

RU

Фарсовое начало во французской драматургии первой половины XX в.:
«Рыцари Круглого стола» Ж. Кокто и «Странник одинокий» Ж. Одиберти

Соболева Н. В., Даскал В. И.

Аннотация. Цель исследования – определить значение и функциональный характер художественных приемов, формирующих фарсовое начало, во французской драматургии первой половины XX века на материале пьес Ж. Кокто «Рыцари Круглого стола» и Ж. Одиберти «Странник одинокий». В статье фарс понимается как особый тип сценического мышления, тяготеющий к Средневековью и предполагающий телесность, гротескное преувеличение, «переворачивание» иерархий и карнавальное размытие границы между сакральным и профанным. Научная новизна состоит в том, что система художественных приемов французской авангардной драматургии рассматривается сквозь призму фарсового начала, которое воспринимается как инструмент трансформации театрального языка, а типологическое сближение пьес Ж. Кокто и Ж. Одиберти определяется через их интерес к фарсу и эпохе Средневековья. В результате исследования установлено, что в «Рыцарях Круглого стола» артуровский миф приобретает гротескные черты и превращается в трагифарс. В «Страннике одиноком» средневековая топика служит для критики современности, модели христианоцентричного европейского гуманизма. Сопоставление демонстрирует, что фарсовое начало у обоих драматургов функционирует как механизм разрушения жанровых канонов и как средство порождения нового театрального языка, совмещающего смех и жестокость, эксперимент и игру.

EN

The farcical principle in French drama of the first half of the 20th century:
Jean Cocteau's "The Knights of the Round Table"
and Jacques Audiberti's "The Solitary Wanderer"

N. V. Soboleva, V. I. Daskal

Abstract. The study aims to determine the significance and functional nature of the artistic devices that shape the farcical principle in French drama of the first half of the 20th century, based on J. Cocteau's "Knights of the Round Table" and J. Audiberti's "The Solitary Wanderer". In this article, farce is understood as a specific mode of theatrical thinking that gravitates towards the Middle Ages and presupposes corporeality, grotesque exaggeration, the inversion of hierarchies, and the carnivalesque blurring of the boundary between the sacred and the profane. The scholarly novelty lies in the fact that the system of artistic devices in French avant-garde drama is examined through the prism of the farcical principle, which is interpreted as an instrument for transforming theatrical language, while the typological convergence of the plays by J. Cocteau and J. Audiberti is defined through their shared interest in farce and in the medieval epoch. The study shows that in "Knights of the Round Table", the Arthurian myth acquires grotesque features and turns into a tragic farce (tragifarce). In "The Solitary Wanderer", medieval topos serve to criticize contemporary reality and the model of Christian-centered European humanism. The comparison demonstrates that, for both playwrights, the farcical principle functions as a mechanism for dismantling generic canons and as a means of generating a new theatrical language that combines laughter and cruelty, experiment and play.

Введение

Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью нового взгляда на французский авангардный театр в свете обращения к Средневековью как продуктивному источнику тем и образов. В поисках нового эстетического языка, способного воплотить самые смелые художественные искания, оба драматурга обращаются к такой специфической жанровой разновидности театра, занимавшей особое место в народно-смеховой средневековой культуре, как фарс. Однако в фокусе отечественного литературоведения последних десятилетий данное обращение в полной мере не было рассмотрено и проанализировано.

Сформировавшийся в отечественной науке франкоязычный вектор исследований (Люди́нина, 2004; Гальцова, 2008; Киричук, 2009; Зеленина, 2011; Шкарпеткина, 2011; Клименок, 2015; Кувитанова, 2021) пока не дает целостного ответа на вопрос о том, каким образом фарсовое начало функционирует как механизм разрушения и обновления французской драмы. Отсутствие систематического подхода к анализу этих явлений затрудняет понимание логики развития европейской драматургии XX века и оставляет до конца не разрешенной более общую теоретическую проблему: каким образом смеховая, площадная по происхождению форма становится одним из центральных средств конструирования нового театрального языка.

Для достижения вышеуказанной цели исследования необходимо решить следующие задачи: во-первых, уточнить содержание категории фарса в европейском театре рубежа XIX-XX вв., показать их связь с экзистенциальным кризисом эпохи и реформой театрального языка; во-вторых, определить роль и место Средневековья и средневекового материала как продуктивного источника фарсового начала; в-третьих, выявить и проанализировать художественные приемы, благодаря которым создается фарс в пьесах Ж. Кокто «Рыцари Круглого стола» и Ж. Одиберти «Странник одинокий».

Материалом для исследования послужили пьесы французских драматургов Ж. Кокто «Рыцари Круглого стола» (2002) и Ж. Одиберти «Странник одинокий» (2009).

Теоретическую базу составляет корпус исследований по природе комического. На фундаментальные идеи (карнавальное начало, «реализм гротеска», жанровые трансформации), предложенные М. М. Бахтиным (1965) в его работе о карнавальном, народной смеховой культуре, полагается сравнительный анализ пьес. Отдельного внимания заслуживает статья Д. Дэвис (Davis, 2001), в которой автор подводит итог своим многолетним изысканиям в области фарса и отмечает, что этому жанру свойственна определенная эмоциональная дистанция автора по отношению к своим героям, а также устойчивая формула «счастливого разрешения» конфликта, которая тем не менее может быть подвергнута сомнению. Диссертационная работа Е. В. Киричук (2009) содержит важные для настоящего исследования положения о генезисе и развитии авангардной драмы, представителями которой являются Ж. Кокто и Ж. Одиберти. Проблемам поэтики творчества Ж. Кокто и Ж. Одиберти посвящен ряд отечественных и зарубежных работ: Э. Эшенгрин (Aschengreen, 1986) рассматривает драматическое творчество Ж. Кокто в первую очередь с точки зрения хореографии, философии движения. Авторская оптика подчеркивает синтетическую природу постановок драматурга, что неизбежно влечет за собой диалог сценического действия и художественного текста (Aschengreen, 1986). Работа Л. Кроусон (Crowson, 1978) об эстетике Ж. Кокто содержит ряд важных умозаключений, сущность которых сводится к представлению о драматурге как об интуитивно действующем, хаотическом художнике, неустанно размышляющем о природе реального, его границах. Ключевые положения статей об Одиберти Я. Хофферта (Hoffert, 2009) и Т. Ложе (Logé, 2004) проливают свет на эстетическую концепцию и художественный арсенал Ж. Одиберти, в основу которых положена критика современной действительности, переоценка европейской христианоцентричной парадигмы. В работе А. В. Клименка (2015) впервые в отечественном литературоведении представлен аналитический разбор с позиции интертекстуальности пьесы Ж. Кокто «Рыцари Круглого стола».

Ключевыми методами стали: культурно-исторический, позволивший рассмотреть фарс как специфическое театральное явление, интерес к которому пробуждается на рубеже XIX-XX вв.; сравнительно-исторический, благодаря которому оказалось возможным говорить о тематическом сближении пьес Ж. Кокто и Ж. Одиберти на почве обоюдного интереса к Средневековью, а также структурный метод, позволивший проанализировать внутреннюю организацию произведений и систему художественных приемов.

Практическая значимость работы определяется потребностью в расширении корпуса теоретических работ, связанных с художественным творчеством Ж. Кокто и Ж. Одиберти. Результаты исследования могут быть использованы в рамках подготовки базовых и спецкурсов университетской программы по истории зарубежной литературы, западноевропейского театра, мировой художественной культуры.

Обсуждение и результаты

Интерес к комическому, к особой его форме, воплощенной в ярмарочной, балаганной культуре, – неизбежная реакция на события общественно-политической жизни Европы, начало которым было положено еще в конце XIX в.: культ серьезности уступает место драматическому, полному экзистенциального ужаса проживанию распадающейся на части действительности накануне Первой мировой войны. Мучительная невозможность совладать с чувством тотального одиночества и оставленности закономерным образом провоцирует свойственную кризисным состояниям реакцию – смех. В связи с этим особой популярностью в драматургическом срезе искусства пользуются такие жанры, как фарс, трагикомедия и буффонада. Под фарсом следует понимать то, что Джессика М. Дэвис в свое время охарактеризовала как «комический дух, наслаждающийся нарушением табу, но избегающий моральных комментариев или социальной критики и исключаящий сопереживание жертвам (здесь и далее перевод наш. – Н. С., В. Д.)» (Davis, 2001, p. 329).

Известный французский авангардный театральный деятель Альфред Жарри, желая вернуть настоящую, взыскательную и интеллектуальную публику в театр, обращается к средневековой сценической форме – фарсу – и предлагает масштабную реформу, сосредоточенную вокруг актерской игры и оформления мизансцен. Его инсценировки собственных пьес из цикла о Папаше Убю (Жарри, 2002) сопровождаются небывалыми прежде скандалами ввиду их эпатажности. Предчувствие грядущей общечеловеческой катастрофы побуждает

его к изменению, прежде всего, театрального языка, с разрушением которого зрителю, по мнению Жарри, предоставляется возможность свободной интерпретации художественных образов: «...вы совершенно свободны видеть в г-не Убю столько скрытых смыслов, сколько пожелаете – или, напротив, принимать его как обычную марионетку, в которую волею школяра превратился один из учителей, олицетворявший для автора подобной трансформации все то комичное и уродливое, что наполняет наш мир» (2002, с. 133). Площадная ругань, действие, походящее на цирковое представление, гротескный дизайн костюмов – этот качественно новый взгляд на природу комического впоследствии станет ориентиром для многочисленных последователей его идей, в числе которых окажутся и такие знаковые персоналии, как Жан Кокто и Жак Одиберти.

Поиски художественного материала, пригодного для нового идейно-тематического конфликта, закономерным образом привели авторов XX в. к Средневековью как продуктивному источнику фарсового начала. Интерес, выраженный, в частности, обращением к артуриане, во французской литературе имел определенный характер: стремление к экспериментальности, к поиску новых форм и «декораций» для гуманистического, художественного и политического высказывания отличало творчество французских писателей в первую очередь от английских авторов, зачастую искавших в идеальном мифологизированном прошлом истоки своей национальной идентичности, вместе с тем желая определить точки опоры в круговороте истории, выявить хаотически проявляющиеся ее закономерности (Дж. Толкин, Г. Честертон и др.). В первой половине XX в. легенда о короле Артуре оказывается в фокусе внимания ряда французских авторов: на стыке прозы и поэзии создается «Гниющий чародей» (1909) Гийома Аполлинера – философско-мистическая притча, в которой Мерлин наделяется чертами Антихриста, ставшего жертвой любви к Озерной деве; пьеса «Рыцари Круглого стола» (1937) Жана Кокто становится своеобразным эстетическим, исполненным трагикомизма манифестом личной трагедии и долгом возвращения к жизни, где обретение Грааля мыслится как дезинтоксикация, освобождение от тяжелой зависимости, отчасти спровоцированной личной утратой автора; в «Замке Арголь» (1938) Жюльена Грака поиск Грааля предстает как дорога к познанию высшей истины – средневековые мифы для него обретают статус историй о вечных искушениях.

Театральный деятель, драматург, хореограф, поэт Жан Кокто обращение к комическому начинает с работы над одноактным балетом «Парад», созданным совместно с труппой Дягилева. Как и постановки Жарри, «Парад» поражает зрителей специфичностью хореографии, оформлением декораций, самой идеей – балаганной игрой ярмарочных зазывал. Кокто, как и Одиберти, между описанием и представлением выбирает последнее. Смеховое начало обнаруживает себя в выборе таких экстравербальных средств, как декорации, костюмы и проч., – их синтез воспринимается зрителями как очевидная насмешка над традицией.

Пьеса «Рыцари круглого стола» (1941) является промежуточным звеном между двумя этапами художественной деятельности Кокто: она создается вскоре после выхода автора из творческого и духовного кризиса. Скандальное обращение с известными сюжетами и фигурами легенд об Артуре по достоинству не оценивается современниками, ожидавшими увидеть более близкое к первоисточникам прочтение сюжета. Самым очевидным для эскапад критиков становится центральный образ пьесы – волшебник Мерлин. Продолжая линию, начатую некогда Г. Аполлинером в «Гниющем чародее», Кокто превращает Мерлина из средневекового пророка – наставника и соратника короля – в коварного волшебника, тянущего из Камелота жизненные соки для укрепления собственных жизненных и магических сил (Bouloumié, 2004). Его вампирическую природу драматург не раз подчеркивает в пьесе: мелкий бес-слуга Джиннифер называет его «страхолюдным магом, одним своим присутствием приведшим этот край к бесплодию» (Кокто, 2002, с. 125); колдун обладает способностью контролировать летучих мышей, чья тесная связь с вампиризмом утверждается в культурном сознании на рубеже XIX–XX вв. (в частности, с появлением романа Брэма Стокера «Дракула» в 1897 г.). Пародийной трансформации не избежали и другие персонажи пьесы: Артур – легендарный король бриттов – предстает одряхлевшим, потерявшим рассудок от ревности стариком; Гиневера – его супруга – обретает характер лицемерной прелюбодейки, которая прибегает к помощи Мерлина, чтобы скрыть длящуюся долгое время любовную связь с Ланселотом – любимым другом и преданным рыцарем короля. Супружеская измена неслучайно становится сюжетным центром пьесы: «...семейный конфликт как один из лейтмотивов творчества Кокто играет важную роль в понимании социо-культурных реалий современной ему эпохи, а средневековый легендарный контекст здесь служит для закрепления за адюльтером статуса “вечной” темы» (Даскал, 2020, с. 185).

Драматург использует прием жанрового переворачивания от комического к трагическому, превращая фарсовое, на первый взгляд, изложение средневековой истории о короле Артуре, волшебнике Мерлине и священном Граале в подлинную трагедию: в ходе пьесы зритель наблюдает трансформацию привычного образа легендарного правителя в раздавленного изменой и убийством собственной жены старика. Положительный финал, которым должен заканчиваться фарс, оказывается невозможным. Жестокость театра, по Кокто, заключается и в том, что «если фальшивые персонажи порой причиняют зло, они могут также украшаться обаянием тем более опасным, что оно дарует лишь призрачную радость. Пример тому – Артур, очарованный Гавейном фальшивым, тогда как действительный наводит на него скуку» (2002, с. 118).

Эта мысль определит выбор магистральных тем пьесы – двойничества и масочности. Мимика и жест используются Кокто как способы перевоплощения: неслучайно роли «настоящих» и «лже» исполняют одни и те же актеры, а центральный персонаж, к которому приковано внимание драматурга, – бес Дженнифер, – не будет иметь самостоятельной витальной формы: его существование окажется возможным только в маске, надетой на других героев. Именно Дженнифер становится открытием драматурга. Он эксплуатируется Мерлином и предстает перед зрителем и читателем как бесплотный дух: перевоплощаясь в разных членов королевского окружения, Дженнифер, с одной стороны, строит козни, провоцируя разногласия меж ними, чтобы

отвлечь внимание от грехопадения Гиневры, с другой – всячески помогает Мерлину избежать скорого разоблачения (Baudry, 1996). Неслучаен в этом отношении пассаж Кокто в предисловии о его интересе к магии «мер и весов»: добро и зло не столько тождественны друг другу, сколько равносильны; их постоянная борьба определяет каждый отдельный случай в пьесе. То, что Галахад – странствующему рыцарю и хранителю Грааля – удается одержать верх над чародеем, объясняется Кокто как «чистая театральная случайность»: попытки поймать и обнажить истинную природу Мерлина становятся олицетворением этой непрекращающейся борьбы. Тем не менее, победив Мерлина в очередном сражении, Галахад вынуждает колдуна к позорному бегству, мир пробуждается, и над Камелотом восходит солнце. Условное торжество сил добра не отменяет двойного убийства Артура, не устраняет основной конфликт пьесы, а, напротив, только обостряет его: в пылу ярости и обиды король расправляется с Ланселотом и тем самым умерщвляет душу, а вслед за этим и тело скорбящей по возлюбленному жены. В финале пьесы отчаянно рефлексирующий Артур признается, что предпочитает «настоящую смерть ложной жизни», а рыцарь Галахад предупреждает его о болезненном возвращении к реальности: «Вы жили, окутанные мертвящими чарами. Ничего настоящего не могло быть вокруг вас. Теперь все – по-живому, все кровоточит. Ничто больше не обволакивает, не усыпляет, не облегчает жизнь. Начинается истина. Она сурова. При пробуждении она причинит вам боль» (Кокто, 2002, с. 195).

Дженнифер – трикстер, с ним связано карнавальное начало всей драмы: он поочередно проникает в тела Гавейна, племянника короля, Гиневры, его супруги, и рыцаря Галахада, представив их в карикатурной форме. Вместе с тем очевидная для всего окружения Артура, вызывающая недоумение неожиданная трансформация Гавейна игнорируется королем: напротив, произошедшее изменение кажется ему положительным, вследствие чего отношения между ними становятся по-настоящему семейными. Возвращение Гавейна после изгнания Дженнифер из его тела вызывает горькое разочарование у Артура, успевшего привыкнуть к грубому, но жизнерадостному чудаковатому племяннику. Бесплотный дух подчеркнуто современен автору и легко узнаваем, его образ контрастирует с остальными героями, созданными сообразно историческому времени – позднесредневековой Англии. Будучи в образе того или иного персонажа, он позволяет себе отпускать скабрёзные шутки, содержащие завуалированные колкие злободневные высказывания: например, Лже-Королева, отвечая на пылкую браваду Ланселота о бесконечной любви к ней, произносит: «За восемнадцать лет, мой дорогой Ланселот, адюльтер оборачивается такой же семейной рутинной, как и любой брак, а ложь – одним из докучных домашних дел» (Кокто, 2002, с. 164). Или же играя роль племянника Артура, он намеренно отказывается носить рыцарскую одежду, предпочитая ей скромное одеяние камердинера и компанию псарей, всячески провоцирует своим поведением короля на конфликт.

В отличие от Жана Кокто, чьему творчеству посвящено не одно диссертационное исследование и некоторое количество научно-критических статей, имя Жака Одиберти встречается в отечественных литературоведческих изысканиях редко и вследствие этого известно только узким специалистам: на настоящий момент (сравнительно недавно, в 2009 г.) переведена и издана на русском языке только одна пьеса, положенная в основу настоящего исследования – «Странник одинокий» (1955), концептуально объединенная в средневековый цикл с другими произведениями автора («Резня» (1942), «Орлеанская дева» (1952), «Пылающее сердце» (1958) и др.). Испытав влияние сюрреалистических и патафизических идей, Одиберти вслед за предшественниками обращается к Средневековью как к источнику эстетической образности, черпая вдохновение преимущественно в романах артуровского цикла, мифах и легендах, нежели в исторических источниках, и помещает вследствие этого действие пьес в псевдоисторический контекст – грёзу о временах, определивших современную реальность.

Наметившаяся эскапистская тенденция к созданию герметичного средневекового художественного мира продолжается и в его творчестве, однако в большей степени она получает историческое звучание. В своих «средневековых» пьесах драматург подступает к решению важной для собственного мировоззрения темы – исчерпанности европейского гуманизма, который зиждется на христианском вероучении. Нужна ли миру идея спасения через муки Христовы? Можно ли спастись как-то иначе? В попытке ответить на эти вопросы он превращает сценическое действие в трагифарс, ярко насыщенный элементами средневекового карнавала – иными словами, Одиберти обращается к народному смеховому театру как наиболее репрезентативной форме своих художественных исканий (Hoffert, 2009).

Одиберти, как и прежде, интересуется поведением и самоощущением человека в момент свершения глобальной истории – главным героем пьесы «Странник одинокий» становится простой крестьянин Миртий, которому предстоит пройти путь перерождения и духовного очищения. «Охваченный суматохой» Крестового похода, он покидает родной французский Лангедок, посещает Византию и в конце пути оказывается в Иерусалиме. Для Одиберти христианская мораль – рудимент пережитого времени, средство коллективного одурманивания высокопарными идеями. Это становится тем обстоятельством, которое оправдывает выбор в качестве сюжетной основы одного из самых насыщенных и ярких периодов христианской истории. Средневековые с трудом можно помыслить вне религиозной эстетики, однако для автора это лишь контекст, неизбежная декорация для собственного «антигуманистического» высказывания. Скептицизм Одиберти находит свое выражение в фарсовом характере всего сценического действия: в частности, он проявляется в портрете Миртия, его манере взаимодействия с миром и окружающими, отношении к жизни – чуждый идеалам богобоязненности и напускного благочестия, его лексикон изобилует площадными ругательствами в адрес всех без исключения персонажей пьесы. Преисполненный воинственного, пародийного «праведного» гнева, он соглашается принять участие сначала в военном походе против испанского Арагона, позднее – в Крестовом походе на Иерусалим – по приказу патрона, которого драматург намеренно наделяет «площадной» фамилией –

барона Шарля д'Арьежа Дыруляляка. Неслучайно в название пьесы выводится обособленность, отчужденность: сюжетное действие предстает как авантюрное «странствие души», история личного крестового похода новоиспеченного рыцаря в поисках приключений и Бога:

«Священник: Вы хотите отбыть в гордом одиночестве? Это бред, это бред гордыни!

Миртий: Гордыня – это путь Предвечного Владыки. К Предвечному Владыке нет иных путей, кроме гордыни» (Одиберти, 2009, с. 47).

На протяжении всей пьесы карнавальная «демистификация» только усиливается: драматург всячески высмеивает ритуалы рыцарского, католического и православного канонов, добивается комического «снижения» образов в том числе и на уровне языка. Подобная практика «переворачивания», как отмечают исследователи, была широко распространена в эпоху Средневековья: «при помощи единственного приема – паронимической замены слов, ведущей к замещению христианских образов сниженными картинками, – в обоих произведениях создается полноценный карнавальный антимир, в котором привычные правила реализуются с точностью до наоборот» (Кучина, Ахалкина, 2020, с. 74). Посвящение в рыцари Миртия совершается насмешкой, слугой барона, пажом выступает переодетая в мужское облачение любовница; к императорскому двору прибывает не благородный рыцарь, а «конь католический, испрашивающий чести быть принятым сотоварищем самодержцем» (Одиберти, 2009, с. 61). Пафос провокативной фамильярности оправдывается поведением византийского правителя, который превратил Львиный зал дворца, служащий местом приема императорских гостей, в личный санаторий, где весьма инфантильный Феопомп, уставший от государственных дел, предается легкомысленному времяпрепровождению. Незапланированный визит Миртия порождает хаос и суматоху, императору и его свите приходится спешно переоблачаться из удобного гардероба на «латинский манер» в приличествующий православному уставу: все они надели «мужские и величественные» бороды, как говорит самодержец, чтобы произвести впечатление на прибывающего католика. Именно через оптику рыцаря Одиберти указывает на нелепость их наряда, после чего те вновь одеваются в «мягкую ткань»: «Что же до вас, сударь... Эти бочонки неподъемные, которые грузите вы на головы, и облачения... под вашими покрывалами удастся разве вам зайтись в веселом смехе?» (2009, с. 65).

Драматург смеется над обрядовостью, которая для христианских церковнослужителей оказывается важнее самой веры. Он критикует католическое духовенство за коммерциализацию и профанацию идеи служения Богу, указывая на «идульгенции, которые прольются рекой», как попытку оправдать массовое насилие. Не в меньшей степени обличительный пафос Одиберти обращен в адрес православных иерархов, превративших обычай поклонения святым в полномасштабный бизнес-проект по продаже «сакральных подделок». Все эти приемы работают на создание христианского антимира, где подлинное лицо скрыто под маской праведности, благочестия, подобострастного служения. Тем не менее несколько раз за всю пьесу в пространство фарса вторгается подлинная трагедия – первый духовный кризис настигает рыцаря в Византии, когда императрица Зоя хвастается перед Миртием искусно сделанным «фрагментом Святого Креста»: «Я столь же опасаясь в это верить, сколь не верить. Ну так были или не были крестные муки?» (Одиберти, 2009, с. 86).

С развитием сюжета путь ко Гробу Господню все больше походит на мираж, мучительное путешествие в отчаянных поисках найти Бога: Миртий, прибыв в Иерусалим, пытается узнать, где был погребен Сын Человеческий, и не получает однозначного ответа. И именно здесь действие пьесы переходит к кульминации. Видя страдания другого, так явственно напоминающие ему страдания Христа на кресте, он громкогласно отрекается от следования христианским догматам, заявляя, что на Святой земле нет никакого Гроба Господня, есть только Страстные муки, переживаемые Человеком здесь и сейчас: «Бог желает только глотка воды. Господь желает этого! Ему угодно возвратиться в дом. Желательно прилечь. И чтобы его очистили от зла» (Одиберти, 2009, с. 117).

В пьесе драматург фиксирует состояние человека в один из тех моментов перелома, когда мир меняется так быстро, что в нем нет ничего стабильного и невозможна никакая определенность, и заставляет героев своей драмы переживать потрясения, происходившие в судорожный, кровавый период, подобно великим политическим катаклизмам, пережитым XX веком.

Заключение

Проведенное исследование подтвердило, что фарс, опираясь на нарушение табу, отказ от морализаторства и условный запрет на сопереживание «жертвам обстоятельств» и в то же время предполагающий телесность, гротескное преувеличение, «переворачивание» иерархий и карнавальное размывание границы между сакральным и профанным, становится одной из ключевых форм художественной реакции на распад привычной картины мира, тотальное одиночество и отчужденность. В этом контексте работа, начатая А. Жарри и продолженная Ж. Кокто и Ж. Одиберти, демонстрирует, что именно фарсовое начало обеспечивает разрыв с традиционными моделями сценического действия и открывает возможность нового, принципиально более свободного театрального языка.

Роль и место Средневековья и средневекового материала в формировании фарсового начала во французской драме первой половины XX в. определяются как формой эскапистской практики, так и его сюжетной, идейной и тематической продуктивностью. Средневековая артуриана и тематика Крестового похода у Ж. Кокто и Ж. Одиберти функционируют как особое пространство эксперимента, где возможно радикальное переосмысление религиозных, художественно-эстетических и политических воззрений. Обращение к легенде о короле Артуре, к топике Крестового похода не содержит интенцию воссоздать живописный образец давно минувшего прошлого: напротив, обе эти историко-художественные концептосферы субъективизируются и используются как средство высказывания о волнующих, злободневных вопросах.

Исследование художественных приемов, благодаря которым реализуется фарс в пьесах Ж. Кокто «Рыцари Круглого стола» и Ж. Одиберти «Странник одинокий», показало, что в художественном арсенале Ж. Кокто смеховое, фарсовое начало маркирует установку драматурга на несерьезное обращение со средневековыми образами, определяет дистанцию между личностью автора и героями пьесы во избежание отождествления и однозначного прочтения «Рыцарей» как сугубо автобиографической истории. Смех позволяет Кокто сформулировать субъективное высказывание о проблеме иллюзорности границ между реальностью и вымыслом, особенно остро беспокоившей его в период выхода из духовного кризиса.

Фарс у Ж. Одиберти берет начало в народном смеховом театре. «Странник одинокий» становится способом обозначить неутешительный приговор всей европейской культуре гуманизма: пародийное осмеяние проявляется в карнавальном «переворачивании» рыцарского и религиозного ритуалов как на концептуальном, так и на языковом уровнях. Вследствие этого предпринятый Миртием Крестовый поход ко Гробу Господню превращается в трагифарс об освобождении человечества от довлеющей над ним христианской морали и – шире – о поисках новых форм воплощения гуманистических идей.

Сформулированные выводы позволяют уточнить место фарсового начала в поэтике французской драмы первой половины XX века и тем самым вносят вклад в решение более общей теоретической проблемы: каким образом «низовая» смеховая форма становится одним из центральных инструментов обновления драматургии и переосмысления театрального языка.

Перспективы дальнейшего исследования видятся в расширении корпуса анализируемых текстов и проблематики исследований на другом франкоязычном материале – «Пылающем сердце» Ж. Одиберти и «Сире Галевине» М. де Гельдерода. Дискурс о Средневековье в последнее время провоцирует появление ряда гуманитарных исследований, обращающихся к рецепции эпохи в последующих исторических периодах: квазифеодальный фон, стремление авторов к пересмотру средневековых образов и топик представляют собой богатую, неизученную и плодотворную почву для будущих научных изысканий.

Материалы исследования | Research materials

1. Жарри А. «Убю король» и другие произведения: пьесы, романы, эссе / сост. и послесл. Г. Косикова; коммент. С. Дубина. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2002.
2. Кокто Ж. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Аграф, 2002. Т. 2. Театр: Адская машина; Рыцари Круглого Стола; Двуглавый орел.
3. Одиберти Ж. Странник одинокий // Антология современной французской драматургии: в 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2009. Т. 1.

Источники | References

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965.
2. Гальцова Е. Д. Театральность в художественной системе французского сюрреализма: дисс. ... д. филол. н. М., 2008.
3. Даскал В. И. Артуриана в пьесе «Рыцари Круглого стола» Жана Кокто // Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI вв. Литературный канон в контексте межкультурной коммуникации: коллективная монография. Н. Новгород: Изд-во Нижегородского госуниверситета им. Н. И. Лобачевского, 2020.
4. Зеленина О. И. Ж. Кокто: эстетические взгляды и художественная практика: дисс. ... к. филол. н. Воронеж, 2011.
5. Киричук Е. В. Концепция комического во французской авангардной драме: генезис и этапы развития: автореф. дисс. ... д. филол. н. Самара, 2009.
6. Клименок А. В. Интертекстуальная поэтика драматургии Ж. Кокто 1920–1940-х гг.: «Орфей», «Адская машина», «Рыцари Круглого Стола», «Двуглавый орел»: дисс. ... к. филол. н. СПб., 2015.
7. Кувитанова О. И. Французский театр второй половины XX – начала XXI веков: особенности взаимодействия сценического искусства и драматургии: дисс. ... к. иск. М., 2021.
8. Кучина Т. Г., Ахапкина Д. Н. Поэтика комического в *parodia sacra* (на материале «Богослужения игроков» и «Всепающей литургии») // Верхневолжский филологический вестник. 2020. № 2 (21).
9. Людина О. Е. Генезис и эволюция французской мифологической драмы первой половины XX в.: дисс. ... д. филол. н. М., 2004.
10. Шкарпеткина О. Ю. Мимодрама Жана Кокто «Юноша и Смерть» и ее назначение в современной хореографии: дисс. ... к. иск. М., 2011.
11. Aschengreen E. Jean Cocteau and the Dance. København: Gyldendal, 1986.
12. Baudry R. Le Lancelot-Guenièvre de Jean Cocteau // Regards sur le Moyen Âge. 1996. № 2.
13. Bouloumié A. Le mythe de Merlin dans la littérature française du XXe siècle // Cahiers de recherches médiévales. 2004. № 11.
14. Crowson L. The esthetic of Jean Cocteau. Hanover: The University Press of New England, 1978.
15. Davis J. M. Order and Disorder in Farce // Stylistyka. 2001. Vol. X.
16. Hoffert Y. Figures du temps dans le théâtre d'Audiberti. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.
17. Logé T. Claudel, Audiberti et le grotesque au théâtre. Brussels: Presses Universitaires Saint-Louis Bruxelles, 2004.

Информация об авторах | Author information**RU****Соболева Надежда Владимировна¹, к. филол. н.
Даскал Владимир Иванович²**¹ Московский государственный педагогический университет;

Московский государственный лингвистический университет

² Московский государственный лингвистический университет**EN****Nadejda Vladimirovna Soboleva¹, PhD
Vladimir Ivanovich Daskal²**¹ Moscow State Pedagogical University;

Moscow State Linguistic University

² Moscow State Linguistic University¹ saybl@list.ru, ² daskal.vladimir@yandex.ru**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 27.11.2025; опубликовано online (published online): 16.12.2025.

Ключевые слова (keywords): фарсовое начало; Ж. Кокто; Ж. Одиберти; пародийная трансформация; артуровский миф; игра в Средневековье; farcical principle; J. Cocteau; J. Audiberti; parodic transformation; Arthurian myth; play with the Middle Ages.