

УДК 82-2

**ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ ФАРСУ  
В СУЧАСНІЙ ДРАМАТУРГІЇ**

**Євгеній Михайлович Васильєв**

[orcid.org/0000-0002-1407-2721](https://orcid.org/0000-0002-1407-2721)

[eugeneradox1971@gmail.com](mailto:eugeneradox1971@gmail.com)

*Кандидат філологічних наук, доцент, докторант  
Кафедра германської філології та зарубіжної літератури  
Житомирський державний університет імені Івана Франка  
Вул. Велика Бердичівська, 40, 10008, м. Житомир, Україна*

**Анотація.** Визначено особливості жанрових модифікації середньовічного фарсу в сучасній драматургії. Запропоновано типологію сучасного фарсу (конвенціональний фарс, чорний фарс, соціально-політичний фарс). Проаналізовані жанрові прикмети, особливості сюжету та персоносфери фарсу в творах європейської драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття (М. Фрейн, М. Камолетті, Д. Ортон, П. Шеффер, Е. Нелісон, Г. Адам, А. Біттон тощо). Розглянуто наукові (Л. Сміт, А. Сьєрз, С. Гончарова-Грабовська, Н. Малютіна та ін.) та авторські (Р. Куні) рефлексії щодо фарсового жанрового модуля.

**Ключові слова.** сучасна драматургія, драматичні жанри, жанрова модифікація, фарс, жанрова специфіка, типологія.

Поряд із жанровими формами, які впродовж багатьох століть не припиняли свого розвитку, набуваючи, проте, відчутних трансформацій (трагедія, комедія, драма, мелодрама, трагікомедія), існують також численні жанри, що на довгий час (нерідко й цілі століття) випали з історії драматургії та не були затребувані театральним мистецтвом. Наприклад, у Давній Греції виникають трагедія й комедія, що існують і сьогодні, та сатирична драма, яка

зникає ще за часів античності (жанр припиняє своє існування у IV ст. до н. е.).

У драматургії середньовіччя з'являються жанри релігійної (духовної) драми, пов'язані з богослужіннями та з сюжетами Біблії й житійної літератури (літургійна драма, ауто, містерія, міраклъ). У той же період народжується і світський театр із системою власних жанрів (фарс, соті, фастнахтшпіль, мораліте, інтерлюдія). Однак переважна більшість жанрів середньовічного театру припиняє своє існування разом із присмерком доби. Так, містерія зникає ще в середині XVI ст., будучи заборонена 1548 р., міраклъ проіснував на європейській сцені до початку XVIII ст., постановки ауто в Іспанії забороняють у 1765 р. Власне, для жанрів літератури й мистецтва у цілому це цілком природно. Жанри мають різний історичний обсяг, вони народжуються за певної історичної доби, розвиваються, досягають вершини, а часом і вмирають.

Проте у драматургії XX – початку XXI ст. характерна чітка тенденція до відродження та модифікації архаїчних жанрів, насамперед, здавалося б, „мертвих” жанрів середньовічного театру. В її жанровій системі вагоме місце посідають жанри релігійної драми (міраклъ і, особливо, містерія), дидактичні (мораліте й притча) та комедійні жанри (фарс, інтермедія, інтерлюдія, комедія дель арте, екстраваганца). Достатньо звернутися до авторських жанрових визначень п'єс Б. Шоу, серед яких ми знайдемо і „містерію” („Кандіда”), й „інтерлюдію” („Інтерлюдія в театрі”, „Смаглява леді сонетів”), і „притчу” („Андрокл і лев”, „Притчі про далеке майбутнє”), і „екстраваганцу” („Візок з яблуками”, „Гірко, але правда”, „На міліні”, „Женева”).

Безумовно, говорити просто про „реставрацію” архаїчних жанрів драматургії в сучасному театрі було б не зовсім коректно. Вони не стільки реставруються, скільки суттєво оновлюються, наповнюються новим жанровим змістом і набувають таких нових форм, що часто мають мало спільного із середньовічними жанровими матрицями. Поширеним явищем у драматургії кінця XX – початку XXI століть є фарс. З одного боку, зберігається конвенціональний, суто розважальний фарсовий жанровий модуль (наприклад, деякі п'єси британських драматургів Рея Куні, Джона Чепмена, Алана Ейкборна, Алана Беннета). З іншого боку, активно

розвивається неконвенціональний жанровий модуль фарсу, що свідчить про різноманітні модифікації середньовічного жанру в абсолютно новому драматургічному дискурсі.

Сучасний фарс став об'єктом вивчення англійського науковця Леслі Сміта [12]. У своїй монографії він розглянув розвиток жанру у творчості таких англійських драматургів кінця XIX – XX сторіччя, як Артур Вінг Пінеро, Майкл Петві, Бен Треверс, Джо Ортон, Брайан Рікс, Майкл Фрейн, Гарольд Пінтер, Том Стоппард, Алан Ейкборн, Пітер Шеффер тощо. Л. Сміт констатує, що фарс належить до „майже повністю знехтуваної галузі британської драми” [12, с. IX]. Дослідник пояснює це інерцією „критичного снобізму”, згідно з яким жанр набув „низького статусу” – „брутального фарсу, що миттєво забувається” [12, с. IX]. Водночас у ряді англомовних праць подібний односторонній погляд на жанр змінюється: Катарина Ворт визнає важливість фарсу та його внесок до „серйозних” жанрів у книзі „Революції в сучасній англійській драмі” [14]. Джесіка Девіс також уникає некоректних узагальнень щодо фарсу [9]. Пітер Девісон у монографії „Сучасна драматургія та народна традиція” пише про „перехресні запліднення”, які існують у сучасній драмі між так званим законним театром і „незаконнонародженою” народною традицією, представленою мюзик-холлом, фарсом, мелодрамою й пантомімою [8].

Л. Сміт зауважує, що починаючи з творчості Джо Ортона драматурги починають „зухвало і винахідливо експериментувати з жанром фарсу, оновлюючи його форму у вкрай несподівані або провокаційні способи” [12, с. 120]. Науковець розглядає ці експериментальні з жанрової точки зору твори сучасних англійських драматургів, чиї п'єси, на відміну від інших авторів фарсу (Треверс, Чепмен, Петві, Куні), аналізуються авторами критичних досліджень сучасної драми як „серйозні”. Серед таких експериментальних фарсів – „Чорна комедія” Шеффера; Пінтерові „День народження”, „Сторож”, „Повернення додому”; „Рано вранці”, „Вузька тропа на крайній північ” та „Лір” Бонда, „Дев'ята хмара” Черчіл; „Брудна білизна” Стоппарда.

С. Гончарова-Грабовська розглядає фарс у контексті свого дослідження про комедію на межі XX – XXI століть. Вона полемізує з англійським дослідником Л. Дж. Поттсом, який

підкреслює „єдину мету фарсу – викликати веселощі”, натомість вважаючи, що сучасний фарс не тільки веселить, але й викриває: політиків та їх мораль, соціальні катаклізми та життєві негаразди, щоправда, іншими, ніж комедія, засобами [1, с. 233]. Фарси, які б витримували жанровий канон, на думку С. Гончарової-Грабовської, сьогодні рідкісні. Такими зразками слугують „Непохмільна чесність” Т. Дрозда, „Талант” Н. Прибутковської, „Кома” М. Ворфоломеєва. В сучасній драматургії, наголошує дослідниця, відбувається взаємозбагачення і взаємовплив фарсу та сатиричної комедії, фарсу та памфлету, фарсу та трагікомедії [1, с. 233]. Оскільки сучасна комедіографія активно всотує в себе такі ознаки фарсу, як буфонада, фантазмагорія, брутальний комізм, це свідчить про те, що, „з одного боку, фарс «розчиняється» у спорідненому йому жанрі – комедії, а з іншого – намагається зберегти себе, модифікуючи жанрову структуру” [1, с. 239].

Належну увагу фарсовим традиціям української драматургії приділяє Н. Малютіна. Дослідниця розглядає фарсовий жанровий модуль не лише в контексті „інтермедійно-водевільних п’єс з буфонно-фарсовим забарвленням” [2, с. 115]. Вона аналізує також процеси десакралізації містерійного наративу, які спрямовують трагедійну авторську візію в річище фарсу.

Внаслідок пародійно-іронічного очуження ознак містерії (трагедії) створюються антимістерії і квазітрагедії Я. Мамонтова, Є. Карпенка, П. Мирного, С. Черкасенка з іронічним зниженням трагедійного бачення, що надавало п’єсам риси фарсу або драми абсурду [2, с. 90].

С. Гончарова-Грабовська зауважує, що фарс посідає скромне місце в сучасній комедіографії, із чим погодитися важко. Адже у системі авторських жанрових номінацій драматургів різних національних традицій він фігурує дуже часто. Наприклад, фарсами іменують свої п’єси англійські драматурги Майкл Фрейн („Балморал”) і Дерек Бенфілд („Близнюки та метелики”), американці Ніл Саймон („Чутки”) і Джон Патрік („Як пришити стару”), німецький драматург Сімон Шнайдер („Малярія”), італійці Даріо Фо („Не всякий злодій – грабіжник. Фарс у подвійному ключі”, „Трупи відправляються і жінки роздягаються. Детективний

(жовтий) фарс”, „Випадкова смерть анархіста”), Джузеппе Маротта та Рандоне Беллизаріо („Розрадник вдів”), іспанець Хуан Хосе Алонсо Мільян („Ціаністий калій... з молоком чи без?”), представники драматургії Білорусі („Мій власний пам’ятник” Діани Балико), Молдови („Фуфло, або Я прийду з білою хризантемою” Елі Домбровської), Росії („Гітлін і Сталер. Фарс у 17 миттєвостях” Олександра Кацури й Ігоря Гришина, „Ліфт на небеса” Олександра Волкова, „Продавець тиші”, „Шинель і Шанель” та „Екзистенційний вибір”, „Час, назад!”, „Вибори царя”, „Життя за поняттями”, „Пограбування Limited” Сергія Карамова, „Побачення по середах” Валентина Красногорова, „Палата бізнес-класу” і „Тітки” Олександра Коровкіна, „Непохмілена чесність”, „Стійка геніальність”, „Збочене благородство”, „Використана височина”, „Затоварена інтелігентність” Тараса Дрозда, „П’ять мільйонів доларів” Леоніда Кудряшова, „Альо... це Макар” Олексія Попова, „Некрофіли” Сергія Філіппова, „Портшез” Анатолія Дьяченка, „Унікальна істота” Марини Абрамової, „Провінційний «аристократ»” Олександра Петрова, „Вічний двигун” Юрія Герловіна, „Аут, або Заручник під домашнім арештом” Миколи Пінчука, „Талісман пендаля” Володимира Зайкіна, „ГлашаСтая” Людмили Мітрохіної) тощо.

У сучасній українській драматургії знайдемо такі ідентифіковані як фарси драматичні твори: Альберт Вербець „Присвята. Фарс”, Віктор Шулаков „Діамантовий дим. Музичний фарс”, Ігор Муренко „Актриса вночі. Фарс на дві дії”, Неда Неждана „Угода з ангелом, або Пророкування минулого. Фарс-фантасмагорія на дві дії”, В. Макаренко „Візит президента: Фарс на 2 дії”, О. Бейдерман „Острів пана Морено (Фарс на дві дії)”, О. Гончаров „Заміж? Та ніколи!!! Фарс на дві дії”, В. Діброва „Короткий курс: Фарс на три дії”, К. Демчук „На виступцях. Фарс для двох блазнів, годинника та маріонеток”, В. Герасимчук „Вибори біля панелі. Фарс-пародія на дві дії”.

Самі театральні діячі неодноразово висловлювались щодо жанрових можливостей сучасного фарсу. Зокрема, акцентується його взаємозв’язок з іншими, більш „високими” жанрами драматургії. Так, видатний режисер Гордон Крег назвав фарс „сутністю театру”: „витончений фарс стає високою комедією, а

жорстокий фарс перетворюється на трагедію” [13, с. 51]. Надзвичайно показове висловлювання англійського драматурга Рея Куні, чи на найпопулярнішого й найрепертуарнішого в останні десятиріччя автора фарсів. У своєму недавньому есе „Шість правил фарсу”, розмірковуючи про сюжет жанру як його основний елемент, Куні зазначає: „Я не шукаю «комедійний» сюжет або «смішну» сюжетну лінію. Я шукаю щось потенційно трагічне. Фарс більше схожий на трагедію, ніж на комедію” [10]. На підтвердження цих слів Рей Куні нагадує сюжетні ситуації власних фарсів. Так, ситуація з героєм-двоєженцем із його знаменитої п’єси “Run for your wife” (відома у численних пострадянських постановках як „Занадто одружений таксист”) „у реальному житті є абсолютною трагедією для тих, хто в неї втягнутий. Моя п’єса не зупиняється на трагедії, але глядач інстинктивно розуміє, про що йде мова” [10]. У фарсі “Out of Order” (у багатьох театрах, зокрема, у МХТ ім. А. П. Чехова або в Національному театрі ім. І. Я. Франка, він йде під назвою „№ 13”)

вечір із коханкою у лондонському готелі, що його проводить міністр уряду, різко переривається, коли він і молода леді виявили у спальні труп. Уряд може впасти і тому міністр звертається до прикриття, знаючи, яку небезпеку це несе і його шлюбу, і його політичному майбутньому. У реальному житті, – як знають політики, – ця ситуація призводить до трагедії. У фарсі ж це викликає сміх – тому що глядачі знають, що поставлено на карту для персонажів п’єси [10].

Картина модифікації фарсового жанру в сучасному драматургічному просторі дозволяє зробити висновок про основні його різновиди.

**1. Конвенціональний фарс.** Специфічним правонаступником традиційного середньовічного фарсу та фарсу доби класицизму (наприклад, Мольєра) є сучасний жанровий різновид, що в зарубіжній, передусім британській, французькій та американській традиції, отримав назву „спального фарсу” (“bedroom farce”). Серед його жанрових ознак театрознавці називають рекомбінацію персонажів, „хаотичні і компрометуючі ситуації”, „помилкові впізнання та двозначності” [13, с. 51]. У спальному фарсі презентовано сюжетну плутанину та переплетення, непорозуміння,

перевдягання, численні „кві про кво”. Через те, що одним із основних змістових рис є еротичний (сексуальний) підтекст, цей жанровий різновид іменується також “sex farce”.

Одним із фундаторів „спального фарсу” є французький комедіограф Жорж Фейдо, який створив п’єси з життя „напівсвіту” (фр. *Demi-monde*): „Дами від «Максима»”, „Любов і фортепіано”, „Золотий вік”, „Жіночий кравець” та ін. Серед класичних зразків жанру в британській драматургії – фарси Бена Треверса, відомі також як “The Aldwych farces” (вони були поставлені у 1920–1930-ті роки на сцені лондонського театру Aldwych Theatre). Серед них „Зозуля у гнізді”, „Розкрадання”, „Брудна робота”.

У 1950–1960-ті роки їх традицію продовжили “The Whitehall farces”, що їх створювали для іншого лондонського театру, The Whitehall Theatre. До зразків цих „спальних фарсів” належать п’ять п’єс Коліна Морріса („Герої мимоволі”), „Моральний розклад” та „Прості шпигуни” Джона Чапмена, „Один за горщиком” та „Замною, товаришу” Рея Куні. Саме британські фарси виробили жанровий канон із „спальним хронотопом”, несподіваними поворотами дії і сюжетною плутаниною.

Назву „Спальний фарс” остаточно закріпив однойменний драматичний твір Алана Ейкборна, вперше поставлений 1977 року в Національному театрі. У цій п’єсі зображено три подружні пари, а дія відбувається в їх спальнях, показаних на сцені одночасно. Дія фарсу швидко перемикається від одного місця до іншого, дійові особи паруються та рекомбінуються, переміщуються через неймовірні сюжетні ходи і постійні ляскання дверей. До речі, через таку функціональність дверей подібний жанровий різновид отримав також у британській театрознавчій терміносистемі поширену назву „дверний фарс” (“Door farce”).

Того ж року був створений ще один класичний британський „спальний фарс” – п’єса Майкла Фрейна „Роки віслюка”. А 1982 року Фрейн створює специфічний пародійний і метатеатральний фарс „Шум за сценою” (варіант перекладу екранізації 1992 року – „Шалений кін”, “Noise Off”). У ньому показані епізоди з театрального життя: генеральна репетиція і дві вистави першого акту однієї і тієї ж п’єси – фарсу “Nothing On”. Режисер, актори і персонаж просценіуму в процесі постановки потрапляють у різні

комічні ситуації через свої особистісні якості та взаємовідносини. Сама ж „п'еса у п'есі” являє собою низькопробний текст, постановку виконує така ж театральна компанія, із неодмінними атрибутами „спального фарсу”: дівчата бігають у білизні, старі скидають штани, численні двері з гуркотом відчиняються і зачиняються. Під час же „фарсу у фарсі” все, що тільки можливо, йде не так: втрачені контактні лінзи поєднуються з пропущеними підказками, пияцтво – із залаштунковими інтригами, наслідком стають хаос і жахливий провал вистави.

Увесь фарс Фрейна наскрізь метатеатральний. Перший акт зображує генеральну репетицію вистави, яка відбувається за день до прем'єри у вигаданому театрі (Grand Theatre). Режисером постановки виступає досвідчений і темпераментний Ллойд Даллас, який намагається налаштувати акторську трупу на потрібний лад і в останній момент рятує виставу. Дія другого акту відбувається через місяць, за лаштунками Королівського театру (також вигаданого). Актори абсолютно не готові до чергового виходу на сцену, Даллас же перебуває в Лондоні, де зайнятий постановкою шекспірівського „Річарда III”. Раптовий приїзд режисера рятує всю трупу від провалу. Третій акт зображує вихід акторів на сцену в останній раз за десять тижнів у черговому плоді фантазії автора Муніципальному театрі. Кожен із них виснажений і втомлений, ніхто не може згадати, що треба робити в той чи інший момент. Вистава повністю провалюється, вимовляється остання репліка про „тарілочку сардин” і завіса опускається.

Класичним французьким „спальним фарсом” є „Боїнг-боїнг” Марко Камолетті. У ньому застосовано чи не всі конвенції жанрового канону. Паризький холостяк-плейбой одночасно зустрічається з трьома стюардесами міжнародних рейсів. Він ретельно стежить за розкладом їх рейсів та тримає своїх коханок у ротатії. Разом зі своїм другом та покоївкою герой намагається робити так, аби дівчата не дізнались про існування інших. У цьому їм допомагають ті ж функціональні двері, що є в помешканні у достатній кількості. М. Камолетті створив також низку інших фарсів, затребуваних сучасними театрами (наприклад, „Граємо у дружну сім'ю, або Гарнір по-французьки”, „Ох уже ця Анна!”).



2. „**Чорний фарс**”. У західній театрознавчій терміносистемі, поряд із поняттям “bedroom farce”, широко застосовується визначення „чорний фарс” (“black farce” або “dark farce”). Так, розглядаючи відому п’єсу Едварда Бонда „Лір”, переробку трагедії Шекспіра, Леслі Сміт зауважує, що сучасний драматург послідовно використовує в ній фарсову техніку. Дочки Ліра Гонерілья та Регана, що в Бонда перетворюються на Бодіс і Фонтанеллу, „існують як пародії відносно до своїх грізних і жорстоких прототипів. Для Бонда вони являють собою фігури чорного фарсу, що по-дитячому потурають своїм звірствам і сексуальним апетитам” [12, с. 198].

Чорний фарс, безперечно, пов’язаний із традицією чорного гумору, комічний ефект якого полягає в глузуваннях над смертю, хворобами, фізичними каліцтвами, насильством, похмурими, макабричними або ж сакральними темами.

Подібно до „Спального фарсу” Ейкборна, заголовок якого дублював назву всього жанрового різновиду, близька до відтворення „чорного фарсу” „Чорна комедія” визначного англійського драматурга Пітера Шеффера. Його протагоніст Бріндслі Міллер, скульптор-невдаха, намагається розбагатіти і йде на ризиковану авантюру. Таємно від своєї коханої він зважується одружитися з дівчиною з діловою хваткою та запросити з нею в гості знаменитого колекціонера Шульца. Той може купити одну з його робіт, а слово колекціонера стане запорукою успішної кар’єри. Але в усьому будинку гасне світло, що й спричинює непорозуміння і всілякі казуси. Міллеру доводиться в повній темряві (з якою, власне, й пов’язана назва „Чорна комедія”) розбиратися із сусідом, чий антикварні меблі він перетягнув у свою квартиру для солідності, і з нареченою, яку він кинув заради нової заповзятливої пасії, і з її батьком-полковником, і з сусідкою. Персонажі „Чорної комедії” натикаються один на одного, плутають воду і горілку, пересувають меблі, чекають одночасно електрика і колекціонера, яких також плутають. Електрика приймають за колекціонера, а сам Шульц, котрого так чекали, падає у відкритий люк.

Аналізуючи цей фарс Шеффера, Леслі Сміт зауважує, що конфлікт у „Чорній комедії” має зовсім іншу форму, ніж можна було очікувати, але, безумовно, наявний. Він втілюється не в

потенційно трагічний конфлікт між двома головними героями, а в дії, в якій порушення спонукають дійових осіб до веселого танцю, і де бунтарство нарешті перемагає сили конвенції та доречності [12, с. 142]. Можна стверджувати, що цим „чорний фарс” відрізняється від трагічного фарсу (трагіфарсу) з його неподільним трагіфарсовим світовідчуттям і нерідко серйозними, а то й трагічними проблемами, вдягненими у гротескні буфонні шати. Чорні фарси не мають домішки трагічного, а їх персонажі долають труднощі й доходять до благополучного завершення.

П'єса Джо Ортона „Здобич” (“Loot”) – класичний британський „чорним фарсом”. Як комічне опертя у творі використовується труп. Два злодії – Деніс, водій катафалка, і його друг Хал – пограбували банк по сусідству з поховальним бюро. Деніс залицяється до хтивої медсестри Фей, у той час як його недавно померла і набальзамована мати лежить нагорі. Згодом Денісу і Халу приходить ідея сховати гроші в труну, за чим слідує переміщення трупа до шафи. Корумпований інспектор поліції Траскотт розслідує, що жінка була отруєна Фей, але докази (органи, що були вийняті під час бальзамування) пошкоджуються в автокатастрофі. Інспектор Траскотт знаходить гроші й отримує свою частку. Елементи чорного гумору сполучаються у фарсі Ортона із сатиричним викриттям католицької церкви та поліцейської корупції, а також суспільного ставлення до смерті.

„Чорним фарсом” є також п'єса Ортона „Що побачив дворецький”. Місце її дії – психіатрична клініка, де не лікують хворобу, а лише „вивільняють її”. Володар клініки доктор Прентіс під виглядом визначення „професійної придатності” молодій та наївній сироті Джеральдіні, яка прийшла найматись на роботу секретаркою, просить її роздягнутися. Пікантну ситуацію створює несподіваний приїзд місіс Прентіс, яка також має проблеми. Місіс Прентіс шантажує Нік, коридорний готелю, де вона провела ніч. До переполоху в клініці призводить поява інспектора Ранса з „Департаменту розумових відхилень”. Доктор Прентіс, рятуючи свою репутацію, видає Джеральдіну за психічно хвору, й інспектор відразу ж відправляє її до буйного відділення. Подальша дія фарсу будується на ланцюгу фарсових сюжетних ситуацій із перевдяганням, переплетенням і плутаниною з еротичним забарвленням, абсурдних

помилках, до того ж з елементами детективу. Так, Сержант Метч шукає Ніка, аби арештувати його за непристойну поведінку – Нік перевдягається жінкою. Тривають також пошуки зниклої Джеральдіни, а попутно викривається брехня доктора Перкінса. Фарс має пародійно-щасливо розв'язку: Джеральдіна та Нік виявляються братом і сестрою, а доктор Прентіс із дружиною – їх батьками.

До зразків „чорного фарсу” належить п'єса шотландського драматурга Ентоні Нелісона „Брехливий вид” (“The Lying Kind”, 2002). Вона зображує двох недоумкуватих поліцейських, що не знаходять у собі хоробрості, щоб сповістити на Різдво погану новину старому подружжю. Як зауважує дослідник сучасного британського театру Алекс Сьєрж, укотре форма фарсу використовується для позначення серйозних проблем. „Занадто сильне намагання бути добрим – суто англійська хиба – може бути куди більш жорстоким, ніж просте спілкування” [11, с. 216].

Як „чорні фарси” нерідко кваліфікують п'єси Мартіна МакДонаха. Наприклад, той же А. Сьєрж називає його драматичний твір „Лейтенант з Інішмора” (2001) „одним із найбільш диких чорних фарсів десятиліття” [11, с. 161].

**3. Сатирично-політичний фарс.** У багатьох випадках сучасний видозмінений фарс набуває сатиричну, критичну, політичну спрямованість. Ще В. Сахновський-Панкєєв свого часу зазначав, що „фарс піднімається до соціальної сатири, не обмежуючись побутовими малюнками” [3, с. 44]. Як зауважує С. Гончарова-Грабовська, „сфера фарсу – не тільки побутові, але й серйозні соціально політичні явища” [1, с. 233]. У ХХ столітті фарс „посерйознішав”, а

за своєю критичною спрямованістю став наближатися до сатиричної комедії та памфлету, тобто тих споріднених жанрам, які не виключають прийомів фарсу з арсеналу своїх художніх засобів. Подібне „сусідство” дозволяє комедії використовувати фарсові засоби й прийоми, а фарсу – комедійні [1, с. 233].

Зразками фарсів із сатиричною спрямованістю С. Гончарова-Грабовська називає такі п'єси, як „Відрізана скибка” та „Пісні про Батьківщину” І. Шприця, „Стіни давнього Кремля” А. Железцова,

„Талант” Н. Прибутковської, „Ау-у-у” Л. Проталіна, „Комок” О. Слаповського, „Кремль, іди до мене” О. Казанцева.

Низка сучасних фарсів відображає проблеми і тривоги західного світу, зокрема війну з тероризмом. Наприклад, п'єса шотландського драматурга Генрі Адама „Люди по сусідству” (“People Next Door”, 2003) досліджує побутове життя пересічних людей після трагічних подій 9 вересня 2001 року. Герой цього фарсу – зашкарублий наркоман Найджел, представник змішаної раси, комічно перевизначає свою шотландську ідентичність, перейменувавши себе на Саліфа. Він проводить більшу частину свого часу, теліпаючись з чорним приятелем підлітком Марко та балакучою вдовою шотландкою місіс Мак, яка має своє, приземлене уявлення про війну з тероризмом. Найджел втягується в небезпеку, коли психопат-поліцейський Філ намагається змусити Найджела зв'язатися зі своїм братом Карімом, що його підозрюють у тероризмі.

Як зауважила постановниця цього фарсу Роксана Сілберт, „це одна з перших шотландських п'єс, яка зображує культурні відмінності” [11, с. 80]. Наприклад, у п'єсі є репліка: *„Ти вдягаєшся по-американськи, а розмовляєш по-ямайськи, то як я можу впізнати тебе? Як я можу знати тебе, коли ти сам себе не знаєш?”* [4, с. 79]. Фарсова постать Найджела символізує національну і культурну самотність, що мутує: представник змішаної раси, він називає себе азіатським ім'ям, але говорить як чорний гангстер; самотній наркоман, він звертається до ісламу. Драматург провокаційно використовує комедійні засоби, щоб дослідити суспільні ідеї про тероризм. Так, Найджел вважає, що тероризм створюється репресивним державним апаратом: *„Та тому що ви і вам подібні ставитеся до людей так, що вони самі починають бажати бомби підірвати”* [4, с. 64].

Водночас із кумедними фарсовими ситуаціями, п'єса Генрі Адама досліджує конфлікт між світоглядом несамовитого Філа, що пародійно знижує думку про „зіткнення цивілізацій” Семюела Хантінгтона (*„я не хочу, щоб якийсь там мулла шпурляв у моє довбане горло свою мавпячу релігію кам'яного віку”* [4, с. 64]), та „дозою практичного здорового глузду, дивним чином породженого нинішньою британською телевізійною культурою” [11, с. 80].

Фарс іншого шотландського драматурга Алістера Бітона є сатирою на лейбористський британській уряд Тоні Блера та Джеймса Гордона Брауна кінця 1990–2000-х років, що успадкував курс Маргарет Тетчер на політичні та соціальні реформи, відтак отримав цілий шквал критики і сатири. До речі, Бітон певний час був спічрайтером Брауна і є автором низки документальних і сатиричних книг, зокрема „Маленької книги про дурниці нових лейбористів” (“The Little Book of New Labour Bollocks”, 2000). Його ж п’єса „Почуваюся добре” (“Feelgood”, 2001) – це кумедний фарс про політиків і політтехнологів. У той час, коли останні готують промову прем’єр-міністра на щорічній партійній конференції, громадська думка нестабільна, а верхівка панікує. Адже протестувальники вчиняють заворушення на вулицях, киплять скандали з приводу незаконного експерименту з генетично модифікованими продуктами харчування. Головним персонажем фарсу Бітона постає підступний та зловісний голова прес-служби лейбористів Едді, який робить усе можливе заради підтримки уряду. Разом зі своїм помічником Полом він відчайдушно намагається написати прем’єр-міністру найкращу доповідь усіх часів, яка б утихомирила конфлікти й заспокоїла суспільство.

Проте маніпулятивні вміння Едді мають серйозне випробування – поступово відкривається ще один гучний скандал. Едді протистоїть незалежна журналістка і його колишня дружина Ліз, єдина, хто в змозі зупинити його. Драматург вкладає в її уста репліки, що артикують ліберальні розчарування в британських урядовцях: *„А як щодо розподілу багатств? Це ж не на порядку денному, чи не так? Це б засмутило багатіїв. Ви ж у це не вірите. Це означало б конфлікт. Це означало б реальну політику”* [6, с. 74]. Уряд лейбористів Ліз визначає як *„уряд лише за назвою. Змусити людей відчувати себе добре. Це й є фактор Feelgood”* [6, с. 74].

Межі між виділеними нами типами сучасного фарсу досить прозорі, хиткі. Часом „любовний фарс” сполучається із фарсом „чорним”. Наприклад, п’єсу „День матері” (“Mother’s Day”) Девіда Сторі британський дослідник сучасного театру Джонатан Ло кваліфікує як „чорний любовний фарс” (the black sex farce) [13, с. 483]. Тоні Джордан називає вищезгаданий твір Ортона „Що побачив дворецький” „чорним спальним фарсом” (“black bedroom

farce”) [9]. Алекс Сърж характеризує як „політичний любовний фарс” (“a political sex farce”) [11, с. 94] п’єсу „У клубі” (2007) Річарда Біна [5]. Проте сам сучасний фарс, модифікований із середньовічного конвенційного фарсу і доповнений елементами інших жанрів (комедія, мелодрама, драма) та метажанрів (детектив, політична сатира), являє собою один із найпродуктивніших жанрів драматургії на межі ХХ – ХХІ століття.

1. *Гончарова-Грабовская С. Я.* Комедия в русской драматургии конца ХХ начала ХХІ века : учебное пособие / Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская. – Москва : Флинта: Наука, 2006. – 280 с.
2. *Малютіна Н. П.* Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки : монографія / Наталія Павлівна Малютіна. – Одеса : Астропринт, 2006. – 352 с.
3. *Сахновский-Панкеев В.* О комедии / Владимир Александрович Сахновский-Панкеев. – Ленинград ; Москва : Искусство, 1964. – 223 с.
4. *Adam H.* The People Next Door / Henry Adam. – London : Nick Hern, 2003. – 85 p.
5. *Bean R.* Plays Three: Harvest; In the Club; The English Game; Up on Roof / Richard Bean. – London : Oberon, 2009. – 96 p.
6. *Beaton A.* Feelgood / Alistair Beaton. – London : Methuen Drama, 2001. – 106 p.
7. *Davis J.* Farce / Jessica Milner Davis. – London : Methuen, 1978. – 111 p.
8. *Davison P.* Contemporary Drama and the Popular Dramatic Tradition in England / Peter Davison. – London : Macmillan, 1982. – 193 p.
9. *Jordan T.* Farce, in and out of the Bedroom [Electronic resource] / Toni Jordan. – Available at : <https://www.wheelercentre.com/notes/farce-in-and-out-of-the-bedroom>.
10. Ray Cooney's six rules of farce [Electronic resource]. – Available at : <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/10688416/Ray-Cooneys-six-rules-of-farce.html>.
11. *Sierz A.* Rewriting the nation. British theatre today / Aleks Sierz. – London : Methuen Drama, 2011. – 288 p.
12. *Smith L.* Modern British farce. A selective study of British farce from Pinero to present day / Leslie Smith. – London : Macmillan, 1989. – 242 p.
13. The Methuen drama Dictionary of the Theatre / ed. by Jonathan Law. – Bloomsbury Publishing, 2011. – 560 p.
14. *Worth K.* Revolutions in Modern English Drama / Katharine Worth. – London : G. Bell, 1972. – 194 p.

## ЖАНРОВЫЕ МОДИФИКАЦИИ ФАРСА В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ

*Евгений Михайлович Васильев*

[orcid.org/0000-0002-1407-2721](https://orcid.org/0000-0002-1407-2721)

[eugeneparadox1971@gmail.com](mailto:eugeneparadox1971@gmail.com)

*Кандидат филологических наук, доцент, докторант  
Кафедра германской филологии и зарубежной литературы  
Житомирский государственный университет имени Ивана Франко  
Ул. Большая Бердичевская, 40, 10008, г. Житомир, Украина*

**Аннотация.** Определены особенности жанровых модификаций средневекового фарса в современной драматургии. Предложена типология современного фарса (конвенциональный фарс, черный фарс, социально-политический фарс). Проанализированы жанровые приметы, особенности сюжета и персониферы фарса в произведениях европейской драматургии конца XX – начала XXI века (М. Фрейн, М. Камолетти, Д. Ортон, П. Шеффер, Э. Нелисон, Г. Адам, А. Биттон и др.). Рассмотрены научные (Л. Смит, А. Сьерз, С. Гончарова-Грабовская, Н. Малютина и др.) и авторские (Р. Куни) рефлексии относительно фарсового жанрового модуля.

**Ключевые слова:** современная драматургия, драматические жанры, жанровая модификация, фарс, жанровая специфика, типология.

## FARCE GENRE MODIFICATIONS IN CONTEMPORARY DRAMATURGY

*Eugene Vasiliev*

[orcid.org/0000-0002-1407-2721](https://orcid.org/0000-0002-1407-2721)

[eugeneparadox1971@gmail.com](mailto:eugeneparadox1971@gmail.com)

*Department of Germanic philology and foreign literature  
Zhytomyr Ivan Franko State University  
V. Berdichivska str., 40, 10008, Zhytomyr, Ukraine*

**Abstract.** Along with the genre forms that have not stopped their development for many centuries, but have gained significant transformations (tragedy, comedy, drama, melodrama, tragicomedy), there are also numerous genres, which fell out of the history of drama for a long time (often for centuries) and were not claimed by theatrical art. However, in the drama of the 20<sup>th</sup> – beginning of the 21<sup>st</sup> century the clear tendency for the revival and modification of archaic genres, first of all, seemingly, “dead” genres of the medieval theater is characteristic. In its genre system religious drama genres (especially mystery and miracle plays), didactic (pritch, parable) and comic (farce, interlude, commedia dell'arte) occupy an important place. The article discusses the features of genre modifications of medieval farce in contemporary dramaturgy. A typology of contemporary farce is also suggested (three

types are conventional farce, black farce and socio-political farce). Genre signs, features of the plot and of farce in the works of European dramaturgy of the late twentieth and early twenty-first centuries (M. Frein, M. Kamoletti, D. Orton, P. Schaeffer, E. Nelison, G. Adam, A. Bitton and others) are researched. Scientific (L. Smith, A. Sierz, S. Goncharova-Grabovskaya, N. Malyutina etc.) and author's (R. Cooney) reflections on the farcical genre module are considered.

**Key words:** contemporary drama, dramatic genres, genre modification, farce, genre specificity, typology.

### References

1. Goncharova-Grabovskaya S. Y. *Komediia v russkoi dramaturgii kontsa XX – nachala XXI veka* [Comedy in the Russian drama of the end of the XX century – the beginning of the XXI century]. Moscow, 2006, 280 p. (in Russian).
2. Maliutina N. P. *Ukrains'ka dramaturhiia kintsia XIX – pochatku XX stolittia: aspekty rodo-zhanrovoi dynamiky* [Ukrainian drama of the late nineteenth and early twentieth centuries: aspects of generic and genre dynamics]. Odesa, 2006, 352 p. (in Ukrainian).
3. Sakhnovskii-Pankeev V. *O komedii* [On Comedy]. Leningrad, Moscow, 1964, 223 p. (in Russian).
4. Adam H. *The People Next Door*. London, 2003, 85 p.
5. Bean R. *Plays Three: Harvest; In the Club; The English Game; Up on Roof*. London, 2009, 96 p.
6. Beaton A. *Feelgood*. London, 2001, 106 p.
7. Davis J. *Farce*. London, 1978, 111 p.
8. Davison P. *Contemporary Drama and the Popular Dramatic Tradition in England*. London, 1982, 193 p.
9. Jordan T. *Farce, in and out of the Bedroom*. Available at: <https://www.wheelercentre.com/notes/farce-in-and-out-of-the-bedroom> (accessed 15 September 2017).
10. Ray Cooney's six rules of farce. Available at: <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/10688416/Ray-Cooneys-six-rules-of-farce.html> (accessed 15 September 2017).
11. Sierz A. *Rewriting the nation. British theatre today*. London, 2011, 288 p.
12. Smith L. *Modern British farce. A selective study of British farce from Pinero to present day*. London, 1989, 242 p.
13. *The Methuen drama Dictionary of the Theatre*. London, 2011, 560 p.
14. Worth K. *Revolutions in Modern English Drama*. London, 1972, 194 p.

### Suggested citation

Vasiliev E. Zhanrovi modyfikatsiï farsu v suchasniï dramaturhiï [Farce Genre Modifications in Contemporary Dramaturgy]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2017, no. 95, pp. 62–77. (in Ukrainian).

Стаття прийнята до друку 30.09.2017 р.