



УДК 821.133.1.09-2+929Кокто

«Бульварный» театр Жана Кокто

А. В. Клименок

Клименок Александр Владимирович, кандидат филологических наук, независимый исследователь, Санкт-Петербург, alklimenok27@gmail.com

В статье рассматривается драматургическое творчество французского писателя Жана Кокто, а именно пьесы так называемого «бульварного периода», написанные с 1927 по 1941 г. Анализ авторских метатекстов позволяет выявить идеологические обоснования обращения к новым жанровым моделям, а интертекстуальный анализ уточняет место «бульварных» пьес в эволюции Кокто-драматурга.

Ключевые слова: Жан Кокто, французская драматургия XX века, неоклассицизм, массовая культура.

The 'Boulevard' Theatre of Jean Cocteau

A. V. Klimenok

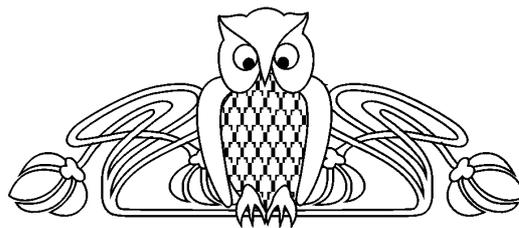
Alexandr V. Klimenok, <https://orcid.org/0000-0002-0418-1203>, independent researcher, Saint Petersburg, Russia, alklimenok27@gmail.com

The article discusses the dramatic works of the French writer Jean Cocteau, namely the pieces of the so-called 'Boulevard theatre' period, written from 1927 to 1941. The analysis of the author's metatext allows to reveal the ideological explanation of Cocteau turning to new genre models. The intertextual analysis also clarifies the place of the 'Boulevard' plays in the evolution of Cocteau as a playwright.

Keywords: Jean Cocteau, French dramaturgy of the 20th century, neoclassicism, mass culture.

DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2019-19-1-67-72>

В 1920-е гг., период становления своей драматургической карьеры, Жан Кокто (1889–1963) постоянно обращается к античному наследию: к мифологическим легендам и к сюжетам аттической трагедии. Речь идет о таких пьесах, как «Антигона» (Antigone, 1922), «Царь Эдип» (Edipe-Roi, 1925), «Орфей» (Orphée, 1925). Завершает череду драматических сочинений на античные сюжеты пьеса «Адская машина» (La Machine infernale, 1932). Античный период сменяется эпохой «бульварного театра». За период 1927–1941 гг. Кокто создаёт четыре значительных произведения в этом жанре: небольшую одноактную монодраму «Человеческий голос» (La Voix humaine, 1927) и три большие пьесы: «Трудные родители» (Les Parents terribles, 1938), «Священные чудовища» (Les monstres sacrés, 1940), «Пишущая машинка» (La Machine à écrire, первая редакция – 1941). Не ставя перед собой цели производить подробный анализ этих пьес, мы ограничимся лишь общим



разбором. Вначале рассмотрим предисловия к указанным драмам для выявления авторских интенций, а затем обратимся к тем идеологическим и поэтическим элементам, которые позволят определить место «бульварных» пьес в творческой эволюции Кокто-драматурга.

В предисловии к «Человеческому голосу» Кокто, называя причины создания пьесы, указывает на упреки критики в том, что он в своих постановках увлекается внешними эффектами, театральной машинерией. Отныне драматург стремится «к большей простоте: один акт, одна комната, один персонаж, любовь и телефон – банальный аксессуар современной драмы»¹. Автору важно «изобразить сидящую женщину <...> избегая блеска, остроумных диалогов, любовных выражений <...> короче говоря, всего того, что составляет нынешний театр, столь глубоко чтимый, покрытый патиной и притворный...» (447). Такому театру Кокто предпочитает «театр лаконичный, настоящий, живую алгебру Софокла, Расина и Мольера» (447).

Кроме того, он замечает, что, создавая эту мелодраму, вовсе не искал «решения каких-либо психологических проблем», но был занят исключительно «проблемами театрального порядка». К числу этих проблем относится, во-первых, предубеждение, согласно которому «молодой театр противостоит официальной сцене», и, во-вторых, стремление создать «не пьесу, но роль» (448).

В двух предисловиях к «Трудным родителям» Кокто высказывает схожие мысли. Автор преследовал цель – создать цельную, монолитную драму с персонажами, чей характер внутренне противоречив. Однако «легко создать такую монолитную драму при условии, что какой-нибудь центральный персонаж никогда не отклоняется от некоего присущего ему порока или добродетели, и если второстепенные лица также ведут свою линию, не отклоняясь, от начала до конца» (675). Но действующие лица «Трудных родителей» представляют характеры отнюдь не цельные, а глубоко противоречивые, постоянно изменяющие самим себе, что становится камнем преткновения для создания пьесы, которая «смотрелась бы на одном дыхании» (675). Кокто видит выход в следующем положении: «...роли должны быть принесены в жертву пьесе и служить ей, вместо того чтобы подчинять её себе» (675).

Современный театр, по Кокто, должен стать театром *действия*: «Уже долгое время я использовал декорации, которые играли. Двери, через



которые входит и выходит несчастье. Стул, на который усаживается судьба. Я ненавидел излишества и стремился их избегать. Нужно было написать пьесу, современную и голую, не давая никакого шанса ни актёрам, ни публике перевернуть дыхание. Я выбросил телефоны, письма, прислугу, сигареты, окна – всё то, что создаёт иллюзию реальности, вплоть до фамилий, которые ограничивают персонажей и которые всегда имеют какой-то подозрительный вид. Результатом явилась водевильная завязка, мелодрама и типы, которые сочетали в себе одновременно цельность и противоречивость» (676). Таким образом, простота и единство действия находятся теперь в центре внимания Кокто, в противовес устоявшейся к тому времени театральной традиции «пускать в ход большие механизмы декораций, костюмов и жестов» (677) – традиции, которой отдал дань и сам Кокто. Это же касается и языка: «Театр должен стать действием, и при этом совершенно неважно, хорошим или дурным. Франция более не обязывает нас играть в моралистов, и поэтому теперь наша главная цель – это добиваться отточенности стиля, избегая каких-либо языковых излишеств и не теряя естественности» (678).

В авторских предисловиях мы находим важные для понимания Кокто размышления о театральной публике: «Популярный театр – это театр, достойный той публики, которая лишена предрассудков, и не свидетельствует ли такой театр о полном поражении сочинений, не способных жить без декоративных уловок?» (678). О том, насколько для драматурга была важна публика и какую роль сыграла в поэтике его пьес ориентация на массового зрителя, свидетельствует статья Кокто «Populaire théâtre», появившаяся в газете «Ce soir» в ноябре 1938 г., незадолго до премьеры «Трудных родителей». Приведём отрывок из этой статьи:

«Когда я писал “Трудных родителей”, я хотел создать популярную пьесу. Но не стоит заблуждаться. Под “популярной пьесой” я понимаю пьесу, достойную доставить удовольствие широкой публике, той самой идеальной публике, которая для нас почти недостижима и с которой я не имел никаких контактов до тех пор, пока не стал поэтическим импресарио Эла Брауна (боксёр, которому покровительствовал Кокто. – А. К.) <...> Увы! мы не в Китае или Японии, где театральная публика – та же самая, что собирается у спортивного ринга. Это объясняется тем фактом, что там не ставят новых пьес, а также тем, что артисты подчиняются единому коду, а театральное действие разворачивается посредством тех же приёмов и техник, какие используются в боксе или регби. Драматург 1938 года не может без грусти наблюдать замечательную публику спортивных амфитеатров, собравшуюся на матч, страстную и захваченную действием, в то время как нетерпеливая элита покидает свои дорогие кресла и ложи, не дождавшись финала. Вот она, думает

драматург, та самая элита, на которую я обречён нелепым недоразумением. И в это же время другая публика, настоящая, отворачивается от театра, поскольку цена мест, трудности с транспортом и роскошь вестибюлей мешают ей в него прийти. <...> Потёмки кинотеатра, стадион смущают её [публику] гораздо меньше, и в то же время они гораздо более доступны ей по средствам» (771).

Настоящая, «идеальная» публика для Кокто – это публика площадного театра, наивная, подобная «двенадцатилетнему ребёнку, которого трудно заинтересовать и которого можно покорить лишь смехом и слезами» (874). Пьесы, подобные «Трудным родителям», он называет «пьесами с прямой передачей» и видит их главное назначение в том, чтобы восстановить утраченное равновесие между театром и публикой (771–772).

При этом Кокто не ощущает себя реформатором театра, но ставит себя в один ряд с великими драматургами прошлого: «Расин, Корнель, Мольер – все они были авторами Бульвара своего времени. Не будем заблуждаться – Бульвар означает широкую публику. Именно к ней обращается театр» (873). Поворот к «массовым» жанрам для Кокто естествен и закономерен, «ибо поиск нового, как говорил Стравинский, есть не что иное, как поиск прохладного места на подушке. Но скоро прохладное место нагревается, а горячее остывает и вновь становится прохладным» (873). Таким образом, обращение к «бульварному» театру нельзя представлять как неожиданный «поворот» или как некий «скачок» в поэтике Кокто. Вспомним, что ранние драматургические опыты писателя представляли собой фарсы и балаганы, а также что в «серьёзных» и «элитарных» сочинениях Кокто «античного» периода активно использовалась поэтика площадных жанров (балагана, цирка, мюзик-холла).

Итак, Кокто стремится к обновлению театральных средств, целью которого должно стать воссоединение театра (и автора) с публикой, восстановление их естественной связи. В отличие от пьес 1920-х гг., мелодрама или водевиль становятся для Кокто не жанровым кодом, сплетающимся с другими кодами, но полноценной жанровой моделью, выходящей на первый план. Теперь обратимся к некоторым содержательным моментам «бульварных» пьес Кокто.

Если «Человеческий голос» представлял собой короткую одноактную мелодраму, в центре которой был монолог (точнее, «скрытый», односторонний диалог) женщины с бросившим её любовником, то в более поздних пьесах мы обнаруживаем тенденцию к усложнению интриги. В «Трудных родителях» мы находим запутанный узел взаимоотношений между персонажами: Ивонна, слепо обожающая своего сына, не может смириться с тем, что его сердце теперь принадлежит не только ей: Мишель встречается с переплётчицей Мадлен. Однако выясняется, что Мадлен была содержанкой отца Мишеля, Жоржа.



Узнав всё это, тётушка Леони использует эту связь для того, чтобы разрушить отношения между Мишелем и Мадлен. Но во втором действии Леони неожиданно принимает сторону Мадлен и берётся исправить ситуацию: Ивонну уговаривают смириться и отпустить от себя Мишеля во имя счастья последнего. В третьем (и последнем) акте все узлы развязываются, любящие воссоединяются, но в финале Ивонна кончает с собой. Мелодрама оборачивается трагедией, призванной, по замыслу Кокто, стать выпадом «против приходящей в упадок буржуазии» (874).

Однако в тексте пьесы обнаруживаются уже знакомые читателю по более ранним пьесам и по роману «Ужасные дети» персонажи – это персонажи *персональной мифологии* Кокто. Семейство Ивонны – это семейство «лунатиков», «табор», живущий в замкнутом пространстве квартиры, погружённой в полумрак². В мире Ивонны царят вечный беспорядок и путаница. Персонажи пьесы – это всё те же «ужасные дети» из одноимённого романа Кокто 1929 г., и эта «детскость» неоднократно подчёркивается в тексте пьесы. Конфликт, как и в романе, начинается в тот момент, когда один из героев (Мишель) пытается покинуть пределы замкнутого пространства. Обратим внимание и на трагическое разрешение этого конфликта. В романе Поль погибает от наркотика, а его сестра Элизабет кончает с собой. Однако, в отличие от романа, в пьесе присутствуют «взрослые» персонажи – Мадлен и тётя Леони, противостоящие миру детской – миру хаоса, беспорядка и фантазии, стремящейся заменить собою реальность. С миром детства связаны и мотивы *слепоты* и *глухоты*: ослеплённые страстями, герои остаются глухими и слепыми по отношению к реальности. Мир лунатиков-детей противоречит принципу разумности, вследствие чего всё в нём выворачивается наизнанку и жизнь превращается в фантазмагорию, в сон. Отсюда возникают мотивы *сна* и *сумасшествия*. Кроме того, из уст Леони мы слышим в адрес Ивонны обвинения в жестокости, бесчеловечности и безответственности, что является для Кокто признаком не столько «взрослого ребёнка», сколько «ангелического существа», носителя поэзии³.

Персонажи пьесы – это отнюдь не типичные представители «приходящей в упадок буржуазии». Образ Ивонны представляет собой архетипический образ «матери-жены», перекочёвывающий у Кокто из текста в текст. Ивонна с её слепой и болезненной страстью к сыну напоминает одновременно Иокасту и Федру: «Кто может запретить матери безумно любить собственного сына?», а Мишель, в свою очередь, – Эдипа: «Когда я был маленький, я хотел жениться на маме»⁴. Жорж вызывает в памяти образ Нерона, а Мадлен – Юнии из трагедии Расина «Британник» (ср. акт II, сцены 9 и 10). Но, наряду с мифологическими и литературными, мы обнаруживаем и ряд биографических референций: появляющийся в тексте

Индокитай отсылает нас к мотиву опиума; имя отца Мишеля совпадает с именем отца Кокто (Жорж); в основе образа Ивонны лежит, судя по всему, образ матери Кокто, а имя Мадлен совпадает с именем актрисы Мадлен Карлье, юношеского увлечения Кокто.

Помимо этого, мы находим в пьесе разработку темы «театра в театре», «театра в жизни». Роль режиссёра здесь играет Леони, организовывающая «спектакли», манипулирующая другими персонажами пьесы. Как и в предыдущих пьесах, повсюду в тексте разбросаны сравнения происходящего с драмой («роль, герой», «драма, фарс, мелодрама, трагедия», «ломать комедию» и т. п.). Например: «Эта драма построена лучше любой пьесы Лабиша»; «Лжётё! Вы действуете из эгоизма. Вы не отец. Вы брошенный любовник, который мстит»⁵.

Своеобразного апофеоза тема «театра в театре» достигает в пьесе «Священные чудовища». Действие пьесы начинается в уборной театра, главные герои – профессиональные актёры. В основе сюжета пьесы лежит типичный для мелодрамы любовный треугольник: молодая, честолюбивая актриса Лиан становится любовницей трагического актёра Флорана на глазах у его жены Эстер, актрисы и директора театра. Однако в основе конфликта лежит не измена, но противопоставление «жизни» и «театра», носящее этический характер. Взаимоотношения театра и – шире – литературы, искусства и жизни становятся главным узлом пьесы.

Театр, проникая в «жизнь», становится разрушительным для неё. Первое действие пьесы посвящено «спектаклю», который устраивает Лиан: молодая актриса является в уборную Эстер и «признаётся» в том, что она – любовница Флорана. Тот, впрочем, всё отрицает, и выясняется, что это была ложь, что Лиан «всё придумала из разных пьес», движимая желанием выйти за пределы своей «серенькой жизни» и «сыграть большую роль»⁶, способную потрясти Эстер. Во втором акте ситуация парадоксальным образом меняется: Эстер, подобно королю Артуру из «Рыцарей Круглого Стола», стремится к истине, какой бы горькой та ни была, и предпочитает «настоящее» несчастье «фальшивому» счастью. Чтобы проверить Флорана, она поселяет Лиан на своей загородной вилле. Следствием этого становится связь Лиан и Флорана – миражная в начале пьесы и реальная в середине. Невинный поначалу спектакль Лиан превращается в настоящую семейную драму. Более того, «театр» и «жизнь» оказываются взаимопроницаемы: с появлением Лиан спокойная, идиллическая жизнь Эстер и Флорана начинает приобретать литературные черты, и в мелодраматическом сюжете пьесы Кокто мы узнаём сюжет «Британника» Расина: Эстер поручается роль Октавии, Флорану – Нерона, а Лиан выступает в роли Юнии. В то же время, по словам Жоржа из «Трудных родителей», «все эти господа,



писавшие гениальные произведения, создавали их из таких же вот чудовищных историй. Потому эти книги и увлекают нас»⁶. «Жизнь», таким образом, сама порождает сюжеты для искусства (искусство становится «отражением» жизни), но затем искусство начинает формировать «жизнь», «поставляя» ей готовые модели и сюжеты (жизнь становится «отражением» искусства).

Во втором акте Эстер признаётся в любви к обоим, и к Флорану и к Лиан, стремится преодолеть ревность и продолжает покровительствовать Лиан. Итогом этого становится ненависть Лиан, которая великодушные Эстер принимает за *игру*, за «комедию любви»:

«Эстер: Но что я ей сделала, Шарлотта?

Шарлотта: Что вы ей сделали? Вот те на! Вы ей позволили отнять у вас мужа. Вы её любили. Вы не устраивали драмы. Вы отняли у неё роль»⁸.

Любовь несовместима с игрой, и нежелание Эстер играть роль в «театре в жизни» становится залогом её победы. Третий акт завершается счастливой развязкой и возвращением Эстер, чей союз с Флораном восстановлен. Финальная сцена заканчивается всеобщим смехом, однако авторская ремарка сообщает этой сцене амбивалентность, бросая трагический отблеск: «Это развязка театрального фарса после пятимесячного нервного и трагического напряжения»⁹.

Проблема «театра в жизни» становится предметом размышления в репликах и монологах персонажей: «Остерегайтесь театра в жизни! Большой актёр занимается своим искусством только на сцене. Плохой актёр всегда играет в жизни»; «Это всё театр! Во всём виноват театр... Он уродует нас, искажает, обманывает нас всех. Всё и всех!»; «Жизнь – это чудовищный театр...». Более того, мы находим в репликах персонажей размышления и суждения об актуальных проблемах современной драматургии, являющиеся отзвуками авторских предисловий: «Деточка, в этом и заключается наша трагедия! Или великодушная роль и нет пьесы, или же хорошая пьеса, но нет ролей»; «Публика гиньоля – настоящая публика!»; «Не думайте, месье, что “Комеди Франсез” враждебно относится к новым веяниям и дерзаниям»¹⁰.

Театр, таким образом, обнаруживает некоторую двойственность: с одной стороны, он является средством избавления от душевного зла: «<...> я обожала Флорана именно за то, что он играет комедии только в театре, и я была уверена, что он не способен играть их дома»; «Каждый человек носит в себе дурные семена, дурные наклонности <...> Я считаю, что театр – это дезинтоксикация»; «А в жизни... ты никогда, никогда не выпускаешь своих демонов на свободу? Ты никогда не пытался обманывать... лгать...»¹¹. С другой же стороны, становясь «моделью» для «жизни» (как это случилось с Лиан), он уничтожает последнюю.

Но для чего человеку нужен «театр в жизни»? Ответ на этот вопрос Кокто пытается дать

в своей последней крупной «бульварной» пьесе «Пишущая машинка». Здесь ведущей оказывается детективная интрига: жители небольшого провинциального городка начинают получать анонимные письма, напечатанные на пишущей машинке. Неизвестный автор писем угрожает выдать некоторые постыдные секреты, и в городе происходит череда самоубийств. На фоне этой истории разворачивается мелодраматический сюжет, связанный с семьёй Дидье – вдовца, женившегося некогда на актрисе по имени Юдифь. Юдифь покинула парижскую сцену и привела с собой в дом Дидье приёмную дочь Марго, затем родила двух сыновей близнецов, Максима и Паскаля, и умерла. Дидье обвинил Максима в смерти Юдифи и прогнал его из дома.

К моменту действия пьесы складывается сложный любовный узел – Марго помолвлена с Паскалем, но воображает, что влюблена в Максима; Максим в свою очередь играет в любовь с Соланж, годящейся ему в матери и испытывающей гораздо более глубокое и искреннее чувство. Приехавший в город для расследования «сентиментальный полицейский» Фред влюблён в Соланж. Однако всё это лишь дань массовому зрителю, фон, который используется Кокто в качестве предлога для возвращения к излюбленным темам и конфликтам.

На протяжении трёх актов происходит несколько «разоблачений». В конце первого акта Марго признаётся в том, что «Пишущая машинка» – это она. Но во втором акте такое же признание делает Максим, и выясняется, что Марго «призналась» для того, чтобы спасти Максима. В третьем же акте выясняется, что и признание Максима – ложь: Фред приводит «виновную» – почтовую служащую Монику Мартине. Зритель верит каждому из этих разоблачений, поскольку, по версии Фреда, автор писем всё-таки ставит свою подпись, заменяя повсюду строчную «м» на «М» прописную. Имя преступника должно начинаться на «М». Однако настоящим автором писем является Соланж, которая писала их вначале из мести, а затем для того, чтобы спасти свои отношения с Максимом. Когда выясняется миражный характер этих отношений, всё теряет смысл, и Соланж кончает с собой.

В «Пишущей машинке» почти все персонажи играют какую-нибудь роль. Марго, «драматический автор», надевает театральные костюмы Юдифи и предстаёт в образе то Лукреции Борджиа, то Елизаветы Австрийской. Максим симулирует приступы эпилепсии и лунатизм (чем завораживает Марго), «играет» в тайну и приключения, а связь с Соланж привлекает его своей «запретностью». Характерно, что, когда Марго узнаёт, что у Паскаля была любовница (Моника Мартине), другими словами, что у него тоже есть «тайна», у неё неожиданно просыпается интерес к собственному жениху, которого раньше она считала скучным и слишком «земным». Дело о «Пишущей



машинке» тоже становится поводом для большой игры в «преступников». Так, Моника выдаёт себя за преступницу, чтобы «стать интересной в глазах Паскаля» (957) и вернуть его любовь. Паскаль же играет роль Максима, чтобы узнать о подлинных чувствах Марго. Играют и взрослые, но их игра связана с лицемерием: Дидье стремится играть роль отца благополучного семейства, не замечая, что от этого благополучия давно уже не осталось и следа. Отметим также, что именно в «Пишущей машинке» количество «театральной» лексики достигает определённого пика. Частотность ее употребления может сравниться разве что со «Священными чудовищами», где лексика также становится своеобразным «языком описания» мира, реальности, человеческих взаимоотношений.

Полицейский Фред, будучи представителем «взрослого» мира, раскрывает мотивы, лежащие в основе этой повсеместной театрализации жизни: «Все мы, мой дорогой Максим, живём в эпоху ежедневных газет, полицейских романов, приключенческих фильмов. Каждый и каждая мечтают о кинозвездах, о преступлениях и о собственном портрете на первой полосе. Головы работают. И каждый называет себя виновным... и даже сам верит в собственную виновность... И поскольку очень важно, чтобы весь мир узнал об этом, они мчатся в полицейский комиссариат и превращаются в узников <...> Странная эпоха! Никто не желает жить своей жизнью, но каждый стремится прожить чужую. Мы читаем, читаем, смотрим фильмы... и все мои семеро преступников были всего лишь жертвами полицейских романов и ежедневных газет» (914–915).

В основе театрализации «жизни» лежат осознание героем своей посредственности (по сравнению с образами массовой культуры) и стремление преодолеть эту посредственность. Так, Максим обвиняет Марго в том, что она «хотела играть первую роль, чтобы стать интересной» (952), и поэтому выдала себя за автора анонимных писем. Сама Марго говорит об этом так: «Мои безумства! Мои безумства! Да знаете ли вы, вы, дама из Мальмора, хорошо устроившаяся в своём удобном существовании, знаете ли вы, что значит быть ничем, что значит быть подобранной на улице, что значит играть роли и надевать театральные костюмы для того, чтобы почувствовать себя кем-то или чем-то?» (952–953).

Во второй редакции драмы Максим также признаётся в желании «быть кем-то большим» (1725). Однако театр, подменивший собой жизнь, приводит к трагическому исходу и к невинным жертвам.

Таким образом, «бульварные» пьесы, наравне с «Рыцарями Круглого Стола», становятся для Кокто ещё одним экспериментом, но экспериментом более плодотворным. «Бульварный» театр воплощает в себе, с одной стороны, поиски нового театрального языка, который позволил

бы драматургу выйти не к элитарному, но к массовому зрителю, к широкой публике. При этом Кокто не стремится к «упрощению»: так же как и в более ранних пьесах, он идёт навстречу публике одновременно приближая её к себе. Анализ содержания показывает, что новый язык нужен для выражения уже устоявшихся в творчестве Кокто тем и мотивов. В то же время «бульварные» пьесы отнюдь не свидетельствуют о разрыве с прежними поэтическими средствами. В этих пьесах мы обнаруживаем тенденции, уже знакомые нам по более ранним сочинениям. С одной стороны, это синтез «массовых», развлекательных жанров (мелодрама, водевиль, детектив). С другой стороны, Кокто остается верен провозглашённым им самим принципам неоклассицистической поэтики и стремится к лаконизму, к сокращению количества персонажей, к единству времени и действия пьес. Важно отметить и тенденцию к правдоподобию, которая приводит к вытеснению фарсовых элементов (наметившемуся ещё в «Адской машине»), чье место заменяется юмором. Наличие в пьесах Кокто этого периода интертекстуальных отсылок носит имплицитный характер, но при этом, как и в ранних пьесах, используются широко известные французскому читателю претексты (трагедии Расина «Федра», «Британник»).

Если изменения в области поэтики бросаются в глаза, то на содержательном уровне эти изменения менее значительны и относятся преимущественно к развитию персональной мифологии автора, основные черты которой сложились в 1920-е гг. «Средний француз» и «бытовые ситуации», на время вытеснившие со сцены мифологических героев, тем не менее, остаются лишь «масками», за которыми скрывается автор. Конфликт, лежащий в основе драматического действия, по-прежнему носит романтический характер (конфликт между реальностью и фантазией), а в самих пьесах продолжают варьироваться излюбленные темы и образы авторской мифологии Кокто: мотивы сна и опиума, «ужасных детей», зрения и слепоты, искусства и реальности и т. д.

Примечания

- ¹ *Cocteau J.* Théâtre complet. Édition publiée sous la direction de M. Décaudin, avec la collaboration de P. Caizergues, P. Chanel, G. Lieber, F. Ramirez, Ch. Rolot et J. Touzot. Paris, 2003. (Bibliothèque de la Pléiade). P. 447. Здесь и далее тексты не переведенных на русский язык произведений Кокто цитируются (в переводе автора статьи) по этому изданию с указанием страниц в скобках.
- ² Эта квартира, как и комната «ужасных детей» из одноименного романа Кокто, предстаёт моделью нарциссического сознания. Анализ мифологемы «комнаты» см.: *Morellec M.-C.* Jean Cocteau, homme de son temps : Poésie de roman et roman théâtral : A dissertation for the degree of Ph.D. University of Oregon, 1994. P. 168–176.
- ³ Образы авторской мифологии Кокто мы подробно рассматривали в статье: *Клименок А.* Приемы автоми-



- фологизации в творчестве Жана Кокто // Изв. ЮФУ. Филологические науки. 2014. № 3. С. 32–39.
- ⁴ Кокто Ж. Трудные родители // Кокто Ж. Петух и Арлекин / пер. К. Хенкина. СПб., 2000. С. 422, 378. Ср. также образ матери-жены в «Адской машине» Кокто.
- ⁵ Там же. С. 365, 401.
- ⁶ Кокто Ж. Священные чудовища // Кокто Ж. Петух и Арлекин. С. 464.
- ⁷ Кокто Ж. Трудные родители. С. 394.
- ⁸ Кокто Ж. Священные чудовища. С. 485.
- ⁹ Там же. С. 512.
- ¹⁰ Там же. С. 459, 478, 485, 448, 460, 490.
- ¹¹ Там же. С. 458, 461.

Образец для цитирования:

Клименок А. В. «Бульварный» театр Жана Кокто // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2019. Т. 19, вып. 1. С. 67–72. DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2019-19-1-67-72>

Cite this article as:

Klimenok A. V. The 'Boulevard' Theatre of Jean Cocteau. *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philology. Journalism*, 2019, vol. 19, iss. 1, pp. 67–72 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2019-19-1-67-72>
