

УДК 792.2 + 821.133.1

СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ПЬЕСЫ Л. ГОДЕ «МЕДЕЯ КАЛИ»

О. И. САВИНЫХ,

аспирант кафедры зарубежной литературы, Институт
филологии и журналистики, Нижегородский
государственный университет им. Н. И. Лобачевского,
г. Нижний Новгород, ул. Большая Покровская, 37,
тел. +7 (831) 433-82-45, e-mail: *peu_plus@mail.ru*.

АННОТАЦИЯ

**Савиных О. И. Сценическое воплощение пьесы
Л. Годе «Медея Кали».**

Цель статьи – выявить особенности сценического воплощения пьесы современного драматурга Лорана Годе «Медея Кали» в постановке национального театра Гваделупы. Для достижения поставленной цели в работе используются структурно-описательный, а также сравнительно-исторический методы. В статье проводится анализ таких аспектов постановки, как своеобразие решения музыкального и танцевального составляющих, введение экзотической стилистики, специфика использования тишины и голоса. Анализируются также отличительные черты образа главной героини, объединяющей в себе ипостаси трех персонажей, олицетворяющих разрушение, и находящей особое выражение в сценическом пространстве спектакля.

Ключевые слова: Лоран Годе, сценическое воплощение, экзотическая стилистика, образ Медеи.

SUMMARY

Savinykh O. I. The Stage Embodiment of L. Gaude's Play «Medea Kali».

The purpose of the article is to reveal the stage embodiment's features of the play by modern playwright Laurent Gode «Medea Kali» directed by the national theater of Guadeloupe. To achieve this goal, the structural-descriptive as well as comparative-historical methods are used in the article. Such aspects of the play as the originality of the musical and dance components, the introduction of exotic stylistics, the specificity of silence and voice use are analyzed. Distinctive features of the protagonist's image, combining the hypostases of three characters, personifying destruction, and finding a special expression in the scenic space of the play, are also analyzed.

Keywords: Laurent Gaude, stage embodiment, exotic stylistics, image of Medea.

Традиция обращения к образу Медеи французских авторов, представленная творчеством Корнеля, Катюля Мендеса, Жана Ануя, получила развитие и в современной драматургии [1]. Опубликованная в 2003 г. пьеса Лорана Годе «Медея Кали», хотя и представляет собой трансформированный сюжет, строится главным образом вокруг привлекательной и неоднозначной мифологической фигуры, не перестающей волновать авторов. Причину выбора сюжета Л. Годе объясняет своим интересом к «великим монстрам театра», для него Медея – не просто мать, убившая детей (в этом случае сюжет был бы делом психиатрии, а не литературы), миф о Медее для него – это попытка убить время, стереть прошлое, связывающее её с Ясоном [3, с. 84]. Новаторством Л. Годе в трактовке образа по сравнению с предшественниками становится расширение границ традиционного сюжета за счет совмещения нескольких ипостасей, принадлежащих разным культурным кодам, в

одном персонаже, а также отведение значительной роли смежному виду искусства – танцу. В связи с этим немаловажным для автора, вводящего танец в качестве значимого неотъемлемого элемента, становится именно сценическое воплощение «Медее Кали».

Пьеса лауреата Гонкуровской премии изначально была написана именно для постановки на сцене театра, более того, по замечанию самого автора для конкретной актрисы – Мириам Буайе. Однако спектакль с её участием в традиционной режиссерской версии Филиппа Кальварио парижского театра дю Рон-Пуан предполагает наличие нескольких актеров и привычную европейскую внешность главной героини. Совсем иначе дело обстоит в постановке Маргерит Бертоли театра Артшипель, в которой текст Л. Годе нашел своеобразное воплощение. На сцене Артшипель, национального театра Гваделупы в 2015 г., роль Медее в ее спектакле исполнила темнокожая актриса гваделупского происхождения – Карин Педюран. В отличие от варианта сценического воплощения Кальварио, постановка театра Гваделупы – моноспектакль. Выделенные по ходу текста курсивом голоса детей, Ясон и Персей, упоминаемые героиней, не введены в пространство пьесы. Упомянутое сценическое решение, таким образом, позволяет наиболее полно раскрыть драматизм образа и сосредоточить зрительское внимание на монологе героини, названном одним из исследователей творчества Л. Годе её «лебединой песней» [2]. Поставленная задача акцентирования внимания на героине решается в первую очередь за счет визуального и звукового восприятия.

Нужно отметить, что помимо того, что на сцене только один актер, декорации также минимизированы. По ходу пьесы используются исключительно прямоугольные конструкции с зеркальной поверхностью. Зеркала и отражают героиню, умножая ее, и изображают надгробную плиту, создающую отсвет на полу, воспринимающийся как могила

детей. Свет и тени, танец, музыка и тишина создают и задают ритм спектакля. В начале пьесы звучат голоса детей Медеи, и их присутствие дублируется тенями на заднем плане, а не введением актеров, их изображающих. Используется по ходу пьесы и значимое цветовое решение освещения сцены. Так, темнокожая Медея в длинном белом платье танцует и кружится в свете красных, белых и желтых софитов, завораживает, то плавно, то порывисто двигаясь под ритмы этнической музыки, создавая звуковой и цветовой рисунок пьесы [4].

В постановке национального театра Гваделупы ярко обыгрывается введение музыкального и танцевального элементов. На протяжении пьесы звучит этническая музыка Экоса Меткакола, композитора, объединяющего современный стиль с карибскими, креольскими мотивами, несколько раз, так же как и в тексте пьесы, монолог прерывается танцем в стилистике музыкального сопровождения (после решения Медеи вернуться в Индию, при описании юности, когда она училась танцевать, в конце пьесы в ожидании смерти, для Персея).

Роль танца заключается в создании атмосферы экзотичности Индии: «Я буду подчиняться только ритму табла» («N'obéissant qu'au rythme des tablas») [3, с. 58]. Однако главная его функция, на наш взгляд, связана с тем, что танец в этой постановке позволяет вернуться к поэтике синкретических архаических видов искусств (танец Медеи Кали в финале пьесы по описанию напоминает погребальную церемонию [2]). Танец как бы погружает героиню в пространство молчания. Так, постепенно поглощаемая тишиной, Медея в конце пьесы уже не прибегает к словам, а отдается танцу, выражающему ее состояние лучше слов. Танец становится и неотъемлемой частью женской сущности героини. Неоднократно по ходу пьесы повторяется идея о том, что заставляет людей остолбенеть Медея не только своей приобретенной способностью обращать в камень, но и завораживающим

танцем: «когда я танцую, я прекрасна» («Lorsque je danse, je suis belle») [3, с. 37], «Позволь околдовать тебя, Персей, Я хочу танцевать для тебя. Смотри, Узоры моих рук. Мои змеиные покачивания» («Laisse-toi envoûter, Persée, Je veux danser pour toi. Regarde, Les arabesques de mes bras, Mes déhanchements de serpent») [3, с. 58]. Причем, подчеркивается органичность этой её способности: «Никто не учил меня. Я наблюдала за змеями...» («Personne ne m'a appris. J'ai observé les serpents...») [3, с. 24].

Как было отмечено, Л. Годе в традиционный сюжет приносит индийскую тематику, отражая тенденцию к глобализации, культурному смешению. Подобная мультикультурность заявлена уже в названии, содержащем два имени – колхидской царевны полубожественного происхождения, героини греческих мифов, и индусской богини. Обращение к индийской мифологии, не являясь самоцелью для автора (по собственному признанию Л. Годе, он плохо знает индийскую космогонию), позволяет ввести элемент экзотичности, в еще большей степени подчеркнуть чужеродность героини. Медея Кали не просто родилась и выросла в стране с абсолютно иной культурой, она ещё и принадлежит к низшей касте неприкасаемых: «Люди из городов не осмеливались прикасаться к нам. Они отводили взгляд, когда мы проходили мимо» («Les hommes des villes n'osaient pas nous toucher. Ils détournaient les yeux à notre passage») [3, р. 24].

Пространство Индии, а именно берега Ганга, воспринимаются как нечто, находящееся на краю мира: «Дальше, чем высокие заснеженные горы персидских границ, Гораздо дальше» («De plus loin encore que les hautes ontagnes enneigées des frontières perses») [3, с. 23], а сам Ганг, в чьи воды Медея погружает прах своих детей – как граница между мирами. Только растворяясь в его водах души выросших, ставших уже почти молодыми мужчинами, детей обретают покой и забвение: «Я отдаю их илистому дну Ганга, Больше не будет мучений. Я даю им покой и забвение»

(«Je les confie aux fonds limoneux du Gange, Il n’y aura plus de tourment. Je leur offer l’apaisement et l’oubli») [3, с. 55].

Отчасти индийская тема раскрывается за счет перевоплощения, троекратного рождения героини, её ипостасей. Первое перерождение связано с возникновением и осознанием колдовской силы, девочка, которая «родилась на берегах Ганга» («née sur les bords du Gange») [3, с. 55], приведенная брахманами в храм, пробует свою силу, становится богиней Кали, способной оживлять статуи и каменеть живых. Эту свою ипостась она, заново рождаясь, оставляет ради Ясона: «я родилась под его взглядом» («Je suis née sous ses yeux») [3, с. 29] в поисках счастья и покоя: «Я могла бы вытерпеть все, Ясон, Пока твои глаза дарили мне спокойное гостеприимство Эгейского моря» («Je pouvais tout endure, Jason, Tant que tes yeux m’offraient l’hospitalité calme de la mer Égée») [3, с. 41], для того, чтобы стать матерью, женой, «верной собакой» («Une chienne fidèle») [3, с. 40]. После разрыва с Ясоном и убийства детей Медея снова перевоплощается, сжигая свое прошлое: «сжигает любовницу и её любовника» («brûler l’amante et son amant») [3, с. 35], не оставляя даже тел детей в греческой земле, потому что это воспринимается ей как оскорбление: «Они похоронили вас, как греков, Чтобы оскорбить меня» («Ils vous ont enterrés comme des Grecs, Pour me faire offense») [3, с. 30], перестает быть матерью и женой.

Воплощение индийских мотивов осуществляется на сцене и за счет использования зеркал. Установленные по бокам во время монолога Медеи об оживлении каменных статуй в храме у брахманов, после которого она становится Кали, они дважды отражают действия актрисы и создают впечатление многорукой индусской богини, а затем многочисленности вовлеченных в оргию, устроенную ей.

Огромное значение по ходу пьесы приобретают тишина, пауза, молчание. Сам монолог от начала до конца воспринимается как то, что необходимо героини, то, что делает её

существующей, борьба с неизбежно ощущаемой расплатой. В начале пьесы безмолвием наказан Ясон, оно приравнивается к его бессилию: «затем наступила тишина – внезапная тишина, как будто он остался без голоса» («puis ce fut le silence – d'un coup le silence, comme s'il était resté sans voix») [3, с. 15]. Но постепенно тишина, воплощенная в незримо присутствующем Персее набирает силу по отношению к Медее Кали, вторгается в ее пространство. Сила молчания становится оружием Персея против неё: «Ты следуешь за мной молча, Как палач следует за осужденным, уверенный в своей руке и в часе смерти» («Tu me suis en silence, Comme le bourreau suit le condamné, sûr de sa main et de l'heure de la mort») [3, с. 53]. Характерно, что сопровождающие Медее Кали при описании её прошлой жизни звуки, постепенно стихают, оставляя её в вакууме, пустоте, означающей и одиночество. Шум ветра, дождя во время оживления статуй, оргии у брахманов больше не возникают, усиливая напряжение финальной сцены расплаты: «Тишина окутала нас» («Le silence nous a enveloppé») [3, с. 21], «Повсюду только тишина. Животные избегают меня. Ветер стихает, чтобы не развивать мои волосы» («Partout il n'y a que silence. Les animaux me fuient, Le vent tomber pour ne pas souffler dans mes cheveux») [3, с. 19]. Нужно отметить также частые повторения героиней своего имени: «Я – Медуза, Горгона, Горгона, Медуза» («Je suis la Méduse, Gorgo, Gorgo, la Méduse») [3, с. 17], «Я ушла, Медее Кали Медее Кали» («Je suis partie, Médéeé Kali Médéeé Kali») [3, с. 29] и обращение к себе в третьем лице: «Медее сожжет Ясона и его предательство» («Médée va brûler Jason et sa trahison») [3, р. 35], которые могут рассматриваться как попытки осознать свое место в мире, не остаться в пустоте. В обращении к невидимому, но ощущаемому за спиной Персею по отношению к себе героиня также использует форму третьего лица («ты решил следовать за Медеей» («Tu as décidé de suivre Médée») [3, с. 20].

Представляя собой значительно трансформированный мифологический сюжет, пьеса, несмотря на это, продол-

жает французскую традицию изображения неистовой героини, берущей начало у Сенеки и продолженную Ж. Ануем. Как и героиня Ж. Ануя, Медея Л. Годе не колеблется, не чувствует раскаяния, она наводит ужас на окружающих, заставляет лица обращенных в статуи людей при её приближении искажаться: «Ты спрашиваешь себя, каким чудовищем должна я быть, чтобы заставлять стонать мертвых. И плакать статуи» («Tu te demandes quel monstre je suis Pour faire gémir les morts. Et pleurer les statues») [3, с. 16–17], несет разрушение и смерть, но остается верна себе: «Если бы они были живы, я снова убила бы их» («S'ils étaient vivants, je les tuerais à nouveau») [3, с. 18].

Прослеживается и идущая от Сенеки традиция изображения Медеи как колдуньи, подчеркивание её связи с темными божествами. В данном случае это богиня смерти Кали, темная форма Парвати, символ разрушения. Однако вводится также и символика луны, олицетворяющей Мать-богиню, женскую силу, и змеи, связываемой с сотворением мира, плодородием: «Я богиня Кали с кровавыми глазами, которая танцует, как змея и касается луны кончиками пальцев» («Je suis la déesse Kali Aux yeux sanglants Qui danse comme le serpent Et touche la lune du bout des doigts») [3, с. 54]. За счет этого, в отличие от трактовки образа Сенекой, связь с колдовством воспринимается двояко: помимо исключительно разрушительной, подчеркивается и женская сущность, помимо жестокости, женственность.

Вслед за Ж. Ануем Л. Годе выводит на сцену физиологический аспект отношений, отмечающийся на всем протяжении пьесы: «Я поддаюсь красоте мужчин. Это моя слабость» («Je succombe à la beauté des hommes. C'est mon vertige») [3, с. 41], делает приоритетной для Медеи роль женщины-любовницы. Первоначально в статусе жены: «с мыслью... счастливо, просто, принадлежать тебе» («en pensée... Heureuse, simplement, de t'appartenir») [3, с. 40–41], затем как участница оргий, Медея не освобождается

от своей «слабости», даже перед ожиданием смерти восхищаясь красотой Персея: «Ещё раз, И умереть после этого» («Une fois, Et mourir après cela») [3, с. 57].

Прослеживаются у Л. Годе и ануевские мотивы оборотничества, родства с дикими животными, появляющиеся у Сенеки. Помимо того, что снижается социальный статус героини, перестающей быть женой и становящейся животным, устраивающим оргии, неоднократно в описании действий Медеи Кали употребляются и термины, применимые к животным: «Ногтями матери она снова будет царапать нас. Зубами матери она снова пустит нам кровь» («Avec ses ongles de mère, elle nous griffera à nouveau. Avec ses dents de mère, elle nous saignera à nouveau») [3, с. 30]. В отношении к детям она часто сравнивает себя и называет сукой, волчицей: «Оно лижет костер, как я сама лизала ваши тела, когда была волчицей» («Elles lèchent le bûcher comme j'ai léché moi-même vos corps du temps où j'étais louve») [3, с. 35], «ваша мать здесь, сука, чужестранка» («Votre mère est là, La chienne, L'étrangère») [3, с. 33]. Однако сравнение употребляется и в положительном значении, по отношению к её способности защищать детей при приближении Персея: «Не бойтесь, дети. Я волчица» («N'ayez crainte, mes enfants. Je suis une louve») [3, с. 48], «Я защищаю свой выводок, Зубами и когтями» («Je défends ma portée, Vec et ongles») [3, с. 48].

Помимо ипостаси Медеи и богини Кали, героиня заключает в себе и еще одну – ипостась Медузы Горгоны. Это её воплощение реализуется не только в способности обращать в камень. Интересно, что в качестве описания человеческого состояния используется однокоренной глагол «*méduser*», переводимый как «ошеломлять». В тексте также можно отметить большое разнообразие лексики, описывающих состояния окаменения: «*pétrifier*», «*statues*», «*figé*», «*immobile*» («окаменеть», «статуи», «застыть», «неподвижный»). Грань между камнем и человеком, живым и мертвым, стирается благодаря магическим способностям

и силе личности Медеи, оживающей статуи: «Медленно, статуи храма начали двигаться. Дождь струился над этими каменными телами и, казалось, наполнил их жизнью» («Lentement, les statues du temple se sont mises à bouger. La pluie ruisselait sur ces corps de pierre et semblait les inonder de vie») [3, с. 26] и обращающей в камень людей: «Ты думаешь об этих неподвижных статуях, Людях, застывших в камне» («Tu croyais à des statues immobiles, Des hommes figés dans la pierre») [3, с. 16]. Даже формально ещё живой Ясон, изможденный, лежащий у могилы детей: «Он не умер – не думаю, что он мертв – он просто изнурен и неподвижен. Он остался там, Пустые глаза, Истощенное тело, Не способное двигаться» («Il n'est pas mort – ne crois pas qu'il soit mort – il est juste épuisé et inerte. Il n'est pas mort – ne crois pas qu'il soit mort – il est juste épuisé et inerte») [3, с. 22], потерявший смысл жизни, фактически мертв.

В целом же, несмотря на ужас, кровь и смерть, сопровождающие героиню, образ воспринимается как трагический. Весь монолог, заканчивающийся танцем, представляет собой путь к принятию своей участи. Медея Кали обречена на одиночество из-за своей непохожести. Отмеченное неоднократно повторение собственного имени, звучащее как попытка взглянуть на себя со стороны и создающее эффект отчуждения, одновременно описывает ее положение по отношению к не принимающему ее обществу.

Л. Гюде в своей пьесе, таким образом, снова обращается к фигуре Медеи, воспринимаемой им как «монстр», но дающей повод к размышлению над её масштабом и трагизмом для читателя и широкие возможности для режиссеров. Все особенности «Медеи Кали», заключающиеся в расширении культурных границ, использовании смежных видов искусств, своеобразии решения образа героини, находят в полной мере отражение в постановке Маргерит Бертоли на сцене национального театра Гваделупы. Режиссер прибегает к музыкальным и танцевальным реше-

ниям, сохраняющим экзотическую стилистику, выводит на сцену темнокожую актрису, внешне отвечающую задаче изображения чужестранки, использует декорации, помогающие отразить национальную специфику (зеркала, создающие впечатление присутствия индусской богини). Движения Карин Педюран, музыка, задающие ритм, чередование её голоса и пауз производят эффект индийского заклинателя кобр, сосредотачивая внимание зрителя на всем протяжении пьесы на яркой и неоднозначно воспринимаемой героине. В варианте сценического воплощения Бертоли сохранены и свойственные Медее черты, заключающиеся в цельности, бескомпромиссности, жестокости, наводящей ужас и оцепенение. Её театральная версия «Медее Кали» в соответствии с замыслом Л. Гуде воспроизводит образ ужасающей героини, называющей себя «монстром с окровавленными губами» («Le monster aux lèvres de sang») [3, р. 50], но одновременно осознающей это, ощущающей неизбежность трагического финала.

Список использованных источников

1. Шарыпина Т.А. «Мама Медее» Тома Ланоя: бельгийский вариант в немецком контексте// Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Филология. 2006. № 1. С. 105–110.
2. Claire Augé-Rabier, Méduse à trois têtes : de la polyphonie au tragique Médée Kali de Laurent Gaudé [Electronic Resource]// MuseMedusa Revue de littérature et d'art modernes. 2016. – Mode of access: URL: <http://www.jessesword.com/sf/view/327>. (дата обращения 30.09.2017).
3. Gaudé L. Médée Kali. Paris: Magnard, 2012, 96 p.
4. Médée Kali. (mise en scène M. Bertoli, L'artchipel scène national de Guadeloupe) [Электронный ресурс]// Guadeloupe. 2015. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=WV_wmGT8geY. (дата обращения 25.08.2017).