

**УДК: 82.09/25:821.133.1.05**

**DOI 10.35433/brecht.10.2024.29-40**

**Астрахан Н. І.,**  
доктор філологічних наук, професор,  
завідувач кафедри германської філології  
та зарубіжної літератури  
Житомирського державного університету  
імені Івана Франка  
[astrakhannatala@gmail.com](mailto:astrakhannatala@gmail.com)  
<http://orcid.org/0000-0002-4087-2466>

### **ПАРАДОКСИ СЦЕНІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МІФА ПРО ОРФЕЯ ТА ЕВРІДІКУ У П'ЄСІ ЖАНА КОКТО "ОРФЕЙ"**

*У статті розглядаються особливості поетики п'єси Ж. Кокто "Орфей", написаної у 1926 році. Характеристика парадоксального художнього мислення французького митця у знаменитій одноактній драмі середини 20-х років XX століття здійснюється в контексті нового етапу цікавості до образу Орфея, актуалізація якої в межах європейської культури завжди, починаючи з VI століття до н.е., супроводжувалась суттєвими світоглядними і художньо-естетичними зрушеннями. Звернення Ж. Кокто до міфа про Орфея реалізується в контексті публікації поетичної книги Г. Аполлінера "Бестіарій, або Кортеж Орфея" (1911), а також постанови опери К. Монтеверді "Орфей", створеної на початку XVII століття і поставленої на паризькій сцені у 1912 році після довгого періоду забуття. Одноактна драма Ж. Кокто "Орфей", написана на тлі становлення та розвитку авангардної французької п'єси, визначається як поетична за своєю структурою, побудована на засадах інтермедіальності (синтезу мистецтв), метафізично спрямована на пошук відповіді на головні буттєві питання. Сміслова сфера твору підпорядкована проблемному співвіднесенню поезії й побуту, кохання і втрати, життя і смерті, аполлонічного й діонісійського начал (поняття Ф. Ніцше) у царині життєвої та художньо-естетичної творчості – онтологічним і мистецьким суперечностям, що виявляють свою єдність у парадоксальності індивідуальної екзистенції. Ж. Кокто – поета у сфері театрального мистецтва – цікавлять проблеми художньої творчості, природи поетичного дару, його можливостей і обмежень. Драматург переосмислює історію про сходження Орфея у царство смерті, активуючи античний міф в якості інтерпретаційної системи, яка не заперечує, а доповнює релігійне (християнське) світобачення. Тема Орфея може бути витлумачена як одна із центральних у багатогранній творчості французького митця, що дає можливість зіставити п'єсу 1926 року із кінофільмом "Орфей", знятим Кокто як режисером і сценаристом у 1950 році, відстежити трансформації, що відбуваються з персонажами, а також фабульними та сюжетними мотивами у пізнішій авторській художній інтерпретації попереднього твору.*

**Ключові слова:** Жан Кокто, Орфей, орфізм, міф, модернізм, авангардна п'єса, інтерпретаційна система, художня інтерпретація.

**N. I. Astrakhan**

**PARADOXES IN THE STAGE INTERPRETATION OF THE MYTH OF  
ORPHEUS AND EURYDICE IN JEAN COCTEAU'S PLAY ORPHEUS**

*This article explores the peculiarities of the poetics of Jean Cocteau's play Orpheus, written in 1926. The analysis of the paradoxical artistic thinking of the French artist in this renowned one-act drama of the mid-1920s is carried out within the context of a renewed interest in the image of Orpheus, the actualisation of which within European culture has always been accompanied by significant philosophical and aesthetic shifts since the 6th century BCE. Cocteau's engagement with the myth of Orpheus follows the publication of Guillaume Apollinaire's poetic book The Bestiary, or Procession of Orpheus (1911) as well as the staging of Claudio Monteverdi's opera Orpheus, created in the early seventeenth century and staged on the Parisian stage in 1912 after a long period of oblivion. Cocteau's one-act drama Orpheus, created against the background of the formation and development of avant-garde French drama, is poetic in structure, built upon the principles of intermediality (synthesis of the arts), and metaphysically oriented towards addressing fundamental existential questions. The thematic content of the work centers around the problematic juxtaposition of poetry and mundane life, love and loss, life and death, and the Apollonian and Dionysian principles (as conceptualized by Friedrich Nietzsche) within the realms of existential as well as artistic and aesthetic creativity – ontological and artistic contradictions revealing their unity within the paradox of individual existence. As a poet within the theatrical arts, J. Cocteau is interested in the challenges of artistic creativity, the nature of poetic talent, its potential, and its limitations. The playwright reinterprets the story of Orpheus's descent into the realm of death, activating the ancient myth as an interpretive framework that does not negate but complements the religious (Christian) worldview. The theme of Orpheus can be regarded as central to the multifaceted oeuvre of the French artist, enabling comparisons between the 1926 play and Cocteau's film Orpheus, which he directed and scripted in 1950, tracing the transformations that occur with the characters, as well as thematic and plot motifs in the author's later artistic interpretation of the previous work.*

**Keywords:** Jean Cocteau, Orpheus, Orphism, myth, modernism, avant-garde play, interpretive system, artistic interpretation.

**N. I. Astrakhan**

**DIE PARADOXIEN DER BÜHNENINTERPRETATION DES MYTHOS VON  
ORPHEUS UND EURYDIKE  
IN DEM STÜCK ORPHEUS VON JEAN COCTEAU**

*Der Artikel untersucht die Besonderheiten der Poetik des Stücks Orpheus von J. Cocteau, das 1926 geschrieben wurde. Die Darstellung des paradoxen künstlerischen Denkens des französischen Künstlers in diesem berühmten Einakter aus der Mitte der 1920er Jahre erfolgt im Kontext einer neuen Phase des Interesses an der Figur des Orpheus, dessen Aktualisierung in der europäischen Kultur seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. stets von bedeutenden weltanschaulichen und künstlerisch-ästhetischen Verschiebungen begleitet wurde. Die Bezugnahme von J. Cocteau auf den Orpheus-Mythos erfolgt im Kontext der Veröffentlichung des poetischen Buches Bestiarium oder die Gefolgschaft des Orpheus (1911) von G. Apollinaire sowie der Aufführung der Oper Orpheus von C. Monteverdi, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts geschaffen und 1912 nach einer langen Zeit des Vergessens auf der Pariser*

*Bühne aufgeführt wurde. Das einaktige Drama Orpheus von J. Cocteau, der vor dem Hintergrund der Entstehung und Entwicklung des avantgardistischen französischen Dramas entstand, ist poetisch in seiner Struktur und basiert auf den Prinzipien der Intermedialität (Kunstsynthese) und ist metaphysisch auf die Suche nach einer Antwort auf die grundlegenden existenziellen Fragen ausgerichtet. Die semantische Sphäre des Werkes unterliegt einer problematischen Gegenüberstellung von Poesie und Alltag, Liebe und Verlust, Leben und Tod, apollinischem und dionysischem Prinzip (Begriff von F. Nietzsche) im Bereich der Lebens- und künstlerisch-ästhetischen Schöpfung – ontologischen und künstlerischen Widersprüchen, die ihre Einheit in der Paradoxie der individuellen Existenz zeigen. J. Cocteau, ein Dichter auf dem Gebiet des Theaters, interessiert sich für die Probleme der künstlerischen Kreativität, die Natur der poetischen Gabe, ihre Möglichkeiten und Grenzen. Der Dramatiker interpretiert die Geschichte des Abstiegs des Orpheus ins Totenreich neu, indem er den antiken Mythos als ein Interpretationssystem aktiviert, das die religiöse (christliche) Weltanschauung nicht verneint, sondern ergänzt. Das Orpheus-Thema kann als eines der zentralen Themen im facettenreichen Werk des französischen Künstlers interpretiert werden, das einen Vergleich des Stücks von 1926 mit dem Film Orpheus ermöglicht, den Cocteau 1950 als Regisseur und Drehbuchautor drehte, und die Transformationen, die bei den Figuren sowie bei den narrativen und plotbezogenen Motiven in seiner späteren künstlerischen Interpretation des früheren Werkes nachvollziehen lässt.*

**Stichworte:** Jean Cocteau, Orpheus, Orphismus, Mythos, Modernismus, avantgardistisches Drama, Interpretationssystem, künstlerische Interpretation.

**Постановка наукової проблеми.** П'єса Ж. Кокто "Орфей" була створена у 1926 році на хвилі авангардних пошуків у європейській драматургії доби модерну. Вона яскраво ілюструє зрушення у сфері художнього мислення, що відбувалися у період напружених і ризикованих експериментів, пошуків нової мистецької мови в ситуації стрімко змінюваних, непевних обставин міжвоєнного двадцятиліття. Сьогодні, коли літературознавство активно переглядає "проект модерну", піддаючи ревізії усталені уявлення, звернення до експериментального досвіду французької авангардної п'єси сприймається як актуальне завдання.

В контексті мистецьких новацій початку ХХ століття образ античного співця Орфея набув особливого смислового звучання. Його актуалізацію в цей час пов'язують передусім із творчою особистістю Гійома Аполлінера, який стверджував, що поетичне натхнення має бути живим, орфічним: йти від життя, зарядженого поезією, і водночас здійснювати вплив на нього, подібно до того, як впливав на все і всіх Орфей, зачаровуючи своїм співом людей, тварин, камені, володарів царства смерті. Аполлінер назвав свою першу поетичну книгу "Бестіарій, або Кортеж Орфея" (1911): тваринні образи поет вільно вносить у царину своїх метафоричних рефлексій, спрямованих на пізнання життя і самопізнання. Поезії у означеній книзі супроводжували зображення тварин на гравюрах Р. Дюфі, естетично апелюючи не лише до слухового сприйняття образів, але й до візуального.

Хвиля цікавості до образу Орфея в європейській культурі традиційно супроводжує важливі світоглядно-релігійні й мистецькі зрушення, починаючи з виникнення античного руху орфіків у VI столітті до н.е. Створене орфіками езотеричне вчення, поширене поряд з елевсінськими містеріями та вченням піфагорійців, було важливим в контексті

становлення неоплатонізму й загального зсуву від політеїзму до монотеїстичної релігії, зокрема, християнства. Нове звернення до міфа про Орфея з виразним акцентом на постаті Еврідіки відбувається у ренесансній Флоренції і пов'язане зі становленням оперного мистецтва. Опера К. Монтеверді "Орфей" (лібрето А. Стріджо-молодшого) була поставлена 1607 року в Мантуї і знаменувала остаточне оформлення нового музичного жанру, який вбирав у себе напрацювання ренесансного мистецтва і риси художньої системи бароко, що активно розвивалася. Нова художня версія міфу про Орфея була здійснена у передромантичні часи реформатором оперного мистецтва К. В. Глюком у знаменитому творі "Орфей і Еврідіка" (1762), нову редакцію якого запропонував Г. Берліоз через сто років – у 1860. Цього разу інтерпретація античного міфу здійснювалася на тлі романтичного піднесення митця, мистецтва, музики як універсальної першомови самої природи, виразно артикулюючи притаманне Новому часу розуміння ролі художньої творчості у системі духовного буття людства. Як закономірне сприймається повернення забутого твору Монтеверді на європейські музичні сцени на межі XIX і XX століття – в переддень європейського модернізму. Паризька постановка опери "Орфей" у 1912 році хронологічно майже збіглася з публікацією аполінерівського "Кортежа Орфея".

Вже у 1919 році представниками раннього французького модернізму в музичному мистецтві Ф. Пуленком та Л. Дюреєм були створені два вокально-інструментальні цикли як композиторські інтерпретації поетичної книги Аполлінера. Синтез поезії, музики, живопису на основі теософського пантеїзму, яким жила, бурхливо розвиваючись, культура європейського модернізму, вочевидь відкривав нові можливості мистецького світоконструювання [12]. Орфізм як течія постімпресіоністичного живопису 10-х років XX століття, прагнучи до створення симультанних "сонячних" образів, теж намагався вийти за межі традиційного образотворення, розширити можливості художньо-естетичного впливу на глядача-реципієнта, про що розмірковували його творці Р. та С. Делоні. У 20-х роках у зв'язку із розвитком високого європейського модернізму міфологічний образ фракійського співця поетично концептуалізується Р. М. Рільке у "Сонетах до Орфея" в річищі нової постанови проблеми поетичної творчості, таїни співу, його людино- і світотворчих можливостей [3].

Творча особистість Жана Кокто (1889–1963) формується під впливом різноманітних тенденцій (дадаїзм, сюрреалізм, орфізм), що яскраво проявлялися, взаємодіючи й сперечаючись, у "революційному" мистецтві 20-х років XX століття. Серед вражаюче широкого спектру художніх зацікавлень митця (поезія, живопис, музика, театр, кіно) особливе місце посідають ті, що пов'язані із синтетичними видами мистецтва, – саме мистецький синтез, запрограмований оперним жанром, а згодом омріяний романтиками, набуває нових вимірів і грандіозного масштабу в межах розвитку мистецтва доби модерну [12]. Кокто стає знаковою постаттю для французької культури 20–60-х рр. XX століття, опиняючись в центрі пошуків і експериментів, художніх відкриттів і ризикованих авантюр духу, появи і згасання мистецьких зірок першої величини – від Гійома Аполлінера і Марселя Пруста до Едіт Піаф і Жана Маре.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У переліку досліджень, присвячених різноплановим творчим здобуткам французького митця, праці О. Гнезділової, Л. Грекової, Г. Єрьоменко, А. Карпент'єра,

Н. Оксенхендлера [11], М. Сапонова, Е. Хюард-Вілард [10] та ін. Драматургічна гілка творчості Кокто, естетичні координати його "нового театру", що випереджав новації Б. Брехта (Г. Єрьоменко), досліджувалась в контексті розвитку європейського авангарду [9] і драми абсурду [5], на тлі провідних тенденцій розвитку сучасної драматургії [1] і загальної еволюції французького модернізму [6; 7].

**Метою** статті є характеристика особливостей художньої інтерпретації міфу про Орфея та Еврідіку в п'єсі Ж. Кокто "Орфей".

**Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів.** Домінантою драматургічних новацій Жана Кокто у потрактуванні міфу про Орфея виявляється парадоксальність його мистецького мислення, що заявляє про себе на всіх рівнях художньої структури п'єси, поєднуючи експеримент і традицію. Драматург піднімає складні філософські проблеми взаємодії життя і смерті, добра і зла, любові й ненависті, божественного творення й диявольської руйнації, мистецтва й побуту, смислів і цінностей у лаконічному сценічному висловлюванні, маркованому очевидним примітивізмом застосовуваних художніх засобів. Вступна ремарка містить щонайменше три стилістичні маркери-відсилки до сучасного відтворення традиції лубка як своєрідного псевдомистецтва: "у цьому декорі кожна найменша деталь відіграє свою роль, як атрибут в **акробатичному номері**" [4: 115]; "декор нагадує аероплан чи корабель – **реманент ярмаркових фотографів**" [4: 116]; "картина має вигляд камеї, зображених на **поштовій листівці**" [4: 116].

Очевидний примітивізм у підході до оформлення й форматування сценічного простору, зумовлений актуальними на той час традиціями поетичного (зорієнтована на народний лубок поетика "Бестіарію, або Кортюж Орфея" Г. Аполлінера) й образотворчого (пошуки кубізму) мистецтва і покликаний відповідно до улюбленої митцем "стратегії сюрпризу" контрастувати із неоднозначністю дії, що одразу починає сприйматися як метафора. Акробатичний номер задає мотив висоти; ярмаркова фотографія налаштовує на інтерактивну зачепленість глядачів дією, їх включеність у представлену на сцені колізію змагання зі смертю; поштова листівка привертає увагу до прихованих інтенцій авторського висловлювання, закладений у виставу смисл, що його має відчитати реципієнт, якому вона адресована. Вистава, що називається "Орфей", починає витворювати поезію (головна категорія естетики Кокто) із найбільш тривіального матеріалу, що повсякчас супроводжує театральну виставу. Поетично звучить перше звернення актора, "якому доручено грати роль Орфея" – тобто головну роль у п'єсі, – до глядачів, нібито ніяк не санкціоноване автором, з проханням висловлювати незадоволення грою після завершення дії, що "розвивається досить химерно": "...ми граємо дуже високо і без рятувальної сітки. Найменший недоречний шум може нас занапастити – моїх друзів і мене" [4: 116]. Ризикована й суто індивідуальна справа високої поезії неначе контрастує із діонісійської стихією сценічного дійства – не випадково у фіналі п'єси Орфея, який називає себе жерцем сонця, буквально розривають на шматки розлючені вакханки, сперечаючись з ним за пальму першості у царині мистецької творчості. Відсторонюючись від автора, актор у парадоксальний спосіб привертає увагу до нього, щоб у фіналі буквально ввести драматурга у художній контекст: у передостанній XII сцені голова Орфея, прикриваючи втечу янгола-охоронця Ертбіза, "вигадує" біографічну особистість автора у

розмові з комісаром поліції. Жан Кокто, що проживає на вулиці Анжу, 10, стає маскою для найбільш загадкового персонажа власної п'єси – "скляра" Ертбіза, чия репліка виявляється останньою у тексті "Орфея".

Перед нами – складно організований сюрреалістичний образ митця, поета. Він свідомо побудований автором п'єси так, що ламаються усі можливі кордони, передусім, кордон між мистецтвом і реальним життям. Власне, створення поетичного тексту у вигляді сценічного дійства, у якому будуть задіяні актори й глядачі, вже передбачає вихід за межі поетичного усамітнення, взаємодію із широким колом людей. З іншого боку, Кокто намагається подолати бар'єр між мистецтвом як складовою частиною реального життя і вічністю, таємничим потойбіччям, задзеркаллям земного існування, розгадати загадку смерті, перемогти її творчим зусиллям.

У п'єсі 1926 року Орфей відкриває простір власного життя для смерті, коли вводить у свій дім дивного білого коня, ноги якого "дуже схожі на людські" [4: 115]. У першій сцені ми бачимо поета за сумнівним заняттям, що нагадує модні у Європейських салонах початку ХХ століття спиритичні сеанси: кінь б'є копитом, а Орфей вираховує літери за їх місцем у алфавіті відповідно до кількості ударів і складає слова. Шукаючи нового натхнення і прагнучи здійснити переворот у поезії, Орфей зрікається сонця, яке оспівував раніше, відмовляється від кохання до Еврідіки, що більше не надихає його, поступово занурюється у ніч, вбачаючи естетичний ідеал у рядках, що нагадують "квітки смерті". Той, хто раніше своїм співом міг зачаровувати тварин, тепер сам "зачарований" химерними рядками нового "натхненника". Білим конем підказана фраза, що її поет вважає найпоетичнішою, ціннішою за всі твори, написані ним раніше: "Пані Еврідіка повернеться з пекла". Сам Орфей вбачає у ній певний образ майбутнього, у якому присутня смерть, відбивається її таємниця. При цьому перспектива втратити кохану дружину його не лякає. Він прислухається до слів, відчитуючи у них нову поетичну магію. Зачарований її зловісною силою, що спроможна позбавити людину власної волі, він зрікається своєї особистості. За задумом Кокто, це Еврідіка втрачає Орфея і намагається його повернути, визволити від влади ворожих життю і творчості сил.

Автор п'єси, як і всі люди мистецтва, проблематизує художню творчість, намагається зрозуміти, чий голос промовляє у поетичному тексті. Як свідчать різноманітні художні й безпосередньо звернені до читачів і глядачів висловлювання Жана Кокто, ця проблема хвилюватиме його все життя. У фіналі п'єси кінь буде відкрито названий "диявольським". Таке визначення запрограмоване вступною ремаркою – людські ноги коня актуалізують біблійну подробицю стосовно "змії на двох ногах", котра спокушає Єву. Орфей і Еврідіка повертаються до втраченого раю щасливого подружнього життя лише в умовному просторі потойбічного існування, пройшовши через смерть і низку пекельних випробовувань. У фільмі "Орфей", знятому Ж. Кокто у 1950 році за власним сценарієм, функцію білого коня буде виконувати автомобіль із дивним радіо, залишений Орфеєм Смертю після вбивства молодого поета. Ставши свідком вбивства, Орфей не здогадується, що чує по радіо голос загиблого поета, підпорядкованого Смертю, записує його поетичні формули. Особлива прив'язаність поета до коня, що промовляє, заміниться у кіно-версії сучасного міфу про Орфея захопленням Смертю як жінкою, зрадою Еврідіки, нехтуванням життєвою перспективою народження дитини, відкриття нових етапів людської і творчої зрілості. Тобто відмовою від

усвідомлених продуктивних (аполлонічних) життєвих і творчих настанов, повернути які можна лише через небезпечні випробовування і пов'язані з ними втрати.

Зауважимо, що функціональна синонімія "білого коня" й "автомобільного радіо" у п'єсі 1926 року й фільмі 1950 надзвичайно показова. Йдеться не лише про стрімкі зміни умов життя людей від першої до другої світової війни, спричинені науково-технічною революцією, колосальним прискоренням наукового розвитку й практичного втілення технологічних новацій. Паралельно з цими процесами знижується значення людської особистості, зокрема, у здійсненні творчої самореалізації, розгортанні творчих процесів у просторі життя й царині мистецтва. Якщо на початку ХХ століття особистість людини у суспільній свідомості редукується до тваринного начала, сфери інстинктів, індивідуального несвідомого, яке промовляє у художній творчості відповідно до дивовижно популярної психоаналітичної концепції З. Фрейда, то пізніше мистецька діяльність, що традиційно сприймалася як максимальне виявлення творчого потенціалу людини, починає пов'язуватися передусім з технологічними можливостями. Очевидно, що ця тенденція сьогодні набула особливо загрозливого характеру у зв'язку із розвитком штучного інтелекту. За художньою логікою Ж. Кокто, диявольське – це те, що підпорядковує собі людину, позбавляючи її свободи вибору, а отже, можливості бути собою. В цьому стосунку архаїчні тваринні інстинкти й інноваційні технічні можливості діють однаково, "звільняючи" від відповідальності за перебіг подій. Якщо релігійній свідомості минулого було притаманно наділяти "ворога людського" тваринними рисами, то сьогоднішня масова культура приписує його осучасненим еквівалентам дію через найновітніші технологічні винаходи. Можливо, у цьому є сенс, як і підстави вбачати у генетично зумовленому інстинкті дбайливо прописану програму для самовідтворювальної біологічної машини, якою може повстати людина у перспективі сучасних інноваційних технологій.

Експериментальні новації Кокто у п'єсі 1926 року можна зрозуміти як переосмислення досвіду мистецтва доби декадансу. Так, тему смерті й різні варіанти її образного й – ширше – поетикального втілення знаходимо у творах багатьох авторів межі ХІХ – ХХ століття. У драмі подібні тенденції проявляються у пізній творчості Г. Ібсена, "театрі смерті" М. Метерлінка, трагічній виразності експресіоністських п'єс Л. Андрєєва тощо. Втім, декадентська поразка перед владою смерті, що підпорядковує собі творчість і життя, надихає драматурга-авангардиста на активний спротив. У дусі модерністського пафосу пошуку абсолюту, Кокто здійснює спробу оновити художні механізми артикуляції буттєвих смислів через звернення до міфу, яке парадоксально повертає до християнської системи координат, дискредитованої в межах декадентського художнього дискурсу.

Парадоксальність проявляється у взаємодії міфологічного і релігійного (християнського) механізмів смислопородження, які в контексті п'єси "Орфей" не вступають між собою у конфлікт. Кокто діє в річищі реміфологізації (поняття Є. Мелетинського), характерної для модерністської літератури першої половини ХХ століття. Є підстави вважати, що тяжіння до міфу, притаманне модерністському художньому дискурсу, має у своїй основі кризу і злам релігійного мислення, започатковані в контексті декадентської культури межі ХІХ–ХХ століть. Якщо християнська релігія перестає сприйматися як актуальна

інтерпретаційна система, спроможна проявляти й артикулювати буттєві смисли, художня свідомість повертається до попередньої релігійної інтерпретаційної системи, що маркується в сучасному контексті як міфологічна. Для європейського мистецтва такою інтерпретаційною системою стає антична міфологія, інтенсивно затребувана митцями-модерністами, а також мислителями й науковцями цього часу. Згадаємо роман К. Гамсуна "Пан", Дж. Джойса з його Уліссом, образ Прометея, який несподівано виникає у притчах Ф. Кафки тощо. Уявлення З. Фрейда про "Едіпів комплекс", а також міркування Ф. Ніцше про "діонісійське й аполлонічне начала" (значущі у художній свідомості Кокто) також потрібно розглядати у цьому контексті. Власне, Ніцше з його антирелігійними деклараціями, засадничими для декадентського світосприйняття, і започаткував процес новітньої реінтерпретації античних міфів, яким так захопилася європейська творча інтелігенція. На цій хвилі виникає потреба переосмислення феномену міфу й нового наукового потрактування міфології, що породжує низку новаторських досліджень, серед яких і вчення К. І. Юнга про колективне несвідоме, архетип і символ, що проявляють себе у царині міфологічних уявлень.

У п'єсі "Орфей" 1926 року Кокто парадоксально розгортає античний міф у християнську систему координат, залишаючи її домінуючою, але піддаючи суттєвій трансформації. У фіналі п'єси актуальні для автора смисли прямо проговорюються у молитві Орфея перед сніданком в райському потойбічному існуванні: "Мій Боже, дякуємо тобі за те, що ти роз'яснив нам: наш дім і сім'я – це єдиний рай; за те, що ти відкрив нам свій рай. Дякуємо за те, що ти послав нам Ертбіза і картаємо себе за те, що не розпізнали у ньому нашого ангела-охоронця. Дякуємо, що ти врятував Еврідіку, тому що своїм коханням вона вбила диявола у вигляді коня і через це померла. Дякуємо, що ти врятував мене, бо я обожаю поезію, а поезія – це ти" [4: 142]. Головний момент зміщення – оголошення поезії Богом – підкреслює важливість збереження внутрішньої чистоти в процесі творчості, адже негідні мотиви творчої діяльності або аморальні інтенції і вчинки змінюють божественний статус поезії на протилежний, буквально знищуючи поета і світ навколо нього, перетворюючи рай на пекло.

Зауважимо, що збереження християнських орієнтирів у ситуації сміливих художніх експериментів – впізнавана риса французьких і французькомовних митців першої половини ХХ століття. Так, Гійом Аполлінер назвав Христа хрусталиком, акцентуючи неспроможність будь-що побачити (тобто зрозуміти) поза християнською "системою координат"; М. Метерлінк привів героїв "Синього птаха" до усвідомлення щастя як можливості подарувати диво іншій людині й відчути вдячність за диво, подароване тобі, тобто знайти його у християнській любові до ближнього і до Бога; М. Пруст у циклі романів "У пошуках утраченого часу" пов'язав нову концепцію реальності, ґрунтовану на поєднанні минулого і теперішнього на основі асоціативних механізмів роботи мимовільної пам'яті, з поверненням втраченого раю і перемогою над смертю; А. Камю у есеї "Міф про Сізіфа" визначив відчай і переживання абсурду буття як стан гріховності без віри в Бога, а у романі "Чума" запропонував читачам ідеал дієвої шляхетно-безкорисливої любові до ближнього в образі лікаря Ріє; А. де Сент-Екзюпері побудував смислову сферу казки "Маленький принц" відповідно до євангельського закликати "бути як діти".

Звісно, нова концептуалізація християнських ідеалів, підданих сумніву в контексті декадентського періоду розвитку європейського мистецтва, у митців відбувається складно, через пошуки й блукання, ризиковані припущення й несподівані повороти. За художньою логікою Кокто, поезія дорівнює Богу. Отже, митець, який обирає поезію, підпорядковує своє існування високому служінню. Тому для нього так важливо не допускати підміни, не збивати високу планку істинного мистецтва, не допускати, піддавшись різноманітним спокусам, руйнівних тенденцій у життя і творчість, які виявляються щільно взаємопов'язаними. У п'єсі "Орфей" зрада поезії йде поряд зі зрадою коханої, а втрата поетом кохання означає для нього припинення життя і творчості, якщо не фізичну, то духовну загибель, втрату себе у дріб'язкових побутових чварах. У фіналі п'єси одне накладається на інше: фізичне вбивство Орфея вакханками йде одразу за його вбивчим поглядом на Еврідіку. Після цього голова Орфея на постаменті перетворюється на пам'ятник поету; принаймні, так її сприймає комісар поліції.

Цікаво, що у фільмі 1950 року на зміну згаслому кохання Орфея і Еврідіки приходить почуття, викликане обома членами подружжя у фантастичних істот – Смерті, яка постає в образі жінки, та її супутника й помічника (демона) Ертбіза. У п'єсі Ертбіз має вигляд скляра: його запрошують, щоб відновити розбиті під час подружньої сварки шибки. У своїх спогадах Кокто розказав про народження образу Ертбіза із метафоричного зближення слів янгол, крила та кут, про свою одержимість цим персонажем, "таємницю" його імені. Якщо у п'єсі персонаж у робітничій блузі зі склом за спиною – це спільний янгол-охоронець пари, який направляє і підтримує обох закоханих та продовжує супроводжувати їх навіть в раю, у фільмі Ертбіз зацікавлений передусім Еврідікою. Всі його звернення до Орфея з певного моменту інспіровані інтересами дружини поета, в яку він закохується. Фільм виступає як своєрідна художня інтерпретація п'єси, що розробляє і трансформує найбільш загадкові її місця: перебування Орфея у підземному царстві, ставлення Смерті до поета, феномен поетичного натхнення. Ертбіз 1926 року з'являється у фільмі у вигляді юнака зі скляними шибками за спиною, який заблукав між життям і смертю, тримаючись за ремесло як найсуттєвіший зв'язок із втраченим життям: цікавий приклад самоцитування, яке вказує на шлях, що його пройшов митець, заглиблюючись у створені образи. За задумом Кокто, перемога у зіткненні життя і смерті належить саме кохання, адже через це суто людське почуття Смерть і її помічник-демон погоджуються пожертвувати собою, щоб повернути коханих до життя, відродити живий зв'язок між Орфеєм та Еврідікою, відкрити перед ними можливість майбутнього. У кінострічці несподіване творче рішення Смерті й Ертбіза кардинально змінює все: зрада кохання виявляється помилкою, страхіттям, тим, чого не було, а саме кохання усвідомлюється як всеохопне почуття, здатне не просто подолати кордон між життям і смертю, але й спростувати смерть. Власне, перемога над смертю і є головною інтенцією християнства, його своєрідним над-завданням, що повертає людей до райського стану, у якому суперечностям між буттям і творчістю не залишається місця.

**Висновки й перспективи дослідження.** Є підстави вбачати у створюваному Кокто сюрреалістичному кіно-тексті відображення суспільного європейського досвіду 30-40-их років ХХ століття: у потойбічному світі, звідки приходять за своїми жертвами Смерть та її

помічники, панують накази й повне підпорядкування правилам і законам; свобода, емоційне особистісне ставлення до того, що відбувається, не передбачаються, почуття опиняються під заборонаю. Свавільні дії закоханих представників потойбіччя спричиняють беззаконні передчасні смерті Еврідіки й Орфея, що потім спростовуються шляхетним самозреченням таємничих особистостей, подальша доля яких у ірраціональному вимірі посмертного буття залишається невідомою.

У п'єсі 1926 року розгортання дії зумовлювалося суперечностями між високою творчістю та її прагматичним застосуванням, ліричною поезією, прив'язаною до особистості поета й здатною долати смерть, та інерцією побуту, що несе у собі вбивчий потенціал повторюваності, самотнім поетом, який навіть у власних помилках продовжує рух до істини, і загалом, що у своїй екстатичній єдності знищує і вбиває, прикриваючи злочин його колективним здійсненням і замовчуванням. У фільмі 1950 року постановка проблем та їх вирішення ускладнюється, адже поетів виявляється багато, утворювана ними спільнота агресивно об'єднується проти того, чия особистість виявляється найменш захищеною, найбільш зануреною у пошуки і зміни, зачепленою таємничими процесами, що розгортаються у масштабі цілого буття, понад кордоном між життям і смертю. Водночас звинувачення у вбивстві й крадіжці-плагіаті, висунуті проти Орфея загалом поетів, парадоксальним чином виявляються справедливими, а його загибель, на відміну від чудесного відродження-повернення, закономірною в ситуації зміщення рівноваги між аполлонічним та діонісійським у бік останнього. Вбиваючи поета у собі, Орфей знімає запобіжні механізми стосовно тотальної деструкції у навколишньому світі, за який взяв на себе відповідальність разом із даром чарівного співу, тобто повертає цю відповідальність тому, від кого був отриманий дар.

Еволюція інтерпретації образу Орфея у художньому світі Кокто від ранньої до пізньої творчості, зокрема, у так званій "Орфічній трилогії", а також елементи інтермедіальності у драматургії митця можуть стати об'єктом подальшого дослідження, як і феномен поетичної (орфічної) драми у європейському мистецтві першої половини ХХ століття.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ**

1. Васильєв Є. *Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації*: монографія. Луцьк: Твердиня, 2017. 532 с.
2. Єленський В. Орфізм // [Філософський енциклопедичний словник](#) / В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. Київ: Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України: Абрис, 2002. С. 456.
3. Іванишин П. Поет і буття: специфіка онтологічного дискурсу Р. М. Рільке // Р. М. Рільке й Україна. Наукові студії та переклади з Р. М. Рільке. Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2002. Т. 1. С. 88–104.
4. Кокто Ж. Орфей. Переклад з фр. Л. Гатненко // Французька п'єса ХХ століття. Театральний авангард / Упоряд. О. Буценко. Київ: Основи, 1993. С. 115–142.
5. Коляда О. В. Міфопоетика образу Орфея у п'єсі Ж. Кокто "Орфей". *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2004. № 16. С. 213–214.
6. Краснощок К. Ю. Композиторська інтерпретація художньо-естетичного спадку Жана Кокто в творчості представників французького

модернізму XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 17 с.

7. Краснощок К. Цикл віршів Г. Аполлінера "Бестіарій, або Кортєж Орфея" в композиторських інтерпретаціях Л. Дюрея та Ф. Пуленка. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. № 3-4 (52-53). С. 80-98.

8. Ніцше Ф. Народження трагедії. // Ніцше Ф. Повне зібрання творів. Критично-наукове видання у 15 томах. Том 1. Львів: Астролябія, 2004. С. 11-130.

9. Скуратівський В. Французька драма в нашому столітті // Французька п'єса XX століття. Театральний авангард / Упоряд. О. Буценко. Київ : Основи, 1993. С. 5-15.

10. Hurard-Viltard E. Jean Cocteau et la musique à travers Le Coq et l'Arlequin (du manuscrit a l'oeuvre publiée). *Digithèque Université Libre de Bruxelles* / composé par Albert Mingelgrün; éditions de l'Université Bruxelles. Bruxelles, 1989. № 1/2. P. 85-101.

11. Oxenhandler, N. Scandal and parade: the theater of Jean Cocteau. New Brunswick : Rutgers University Press, 1957. 284 p.

12. Lécroart, P. Ida Rubinstein : une utopie de la synthèse des arts à l'épreuve de la scène. Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2008. 280 p.

#### REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Vasyliiev, Ye. (2017). Suchasna dramaturhiia : zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii : monohrafiia [Modern dramaturgy: genre transformations, modifications, innovations: monograph]. Lutsk : Tverdynia. 532 p. [In Ukrainian].

2. Yelenskyi, V. (2002). Orfizm [Orphism] // Filosofskiy entsyklopedychnyi slovnyk [Philosophical encyclopedic dictionary] / V. I. Shynkaruk (hol. redkol.) ta in. Kyiv : Instytut filosofii imeni Hryhoriia Skovorody NAN Ukrainy : Abrys. P. 456. [In Ukrainian].

3. Ivanyshyn, P. (2002). Poet i buttia: spetsyfika ontolohichnoho dyskursu R. M. Rilke [Poet and being: specifics of R. M. Rilke's ontological discourse] // R. M. Rilke i Ukraina. Naukovi studii ta pereklady z R. M. Rilke [R. M. Rilke and Ukraine. Scientific studies and translations from R. M. Rilke]. Drohobych : Drohobytskyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet imeni Ivana Franka. Vol. 1. Pp. 88-104. [In Ukrainian].

4. Kokto, Zh. (1993). Orfei [Orpheus]. Pereklad z fr. L. Hatnenko // Frantsuzka piesa XX stolittia. Teatralnyi avanhard [French play of the 20th century. Theatrical avant-garde] / Uporiad. O. Butsenko. Kyiv : Osnovy. Pp. 115 -142. [In Ukrainian].

5. Koliada, O. V. (2004). Mifopoetyka obrazu Orfeia u piesi Zh. Kokto "Orfei" [Mythopoetics of the image of Orpheus in the play by J. Cocteau "Orpheus"]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka* [Bulletin of the Ivan Franko State University of Zhytomyr]. No 16. Pp. 213-214. [In Ukrainian].

6. Krasnoshchok, K. Yu. (2012). Kompozytorska interpretatsiia khudozhno-estetychnoho spadku Zhana Kokto v tvorchosti predstavnykiv frantsuzkoho modernizmu XX stolittia [Composer's interpretation of the artistic and aesthetic heritage of Jean Cocteau in the work of representatives of French modernism of the 20th century]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva :

17.00.03. Khark. nats. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv. 17 p. [In Ukrainian].

7. Krasnoshchok, K. (2021). Tsykl virshiv H. Apollinera "Bestiarii, abo Kortezh Orfeia" v kompozytorskykh interpretatsiakh L. Diureia ta F. Pulenka [A cycle of poems by G. Apollinaire's "Bestiary, or the Cortege of Orpheus" in composer interpretations by L. Durey and F. Poulenc]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky]. No 3-4 (52-53). Pp. 80-98. [In Ukrainian].

8. Nitsshe, F. (2004). Narodzhennia trahedii [The Birth of Tragedy] // Nitsshe F. Povne zibrannia tvoriv. Krytychno-naukove vydannia u 15 tomakh. Tom 1 [Nietzsche, F. Complete Works. Critical and Scientific Edition in 15 Volumes. Volume 1]. Lviv: Astrolia. Pp. 11–130. [In Ukrainian].

9. Skurativskyi, V. (1993). Frantsuzka drama v nashomu stolitti [French Drama in Our Century] // Frantsuzka piesa XX stolittia. Teatralnyi avanhard [French Play of the 20th Century. Theatrical Avant-Garde] / Uporiad. O. Butsenko. Kyiv : Osnovy. Pp. 5–15. [In Ukrainian].

10. Hurard-Viltard, E. (1989). Jean Cocteau et la musique à travers Le Coq et l'Arlequin (du manuscrit à l'œuvre publiée) [Jean Cocteau and Music through Le Coq et l'Arlequin (from manuscript to published work)]. *Digithèque Université Libre de Bruxelles* [Digithèque Université Libre de Bruxelles] / composé par Albert Mingelgrün; éditions de l'Université Bruxelles. Bruxelles. No 1/2. Pp. 85–101. [In French].

11. Oxenhandler, N. (1957). Scandal and parade: the theater of Jean Cocteau. New Brunswick : Rutgers University Press. 284 p. [In English].

12. Lécroart, P. (2008). Ida Rubinstein : une utopie de la synthèse des arts à l'épreuve de la scène [Ida Rubinstein: a utopia of the synthesis of the arts put to the test of the stage]. Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté. 280 p. [In French].