

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. В.П. АСТАФЬЕВА»
(КГПУ им. В.П. Астафьева)
Филологический факультет

Кафедра мировой литературы и методики ее преподавания

Козлова Яна Станиславовна

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

**МИФОПОЭТИКА И КАТЕГОРИЯ ТЕАТРАЛЬНОСТИ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЖАНА КОКТО «УЖАСНЫЕ ДЕТИ»
И «УЖАСНЫЕ РОДИТЕЛИ»
(литературоведческий и методический аспекты)**

Направление подготовки 44.03.05. Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)

Направленность образовательной программы Русский язык и литература

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ

И.о. заведующего кафедрой
канд. филол. наук,
доцент Полуэктова Т.А.

_____ (дата, подпись)

Руководитель канд. филол. наук,
доцент Прудюс И.Г.

_____ (дата, подпись)

Дата защиты _____
Обучающийся Козлова Я.С.

_____ (дата, подпись)

Оценка _____
(прописью)

Красноярск 2023
ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. КАТЕГОРИЯ ТЕАТРАЛЬНОСТИ И МИФОПОЭТИКА КАК СРЕДСТВА ПОСТРОЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	10
1.1. Театральность как художественное средство выразительности и поэтическое средство.....	10
1.2. Истоки мифопоэтики. Проблема определения понятия «миф» в трудах русских и зарубежных авторов.....	15
1.3. Влияние сюрреализма и мифопоэтика Жана Кокто как способ создания собственной вселенной поэта.....	20
ГЛАВА II. ТЕАТРАЛЬНОСТЬ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДОМИНАНТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЖАНА КОКТО «УЖАСНЫЕ ДЕТИ» И УЖАСНЫЕ РОДИТЕЛИ	25
2.1. Пространственная организация как способ театрализации текста и построения системы образов.....	25
2.2. Особенности языковых характеристик в романе.....	29
ГЛАВА III. МИФОПОЭТИКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЖАНА КОКТО «УЖАСНЫЕ ДЕТИ» И УЖАСНЫЕ РОДИТЕЛИ	31
3.1. Мифологизация художественных образов и пространства в драме «Ужасные родители».....	31
3.2. Мифопоэтический мотив сна в пространстве произведения «Ужасные дети».....	35
3.3. Архетипический образ ребенка в произведениях Жана Кокто.....	38
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	42
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	45
ПРИЛОЖЕНИЕ	51

ВВЕДЕНИЕ

Жан Кокто – одна из ключевых фигур французского искусства XX века. Человек, повлиявший на художников, поэтов и драматургов этого столетия. Современники давали множество определений Жану Кокто – этому общественному деятелю в сфере искусства: «избалованное дитя века», «легкомысленный принц», в прессе чаще всего его называли «принцем поэтов» и «принцем удачи». Себя же Кокто считал прежде всего поэтом, а свои произведения классифицировал как «критическую поэзию», «поэзию романа», «поэзию театра» и «поэзию кино» [13]. С середины 1910-х годов он вошел в художественные круги Парижа, познакомился с Марселем Прустом, Сергеем Дягилевым, Пабло Пикассо, Эриком Сати, Коко Шанель и другими, оказал влияние на сюрреалистов.

Творчество Жана Кокто в нашей стране долго оставалось на периферии читательского интереса и научного внимания. Это связано с тем, что он не вписывался в каноны литературы социалистического реализма, его творческий метод поэтизации современной действительности был не близок сознанию человека в советском и постсоветском пространстве. По наблюдениям О.И. Зелениной такое «пристрастие» к современности становится приметой модернизма, поэтому поэзия романа, поэзия кино, поэзия театра также были не приняты отечественными литературоведами [17].

Раннее творчество писателя определяет глубокая неудовлетворенность действительностью и неприятие традиционных форм искусства. Отсюда стремление пересмотреть все привычные представления, ниспровергнуть все предрассудки. В различных областях литературы и искусства он выступает как убежденный экспериментатор. «Он был живым воплощением того протеста против всей эстетики предвоенного времени, который каждый из нас выражал на свой лад», – писал А. Онеггер [31]. Исследователь Нил Оксенхандлер (Oxenhandler N. *Scandal and Parade: the theater of Jean Cocteau*, 1957) замечал,

что вообще все творчество поэта строится по аналогии с его балетом: произведение должно вызывать у читателя очень сильные эмоции – либо положительные, либо отрицательные [54].

В 1920-е годы Кокто выступает как поэт, пишет романы «Томас-самозванец» (*Thomas l'imposteur*, 1922), «Ужасные дети» (*Les enfants terribles*, 1929), критические статьи. Также он работает для драматического театра и создает первые киносценарии. Главную задачу искусства Кокто видит в раскрытии внутреннего мира человека: «Каждый человек – это ночь... работа художника состоит в том, чтобы озарить эту ночь дневным светом» [24].

Жан Кокто как исследователь жизни в своем творчестве обращается за помощью к мифу и мифологическим архетипическим образам. На основе античных мифов он создает особое мифопоэтическое пространство. С точки зрения Е. В. Гнездиловой, он один из первых во французской литературе XX века, кто модернизирует античный миф. К античному периоду относятся произведения «Орфей» (*Orphée*, 1926), и «Адская машина» (*La Machine Infernale*, 1934) [13]. С помощью мифов Кокто не только исследовал свою личность, но и преображал пространство вокруг себя. Так, например, французский литературовед Жак Бросс в монографии «Кокто» (*Cocteau*, 1970) в творчестве писателя выделяет своеобразную трилогию, части которой объединены орфической тематикой – это пьеса «Орфей» и два фильма – «Орфей» и «Завещание Орфея», являющиеся «тремя составляющими одного и того же портрета» [50, с. 116], – портрета самого Жана Кокто. Французский филолог Клеман Боргаль (*Borgal C. Cocteau: Dieu, la mort, la poesie*, 1968) справедливо отмечал: «Оригинальность Кокто заключена непосредственно в создаваемых им на интуитивном уровне образах, становящихся самим изяществом благодаря его магии подлинного видения мира» [49, с. 198–199].

В XX веке мифологизирование стало ключевым приемом художественной организации текста модернистских писателей. Н.О. Осипова, с одной стороны, рассматривает мифопоэтику как метод: «Мифопоэтика – это метод исследования таких явлений литературы, которые ориентированы на

мифопоэтические модели, с целью проследить их генезис, развитие и функции в создании целостной картины мира, трансформацию традиционных образов, что позволяет исследовать широкие интертекстуальные связи» [32], а, с другой стороны, акцентирует внимание на личности автора, возможности создания индивидуального мифа: «Мифопоэтика – творческая, личностная и жизнетворческая система художника, основанная на художественно мотивированном обращении к традиционным мифологическим схемам» [32].

Античный период сменяется эпохой «бульварного театра», и вместе с этим начинаются поиски нового театрального языка, который позволил бы выйти к широкой публике. За период 1927–1941 гг. Жан Кокто создает четыре значительных произведения в этом жанре: монодраму «Человеческий голос» (*La Voix humaine*, 1927) и три большие пьесы: «Ужасные родители» (*Les Parents terribles*, 1938), «Священные чудовища» (*Les monstres sacrés*, 1940), «Пишущая машинка» (*La Machine à écrire*, первая редакция – 1941). Драматург не стремился к «упрощению», главная его цель – наладить «естественные» связи театра с публикой [18]. Автор возвращает забытое единство места и действия, а также стремится к правдоподобию, в связи с чем юмор вытесняет элементы фарса, свойственные более раннему периоду творчества.

Категория театральности проявляется в литературе в особой поэтике. В первую очередь, это сценический способ развертывания сюжета и изображение характеров персонажей. С.Г. Липнягова предлагает следующее определение: «Театральность – категория поэтики романа, определяющая особый тип внутренней организации текста на уровне структуры, сюжетостроения, образной системы и конфликта, ориентированная на создание модели театрального/сценического представления или драматургического текста» [25]. Также данная категория включает в себя пространственность, визуальность и особый ракурс восприятия действительности. Р. Барт определяет театральность как «театр минус текст», как «насыщенность знаков и впечатлений» [5], возникающих на основании драматургического текста, но явно не выраженных, а лишь подразумеваемых

им. Понятие «театральность» подразумевает определенную эстетику, связанную с принятием некоторой роли или представлением с расчетом на тайного зрителя. Категория театральности воспринимается уже не как некоторый атрибут драмы и ее сценического воплощения, а как особая форма изображения действительности и, шире, как некоторый тип поведения.

Актуальность работы состоит в том, что ее тема соотнесена с тенденциями современного литературоведения. Мифотворчество и театрализация становятся одними из основных приемов писателей-модернистов и постмодернистов. Творчество Жана Кокто довольно широко изучено в зарубежном литературоведении, однако в отечественной науке наблюдаются лакуны в изучении наследия писателя, особенно его так называемых «бульварных» пьес и романов о современной ему действительности.

Объектом исследования являются «бульварный» театр и «бульварный» роман Жана Кокто, **материал исследования** – роман «Ужасные дети» (*Les enfants terribles*, 1929) и драма «Ужасные родители» (*Les Parents terribles*, 1938).

Предмет исследования – категория театральности и мифопоэтика в творчестве Жана Кокто.

Цель работы – выявление особенностей реализации категории театральности и мифопоэтики в романе «Ужасные дети» и драме «Ужасные родители» Жана Кокто.

Исходя из обозначенной цели, в работе поставлены и решены следующие **задачи**:

- 1) освоить литературоведческие материалы, посвященные поэтике Жана Кокто;
- 2) на основе теоретических работ охарактеризовать понятия категории театральности и мифопоэтики;
- 3) определить специфику реализации категории театральности в пространственно-временной организации произведений Жана Кокто;

- 4) выявить реализацию мифопоэтических принципов Жана Кокто в драме «Ужасные родители» и романе «Ужасные дети»;
- 5) разработать методические подходы к изучению романа «Ужасные дети» в старшей школе.

Для решения поставленных задач использованы следующие **методы исследования**: сравнительно-сопоставительный, типологический, структурный, анализ литературоведческих и методических источников по исследуемой проблеме.

Научная новизна заключается в том, что автор работы исследует категорию театральности и мифопоэтику в творчестве Кокто в их неразрывной связи и представляет мир, изображаемый писателем, как отдельную реальность, намеренно созданную им даже в тех произведениях, которые принято считать текстами, отражающими жизнь Франции середины XX века.

Теоретическая значимость работы заключается в обогащении представлений о развитии французской литературы XX века, где обращение к мифу и мифологизация становятся определяющими средствами поэтики многих авторов. На примере Жана Кокто как культовой фигуры французской литературы двадцатого столетия представлены основные характеристики такого мифопоэтического творчества.

Практическая значимость работы состоит в разработке урока внеклассного чтения, в процессе которого учащиеся смогут изучить прием театрализации и творчество Жана Кокто.

Теоретико-методологическую базу исследования составили труды ученых, занимающихся изучением категории театральности (Ю.М. Лотман, П. Пави, Т.А. Апинян, С.Г. Липнягова, Н.Н. Евреинов, В.В. Давыдов, Е.А. Полякова, М.В. Федотова), мифопоэтики (Е.М. Мелетинский, Ю.М. Лотман, М. Элиаде, З.Г. Минц, В.В. Полонский, Г.А. Токарева, Н.О. Осипова и др.), творчества Ж. Кокто (К. Арно, Ж. Бросс, П. Дюбург, Ж. Мург, П. Фюлашер, Ф. Стигмюллер, Е.Д. Гальцова, Е.В. Гнездилова, Н.В. Бунтман и др.).

Структура работы включает введение, три главы, заключение, библиографический список, насчитывающий 55 источников, и приложение.

Апробация. Основные положения работы были представлены на следующих научных мероприятиях: Международный конкурс исследовательских работ для студентов и учащихся образовательных учреждений в области языкознания и литературоведения (г. Нижний Новгород, 2021 г., победитель конкурса); VIII Международная научно-практическая конференция, посвященная памяти Д.О. Половцева «Языковая личность и эффективная коммуникация в современном поликультурном мире» (Кафедра теории и практики перевода факультета социокультурных коммуникаций Белорусского государственного университета. Минск, Беларусь, 2022 г.); XXIII Международная научно-практическая конференция «Актуальные проблемы современной филологии» в рамках XXIII международного научно-практического форума студентов, аспирантов, молодых ученых «Молодежь и наука XXI века» (Красноярск, КГПУ им. В.П. Астафьева, 2023 г.).

Статьи «Категория театральности в произведениях Жана Кокто “Ужасные дети” и “Ужасные родители”» по итогам XXIII международного научно-практического форума студентов, аспирантов, молодых ученых «Молодежь и наука XXI века» и «Реализация категории театральности в романе Жана Кокто “Ужасные дети”» по итогам VII Международной научно-практической конференции, посвященной памяти Д.О. Половцева, «Языковая личность и эффективная коммуникация в современном поликультурном мире» сданы в печать.

Опубликованы следующие статьи:

1. Козлова Я.С. «Категория театральности в произведениях Жана Кокто “Ужасные Дети” и “Ужасные Родители”» // Актуальные проблемы современной филологии. Материалы XXIII Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и школьников. КГПУ им. В.П. Астафьева. 2022. С. 75–76.

2.Козлова Я.С. «Реализация категории театральности в романе Жана Кокто “Ужасные Дети”» // Языковая личность и эффективная коммуникация в современном поликультурном мире. Материалы VII Международной научно-практической конференции, посвященной памяти Д.О. Половцева. Минск, 2021. С. 158–160.

ГЛАВА I. КАТЕГОРИЯ ТЕАТРАЛЬНОСТИ И МИФОПОЭТИКА КАК СРЕДСТВА ПОСТРОЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1.1 Театральность как художественное средство выразительности и поэтическое средство

Театральная культура нашла отражение во всевозможных сферах культурного контекстуального поля и является одной из эстетических характеристик XX и начала XXI веков.

Приписываемое У. Шекспиру высказывание «Весь мир – театр...», а также предыдущие интерпретации, относящиеся к другим эпохам, стали предметом различных академических и научно-популярных работ. Подобные публикации рассматривают театральность в психологическом, социокультурном, культурологическом, литературоведческом контекстах.

Театральность чаще всего рассматривается как проявление игры. Т.А.Апинян рассматривает данную категорию в книге «Игра в пространстве серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие». Исследовательница объединяет известные точки зрения как формы проявления театральности и обращает внимание на то, что «функции игры в обществе и отношение к ней служат показателем культурного и общественного развития, социальных, политических, идеологических ориентаций» [4; с. 5]. Утверждая многообразие форм игры, Т.А. Апинян приходит к выводу, что данная категория является видом деятельности и присутствует как составная часть других видов деятельности: «Игра включается в различные теории, выступая либо как объект анализа, либо как структурное, оценочное, экзистенциальное, онтологическое понятие, либо как субъективный модус мышления и поведения» [4; с. 11]. Исследовательница убедительно показывает, что игра выступает как принцип работы структуры, внутренний элемент текста и дискурсивный инструментарий.

Н.Н. Евреинов в работе «Демон театральности» подчеркивает доминанту истинной театральности – сценизм и категорию театральности рассматривает как «эстетическую монстрацию явно тенденциозного характера» [15], которая не возможна без игры, заложенной с самого детства в человеке: «ребенок играет без принуждения, играет всегда, играет по собственному почину и что играм ребенка, т. е. его собственному театру, никто не научил, доказывает, что в человеке самую Природой заложена некая воля к театру и что театр — нечто большее, чем об этом до сих пор думали теоретики театра» [15].

С.Г. Липнягова в исследовании «Театральность как категория в поэтике романа. К постановке проблемы» отмечает, что до последнего времени понятие «театральность» соотносилось с «неестественным, игровым, театрально-игровым поведением человека/литературного персонажа, рассчитанным на явного или тайного, скрытого зрителя, что зачастую носило, негативный характер» [25]. С.Г. Липнягова акцентирует внимание на том, что в последнее время в культурологии, театрологии, теории и истории литературы все чаще говорят о понятии «театральность». Понятие относится к непрерывно-игровому действию, которое является неотъемлемой частью жизни человека. Здесь театральность также является структурной составляющей художественного мира произведения. Театральность – это не просто показательность или игра ролей, но и способность человека видеть мир в различных перспективах. Таким образом, театральность – это важный элемент нашей жизни и искусства, который позволяет нам лучше понимать и воспринимать мир вокруг нас.

В статье «Семиотика сцены» Ю.М. Лотман отмечает, что в жизни вне сцены есть материалы, благодаря которым строится театральный мир, но в то же время концепция игры и «специфические театральные категории» – «роль», «амплуа», «сценарий» – сами по себе не создают театра. Исследователь связывает категорию игры с ритуальным поведением: «Важной областью взаимодействия практического и ритуального поведения является игра» [26].

А также рассматривает типологические связи с жанровыми особенностями поэзии и прозы: «Театр, ориентированный на «театральность», обнаруживает ряд типологических параллелей с поэзией (не случайно эпохи расцвета того и другого вписываются, как правило, в общий культурный контекст), а ориентация сцены на «антитеатральность» обнаруживает типологическое сходство с прозой» [26].

П. Пави отмечает, что «театр/театральность – оппозиция, сформированная, по-видимому, по тому же принципу, что и пара «литература/литературность» [33]. Эпитет «театральный», с которым связан термин «театральность» в словаре П. Пави, объясняется как «пространственное, визуальное, экспрессивное, в том смысле, в котором говорят об очень зрелищной и яркой сцене» [33]. В «Словаре театра» исследовательница дает определение театральности через сценичность: «Театральность – это то, что в представлении или драматургическом тексте имеется специфически театрального (сценического)» [33]. Театральность может существовать одновременно как свойство произведения и свойство его сценического представления, поскольку театральный текст создается для того, чтобы быть исполненным актерами на сцене. Термин «театральный» отражает репрезентацию текста и часто используется в контексте непосредственного исполнения произведения.

М. В. Федотова в исследовании «Театральность и драматургичность как основа поэтики “Человеческой комедии” О. де Бальзака» определяет, что театральность «выступает и как форма существования художественного текста, и как специфический процесс театрального действия». И объясняет «процесс транспортировки театральной семантики и лексики можно назвать вербализацией средств театральной выразительности, или театрализацией литературы». М.В. Федотова выделяет такое свойство как «сценичность», которое направлено на выразительный аспект постановки. В свою очередь театральность позволяет говорить о влиянии театра на все уровни произведения [43].

Категория театральности может включать себя множество понятий, таких, как игра, сценизм, драматургичность. В заключении подчеркнем то, что при соотнесении понятий театрализация и театральность, первое тесно связано с воплощением произведения искусства на сцене и определяется как действие. В художественном произведении пространство условно делится на две части: «сцену» – это пространство, где персонажи функционируют в соответствии с постановочными моделями, и «зрителя», которому адресована определенная постановка. Результатом театрализации является эффект театральности прозаического произведения. В отличие от театрализации, театральность – это процесс переноса приемов и принципов драматургии в недраматический текст.

В.В. Давыдов в работе «Элементы театральной выразительности» предлагает рассматривать прозаический или драматургический текст как систему соответствий между текстом и театральной постановкой. Как и все системы, театральная система по своей сути является иерархичной, поэтому средства театрального выражения взаимосвязаны. Исследователь заключает, что изучение художественных текстов с точки зрения категории театральности позволяет выявить и рассмотреть театральные элементы в структуре. Так, в повествовательных художественных текстах прослеживаются описания жеста, мимики, мизансцены, хронотопа и характера вокализации [14].

Е.А. Полякова в исследовании «Поэтика драмы и эстетика театра в романе “Идиот” и “Анна Каренина”» определяет театральность как «способ развертывания сюжета и изображения характеров персонажа, включающий как пространственность и визуальность, с одной стороны, так и особый ракурс восприятия действительности – с другой» [37]. Театральность – не элемент драмы, что позволяет заметить «театральный хронотоп» без театра. Категория театральности становится методом и способом выражения специфических черт, присущих данной категории.

Г.А. Жиличева в работе «Комический модус художественности в русских романах XX века» выделяет классификацию методов визуализации

как один из принципов театральности прозаического текста. На уровне содержания это проявляется в описании снов, галлюцинаций, оптических эффектов, в связи с чем читатель становится соучастником развивающейся фантазии героя, а также «основной стратегией, механизмом карнавала является перемещение верха и низа, а также нарушение установленного порядка» [16].

Н.Т. Пахсарьян в исследовании «Поэтика театральности в Театре Клары Гасуль П. Мериме» рассматривает театральность как сложный эстетический комплекс. Исследовательница выделяет ряд его характерных качеств: зрелищность, декоративность, экспрессивность, маскарадность, а также особенности его построения и содержания – искусственность ситуаций и наличие прямых театральных аллюзий и ассоциаций. В результате, читатель становится зрителем, который «видит и слышит персонажей, помещенных волей романиста в некое театральное пространство» [34].

М.В. Федотова в научной работе «Театральность и драматургичность как основа поэтики “Человеческой комедии” О. де Бальзака» также выделяет в качестве основных компонентов театральности «экспрессивность, зрелищность, демонстративность и декоративность» [43].

Таким образом, основными характеристиками театральности как качества повествовательного текста становятся визуальность, зрелищность, экспрессивность, маскарадность и декоративность. Данная категория реализуется в тексте в двух аспектах: содержательно-тематическом и формально-поэтологическом, где первый опирается на тему, сюжет и образы произведения, а второй заключен в наборе драматургических элементов и приемов, использующихся в повествовании. Важным для исследования становится выделение двух типов театральности: актерской (особенности пантомимически-речевого рисунка произведения) и режиссерской (выстраивание мизансцен, описание декораций, сценография), которые присутствуют в анализируемых текстах.

1.2. Истоки мифопоэтики. Проблема определения понятия «миф» в трудах русских и зарубежных авторов

Проблема определения понятия «мифопоэтика» волновала многих исследователей. Границы представления данного термина долгое время были размыты, но литературоведы в первую очередь отталкивались от представления понятия «миф». Эту задачу перед собой ставили еще античные философы. Первый, кто дал определение понятия «миф», был Платон. В Древней Греции слово «миф» относилось к разговорной лексике, и его значение претерпело множество изменений. В результате анализа Л. Бриссона об определении мифа в Древней Греции, исследователь дает следующее: «миф – сообщение, посредством которого данная группа людей передает из поколения в поколение представления о своем происхождении и воспоминания о прошлом» [8]. Платон в сочинении «Тимей, или О природе» писал: «Это рассказывается, конечно, в виде мифа, но под ним скрывается та истина, что светила, движущиеся в небе и вокруг земли» [35]. Таким образом, главная ценность данного концепта – это передача информации, которая содержит в себе несколько смыслов. Античный мыслитель разделял это определение между поэтами и философами, например, в сочинении «Государство, или О справедливости» Платон писал: «Мы с тобой сейчас не поэты, а основатели государства. Не дело основателей самим творить мифы – им достаточно знать, какими должны быть основные черты поэтического творчества, и не допускать их искажения» [35]. Представленная дихотомия приближает нас к мифопоэтике.

На рубеже XVIII–XIX вв. зарождается философия мифа. Немецкий ученый Ф. Шеллинг в теоретической работе «Философия искусства» сближает понятия «поэзия» и «мифология», где миф является источником и условием существования для искусства. С точки зрения ученого, из мифа и мифологии возникает поэзия и искусство: «Она [мифология] есть мир и, так сказать, почва, на которой только и могут расцвести и произрастать произведения искусства» [45]. Фридрих Шеллинг акцентирует внимание на вневременности

понятия «мифология» и пишет не только о сохранении памяти прошлого, но и возлагает пророческую миссию. Миф – это мир первообразов, перво материя, первоисточник, который является основой не только для искусства, но и для науки. Таким образом, миф – это не вымысел, а проводник к художественному построению мира.

Во второй половине XIX века возникает антропологическая школа. Этнограф и историк Э. Б. Тейлор в работе «Первобытная культура» возникновение мифологии объясняет связью с «первобытным анимизмом». Мифология в его исследовании является «средством для исследования истории и законов человеческого познания» [41]. Э. Б. Тайлор считает образование мифа в языковой культуре более поздним возникновением: «Развертывание словесной метафоры в миф относится к более поздним периодам цивилизации. Одним словом, я считаю материальный миф первичным, а словесный миф вторичным образованием» [41]. Таким образом, мифология – это продукт мыслительного процесса первобытного человека.

На рубеже веков и в начале XX века увеличение научного внимания к мифу было определено переходным характером времени в связи с появлением философии позитивизма. Но в работе «Рождение трагедии из духа музыки» Ф. Ницше, оказавшего значительное влияние на европейскую культуру, мы находим преодоление позитивистского взгляда на миф. Философ создает дистанцию между содержанием мифа и его семиотической функцией: «Но вместе с тем мы должны признать, что установленное выше значение трагического мифа никогда не было с логической отчетливостью и полной ясностью осознано греческими поэтами, не говоря уже о греческих философах; их герои говорят в известном смысле более поверхностно, чем действуют; миф решительно не находит своей адекватной объективации в слове» [30].

Предварительно можно заметить, что ученых с древних времен по настоящее время интересовала и волновала проблема определения мифа. Миф – это первоисточник, с помощью которого передавались знания из поколения

в поколение. Философы, историки, культурологи обращали внимание на семиотическую функцию. Какая роль отведена слову в мифе? Эта дихотомия отражается в работах исследователей, и единой токи зрения нет.

Е.М. Мелетинский в монографии «Поэтика мифа» наиболее полно раскрывает отражение мифопоэтики в литературе, которая на протяжении веков использовала мифы в художественных целях. Исследователь использует синонимичные термины «поэтика мифа», «поэтика мифотворчества», «поэтика мифологизирования» [28].

Ведущим художественным приемом в литературе XX века является мифологизм, который включает в себя не только систему образов и комплекс мотивов, но и соответствующее мироощущение в пространстве произведения. Наиболее яркое выражение ученый наблюдает в драматургии, поэзии, романе: «В последнем [в романе] наиболее отчетливо выражена специфика новейшего мифологизма, в силу того что в прошлом столетии роман в отличие от драмы и лирики почти никогда не становился полем мифологизирования» [28].

Возвращение к мифу произошло на почве романа. Прием мифологизации становится доминирующим в XX веке и после Второй мировой войны. Е.М. Мелетинский отмечает, что это не только модель, но и прием, позволяющий акцентировать «определенные ситуации и коллизии прямыми или контрастными параллелями из античной или библейской мифологии» [28]. В поэтике мифа на первый план выходит цикличность и повторяемость «мифологических прототипов под разными “масками”» [28].

Изучая жанровую специфику, Е.М. Мелетинский упоминает Жана Кокто как драматурга и отмечает, что: «Популярность мифологических тем в современной драматургии подогревается распространением ритуалистических концепций, интерпретирующих миф как нарративизацию ритуально-драматического действия, но современные драмы, собственно, прибегают не к поэтике мифологизирования, а к модернистской переделке и переосмыслению произведений античного театра» [28]. Жан Кокто не

причислял себя к конкретному направлению, но его «античный период», очевидно, претерпел влияние модернизма.

Ю.М. Лотман, З.Г. Минц, Е.М. Мелетинский в коллективной работе «Мифы народов мира» использовали следующий синонимический ряд: «поэтическое мифотворчество», «мифологизирующая поэтика». Говоря о взаимодействии литературы и мифа, исследователи пишут, что оно проходит: «через изобразительные искусства, ритуалы, народные празднества, религиозные мистерии, а в последние века – через научные концепции мифологии, эстетические и философские учения и фольклористику» [27]. Также ученые отмечают, что в XX веке мифологизирование стало ключевым приемом художественной организации текста модернистских писателей.

В монографии «Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века» В.В. Полонский анализирует способы воздействия мифологизации текста на внутреннюю динамику жанровых форм писателей-модернистов. Исследователь употребляет термины «мифологизация», «мифопоэтика» в условно-прикладном смысле «как обозначение определенных стратегий (и их последствий) обнажения глубинных повествовательных структур прозаического текста, восходящих к архаико-традиционным формам» [36].

В.В. Полонский отмечает, что мифопоэтика в лирических жанрах сориентирована на созидание мифа и переосмысление его с перспективой создания автобиографического мифа. Другой путь развития – у прозаических жанров, потому что в них в первую очередь «актуализировался мифопоэтический потенциал генетической (архаические истоки и имплицитное присутствие мифогенных структур) и исторической (наследие предшествующей классической традиции) памяти романного жанра» [36].

Г.А. Токарева в работе «Мифопоэтика У. Блейка» объясняет возникновение термина «мифопоэтика» необходимостью подчеркнуть границу между архаическим мифом и мифом, внедрившимся в структуру литературного произведения. При этом необходимо учитывать

«содержательность формы литературного произведения, а, значит, и возможность включения в область мифопоэтики не только системы средств выражения индивидуального творческого сознания художника, но и форм поэтического воплощения бессознательного» [42]. Данная точка зрения очень близка с теорией исследователя В.В. Полонского.

Н.О. Осипова в статье «Мифопоэтика как сфера поэтики и метод исследования» с одной стороны рассматривает мифопоэтику, как метод: «Мифопоэтика – это метод исследования таких явлений литературы, которые ориентированы на мифопоэтические модели, с целью проследить их генезис, развитие и функции в создании целостной картины мира, трансформацию традиционных образов, что позволяет исследовать широкие интертекстуальные связи» [32], а с другой акцентирует внимание на личности автора, возможности создания индивидуального мифа: «Мифопоэтика – творческая, личностная и жизнетворческая система художника, основанная на художественно мотивированном обращении к традиционным мифологическим схемам, моделям, сюжетно-образным системам и поэтике мифа и обряда, в том числе и к созданию “неомифологических” текстов» [32].

На основе вышесказанного можно сделать вывод о том, что многие русские ученые занимались исследованием мифопоэтики, обогащая это понятие. Мы наблюдаем подвижность самого термина: «поэтика мифа», «поэтика мифотворчества», «поэтика мифологизирования», «поэтическое мифотворчество». Е.М. Мелетинский, В.В. Полонский раскрыли отражение мифопоэтики в литературе на протяжении долгого времени и изучили влияние поэтики мифа на изменение жанровых форм. Г.А. Токарева, Н.О. Осипова сделали акцент на личности автора, а именно на выражении и создании индивидуального творческого сознания художника посредством мифа.

1.3. Влияние сюрреализма и мифопоэтика Жана Кокто как способ создания собственной вселенной поэта

С.А. Исаев в предисловии к изданию «Антология французского сюрреализма. 20-е годы» пишет, что во Франции сюрреализм мифологизирован «в плане самой широкой ангажированности: в качестве узаконенной формы социальной игры и приключения. Сюрреальный опыт сегодня – это не эпатаж и не порочная заумь, скорее, это необходимое условие самосознания личности» [3].

Е.Д. Гальцова в статье «Мифы и их театрализация во французской сюрреалистической драматургии» отмечает, что место сюрреализма как одного из течений авангарда имеет свою специфику и проблемную зону. Театральная система данного направления не была разработана, но в каждой написанной пьесе наблюдается переосмысление мифа и проявляется в пространстве драмы: «Практически каждый сюрреалистичный образ стремится стать мифом» [9].

Переосмысляя традиционные категории, сюрреалисты создавали новые. С одной стороны, миф являлся только формой, в которую необходимо было поместить новое содержание: «Одним из вариантов такого приема было изобретение собственно сюрреалистического мифа – мифа о мгновенно растущих, чрезмерно умных и быстро исчезающих детях» [9], а с другой стороны, использовались только фрагменты фабулы и образы. Сюжеты могли быть неправдоподобными, фантастичными и гротескными, но посредством художественного выражения наполнены мифологическими символами.

Е.Д. Гальцова в статье «Сюрреализм: от эстетики разрыва к “суммированию” культуры» отмечает: «В творчестве сюрреалистов проявляются различные признаки мифологического сознания, такие как коллективное творчество, смешение сфер реального и поэтического, установка на “мифическое поведение”, идея участия или магической партиципации» и именно театральность, театральная метафора (как способ повествования) способна создать магическую атмосферу» [10].

Е.Д. Гальцова в книге «Сюрреализм и театр» раскрывает понимание сюрреалистического мифа «как явления одновременно антропологического и риторического, нашедшее воплощение в понятии фигуры-мифа, позволяет наиболее адекватно передать зыбкую сущность мифического в сюрреализме» [11].

Ап. Элени. Стерьепулу в книге «Введение в сюрреализм» утверждает, что сюрреалисты никогда не занимались проблемами театра систематически. Существование сюрреалистического театра – результат индивидуальных поисков автора: «Ведущая роль принадлежит писателю, а не режиссеру или актеру. Иными словами, это литература, а не театр» [40].

Таким образом, сюрреализм в начале XX века, во время культурной революции во Франции, был необходим в первую очередь для самосознания личности. Авангардное течение опиралось на мифопоэтику – мифы преобразованы в соответствии запроса тяжелого предвоенного и послевоенного времени. Одни исследователи считают, что это результат коллективного творчества, а другие – выражение авторского самосознания.

Н.М. Агостиныю в статье «Миф в творчестве Жана Кокто: индивидуальный характер отражения констант универсальной культуры» акцентирует внимание на том, что «в творчестве Жана Кокто миф проходит обратный путь: являясь в своей основе коллективным представлением, дискурсом множества, древним языком, значимый для самого большого коллектива, миф становится в творчестве поэта языком одного, средством передачи его чувств, тревог, его “тяжести бытия”» [1] и связывает это с эпохой модернизма. Кокто был одним из первых, кто осознал значение мифа в современном мире, и кто использовал миф для создания новых форм культурного выражения. Исследователь отмечает, что миф для Кокто – всемогущее мерило истины, и автор «дал ему роль осуществлять все возможное, все желания, все фантазии его сознания и бессознательного, так как они являлись для поэта частью реальности» с целью создать поэтический мир, в котором «царили в незапамятные времена абсолютное единство между

богами, людьми и вещами» [1]. Творчество Кокто направлено на воссоздание мира, который уже потерян для человека, но который можно достичь, только если обрести девственную природу мифического существа. Он включает в свои произведения детей и молодых героев, которые символизируют чистоту. Кокто использует структуру древнего мифа, но его творчество не направлено на «вечное возвращение» и декодирование уже использованных знаков. Вместо этого он создает новые интерпретации и вносит свой вклад в «непрерывный процесс коллективного творчества, в котором живет миф» [1].

К проблеме мифа в творчестве Жана Кокто обращается Е.В. Гнездилова в работе «Античный миф как основа эстетической концепции Жана Кокто», где исследовательница отмечает, что «для Кокто миф – способ прикоснуться к основам бытия, обнажить структурные компоненты внутреннего «Я», способ найти себя, идентифицировать собственную личность» [12]. Поэт – это творец мифов, который использует свои слова и ритмы, чтобы раскрыть красоту и тайны мира, скрытые за видимыми вещами. Он отбирает слова и образы, которые имеют мифологическое значение, чтобы пересоздать реальность и осветить детали, которые до него были невидимыми. Жан Кокто – поэт, который поэтизирует свою современную реальность, используя античные мифы для создания особого мифологического пространства. Он был одним из первых французских драматургов, которые модернизировали античный миф, открывая путь для других драматургов.

А.В. Клименок в работе «Приемы автомифологизации в творчестве Жана Кокто» отмечает синтез реального и нереального как особенность мифопоэтики Кокто. Исследователь определяет роль и место мифа в творчестве поэта: «Мифологические сюжеты для Кокто – это материал, на основе которого, путем соединения различных мифов и художественных традиций предшествующих эпох, создается личная мифология автора» [19].

Особенность мифопоэтики А.В. Клименок выражает в работе «Интертекстуальность в пьесах Ж. Кокто “античного периода”»: «Античным образам, темам и мотивам Кокто будет обращаться на протяжении всей

творческой жизни: следы античности, явные или скрытые, мы обнаруживаем в его романах, лирике, живописи, фильмах, а также в пьесах других периодов, не имеющих, на первый взгляд, прямой связи с античностью» [20]. Личная мифология Кокто «надстраивается» над античной», в ней также остается субъективность, но сюжеты, образы и символы наполняются новыми значениями, отражающими современность.

Т.П. Павлюк, И.Р. Куровская в совместной работе «Символика мифических персонажей во французской литературе модернизма (на материале произведений Ж. Кокто и А. Жида)» тоже акцентируют внимание на преемственности литературных текстов и преобразование их в контексте современности: «Намерение писателей полемизировать с предыдущими текстами на разных информационных уровнях воплощается в понятии диалогической интенции, с помощью которой осуществляется реинтерпретация античных, мифических сюжетов в соответствии с веяниями нового времени» [47]. Отмечают, что Жак Кокто и Андре Жид, как писатели-модернисты, интересуются символизацией реальности. Они используют отдельные символы, чтобы создать единую систему – мифологию. В эстетике модернизма мифология становится важным средством структурного повествования. Авторы умышленно отдаляются от реальности и стремятся создать символический язык, который может проникнуть в глубины человеческой природы и реализовать свои художественные задачи. Мифология – это система символов, которая используется для объяснения мира и человеческой природы. В эстетике модернизма, мифология становится важным средством для создания художественных произведений. Авторы стремятся создать символический язык, чтобы проникнуть в глубины человеческой природы и реализовать свои художественные задачи.

Таким образом, мифопоэтика является организующим компонентом произведений Жана Кокто и в то же время частью его мировоззрения как творца. Только поэту подвластно мифотворчество, преобразование окружающего мира. Личная история автора «надстраивается» над мифом. Так

происходит модернизация мифа и его выражение в целом направлении через драматические произведения, изобразительное искусство и кинорежиссуру Кокто.

ГЛАВА II. ТЕАТРАЛЬНОСТЬ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДОМИНАНТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЖАНА КОКТО «УЖАСНЫЕ ДЕТИ» И УЖАСНЫЕ РОДИТЕЛИ»

2.1. Пространственная организация как способ театрализации текста и построения системы образов

В произведениях «Ужасные дети» и «Ужасные родители» можно выделить театральность на уровне хронотопа. М. М. Бахтин в работе «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике» выделял хронотоп «замка», «который насыщен временем, притом в узком смысле слова, то есть временем исторического прошлого. Замок – место жизни властелинов феодальной эпохи (следовательно, и исторических фигур прошлого), в нем отложились в зримой форме следы веков и поколений» [6].

Происходит приспособление под театр обыденного пространства в романе «Ужасные дети». Главные герои способны абстрагироваться от внешнего мира, изменять его с помощью фантазии. Обычная детская комната каждую ночь превращается в сцену: «Кровати напротив возвышались над ним, как театральные ложи. Освещение этого театра служило началом пролога, сразу же определявшего ход драмы» [21] или «Театр детской открывался в одиннадцать вечера. Утренников не давали, разве что по воскресеньям» [21].

В романе Жана Кокто «Ужасные дети» фраза из комедии Уильяма Шекспира «Весь мир – театр...» могла бы стать лейтмотивом, однако мир главных героев не театр, а игра. Такие категории как игра и театральность либо сопоставляются, либо рассматриваются в качестве неполных синонимов. В произведении две данные категории переплетаются между собой, и за шалостями детской игры начинает скрываться реальность окружающего мира, если быть точнее, фантазия и грезы главных героев подавляют жестокую действительность. В начале переходы от игры к реальности выражены эксплицитно, то есть мы наблюдаем не только изменение хода мысли, но и графическое обозначение (пропуск строки и красная строка): «Это не было

попыткой играть в Игру: он страдал. Только что ему прямо из сказки пришлось вернуться в обескураживающую атмосферу Поля и Элизабет», [21] то к концу романа эти границы стираются, и грезы, в которых прятались дети, их убивают.

Что такое игра для этих детей? Автор раскрывает нам этот секрет: «Игра – термин очень неопределенный, но именно так называл Поль полусознание, в которое погружаются дети; в этом ему не было равных. Он подчинял себе пространство и время; прибирал к рукам грезы, переплетал их с реальностью, умел жить между светом и тенью», а так же «они воображали, что Игра для них – бегство из камеры, где они вынуждены жить, скованные одной цепью». [21]. Таким образом, с помощью игры Поль и Элизабет погружаются в мир фантазий и преобразуют обыденную жизнь.

Мир романа театрализован. Театр начинается с первых эпизодов, где игра в снежки представляется детям как битва: «...и стало видно, что его хромота и кривобокость – маскарад, просто он так носит свой тяжелый кожаный ранец. Он бросил ранец и перестал быть калекой, однако глаза остались прежними. Он направился к месту боя» [21]. Эта битва не на жизнь, а на смерть. Так, после попадания в одного из героев снежком: «Жерар твердил про себя: “Поль умирает, Поль сейчас умрет”, – и не верил в это. Смерть Поля казалась ему естественным продолжением сновидения, путешествием сквозь снегопад, которое будет длиться без конца» [21].

Понятие «театральность» включает в себя определенную эстетику, связанную с принятием некоторой роли, с представлением, т. е. с актерством, шутовством, клоунадой, поэтому кроме внешнего переустройства менялось и поведение героев (и от пространства это порой не зависит): «Элизабет дожидалась завершения обустройства, за которым следовал ее выход, и кажется невероятным, как им удавалось целых четыре года из ночи в ночь играть свою пьесу, не держа в уме заранее всех ее сюжетных линий» [21].

Элизабет больше, чем остальным, свойственна такая черта, как «неестественность»: «И с полуторжественным, полунасмешливым видом

вышла, театральным жестом поправив волосы и держась так, словно влачит за собой тяжелый шлейф» [21], «Элизабет согласилась без всякого энтузиазма и вышла, разыграв пантомиму, имеющую целью показать, что ей многое известно» [21] и «он подкараулил трио после того, что Элизабет называла “артистическим выходом”» [21]. Преувеличенность жестов – это сущностная черта сценического искусства.

Созданию эффекта театральности способствует мотив перевоплощения. Герои часто меняют свои роли в связи с обстоятельствами, настроением или без видимой причины. Мы наблюдаем смену социальной роли в следующем эпизоде: «На следующий год они будут ходить в шестой класс на улице Комартен, презирать улицу Амстердам, разыгрывать какие-то роли и сменяют сумку (или ранец) на четыре книги» [21]. Элизабет меняет свое поведение в связи с болезнью брата: «Она сменила ампулу мегеры на ампулу нянюшки», «А Игра длилась. Элизабет держалась своего решения, вживалась в роль» [21]. И даже смерть не может помешать главным героям находиться в игре и соответствовать роли: «Поскольку дядюшка разболелся, помолвку и свадьбу справляли на скорую руку в атмосфере искусственной веселости, играя каждый свою роль» [21].

В драме «Ужасные родители» за некоторыми комнатами закреплено необходимое действие: «В гостиной? В нашем доме понятие «гостиная» невозможно. Трагедии разыгрываются в комнате Софи. Это место преступления» [23]. «Театральный хронотоп» дома способствует развитию конфликта и образов персонажей, поскольку делит и присваивает противоположные «роли» последним: ребенок – взрослый.

Все герои в произведениях подвержены данной антитезе. Так, в роли «взрослых» представлены Жорж и Леони, заботящиеся о порядке и благополучии «кибитки». А в роли «ребенка» – Ивонна. Несоответствие социальных ролей, противоречие внутреннего и внешнего миров героини являются основой одного из конфликтов: «Леони. Это уж мое дело. Я уважаю Жоржа. Я боялась, что у меня все идет отсюда (указывает на лоб), а ты живешь

этим и этим. (Указывает на сердце и живот)» [23]. Безусловно, образ Ивонны наиболее театрализованной: «К чему трагическая поза? Ивонна!» [23]. Мишель является связующим звеном внешнего мира с домом и с трудом выбирается из «семьи циркачей» благодаря возлюбленной Мадлен. Уходя из дома, он разрушает театрализацию их пространства и среды: «Не требуй от меня, чтобы я всерьез говорил о подобной нелепости. Имя! Среда! Смотрела ли ты когда-нибудь с верхнего яруса на театральный зал? Все эти люди друг друга не знаю, у каждого своя среда, каждый уверен, то лишь его среда чего-то стоит. Возможно, что когда-то среда была чем-то реальным, теперь ее нет» [23].

Ивонна трагически воспринимает эту новость: «Пусть женится на шлюхе! Пусть развалится ваш табор, опрокинется кибитка, пусть развалится и сгниет в канаве. Пусть! Я пальцем не шевельну, чтобы вам помочь» [23]. После чего наступает ее смерть, поскольку Ивонна не может жить без «дома», «цыганской кибитки», «табора», «труппы бродячих комедиантов». Помимо этих ролей, герои присваивают друг другу и другие роли, соответствующие их характеру: «Нашей труппе бродячих комедиантов не хватало только “подводного стрелка”. В старом халате, вечно раскладывающая пасьянсы, я, разумеется, гадалка. Ты, безусловно, укротительницы: ты была б великолепной укротительницей...» [23] или «Ты, словно судья, произносишь обличительные речи и желаешь, чтобы все расплачивались» [23].

В романе «Ужасные дети» также есть противопоставление образов ребенок – взрослый, но главные герои все играют роль ребенка, следовательно это не является основой конфликта: «Повторяем и настаиваем: никто из протагонистов этого театра, даже тот, что был на ампула зрителя, не сознавал, что играет роль», [21] а наоборот создает систему образов, противопоставляемую внешнему миру взрослых, вне фантазии: «Игра для них – бегство из камеры, где они вынуждены жить, скованные одной цепью» [21].

Таким образом, в обоих произведениях Жана Кокто категория театрализации обусловлена «театральным хронотопом». Это делит

пространство произведения на внутреннее (хронотоп дома) и внешнее: «Особнячки больше не были ложами некоего странного театра, а становились просто-напросто жилищами» [21]. Антитеза ребенок–взрослый обусловлена данным соотношением пространства и не связана с формальным возрастом главных героев или социальным статусом. Элизабет и Ивонна, находящиеся в роли «ребенка», наиболее приближены к театральному поведению: им присуща неестественность, экспрессивность и соответствующая лексика.

2.2. Особенности языковых характеристик в произведениях Ж. Кокто

Категория театральности выявляется в исследуемых произведениях Жана Кокто и на лексическом уровне.

Так, в романе «Ужасные дети» у главных героев есть свой язык, обозначающий вход в игру и устанавливающий ее правила: «Очень мило. Ты ушел (на языке брата и сестры уйти означало: “быть в определенном состоянии, вызванном Игрой”; они говорили: “я ухожу”, “я ушел”. Беспокоить ушедшего игрока было непростительным нарушением правил), – ты ушел, а я тут с ног сбиваюсь. Свинья» [21].

В драме «Ужасные родители» также есть слово-посредник между внутренним пространством дома и внешним миром. Но, в отличие от предыдущего примера, оно не является локальным обозначением жизни «детей», а проникает из мира «взрослых» посредством Мишеля и вызывает неприязнь у жителей «кибитки»: «Возможно. Но бывает, что, залетев откуда-то со стороны, слово остается в семье. Это ваше выражение «не–ве–ро–ятно» чем-то сильно напоминает краденого ребенка» [23].

В обоих произведениях наблюдается соответствующая театральности терминология, которая указывает на тот или иной драматический жанр представленного эпизода: «Уж не знаю, драма это или фарс. Во всяком случае, это шедевр» [23] или «Удивительная скорость заносила их в абсурд, порождая планы комнат, подобные планам на будущее» [21]. Кроме того, комнатам свойственно прямое, эксплицитное отождествление со сценой: «Очень жаль.

Будь мы на сцене, страдания мои были бы воображаемыми, а интрига могла бы заинтересовать зрителя...» [23] и «он не нашел бы в этой молодежи сюжета для жанровой сценки в излюбленном им роде» [21]. Театральные выступления отождествляются с болезнью: «Ночная сцена стала форменным пароксизмом» [21], «она теперь понимала, разбиралась в своих действиях, управляла ими – так паралитик встает от удара необычайного события» [21]. Таким образом, мы наблюдаем «театр в театре», когда внешняя публика смотрит пьесу, внутри которой публика, состоящая из актеров, также присутствует на представлении. Но несмотря на отождествление персонажей драмы «Ужасные родители» с актерами и фактическим принятием ими той или иной роли, сами герои этого не признают, точно так же, как в романе «Ужасные дети»: «Я думала, что ты напускаешь на себя бодрый вид, играешь роль. Я ошибалась. Ты слепа» [21] или «Мы не на театральных подмостках. Нас окружают настоящие четыре стены, которым следует услышать правду» [21].

Так, фраза «я ухожу» и лексема «не–ве–ро–ятно» являются связующим звеном между антитезой ребенок–взрослый в системе персонажей, либо между «театральным хронотопом» и внешним миром, выходящим за его рамки. Категории театральности соответствует не только лексика внутри произведения: «совершенно необходимо, чтобы Жорж действовал, Лео! Разве это не его роль?» [23], но и терминология, относящаяся к театральной сфере: «сцена», «фарс», «абсурд», «драма», «интрига», «зритель».

Таким образом, в произведениях Жана Кокто «Ужасные дети» и «Ужасные родители» ярко выражена категория театральности, которая является основой для образования персонажей и хронотопа.

ГЛАВА III. МИФОПОЭТИКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЖАНА КОКТО «УЖАСНЫЕ ДЕТИ» И УЖАСНЫЕ РОДИТЕЛИ»

3.1. Мифологизация художественных образов и пространства в драме

«Ужасные родители»

Современники давали множество определений Жану Кокто – этому общественному деятелю в сфере искусства: «избалованное дитя века», «легкомысленный принц», в прессе чаще всего его называли «принцем поэтов» и «принцем удачи», а писатель Г. Адер наградил его игривым званием «обнаженный денди». Себя же Кокто считал прежде всего поэтом, а свои произведения классифицировал как «критическую поэзию», «поэзию романа», «поэзию театра» и «поэзию кино» [13]. По мнению Кокто, только поэту подвластно открыть красоту мира и трансформировать реальность. Именно поэт является создателем мифов, а поэзия это – способ, инструмент, с помощью которого это можно сделать. Исследовательница Е.В. Гнездилова считает, что Кокто «на основе античных мифов создает особое мифопоэтическое пространство», для него миф – это «способ прикоснуться к основам бытия, обнажить структурные компоненты внутреннего “Я”, способ найти себя, идентифицировать собственную личность» [13].

За несколько месяцев до своей смерти Жан Кокто снял последний фильм. Это была 25-минутная короткометражка под названием «Послание Жана Кокто, адресованное в 2000 год», в котором поэт признается: «Я всегда предпочитал истории мифологию. Потому что история состоит из истин, которые со временем превращаются в ложь. А мифология состоит из лжи, которая со временем становится истиной. И если у меня есть шанс продолжить жить в ваших умах, то это будет в мифологической форме» [38].

Так, свою личность он превратил в миф, а мифологизацию сделал основным приемом при создании своих произведений, что в целом характерно для литературы XX–XXI вв. [38]. И нельзя не согласиться с Н.В. Бунтман: «Истинная биография Кокто – не в хронологии дат, а в его произведениях.

Жизнь поэта можно изучать по его романам, стихам и фильмам. И каждый раз с необычайной точностью сквозь одни и те же контуры и игру светотени мы видим одно и то же тонкое лицо, обрамленное ореолом взлохмаченных волос, узнаем его мальчишеский силуэт» [21].

Однако, если посмотреть на хронологию, то драма «Ужасные родители» выделяется среди остальных произведений «бульварного» [18] театра Жана Кокто с тематической и жанровой точки зрения. На первый взгляд, Кокто ограничивается использованием схемы традиционной мелодрамы. Ивонна и Жорж, родители Мишеля, препятствуют его любви к простой девушке Мадлен, пытаются помешать их браку. Но любовь в конце концов побеждает, и молодые люди соединяются. Но традиционная канва используется Кокто для того, чтобы высмеять будничные ценности.

Ведущим мотивом в пьесе является противопоставление гармонии и хаоса. По сути, это один из главных мотивов в античной трагедии. В драме мы наблюдаем, как миф встраивается в структуру литературного текста. Пространство мифа парадоксально, и данные категории организуют пространство произведения. Место, где происходят основные события, – олицетворение хаоса, в нем царит вечный беспорядок. Жители называют пространство «цыганской кибиткой», «табором» и «домом».

Жан Кокто создал монолитную драму с героями, имеющими противоречивый характер. Мотив гармонии и хаоса передается на уровне персонажей пьесы, которые условно можно разделить на две группы. В первой находятся жители дома: Ивонна, Жорж, Мишель и Леони.

Ивонна – мать семейства, она организует вокруг себя остальных героев драмы.

Во-первых, мифологизирована тема смерти в ее образе. Пьеса начинается с того, что Ивонна намеренно отравилась инсулином, и заканчивается самоубийством Ивонны в том же месте. Время и пространство мифа цикличны и имеет тенденцию возвращаться к истоку [42], что создает кольцевую композицию. Ивонна является причиной хаоса: «Леони. Ты

посеяла неряшливость, грязное белье, папиросный пепел, мало ли что. А пожинаешь ты вот что: Мишелю душно в вашей комедиантской кибитке, он захотел вдохнуть свежего воздуха» [23].

Доминанта образа Ивонны – комплекс Иокасты, поэтому причина душевных переживаний – сын Мишель, который впервые в жизни не ночевал дома. Ивонна растворилась в сыне, она поглощена любовью и переживаниями: «ты влюблена в Мишеля по-сумасшедшему, и ты мешаешь ему жить» [23] и одолевает его гиперопекой: «С того самого дня, как родился Мишель, ты изменила Жоржу. Ты перестала заниматься Жоржем, чтобы целиком посвятить себя Мишелю. Ты обожала Мишеля... до безумия, и любовь твоя лишь росла вместе с его ростом. Они росли вместе» [23]. Ивонна не различает мужа и сына: «Если бы Жорж спал в моей комнате, то для меня это было то же самое. Его близость для меня не больше, чем близость Мика» [23]. А времяпрепровождение сына с другой женщиной расценивается героиней как предательство: «Ивонна. Значит, Мишель тоже изменял... То есть лгал мне» [23].

Только Мишель называет маму по имени Софи – это их сближает. Несмотря на то, что остальные не понимают причину фамильярного обращения. В его образе эксплицитно выражен Эдипов комплекс: «Мишель. Когда я был маленький, я хотел жениться на маме. Папа мне говорил: “Ты еще молод”, а я ему отвечал: “Я дождусь, пока буду на десять лет ее старше”» [23], но герой уже не ребенок, ему тесно в «цыганской кибитке» и он готов покинуть дом. Ирония драмы Жана Кокто «Ужасные родители» заключается в том, что родители и дети поменялись местами: мы видим, как Кокто создает реальность и дети занимают место родителей, уклады самого мироздания перевернуты с ног на голову, мифологический хаос поглощает это семейство. Так, Мишель, объясняя свою пропажу, обращается к родным: «Послушайте, дети мои...» [23]. Отец, в свою очередь, тоже осуждает решение сына: «Жорж. Все равно, этот брак – нелепица. Мишель должен остаться в своей среде, я хочу для него иной жизни» [23].

Леони на первый взгляд сложно отождествить с остальными героями, поскольку только она пытается поддерживать порядок в «цыганском таборе»: «Леони. Возможно... Моя мания – порядок, ваша – беспорядок» [23]. С одной стороны, Леони выступает сторонним наблюдателем и человеком, который выносит всем вердикты: «я наблюдаю за вами и думаю: что же произойдет, если предоставить вас самими себе... Но потом побеждает моя страсть к порядку, и я вас спасаю» [23]. С другой стороны, героиня признает противоречивость своих желаний: «Леони. А какая же это роскошь, Жорж, противоречить себе! Единственная моя роскошь!» [23], дополняет образ Ивонны, берет на себя роль хранительницы домашнего очага: «Мишель. Я же тебе говорю, тетя Лео – это ангел-хранитель нашего табора. Она очень хороша собой, очень элегантна, очень прямодушна. Она бранит нас за беспорядок, но, по сути дела, не могла бы жить без него» [23] и вместе с тем, роль судьи: «Ты, словно судья, произносишь обличительные речи и желаешь, чтобы все расплачивались» [23].

Не уживается в мифологическом хаосе, но является причиной ссор и скандалов возлюбленная Мишеля – Мадлен, которая физически не выносит пространства табора: «Мадлен. Я ненавижу ложь. От малейшей неправды я просто заболеваю» [23]. Затянутая в круговорот событий между отцом и сыном, она ставит под сомнение дальнейшую жизнь с Мишелем: «Мадлен. А может быть, я и правда не создана для вашей среды...» [23].

Жан Кокто в «бульварной» пьесе «Ужасные родители» остается верен своим мифопоэтическим принципам. Воспроизведя будничных персонажей, автор вводит в них мифологические образы и помещает в мифологизированное пространство. Автор представляет сцену из жизни людей как сцену из абсолютного мифа, тем самым расширяя границы драмы и представляя ее события на архетипическом уровне.

3.2. Мифопоэтический мотив сна в пространстве произведения

«Ужасные дети»

Жан Кокто считал, что сон позволяет погрузиться в мир, который не ограничен временем и пространством. Сон дает человеку возможность почувствовать, каково это быть свободным от ограничений реального мира и позволяет увидеть то, что невозможно увидеть в обычной жизни. Это способ расширения границ и приобщения к вечности: «Очевидно, что складка, благодаря которой вечность делается для нас доступной, во сне ощущается иначе, чем в реальности. Что-то в этой складке распрямляется. Тогда наши границы раздвигаются. Прошлое и будущее уже не существуют, мертвые снова живы...» [22].

Жан Кокто никогда не относил себя к определенному течению в искусстве, но сохранил в своем творчестве черты сюрреализма. Современники писателя сделали значительный вклад в становление сюрреализма. Так, А. Бретон в «Манифесте сюрреализма» превозносит роль сновидения, которое позволяет увидеть мир со всей ясностью. Погружаясь в подсознание, сюрреализм должен был открыть истину. Также писал о категории сна и реальности: «Я верю, что эти два на первый взгляд противоположных состояния, сон и реальность, когда-нибудь сольются воедино, образовав некую абсолютную реальность, надреальность сюрреальности» [7].

Современная исследовательница З.А. Адашевская в статье «У истоков сюрреализма. Абсолютизация бессознательного» отмечает отношение Жана Кокто ко сну: «Кокто воспекает не сон, а само состояние грезы. Этот спуск без падения – в глубины, недоступные никакому определению и измерению. Суть различия философии Кокто с философией сюрреалистов заключается в том, что состояние плавного погружения в себя, дрейфа на грани сознания не является самоцелью, но лишь проводником в мир, который поэт может почувствовать как медиум, и этот, иной, мир существует где-то за пределами не только человеческого сознания, но вообще всего человеческого» [2].

Художественное пространство романа «Ужасные дети», как уже было отмечено, делится на внутреннее и внешнее. Мы отметили, что в драме «Ужасные родители» пространство дома – это олицетворение хаоса. В романе «Ужасные дети» мотив противопоставления хаоса и космоса вновь выявляется: «Эти ужасные дети напичкиваются беспорядком, смолисто-липким месивом ощущений» [21].

Детская комната для Элизабет и Поля – панцирь, где возможно укрыться от внешнего мира, в котором невинным, чистым душам нет места. Н.В.Бунтман обращает наше внимание на мысль самого автора о Поле и Элизабет: «В заметках о романе он пишет, что описываемые брат и сестра – “абсолютно чистые существа. Я это объясняю в книге, они живут, как две души в одной оболочке”» [21].

Маскарад, переодевание, драматические сцены, неестественность поведения, сливаются с мифопоэтикой художественного мира, и все вместе носит ритуализированный и бессознательный характер: «Быть может, эти девственно-невежественные души, повинувшись некоему ритму, совершают действие, столь же волнующее, как то, что смыкает на ночь лепестки цветов» [21].

Реальная жизнь является угрозой для невинных душ и вместе с этим – добычей: «Диалог затухал, обрывался, и бойцы делили добычу – реальную жизнь, которая теснила сновидения, колебала растительную жизнь детства, населенную исключительно вещами безобидными» [21], здесь совмещается детская непосредственность с опасной любознательностью.

Настасья Хрущева отмечает особенности перевода заглавия романа: «”Жестокие дети” – не совсем корректный перевод названия романа “Ужасные дети” Кокто. Сам Филип Гласс, переводя эту вещь на английский, дал ей новое название. Партитура в английской версии называется *Children of the game*, “Дети игры”» [44]. Другое название романа – «Дети игры». Данную категорию мы рассмотрели в предыдущих главах, сейчас необходимо акцентировать внимание на мотиве сна в художественном пространстве произведения.

Неосознанность, непосредственность Поля и Элизабет выходит за временные рамки: «Именно этой первобытной бессознательности и была обязана пьеса своей вечной молодостью» [21]. Дети, находясь в игре, которая носит характер ритуала, теряют не только категорию времени, но и ощущение реальности, находятся практически в бессознательном состоянии – для них естественном: «Игра – термин очень неопределенный, но именно так называл Поль полусознание, в которое погружаются дети; в этом ему не было равных. Он подчинял себе пространство и время; прибирал к рукам грезы, переплетал их с реальностью, умел жить между светом и тенью, они воображали, что Игра для них – бегство из камеры, где они вынуждены жить, скованные одной цепью» [21]. Кроме того, Поль страдает от бессонницы: «У Поля иногда случались легкие приступы сомнамбулизма» [21]. В этом состоянии Элизабет наблюдает за ним и сравнивает со статуей, даже когда тот находится в движении: «Стоило Элизабет увидеть, как высовывается и протягивается характерным движением длинная нога, она переставала дышать, замороженно следя за действиями живой статуи, которая бродила, искусно обходя препятствия, возвращалась и вновь укладывалась» [21].

Таким образом, мы наблюдаем, что Жан Кокто рассматривает сон как категорию, которая стирает границы между прошлым и будущим, то есть создает пространство без времени. Эта идея очень близка Андре Бретону, который считал, что сон и реальность должны создать надреальность, где возможно найти истину. В романе «Ужасные дети» пространство и сон нивелируются: «Элизабет спала, и ей снился такой сон: Поль умер Агата тормошила окаменевшую Элизабет, которая не могла понять, не спит ли она, не продолжение ли это ее сна. Наконец обе побежали наверх» [21]. Действия героев обретают ритуализированный и бессознательных характер, граничащий с детской непосредственностью. Все облекается в пространство хаоса, далекого от внешнего, реального мира.

3.3. Архетипический образ ребенка и его взаимодействие с внешним миром

Художественный мир в произведениях Жана Кокто «Ужасные дети» и «Ужасные родители» мифопоэтичен за счет введения в него соответствующих мотивов, хронотопа и традиционных образов, которые закрепились в мировой литературе и стали носителями определенных смыслов. Понятие архетипа было рассмотрено К.-Г. Юнгом. Основная причина появления архетипов в литературе, по мнению научного деятеля, обусловлена необходимостью в гармонизации бессознательных и сознательных начал в человеке. Юнг выделяет феноменологические характеристики архетипа ребенка: заброшенность, непреодолимость, единство начального и конечного. Именно архетип ребенка нашел отклик у деятелей искусства во Франции начала XX века. Е.Д. Гальцова, исследуя мифопоэтику, отмечает: «Одним из вариантов такого приема было изобретение собственно сюрреалистического мифа – мифа о мгновенно растущих, чрезмерно умных и быстро исчезающих детях» [9]. Французский писатель А. Моруа в работе «От Монтеня до Арагона» вспоминает о Жане Кокто как о ребенке: «Он был гениален в своих творениях, а в жизнь вложил свой большой талант, талант, сочетавшийся с неловкостью, почти ребяческой, потому что всегда оставался ребенком, изумленным, нежным и робким» [29].

С начала XX века во Франции часто появляется образ ребенка. Архетип ребенка становится в романе «Ужасные дети» основополагающим, потому что бегство от чуждого мира, от окружающей действительности возможно только с помощью детских фантазий: «Свою комнату, затягивающую, ненасытную, они обустроивали грезами и считали, что она им ненавистна» [21]. Ранее К.-Г. Юнг в книге «Архетипы и коллективное бессознательное» писал о продолжении детства, благодаря ритуалу: «Ритуальные повторения мифического события имеют своей целью вновь и вновь продемонстрировать сознанию образ детства и всего, что с ним связано, дабы не оборвалась связь с исходным состоянием» [46].

В романе «Ужасные дети» описываются сложные отношения между братом и сестрой, которые являются половинками одной души: «Умер, но и ты только что умерла; вот почему ты можешь меня видеть, и мы всегда будем вместе» [21]. Они живут в изоляции и сталкиваются с неблагоприятными обстоятельствами, приводящими к разрушению их существования. Поль и Элизабет очень рано теряют мать и с этого момента дети предоставлены сами себе и судьбе. К.-Г. Юнг пишет о заброшенном ребенке следующее: «“Ребенок” означает нечто, развивающееся в направлении независимости. Он может это сделать, лишь отмежевавшись от своих истоков; поэтому покинутость – необходимое условие, а не просто сопутствующий симптом» [46]. Главные герои как никогда покинуты, рассеять тяжесть будней им помогают только собственные фантазии и друзья. Н.М. Агостино分析了 мифопоэтическое начало в образе возлюбленного Поля и врага Элизабет: «Как Даржелос в “Ужасных детях”, мифический герой одновременно невинен и жесток, он воплощает все эти противоречия и живет на границе двух миров, которым он принадлежит: нашего и потустороннего. Он бесконечно путешествует из одного мира в другой, что является следствием его двойственной природы» [1].

Герои, являющиеся архетипами ребенка, не приспособлены к внешнему миру. При столкновении с реальностью фантазии рушатся, и вместе с ними разрушается внутренняя цельность этих героев. В финале Поля уничтожает лихорадка, и Элизабет не может представить жизнь без брата и без их неповторимой игры: «Поль, обессиленный, уронил голову. Элизабет подумала, что это конец, приставила дуло к виску и выстрелила» [21]. Из-за смерти Поля, сестра вынуждена была бы повзрослеть, но это невозможно, поскольку герои – одно целое и являются зависимыми друг от друга.

Жан Кокто описывает и возвышает ценности, связанные с детством, и мифологизирует их. Детство – потерянный рай. Однако персонажи Элизабет и Пол утверждают, что это лишь миф. Истина заключается в выборе между полным отказом, который возможен только после смерти, и полным

принятием, что приведет к распаду личности и на что герой Кокто пойти не может, поскольку он не может принять будничны́й мир ввиду своей поэтической души.

В драме «Ужасные родители» главные герои меняются социальными статусами и, таким образом, Ивонна является наиболее ярким выражением архетипа ребенка. Леони обличает сущности героев: «Это ты с ума сошла. Я говорила, что все вы – ты, Жорж, Мишель – принадлежите к породе, которую я противопоставляю породе взрослых. Но в том смысле, как ты говоришь, Мишель уже не ребенок. Он мужчина» [23] и «На этом свете люди делятся на детей и взрослых. Я, к сожалению, принадлежу к числу взрослых. Ты... Жорж... Мик – вы принадлежите к породе детей, к тем, кто никогда не расстается детством» [23].

Завязка конфликта – разговор Мишеля с родственниками, в котором сообщает о том, что хочет их познакомить со своей возлюбленной. Мишель случайно называет родителей детьми: «Послушайте, дети мои... (Спохватившись.) Простите... Послушай, папа, послушай, тетя Лео, не омрачайте моей радости... Я хотел...» [23]. Мадлен, в свою очередь, тоже становится в новой семье ребенком: «Нет, дорогой мой Жорж, совсем нет. Мадлен меня не окрутила. Ей это незачем было делать. Она ребенок, несчастный ребенок...» [23].

Ивонна не готова к помолвке Мишеля, поскольку Мадлен – из внешнего мира и не является частью «табора», «кибитки» и «труппы бродячих комедиантов». И уход сына из семьи – большой удар, к которому она не готова. После смерти Мишель говорит всю правду о матери: «Посмотрите на женщину, которая прошла всю жизнь с закрытыми глазами. А теперь, когда она умерла, их ей никто не закроет» [23]. Ивонна жила в иллюзиях, с закрытыми глазами, а вел ее за руку Мишель. Ее покинули, и без сына дальнейшая ее жизнь стала невозможной.

Жан Кокто – поэт, которому стало подвластно создание мифов. С помощью мифов он не только исследовал свою личность, но и преображал

пространство вокруг себя. Так, ведущим мотивом, в произведениях «Ужасные дети» и «Ужасные родители» является противопоставление гармонии и хаоса. Мотив организует образы персонажей и хронотоп. В драме Жан Кокто создает, на первый взгляд, обыденных персонажей, однако вводит мифологические образы Эдипа и Иокасты, а также помещает их в мифологизированное пространство хаоса. Таким образом, автор представляет сцену из жизни людей как сцену из античного мифа, что выводит произведение и его персонажей на уровень абсолюта. В романе «Ужасные дети» мифопоэтический пласт, то есть внутреннее пространство – хаос, мотив сна и архетипические образы детей – сливаются воедино.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате исследования были выявлены способы реализации категории театральности и мифопоэтики в романе «Ужасные дети» и драме «Ужасные родители» Жана Кокто.

Изучив теоретические работы, посвященные категории театральности, было выявлено, что данная категория имеет не до конца устойчивый понятийный аппарат и терминологическую базу, так как отношения между основными понятиями «театральность», «театрализация», «драматургичность», «сценичность» очень приближенные и едва различимые в некоторых научных концепциях. В литературе категория театральности проявляется в особой поэтике, свойственной данной категории. В первую очередь, это сценический способ развертывания сюжета и изображение характеров персонажей. Основными характеристиками театральности как качества прозаического текста становятся визуальность, зрелищность, экспрессивность, маскарадность и декоративность.

В обоих произведениях Жана Кокто театрализация обусловлена «театральным хронотопом». Это делит пространство произведения на внутреннее (хронотоп дома) и внешнее. Антитеза ребенок – взрослый обусловлена данным соотношением пространства и не связана с формальным возрастом главных героев или социальным статусом. Элизабет и Ивонна в драме «Ужасные родители», находящиеся в роли «ребенка», наиболее приближены к театральному поведению. Им присуща неестественность, экспрессивность, что подчеркивает и язык персонажей.

Категория театральности выделяется на лексическом уровне. Фраза «я ухожу» и лексема «не-ве-ро-ятно» являются связующим звеном между антитезой ребенок – взрослый в системе персонажей, либо между «театральным хронотопом» и внешним миром, выходящим за его рамки. Категории театральности соответствует не только лексика внутри

произведения, но и терминология: «сцена», «фарс», «абсурд», «драма», «интрига», «зритель».

Таким образом, в произведениях Жана Кокто «Ужасные дети» и «Ужасные родители» реализуется категория театральности с помощью поэтических средств (сравнение), художественных образов (пространство, герои), также театрализация заметна и на лексическом уровне (соответствующая театру терминология). Жан Кокто, несмотря на жанрово-родовую специфику, создает в романе и драме единое мифопоэтическое пространство.

Мифопоэтика в драме Жана Кокто «Ужасные родители» проявляется на разных художественных уровнях. Так, ведущим мотивом становится один из основополагающих мотивов в античной трагедии – противопоставление гармонии и хаоса. Данные категории организуют и пространство произведения. Образы героев содержат в себе мифологические аллюзии (Ивонна – Иокаста, Жорж – Эдип). Жан Кокто в «бульварной» пьесе «Ужасные родители» остается верен своим мифопоэтическим принципам. Воспроизводя обычных, «будничных», «бульварных» персонажей, автор дополнил их образы, наделив архетипическими чертами мифологических героев, и поместил в мифологизированное пространство. Так, писатель представляет сцену из жизни людей как сцену из абсолютного мифа, тем самым расширяя границы драмы и представляя ее события на архетипическом уровне.

В романе «Ужасные родители» доминирующим становится мифопоэтический мотив сна, который стирает границы между прошлым и будущим, то есть создает пространство без времени. В пространстве произведения сон нивелируется, стираются все границы. Действия героев обретают ритуализированный и бессознательный характер, граничащий с детской непосредственностью. Все облекается в пространство хаоса, далекого от внешнего, реального мира.

В произведениях Кокто прослеживается архетипический образ ребенка. С одной стороны, это объясняется соответствующим интересом

сюрреалистов, а с другой стороны, фигурирует и отражается личность писателя. А. Моруа вспоминает о Жане Кокто как о ребенке: «Он был гениален в своих творениях, а в жизнь вложил свой большой талант, талант, сочетавшийся с неловкостью, почти ребяческой, потому что всегда оставался ребенком, изумленным, нежным и робким» [29]. В романе Жан Кокто описывает и возвышает ценности, связанные с детством, и мифологизирует их. Детство – это потерянный рай (мотив «потерянного рая» наиболее ярко проявляется в киносценарии, а затем и в фильме Жана Кокто «Кровь поэта»). Однако персонажи Элизабет и Пол утверждают, что это лишь миф. В драме Ивонна жила в иллюзиях, с закрытыми глазами, а вел ее за руку Мишель. Ее покинули, и без сына дальнейшая жизнь стала невозможной. Автор расширяет границы драмы, представляя сцену из жизни людей как сцену из абсолютного мифа. В романе мифопоэтический пласт, то есть внутреннее пространство – хаос, мотив сна и архетипические образы детей – сливаются воедино.

Таким образом, категория театральности и мифопоэтика становятся ведущими средствами поэтики Жана Кокто, писателя, чье творчество неразрывно связано с мифологизацией как собственной личности, так и персонажей своих произведений, которые переходят из драмы в роман, из романа – в стихотворения, из стихотворений – в кино и так до бесконечности. Так Кокто представляет современную ему действительность, которая для поэта неотделима от его собственных времени и пространства, слитых воедино с временем и пространством Франции XX века, и от театральности, которая становится способом его самопрезентации в искусстве XX столетия.

В результате исследования был разработан конспект урока, который позволит учащимся воспитать эстетическое чувство, которое рождается из соприкосновения с искусством театра, а также привить любовь к зарубежной литературе. Разработанные методические рекомендации представлены в Приложении А.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Агостиньо Н.М. Миф в творчестве Жана Кокто: индивидуальный характер отражения констант универсальной культуры // Высшее гуманитарное образование XXI века: проблемы и перспективы: Материалы пятой международной научно-практической конференции, Самара, 20–21 сентября 2010 года; Отв. ред. Л.В. Вершинина. Самара: Самарский государственный социально-педагогический университет, 2010. С. 3–5.
2. Адашевская З.А. У истоков сюрреализма. Абсолютизация бессознательного // Вестник ВГИК. 2012. № 12–13. С. 296–305.
3. Антология французского сюрреализма, 20-е гг. / Сост., вступ. ст., пер. с фр. и коммент. Исаева С. А., Гальцовой Е. Д. М.: ГИТИС, 1994. 390 с.
4. Апинян Т.А. Игра в пространстве серьезного: Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие. С.-Петербург. гос. консерватория, Ин-т народов Севера Рос. гос. пед. ун-та. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2003.
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
6. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 121–290.
7. Бретон А. Манифест сюрреализма / Пер. Л. Андреева и Г. Косикова // Называть. вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. / Сост. Л. Г. Андреева. М.: Прогресс, 1986. С. 40–59.
8. Бриссон Л. Платоновская концепция мифа и ее развитие в античной философии // Вестник РХГА. 2012. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/platonovskaya-kontseptsiya-mifa-i-ee-razvitiye-v-antichnoy-filosofii> (дата обращения: 31.03.2023).

9. Бунтман Н.В. Вместо предисловия // Кокто Ж. [Сочинения]: в 3-х томах с рисунками автора. Т. 1: Проза. Поэзия. Сценарии. Пер.с фр.; Сост., предисл.и коммент. Н. Бунтман. М: Аграф, 2001. С. 7–32.
10. Гальцова Е.Д. Мифы и их театрализация во французской сюрреалистической драматургии // Вопросы театра. 2008. № 3–4. С. 296–316.
11. Гальцова Е.Д. Сюрреализм: от эстетики разрыва к «суммированию» культуры // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика / [под ред. Ю. Н. Гирина]. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 471–529.
12. Гальцова Е.Д. Сюрреализм и театр: к вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма / Российский гос. гуманитарный ун-т, Российская акад. наук, Комис. по лит. и интеллектуальной культуре Франции Науч. совета «История мировой культуры», Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: РГГУ, 2012. 546 с.
13. Гнездилова Е.В. Античный миф как основа эстетической концепции Жана Кокто // Вестник Тверского государственного университета. Серия Филология. 2019. 1(60). С. 171–178.
14. Гнездилова Е.В. Жан Кокто и художественная революция первой четверти XX века // Бизнес и дизайн ревю. 2016. Т. 1. № 4 (4). С. 13.
15. Давыдов В.Г. Элементы театральной выразительности: опыт системного анализа: диссертация ... канд. искусствоведения: 17.00.01. Москва, 1986. 175 с.
16. Евреинов Н.Н. Демон театральности / Сост., общ. ред. и комм. А.Ю. Зубкова и В.И. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002. 535 с.
17. Жиличева Г.А. Комический модус художественности в русских романах XX в.: диссертация ... канд. филол.х н.: 10.01.08. Новосибирск, 2002. 276 с.
18. Зеленина О.И. Поэзия Жана Кокто // Вестник Чувашского университета. 2007. № 1. С. 354–357.

19. Клименок А.В. «Бульварный» театр Жана Кокто / А. В. Клименок // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2019. Т. 19, № 1. С. 67–72.
20. Клименок А.В. Приемы автомифологизации в творчестве Жана Кокто // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2014. № 3. С. 32–39.
21. Клименок А.В. Интертекстуальность в пьесах Ж. Кокто «античного периода» // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2013. № 2. С. 87-93.
22. Кокто Ж. Жан Кокто: Избр. произв. в 3 т. Т. 1: Проза: Двойной шагат. Ужасные дети. Белая книга: Romans: Le grant écart. Les enfants terribles. Le iivre blanc Поэзия: Poésies. Сценарии: Кровь поэта. Орфей. Завещание Орфея: Cinema: Le sang d'un poète. Orphée. Le testament d'orphée. М.: Аграф, 2001. 442 с.
23. Кокто Ж. Жан Кокто: Избр. произв. в 3 т. Т. 3: Эссеистика. Киров: ОАО Дом печати – Вятка, 2005. 413 с.
24. Кокто Ж. Трудные родители. URL: <https://litresp.ru/kniga/ru/K/kokto-zhan/trudnie-roditeli> (дата обращения: 13.01.2023).
25. Левбарг Л.А. Кокто. URL: <http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000012/st006.shtml> (дата обращения: 14.02.2023).
26. Липнягова С.Г. Театральность как категория в поэтике романа. К постановке проблемы // Преподаватель XXI век. 2007. № 1. С. 125–131.
27. Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. 479 с.
28. Лотман Ю.М., Минц З.Г., Мелетинский Е.М. Литература и мифы. URL: <http://www.philologos.narod.ru/myth/litmyth.htm> (дата обращения: 28.01.2023).
29. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. М.: Наука, 1976. 407 с.

30. Моруа А. От Монтеня до Арагона / пер. с франц.; сост. и пред. Ф. С. Наркирьера. М.: Радуга, 1983. 677 с.
31. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / пер. с нем. Г.А. Рачинского. СПб.: Азбука, 2014. 219 с.
32. Онеггер А. О музыкальном искусстве: Пер. с фр. / Коммент. В. Н. Александровой, В. И. Быкова. Л.: Музыка, 1979. 264 с.
33. Осипова Н.О. Мифопоэтика как сфера поэтики и метод исследования // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. 2000. № 3. С. 46–52.
34. Пави П. Словарь театра / Пер. с фр. под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. 480 с.
35. Пахсарьян Н.Т. Поэтика театральности в «Театре Клары Гасуль» П. Мериме // Материалы международной юбилейной (1803–2003) научной конференции. М.: ИМЛИРАН, 2010. 237 с.
36. Платон. Сочинения в 4 т. / под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса; пер. с древнегреч. [М. С. Соловьева и др.]. Т. 1. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2006. 629 с.
37. Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века / Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 2008. 283 с.
38. Полякова Е.А. Поэтика драмы и эстетика театра в романе «Идиот» и «Анна Каренина» / Рос. гос. гуманитар. ун-т. Москва: РГГУ, 2002. 324 с.
39. Послание Жана Кокто, адресованное в 2000-й год. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=D5GrDw9vmxE> (дата обращения: 18.03.2023).
40. Прудюс И.Г. Мифологизация личности Мольера в графическом романе М. Пуарсона и Р. Марайи // Воропановские чтения: материалы III Международной научно-практической конференции. Красноярск: Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева, 2022. С. 68–70.

41. Стерьепулу А.Э. Введение в сюрреализм / пер. Л. Акопяна. Львов: БаК, 2008. 144 с.
42. Тейлор Э.Б. Первобытная культура: Пер. с англ / Предисл. и примеч. А. И. Першица. М.: Политиздат, 1989. 572 с.
43. Токарева Г.А. Мифопоэтика У. Блейка / Камчатский гос. ун-т им. Витуса Беринга. Петропавловск-Камчатский: Изд-во Камчатского гос. ун-та им. Витуса Беринга, 2006. 350 с.
44. Федотова М.В. Театральность и драматургичность как основа поэтики «Человеческой комедии» О. де Бальзака: дисс. канд. филол. н. Самара, 2013. 188 с.
45. Форум для обсуждения тем, связанных с балетом и оперой. URL: <http://forum.balletfriends.ru/viewtopic.php?p=545797> (дата обращения: 02.05.2023).
46. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства / Перевод [и предисл.] П. С. Попова; Под общ. ред. М.Ф. Овсянникова; Примеч. А. В. Михайлова. СПб.: Алетейя при участии фонда «Унив. кн.»: Кренов, 1996. 495 с.
47. Юнг К.Г. Архетипы и коллективное бессознательное / перевод А. Чечиной. М.: Издательство АСТ, 2019. 496 с.
48. Языкознание и литературоведение: фундаментальные и прикладные исследования: сб. науч. трудов по материалам I Международной научно-практической конференции, Казань, 31 мая 2017 года / НОО «Профессиональная наука». Казань: НОО «Профессиональная наука», 2017. 89 с.
49. Arnaud C. Proust contre Cocteau. Paris: Grasset, 2013. 202 p.
49. Borgal C. Cocteau: Dieu, la mort, la poesie. Paris: «Edition du Centurion», 1968. 216 p.
50. Brosse J. Cocteau. Paris: Gallimard, 1970. 250 p.
51. Dubourg P. Dramaturgie de Jean Cocteau. Paris: Grasset, 1954. 277 p.
52. Fulacher P, Marny D. Jean Cocteau le magnifique. Paris: Gallimard; Musée des lettres et manuscrits, 2013. 174 p.

53. Mourgue G. Cocteau. Paris: Edition universelle, 1990. 173 p.
54. Oxenhandler N. Scandal and Parade: the theater of Jean Cocteau. New Brunswick, New Jersey: Rutgers university press, 1957. 284p., c. 102
55. Steegmuller F. Cocteau: A biography. London: Macmillan, 1970. 583 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Материалы к творческому проекту по литературе в 10 классе

Тема: создание театра Жана Кокто глазами его учеников

Цель: изучение личности и творчества Жана Кокто посредством театрализации произведения «Ужасные дети» в честь Всемирного дня театра (27 марта)

Задачи:

- Образовательные: изучение произведения Жана Кокто в форме группового долгосрочного проекта; актуализация знаний в области теории литературы, театрального искусства.
- Развивающие задачи: умение осознанно использовать речевые средства в соответствии с задачей коммуникации для выражения своих чувств, мыслей; планирование и регуляция деятельности; владение устной и письменной речью, монологической речью.
- Воспитательные: воспитывать эстетическое чувство и интерес к чтению зарубежной литературы.

Тип урока: комбинированный

Форма: урок-спектакль

Оборудование: доска, проектор, музыкальный центр.

Предварительная подготовка:

Ученики: распределяют обязанности и роли: режиссер, сценарист, актер, гример, художник по костюмам, декоратор, звукорежиссер, исследователь.

Учитель: координирует подготовку, консультирует, приглашает зрителей.

Ход урока

1. Вступительный этап

- Беседа с учителем

Музыка: Marie Laforêt — Saint-tropez blues

Помните знаменитую фразу известного английского драматурга Уильяма Шекспира: «Вся наша жизнь – игра, а люди в ней – актеры»? А что для вас театр? (веселье, хорошее времяпрепровождение)

А как вы представляете современный театр? (отвечают на вопросы, приводят примеры из жизни – в каких театрах бывали).

Сегодня в театре люди могут и не сидеть в зрительном зале, а ходить и даже стать участником театральной постановки, то есть театр становится интерактивным. Отметим, что такая традиция сложилась не сразу, а в театре начала XX века, в модернистском театре, одним из представителей которого был французский драматург, культовая личность в культуре Франции всего двадцатого столетия – Жан Кокто. А знакомы ли вы с творчеством Жана Кокто? (нет)

В таком случае послушайте краткое сведение о личности и эстетических взглядах Жана Кокто, подготовленное нашими исследователями.

2. Актуализация знаний.

- Выступление учеников с темой «Эстетические взгляды Жана Кокто»

Заранее ученикам (исследователям) дается задание представить интересные факты о Жане Кокто, его мировоззрении и творчестве. Кокто был поэтом, драматургом, романистом, художником, эссеистом и режиссером. Исследователи могут представить в своем выступлении эпизоды из его фильмов. Например, «Красавицу и Чудовище» Жана Кокто сравнить с современной экранизацией Кристофа Гана (с Леа Сейду и Венсаном

Касселем). Таким образом, уже в середине века (1946 г.) история о красавице и чудовище была воплощена красочно и сказочно!

- Слово учителя

Поблагодарим наших исследователей! Теперь мы с вами обратимся к теме, актуальной для нас, – к ужасным детям и их не менее ужасным родителям (ведь такое произведение Жан Кокто тоже написал – роман «Ужасные родители»).

3. Творческий этап

Кульминация нашего театрального вечера – выступление учащихся 10 «а» класса.

- Инсценировка фрагмента произведения Жана Кокто «Ужасные дети» (1 часть)

Ученики заранее распределяют обязанности и роли: режиссер, актер, художник грима, костюмер, сценарист, декоратор, звукорежиссер, исследователь.

4. Заключительный этап

- Эвристическая беседа

Как представлен образ ребенка?

Как меняется пространство вокруг детей, почему?

Какие проблемы затрагивает автор?

Как вы думаете, какое качество или чувство Жан Кокто превозносит в этом произведении?

Таким образом, в романе Жана Кокто «Ужасные дети» театрализация обусловлена «театральным хронопом». Это делит пространство произведения на внутреннее и внешнее. Главные герои – покинутые дети, которые убегают от реального мира, чтобы спасти свою чистую душу. И вместе с тем ценят каждый миг, проведенный вместе, и дорожат друг другом.

5. Рефлексия

Спасибо талантливым участникам и внимательным зрителям! Наша встреча подходит к концу. Напоследок ответьте, пожалуйста, на следующие вопросы (на слайде):

- Что нового вы узнали сегодня?
- Что вам понравилось?
- Что пожелаете участникам?

После написания положите в коробку, мы будем рады вашим мыслям и впечатлениям.

Урок позволит учащимся развить следующие универсальные учебные действия (УУД):

- Личностные: повышенный интерес к зарубежной литературе; заинтересованность ученика в совершенствовании речи;
- Регулятивные: организация и планирование учебных и творческих действий;
- Познавательные: самостоятельная работа с текстовой информацией, установление причинно-следственных связей, построение рассуждений;
- Коммуникативные: умение формулировать собственное мнение, аргументировать и координировать его с позициями партнеров в ходе сотрудничества при подготовке к творческому заданию и во время урока.