Ельміра як протиставлення облуди та чесноти), то у сучасній драматургії їхні взаємини набувають ще більшої складності, включаючи гру ролей, маніпуляції, моральні компроміси та навіть питання ідентичності.

Ерік-Емманюель Шмітт, твори якого відомі своєю філософською спрямованістю, також звертається до цієї тематики та проблематики, однак його підхід полягає не лише у зображенні конфлікту, а й у спробі розібратися в глибинних механізмах стосунків між чоловіком і жінкою. Він досліджує

любов як гру, як владу, як спосіб самопізнання. Його герої переживають любовні кризи, кардинальні трансформації; під впливом сильного емоційного навантаження навіть змінюють світогляд, переосмислюючи цінності. Він часто демонструє, що любов і маніпуляція можуть бути складно переплетені, що почуття можуть виникати внаслідок гри або випадковості, а моральні межі між героями розмиті.

Особливо виразно ця тема розкривається у п'єсах «Ніч у Валоні» [Schmitt 1991], «Розпусник» [Schmitt 1997] та «Тектоніка почуттів» [Schmitt 2008]. У кожній із них центральний конфлікт вибудовується навколо напружених, неоднозначних стосунків між чоловіками та жінками. Саме ці три твори дозволяють простежити еволюцію взаємовідносин у Шмітта та побачити, як вони функціонують у межах складних систем, що самоорганізуються під впливом емоційних та соціальних тригерів.

П'єса «Ніч у Валоні» (1991) Еріка-Емманюеля Шмітта є одним із неординарних сучасних переосмислень традиційного образу Дон Жуана, образу, який має багату інтертекстуальну традицію. Образ Дон Жуана є одним із найзагадковіших і найжиттєздатніших у світовій культурі, що забезпечує його незмінну актуальність у різні епохи. Його багатогранність дозволяє кожному поколінню митців по-своєму трактувати цього героя, наділяючи його новими рисами та адаптуючи до суспільних реалій. Дон Жуан традиційно асоціюється з розпустою та спокусою, проте кожен автор наповнює цей образ додатковими смислами, через які висвітлюються соціальні, моральні й філософські питання.

Першим літературним втіленням цього персонажа стала п'єса іспанського драматурга Тірсо де Моліни «Севільський звабник і Кам'яний гість» (близько 1630 р.) [Tirso di Molina 1998]. У ній Дон Жуан постає як безпринципний цинік, що нехтує духовними цінностями та зневажає усталені норми суспільства. Його непокаране зло символічно завершується у фіналі твору, коли герой гине від руки кам'яної статуї – втілення божественного правосуддя.

Далі образ Дон Жуана поширюється європейськими літературами. В Італії він зазнав комічного переосмислення в адаптаціях Джіліберті та Чіконьїні, який усунув з першоджерела похмурі й повчальні мотиви, зробивши героя більш наближеним до традицій народного театру. Завдяки цьому п'єса зберігала популярність аж до початку ХХ століття [Chevalier 1982].

У ХVІІ столітті Мольєр звертається до цього міфу у своїй комедії «Dom Juan ou le Festin de pierre» (1665) [Molière 2001], у якій герой набуває рис уособлення пороків аристократичного середовища. В його інтерпретації Дон Жуан – не лише безвідповідальний спокусник, а й аморальний представник привілейованого класу, породжений самим суспільством. Як і в Тірсо де Моліні, Мольєр завершує п'єсу сценою загибелі героя від потиску кам'яної руки.

Романтичне осмислення цього образу зустрічаємо у творі Джорджа Гордона Байрона «Дон Жуан» (1819–1824) [Байрон 1993]. Тут головний герой уже не стільки розпусник, скільки мандрівник, який потрапляє в різні життєві ситуації. Проте його стосунки з жінками часто призводять до трагічних наслідків. Байронівська версія позбавлена різкого морального конфлікту, властивого попереднім творам.

В українській літературі Леся Українка у драмі «Камінний господар» (1912) [Леся Українка 1975] пропонує оригінальну інтерпретацію міфу про Дон Жуана, досліджуючи співвідношення свободи та влади. Її Дон Жуан постає не просто спокусником, а втіленням трагічного протиріччя між прагненням до абсолютної свободи та неможливістю уникнути моральної відповідальності за свої вчинки.

Образ Дон Жуана продовжує еволюціонувати й донині, набуваючи нових форм і змістів у залежності від літературних і культурних тенденцій. Деякі автори змінювали ім'я героя, але його сутність залишалася впізнаваною, оскільки «вічні образи» часто перетворюються на символічні узагальнення певних людських рис і філософських категорій. Дон Жуан став

архетипом, який інтегрує в собі загальнолюдські моральні, психологічні та екзистенційні аспекти буття.

У центрі Шміттівської п'єси «Ніч у Валоні», де цей образ є ключовим, ми маємо суд над Дон Жуаном, який влаштовують жінки, що колись піддалися його звабленню. Події відбуваються в таємничому замку у Валоані, де герцогиня Анжеліка збирає інших ображених жінок, щоб змусити головного героя відповідати за свої вчинки.

У п'єсі Шмітта традиційний образ Дон Жуана змінюється: він більше не є безкарним розпусником, а радше жертвою власної легенди, символом неможливості втечі від минулого. Ось як сам французький драматург описує свої творчі інтенції: «Ніч у Валоні» пропонує моє бачення Дон Жуана. Дон Жуан – це істота у вічному русі, яка прагне, щоб її зупинили. Якби його цікавило власне задоволення, він міг би його відчутти; він міг би сповільнити час і розширити його до розмірів чуттєвої екстази. Але, мислячи, як солдат, що тільки завойовує, він не відчуває нічого оргазмічного в оргазмі – лише звільнення від напруги, позбавлення від дискомфорту. Як тільки його бажання згасає, він чекає на нове, щоб і його знищити, здійснивши. Життя Дон Жуана зосереджене на сексі, але при цьому він нічого не розуміє в сексі. Він бачить у ньому лише егоцентричну реалізацію власного потягу, не підозрюючи про ті двері, які це могло б відкрити: насолоду, чуттєвість, взаємний зв'язок, обрій почуттів... Дон Жуан, хоч і завжди рухається, ходить по колу. Слухаючись лише своїх імпульсів, він приречений на вічне виснаження. Його життя сповнене пригод, але воно вже стало заїканням, нудним повторенням. Тому я вирішив його різко змінити» [Schmitt 2005]

Шмітт, подібно до Мольєра, грає з жанровими кодами, вводячи водночас і елементи комедії, і глибокий філософський підтекст. Проте його Дон Жуан – це вже не всесильний спокусник, а людина, яка не розуміє, що з ним сталося: «Хто створив мене таким? Чому мене карають за те, що всі хотіли бачити в мені?» [Schmitt 1991, с. 82].

У класичних версіях цієї легенди Дон Жуан є метафорою безкарного гріха, людини, що кидає виклик моралі та божественному порядку. Його поведінка репрезентує постійну гру із суспільством, яке, зрештою, змушене його знищити. Проте у Шмітта ця метафора перестає працювати. Дон Жуан більше не є активним руйнівником норм моралі – навпаки, він сам стає жертвою створеного міфу і це є ключовим метафоричним зламом п'єси, коли міф Дон Жуана вже не про свободу та виклик, а про пастку, у якій він опиняється через власний образ: «Я створив себе, а тепер мушу платити за власний міф. Але чи справді я є тим, ким мене вважають?» [Schmitt 1991, с. 82].

Одним з ключових моментів у п'єсі є використання драматургом метаметафори, який дозволяє простежити певний кульмінаційний момент, де Дон Жуан починає розуміти, що він не просто людина, а частина великої історії, частина міфу, який живе поза його волею: «Ви ненавидите мене не за мої вчинки, а за образ, який ви собі створили. І тепер я мушу бути ним, навіть якщо не хочу» [Schmitt 1991, с. 83]. Головний персонаж п'єси рефлексує над власною метафоричністю, виходячи за її межі та усвідомлюючи її умовність.

Тема кохання у драматургії Шмітта теж має різні кути інтерпретації, оскільки кожна п'єса пропонує різну проблематику та складну систему взаємовідносин. У п'єсі «Ніч у Валоні», підіймається питання про можливість кохати людині, яка живе в рамках певного міфу, і яка постає перед суспільством лише у одному, скоріше, негативному амплуа. Він стає символом, його ім'я стає синонімом до слів «спокуса» та «гріх». Але маючи на меті не лише заявити певну проблематику, а спробувати задати філософський тон її аналізу, Шмітт ставить перед читачем питання про спроможність цього «символа» переживати таке складне і глибоке почуття як кохання.

У п'єсі також відсутній момент справжньої пристрасті до жінок. Всі зв'язки Дон Жуана – це швидше механічне виконання ролі, ніж щирий потяг. У цьому контексті Шмітт може натякати на те, що Дон Жуан зовсім не такий,

яким його зображує традиція. Це перегукується з тим, як у сучасному театрі часто переосмислюють класичних персонажів, додаючи їм нові грані. Це може читатися як непрямий натяк на те, що він завжди грав роль гетеросексуального спокусника, тому що цього від нього очікувало суспільство. Його поведінка могла бути лише грою, маскою, необхідною для того, щоб відповідати створеному міфу. Насправді ж за цією маскою може ховатися натяк на гомосексуальність. Як і у більшості своїх творів, Шмітт, не відходячи від своєї традиції, пропонує читачеві дати відповіді на конфліктні питання через призму свого власного бачення, але у своїх коментарях пояснює таке трактування образу так: «У версіях XVII-XVIII століть він карається Командором – статуєю, що уособлює божественне. Але замість гнівного і мстивого Бога зі Старого Завіту я створив іншого персонажа – люблячого Сина, занадто люблячого, постать водночас хриstopодібну й дещо химерну. Ось справжнє покарання Дон Жуана: відчуття любові до чоловіка, хоча він шукав її – так незграбно – під спідницями жінок. Чи розкриває ця несподівана любов його приховану гомосексуальність? Деякі психологи висували гіпотезу, що донжуанство – постійна жага до нових жінок, яка ніколи не приносить задоволення, – може маскувати латентну гомосексуальність, своєрідний культ чоловічого начала. Я залишаю відповідальність за таке пояснення їм, адже для мене це не головне. Найважливіше – розрізнити секс і любов. Любов не має статі; вона може проявитися через сексуальність, але може існувати і без неї. Прив'язаність до іншого, захоплення його таємницею, відданість – усе це має мало спільного з простим тілесним контактом, яким би приємним він не був» [Schmitt 2005].

Важливу роль у розкритті проблематики п'єси відіграють саме жіночі образи. З кожною учасницею суду над Дон Жуаном, який суд стає ключовим моментом у процесі розвінчання легенди, його пов'язує індивідуальна історія.

Жіночі образи у п'єсі не лише представляють різні грані кохання, пристрасі, розчарування й помсти, а й виконують важливу функцію творення та руйнування міфу.

Вони приходять у Валонь, будучи переконаними у власній ролі жертв, але поступово усвідомлюють, що самі сприяли формуванню образу Дон Жуана як невинного спокусника. Через їхні історії розкривається головна ідея Шмітта: можливо, не лише Дон Жуан використовував жінок, а й вони – його, перетворюючи на уособлення своїх власних мрій, страхів чи нездійснених бажань: «Ми всі прагнули зробити тебе особливим. Ти не був просто чоловіком, ти був тим, кого ми чекали, про кого мріяли, кого створювали у своїй уяві... І тепер, коли ми бачимо тебе тут, слабкого, втомленого, ми розуміємо: це не ти нас обманював, це ми обманювали самих себе [Schmitt 1991, с. 84].

Кожна з жінок уособлює певний аспект цього процесу. Герцогиня де Вобрікур – владна ініціаторка суду – прагне повернути собі втрачену гідність: «Я збрала вас тут, щоб нарешті покласти край його безкарності. Ми повинні змусити його відповісти за свої вчинки» [Schmitt 1991, с. 27]. Англійка символізує невинність, яка була зруйнована: «Він обіцяв мені вічну любов, а залишив мене з розбитим серцем і втраченими ілюзіями» [Schmitt 1991, с. 31]. Мадам Кассан втілює ностальгію за минулим: «Ті дні з ним були найяскравішими в моєму житті. Я досі пам'ятаю кожен момент» [Schmitt 1991, с. 32]. Мадемуазель де ла Трангль дає голос ображеній пристрасі, а молода наречена Ангеліка відображає наївну віру в кохання, що ще не зазнало випробувань: «Він грався моїми почуттями, як дитина з іграшкою, і кинув мене, коли я стала йому нецікавою» [Schmitt, 1991, р. 32]. молода наречена відображає наївну віру в кохання, що ще не зазнало випробувань: «Я вірю, що його любов до мене справжня, і ми будемо щасливі разом» [Schmitt 1991, с. 34].

Таким чином, усі жіночі персонажі приходять як жертви, але поступово розуміють, що самі ж створили того Дон Жуана, якого хочуть покарати і суд над тим самим 'носієм гріха' перетворюється на суд над ними самими.

Однією з важливих постатей у драматургічному світі Дон Жуана є його слуга Сганарель. У п'єсі «Ніч у Валоні» цей образ також присутній і виконує кілька важливих функцій. Подібно до мольєрівської п'єси «*Dom Juan ou le Festin de pierre*», він, по-перше, виконує роль традиційного слуги, який не лише супроводжує Дон Жуана, а й виступає іронічним коментатором ситуацій. У п'єсі Мольєра Сганарель постійно супроводжує свого господаря, коментуючи досить ліберально його поведінку. Він неодноразово намагається наставити Дон Жуана на шлях істинний, але його поради залишаються без уваги. Наприклад, у першій дії Сганарель говорить: «...це найлютіший лиходій з усіх лиходіїв, яких коли носила на собі земля, скажений собака, диявол, турок, єретик, що не вірить ні в небо, ні в святих, ні в бога, ні в чорта, що ціле життя своє живе, як паскудна тварюка, як епікурейський кабан, як справжній Сарданапал, що затуляє собі вуха, аби не слухати християнських напучень, і вважає дурницею все те, у що ми віримо» [Мольєр 2001, пер. І. Стащенко].

У Шмітта Сганарель також виконує функцію слуги та коментатора. Він супроводжує Дон Жуана, спостерігаючи за розвитком подій та висловлюючи свої думки щодо ситуації. Його іронічні зауваження додають глибини розумінню характеру Дон Жуана та обставин, у яких той опинився: «Ваша здатність перекручувати правду гідна захоплення, мосьє. Якби брехня була мистецтвом, ви були б Мікеланджело» [Schmitt 1991, с. 71].

По-друге, як і в Мольєра, він поєднує моралізаторство з комічним елементом, але в п'єсі «Ніч у Валоні» його роль стає ще глибшою, оскільки він теж є частиною розвінчання міфу про Дон Жуана. Образ слуги можна трактувати як голос здорового глузду, але й як персонажа, який сам є заручником легенди про свого господаря.



У Шмітта цей образ не лише наслідує театральну традицію Мольєра, а й трансформує її, перетворюючи суд над Дон Жуаном на суд над самим міфом про нього. Це робить п'єсу не просто черговою варіацією класичного сюжету, а глибоким аналізом механізмів міфотворення та гендерних очікувань у суспільстві. Таким чином, інтерпретація цього образу набуває нового значення у контексті філософських пошуків п'єси: якщо в Мольєра Сганарель був носієм традиційної моралі, то у Шмітта він швидше є спостерігачем, який допомагає розкрити метаметафоричний злам, де Дон Жуан більше не є тим, ким його вважають, а його легенда виявляється конструкцією, що існує лише через погляд інших персонажів.

Якщо п'єса «Ніч у Валоні» зосереджується на деконструкції міфу про чоловіка-звabника, то в п'єсі, «Розпусник» (1997), Шмітт подає іншу варіацію цього образу – образ філософа-розпусника. Центральною постаттю тут стає Дені Дідро, відомий французький мислитель XVIII століття, редактор «Енциклопедії», людина, яка розмірковує про мораль, але сама постійно опиняється у ситуаціях, що суперечать її ідеалам.

На відміну від Дон Жуана, який від початку є легендарним персонажем, Дідро – реальна історична фігура. Персонаж Дені Дідро в п'єсі має дійсні біографічні дані французького мислителя, діє в реальних біографічних хронотопах (час і місце дії XVIII століття, Франція), взаємодіє з персонажами, що дійсно входили до його життєвого оточення в описаний час. На своєму офіційному сайті Шмітт публікує такий коментар до п'єси: «Це моя найрадісніша п'єса. П'єса, написана навесні, для весни, з дуже сильним відчуттям оновлення, життєвої енергії. Зовні найлегша, вона водночас є плодом найдовшої роботи. Її головний персонаж, Дідро, – одна з моїх юнацьких пристрастей і предмет моїх університетських досліджень. Я читав його, перечитував, аналізував, вивчав літературу коментарів, присвячену йому. Після кількох років у мене склалося власне бачення цього філософа, яке я виклав у своїй дисертації, захищеній у 1987 році. Вже тоді, закінчуючи докторську працю, я пообіцяв собі коли-небудь присвятити п'єсу

цьому надзвичайному персонажу. Я хотів повернути йому тілесність, божевілля, живість, показати, яким він був вільним – вільним змінювати думку, вільним суперечити собі, вільним починати все з нуля, завжди мислячим, але водночас завжди невпевненим» [Schmitt 2000].

Уже з перших ремарок Шмітт вводить глядача у світ творчого, наукового та особистісного хаосу, що панує в будинку барона Гольбаха – відомого французького філософа та мецената: «...Дідро, звісно, перетворив житло в щось середнє між робочим кабінетом, будуаром і науковою лабораторією, де панує жакхливий розгардіяш. Книги, телескопи, реторти в безладді валяються на кушетці, кріслах і вишитих покривалах. В закутах, що цікаво, валяються якісь старі дерев'яні іграшки» [Schmitt 1997, с. 13].

Візуальний хаос простору стає метафорою інтелектуального та емоційного дисонансу, в якому існує головний герой. Дідро, фігура Просвітництва, має створити текст про мораль, але водночас його власне життя демонструє невизначеність у цьому питанні.

В основу п'єси «Розпусник» Ерік-Емманюель Шмітт поклав анекдотичну ситуацію, яку сам драматург вважав цікавим парадоксом. Події розгортаються навколо моменту, коли Дені Дідро, перебуваючи в колі родини – дружини та дочки, працював над статтею про мораль для «Енциклопедії» («Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers», 1751-1772) і паралельно позував оголеним для однієї з найвідоміших художниць XVIII століття – мадам Тербуш: «Розпусник» побудована на реальному анекдоті: сцені живопису, де Дідро позує мадам Тербуш. Художниця попросила його повністю роздягнутися; Дідро погодився, але, оскільки дама була привабливою, його тіло почало подавати певні фізіологічні сигнали. Перелякана, але водночас захоплена, художниця скрикнула, а Дідро спокійно відповів: «Заспокойтеся, я менш твердий, ніж він» [Schmitt 1997, с. 17]. Це момент напруги між ідеалом та чуттєвістю: миттєве зіткнення філософа з власною фізичною вразливістю, що йде врозріз із його самовпевненим релятивізмом у питаннях моралі. Така ситуація одразу

окреслює ключову проблему п'єси, в основі якої лежить протиріччя між моральністю в теорії та моральністю в практиці, між раціональним світоглядом філософа та його власними бажаннями.

Інтермедіальність у творі розширює його концептуальні межі, перетворюючи сцену позування на ключовий драматичний механізм, де живопис функціонує не лише як частина фабули, але й як метафоричний інструмент для розкриття внутрішнього конфлікту головного героя. Живопис тут виконує роль не просто засобу зображення, а активного учасника взаємодії, що втілює ключову тему п'єси: відносність моралі. Як зазначає сам драматург: «Безперечно, ці суперечності комічні – вони створюють фарс. Але водночас вони глибоко людські. Хто з нас не розривався між бажанням і законом? Між тим, що дозволяє собі особисто, і тим, що забороняє іншим? Дідро, сподіваючись знайти єдину мораль, знаходить дві, і вони часто суперечать одна одній. Замість цілісної філософії він стикається з нездоланими протиріччями» [Schmitt 2000].

Шмітт вводить мотив портрету як засобу ідентичності. Дідро, що позує для художниці, виявляється у незвичній для себе ролі об'єкта спостереження. Його образ, створений у текстах «Енциклопедії», тут набуває нової форми – він стає об'єктом чужої інтерпретації. Це викликає подвійний конфлікт. По-перше, це розрив між ідеями в теорії та практикою: досить вільний у своїх поглядах захисник свободи, у момент позування стає заручником власного тіла та реакцій мажам Требуш на прояви його природності, яка перетворюється на символ уразливості та соціальної непристойності. По-друге, – втрата контролю над власною ідентичністю. Дідро втрачає контроль над власним образом через мистецтво. Його філософські праці дозволяли йому аргументувати та пояснювати свої думки, але у випадку з живописом він стає об'єктом інтерпретації митця. Його портрет – це не його власний вибір інтерпретації, а бачення мадам Требуш, іншої людини, яке може суперечити тому, ким він себе вважає. Цей мотив перегукується з п'єсою «Ніч у Валоні», де відбувається схожий процес, але задіяний інший механізм:

Дон Жуан стає заручником колективного уявлення про себе. Жінки, які зібралися судити його, насправді не прагнуть почути правду – вони прагнуть підтвердити міф, який самі ж створили. Він уже не може відмовитися від ролі спокусника, бо ця роль живе в очах суспільства.

Мадам Требуш у п'єсі не лише виступає у образі об'єкта спокуси для Дідро, художниці, що малює його портрет, вона є втіленням мистецької влади над моделлю, піддає ідеї Дідро випробуванню, перевіряючи їх на практиці та змушуючи філософа переглянути власні погляди. Через дії майстрині живопису, Шмітт демонструє спроби Дідро опанувати протиріч власних ідей: «Я пишу про мораль, і в той самий момент ви перетворюєте мене на фарс!» [Schmitt 1997, с. 23]. Таким чином саме мадам Требуш виступає ключовим тригером для драматичної дії, а її мистецтво є не лише засобом вираження, а механізмом деконструкції традиційного уявлення про філософа.

Сцену з мадам Требуш перериває секретар Дідро, приносячи звістку: Жан-Жак Руссо відмовився писати статтю про мораль для «Енциклопедії», і тепер Дідро має створити її сам. Цей драматургічний поворот ще більше загострює головний конфлікт: герой змушений не просто розмірковувати над моральністю, а дати їй формулювання – у той момент, коли його власне життя здається далекою пародією на ці принципи. У такому хаотичному просторі секретар Дідро виступає як єдина структурована фігура – той, хто намагається повернути господаря до «порядку» і нагадати про його обов'язки.

Подібно до слуги Сганареля у мольєрівському «Дон Жуані», секретар озвучує голос розуму та моралі, але лишається проігнорованим господарем. У Мольєра Сганарель постійно застерігає Дон Жуана від його аморальності, нагадує про небезпеку гріха, але його слова розчиняються у цинізмі головного героя. У Шмітта секретар має схожу роль: він постійно нагадує Дідро, що той має писати статтю про мораль, а не відволікатися на особисті

інтриги: «Пане Дідро, ви ж повинні були писати про мораль! А не сидіти оголеним перед художницею!» [Schmitt 1997, с. 24].

Цей образ секретаря створює контраст між інтелектуальними прагненнями та життєвою реальністю. Він викриває подвійність Дідро: «Ви обіцяли мені трактат про мораль, але, здається, самі не знаєте, що це таке» [Schmitt 1997, с. 32].

Саме секретар втілює той голос, який Дідро намагається заглушити: він нагадує йому про необхідність дисципліни, але герой уникає відповідальності, як Дон Жуан уникає розплати за свої вчинки.

З кожним нагадуванням секретаря про необхідність роботи над «Енциклопедією», Дідро все більше усвідомлює, що мораль не може бути універсальною, адже кожен аргумент, який він намагається написати виявляється провальним під тиском суперечностей. У певному сенсі секретар перетворюється на співучасника цього процесу – він стає тим тригером, що змушує Дідро зізнатися у власному безсиллі перед проблемою моралі. У фіналі герой змушений визнати, що будь-яка система цінностей є умовною, а мораль – це не набір правил, а безперервний процес прийняття рішень у ситуаціях, що постійно змінюються.

Секретар, як і Станарель, не може вплинути на свого господаря, бо той вже сам окреслив рамки своєї поведінки. Його роль – нагадати про межі, які головний герой відмовляється визнавати: «Ви шукаєте єдину мораль? Тоді скажіть: чому кожного разу, коли ви знаходите відповідь, вам доводиться ставити нове запитання?» [Schmitt 1997, с. 33].

Дідро опиняється у точці біфуркації, де він змушений обрати між спробами створити впорядковану моральну систему та визнати хаос як єдиний реальний і припустимий стан світу. Фінальне рішення Дідро – відмова від єдиної моралі – не є поразкою, а, навпаки, самоорганізацією системи. Він більше не прагне структурувати світ, а приймає його мінливість як природний стан. Як говорить сам Шмітт: «Як і багато філософів, Дідро мріяв написати трактат про мораль. Можливо, саме заради цього він узявся за

перо. Саме так я показую його на початку п'єси. Наприкінці ж його кар'єри, після численних спроб, він зізнався у своїй поразці: він не знайшов мораль, а лише відкрив безліч моральних питань, які слід вивчати, заглиблюватися в кожен випадок окремо. Вирішення цих питань завжди імпровізоване, завжди ситуативне, завжди хитке – і завжди дискусійне. Саме так я показую його у фіналі п'єси» [Schmitt 2000].

Проблематика взаємовідносин між чоловіком і жінкою у п'єсі «Розпусник» розкривається через систему цінностей головного героя та його конфлікт між філософськими поглядами й реальною картиною його життя. Відносини Дідро з дружиною демонструють основний парадокс його системи цінностей.

В основу його філософської теорії покладені принципи лібертинізму, де шлюб: «...не має обтяжуватися абсурдною обітницею вірності, оскільки бажання змінюється, а його обмеження суперечить людській природі. Таким чином, шлюб є не зобов'язанням перед релігією чи законом, а лише контрактом між двома людьми щодо майна та дітей. Усі імпульси, якщо вони не руйнівні, мають право на існування в житті людини. Забороняти – означає суперечити природі» [Schmitt 2000]. На практиці ж, філософ сам опиняється у пастці традиційної моралі, оскільки дружина вимагає від нього стабільності та певних поведінкових рамок: «Любий мій, ти можеш скільки завгодно писати про свободу шлюбу, але коли повертаєшся додому – ти такий самий, як і всі» [Schmitt 1997, с. 61]. До цього ж, якими б ліберальними не були його думки з приводу відносин чоловіків та жінок, для своєї доньки він бажає стабільності та життя за певними правилами та нормами: «Проте з погляду суспільства Дідро бачить ситуацію інакше. Він визнає необхідність традиційної моралі, коли йдеться про суспільний порядок. Шлюб залишається важливим для виховання дітей, закріплення юридичних прав і передачі власності. Він прагне вигідно одружити свою доньку, щоб забезпечити її майбутнє, побоюється її надмірної уваги до власних бажань і турбується, що її примхи можуть завадити їй знайти заможного та

шанованого чоловіка. Отже, переходячи від особистості до суспільства – або від себе до своїх дітей, – лібертинець стає буржуа, а революціонер починає проповідувати реакційні ідеї» [Schmitt 2000].

Якщо розглядати взаємини між чоловіками і жінками у п'єсі «Розпусник», вони формують складну систему балансу між владою, мистецтвом, соціальними ролями та свободою. Жінки у п'єсі не лише висвітлюють внутрішні суперечності Дідро, а й спонукають його усвідомити, що мораль – це не жорстка догма, а динамічний процес, що змінюється залежно від обставин. Шмітт створює складну систему взаємозв'язків, у якій жінки не просто взаємодіють із чоловіком, а формують як його, так і власну ідентичність крізь призму суспільних норм та особистих прагнень.

У центрі цієї динаміки – Дідро, чоловік, який постійно проголошує одні принципи, але живе за іншими. Його взаємодія з жінками у творі демонструє парадокс гендерних стосунків, де чоловік у теорії проповідує свободу, але на практиці прагне влади та контролю.

Вони випробовують його соціальні та моральні межі. Дружина Дідро, попри всю його вільнодумність, змушує його повернутися до традиційної моделі стосунків. Він, який вчить інших розширювати межі моралі, у власному житті стає заручником буржуазної моралі, коли йдеться про майбутнє його дочки.

Особливо виразно це видно у взаємодії з донькою, адже Дідро прагне вільнодумства для себе, але стабільності для неї. Він бажає забезпечити її майбутнє, дбаючи про вигідний шлюб, що суперечить його ж філософії, згідно з якою любов і шлюб не повинні бути обтяжені застарілими соціальними зобов'язаннями. Це ще раз підкреслює парадокс його світогляду: він виступає за свободу вибору, але для інших (особливо для жінок) ця свобода має межі, продиктовані соціальними очікуваннями.

Додатковим випробуванням для нього стає подруга його доньки, яка намагається звабити філософа, змушуючи його ще раз замислитися над власними моральними межами. Дідро, який захоплюється юністю та красою,

виявляється вразливим перед спокусою, що іронічно перегукується з його трактатами про мораль. Цей момент розкриває ще один рівень конфлікту – не лише між гендерними ролями, а й між віком, досвідом та ідеалістичними прагненнями.

Таким чином, у сценах із дружиною, донькою та її подругою проявляється подвійний стандарт, який панує у суспільстві та в самому Дідро: він критикує старі норми, але намагається їх відтворити, коли йдеться про його близьких. Це підтверджує концепцію соціальної асиметрії між чоловіками та жінками у добу Просвітництва: чоловік може дозволити собі філософські експерименти, але жінка повинна залишатися в межах традиційних суспільних норм.

На відміну від двох попередніх п'єс, де чоловічі персонажі перебували у конфлікті між суспільством та своїми власними бажаннями, у п'єсі «Тектоніка почуттів» [Schmitt 2008], яка була вперше опублікована у 2008 році видавництвом Albin Michel (Франція), поставлена того ж року у *Théâtre Marigny* в Парижі, а згодом перекладена українською Іваном Рябчієм і видана у 2016 році, акцент зміщується на емоційну владу, яку одна людина може мати над іншою.

Шмітт відходить від образу традиційного спокусника чи розпусника, щоб дослідити драматичний механізм маніпуляції почуттями та їхній вплив на долі людей. П'єса розповідає історію стосунків Діани та Рішара. Діана здається щасливою, впевненою в собі, проте вразливою. Коли вона починає підозрювати, що Рішар більше її не любить так, як раніше, вона вирішує перевірити його почуття. Вона говорить йому, що їхні стосунки змінилися, що пристрасть згасла, і, можливо, вони насправді лише друзі. Рішар несподівано приймає цю ідею і погоджується на розрив. Вражена та принижена, Діана відчуває зраду. Її гордия перетворюється на жагу помсти. Використовуючи свій соціальний статус – адже вона є депутаткою і має зв'язки у різних колах, – вона втілює свій план. Так вона знайомиться з двома румунськими жінками, Родікою та Еліною, які займаються проституцією.



Діану особливо вражає Еліна – її краса, чуттєвість і внутрішня сила. Діана укладає з нею угоду, не пояснюючи справжньої мотивації: вона хоче, щоб Еліна спокусила Рішара. Задум Діани полягає в тому, щоб принизити Рішара настільки, щоб він зрештою одружився із повією. Однак ситуація набуває неочікуваного розвитку: її власні почуття починають змінюватися. Діана розуміє, що її ненависть розчиняється, а кохання до Рішара досі живе в ній.

У своїй рецензії на п'єсу «Тектоніка почуттів» бельгійський театральний критик пише: «Найталановитіший та найчитаніший французький драматург сучасності у своїй останній п'єсі зосереджується на пристрасті у її найвищій точці, а саме на тому межовому стані, коли вона перетворюється на ненависть і помсту. Автор п'єси «Розпусник», який завжди зазначає свій філософський зв'язок із Паскалем та літературний зв'язок із Дідро, цього разу звертається до стилю, що розташовується між Маріво та Лакло. Від Маріво він запозичує точність у відтворенні пристрасті, її тонкощів і внутрішньої динаміки. Від Лакло – мотивацію маніпуляцій, що можуть спотворити і використати почуття як зброю. Таким чином, п'єсу «Тектоніка почуттів» можна розглядати як поєднання емоційної глибини класичної трагедії та інтелектуальної гри французької літератури XVIII століття, що робить її актуальною та гострою навіть у сучасному контексті» [Tirard 2005].

Тіраар зазначає, що п'єса Шмітта балансує між легкістю Маріво та жорсткістю Лакло. Поєднання елементів, характерних для творчості Маріво та Лакло, підкреслює складність людських стосунків і трансформацію почуттів. У Маріво любовні стосунки представлені як гра, де кожен персонаж перевіряє межі своїх почуттів, а діалог базується на напівтонах, натяках, інтелектуальному протистоянні. Як і Маріво, Шмітт досліджує нюанси зваблення та зміну емоційних станів [Marivaux 1994]. У своєму інтерв'ю драматург зазначає:

« – Ваш театр сьогодні – це те саме, чим був театр Маріво у XVIII столітті?

– Його вважали легковажним, хоча насправді за приємною формою він був надзвичайно гострим спостерігачем звичаїв. Ваші персонажі мають інтелектуальну витонченість, але, як і в Маріво, перебувають на межі трагедії. Вони мають менше витонченості, ніж сором'язливості: вони витрачають занадто багато часу, аби знайти себе та виразити свої почуття. Насправді вони хотіли б бути кимось іншим, ніж є. Ця п'єса містить у собі певну ініціативну драматургію: чоловіки та жінки у ній вчаться пізнавати себе, приймати себе, а іноді навіть змінюватися під впливом випробувань.» [Schmitt 2005].

Як і у Лакло, герої виявляються не стільки суб'єктами пристрасті, скільки її заручниками: маніпуляція та бажання контролювати іншого стають головною рушійною силою сюжету. Почуття у п'єсі «*La Tectonique des sentiments*» стають інструментом маніпуляції, що перегукується з образом емоційної влади у романі «Небезпечні зв'язки» Шодерло де Лакло («*Les liaisons dangereuses*», 1782) [Laclos 2004].

Назва п'єси «Тектоніка почуттів» не є випадковою, адже вона містить у собі глибоку метафору емоційного хаосу. Шмітт порівнює людські почуття з тектонічними плитами – стабільними лише на перший погляд. Але під впливом внутрішніх напружень та зовнішніх сил вони можуть зміщуватися, провокуючи землетруси, які змінюють ландшафт реальності [Schmitt 2008].

Уже на початку твору ми бачимо момент першого поштовху – Діана вирішує перевірити почуття Рішара, не усвідомлюючи, що її власна дія стане каталізатором ланцюгової реакції, яка зруйнує її ж емоційний світ. Як зазначає Шмітт: «Життя всіх персонажів зазнає землетрусів і цунамі, адже, коли почуття зміщуються, наслідки неминучі... Чим сильніша гординя, тим потужніші поштовхи» [Schmitt 2005].

Почуття у п'єсі постають як динамічна система, що самоорганізується, проходячи через хаотичні стани. Відносини між персонажами формуються за нелінійним принципом. Спочатку Діана ініціює перший емоційний вибух, висловивши сумнів у міцності їхніх почуттів, чим запускає процес хаосу. Це

можна розглядати як початковий тригер. Система стає некерованою, коли її бажання контролювати ситуацію насправді породжує непередбачувані наслідки, які приводять до того, що нещодавно стабільна Діана перетворюється на фактор дестабілізації. Цей механізм перегукується з науковими поняттями точки біфуркації та ефекту доміно, коли незначна зміна початкових умов призводить до катастрофічних змін у всій системі [Prigogine 1997].

Шмітт використовує метаметафору тектоніки почуттів як універсальну модель відносин: «Тектоніка. Колись увечері ми говорили про це, пам'ятаєш? Поуття зміщуються, як плити, з яких складається земна кора. Коли вони рухаються, континенти труться один об одного, спричиняючи цунамі, виверження вулканів і землетрусів... Саме це ми нині й переживаємо» [Schmitt 2008, с. 64]. Він показує, що емоції ніколи не перебувають у статиці – вони постійно рухаються, стикаються, віддаляються, створюючи зону напруження між людьми.

Таким чином, Шмітт показує, що любов – це не статична величина, а система, що перебуває у стані постійного руху та перебудови. Вона має свою 'тектоніку', що час від часу спричиняє емоційні землетруси. Проте, як і у природних катаклізмах, ці руйнування можуть стати основою для створення нового ландшафту – нового етапу у стосунках або ж їхнього кінця. У стосунках Діани та Рішара ці катаклізми викликали остаточний розрив, але, натомість, утворилось нове сильне почуття до іншої жінки.

П'єса «Тектоніка почуттів» має складну систему персонажів, кожен з яких виконує важливу функцію у загальному драматургічному механізмі. Як і в попередніх творах Шмітта, тут можна побачити глибокі інтертекстуальні зв'язки із класичною літературою, зокрема з творами Дідро, Лакло та Расіна.

Один із найцікавіших літературних зв'язків цієї п'єси є паралель між Діаною та Андромахою з однойменної трагедії Жана Расіна («Andromaque», 1667) [Racine 1999]. Це порівняння стає очевидним не лише через характер Діани, а й завдяки інтертекстуальному цитуванню: у програмі театральної

постановки Шмітта було наведено фрагмент з п'єси «Андромаха»: «Нехай він загине, адже зрештою він мав це передбачити / І оскільки він змусив мене нарешті цього захотіти» [Racine 1999, с. 115-162]. Цей рядок виражає перехід від кохання до ненависті, який є центральним мотивом обох творів. Як і Андромаха, Діана переживає зраду, яку вона сприймає як катастрофу. Проте, якщо у Расіна Андромаха діє через почуття обов'язку та честі, Діаною керує гординя та жага відплати: «Коли жінка тримається на ногах лише завдяки любові, а потім цю любов зненацька висмикують у неї з-під ніг, то вона, щоби не впасти, мусить замінити це почуття на інше – ненависть. Це – ваша помста» [Schmitt 2008, с. 94].

Це наближує її до іншої класичної героїні – Маркізи де Мертей з роману «Небезпечні зв'язки» Шодерло де Лакло [Laclos 2004]. У Діани, як і у Маркізи де Мертей, почуття перетворюється на механізм маніпуляції, і вона розпочинає емоційну гру, яка має знищити її колишнього коханого. Проте вона недооцінює власну емоційну нестабільність: коли план починає діяти, вона сама стає його жертвою.

У п'єсі Шмітта Діана (як і її мати) носить ім'я мадам Поммере. Це навмисне інтертекстуальне відсилання до персонажа з роману Дені Дідро «Жак-фаталіст» («Jacques le Fataliste et son maître», 1796) [Diderot 2004], де мадам Поммере була покинутою коханкою, яка прагнула помсти. Про цю паралель з твором Дідро говорить і сам Шмітт у своєму інтерв'ю:

«– ‘Тектоніка почуттів’ – це відсилання до історії мадам де ла Поммере з Жака-фаталіста Дідро, розповідь про покинуту коханку...

– Спочатку я хотів адаптувати цей персонаж Дідро для сцени – сильну жінку, що володіє своєрідною темною силою, у дусі Лакло. Зрештою, працюючи над нею по-своєму, я, думаю, створив оригінальну п'єсу.

– ‘Розпусник’ вже був своєрідною даниною Дідро. Ви ніяк не можете завершити з ним?

– Ніколи! Він є основою моєї творчості, моїм «засадничим автором». Він – майстер свободи. Я сам опинився в парадоксальній ситуації:

філософськи я ближчий до Паскаля, а літературно – до Дідро. Це постійне внутрішнє напруження!» [Schmitt 2005].

Водночас у Дідро її історія – це скоріше іронічна варіація на тему жіночої помсти, тоді як у Шмітта Діана проходить через справжню драму, що підкреслює серйозний трагізм її трансформації.

Образ мадам Поммере – матері Діани – є цікавим наслідуванням літературної традиції ‘розсудливих матерів’ – своєрідних моральних авторитетів, які або застерігають головну героїню від помилок, або самі стають учасницями інтриг.

У випадку з п’єсою «Тектоніка почуттів», Шмітт створює амбівалентний образ. З одного боку, мадам Поммере уособлює традиційну жіночу роль, яку відкидає Діана. На цьому контрасті, драматург створює два образи жінок із різних поколінь, де показує різницю поглядів та еволюцію станів: Діана – успішна кар’єристка, жінка вольова з чоловічими рисами характеру, тоді як її мати представлена у п’єсі як «...жінку-дівчинку, жінку-пташку, цілковиту протилежність усього, що я ціную в житті...» [Schmitt 2005, с. 22]. З іншого боку, вона не є ідеальним взірцем моральності – її поведінка, як і в класичних французьких романах XVIII століття, часто має приховані мотиви. Вона розкриває себе у сцені, де розпач Діани досягає піку, але не як підтримка, а як голос ще більшого приниження. Вона звинувачує Діану у егоїзмі, у розриві з Рішаром, керуючись лише власними емоціями та вигодами: «І найбільше засмучує мене те, що я ані грама не важила у твоєму рішенні, бо, покинувши тебе, він і мене покинув, не шкодуючи за моїми жартами, усмішками і кпинами. Дякую, доню, вельми дякую! Щойно ти підтвердила те, що я не наважувалася сказати у голос: я – лише дурна стара карга, нікому не цікава. Від сьогодні мені сто років! І я відтепер назавжди самотня! З днем народження, бабцю! Чому я не народила хлопця? О, якби можна було обирати...» [Schmitt 2005, с. 77].

На перший погляд, саме Рішар є ключовим персонажем, навколо якого будується конфлікт, але він не є активним рушієм подій. На відміну від Дон

Жуана у п'єсі «Ніч у Валоні» або Дідро у п'єсі «Розпусник», він не веде гру, а радше підкорюється сценарію, написаному Діаною. У цьому він схожий на Седріка з роману «Небезпечні зв'язки» Шодерло де Лакло – чоловіка, що стає жертвою жіночої маніпуляції [Laclos 2004].

Проте його пасивність також є частиною гри влади у відносинах. Діана намагається його контролювати, але він не бореться за стосунки – його легкість у прийнятті розриву змушує її почуватися ще більш приниженою. Це породжує додаткову нестабільність у системі, адже її помста спрямована не лише на Рішара, а й на саму себе, адже в кінці саме Діана відчувається переможеною: «Мені кортіло покарати тебе за те, що залишив мене – і я помстилась! Що в результаті? Ти щасливий. Еліна щаслива. (вона знесилено сідає на стілець)» [Schmitt 2005, с. 96].

Персонаж Еліни у п'єсі виконує подвійну роль: вона і засіб помсти Діани, який має принизити Рішара, і водночас суб'єкт почуттів, чия щирість стає тим фактором, який змінює гру. Її образ можна порівняти з Мадам де Турвель з роману «Небезпечні зв'язки» [Laclos 2004] Шодерло де Лакло, яка спочатку здається жертвою інтриг, але потім сама підкорюється власним почуттям, що руйнує плани маніпуляторів.

Тож, персонажі не просто взаємодіють – вони перетворюються один для одного на тригери, що спричиняють зміни у загальній системі, а інтертекстуальність у п'єсі Шмітта не лише надає глибини його образам, а й показує еволюцію класичних архетипів у сучасному контексті.

Важливим засобом виразності, що надає більшої драматичності та чуттєвості п'єсі є музика, що у п'єсі «Тектоніка почуттів» виступає не лише фоновим елементом, а й виконує важливу драматичну функцію, підкреслюючи емоційні контрасти та напруження між персонажами.

Особливе місце у п'єсі займає «Весільний марш» Фелікса Мендельсона, який лунає у двох кардинально різних контекстах, віддзеркалюючи головну тему твору – хиткість почуттів, що можуть перетворюватися на свою протилежність.

Коли Діана перебуває в стані горя та болю, марш Мендельсона звучить як важкий, скорботний мотив, відображаючи її втрату та емоційний колапс: «Лунає ‘Марш’ Мендельсона. Діана стоїть перед вікном, звідки ллється скупе смеркання. Вона сама і вона п’є, зажурено п’є віскі. Певно, це вже не перша склянка...» [Schmitt 2005, с. 85]. Цей марш символізує розбиті сподівання жінки, її розчарування у стосунках, чоловіках, у собі, бо це мелодія першої частини її великої поразки.

Проте коли ця ж мелодія звучить у сценах з Рішаром, її виконання набуває легкої, майже джазової імпровізації, підкреслюючи, що для нього цей момент не має тієї ж ваги, що для Діани: «Той самий ‘Марш’, але повільний, солодкий, виконаний у стилі джазу. Рішар у домашньому халаті. Він щасливий, зі скуйовдженим волоссям. Його очі блищать...» [Schmitt 2005, с. 99]. У цьому фрагменті показано, як відбувається зворотній процес – покараний Діаною Рішар, закохується і у такому довгоочікуваному для Діани шлюбі перебуває з іншою жінкою.

Таким чином, одна й та сама музична тема набуває полярних значень, що перегукується з метафорою тектонічних зсувів у почуттях героїв.

Ще один потужний інтермедіальний момент – звук органу на похоронах матері Діани. Орган, що традиційно асоціюється з сакральним, у п’єсі стає символом ілюзії стабільності та незмінності. Похоронна музика звучить як нагадування про те, що навіть найбільш усталені структури (родина, кохання, довіра) можуть руйнуватися під тиском зовнішніх обставин. Для Діани це не лише прощання з матір’ю, а й символічний перехід у світ, де вона більше не може довіряти почуттям і змушена діяти, керуючись власною гординею та бажанням контролю. В кінці п’єси Діана приходить до висновку, що по-справжньому любила лише свою матір, якої вже немає.

Шмітт неодноразово використовує музичні мотиви як інструмент, що не просто супроводжує сценічну дію, а є її повноцінною складовою. Подібно до того, як у п’єсі «Розпусник» живопис відображав внутрішній розлад

Дідро, у п'єсі «Тектоніка почуттів» музика виступає акустичним маркером переміщення почуттів, демонструючи те, що не можна висловити словами.

Отже, якщо раніше у драматургії протиставлення Він/Вона ґрунтувалося на чітких ролях (захисник і берегиня, спокусник і цнотлива жертва, бунтар і підкорена), то у «Тектоніка почуттів» ці межі розмиваються. Чоловік більше не є носієм абсолютної влади, а жінка не є лише реактивною стороною у стосунках. Обоє героїв мають свою правду, свої почуття та свої способи реагування, які не піддаються традиційним стереотипам. У цій п'єсі Шмітт пропонує нове бачення любові як нестабільної, мінливої сили, що не підпорядковується жодним усталеним правилам. Він/Вона – це не просто чоловік і жінка у традиційному сенсі, а дві протилежності, які можуть бути рівнозначними суперниками у грі почуттів. І ця гра не завжди має чіткі межі між переможцем і переможеним – інколи, як у випадку Діани, програш може виявитися найбільшим відкриттям власної істинної сутності.

### **3.3. Повернення до себе справжнього в п'єсах «Готель між двох світів» та «Маленькі подружні злочини»**

Упродовж історії літератури тема повернення до самого себе неодноразово ставала центральною в художніх текстах. Це повернення може мати різні прояви: від буквального відновлення втрачених спогадів до глибокої внутрішньої рефлексії, що змушує героя переглянути своє життя. Часто цей процес супроводжується кризою ідентичності, необхідністю переосмислення власної сутності, а інколи – болючою зустріччю з правдою про себе. Воно є багатогранним і досліджується в різних літературних та філософських контекстах, відображаючи прагнення людини до глибшого розуміння власної сутності та місця у світі.

Ця проблема має давнє філософське підґрунтя. «Зокрема, Григорій Сковорода наголошував на важливості самопізнання як шляху до істинного щастя та духовного визволення» [Бартоліні, 2022]. Його неоплатонічні ідеї,



проаналізовані дослідницею Марією Грацією Бартоліні, базувалися на переконанні, що людина повинна повернутися до власної внутрішньої сутності, аби знайти гармонію» [Бартоліні, 2022].

Ідея повернення до самого себе знаходить своє відображення і в концепціях модернізму та екзистенціалізму. Зосереджуючись на глибинних переживаннях людини, представники модернізму використовували цей мотив для осмислення кризи особистості у світі змін.

«Екзистенціалісти, своєю чергою, трактували його через категорії свободи, вибору та відповідальності людини за власне існування. У цьому контексті особливу увагу приділяв Фрідріх Ніцше, який розробив концепцію «вічного повернення» — думку про те, що людина має жити так, ніби вона переживає кожен момент свого життя нескінченно» [Сінельнікова 2019, с. 39].

Драматургія Еріка-Емманюеля Шмітта також звертається до теми повернення до самого себе, досліджуючи її крізь призму пам'яті та рефлексії. У його п'єсах «Готель між двох світів» («Hotel des deux mondes») [Schmitt 1999] та «Маленькі подружні злочини» («Petits crimes conjugaux») [Schmitt 2003] це повернення відбувається у двох вимірах: через відновлення пам'яті як випробування істини та через глибокий аналіз власного життя в момент його можливого завершення. П'єса «Готель між двох світів» була написана у 1999 році, вперше поставлена того ж року в *Théâtre Marigny* (Париж), а її текст видано видавництвом Albin Michel. Український переклад Івана Рябчія вийшов у 2016 році. «Маленькі подружні злочини» з'явилася у 2003 році, сценічну прем'єру відбула в *Théâtre du Gymnase* (Париж), а текст уперше опублікували також у Albin Michel. Українською п'єсу було перекладено Недою Нежданою. Прем'єра вистави за цим перекладом відбулася 13 червня 2007 року в Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка в Києві. В обох творах герой стикається з необхідністю усвідомити власну ідентичність, переосмислити свої помилки та прийняти відповідальність за минуле.

У філософській п'єсі Шмітта «Готель між двох світів» дія відбувається у загадковому готелі, розташованому між життям і смертю. Гості цього готелю перебувають у стані коми, очікуючи на своє майбутнє: вони або повернуться до життя, або відійдуть у небуття. Ніхто не знає, що чекає попереду, але кожен зіштовхується з роздумами про своє минуле та переосмислює власний шлях.

Головний герой, журналіст Жюльєн Порталь, потрапляє до цього місця після автомобільної аварії. Спершу він поводить скептично, не приймаючи можливість існування потойбічного простору, сприймаючи пояснення інших постояльців, як роздуми божевільних: «Я потрапив до божевільні! Ані миті не залишуся тут! Та ви просто скаженці якісь! Вас треба ізолювати!» [Schmitt 1999, с. 2]. Але поступово, через спілкування з іншими гостями готелю – лікарем, магом, політиком, молодою дівчиною Лорою – його погляди змінюються. Він проходить шлях від матеріаліста до людини, яка усвідомлює цінність життя і довіри до невідомого.

П'єса розкриває концепцію повернення до самого себе через персонажів, які опиняються у цьому перехідному просторі. Вони занурюються в осмислення власного минулого, оскільки перебування у готелі змушує їх рефлексувати над тим, ким вони були до цього моменту. Кожен герой має свій шлях прийняття реальності й повернення до справжнього «Я».

Персонажі п'єси – це люди з абсолютно різними життєвими історіями: молодий і перспективний журналіст Жюльєн Порталь; загадковий маг Раджапур; впливовий політик Президент Дельбек; важкохвора, але сповнена життєвої енергії, Лора; та скромна прибиральниця Марі.

Шмітт свідомо об'єднує в межах одного простору представників різних соціальних верств, професій та релігійних переконань, щоб наголосити на тому, що перед смертю всі рівні. Соціальний статус, матеріальні блага та влада втрачають будь-яке значення, коли людина стикається з межовою ситуацією.

Умови, у яких опинилися всі пацієнти (і президент, і прибиральниця), є абсолютно однаковими: вони змушені чекати, не маючи змоги вплинути на свою подальшу долю.

Ніхто з них не має привілеїв – усі змушені чекати свого часу, щоб постати перед Лікарем С, яка є чи не найзагадковішим персонажем п'єси. Вона не керує процесом переходу між життям і смертю, а лише виконує функцію посередника. Навіть її роль обмежена – вона може викликати когось із пацієнтів, щоб повідомити, що час рушати до ліфта, але навіть вона не знає, в якому напрямку він поїде. Її слова це підтверджують: «Усі чоловіки і жінки, що тут проживають, на даний момент там, на землі, переживають свої вирішальні години. Під наглядом лікарів, медсестер чи своїх родин, напхані ліками та електродами, вони там, внизу, знаходяться у тому стані, яке у вас там, внизу, зветься комою. Тобто між життям і смертю, тобто тут. Тут ви просто очікуєте, поки не вирішиться ваша доля. Або вас врятують, і ліфт спустить вас донизу. Або врятувати вас не вийде, і вас піднімуть догори» [Schmitt 1999, с. 8-9].

Персонажі переконані, що Лікар С має відповіді на всі запитання, але ця сцена підтверджує, що вона не приймає рішень, а лише виконує певну місію. Вона є своєрідним спостерігачем, що не втручається в хід подій і знає не більше, ніж дозволено.

Діалоги постояльців з Лікарем С демонструють, що Шмітт не прагне нав'язати певну концепцію загробного життя, спростувати або підтвердити існування Бога чи Книги долі. Він також не намагається пропонувати остаточні відповіді на фундаментальні питання. Його п'єса – це радше поле для філософських пошуків, де сам драматург ніби розмірковує разом із персонажами. Він висловлює гіпотези, не спираючись на догми релігійних вчень, а лише ставлячи перед читачем і глядачем низку складних метафізичних питань. Сам автор наголошує на тому, що не прагнув створювати чіткі пояснення чи остаточні істини: «Я завжди відмовлявся розповідати про своє життя; я волію фільтрувати його і виражати через своїх

персонажів. У моїх творах ‘я’ завжди залишається псевдонімом» [Schmitt 2005]. Його підхід – це радше спроба прийняття таємниці буття, ніж її розв’язання. «Прийняття таємниці – ось про що ця п’еса...», – зазначає Шмітт [Schmitt 2005].

Усі пацієнти готелю прагнуть зустрітися з Лікарем С, щоб дізнатися більше про власну долю. Однак навіть на цьому ‘прийомі’ жодні зв’язки, вплив чи соціальний статус не мають значення.

Шмітт, подібно до Мольєра, підкреслює соціальні контрасти та абсурдність матеріальних амбіцій, які у цьому просторі втрачають свою цінність. Він навіть іронізує над цим, вкладаючи у уста одного з персонажів репліку: «Ви, я так розумію, про рівноправність? Республіканська зараза проникла всюди. Вже незрозуміло, хто є хто. Цінність людини не має значення... так, пан правий, не можна все ж порівнювати Президента і прибиральницю» [Schmitt 1999, с. 10-11].

Незважаючи на ці соціальні стереотипи, кожна людина має однакове право на життя, а її земний шлях неминуче завершується – незалежно від статусу, влади чи багатства.

За багатьма релігійними концепціями, душа проходить шлях у фізичному тілі, проживаючи відведений їй час, після чого залишає цей світ. Однак що відбувається з тими, хто перебуває у стані коми? Їхнє тіло ще живе, але вони самі ніби зависли між двома світами. Шмітт не пропонує конкретної відповіді на це питання, проте розмірковує над цим у власному коментарі: «Мої герої перебувають у комі, в ситуації, яку особисто я ніколи не переживав. Але я бачив, як деякі мої родичі та друзі вирушили до цього таємничого місця. Одні повернулися, інші ні. Що найбільше мене вражає у випадку тих, хто вижив, це те, наскільки щасливими, жвавими, сповненими бажанням жити й насолоджуватися вони стали. Вони самі сміються з того, що раніше їм не дуже вдавалося жити. Ця метаморфоза змусила мене замислитись...» [Schmitt 2005].

Хоча сам автор не може пояснити, чому ідея готелю з'явилася у його свідомості, він порівнює цей простір із проміжною зупинкою під час подорожі, місцем, де людина може перепочити, переосмислити свій шлях і, відновившись, рухатися далі.

У багатьох літературних традиціях подібні місця асоціюються з чистилищем – перехідною територією між раєм і пеклом. Однак у п'єсі «Готель між двох світів» Шмітт пропонує іншу інтерпретацію: його готель – це не чистилище, а місце очищення, де люди не мертві, а лише зависли між життям і смертю.

У цьому сенсі Шміттівський готель за своєю суттю нагадує Чистилище з «Божественної комедії» («*La Divina Commedia*», 1320) Данте, де душі проходять випробування, перш ніж потрапити до Раю. Однак ключова відмінність у тому, що в Шмітта його персонажі ще не мертві – вони лише очікують вироку, який визначить їхню подальшу долю.

Як і в Данте, тут діє концепція перехідного простору, де герої зустрічаються, розмовляють, намагаються усвідомити власні помилки та змінитися.

У цьому сенсі п'єса набуває яскравого інтертекстуального забарвлення, оскільки її концепція перегукується з багатьма класичними та сучасними літературними текстами. Мотив перебування на межі між двома світами є глибоко вкоріненим у західній літературній традиції. У п'єсі Шмітта цей простір набуває особливого значення: він стає «лабораторією» для рефлексії над буттям, свободою вибору та людською відповідальністю.

Концепція очікування як випробування має сильний інтертекстуальний зв'язок із п'єсою «Чекаючи на Годо» («*En attendant Godot*», 1952) Самюеля Беккета [Beckett 1952; Беккет 2001]. Як і у Беккета, герої п'єси «Готель між двох світів» не знають, що їх очікує – вони просто чекають, і це очікування поступово розкриває їхню сутність.

Образ ліфта Шмітта можна інтерпретувати як модернізований варіант переправи через Стікс у давньогрецькій міфології. Ліфт, як і човен Харона,

переносить персонажів в один із двох напрямків: або назад до життя, або вперед – у невідомість.

Персонажі, потрапляючи в цю замкнену систему, поступово усвідомлюють власну рівність перед обличчям невідомого. Вони починають відчувати симпатію, співпереживання, навіть прив'язаність один до одного. Найяскравіший приклад цього – стосунки Лори та Жюльєна, які знаходять у готелі не лише сенс свого минулого, а й можливість відчути справжнє кохання.

Взаємодія героїв, їхні розмови, обмін життєвими історіями та роздуми про перебування у цьому просторі дають змогу простежити ключові питання, які ставить перед собою і глядачем сам Шмітт. У своїх інтерв'ю він неодноразово наголошував на тому, що переосмислення життя призводить до трансформації особистості, а іноді навіть дає їй можливість отримати ще один шанс: «Натяки на смерть і відкриття того, що наша смертність є головною ниткою в гобелені життя, не були для них трагедією, як ви могли б подумати, а відкривали очі: життя не можна сприймати як належне; це цікавий подарунок, який вам більше сподобається, коли його пропонують вам вдруге. Тільки ті, хто повернувся, відчувають вдячність. Чи може щастя пов'язане з думками про смерть?» [Schmitt 2005].

Шмітт розкриває концепцію повернення до самого себе через ключовий переломний момент для кожного персонажа – можливість повернення до життя або остаточного переходу в інший вимір існування. Ця ситуація стає каталізатором їхньої глибокої рефлексії, переосмислення власного минулого, усвідомлення допущених помилок та переоцінки цінності життя.

Центральним носієм цієї ідеї виступає головний герой, молодий та успішний журналіст Жюльєн Порталь. Його драматичний шлях у п'єсі є уособленням цієї концепції, адже лише опинившись у цьому проміжному просторі, він починає усвідомлювати справжню сутність власного існування,

аналізувати власні вибори та замислюватися над тим, що означає бути по-справжньому живим.

До потрапляння у готель Жюльєн перебував у стані втрати життєвого сенсу, що проявлялося у його відстороненості, алкоголізмі та руйнівній поведінці. Його скептицизм, який визначав його світогляд, був не лише наслідком раціонального мислення, а й способом приховати власну екзистенційну кризу. Саме цей стан стає предметом обговорення у його розмові з Доктором С: «Та невже? (Сердито.) Месьє Порталь, у Вашій крові було забагато алкоголю – Ви ж уже роками пиячите! Ви пробували й інші наркотики – то м'якші, то жорсткіші, то дорожчі, то дешевші, – проте лише алкоголь забезпечував Вам утечу. Справи Ваші йшли кепсько, газета сходила на пси – а Ви не звертали уваги! Що не день, то дивнішою видавалася колегам Ваша поведінка. Вже кілька місяців, як Ви пустились берега і явно прагнули якогось кінця. Тож хіба дивно, що, коли зранку Вас знайшли в автівці, розбитій об дерево, та ще й із великим вмістом алкоголю в крові, – всі вирішили, що йдеться про суїцид: давно замислене самогубство» [Schmitt 1999, с. 54].

Цей епізод є переломним моментом, коли Жюльєн змушений вперше усвідомити власну деструктивну поведінку. Якщо раніше він заперечував свою внутрішню кризу, то тепер йому доводиться дивитися на власне минуле очима сторонніх людей. Вперше він змушений задати собі питання: чи справді він хотів жити?

Подальша трансформація Жюльєна відбувається під впливом Лори, яка уособлює жагу до життя навіть перед обличчям невизначеності. Якщо для Жюльєна перебування у готелі стає шоком, що змушує його замислитися над сенсом власного існування, то для Лори цей простір – це ще один шанс насолоджуватися життям. Вона, на відміну від нього, завжди виборювала своє право жити, адже з дитинства боролася з хворобою, що прикувала її до інвалідного візка. Її постійна боротьба за життя формує її світогляд: Лора не дозволяє хворобі визначати її особистість, вона залишається оптимістичною

та відкритою до світу. Вона сприймає перебування в готелі з радістю, а не страхом, оскільки вперше може відчутти себе вільною від фізичних обмежень. У цьому просторі вона більше не хвора, її тіло не є тягарем, і це дає можливість авторові провести важливу думку: людина є насамперед душею, а не тілом.

Лора стає антиподом байдужості та песимізму Жюльєна. Вона не лише показує йому іншу перспективу на існування, а й змушує усвідомити те, що він ніколи не цінував життя так, як вона. Їхня взаємодія змінює його ставлення до світу, і саме через неї він поступово розуміє важливість почуттів, довіри та прийняття теперішнього моменту як єдиної справжньої реальності.

У п'єсі Шмітта, відповідно до синергетичної моделі, зміни в персонажі не є одномоментними, а виникають у результаті накопичення мікроподій, які поступово штовхають його до нового стану відображено через кілька переломних моментів, що не просто впливають на героя, а взаємодіють між собою, створюючи ефект незворотності змін.

Першим таким переломним моментом є зізнання у коханні Лорі, коли він уперше щиро висловлює почуття, чого ніколи не робив раніше. Цей момент руйнує його захисний механізм емоційного відсторонення та змушує відчутти вагу своїх слів:

«Жюльєн: Надто пізно. Я ж казав — надто пізно...

Лора (лагідно): Що — пізно?

Жюльєн: Надто пізно сказав, що кохаю тебе!

Лора (запанікувавши): Ти цього не казав!

Жюльєн: Ні! Ні!

Лора: Ти казав лише про конкретні речі, про деталі — що хочеш жити у великому будинку на березі моря, слухати музику...

Жюльєн: Ні, я казав інше! Мої уста сотні разів промовляли ці слова — лише ці слова, мовби добре відому сексуальну вправу, проте я вимовив їх уперше: о, як від них пече!



Лора (вся тремтить, ледве даючи раду почуттям): Ти цього не сказав!

Жюльєн: Сказав. Зараз кажу» [Schmitt 1999, с. 65].

Ця сцена демонструє глибоку зміну, що відбулася в його свідомості. Якщо раніше він сприймав слова як формальність, то тепер усвідомлює їхню справжню вагу.

Уперше в житті він дозволяє собі бути щирим. Цей момент можна розглядати як точку біфуркації, оскільки тут відбувається руйнування його колишнього світогляду і формування нового способу сприйняття реальності.

Другим моментом кардинальних змін у п'єсі є визнання існування дива – друга точка біфуркації, коли він відмовляється від свого раціоналістичного світогляду. Він більше не потребує логічних пояснень і визнає, що світ може містити щось невимовне і неосяжне, що виходить за межі його попереднього досвіду:

«Жюльєн: Там, де раніше я бачив туман, нині хочу побачити проблиск світла.

Доктор С: І все це – завдяки Лорі?

Жюльєн: Що таке диво? Те, що дозволяє нам вірити. Лора – це моє диво» [Schmitt 1999, 68].

У цьому діалозі завершується процес його повернення до самого себе. Він більше не боїться невизначеності, не потребує раціонального пояснення всього, що відбувається.

Остаточний переломний момент – прийняття довіри як основи існування. Якщо раніше Жюльєн прагнув контролювати все, то тепер він розуміє, що життя – це не набір прогнозованих подій, а відкритість до досвіду та довіри до інших людей. Його фінальна розмова з Доктором С. підтверджує цей злам у світогляді:

«Жюльєн: Дивна річ. Навіть якщо зараз мені судилося померти, мені чомусь... затишно.

Доктор С.: Це називається довірою.

Жюльєн: Однак я знаю так само мало, як і раніше. Але лякає це мене менше, ніж раніше.

Доктор С.: Довіра – це племінець, який нічого не освітлює, натомість даруючи тепло» [Schmitt 1999, с. 69].

Таким чином, Жюльєн уперше відчуває спокій не тому, що знайшов раціональне пояснення, а тому, що навчився приймати життя у його невизначеності. Але його трансформація є лише однією з багатьох історій у цьому готелі, адже кожен із присутніх проходить власний шлях до усвідомлення та переоцінки життєвих цінностей.

До прикладу, Президент Дельбек, який усе життя будував кар'єру і вважав владу визначальним фактором у своєму існуванні, стикається з найглибшим страхом – своєю безсилістю перед невідомим. У готелі його титул більше не має жодного значення, а впливові зв'язки не можуть вплинути на його подальшу долю. Він змушений вперше зізнатися собі, що його влада була ілюзією, яка втрачала силу перед лицем смерті. Його усвідомлення того, що у вирішальний момент життя він такий же, як і всі інші, стає для нього ключовою зміною світогляду:

«Президент: Цікаво, чи не припустився я грубої помилки...

Жюльєн: Чи не помилився і я...

Президент: Люди начебто ввічливо теревенять, здають тобі добрі карти – аж раптом усе йде шкереберть!

Жюльєн: Саме так.

Президент: Я звернув не туди.

Жюльєн: Хіба? І ви теж? (Майже глузливо.) Ти диви – цей готель охопила справжнісінька пошесть сумнівів!

Президент: Хлопче, лише дурні не змінюють думок. І повірте мені: дурнів я знав чимало» [Schmitt 1999, с. 72].

Уперше він сумнівається у власних рішеннях і визнає, що міг помилятися, що для нього, як людини, яка завжди покладалася на контроль і вплив, є безпрецедентним зрушенням.

Марі, навпаки, є персонажем, який із самого початку сприймає цей перехідний простір інакше, ніж інші. Вона не має ані страху, ані бажання повернутися, адже вже давно прийняла смерть як невід'ємну частину буття. Якщо для Жюльєна чи Дельбека процес усвідомлення є болісним ламанням старих переконань, то для Марі він проходить природно, адже вона завжди жила не амбіціями чи ілюзіями, а щирими й простими цінностями. Її мудрість і спокій допомагають іншим героям знайти рівновагу, і в цьому сенсі вона стає своєрідним моральним центром готелю.

Однак, у реальному житті між нею та Президентом Дельбеком існував би непереборний соціальний бар'єр. Він уособлює людину, яка звикла до влади, яка вважала, що статус і вплив визначають справжню цінність особистості. Вона ж – звичайна прибиральниця, яка все життя виконувала важку фізичну роботу:

«Марі (до Мага). Цей мес'є має рацію: хіба можна прирівнювати Президента до служниці?»

Президент. Бачите? Навіть вона визнає! Дозвольте запитати, мадам: яка ж між нами різниця?»

Марі: Ну...

Президент. Будь ласка, не соромтеся, дайте відповідь – я наполягаю! Нехай наш друг це почує. (Підвищує голос.) А Доктор С., якщо він нас чує, хай дізнається, яка ж – із Вашого погляду – різниця між Президентом і служницею!

Марі: З мого погляду? Ну, гадаю, передусім справа у письмовому столі...

Президент (заохочуючи її): Тобто?

Марі: Президент смітить на столі, а служниця прибирає сміття.

Маг (зацікавившись): О, кажіть далі!

Марі: З манерою розмовляти – іще гірше. Президент звертається до людей так, ніби вони всі гівнюки, а служниця – ніби вона сама дурепа» [Schmitt 1999, с. 75].

У реальному світі він навіть помічав їхньої присутності, однак у готелі ця ієрархія стирається, що стає для Президента справжнім потрясінням. Таким контрастом Шмітт підкреслює, що перед лицем смерті, у небутті, ми всі однакові: без статусу, грошей, впливу та влади.

Маг Раджапур – єдиний персонаж, який від самого початку сприймає готель як частину природного порядку речей і не ставить під сумнів його існування. Його фігура контрастує з іншими героями, адже він не проходить кризу віри чи екзистенційного усвідомлення, а лише сприймає цей досвід як підтвердження того, у що він вірив усе життя. Для нього цей простір не є несподіванкою, адже його світогляд уже був налаштований на сприйняття духовного, метафізичного виміру буття. Проте навіть він стикається з новим викликом: якщо раніше він лише теоретизував про подібні речі, то тепер він переживає їх безпосередньо, що змушує його глибше зрозуміти сенс життя і смерті.

Усі ці історії демонструють, що перебування у готелі є не лише очікуванням вироку, а радше можливістю для кожного персонажа віднайти самого себе, переглянути свої цінності та підготуватися до нового етапу – чи то повернення до життя, чи то остаточного переходу в інший вимір буття.

Фінал п'єси, вже за класичним підходом Шмітта, лишається відкритим: читач так і не дізнається, що очікує Жюльєна – стрілка вгору, що символізує рух ліфта до Неба, чи стрілка вниз, що поверне його до життя на Землі.

Повернення до самого себе може відбуватися не лише у контексті переходу між життям і смертю, а й у межах звичайного земного існування – через випробування пам'яттю, відновлення втрачених спогадів та усвідомлення власного 'я' у стосунках з іншими. Саме ця ідея є центральною у ще одній п'єсі Шмітта – «Маленькі подружні злочини», де повернення до самого себе відбувається через глибоке занурення в пам'ять та перевірку істинності почуттів. Якщо у п'єсі «Готель між двох світів» персонажі змушені переглянути своє минуле, стоячи перед невідомістю загробного існування, то у п'єсі «Маленькі подружні злочини» цей процес відбувається в

контексті подружнього життя, де відновлення втрачених спогадів стає своєрідним випробуванням для кохання.

Повернення до самого себе може відбуватися не лише у контексті переходу між життям і смертю, а й у межах звичайного земного існування – через випробування пам'яттю, відновлення втрачених спогадів та усвідомлення власного «Я» у стосунках з іншими. Саме ця ідея є центральною у ще одній п'єсі Шмітта – «Маленькі подружні злочини», де повернення до самого себе відбувається через глибоке занурення в пам'ять та перевірку істинності почуттів.

Якщо у п'єсі «Готель між двох світів» персонажі змушені переглянути своє минуле, стоячи перед невідомістю загробного існування, то у п'єсі «Маленькі подружні злочини» цей процес відбувається у контексті подружнього життя, де відновлення втрачених спогадів стає своєрідним випробуванням для кохання.

За сюжетом, Ліза та Жіль, подружжя, яке прожило разом п'ятнадцять років, переживають кризовий момент: після нещасного випадку Жіль втрачає пам'ять і повертається додому, не впізнаючи власної дружини та не пам'ятаючи нічого про їхнє спільне життя. П'ятнадцять років перетворюються у забуття, тому Ліза вимушена відновити його спогади. Цієї миті починається складна психологічна гра між подружжям. Ліза змушена взяти на себе роль провідника у відновленні його спогадів, але вона має власний погляд на те, яким було їхнє життя разом. Жіль не може перевірити правдивість її слів і саме тут відкривається простір для маніпуляцій, недовіри та випробування почуттів, адже кожне сказане Лізою слово може бути чистою правдою, а може бути вигадкою, зручною для неї самої правдою. Жінка піддається спокусі прикрасити їхнє подружнє життя, ідеалізуючи його навмисне для Жіля, а той намагається відкрити себе нового через призму її розповідей, адже вона єдина наразі слугує для нього джерелом інформації, якому він має вірити. Але поступово у нього зароджуються сумніви щодо Лізиної щирості, оскільки постає головне питання - якщо їхнє спільне життя

було таким ідеальним, то чому він його не пам'ятає? Недовіра до дружини починає зростати, коли в ході розмови з'являються натяки на конфлікти, ревності та давні образи. Ліза визнає, що їхній шлюб не був безхмарним, а взаємні докори та недовіра накопичувалися роками.

Поступово п'єса розгортається як своєрідний детектив про пошук правди: чи справді Жіль утратив пам'ять, чи це своєрідна гра, що дозволяє йому перевірити кохання Лізи? Чи використовує вона його амнезію, щоб переписати їхню історію так, як їй вигідно? Чи можна збудувати стосунки заново, коли один із партнерів нічого не пам'ятає, а інший контролює єдине джерело інформації про минуле?

Сам автор наголошує, що він хотів дослідити не початок чи кінець стосунків, а саме їхню тривалу взаємодію, що, на його думку, є найскладнішим аспектом кохання: «Коли я писав «Маленькі подружні злочини», я заповнював прогалину: мені не відома жодна п'єса про кохання, що триває. У театральному репертуарі є тисячі творів про закоханість, сотні про її завершення, але нічого про те, що відбувається між цими двома моментами. Невже нас свідомо позбавляють доступу до цієї реальності?» [Schmitt 2005].

Жіль починає усвідомлювати, що його залежність від Лізиних слів робить його заручником її версії подій. Спершу він намагається довіряти дружині, але його інтуїція та розрізнені уривки пам'яті не дають йому спокою. Він починає шукати докази того, що Ліза не розповідає йому всієї правди, і це стає першою точкою біфуркації – моментом, коли баланс у їхніх стосунках змінюється. Підозра щодо її щирості підштовхує його до активного з'ясування обставин його нещасного випадку:

«ЖІЛЬ. Дірті: щоб відшукати правду, я розслідую місце злочину.

ЛІЗА. Злочину, якого це злочину?

ЖІЛЬ. Це просто так кажуть. Але хтозна, може, тут і справді стався злочин?

ЛІЗА. Припини цю гру, будь ласка.

ЖІЛЬ. Увійшовши, я нічого не пригадав, але у мене з'явилося відчуття, що тут відбулося щось серйозне. Це божевілля? Інтуїція? Початок спогадів?

ЛІЗА. Фахова деформація. Ти пишеш чорні романи. Ти любиш відчувати страх, підозрювати, здогадуватися і припускати найгірше в майбутньому» [Schmitt 2005, с. 109].

Ліза, помічаючи зміну поведінки Жіля, намагається відстоювати свою версію реальності, але в певний момент сам Жіль формулює запитання, що руйнує весь її контроль над ситуацією: «А якщо ти хотіла, щоб я все забув?» [Schmitt 2005, с. 110]. Це стає новим тригером у їхніх стосунках, оскільки питання пам'яті перетворюється на питання довіри. Ліза перестає грати роль лише турботливої дружини й починає активно боротися за свою правду. Її тон змінюється, і вона переходить від пояснень до звинувачень, нагадуючи Жілю про його минулі помилки.

Одним із найбільш напружених моментів у п'єсі стає розмова про ревності. Ліза, яка на початку намагалася створити для Жіля ідеалізовану картину їхнього шлюбу, врешті-решт зізнається, що завжди підозрювала його в зрадах. Ці підозри накопичувалися роками, що значно вплинуло на їхні стосунки:

«ЖІЛЬ. А я, чи я був... вірним?

ЛІЗА. Так.

ЖІЛЬ. Ху-ух!

ЛІЗА. Принаймні, наскільки я знаю.

ЖІЛЬ. Ні, немає підстав.

ЛІЗА. (хитро). Як ти мене зраджував, то це означає, що в тебе надзвичайний дар лицемірства.

ЖІЛЬ. Точно ні.

ЛІЗА. Чи скоріше дар бути всюдисущим. Бо, насправді, як би ти міг мене зраджувати? Ти майже не виходив звідси. Завжди писав, читав чи малював. Як би ти міг це зробити?

ЖІЛЬ. Справді, як?

ЛІЗА. Твоя вірність дуже важлива для мене. Я не настільки впевнена в собі, що зможу день за днем боротися з суперницями... чи з підозрами.

ЖІЛЬ. Але як на мене, ти достатньо озброєна для боротьби. Мало жінок у твоєму віці...

ЛІЗА. Насправді, світ населений не лише жінками мого віку. У двадцять років можна нехтувати роками; коли минає сорок років, ілюзія зникає; вік жінки постає перед ним у ту мить, коли він помічає, що довкола є молодші за неї.

ЖІЛЬ. Я... я дивився на молодших жінок?

ЛІЗА. Так» [Schmitt 2005, с. 111].

Спершу Жіль не може цього зрозуміти, адже він не пам'ятає жодного такого випадку, але саме ця невідомість і провокує його на глибший аналіз.

Важливим у цьому аспекті повернення до себе є музика. Особливо значущим є момент, коли Жіль вмикає музику того вечора, коли він втратив пам'ять: «Занепокоєний, він іде до магнітофону, вибирає диск і натискає на кнопку. Протяжний джазовий мотив заповнює кімнату. Він слухає уважно, так ніби ці ноти щось диктують, якимось секретним повідомленням. Його очі починають блищати. Він віднаходить сили. Він знає, що має робити» [Schmitt 2005, с. 112].

Цей момент свідчить про те, що музика може бути тригером не лише для спогадів, але й для прийняття важливих рішень. Жіль починає згадувати деталі подій, які передували його амнезії, а також починає сумніватися у версії подій, поданій Лізою. Для нього це не просто набір звуків – це певний код, що відкриває підсвідомі механізми пам'яті.

Подібний прийом використовував Марсель Пруст у романі «На Сванновій стороні» («Du côté de chez Swann», 1913) [Proust 1913], де смак мадленки з чаєм повертає героя до дитячих спогадів. У кіно аналогічний ефект використано у фільмі «Початок» (Inception) (2010) Крістофера Нолана, де музика стає сигналом для виходу зі сну. Шмітт же пропонує свій варіант



цього феномена: джазова мелодія змушує героя переглянути не лише події минулого, а й правдивість своїх стосунків.

Музика також є елементом гри між подружжям. Коли Жіль прямо запитує Лізу, чи впізнає вона мелодію, її реакція демонструє, що вона хоче уникнути цієї розмови:

«ЖІЛЬ. Цей мотив нічого тобі не нагадує?

ЛІЗА. Не знаю. Я не думаю.

ЖІЛЬ. Це музика того вечора» [Schmitt 2005, с. 112].

Цей момент можна розглядати як один із тригерів зміни у стосунках Лізи та Жіля. Джазовий мотив є тією точкою біфуркації, яка провокує сплеск емоцій і новий виток конфлікту. Вплив музики на персонажів п'єси підкреслює її інтермедіальну природу: вона не лише супроводжує дії, а й бере активну участь у їхньому розвитку.

Таким чином, у цій п'єсі Шмітт використовує музику як своєрідний міст між минулим і теперішнім, між правдою і вигадкою, між коханням і недовірою. Це підсилює драматичну напругу і робить п'єсу ще більш насиченою психологічними нюансами.

Кульмінаційний момент п'єси – це розмова, у якій герої повністю скидають свої маски. Ліза, яка довгий час намагалася здаватися тим, ким вона не є, нарешті відкривається Жілю: «Це я, Жілю, це також я...» [Schmitt 2005, с. 113]. Вона визнає, що хотіла бути сильною, впевненою жінкою в очах суспільства, але насправді все життя боролася зі страхами та невпевненістю. Жіль зізнається, що одразу згадав усе, що відбулося між ними того вечора, коли він потрапив до лікарні, але саме нерозуміння мотивів його дружини штовхнуло його на те, аби піти на крок забуття заради пізнання істини. Він увесь час ставив над Лізою експеримент, який привів до нових відкриття нових граней їхніх стосунків та особистостей. Жіль більше не грає роль жертви амнезії, а вона – ідеальної дружини. Вони опиняються перед питанням: чи можна побудувати майбутнє, коли правда нарешті розкрита?

Шмітт залишає фінал відкритим: ми не знаємо, чи вони зможуть почати все спочатку, чи їхній шлюб приречений. Але одне залишається очевидним – обидва персонажі більше не можуть жити в ілюзіях. Вони змушені прийняти самих себе такими, якими вони є, зі своїми слабкостями, страхами та помилками.

Отже, можна констатувати, що драматургія Шмітта є глибоко філософською, поєднуючи екзистенційну проблематику, моральні дилеми та синергетичні механізми. Його персонажі змушені стикатися із ситуаціями, що змінюють їхнє уявлення про самих себе, а фінали його творів залишаються відкритими, надаючи глядачам можливість самостійно робити висновки. Завдяки цьому Шмітт створює не просто театральні сюжети, а простір для роздумів над природою буття, взаєминами та особистими виборами, що визначають життя кожного з нас.

В аналізованих п'єсах Шмітта простежується виразна інтертекстуальність. Драматург активно взаємодіє з класичними та сучасними текстами, вводячи алюзії на твори Данте, Пруста, Кафки, Беккета та інших. Наприклад, концепція «Готель між двох світів» перегукується з мотивом Чистилища у «Божествена Комедія» Данте, а образ ліфта, що визначає долю персонажів, нагадує давньогрецький міф про переправу через Стікс. У «Маленькі подружні злочини» мотив втрати пам'яті можна розглядати у контексті прустівської ідеї 'втраченого часу', що стає не лише простором ностальгії, а й ключем до розуміння істини.

Крім літературних паралелей, у п'єсах Шмітта важливу роль відіграє інтермедіальність, зокрема музика. У «Маленькі подружні злочини» певний музичний твір стає тригером, що повертає Жіля до реальності, подібно до того, як у Пруста смак мадленки відновлює забуті спогади. Таким чином, музика у творі набуває функції не лише художнього тла, а й активного учасника драматичного процесу.

### Висновки до розділу 3

У третьому розділі досліджено поетику буття в драматургії Еріка-Емманюеля Шмітта крізь призму синергетичних процесів, філософських концепцій екзистенціалізму та морально-психологічних конфліктів. Аналіз дозволяє дійти висновку, що основним рушієм драматургії Шмітта є не лише взаємодія персонажів у межах певного простору, а й глибинні процеси самопізнання, що визначають їхні життєві траєкторії.

Одним із ключових аспектів драматургії Шмітта є дослідження моральної невизначеності. У його творах добро і зло не є статичними категоріями, а залежать від контексту, вибору персонажів та їхньої готовності до змін. Драматург особливо зосереджується на моментах екзистенційного вибору, коли герої опиняються в ситуаціях, що змушують їх переглянути власні переконання. Це спостерігається у п'єсах «Відвідувач» та «Зрада Айнштайна», де історичні постаті постають у стані моральної дилеми, розкриваючи відносність будь-яких категоричних суджень.

Ще однією важливою проблемною лінією у п'єсах Шмітта є складність людських взаємин, зокрема в аспекті маніпуляції та влади у міжособистісних стосунках. П'єси «Ніч у Валоні», «Розпусник» та «Тектоніка почуттів» демонструють, що любов і пристрасть є не лише емоціями, а й потужними засобами впливу. Особливо це помітно у його переосмисленні міфу про Дон Жуана, де спокусник втрачає свою традиційну безкарність і стикається з власною вразливістю.

Окреме місце у творчості Шмітта посідає тема повернення до самого себе. У п'єсах «Готель між двох світів» та «Маленькі подружні злочини» цей мотив розкривається через глибоку рефлексію персонажів над власним минулим. Якщо у «Готель між двох світів» це повернення спричинене граничною ситуацією між життям і смертю, що змушує героїв переглянути власні цінності, то в «Маленькі подружні злочини» процес самопізнання відбувається через випробування пам'яттю. Жіль, утративши спогади,

змушений покладатися на розповіді Лізи, яка стає єдиним джерелом інформації про його минуле. Ця ситуація перетворює їхні взаємини на тонку психологічну гру, де кожен із них намагається впливати на реальність.

Драматургія Шмітта також демонструє нелінійність розвитку подій, що дозволяє простежити вплив синергетики на побудову драматичної дії. Його персонажі перебувають у точках біфуркації, коли невелика подія може докорінно змінити їхній світогляд та поведінку. Це особливо помітно у «Готель між двох світів», де рішення персонажів приймаються на межі буття, а також у «Маленькі подружні злочини», де кожне висловлене слово може докорінно змінити баланс у стосунках героїв. Саме через це конфлікти у його п'єсах не мають однозначних розв'язок, а персонажі проходять складний шлях внутрішньої трансформації.

## ВИСНОВКИ

У ході дослідження було проведено аналіз драматургії Еріка-Емманюеля Шмітта крізь призму сучасних теоретико-методологічних підходів. Отримані результати дозволяють глибше зрозуміти жанрові, інтертекстуальні, інтермедіальні та синергетичні аспекти його п'єс, а також визначити їхню роль у французькому театральному процесі.

Драматургія як вид літературної творчості є відкритою художньою системою, що постійно трансформується, реагуючи на соціокультурні зміни. Французька драматургія, яка має багатовікову традицію, залишається ключовим явищем світового літературного процесу, оскільки її еволюція відображає фундаментальні зміни в суспільному, філософському та естетичному мисленні. Одним із найвизначніших представників сучасного французького театру є Ерік-Емманюель Шмітт, чия творчість органічно поєднує класичні традиції з новітніми мистецькими пошуками. Він зосереджується на загальнолюдських морально-етичних цінностях, екзистенційних пошуках та філософському осмисленні природи людської свідомості й вибору.

Синергетика, застосована до аналізу драматургії, дозволяє простежити нелінійну динаміку сюжетів, внутрішню самоорганізацію тексту та еволюцію персонажів у процесі їхньої взаємодії з оточенням.

Інтертекстуальність відіграє важливу роль у поезитці Шмітта, адже його драматургія активно взаємодіє з класичною літературною традицією (твори Мольєра, Вольтера, Декарта), створюючи багатопланову систему значень.

Інтермедіальність як художній прийом у п'єсах Шмітта дозволяє розширити семантичне поле творів за рахунок використання музичних та візуальних елементів.

Французька драматургія пройшла складний шлях еволюції від жорстких правил класицизму до відкритих форм сучасного театру. Класична драма, заснована на принципах трьох єдностей (місця, часу, дії), поступово

поступилася місцем романтичній драмі, яка запровадила жанровий синтез та розширення історичного контексту. У ХХ столітті ці процеси набули нових форм у постмодерністській драматургії, яка тяжіє до відкритої форми, поліфонічності голосів і експериментальної сценічної мови.

Шмітт займає у цьому контексті перехідне місце, поєднуючи класичні традиції з модерними театральними пошуками. Його драматургія тяжіє до філософського театру, де сюжетна дія підпорядкована інтелектуальній рефлексії, а персонажі не лише діють, а й осмислюють власні вчинки.

Драматургія Шмітта є унікальним явищем у сучасному французькому театрі, оскільки вона балансує між традицією та новаторством. Шмітт не лише продовжує діалог із класичною літературою, а й пропонує нове трактування традиційних сюжетів і образів. Його п'єси мають виразний метафізичний вимір, який розширює межі звичного театрального дискурсу. Важливу роль у його драматургії відіграє особлива композиційна структура: відкриті фінали, що стимулюють глядацьку рефлексію, діалогічність, яка заохочує активне осмислення, а також поєднання класичних сюжетних ліній із сучасним контекстом. Завдяки цьому його твори стають доступними як широкій аудиторії, так і вибагливому інтелектуальному глядачеві. У своїх п'єсах він прагне не лише розповісти історію, а й поставити перед глядачем етичні, філософські та метафізичні питання.

У світовій драматургії звернення до класики є не лише даниною традиції, а й способом осмислення її крізь призму сучасного світогляду. Класичні автори, такі як Софокл, Шекспір, Гете, Мольєр, заклали основи драматургічного мистецтва, що згодом еволюціонувало, зберігаючи зв'язок із першоджерелами. Сучасні драматурги, працюючи з канонічними сюжетами, не лише відтворюють їх, а й актуалізують, інтерпретуючи відповідно до нових соціокультурних викликів. Французька драматургія, зокрема, демонструє яскравий приклад такої спадкоємності: від класичної трагедії Расіна до філософської драми ХХ століття, від мольєрівської комедії до її постмодерністських трансформацій.

Ерік-Емманюель Шмітт, як представник сучасного французького театру, не лише звертається до Мольєра як до культурного архетипу, а й активно переосмислює його творчість у нових контекстах. Одним із найяскравіших прикладів такого підходу є п'єса «*Un homme trop facile*» Еріка-Емманюеля Шмітта, у якій простежується глибока взаємодія з мольєрівською традицією.

У «Дуже легкий чоловік» він вибудовує сюжет навколо постаті Дон Жуана, одного з найвідоміших персонажів Мольєра, проте не копіює класичну історію, а пропонує її варіативне прочитання. Драматург зберігає низку традиційних мотивів – тему спокуси, морального вибору, питання відповідальності героя перед суспільством і самим собою, – але піддає їх сучасній рефлексії, вводячи нові інтерпретаційні шари.

Драматург зберігає ключові риси мольєрівської традиції – увагу до природи людини, дослідження її характеру через діалогічну взаємодію, зіткнення індивідуальної моралі з реальністю. Проте у «Дуже легкий чоловік» Шмітт додає новий вимір, поглиблюючи рефлексію над образом Альцеста. Мотив дзеркального відображення стає центральним прийомом, який дозволяє героєві не просто заявити про свої принципи, а й зіткнутися із власним відображенням, поставивши під сумнів їхню непохитність.

Шмітт не просто цитує або відтворює ідеї Мольєра, а розширює їхню інтерпретацію, пропонуючи концепцію подвійності особистості. Якщо у «Мізантропі» Альцест конфліктує з оточенням, то у Шмітта його головний опонент – це він сам. Саморефлексія стає ключовим випробуванням, а протистояння із власним образом змушує героя не лише декларувати свої переконання, а й випробувувати їх на міцність. У такий спосіб п'єса Шмітта переходить від соціального конфлікту до глибоко особистісного досвіду, виводячи мольєрівський образ на новий рівень осмислення.

Ще одним важливим елементом, що пов'язує п'єсу з мольєрівською традицією, є відкритість фіналу. Якщо у Мольєра герой отримує своє покарання у відповідності до морального порядку його епохи, то Шмітт не

дає однозначних відповідей щодо долі свого Дон Жуана, залишаючи глядачеві можливість самостійно визначити, чи є зміни героя справжніми, чи він залишається заручником власної ролі.

Підсумовуючи, можна констатувати, що в «Дуже легкий чоловік» Шмітт не просто адаптує класичний сюжет, а створює новий інтелектуальний простір для його осмислення. Це свідчить не лише про зв'язок мольєрівської традиції з сучасною драматургією, а й про її здатність змінюватися, зберігаючи неперервний розвиток французького театру у нових формах.

Романтична драма відіграла ключову роль у формуванні сучасного французького театру, сприяючи розширенню жанрових і тематичних меж драматургії. Вона відмовилася від жорстких класицистичних норм, таких як правило трьох єдностей, і натомість зробила акцент на експресії почуттів, історичних сюжетах та поєднанні трагедії й комедії. Віктор Гюго, Альфред де Віньї, Александр Дюма та Альфред де Мюссе створили нову театральну мову, що поєднувала масштабність подій, контрастність образів та багаторівневі діалоги, які виходили за межі суто сценічного конфлікту.

Драматургія Еріка-Емманюеля Шмітта багато в чому продовжує ці традиції, інтегруючи романтичний стиль у власну художню манеру. Як і романтики, він використовує жанровий синтез, комбінуючи драму, трагедію, комедію та притчу. Його п'єси часто тяжіють до розширеного історичного контексту, де реальні події та постаті стають основою для осмислення загальнолюдських питань.

Це особливо помітно у п'єсі «Фредерік, або Бульвар Злочину», де головний герой – легендарний французький актор Фредерік Леметр, одна з ключових постатей романтичного театру XIX століття. Через його образ Шмітт не лише реконструює атмосферу театру доби Гюго, а й досліджує питання творчої свободи, сценічного мистецтва та ролі актора у суспільстві.

Як і в класичних романтичних драмах, у творі Шмітта переплітаються історична канва та міфологізація, що дозволяє йому вийти за межі суто біографічного портрета. Фредерік Леметр постає не лише як театральна



особистість, а й як символ мистецтва, що змінює світ, перетворюючи сцену на простір боротьби між реальністю та ілюзією.

Таким чином, романтична драма вплинула на драматургічний метод Шмітта не лише на рівні стилю та жанрової форми, а й у виборі персонажів і тем. Звернення до історичних постатей, таких як Леметр, дозволяє авторові не лише реконструювати минуле, а й переосмислювати фундаментальні питання мистецтва та його взаємодії з суспільством.

Однією з ключових особливостей драматургії Еріка-Емманюеля Шмітта є його здатність розширювати межі традиційного театрального тексту, вплітаючи у нього різні художні коди. Інтермедіальність, тобто взаємодія різних мистецтв у межах однієї вистави, відіграє важливу роль у створенні багатосарової сценічної дії. Драматург використовує музичні фрагменти, візуальні образи, кінематографічні прийоми, що дозволяє не лише передавати додаткові смисли, а й створювати ефект театру в театрі, де сцена стає одночасно ілюзорним та реальним простором.

Ця особливість особливо яскраво проявляється у п'єсі «Гітрі», присвяченій Саші Гітрі – видатному французькому драматургу, режисеру та актору. Шмітт вибудовує драматургію твору так, що його герої існують одночасно у кількох вимірах: в реальному житті, на сцені театру та у світі кіно. Це відображає природу самого Гітрі, який свого часу реформував французький театр, запровадивши в нього кінематографічний ритм і нові форми акторської гри.

У «Гітрі» Шмітт активно використовує переплетення сценічного та кінематографічного дискурсів, демонструючи, як змінюється природа театру під впливом нових технологій. Відтворюючи атмосферу театрального закулісся, драматург підкреслює, що театр – це не лише місце дії, а й особлива форма комунікації, у якій взаємодіють актори, режисери, публіка та сам текст.

Через цей театральний дискурс Шмітт розмірковує про саму природу мистецтва, про межу між грою і реальністю, а також про те, якою має бути

сцена у нову епоху. У його п'єсі акторська гра стає символом постійної трансформації, що перегукується з естетикою Саші Гітрі, для якого мистецтво було не лише способом відображення дійсності, а й засобом її переосмислення.

Отже, «Гітрі» є не просто даниною поваги до французького театру, а й спробою осмислити театральний дискурс як динамічну систему, яка постійно взаємодіє з іншими мистецькими формами, зберігаючи при цьому власну ідентичність.

У світовій драматургії питання добра і зла традиційно постає як центральна морально-філософська дилема, що розкривається через конфлікт персонажів, їхні внутрішні суперечності та взаємодію із соціальним середовищем. Від античної трагедії до модерністської драми митці досліджували межі людської моральності, ставлячи своїх героїв у ситуації вибору. Ерік-Емманюель Шмітт, працюючи у цьому напрямку, не лише наслідує класичні зразки, а й адаптує їх до сучасного інтелектуального простору, де традиційні уявлення про етичні категорії піддаються перегляду. Драматург переосмислює класичні питання добра і зла через діалог між раціональним та ірраціональним, вірою та скептицизмом. У «Відвідувач» цей конфлікт розгортається у розмові Фрейда з загадковим гостем, у «Зрада Айнштейна» – у зіткненні наукового мислення з моральною відповідальністю.

Шмітт не дає однозначних відповідей щодо природи добра і зла, натомість його п'єси стають майданчиком для філософського діалогу між раціональним та ірраціональним, вірою та сумнівом, наукою та метафізикою. Драматург ставить питання про взаємозв'язок морального вибору з людською свободою, відповідальність інтелектуала перед суспільством та межі впливу наукового пізнання на етичні орієнтири.

У п'єсі «Відвідувач» центральний конфлікт розгортається у діалозі між Зігмундом Фрейдом і загадковим незнайомцем, який може бути або божевільним, або самим Богом. Шмітт використовує цей прийом як спосіб

деконструкції людського пізнання, адже герой, що присвятив своє життя розумінню людської психіки, раптом опиняється перед явищем, яке виходить за межі його концептуального світу.

Конфлікт між Фройдом і Гостем – це не просто суперечка між двома точками зору, а зіткнення двох фундаментальних способів осмислення реальності. Фройд, як уособлення раціоналізму, намагається пояснити все через науку, у той час як Гість, чия природа залишається невизначеною, представляє містичний аспект існування. Ця напружена розмова не лише ставить питання про межі людського розуміння, а й змушує головного героя (та глядача) переглянути власне ставлення до природи добра і зла.

У цьому контексті Шмітт пропонує альтернативний погляд на класичну проблему теодицеї: якщо Бог існує, чому у світі є страждання? Проте відповідь на це питання не є категоричною, адже драматург залишає фінал відкритим, дозволяючи кожному глядачеві зробити власний висновок.

У п'єсі «Зрада Айнштайна» Шмітт звертається до іншого виміру проблеми добра і зла – відповідальності науки перед людством. Центральним персонажем тут є Альберт Айнштайн, якого драматург зображує у період його моральної кризи, коли він усвідомлює можливі наслідки своїх наукових відкриттів.

Конфлікт у цій п'єсі розгортається навколо питання: чи може знання бути морально нейтральним? Якщо у «Відвідувач» проблема добра і зла вирішується через метафізичну суперечку, то у «Зрада Айнштайна» вона постає у більш практичному вимірі: чи має вчений право створювати відкриття, які можуть бути використані на шкоду людству?

Шмітт показує внутрішню боротьбу Айнштайна, який змушений зробити вибір між теоретичною наукою та її потенційними наслідками. Ця п'єса вкотре доводить, що драматург не розглядає добро і зло як абсолютні категорії, а радше як динамічні явища, що змінюються залежно від контексту і людських вчинків.

Через п'єси «Відвідувач» та «Зрада Айнштайна» Ерік-Емманюель Шмітт переосмислює традиційні уявлення про добро і зло, розкриваючи їх не як статичні поняття, а як результат взаємодії особистості, суспільства та історичних обставин.

У п'єсі «Ніч у Валоні» Шмітт звертається до образу Дон Жуана, але у незвичному для традиційної драматургії контексті, адже головний герой, який колись був утіленням спокуси і свободи, стикається з жінками зі свого минулого, які тепер виступають у ролі його суддів. Ця п'єса є своєрідним ревізіоністським поглядом на класичний міф, де жіночі персонажі не є лише об'єктами чоловічих бажань, а навпаки – тими, хто змінює правила гри. Шмітт використовує цей прийом, щоб показати еволюцію образу Дон Жуана: від романтичного спокусника до чоловіка, який змушений осмислити власні вчинки через призму наслідків, які вони спричинили.

У «Розпусник» головний герой – Дені Дідро, постає у момент напруженої внутрішньої боротьби: між інтелектуальними принципами та емоційними бажаннями. Особливу роль у цьому конфлікті відіграють жіночі персонажі, які не лише протиставляються Дідро, а й стають відображенням його власних суперечностей. Якщо у «Ніч у Валоні» жінки конструюють нову моральну реальність для Дон Жуана, то у «Розпусник» вони демонструють, наскільки складним і багатовимірним є питання особистої свободи, особливо коли воно виходить за межі теоретичних дискусій і стає частиною реального життя.

У «Тектоніка почуттів» Шмітт звертається до іншого аспекту чоловічо-жіночих стосунків – маніпуляції почуттями. У цій п'єсі любов стає силою, що не лише пов'язує людей, а й здатна їх зруйнувати. Головна героїня, яку покинули, вирішує помститися, але у процесі маніпуляції самим поняттям кохання втрачає контроль над ситуацією. Шмітт показує, як почуття можуть бути використані як засіб влади, але водночас і самі по собі є тендітною конструкцією, яка може зруйнуватися від найменшого поштовху.

Ще однією однією наскрізною темою драматургії Еріка-Емманюеля Шмітта є проблема самопізнання та внутрішньої трансформації. У його п'єсах процес усвідомлення власної ідентичності не є прямолінійним, а радше нагадує складний шлях випробувань, що змушує персонажів переосмислювати минуле, приймати власні помилки та робити вибір, який визначає їхнє майбутнє. Ця тема особливо яскраво розкривається у «Готель між двох світів» та «Маленькі подружні злочини», де центральним мотивом стає «повернення до самого себе», що відбувається через рефлексію, конфронтацію з минулим та переоцінку життєвих цінностей.

У «Готель між двох світів» простір п'єси є метафоричним, адже персонажі опиняються у транзитному просторі між життям і смертю. Цей готель – своєрідна точка призупинення, де герої, відірвані від реальності, отримують змогу поглянути на власне життя з відстороненої перспективи. Саме у цьому стані переосмислення вони змушені зіткнутися із собою справжніми: без соціальних ролей, статусу, матеріальних досягнень. Їхня ідентичність більше не визначається зовнішніми чинниками – вона стає процесом глибокого внутрішнього аналізу, де головними інструментами пізнання виступають пам'ять та вибір. Шмітт у цій п'єсі демонструє, що повернення до самого себе відбувається не як механічний процес, а як глибока особистісна трансформація.

Якщо у «Готель між двох світів» головним випробуванням стає очікування власної долі у просторі між життям і смертю, то у «Маленькі подружні злочини» процес самопізнання відбувається через відновлення пам'яті. Головний герой п'єси втрачає пам'ять після нещасного випадку, і ця амнезія стає ключовим драматургічним прийомом, що дозволяє дослідити, наскільки наша особистість визначається минулим. Герой змушений не лише заново пізнавати самого себе, а й покладатися на розповіді дружини, яка є його єдиним джерелом інформації про спільне життя.

Однак у міру відновлення пам'яті з'ясовується, що минуле подружжя – це історія маніпуляцій, брехні та боротьби за владу у стосунках. Герой, який

на початку п'єси був ніби «чистим аркушем», поступово повертається до своєї колишньої ідентичності, проте питання лишається відкритим: чи можна «повернутися» до себе, якщо минуле сповнене гіркоти та суперечностей? Шмітт у цій п'єсі грає із поняттям особистості як нестабільної структури, яка змінюється залежно від сприйняття себе та оточення. У фіналі постає питання: чи є наша ідентичність справжньою, чи це лише результат сприйняття інших людей?

З огляду на це, у драматургії Шмітта повернення до самого себе – це не повернення до минулого, а процес його осмислення та здатність змінювати майбутнє. Випробування пам'яттю у цих п'єсах стає засобом перевірки справжності людини та її здатності до внутрішньої трансформації.

Дослідження підтверджує, що драматургія Еріка-Емманюеля Шмітта займає особливе місце в сучасному французькому театрі, поєднуючи класичні традиції з новими художніми формами.

Аналіз його п'єс крізь призму інтертекстуальності, інтермедіальності та синергетики виявив взаємодію літературних традицій і новаторських прийомів. Вплив Мольєра, романтичного театру та історичних традицій простежується не лише у виборі сюжетів, а й у драматургічних рішеннях.

Ключову роль у його творах відіграє самопізнання героїв, що розкривається через філософські діалоги, випробування пам'яттю та життєві обставини. Спираючись на традиційні сюжети й архетипи, Шмітт уникає спрощених моральних висновків, залишаючи простір для рефлексії.

Це свідчить про те, що його творчість є не лише знаковим явищем французької драматургії, а й частиною ширшого театрального процесу, що поєднує спадщину минулого з новітніми мистецькими пошуками.

Запропоновані підходи до аналізу драматургії Шмітта можуть бути застосовані для дослідження творчості інших драматургів, які застосовують традиції та новаторство у своїх текстах.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Августин Аврелій. Про град Божий; пер. І. Пономаренко. Київ: Видавництво Дух і Літера, 2021. 512 с.
2. Артемчук Л. В. Основи теорії літератури. Київ: Вища школа, 1999. 327 с.
3. Астрахан Н. Теорія літератури: основи, традиції, актуальні проблеми. Київ: Видавництво «Київський університет», 2019. 320 с.
4. Арто А. Театр і його двійник; пер. з фр. Т. Огаркова. Київ: Видавництво Жупанського, 2021. 384 с.
5. Байрон Дж. Г. Дон Жуан; пер. з англ. Миколи Терещенка. Київ: Дніпро, 1993. 512 с.
6. Бартоліні М. Г. Благодать і природа в думці Сквороди. *PhilArchive*. URL: <https://philarchive.org/rec/BARGHU> (дата звернення: 27.02.2025).
7. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія; пер. з англ. Ольги Погинайко. Київ: Смолоскип, 2008. 360 с.
8. Беккет С. Чекаючи на Годо: трагікомедія у двох діях; пер. з англ. Богдана Бойчука. Мюнхен: Сучасність, 1972. 99 с.
9. Бондарева О. «Антологія 24»: нові драматургічні практики в осмисленні війни. *Культурно-мистецькі практики: світовий та український контекст: наукова монографія*. Рига: Baltija Publishing, 2023. С. 17–31.
10. Бондарева О. Війна, пам'ять, травма, театр у п'єсі Олександра Вітра «Несподівано тихо». *Південний архів. Філологічні науки*, 2023. Вип. 92. С. 6–16.
11. Бондарева О. Двобій історичних наративів у драмі: українська оптика (за п'єсою Ігоря Юзюка «Там під чорним лісом... BANDERADO»). *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*, 2024, № 23, С. 15–23.

- 12.Бондарева О. «Закрите небо» Неди Нежданої: війна, пам'ять, травматичний жіночий досвід, усвідомлена деколоніальність. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*, 2023, № 21, С. 14–25.
- 13.Бондарева О. Митець як воїн: нові героїко-міфологічні модули біографізму у п'єсі Неди Нежданої «ОТВЕТКА@UA». *Південний архів. Філологічні науки*, 2022, Вип. 89, С. 6–14.
- 14.Бондарева О. Постколоніальні драматургічні розмисли про долю афінської демократії (Печера філософів Збігнєва Герберта і Цикута для Сократа Валерія Герасимчука). *Roczniki Humanistyczne*, 2024, 72 (7 Zeszyt specjalny), S.91-106.
- 15.Бондарева О. Формування ідентичності сучасної української драми (ретроспектива і перспектива). *Трансформація суспільних відносин в умовах цивілізаційних змін: колективна монографія*. Харків: СГ НТМ «Новий курс», 2023. С. 194–213.
- 16.Бондарева О., Брацкі А. Художня артикуляція проблеми постлюдства у п'єсі Карела Чапека “Р.У.Р. Россумові універсальні роботи”. *Bibliotekarz Podlaski*, 2021, № 3/2021 (LII), С.89-105.
- 17.Бондаренко А. І. Лінгвокультурологі. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2021. 197 с.
18. Бондаренко А. І. Основні аспекти вітчизняних лінгвокультурологічних досліджень. *Література та культура Полісся. Серія: Філологічні науки*, 2019, Вип. 96, С. 115–125.
- 19.Бордонов Ж. Мольєр; пер. з фр. С. Іваненко. Київ: Основи, 2005. 312 с.
- 20.Вайлд О. Портрет Доріана Ґрея; пер. з англ. В. Митрофанова. Харків: Фоліо, 2016. 317 с.
21. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.
22. Васильєва О. Вплив філософії Просвітництва на формування світогляду Еріка-Емманюеля Шмітта. *Актуальні питання сучасної*



- філології та культурології: *Матеріали міжнародної наукової конференції (Дрогобич, 2024)*. Дрогобич: ДДПУ ім. І. Франка, 2024. С. 110–114.
23. Ващенко Ю. А., Сатановська Г. С. Парадигма чарівної казки як елемент жанрового пастишу в романі Е.-Е. Шмітта «Ulysse from Bagdad». *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*, 2022, Том 33 (72), № 6, С. 84–89.
24. Ващенко Ю. А., Сатановська Г. С., Мурадова І.Р. Колористичний простір роману Гі де Мопассана «Наше серце». *Нова філологія*, 2023, Вип. 89, С. 50–59.
25. Відгуки про п'єсу. URL: <https://www.lefigaro.fr/culture>
26. Галич О. Вступ до літературознавства. Львів: Вид-во Львівської політехніки, 2017. 324 с.
27. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури; за наук. ред. О. Галича. 4-те вид., стереотип. Київ: Либідь, 2008. 488 с.
28. Гессе Г. Сіддхартха; пер. Олександра Красюка. Київ: КМ-Букс, 2017. 176 с.
29. Герменевтика. *Енциклопедія сучасної України: у 30 т. / гол. ред. І. М. Дзюба*. К.: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. Т. 5: Вод–Гн. С. 411–413.
30. Григорій Распутін: історичний портрет. URL: <https://www.rakurs.rovno.ua/15896>
31. Гадамер Г.-Г. Істина і метод; пер. з нім. О. Михальської. Київ: Юніверс, 2000. 548 с.
32. Давиденко Г. Й., Величко М. О. Історія зарубіжної літератури XVII–XVIII століття. 2-ге вид., перероб. та доп. Київ: Центр учбової літератури, 2007. 292 с.
33. Давиденко Г. Й., Чайка О. М. Історія зарубіжної літератури XIX – початку XX століття. Київ: Центр учбової літератури, 2009. 292 с.

34. Данте Аліг'єрі. Божественна комедія; пер. з італ. Є. Дроб'язка. Київ: Астролябія, 2017. 496 с.
35. Драненко Г. Ф. Життя античного міфу в літературі: міфокритичний аспект. Чернівці: Рута, 2016. 312 с.
36. Дядечкіна А. С. Естетика драматичного наративу в п'єсах Еріка-Емманюеля Шмітта. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія: Філологія*, 2018, № 79, С. 53–58.
37. Зарва В. А. Просвітництво: тлумачення, витоки, сутність. *Слово і Час*, 2009, № 4, С. 43–52
38. Йонеско Е. Голомоза співачка: антип'єса; пер. з фр. В. Діброви. *Всесвіт*, 1988, № 10, С. 126–144.
39. Інтерв'ю з режисером. URL: <https://www.paris-theatre.fr>
40. Камю А. Чума; пер. з фр. Івана Рябчія. Київ: Видавництво Анетти Антоненко, 2015. 320 с.
41. Карівець І. В. Спекулятивний реалізм у пошуках втрачених незалежних об'єктів. *Epistemological Studies in Philosophy, Social and Political Sciences*, 2024, Т. 7, № 2, С. 45–58.
42. Кафка Ф. Процес; пер. з нім. Н. Іванова. Київ: Видавництво Рідна мова, 2022. 430 с.
43. Кафка Ф. Процес; пер. з нім. Юрія Лісняка. Львів: Видавництво Астролябія, 2015. 256 с.
44. Клеопов В. В. Інтермедіальні дослідження в літературознавстві: теорія та практика. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2018. 248 с.
45. Клеопов В. В. Інтермедіальність як літературна проблема: досвід адаптації художнього тексту. *Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія: Філологія*, 2018, Вип. 21, С. 95–104.
46. Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Т. 1. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 608 с.

- 47.Ковпик С. І. Драматургія Пантелеймона Куліша: духовні виміри, проблематика, жанровий діапазон. Київ: Наукова думка, 2005. 198 с.
- 48.Ковпик С. І. Основні складові поетики української драматургії першої половини ХІХ століття: монографія. Кривий Ріг: Видавничий дім, 2011. 248 с.
- 49.Ковпик С. І. Поетикальність (художність) твору драматургії. Кривий Ріг: Видавничий дім, 2009а. 215 с.
- 50.Ковпик С. І. Мікропоетика монологу та системи монологів українських п'єс першої половини ХІХ століття. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*, 2009б, Вип. 13, С. 215–223.
- 51.Ковпик С.І. Поетика густативів у компаративному аспекті (на матеріалі української та зарубіжної сучасної прози): монографія. Вид. 2-ге, допов. Кривий Ріг. 2021а. 174 с.
52. Ковпик С. Особливості поетики класичної китайської драми. *Китаєзнавчі дослідження*, 2021б, №1, С. 221-229.
53. Ковпик С. Унікальність культурологічного коду прози Наталени Королевої крізь призму інтертекстуальності. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія*. 2023. Вип. 1 (49). С. 59–63.
- 54.Ковтуненко В. В. Філософія "Іншого" у французькій драматургії ХХ–ХХІ ст.: монографія. Київ : Київський університет, 2020. 208 с.
- 55.Компаративні студії. Режим доступу: <https://moodle.znu.edu.ua/mod/resource/view.php?id=74789>, (дата звернення: 20.12.2024).
- 56.Криворучко С. К. Еволюція особистості у творчості Андре Жіда. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2009. 188 с.
- 57.Криворучко С. К. Література країн Західної Європи межі ХХ–ХХІ століття: підручник. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. 431 с.

- 58.Криворучко С. К. Література межі ХХ–ХХІ століть: від постмодернізму до «критичного вимислу». *Сучасні літературознавчі студії*, 2018, Вип. 15, С. 12–22.
59. Криворучко С. К. Сучасна франкомовна література межі ХХ–ХХІ століть. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2010. 103 с.
60. Криворучко С. Одяг у романі С.-М.-М. Каземі «Жахливий Тегеран». *Волинь філологічна: текст і контекст*, 2022, № 33, С. 237–249.
- 61.Крістева Ю. Семіотика. Дослідження семантичного аналізу; пер. з фр. О. Ю. Гриценка. Київ: Основи, 2004. 272 с.
62. Кущенко Ж.Л., Песоцька Д.Л., Черкашина Т.Ю. У пошуках слова: лінгвостилістичні особливості жіночого письма М. Дюрас. *Закарпатські філологічні студії*, 2021, Вип. 16, С. 251–258
- 63.Лейбніц, Г. Теодіцея; пер. Ю. М. Кибалова. Київ: Видавництво Вік, 2015. 300 с.
- 64.Леся Українка. Камінний господар. *Леся Українка. Твори в 2 т.* Київ: Наукова думка, 1975. Т. 2. С. 217–261.
- 65.Маньковська Н. Б. Постмодернізм. *Культурологія. ХХ століття: енциклопедія у 2 т.* Т. 2. Київ: Алетейя, 1998. С. 130–132.
- Мільтон, Дж. Втрачений рай; пер. І. Ющук. Київ: Видавництво Літера, 2020. 512 с.
- 66.Мольєр. Мізантроп: комедія у 5 діях; пер. з фр. Миколи Лукаша. Київ: Основи, 2005. 118 с.
- 67.Мольєр. Дон Жуан, або Кам'яний бенкет; пер. з фр. І. Стащенко. *Мольєр. Твори в 2 т.* Київ: Дніпро, 2001. Т. 2. С. 345–396.
- 68.Морозов О. М. Філософія добра та зла в античності та середньовіччі. Київ: Видавництво Ніка, 2018. 456 с.
- 69.Надольний І. Ф. (ред.) Філософія. Київ: Видавничий центр «Академія», 1999. С. 215–226.

- 70.Павленко Л. І. Романтизм у французькому театрі XIX століття: монографія. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2010. 276 с.
- 71.Пархоменко В. Григорій Распутін: людина, легенда, міф. Київ: Наукова думка, 2012. 256 с.
- 72.Пелипишак І. В. Літературна спадщина в контексті національної культури. Івано-Франківськ: Видавництво Прикарпатського університету, 2015. 312 с.
- 73.Песоцька Д., Кущенко Ж. Топологія жіночого в романі «Жінка у дзеркалі» Е.-Е. Шмітта. *Наукові записки ХНПУ імені Г. С. Сковороди. Літературознавство*, 2020, Т. 1, № 95, С. 150–162.
- 74.Піхтовнікова Л. С. Еволюція німецької віршованої байки (XIII– XXI століття): стилістико-синергетичний та зіставний аспекти: монографія. Харків: ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2021а. 504 с.
- 75.Піхтовнікова Л.С. Композиція німецькомовної притчі: синергетичний аспект. *Нова філологія*, 2022, Вип. 85, С.221-227.
76. Піхтовнікова Л. С. Лінгвосинергетика. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна. 2018, 296 с.
- 77.Піхтовнікова Л. С. Метаметафора: уточнення терміну та підходи до аналізу (на матеріалі україномовних та німецькомовних байок і притч). *Вісник філологічного факультету ХНУ імені В.Н. Каразіна*, № 994, Серія «Філологія», 2012, Вип. 64, С. 15-18. 84.
- 78.Піхтовнікова Л. С. Синергетика композиції німецької фацетії: аспект самоорганізації. *Нова філологія*, 2021б, Вип. 82, С. 221–228.
- 79.Піхтовнікова Л. С. Стилїстика і синергетика дискурсу. Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен: [кол. монографія] / [за заг. ред. Шевченко І. С.]. Харків: Константа, 2005. С. 29–35.
- 80.Платон. Держава; пер. І. Лисько. Київ: Видавництво Академія, 2019. 389 с.
- 81.Рейда О.А., Кацалап А.І. Основні характерні риси та жанрово-стилістичні особливості драматургії «театру абсурду». *Philology in EU*

- countries and Ukraine at the modern stage: International scientific and practical conference* (North University Centre of Baia Mare, December 21–22, 2018). Baia Mare, 2018. С. 143–145.
82. Романова О. В. Кіноромани Алена Роб-Грійє: аспекти синтезу мистецтв. Черкаси: ЧНУ імені Богдана Хмельницького, 2012. 244 с.
83. Романтична драма. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Романтична\\_драма](https://uk.wikipedia.org/wiki/Романтична_драма)
84. Сартр Ж.-П. Нудота: роман; пер. з фр. Я. Пошивайла. Харків: Фоліо, 2001. 317 с.
85. Сатановська Г. С., Руднєва І. С., Белявська М. Ю. Поетика тілесності в просторовій структурі збірки ліричних есеїв «Вогні» Маргеріт Юрсенар. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія, 2023, № 63, С. 117–120.
86. Сінельнікова М. В. Концепт вічного повернення у філософії Фрідріха Ніцше. *Гуманітарні візії*, 2019, № 2. С. 38–42.
87. Скринник М. І. Теорія літератури. Київ: Центр навчальної літератури, 2007. 432 с.
88. Слюсар Н. О. Структурно-функціональні особливості драматургічних текстів : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Дніпропетровський нац. ун-т. Дніпро, 2004. 23 с.
89. Фесенко В. І. Новітня французька література. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2015. 273 с.
90. Фесенко В. І. Дивитись/бачити/читати. Інтермедіальний дискурс літератури і живопису. Київ, Самвидав, 2009. 320 с.
91. Фесенко В. І. Новітня французька література. Київ, ВІПОЛ, 2012. 258 с.
92. Франк А. Щоденник; пер. з нім. Михайло Тупайло (Міхаель Барад); ред. Анна Шнайдерман. Київ: Сфера, 2003. 282 с.
93. Фройд З. Психопатологія повсякденного життя; пер. з нім. О. Терех. Київ: Основи, 2004. 400 с.

94. Фройд З. Тлумачення сновидінь пер. з нім. О. Терех. Київ: Основи, 2004. 512 с.
95. Черкашина Т. Жанри прозової саморепрезентації. *Філологічний дискурс*, 2016, Вип. 3, С. 203–212.
96. Черкашина Т. Ю., Юрченко В. В. Дискурс християнського паломництва в романі Е.-Е. Шмітта «Le Défi de Jérusalem». *Закарпатські філологічні студії*, 2024°, Вип. 38. С. 249–255.
97. Черкашина Т. Ю., Юрченко В. В. Геопоетика Святої Землі в романі Е.-Е. Шмітта «Le Défi de Jérusalem». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*, 2024b, № 69, т. 1, С. 154–157.
- Черкашина Т. Ю. Нефікційна література у студіях наукової школи документалістики Олександра Андрійовича Галича. *Волинь філологічна: текст і контекст*, 2018, Вип. 25, С. 59–68.
98. Черкашина Т. Ю., Нестеренко О. І. Подорож як відкриття себе справжнього в романі *Ніч вогню* Еріка-Емманюеля Шмітта. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2024с, Вип. 71, т. 3, С. 177–182.
99. Шмітт Е.-Е. Двоє добродіїв із Брюсселя; пер. з фр. Івана Рябчія. Київ: Видавництво Анетти Антоненко, 2015. 192 с.
100. Шмітт Е.-Е. Дитя Ноя; пер. з фр. Зої Борисюк. Львів: Кальварія, 2009. 128 с.
101. Шмітт Е.-Е. Загадкові варіації; пер. з фр. Маркіяна Якуб'яка. *Просценіум*, 2003, №2(6), С. 97-118.
102. Шмітт Е.-Е. Зрада Айнштайна; пер. з фр. Івана Рябчія. Київ: Видавництво Анетти Антоненко, 2016. 192 с.
103. Шмітт Е.-Е. Ідеальне вбивство; пер. з фр. Ірини Яремак та Люби Васильців. *Всесвіт*, 2011, №3–4, С. 159–181.
104. Шмітт Е.-Е. Концерт пам'яті янгола; пер. з фр. Івана Рябчія. Київ: Видавництво Анетти Антоненко, 2017. 160 с.

105. Шмітт Е.-Е. Мадам Пилінська і таємниця Шопена; пер. з фр. Івана Рябчія. Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2019. 80 с.
106. Шмітт Е.-Е. Мрійниця з Остенде; пер. з фр. Зої Борисюк. Львів: Кальварія, 2013. 192 с.
107. Шмітт Е.-Е. Оскар і Рожева пані; пер. з фр. Олени Борисюк. Львів: Кальварія, 2009. 96 с.
108. Шмітт Е.-Е. Пан Ібрагім та квіти Корану; пер. з фр. Олени Борисюк. Львів: Кальварія, 2009. 96 с.
109. Шмітт Е.-Е. Тектоніка почуттів; пер. з фр. Івана Рябчія. Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2020. 120 с.
110. Шмітт Е.-Е. Фредерік, або Бульвар Злочинів; пер. з фр. Неди Нежданої. *Сучасна французька п'еса*. Київ: Темпора, 2005. С. 123–178.
111. Academic Study. Éric-Emmanuel Schmitt: Freud et le Visiteur: Le dialogue entre le passé et le présent. Paris: University Press, 2018. 225 p.
112. André M. Yvonne Printemps, la voix et la grâce. Paris: Éditions Pygmalion, 1997. 256 p.
113. Arendt H. Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil. New York: Viking Press, 1963. 312 p.
114. Aristote. Métaphysique. Paris: Flammarion, 1980. 412 p.
115. Artaud A. Manifestes du Théâtre de la Cruauté. *Le Théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1938. P. 123–165.
116. Artaud A. Le Théâtre et la culture. *Le Théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1938. P. 169–182.
117. Artaud A. Le Théâtre et son double. Paris: Gallimard, 1938. 255 p.
118. Barthes R. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil, 1974. 270 p.
119. Barthes R. Image, Music, Text; trans. by Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977. 272 p.
120. Byron G. G. *Don Juan*. Oxford: Oxford University Press, 1996. 768 p.
121. Beckett S. Fin de partie: pièce en un acte. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957. 122 p.



122. Beckett S. *Happy Days: a play in two acts*. New York: Grove Press, 1961. 63 p.
123. Beckett S. *Waiting for Godot: A Tragicomedy in Two Acts*. New York: Grove Press, 1954. 60 p.
124. Bennett S. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. 2nd ed. London; New York: Routledge, 2018. 238 p.
125. Boileau N. *L'Art poétique*; éd. établie, présentée et annotée par Fr. Escal. Paris : Gallimard, 1966. 237 p. (Collection Folio classique).
126. Bourgeois L. *Writings and Interviews*. London: Violette Editions, 2015. 352 p.
127. Bouvet V. *Le théâtre français entre les deux guerres*. Paris: Gallimard, 2017. 368 p.
128. Bray R. *Molière: homme de théâtre*. Paris: Mercure de France, 1954. 397 p.
129. Bricaire J.-J. *Sacha Guitry, le charme de l'esprit*. Paris: Éditions du Rocher, 1995. 282 p.
130. Britannica (2024). *Hermeneutics*. Retrieved from <https://www.britannica.com/search?query=heurmaneutica> (дата звернення: 20.12.2024).
131. Brooks P. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1976. 251 p.
132. Brunel F. *Théâtre et philosophie chez Éric-Emmanuel Schmitt: la réécriture comme éthique*. *Revue des Lettres modernes*, 2019, № 7, P. 45–59.
133. Carlson M. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004. 211 p.
134. Chartier R. *Inscrire et effacer: Culture écrite et littérature (XIe–XVIIIe siècle)*. Paris: Gallimard, 2007. 336 p.

135. Chevalier J., Gheerbrant A. Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris : Éditions Robert Laffont, 1982. 1185 p.
136. Couture M. Les fictions intertextuelles d'Éric-Emmanuel Schmitt. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2020. 236 p.
137. Critique théâtre: The Guitrys. *Esprit Paillettes*, 2013. – РЕЖИМ ДОСТУПУ: <https://www.esprit-paillettes.com/critique-theatre-the-guitrys> (дата звернення: 24.04.2025).
138. Diderot D. L'Encyclopédie. Paris: Bookking International, 1996. 384 p.
139. Diderot D., d'Alembert J. L'Encyclopédie Diderot & D'Alembert – Art de la charpente. Paris : Bibliothèque de l'Image, 2001. 70 p.
140. Dilthey W. Hermeneutics and the Study of Histor. Princeton: Princeton University Press, 1996. 416 p.
141. Douzou C. Femmes et théâtre entre les deux guerres. Paris: CNRS Éditions, 2000. 293 p.
142. Duchesne J. Le théâtre d'Éric-Emmanuel Schmitt: une réflexion sur l'âme humaine. Paris: Éditions du Théâtre, 2005. 320 p.
143. Dupuy J.-L. Éric-Emmanuel Schmitt et la question du choix existentielle. *Études sur le théâtre contemporain*. Paris: L'Harmattan, 2015. P. 97–112.
144. Dupuy E. Représenter l'artiste : regards sur *Frédéric ou le Boulevard du crime* d'É.-É. Schmitt. *Revue d'esthétique dramatique*, 2015, Vol. 18, № 2, P. 73–82.
145. Duras M. La Musica Deuxième. Paris: Gallimard, 1985. 104 p.
146. Dürrenmatt F. Die Physiker. Zürich: Verlag der Arche, 1962. 89 p.
147. Einstein A. The Atomic Bomb: A Letter to a Clergyman. *The Atlantic Monthly*, Vol. 176, No. 5, November 1945, P. 54–56.
148. Einstein A. Letter to President Franklin D. Roosevelt, August 2, 1939. Reprinted in *The New York Times*, 1945.

149. Esprit Paillettes. Critique Théâtre – The Guitrys d'Éric-Emmanuel Schmitt. 2014. Disponible sur : <https://www.esprit-paillettes.com/critique-theatre-the-guitrys/> [Дата звернення: 25.04.2025].
150. Fischer-Lichte E. History of European Drama and Theatre. London; New York: Routledge, 2002. 408 p.
151. Fischer-Lichte E. The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies. London: Routledge, 2014. 200 p.
152. Frank A. Het Achterhuis: Dagboekbrieven 12 juni 1942 – 1 augustus 1944. Amsterdam: Contact, 1946. 215 p.
153. Frank A. Het Achterhuis: Dagboekbrieven van 14 juni 1942 – 1 augustus 1944. Amsterdam: Uitgeverij Contact, 1947. 253 p.
154. Frayn M. Copenhagen. London: Methuen Drama, 1998. 100 p.
155. Freud S. Das Unbehagen in der Kultur. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930. 136 c.
156. Freud A. Anna Freud: A Biography / by Elisabeth Young-Bruehl. New York: Summit Books, 1974. 455 p.
157. Furet F. Le passé d'une illusion: essai sur l'idée communiste au XXe siècle. Paris: Robert Laffont, 1995. 800 c.
158. Gäbele É. «Un homme trop facile» d'Éric-Emmanuel Schmitt. *Le Carnet et les Instants*, n°176, 2013.
159. Gadamer H.-G. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen: Mohr Siebeck, 1960. 494 S.
160. Galison P. Einstein's Clocks, Poincaré's Maps: Empires of Time. New York: W. W. Norton & Company, 2004. 400 p.
161. Gehbelle, Émilie. *Un homme trop facile* d'Éric-Emmanuel Schmitt. *Le Carnet et les Instants*, n°176, 2013. [En ligne]. Disponible sur : [https://le-carnet-et-les-instants.net/archives\\_\\_trashed/schmitt-un-homme-trop-facile](https://le-carnet-et-les-instants.net/archives__trashed/schmitt-un-homme-trop-facile) (consulté le 16 avril 2025).
162. Genette G. Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982. 458 p.

163. Giret N., Herpe N. Sacha Guitry : Une vie d'artiste. Paris: Gallimard, 2007. 192 p.
164. Godard C. Chaillot, histoire d'un théâtre populaire. Paris: Éditions du Seuil, 2000. 118 p.
165. Goudineau J.-Ch. Molière et la comédie de caractère. Paris: Gallimard, 1998. 264 p.
166. Harding J. Sacha Guitry: The Last Boulevardier. London: Methuen, 1970. 256 p.
167. Heidegger M. Sein und Zeit. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1927. XI, 438 S.
168. Hesse H. Siddhartha: Eine indische Dichtung. Berlin: S. Fischer Verlag, 1922. 152 p.
169. Horace. Œuvres complètes. Texte établi et traduit par François Villeneuve. Paris: Gallimard, 1998. 1280 p.
170. Hugon D. Le théâtre français contemporain. Paris: Armand Colin, 2011. 255 p.
171. Ionesco E. La Cantatrice chauve. Paris: Gallimard, 1954. 45 p.
172. Ionesco E. Les Chaises: pièce en deux actes. Paris: Gallimard, 1954. 95 p.
173. Ionesco E. Victimes du devoir: pièce en un acte. Paris: Gallimard, 1954. 160 p.
174. Jérusalem C. La littérature contemporaine : une affaire de générations. Paris: Armand Colin, 2007. 191 p.
175. Jérusalem C. La littérature française contemporaine: entre minimalisme et engagement. Paris: Éditions du Seuil, 2010.
176. Juvan M. History and Poetics of Intertextuality. West Lafayette: Purdue University Press, 2008. 235 p.
177. Kafka F. Der Prozess. Berlin: Verlag Die Schmiede, 1925. 411 s
178. Kershaw I. Hitler: A Biography. London: W.W. Norton & Company, 2008. 1000 p.

179. Knapp B. L. French Theatre 1918–1939. London: Macmillan, 1985. 193 p.
180. Kryvoruchko S., Kostikova I., Gulich O., Harmash L., Rudnieva I. Genre Transformation in Simone de Beauvoir’s Work “Force of Circumstance”. *Amazonia Investiga*, Vol. 10, Issue 38, P. 245–251.
181. Kryvoruchko S. The Value of the «Books» (Robert M. Sonntag’s novel «Scanners»). *Bibliotekar Zpodlaski*, 2024, Vol. 65, No. 4, P. 383-398.
182. Kristeva J. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. *Critique*, 1967, Vol. 23, № 239, P. 438–465.
183. Kristeva J. Сéméiotiké: Recherches pour une sémanalyse. Paris: Éditions du Seuil, 1969. 503 p.
184. Laclos P. Ch. de. Les Liaisons dangereuses. Paris: Gallimard, Folio classique, 2004. 560 p.
185. La Gaité Montparnasse. URL: <https://www.theatre-la-gaite-montparnasse.com>
186. Lasserre M. Le Visiteur et les grandes questions philosophiques: Théodicée, crise existentielle et religion. Paris: Éditions Philosophiques, 2012. 275 p.
187. Le Figaro. Une rentrée théâtrale sous le signe de l'humour. 2013. URL: <https://www.lefigaro.fr/theatre/2013/09/25/03003-20130925ARTFIG00212-une-rentree-theatrale-sous-le-signe-de-l-humour.php> (дата звернення: 23.02.2025).
188. Le Figaro. La rentrée théâtrale à Paris : entre classiques et nouveautés. Culture, 12 septembre 2019. – URL: <https://www.lefigaro.fr/culture/la-rentree-theatrale-a-paris-entre-classiques-et-nouveautes-20190912> (дата звернення: 23.02.2025).
189. Le Figaro. Scènes de ménage chez les écrivains. 17 octobre 2013. Доступно за посиланням: <https://www.lefigaro.fr/theatre/2013/10/17/03003-20131017ARTFIG00294-scenes-de-menage-chez-les-ecrivains.php> [Дата звернення: 25.02.2025].

190. Lemaire M. Robert Macaire : la construction d'un mythe. Du personnage théâtral au type social. 1823–1848. Paris: Honoré Champion, 2018. 412 p.
191. Levi P. Se questo è un uomo. Torino: De Silva, 2019.
192. Liban L. Boulevard Bébel- *L'Express*, 15 octobre 1998. – Режим доступа: [https://www.lexpress.fr/culture/boulevard-bebel\\_494694.html](https://www.lexpress.fr/culture/boulevard-bebel_494694.html) (дата звернення: 16.04.2025).
193. McCready S. Theatre and the Long First World War in France. *Journal of European Studies*, 2017, Vol. 47 (1), P. 3–17.
194. Maeterlinck M. L'Intruse. Bruxelles: Edmond Deman, 1890. 72 p.
195. Marivaux P. de. Théâtre complet. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994. 1600 p.
196. Maurois A. La Vie de Disraëli. Paris: Hachette, 1958. 432 p.
197. Molière. The Misanthrope, Tartuffe, and Other Plays; translated with an Introduction and Notes by Maya Slater. Oxford: Oxford University Press, 2001. 400 p.
198. Morel F. Le Théâtre français de l'entre-deux-guerres : spectacle et société. Paris : CNRS Éditions, 2016. 314 p.
199. Ortega y Gasset J. La deshumanización del arte y otros ensayos de estética. Madrid: Alianza Editorial, 2009. 208 p.
200. Ovid. Metamorphoses / Translated by A. D. Melville; Introduction and Notes by E. J. Kenney. Oxford: Oxford University Press, 1986. 560 p. (Oxford World's Classics).
201. Pais A. Subtle is the Lord: The Science and the Life of Albert Einstein. Oxford: Oxford University Press, 1982. 552 p.
202. Pavis P. (Ed.). The Intercultural Performance Reader. London; New York: Routledge, 1996. 267 p.
203. Pavis P. La mémoire en scène: à propos du *Visiteur* d'É.-É. Schmitt. *Théâtre aujourd'hui*, 2007, № 42. 2007, P. 115–120.

204. Pfister M. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. 367 p.
205. Pinkney D. H. *The French Revolution of 1830*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1972. 410 c.
206. Prigogine I. *The End of Certainty: Time, Chaos, and the New Laws of Nature*. New York: The Free Press, 1997. 240 p.
207. Proust M. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1954. 2410 p. (Bibliothèque de la Pléiade).
208. Rabaté D. *La littérature est-elle devenue bête?* Paris: Stock, 2007. 198 p.
209. Rayner A. *Angels and Demons: Drama and the Theatre of the Body*. London: Routledge, 2011. 192 p.
210. Racine J. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1999. 1424 p. (Bibliothèque de la Pléiade).
211. Ricoeur P. *La question du mal: Essais philosophiques*. Paris: Editions du Seuil, 1985. 432 p.
212. Rotblat J. *Pugwash: History and Policy Reflections*. Singapore: World Scientific, 1999. 264 p.
213. Ruffel T. *Le Déroit de la littérature*. Paris: Éditions du Seuil, 2005. 271 p.
214. Saint-Exupéry A. de. *Le Petit Prince*. New York: Reynal & Hitchcock, 1943. 93 p.
215. Sarraute N. *Pour un oui ou pour un non*. Paris: Gallimard, 1982. 64 p.
216. Sarrau J.-P. *Théâtres contemporains : écritures et scènes d'aujourd'hui*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2019. 312 p.
217. Scherer J. *La dramaturgie classique en France*. Paris: Armand Colin, 1992. 314 p.
218. Schleiermacher F. *Hermeneutik und Kritik mit besonderer Beziehung auf das Neue Testament*. Berlin: G. Reimer, 1838. 376 S.

219. Schmitt É.-É. Concert à la mémoire d'un ange. Paris: Albin Michel, 2010. 192 p.
220. Schmitt É.-É. Golden Joe. Paris: Albin Michel, 1995. 192 p.
221. Schmitt É.-É. Félix et la Source invisible. Paris: Albin Michel, 2019. 160 p.
222. Schmitt É.-É. Frédéric ou le Boulevard du Crime. Paris: Albin Michel, 1998. 224 p.
223. Schmitt É.-É. Hôtel des deux mondes. Paris: Albin Michel, 1999. 144 p.
224. Schmitt É.-É. Journal d'un amour perdu. Paris: Albin Michel, 2019. 251 p.
225. Schmitt É.-É. La Femme au miroir. Paris: Albin Michel, 2011. 450 p.
226. Schmitt É.-É. La Nuit de feu. Paris: Albin Michel, 2015. 224 p.
227. Schmitt É.-É. La Nuit de Valogne. Paris: Albin Michel, 1991. 87 p.
228. Schmitt É.-É. La Part de l'autre. Paris: Albin Michel, 2001. 512 p.
229. Schmitt É.-É. La Porte du ciel. Paris: Albin Michel, 2021. 368 p.
230. Schmitt É.-É. La Rêveuse d'Ostende. Paris: Albin Michel, 2007. 256 p.
231. Schmitt É.-É. La Secte des égoïstes. Paris: Albin Michel, 1994. 185 p.
232. Schmitt É.-É. La tectonique des sentiments. Paris: Albin Michel, 2008. 176 p.
233. Schmitt É.-É. La Traversée des temps: Les deux royaumes. Paris: Albin Michel, 2023. 400 p.
234. Schmitt É.-É. La Vengeance du pardon. Paris: Albin Michel, 2017. 368 p.
235. Schmitt É.-É. Le Carnaval des animaux. Paris: Albin Michel, 2014. 128 p.
236. Schmitt É.-É. Le Défi de Jérusalem. Paris: Albin Michel, 2023. 224 p.
237. Schmitt É.-É. Le Libertin. Paris: Albin Michel, 1997. 160 p.
238. Schmitt É.-É. L'Élixir d'amour. Paris: Albin Michel, 2014. 180 p.



239. Schmitt É.-É. *Le Mystère Bizet*. Paris: Albin Michel, 2017. 96 p.
240. Schmitt É.-É. *L'enfant de Noé*. Paris: Albin Michel, 2003. 120 p.
241. Schmitt É.-É. *Le Poison d'amour*. Paris: Albin Michel, 2014. 160 p.
242. Schmitt É.-É. *Les Deux Messieurs de Bruxelles*. Paris: Albin Michel, 2012. 256 p.
243. Schmitt É.-É. *Les dix enfants que Mme Ming n'a jamais eus*. Paris: Albin Michel, 2012. 112 p.
244. Schmitt É.-É. *Les Perroquets de la place d'Arezzo*. Paris: Albin Michel, 2013. 752 p.
245. Schmitt É.-É. *Le Sumo qui ne pouvait pas grossir*. Paris: Albin Michel, 2009. 112 p.
246. Schmitt É.-É. *L'Évangile selon Pilate*. Paris: Albin Michel, 2000. 340 p.
247. Schmitt É.-É. *Le Visiteur*. Paris: Éditions Albin Michel, 1993. 63 p.
248. Schmitt É.-É. *L'homme qui voyait à travers les visages*. Paris: Albin Michel, 2016. 432 p.
249. Schmitt É.-É. *Lorsque j'étais une œuvre d'art*. Paris: Albin Michel, 2002. 260 p.
250. Schmitt É.-É. *Madame Pylinska et le Secret de Chopin*. Paris: Albin Michel, 2018. 96 p.
251. Schmitt É.-É. *Ma vie avec Mozart*. Paris: Albin Michel, 2005. 170 p.
252. Schmitt É.-É. *Milarepa*. Paris: Albin Michel, 1997. 96 p.
253. Schmitt É.-É. *Mille et un jours*. Paris: Albin Michel, 2001. 208 p.
254. Schmitt É.-É. *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*. Paris: Albin Michel, 2001. 80 p.
255. Schmitt É.-É. *Odette Toulemonde et autres histoires*. Paris: Albin Michel, 2006. 192 p.
256. Schmitt É.-É. *Oscar et la dame rose*. Paris: Albin Michel, 2002. 100 p.
257. Schmitt É.-É. *Paradis perdus*. Paris: Albin Michel, 2020. 368 p.

258. Schmitt É.-É. *Petits crimes conjugaux*. Paris: Albin Michel, 2003. 112 p.
259. Schmitt É.-É. *Quand je pense que Beethoven est mort alors que tant de crétins vivent*. Paris: Albin Michel, 2010. 112 p.
260. Schmitt É.-É. Site officiel d'Éric-Emmanuel Schmitt. Disponible sur : <https://www.eric-emmanuel-schmitt.com> (Дата звернення: [20.03.2025]).
261. Schmitt É.-É. *Soleil sombre*. Paris: Albin Michel, 2022. 576 p.
262. Schmitt É.-É. *Ulysse from Bagdad*. Paris: Albin Michel, 2008. 368 p.
263. Schmitt É.-É. *Variations énigmatiques*. Paris: Albin Michel, 1996. 128 p.
264. Sheldon S. *A Stranger in the Mirror*. New York: William Morrow and Company, 1976. 405 p.
265. Shelley M. *Frankenstein; or The Modern Prometheus*. London: Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1818. 280 p.
266. Snyder T. *Bloodlands: Europe Between Hitler and Stalin*. New York: Basic Books, 2010. 524 p.
267. Tirard S. *La Tectonique des sentiments d'Éric-Emmanuel Schmitt*. *Le Soir*, 2005, 15 septembre. – URL: [https://www.lesoir.be/art/la-tectonique-des-sentiments-d-eric-emmanuel-schmitt\\_t-20050915-Z0F3RK.html](https://www.lesoir.be/art/la-tectonique-des-sentiments-d-eric-emmanuel-schmitt_t-20050915-Z0F3RK.html) (дата звернення: 27.02.2025).
268. Tirso de Molina. *Tamar's Revenge*. Translated by J. E. Lyon. Liverpool: Liverpool University Press, 1998. 234 p.
269. The Guitrys: critique de Culture-Tops. *Culture-Tops*, 2013. – Режим доступу: <https://www.culture-tops.fr/critique-evenement/theatre/guitrys> (дата звернення: 24.04.2025).
270. Ubersfeld A. *Le Théâtre : texte et représentation*. Paris : Éditions de Minuit, 1981. 377 p.
271. Viart D., Rabaté D. *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*. Paris: Bordas, 2005. 447 p.
272. Voltaire. *Candide, ou l'Optimisme*. Paris: Flammarion, 1994. 218 p.

273. Voltaire. *Traité sur la tolérance*. Paris: Le Livre de Poche, 1998. 160 p.
274. Wallon E. Scènes de la nation. *Le théâtre français et l'étranger au XXe siècle. Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 2002, 114 (1), P. 121–150.
275. Weston C. *The Ethics of Scientific Discovery in Contemporary Drama*. London: Routledge, 2021. 216 p.
276. Wilde O. *The Picture of Dorian Gray*. Philadelphia: Lippincott's Monthly Magazine, 1890. 146 p.
277. Vers B. The Dramas of Human Rights. *The Cambridge Companion to Human Rights and Literature* / ed. by Crystal Parikh. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. P. 188–204.
278. Zengin H. The Relationship Between Literature and Philosophy: Comparative Perspective. *International Journal of Humanities and Social Science*, Vol. 6, No. 2, February 2016, P. 107–113

## ДОДАТКИ

## ДОДАТОК А

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації**Публікації у фахових виданнях України:*

1. Васильєва О. Проблематика та поетика п'єси «Le Visiteur» Еріка-Емманюеля Шмітта. *Закарпатські філологічні студії*. 2023. Вип. 26. Т. 2. С. 253-257. DOI: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.26.2.48>
2. Васильєва О. Тема життя і смерті у п'єсі «Готель двох світів» Еріка-Емманюеля Шмітта. *Вчені записки Таврійського національного університету*. 2023. Т. 34 (73). № 3. С. 234-240. DOI: <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2023.3/41>
3. Васильєва О. Дискурс філософії Просвітництва в драматургії Еріка-Емманюеля Шмітта. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 34. Т. 1. С. 138-143. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/34-1-22>

*Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:*

1. Васильєва О. С. Образ Дон Жуана у п'єсі «Ніч у Валонії» Еріка-Емманюеля Шмітта. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. 2021. Вип. 15. С. 135–146. DOI: [https://doi.org/10.31812/world\\_lit.v15i0.4550](https://doi.org/10.31812/world_lit.v15i0.4550)
2. Vasilieva O. Philosophical problems of the dramatical works by Eric Emmanuel Schmitt. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*. 2020. Issue 1(5). P. 68-80. DOI: <https://doi.org/10.26565/2521-6481-2020-5-04>
3. Васильєва О. Пошук свого істинного «Я» у п'єсі Еріка-Емманюеля Шмітта «Фредерік або Бульвар злочину». *Художні феномени в історії та*

сучасності («Етноімагологічний вимір»): тези доповідей X Міжнародної наукової конференції. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2024. С. 19-20.

4. Cherkashyna T., Vasilieva O. Poetics and problems of the play «The Libertin» by Eric-Emmanuel Schmitt. *ACNS Conference Series: Social Sciences and Humanities*. 2023. Vol. 3. DOI: <https://doi.org/10.55056/cs-ssh/3/03004>

5. Васильєва О. Час і простір у п'єсі Еріка-Емманюеля Шмітта «Ніч у Валонії». *Період трансформаційних процесів у світовій науці: задачі та виклики*: тези доповідей міжнародної наукової конференції. Одеса: Міжнародний центр наукових досліджень, 2023. С. 151.

6. Васильєва О. С. Композиційні особливості п'єси Еріка-Емманюеля Шмітта «Гість». *Художні феномени в історії та сучасності («Глобальне та самобутнє: композиція чи опозиція?»)*: тези доповідей IX Міжнародної наукової конференції. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2023. С. 25-26.

7. Васильєва О. С. Подорож між світами у п'єсі Еріка-Емманюеля Шмітта «Готель двох світів». *Художні феномени в історії та сучасності («Дискурс подорожі»)*: тези доповідей VIII Міжнародної наукової конференції. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2022. С. 24-25.

8. Васильєва О. С. Жіночі образи у п'єсі Е.-Е. Шмітта «Розпусник». *Стратегії розвитку та пріоритетні завдання філологічних наук: матеріали міжн. наук-практ. конф., м. Запоріжжя, 5–6 листопада 2021р. / Класичний привітний університет та Академія «Volashaq» (Казахстан)*. Запоріжжя, 2021. С. 30-31.

9. Своєрідність образної системи у п'єсі Е.-Е. Шмітта «Гість». *Художні феномени в історії та сучасності («Географічний простір і художній текст»)*: тези доповідей VII Міжнародної наукової конференції. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2021. С. 30-31.

10. Васильєва О. С. Тема кохання у п'єсі Еріка-Емманюеля Шмітта «Готель двох світів». *Сонячні кларнети: танець, музика, театр у літературних проєкціях*: матеріали міжн. наук. конф., м. Бердянськ, 23–24

березня 2021 р. / Бердянський держ. педагогічний університет. Бердянськ, 2021. С. 50-51.

11. Васильєва О. С. Дискурсивно-жанрова специфіка п'єси Еріка-Емманюеля Шмітта «Розпусник». *Homo Universitatis*: Тези доповідей XX ювілейної наукової конференції з міжнародною участю «Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація». Х.: ХНУ імені В.Н Каразіна, 2021. С. 108-110.

12. Васильєва О.С. Вплив філософії Просвітництва на творчість Е.-Е. Шмітта. *Художні феномени в історії та сучасності («Пам'ять та ідентичність»)*: тези доповідей VI Міжнародної наукової конференції. Харків: ФОП Бровін О.В., 2020. С. 25-26.

# ВАСИЛЬЄВА ОЛЬГА СЕРГІЇВНА

Результат перевірки підпису

Підпис вірний

П.І.Б.

ВАСИЛЬЄВА ОЛЬГА СЕРГІЇВНА

РНОКПП

3497910420

Організація (установа)

ФІЗИЧНА ОСОБА

Код ЄДРПОУ

Посада

Час підпису (підтверджено кваліфікованою позначкою часу для даних від Надавача)

10:36:36 29.04.2025

Сертифікат виданий

КНЕДП АЦСК АТ КБ "ПРИВАТБАНК"

Серійний номер

5E984D526F82F38F04000000DE3BC70112564306

Тип носія особистого ключа

Захищений

Алгоритм підпису

dstu4145

Тип підпису

Кваліфікований

Формат підпису

CAAdES-T

Сертифікат

Кваліфікований