

*Г. В. Судаков*

## МЕТАТЕАТРАЛЬНОСТЬ В ПЬЕСЕ «ПОДВАЛ» ЖАНА АНУЯ

Страсбургский университет, Страсбург, Франция

Поступила в редакцию 29.07.2025 г.

Принята к публикации 10.11.2025 г.

doi: 10.5922/vestnikpsy-2026-1-7

83

**Для цитирования:** Судаков Г. В. Метатеатральность в пьесе «Подвал» Жана Ануя // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер.: Филология, педагогика, психология. 2026. №1. С. 83–96. doi: 10.5922/vestnikpsy-2026-1-7.

Пьеса «Подвал» Жана Ануя рассматривается как пример «театра в театре», где друг на друга накладываются разные уровни вымышленности: между главной и вставной пьесами нет четкого разделения, они переплетаются по ходу развития действия. В центре анализа – фигура Автора, который является одновременно персонажем и рассказчиком, возвышающимся над прочими героями. Однако его положение нестабильно, так как, будучи создателем вставной пьесы, он не может полностью ее контролировать и испытывает сложности в управлении своими героями. Эта двойственность подчеркивает главную тему пьесы – конфликт между автором и его творением, метатеатральный по своей сути. Пьеса имеет сложную структуру, где развиваются две основные линии: одна связана с убийством кухарки в особняке Сен-Жерменского предместья, другая – с попытками Автора удержать свою пьесу на плаву, не опозорившись перед публикой. Эти линии переплетаются, соединяя между собой разные уровни вымысла. В фокус внимания помещается метатеатральный конфликт, связанный с саморефлексией и поиском авторской идентичности. Еще одним свидетельством метадрамы является интертекстуальность: Ануя оглядывается на другие метапьесы, эксплицитно и не без изящества встраивая себя и свой текст в метатеатральную традицию. Статья показывает виртуозность Ануя в использовании театральных приемов для создания глубокого философского подтекста, исследующего природу театра и взаимоотношение автора с его творением.

**Ключевые слова:** Жан Ануя, метатеатральность, метадрама, интертекстуальность, автор

Опубликованный в 2013 г. во Франции сборник статей, посвященный творчеству Жана Ануя (1910–1987), имеет в названии эпитет «ремесленник театра», призванный подчеркнуть мастерство драматурга в отношении использования драматургических ноу-хау и создания «хорошо сделанной пьесы» [3, р. 10]. Овладевая этим мастерством, Ануя написал 47 пьес, а также пробовал себя в других амплуа – не только сочинял пьесы, но и ставил их, адаптировал для французской сцены зарубежные



тексты, написал несколько либретто к операм и балетам. Неудивительно, что, с юношества преданный театру, Ануи неоднократно разными способами затрагивал его в своем творчестве. Значительная часть корпуса текстов драматурга так или иначе связана с театром или представлением, а значит, содержит метатеатральные элементы.

### Этажи вымысленности и муки Автора

Пьеса «Подвал» была написана в 1958 или 1959 г., премьера состоялась в 1961 г. в театре «Монпарнас». Постановка продержалась на сцене четыре месяца, однако критикам не понравилась. Сам Ануи, выступивший сорежиссером (в многолетнем тандеме с Роланом Пьетри), тоже считал ее неудачной, однако, как указывает Е. Е. Дмитриева, «Подвал» «почитается ныне как последняя его [Ануя] “великая вещь”» [12, с. 201].

Литературовед Л. Г. Андреев называет пьесу «традиционной... по содержанию и сугубо современной по форме», по его мнению, в пьесе проявляется «верность традициям классического реализма» [8, с. 282]. Действительно, частично проблематика пьесы заключается в сословном неравенстве людей с разных «этажей» особняка Сен-Жерменского предместья (действие происходит в начале XX в.). «Этажи» являются главной декорацией пьесы: «внизу кухня, мрачное подземелье... Наверху просторные, залитые светом комнаты» [10, с. 484]. По мнению Андреева, «эти “этажи” — источник конфликта пьесы» [8, с. 283]. Об этом же в «Послесловии» к пьесам пишет Л. Зонина: «...в “Подвале”... сословная разграниченность имущих и неимущих подчеркнута. Во взаимонепроницаемости этих двух миров и заложена причина трагедии, разыгрывающейся на сцене» [10, с. 628]. Это в общем верно, однако конфликт сословий все же второстепенен. На первостепенный же конфликт, о котором пойдет речь ниже, советские литературоведы едва ли обращали внимание.

Сюжет пьесы, если сделать одну оговорку, достаточно прост. В подвале, то есть на этаже прислуги, убивают кухарку. Полицейский комиссар принимается расследовать убийство. В ходе расследования обнажаются отношения обитателей дома. Оговорка же заключается в том, что «эту пьесу автор так и не смог написать» [10, с. 582]. В этом он признается публике в самом начале спектакля, в первой своей реплике. Таким образом, драму с убийством кухарки можно условно назвать вставной пьесой. Условно — потому что граница между вставной и главной пьесой очень нечетка, две драмы, разворачивающиеся перед зрителем, как бы перетекают одна в другую.

Перед тем как перейти к подробному разбору текста, нам кажется полезным изобразить композицию пьесы схематически (рис. 1). Наглядность схемы поможет разобраться в сложном устройстве «Подвала» — в пьесе фабула не совпадает с сюжетом, что в этом случае можно полагать проявлением метатеатральности. Дмитриева, рассуждая о поэтике пьес Ануя, очень точно замечает: «Ануи, всегда придерживавшийся позиции, что театр — это не подражание жизни, что он должен быть сделан, четко продуман, организован, пишет пьесу, которая... являет собой пример прямо-таки виртуозной сконструированности» [12, с. 207], для

Ануня пьеса — это «тончайшим образом выверенный балет, в котором каждая деталь имеет свое место, где выверен каждый жест, где ничего не оставлено на волю случая» [12, с. 207]. К «Подвалу» особенно хорошо применимы еще и такие слова исследовательницы: «именно эта сконструированность, эта инструментализация приема “театр в театре” приводят у Ануня к тому, что театр и жизнь настолько переплетаются, что читатель, и зритель, да и сами персонажи перестают понимать, в каком действии они участвуют» [12, с. 207].

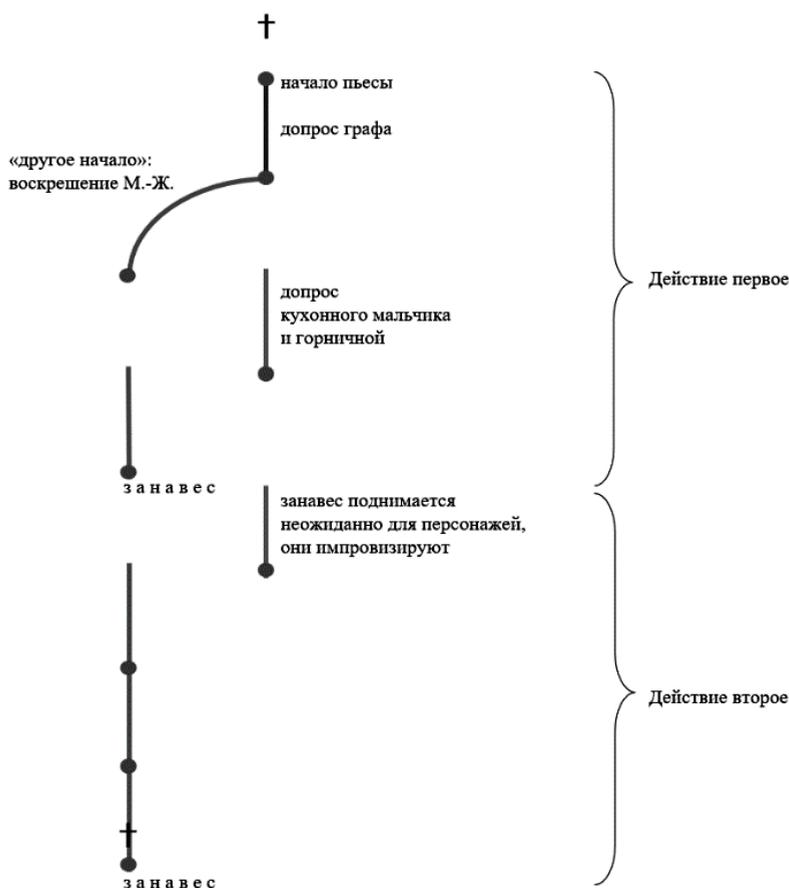


Рис. 1. Схема композиционного устройства пьесы «Подвал»

*Примечание.* Точками обозначены появления на сцене Автора, который чаще всего либо разговаривает с комиссаром, либо выступает с монологом. Крестом † обозначена смерть кухарки Мари-Жанны. В одной линии (изображена справа) Мари-Жанна уже убита, ее сын-семинарист уехал в неизвестном направлении, а судомойка Адель уехала в Оран (Алжир), где должна работать в публичном доме. Полицейский комиссар расследует убийство, допрашивая обитателей дома. В другой линии (слева) события разворачиваются накануне убийства: Адель, у которой взаимная симпатия с семинаристом, беременна от изнасиловавшего ее кучера Леона, камердинер Марсель пытается завербовать ее в публичный дом.

Таким образом, в пьесе развиваются две линии: в одной кухарка Мари-Жанна уже убита, а комиссар занят расследованием этого преступления, в другой — еще жива, события на сцене происходят накануне убийства. При этом обе эти линии образуют вставную, второстепенную драму. На наш взгляд, первостепенная драма — это драма Автора, его отношений с героями и со своей пьесой, в которую он постоянно норовит вмешаться. Итак, перед нами *написанная* пьеса Жана Ануя «Подвал». В ней есть герой, именуемый Автором, в некоторой мере автобиографичный (на всякий случай оговоримся, что сам Ануи Автора никогда не играл). Он представляет зрителям (настоящим, сидящим в реальном зрительном зале) свою *так и не написанную* пьесу, также названную «Подвал». Соответственно, герои главной пьесы — это Автор, которого играет актер, и актеры, играемые (настоящими) актерами, играющие героев вставной пьесы. Однако эти уровни пересекаются: то Автор говорит об остальных людях на сцене как об актерах («Каждому из вас отведена роль, вы же это отлично знаете! (*Публике.*) Ох, эти актеры!..» [10, с. 502]), то общается с ними как со своими персонажами. Второй вид взаимодействия пронизывает всю пьесу, в то время как первый проявляется лишь в начале. Автор, таким образом, балансирует между двумя пьесами — главной и вставной, а точнее, находится одновременно в обеих (рис. 2). Вообще говоря, пересечение этих уровней проявляется не только в фигуре Автора. Так, все герои осознают, что они часть пьесы и спектакля, однако наиболее активно в этом отношении проявляет себя комиссар: он то и дело пытается дать совет несчастному Автору и даже взять представление в свои руки. Кажется, именно это имеет в виду теоретик метатеатра Лайонел Абель, говоря о «высокой степени сознания» [1, р. 78–79] персонажей.

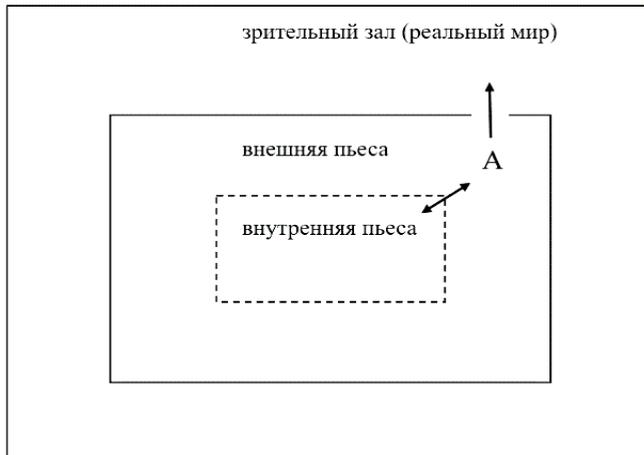


Рис. 2. Схема уровней вымысла пьесы «Подвал»

*Примечание.* Стрелками обозначена коммуникация Автора (А) с публикой (односторонняя) и с героями собственной пьесы (двусторонняя). Четкого разделения между внутренней и внешней пьесой нет, поэтому граница показана пунктиром.



Репликой Автора об актерах и их ролях подчеркнута «постоянная двойственность реального человека и исполняемой роли» [7, S. 35], о которой пишет исследовательница современной английской драмы и метатеатральности Карин Фивег-Маркс<sup>1</sup>. По ее классификации, это проявление образной метадреды. Саморефлексивность персонажей в «Подвале» эксплицитна, что также напоминает об их двойственности. Однако определенные персонажи — Автор и полицейский комиссар — проявляют себя в этом отношении активнее прочих: они (особенно Автор) претендуют на принадлежность к обоим мирам — миру искусства и миру реальному.

Разобравшись в этом нагромождении вымышленности (терминология К. Фивег-Маркс), перейдем к более подробному анализу пьесы. Метатеатральность проявляется в самом начале, в первой ремарке — описании декораций. Они «кажутся неправдоподобными», что говорит об искусственности вставной пьесы<sup>2</sup>. В этой же ремарке указывается на то, что «небрежный, современного покроя, костюм [Автора] заметно отличается от одежды прочих персонажей пьесы» [10, с. 484]. Этим также подчеркивается искусственность прочих персонажей.

Автор, подойдя к рампе, начинает спектакль с длинного монолога-признания, в котором он оправдывается перед почтенной публикой, рассказывает, где и когда происходит действие вставной пьесы, а также объясняет некоторые законы театра (как институции и вида искусства). По замечанию Натали Мэсе, «для Ануя это возможность поразмышлять над эстетикой театра, например над проблемой возврата вспять, “этим старым, затасканным трюком” “литературы крабов”, который должен искусственно создавать саспенс» [5, p. 831]. В этом же монологе Автор наконец сообщает, что кухарка была убита до начала действия. Он также успел познакомить публику с персонажем, который впоследствии принесет ему немало хлопот:

<sup>1</sup> В своей работе «Метадрама и современная английская драма» [7] К. Фивег-Маркс выделяет шесть форм метадреды: тематическая (театр как тема), фиктивная (уровни вымысла — пьеса в пьесе), эпизирующая (контакт между сценой и зрительным залом), дискурсивная (языковые средства), образная (упоминавшаяся нами «постоянная двойственность реального человека и исполняемой роли»), адаптивная (интертекстуальность, аллюзии на другие драматические тексты).

<sup>2</sup> Сценография, как известно, весьма важный элемент театра и театральной условности. Однако Автор далее скажет, что «предпочел бы обойтись вообще без всяких декораций. Но, оказывается, это невозможно» [10, с. 487]. Вскоре эта невозможность будет опровергнута: постдраматический театр докажет, что принципиальный отказ от декораций несколько не ухудшает качество представления (перформанса). Наоборот — отсутствие или минимализм декораций усиливает присутствие актера (перформера), что помогает сократить дистанцию между ним и зрителем. Возможно, поэтому Автор, с его пристрастием к общению с публикой, хотел бы избавиться от декораций.



Автор. <...> В пьесе участвует еще полицейский комиссар, пока что вы видите его среди обитателей подвала. (*Приветствует его легким дружеским кивком.*) Привет!

Полицейский комиссар. Привет! [10, с. 488].

Словом, Автор в «Подвале» — это в некотором роде романый повествователь, для него характерна примерно та же манера рассказывания о своих героях и их прошлом; отличие в том, что он ближе к героям, почти равен им — стоит с ними на одной сцене, общается с ними по-дружески или по-отечески. Он создал их, но не может полностью их контролировать. Он даже признаётся в одном из последующих монологов: «(*Доверительно, публике.*) Насколько удобнее объяснять все это вам, не торопясь, по порядку, не правда ли? Хорошо сочинителям романов!.. Они могут сами говорить за своих героев...» [10, с. 503]. Согласно классификации К. Фивег-Маркс, эти слова — яркое проявление эпизирующей метадрамы; Автора в рамках этой терминологии можно считать «эпическим повествователем». Действительно, с помощью фигуры Автора Ануи отступается от принципов драмы и прибегает к эпосу, что дает ему возможность обстоятельно рассказать все, что требуется знать зрителю.

Ни в коем случае нельзя путать Жана Ануя и Автора. Сходство есть, но оно весьма поверхностное: например, Автор в самом начале обращается к публике: «...я написал много других пьес, и вы великодушно аплодируете им уже лет тридцать подряд» [10, с. 484]. Это сходится с биографией Ануя. Во втором акте разговаривают Автор и дворецкий:

Автор. <...> (*Подзывает папашу Ромена, решившего, было, скромно удалиться.*) Послушайте, друг мой...

Папаша Ромен. Да, сударь?

Автор. <...> Ведь вы, кажется, мой старый персонаж...

Папаша Ромен. Сударь, очень любезно с вашей стороны, что вы меня помните. Вы и правда много раз пользовались моими услугами. «Пассажир без багажа» (тысяча девятьсот тридцать седьмой год); «Леокадия» (тысяча девятьсот сороковой), «Ужин в Санлисе» (тысяча девятьсот сорок первый); «Приглашение в замок» (тысяча девятьсот сорок седьмой). Вы всегда оставались мной довольны... [10, с. 540].

Излишне говорить, что все названия и даты совпадают с реальностью. Папаша Ромен — собирательный образ дворецкого (метрлотеля), услужливого и более всего на свете чтящего заведенный порядок. Еще более любопытно продолжение диалога:

Папаша Ромен. <...> Как-то раз вы даже уступили меня господину Оскару Уайльду, когда переделывали его пьесу для французской сцены.

Автор (*скромно*). Сказать по правде, я думаю, что сначала Оскар Уайльд уступил вас мне... [10, с. 540].

Папаша Ромен имеет в виду комедию «Как важно быть серьезным», адаптацию которой Ануи и Клод Венсан поставили в 1954 г. Автор же,



очевидно, намекает на дворецких Оскара Уайльда. Хотя все они на одно лицо (то есть одинаково безличны), Фиппс из «Идеального мужа» описан подробнее прочих:

Главная отличительная черта Фиппса — бесстрашие: некоторые энтузиасты даже называют его идеальным дворецким. Сфинкс более разговорчив и общителен, чем он. Фиппс — это маска с безукоризненными манерами. <...> Он воплощение господства формы [16, с. 193].

Надо сказать, что папаша Ромен несколько не похож на бесстрастного Фиппса, однако интертекстуальность налицо — по классификации Фивег-Маркс, это «адаптивная метадрама»: при создании образа Ануй эксплицитно оглядывается на предшествующий текст, пусть этот самый образ и не сходится с прототипом.

Об автобиографизме Ануй упоминает и Дмитриева: «...образ писателя-драматурга появляется в целом ряде его произведений» [12, с. 206]: помимо «Подвала» это, например, «Дорогой Антуан, или Неудавшаяся любовь» (1969), а также «Золотые рыбки, или Мой отец — герой» (1970). Примечательно, что во всех трех произведениях так или иначе изображается творческий кризис драматурга.

В работе «Автор и герой в эстетической деятельности» М. М. Бахтин проводит отчетливую границу между реальным автором и автором, «растворенным», по выражению Е. И. Орловой [13, с. 11], в тексте произведения: «...автор не только видит и знает все то, что видит и знает каждый герой в отдельности и все герои вместе, но и больше их, причем он видит и знает нечто такое, что им принципиально не доступно»; «...автор авторитетен и необходим для читателя, который относится к нему не как к лицу, не как к другому человеку, не как к герою... а как к п р и н ц и п у, которому нужно следовать (только биографическое рассмотрение автора превращает его в героя, в определенного в бытии человека, которого можно созерцать)»; «Внутри произведения для читателя автор — совокупность творческих принципов, долженствующих быть осуществленными» [11, с. 95, 261, 263]. Очевидно, Автор в «Подвале» никоим образом не подходит под характеристику Бахтина: он не авторитетен ни для персонажей, ни для зрителей; он и по-прежнему не совокупность творческих принципов, однако он, пожалуй, может претендовать на воплощение принципа эпического повествования, но не более; наконец, Ануй намеренно не делает Автора всеведущим и всезнающим — так, Автор знает канву пьесы и судьбу героев, но не контролирует все их действия. По большому счету, то есть в контексте внешней пьесы, Автор у Ануй — такой же персонаж, как и все прочие, разве что наделенный некоторой сомнительной властью. Тем не менее у него есть важное отличие от других персонажей — он единственный персонаж «Подвала», не являющийся действующим лицом внутренней драмы. Представляется, что, создав Автора, драматург намеренно отдалил его от себя и приблизил к остальным обитателям сцены. Если хлипкая конструкция ненаписанной пьесы Автора вот-вот рухнет, в том числе из-за нерадивости и самостоятельности персонажей, то «Подвал» Жана Ануй выстроен безукоризненно — недаром его называют мастером «хорошо сделанной пьесы».



Скажем подробнее об отношениях Автора с его персонажами. В их взаимодействии в значительной мере проявляется конфликт пьесы. Примечательнее прочих отношения с полицейским комиссаром, о которых уже было сказано выше. Комиссар, возмнивший себя экспертом в современной драматургии, стремится помочь Автору:

Полицейский комиссар. <...> А потом, если позволите мне высказать одну мысль...

Автор (*несколько удрученный оборотом, который принимают события*). Ну что ж, высказывайте. Раз уж все так пошло...

Полицейский комиссар. Я насчет детективной стороны пьесы – согласитесь, что тут я просто ювелир. (*Фыркает.*) Недаром я с Набережной Ювелиров! Ничего каламбурчик, а? Хорошо?

Автор (*холодно*). Нет, плох. Именно такими остротами я и погубил свою репутацию.

Полицейский комиссар. Допустим! Но это же факт, что детективная сторона всегда привлекает зрителя! <...> Публика, она, знаете, вроде любопытной кумушки. Ей необходима «кульминация»<sup>1</sup>. (*Он неверно выговаривает это слово.*)

Автор (*высокомерно*). Простите, бедный мой друг, но мне решительно наплевать на вашу «кульминацию».

Полицейский комиссар. Вы неправы. Ведь есть же она в «Царе Эдипе». А Эхила вы как будто должны признавать, ведь он вам коллега!

Автор (*с подчеркнутым высокомерием*). Автор «Эдипа» не Эсхил, а Софокл. Интересно, где вы удосужились прочитать эту пьесу?

Полицейский комиссар (*скромно*). В поезде. Ее забыли на скамейке. (*После паузы.*) Одна девушка забыла, кстати, весьма авантажного вида. непонятно, зачем ей такое читать?.. [10, с. 512–513].

В этом диалоге видны дилетантизм и самоуверенность комиссара, при этом Автору пока удается отстоять свою точку зрения. Комиссар норовит соперничать с Автором в постановке пьесы, то есть претендует на положение более высокое, нежели у прочих персонажей. Н. Массе, рассуждая об этом диалоге, пишет об «эстетической полемике с комиссаром». «Суть действия, поиск виновного, – продолжает исследовательница, – не интересует Автора, озабоченного созданием всестороннего образа человечества со всеми его гранями, уродливыми или прекрасными. <...> Ануй делает нас свидетелями чередования двух эстетик: натуралистической драмы и бульварной детективной авантюры» [5, р. 833]. К слову, критики упрекали в бульварности самого Ануйа, и, вероятно, поэтому комиссар надоедлив, пошл, малообразован и вообще не слишком приятен.

Продолжая полемику о взглядах на драматургию, комиссар вспоминает Шекспира, однако не успевает закончить мысль:

<sup>1</sup> «Кульминация» (перевод С. Тархановой) в подлиннике – «le suspense». Это слово, упоминаемое в цитируемых нами фрагментах статьи Натали Массе, мы переводим как «саспенс».



Полицейский комиссар (*еще более дерзко*). Понятное дело! Вот, скажем, у Шекспира...

Ав т о р (*задетый за живое, визжит*). Шекспир что хотел, то и делал! И он, конечно, был не один! И пьесы свои, по всей вероятности, не сам сочинял! Не велика хитрость быть великим драматургом, когда за тебя пишет кто-то другой! Этак и я легко мог бы стать Шекспиром! [10, с. 528].

Логично предположить, что в качестве аргумента комиссар хотел привести «низкие» элементы шекспировской комедии: буффонаду, шутки, каламбуры, которые привлекали партерную публику, нисколько не умаляя гений Шекспира. Любопытно, что вышечперечисленное лишь имплицитно присутствует в тексте, в то время как антистрэтфордианский вздор Автор произносит вслух. Конечно, в этих словах слышится скорее фрустрация и раздражение Автора, нежели серьезная точка зрения, и нужны они для комического эффекта, однако упоминание Шекспира именно в таком контексте влияет на восприятие Автора зрителем и читателем.

Итак, внутренняя иерархия пьесы пошатнулась, но полностью не разрушилась: Автор и после этих слов еще сохраняет некоторое влияние на ход событий, но ему приходится пререкаться с комиссаром, одергивать его, переходить на личности («вы надуманный персонаж, осколок бульварной мелодрамы, вот вы кто!...» [10, с. 543]).

Отношения Автора с другими героями уступают по остроте его взаимодействию с комиссаром: уже упомянутый папаша Ромен предан Автору точно так же, как своим господам и социальному порядку. К Адели Автор явно неравнодушен, он относится к ней по-отечески нежно. Наконец, еще один персонаж, взаимодействие с которым стоит упоминания, — сама Мари-Жанна. В финале пьесы умирающая кухарка разговаривает с Автором.

М а р и - Ж а н н а (*шепотом*). Господин граф...

А в т о р . Да, милочка, я здесь...

М а р и - Ж а н н а . Я красивая, господин граф?

А в т о р (*глядит на старую женщину, умирающую среди вихра карнавальных тряпок. Вдруг ласково шепчет в ответ*). Да, вы красивая. (*Подойдя к ней, берет ее руку и целует.*)

М а р и - Ж а н н а (*в экстазе*). Руку... мне... словно даме какой [10, с. 581 – 582].

В этом взаимодействии персонаж Мари-Жанна очеловечивается, встает на одну ступень с Автором: едва ли подобная эмоциональная вовлеченность возможна между автором и его персонажем, поэтому Мари-Жанна, формально оставаясь персонажем, все же выходит за рамки «дозволенного». Вернее, Автор таким обращением возвышает ее до своего уровня. А привычная для комедии (и комичная по своей природе) подмена героя (Мари-Жанна принимает Автора за графа, который двадцать лет назад был ее любовником) только усиливает трагизм сцены.

Еще в начале пьесы заметно особое отношение Автора к Мари-Жанне. Признаваясь, что любил ее, он цитирует стихотворение Рембо «Руки Жанны-Мари»:



Ладони этих рук простертых  
Дубил тяжелый летний зной...  
В какой дремоте вожделений,  
В каких лучах какой луны  
Они привыкли к вялой лени,  
К стоячим водам тишины?..  
<...>  
Мизинцем ближнего не тронув,  
Они крошат любой утес,  
Они сильнее першеронов,  
Жесточе поршней и колес [10, с. 501].

Автор романтизирует крестьянскую долю героини, в своих набросках он называл ее «Наша Матушка-Земля». Она матриарх кухни, «аристократия подвала», но Автору важно не это, его привлекает романтический ореол тяжелой судьбы крестьянки. Он признается:

Для того я и взялся за эту пьесу, чтобы попытаться ее [Мари-Жанну] воскресить, чтобы вырвать ее из призрачного мира идей, по мере моих слабых сил помочь ей обрести плоть и кровь. Значит, и речи быть не может о том, чтоб убить ее до поднятия занавеса... [10, с. 501].

Метатеатральная амбивалентность Автора понятна: он взаимодействует с персонажами, при этом претендуя на равенство со зрителями. Он и часть представления, и как будто связан с реальностью, в которой существует публика. Двойственность же комиссара и тем более Мари-Жанны не столь очевидна, однако эти персонажи также так или иначе выходят за границы представления. В случае с Мари-Жанной Автор одухотворяет, возвышает ее. Этакий Пигмалион, он видит в ней эстетическое совершенство, идеальный образ, но никакого романтического влечения, конечно, нет и быть не может.

Посмотреть на взаимодействие Автора и персонажей важно еще и потому, что в этом контексте характер и роль Автора проявляются в полной мере: к концу пьесы мы обнаруживаем Автора некомпетентным, слишком эмоциональным, вызывающим жалость. Отношения Автора и Мари-Жанны также служат доказательством тезиса о главенстве метатеатрального конфликта пьесы, а не натуралистического — они гораздо пронзительнее и трагичнее, чем ее отношения с графом.

Второй акт начинается с того, что герои вынуждены импровизировать, потому что поднятый занавес «застает их врасплох» [10, с. 531]. Автор опаздывает после объявленного им самим антракта и, вернувшись на сцену, приходит в ужас от самостоятельности персонажей. Он извиняется перед публикой и намеревается продолжить собственную пьесу. Парадокс в том, что отбившиеся от рук персонажи «сами... пришли» [10, с. 556] к нему, то есть акт творчества происходит стихийно с самого начала, и в конечном счете результат этого акта высвобождается и отделяется от творца.

В разладе Автора с собственной пьесой и заключается главный, подлинный конфликт рассматриваемой пьесы, в широком смысле связанный с творческим кризисом. Именно проблема взаимоотношения



творца и творчества лежит в основе конфликта, так как центральным действующим лицом пьесы является Автор. Во-первых, он стоит над прочими персонажами, так как не является героем внутренней драмы; во-вторых, он управляет (или, вернее, пытается управлять) пьесой; в-третьих и в-главных, он единственный герой, который подвергается трансформации по ходу представления: ближе к финалу пьесы творческий поиск Автора завершается тем, что он обозначает свой долг как долг «сочинять пьесы, в которых будут хорошие люди и добрые чувства». Идея дидактического искусства поглощает его, и он

*(Вопит точно безумный.)* Надо писать про добрые чувства, только про добрые чувства! И пропади пропадом литература! Одни лишь писатели воображают, будто она чего-то стоит [10, с. 572].

Автору более не нужна натуралистическая драма, он жалеет, что придумал эту историю. Творческий кризис Автора в итоге разрешился, хотя и не лучшим образом, ведь с точки зрения развития литературного процесса переход от натурализма к дидактизму — это регресс.

Вообще, конец пьесы пессимистичен. Автор устало выслушивает реплику комиссара о том, кто убил кухарку, и заканчивает представление:

Автор *(рассеянно)*. Правда? Ну и кто же ее убил?

Полицейский комиссар. Кучер. <...> В сущности, история-то ваша очень простая. Вы сами склонны все усложнять.

Автор. Вы так полагаете? Что ж, теперь исчезайте! Возвращаю вас в небытие. История окончена [10, с. 582].

Автора не интересует, кто же все-таки убил кухарку. Бульварно-детективный уровень пьесы, который пытается привнести комиссар, является гораздо менее важным по сравнению, например, с натуралистическим уровнем и его конфликтом, основанным на «непреодолимом барьере между миром аристократии и миром кухни» [4, с. 62]. Но наиболее значимый уровень пьесы — метатеатральный. Пресловутые муки творчества — тема, которая поднимается на протяжении всей пьесы. С ней же связаны отношения Автора с его персонажами.

### Интертекст как свидетельство метатеатральности

«Подвал» изобилует эксплицитным интертекстом, что понятно: одна из тем пьесы — театр и драма. Уже было сказано об Оскаре Уайльде, Артуре Рембо, Уильяме Шекспире, других пьесах Ануя, но этим интертекстуальность не ограничивается. К. Фивег-Маркс называет эту форму «адаптивной метадрамой»: в обращении к другим пьесам проявляется рефлексивный потенциал драматического текста.

В пьесе также упоминаются «Царь Эдип» и монолог Сирано про носы. О них вспоминает малограмотный комиссар. Знаменитую «тираду о носе» из пьесы «Сирано де Бержерак» Эдмона Ростана он беззастенчиво предлагает продекламировать Автору в надежде, что это спасет пьесу. Автор «бросает на него уничтожающий взгляд» [10, с. 557].

В самом начале пьесы Автор вспоминает Пиранделло: «...я слышу, как кто-то из критиков шепчет на ухо соседу, что у Пиранделло уже



было нечто подобное» [10, с. 486]. Автор имеет в виду пьесы «Шесть персонажей в поисках автора» (1921), «Каждый по-своему» (1924) и «Сегодня мы импровизируем» (1930). Метатеатральность этих пьес очевидна: в каждой культивируется «театр в театре». В первой изображена репетиция, в двух других — спектакль, соответственно, в них присутствует Автор или директор (режиссер). У Пиранделло действительно наблюдается «нечто подобное», причем фигурой Автора сходства не ограничиваются. Как пишет М. Л. Андреев, в трех указанных пьесах итальянского драматурга есть «соотношение маски и лица, формы и сути, плавающая в зависимости от ракурса идентичность, ненадежность факта» [9, с. 292], что мы наблюдаем и у Ануй. Нельзя не отметить, что едва ли не любые размышления о «Шести персонажах», носящие общий характер, применимы к «Подвалу», как и следующие слова Н. И. Прозоровой: «Пиранделло вовлекает зрителя в игру, к[ото]рая ведется в семантическом поле *реальность / фикция* и основывается на постоянном разрушении театр[альной] иллюзии, на скольжении и переворачивании смысла и опрокидывании смысловых ожиданий зрительного зала. Под маской игры здесь прячется филос[офская] рефлексия, обращенная к многозначности отношений искусства и действительности, сцены и жизни» [15, с. 657].

Еще одно сходство заключается в том, что вставная пьеса не написана как в «Подвале», так и в «Шести персонажах в поисках автора». И Ануй, и Пиранделло так или иначе упоминают самих себя: но если Ануй делает это имплицитно (перечисляя некоторые свои пьесы), то Пиранделло вставляет в текст свою фамилию (герои репетируют другую его пьесу, «Игра интересов»):

Директор. <...> Но что вы от меня хотите, если Франция давно уже перестала ставить нам хорошие комедии и мы вынуждены ставить комедии этого Пиранделло, которого понять — нужно пуд соли съесть и который, словно нарочно, делает все, чтобы и актеры, и критики, и зритель плевались? [14, с. 352].

Обращаясь к Пиранделло, Ануй, во-первых, обезоруживает критиков — такой оммаж, тем более в самокритичном ключе, лишает их возможности упрекнуть драматурга в подражательстве; во-вторых, это дает пьесе еще один уровень адаптивной метадрамы: метапьеса отсылает к другой метапьесе, своего рода эталону формы.

В завершение разговора о «Подвале» скажем о жанре пьесы. М. Л. Андреев, рассуждая о жанровой идентификации метапьес Шекспира, Тика, Шоу, Корнелия и Филдинга, замечает, что «присутствие комедии обязательно, видимо, оно является своеобразным алиби при нарушении драматических конвенций» [9, с. 292–293], под которыми Андреев подразумевает метатеатральные элементы. В подтверждение этих слов можно назвать «Версальский экспромт» (1663) Мольера и «Искренних актеров» (1749) Мариво. Отнести «Подвал» к определенному жанру непросто. В изданиях пьесы он не указывается, однако в одном из интервью Ануй назвал пьесу комедией [6, с. 13]. В действительности это, скорее, траги-



комедия — комическое в ней отрицать невозможно, однако счастливого конца нет: Мари-Жанна умирает, Адель отправляется работать в публичный дом, что ставит крест на ее любовной линии с семинаристом.

Пьеса «Подвал» чрезвычайно метатеатральна. В ней и конфликт, и проблематика являются плодом метатеатральности. Композиция пьесы, выстроенная с помощью приема ретроспекции, также связана с метатеатральной составляющей, так как использование этого приема обосновывается вторжением на сцену Автора, который может изменять ход играемой пьесы по своему разумению. Также важнейшая метатеатральная черта персонажей пьесы — саморефлексивность: они знают, что являются частью акта творчества. Таким образом, метатеатральность влияет не только на границу между представлением и реальностью, но и на героев драматического произведения, отражается на строении драматического текста.

### Список литературы

1. *Abel L.* Metatheatre: A New View of Dramatic Form. N. Y., 1963.
2. *Anouilh J.* La Grotte. P., 1961.
3. *Barut B., Le Corre É.* Avant-propos. Jean Anouilh, artisan du théâtre. Rennes, 2013.
4. *Fazia A. della.* Jean Anouilh. N. Y., 1969.
5. *Macé N.* Les jeux du théâtre dans *La Grotte* // Revue d'Histoire littéraire de la France. 2010. №4. P. 829—845.
6. *Nicollier J.* Rencontre avec Jean Anouilh // Gazette de Lausanne. 1961. №53. P. 13.
7. *Vieweg-Marks K.* Metadrama und englisches Gegenwartsdrama. Frankfurt a/M, 1989.
8. *Андреев Л. Г.* Современная литература Франции. 60-е годы. М., 1977.
9. *Андреев М. Л.* Драмы Пиранделло в истории жанра // Диалог со временем. 2019. №67. С. 291—298.
10. *Ануи Ж.* Пьесы : в 2 т. М., 1969. Т. 2.
11. *Бахтин М. М.* <Автор и герой в эстетической деятельности> // Бахтин М. М. Собр. соч. : в 7 т. М., 2003. Т. 1. С. 69—264.
12. *Дмитриева Е. Е.* Игра в Чехова на французской сцене: ностальгия по усадьбе или ностальгия по игре? («Дорогой Антуан...» Жана Ануя) // Русская литература. 2019. №1. С. 198—207.
13. *Орлова Е. И.* Формы присутствия автора в литературном произведении. М., 2017.
14. *Пиранделло Л.* Пьесы. М., 1960.
15. *Прозорова Н. И.* Театр как феномен культуры // Summa culturologiae. Энциклопедия : в 2 т. М. ; СПб., 2017. Т. 2. С. 656—658.
16. *Уайльд О.* Избр. произведения : в 2 т. М., 1960. Т. 2.

### Об авторе

Григорий Владимирович Судаков — магистрант, Страсбургский университет, Франция.

E-mail: sudakovgrigory-9d@yandex.ru



G. V. Sudakov

## METATHEATRICALITY IN "LA GROTTÉ" BY JEAN ANOUILH

University of Strasbourg, Strasbourg, France

Received 29 July 2025

Accepted 10 November 2025

doi: 10.5922/vestnikpsy-2026-1-7

96

**To cite this article:** Sudakov G. V., 2026, Metatheatricality in "La Grotte" by Jean Anouilh, *Vestnik of Immanuel Kant Baltic Federal University. Series: Philology, Pedagogy, Psychology*, №1. P. 83 – 96. doi: 10.5922/vestnikpsy-2026-1-7.

Jean Anouilh's play "La Grotte" ("The Basement") is examined as an example of "theater within theater," where different levels of fiction overlap: there is no clear separation between the main play and the embedded play, and they intertwine throughout the action. At the center of the analysis is the figure of the Author, who functions simultaneously as a character and narrator, elevated above the other characters. However, his position is unstable, as, being the creator of the embedded play, he cannot fully control it and struggles to manage his characters. This duality highlights the central theme of the play – a conflict between the author and his creation, inherently metatheatrical. The play has a complex structure, developing two main threads: one concerns the murder of a cook in a mansion in the Saint-Germain suburb, and the other follows the Author's attempts to keep his play afloat without losing face before the audience. These threads intertwine, connecting different levels of fiction. The study emphasizes the metatheatrical conflict, linked to self-reflection and the search for authorial identity. Another indication of metadrama is intertextuality: Anouilh references other metaplay works, explicitly and elegantly situating himself and his text within the metatheatrical tradition. The article demonstrates Anouilh's virtuosity in using theatrical techniques to create a profound philosophical subtext that explores the nature of theater and the relationship between the author and his creation.

**Keywords:** Jean Anouilh, metatheatricality, metadrama, intertextuality, author

**The author**

Grigory V. Sudakov, Master Degree student, University of Strasbourg, France.

E-mail: sudakovgrigory-9d@yandex.ru