

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук
Кафедра літературознавства імені Володимира Моренця

Магістерська робота

освітньо-науковий ступінь – магістр

на тему: **«МІФОЛОГІЧНІ АРХЕТИПИ У КІНОСЦЕНАРІЯХ
ЖАНА КОКТО»**

Виконала: студентка 2-го
року навчання
спеціальності - 035.01 Філологія
(українська мова та література);
освітньо-наукової програми:
*Теорія, історія літератури
та компаративістика*

Пономаренко Юлії Андріївни

Керівник: Огаркова Т.А.,
доктор філософії в галузі
літературознавства (PhD),
старший викладач

Рецензент:

Магістерська робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2025 р.

Київ 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I: ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	6
1.1. Поняття архетипу	6
1.2 Сценарій як літературна форма	10
РОЗДІЛ II. ХУДОЖНЯ ФОРМА Й ПРОСТОРОВО-СМИСЛОВА ОРГАНІЗАЦІЯ СЦЕНАРІЮ.....	17
2.1 Художні особливості сценаріїв	17
2.2 Простір сценаріїв Жана Кокто.....	20
РОЗДІЛ III. АРХЕТИПИ ТА МОДЕЛЬ ПСИХІКИ У СЦЕНАРІЇ	28
3.1 Архетип Аніми	28
3.2 Анімус	35
3.3 Поет як архетипічна фігура	36
3.4 Інтегральна свідомість	47
3.5 Самість	49
3.6. Образ сну	51
РОЗДІЛ IV. КЛАСИЧНИЙ МІФ ЯК СТРУКТУРНИЙ І СМИСЛОВИЙ КОМПОНЕНТ СЦЕНАРНОЇ ТРИЛОГІЇ	53
4.1 Трансформація міфу про Орфея і Еврідіку	53
ВИСНОВКИ	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	60
Додатки	64
Додаток 1	64
Додаток 2	65
Додаток 3	66

ВСТУП

Жан Кокто — впливовий французький мультидисциплінарний митець ХХ століття, який творив у царинах літературного, театрального, а також образотворчого мистецтва. Синкретичність кінематографу дозволяла йому поєднувати в межах одного художнього твору різноманітні напрямки мистецтва. Трилогія фільмів Жана Кокто, що носить ім'я найбільшого із поетів — «орфічна», об'єднана темою рефлексії над природою мистецтва, смерті та несвідомого.

В Україні творчість Жана Кокто досліджували мистецтвознавиці Н. Владимірова, М. Гринишина, Т. Бойко, Я. Ланчак, Г. Різаєва, а також фахівці з театрального мистецтва — Г. Борецько, А. Курята та О. Моголюк.

Актуальність та новизна теми дослідження полягає в тому, що творчість Жана Кокто залишається недостатньо висвітленою в українському літературознавчому та культурологічному дискурсі. Наявні дослідження здебільшого зосереджуються на драматургії Кокто, залишаючи поза увагою інші напрями його багатогранного мистецького доробку.

Мета: дослідити прояви несвідомого у міфопоетиці сценаріїв Жана Кокто. Досягнення цієї мети передбачає виконання наступних **завдань**:

- Дослідити теоретичні засади психології несвідомого та його структури.
- Теоретично окреслити межі кіносценарію як літературного твору та визначити його специфіку.
- Дослідити художні особливості сценаріїв Жана Кокто.

- Виявити та класифікувати ключові архетипи у сценаріях митця; розкрити їх функціонування; та визначити взаємозв'язок між особистісним досвідом автора, колективним несвідомим і художнім текстом у процесі формування архетипної системи.
- Дослідити роль класичного міфу про Орфея і Еврідіку в сюжеті.

Об'єктом дослідження є сценарії «орфічної трилогії» Жана Кокто («Кров Поета», «Орфей» та «Заповіт Орфея»).

Предметом дослідження є міфологічні архетипи сценаріїв трилогії Жана Кокто.

Основні теоретичні та методологічні засади дослідження: праці з аналітичної психології (К. Г. Юнг), психоаналізу (З. Фройд), філософії трансгресії та сакрального (Ж. Батай), теорії символічної репрезентації смерті (Е. Беккер), міфокритики (Дж. Кемпбелл), праці з поетики сценарного тексту та літературознавчого аналізу кіносценарію як автономного художнього твору.

У роботі застосовувалися: психоаналітичний, біографічний, міфологічний, герменевтичний та компаративістський підходи до аналізу сценаріїв Жана Кокто.

Структура дослідження: вступ, чотири розділи, висновки, список використаних джерел та ілюстративні додатки. У першому розділі окреслено теоретичне підґрунтя дослідження: основні засади теорії архетипів Юнга та сценарію як особливої форми літератури. У другому розділі охарактеризовано основні художні особливості сценаріїв Жана Кокто, зокрема кінематографічні засоби, музику, а також роботу митця з простором. У третьому розділі здійснено практичний аналіз архетипних структур, їхнього значення для сценарію та

взаємодії між ними. У четвертому розділі проаналізовано інтерпретацію міфу про Орфея та Еврідіку, що лежить в основі сценарію «Орфей».

Повний обсяг роботи: 59 сторінок. Список літератури містить 41 позицію.

РОЗДІЛ I: ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Поняття архетипу

Термін архетип має глибоке коріння в західній філософській традиції. Ще Філон Александрійський уживав його у значенні «образу Божого в людині» [14, с. 12]. Це слово з'являється також у герметичних текстах, писаннях Діонісія Ареопагіта, а в Августина воно перегукується з поняттям «ідеї» [14, с. 12–13]. Сам Карл Густав Юнг, спираючись на цю традицію, підкреслює, що «архетип — це пояснювальний опис платонівського ейдосу» [14, с. 13].

Саме в юнгіанській аналітичній психології архетип набуває чіткої й системної дефініції. Архетипи, за Юнгом, — це змісти колективного несвідомого, універсального рівня психіки, спільного для всіх людей незалежно від їхнього індивідуального досвіду [14, с. 12]. Полемізуючи з Фройдом, який розглядав несвідоме винятково як результат особистої історії та витіснення [14, с. 11], Юнг погоджується з існуванням цього персонального шару. Проте він наголошує на глибшій площині — колективному несвідомому, яке зумовлене не життєвим досвідом, а спадковістю [14, с. 11, 95].

Вираженнями змістів колективного несвідомого є міфи, казки (в яких, попри культурні, історичні та географічні відмінності різних народів, наявні спільні мотиви), сни та видіння [14, с. 14]. Проте сни та видіння мають наївнішу та індивідуально забарвлену природу. Усвідомити прояви колективного несвідомого у цих феноменах буває складно, тоді як міфи й казки — це вже усвідомлені та структуровані втілення його аспектів [14, с. 14].

Оскільки творча фантазія є несвідомою функцією психіки, яка впливає з її глибинних схильностей [14, с. 111], творчість закономірно слугує вмістилищем «праобразів». У літературних творах, зокрема, простежується дія «роботи

несвідомого», і загалом вони становлять сприятливий матеріал для психоаналітичного аналізу, адже «функціонують як сни, оскільки символи та метафори в них є замаскованими формами висловлювань, які автор не артикулює прямо» [25]. «Творчий процес автора подібний до сновидіння наяву» [25], що фактично ототожнює його з видінням, у якому задіяна активна уява.

Сценарії Жана Кокто вирізняються особливою піддатливістю до психоаналітичної інтерпретації, адже, як зазначає сам автор, вони є інтуїтивними. «Часто під час зйомок я настільки мало розумів із того, що створював, що мене спокушала думка назвати це абсурдом і вирізати. У такі моменти я змушував себе засудити власне судження і говорив собі: якщо фільм від початку хотів саме так — отже, на те були причини. А може, й жодної причини не було. І я був задоволений тим, що просто підкорявся» [28, с. 75]. Митець неодноразово порівнює кіномистецтво зі сном: «Я уникав навмисних проявів несвідомого на користь своєрідного напівсну, крізь який блукав, немов у лабіринті» [28, с. 3]. Водночас Кокто зауважує, що не надихався конкретними сновидіннями, проте прагнув передати через свої фільми особливий стан сну — процес, що включає в себе маніфестацію архетипів, прояви яких ми й спостерігаємо в його картинах: «Кров Поета не черпає натхнення ані зі снів, ані зі символів. Щодо перших — фільм лише запускає їхній механізм: дозволяючи свідомості розслабитися, як уві сні, він дає спогадам можливість переплітатися, рухатися й вільно себе виявляти».

У цьому розділі розглядаються лише архетипи, пов'язані з темою, оминаючи ті, яких не виявляємо в об'єкті дослідження.

Аніма — втілення жіночого аспекту чоловічої психіки. Аніма персоніфікує жіночі психологічні тенденції у свідомості чоловіка, зокрема: чуттєвий аспект (мінливі почуття та емоції, здатність любити), інтуїцію (пророчі передчуття, сприйняття ірраціонального) та зв'язок із природою. [36]

Анімус, аналогічно, уособлює чоловічі аспекти психіки у свідомості жінки. Такими аспектами є раціональне мислення, інтелектуальне пізнання, кар'єра, ініціативність, мужність, об'єктивність. Одним із негативних впливів анімуса — є безапеляційність та вперте слідування власним переконанням. [36]

Карл Густав Юнг зазначав, що якщо свідомість має жіночий знак, то несвідоме — чоловічий, і навпаки. Таким чином особистість урівноважується і набуває балансу. Аніма й анімус втілюють посередницький аспект психіки, який пов'язує свідоме й несвідоме.

У свідомості архетип духа постає в ситуаціях прийняття рішення, душевного сум'яття, усвідомлення чи рефлексії у вигляді людини — найчастіше старого мудреця, іноді — померлого чоловіка, гнома або навіть тварини [14, с. 278]. Архетип Духа уособлює мудрість. Він репрезентує «погляд зі сторони», момент осяяння або мудру пораду — внутрішнє знання, що вже існує в межах свідомості, але потребує актуалізації. У фольклорному матеріалі фігура старого мудреця часто ставить головному герою чи героїні ключові запитання — «Хто?», «Чому?», «Звідки?», «Куди?» [14, с. 283], — які ініціюють процес саморефлексії, що зрештою приводить до розв'язання життєвої дилеми. У деяких випадках мудрець дарує чарівний предмет, необхідний для подолання випробувань. Інший аспект архетипу — моральна функція: дух утілює етичний орієнтир [14, с. 285].

Усі архетипи позначені вертикальністю: рухом угору, що втілює світло і має позитивний та сприятливий аспект, і рухом униз, що втілює темряву й хтонічність. Цей рух частково пов'язаний із негативним і несприятливим аспектом, проте здебільшого має нейтральне значення [14, с. 291].

Тінь — аспект особистого несвідомого і, на відміну від спільних для всього людства, заново витворюваних архетипів, забарвлений індивідуальністю. Тінь втілює все те, «чого суб'єкт не визнає і що знову і знову прямо чи напруго нав'язується йому, як-от певні менш вартісні риси характеру чи інші неприйнятні

тенденції» [14, с. 364]. Важливою умовою особистісного розвитку є визнання й інтеграція тіньових аспектів власної психіки — тобто тих рис, переживань і потягів, які витісняються або заперечуються свідомістю. Тінь репрезентує не лише негативні якості, а й потенційні джерела енергії, творчості та особистісного зростання. Її інтеграція є необхідним етапом індивідуації — процесу становлення цілісної особистості. Визнання тіні — це акт прийняття власної внутрішньої багатозначності та конфліктності, що відкриває можливість діалогу між свідомістю і несвідомим. [36]

Самість — або «вища особистість» — це цілісна структура особистості, яка охоплює як свідоме, так і несвідоме. Цей аспект психіки меншою мірою піддається персоніфікації через свою віддаленість від свідомості та всеохопність. Людські фігури, які репрезентують *самість*, постають у парних образах, зокрема: «батько й син, мати й донька, король і королева, бог і богиня» [14, с. 313]. Проте зазвичай *самість* виражається абстрактними символами. Теріоморфні символи реалізуються дихотомічно: у вигляді великих і могутніх тварин — «дракон, змій, слон, лев, ведмідь» [14, с. 313] — і водночас дрібних істот — «павук, краб, метелик, жук, хробак». *Самість* також виражається через рослинні символи, зокрема через рослини з виразною симетрією або центрованістю, як-от лотос і троянда. Крім того, *самість* знаходить своє відображення у геометричних утвореннях: «коло, куля, квадрат, четвірність, годинник, фірмамент» [14, с. 313].

Свідомі й несвідомі аспекти особистості перебувають у постійній дихотомії боротьби і співпраці [14, с. 370]. Придушення або пошкодження одного з них порушує психологічну гармонію [14, с. 369]. Шкідливою є як ситуація, коли несвідоме бере верх, витісняючи світло свідомості, так і та, коли людина керується винятково принципами свідомості — це веде до емоційної сухості та чуттєвої інфляції. Процес індивідуації — це гармонізація стосунків між свідомим і несвідомим у структурі особистості [14, с. 371].

1.2 Сценарій як літературна форма

Кінематограф – синкретичне мистецтво. За словами Морсбергер Р. Е. та Морсбергер К. М.: «Кіно проголошується, ймовірно, найпотужнішим мистецьким медіумом століття, оскільки воно поєднує елементи літератури, музики, акторської гри та інших виконавських мистецтв, а також усі ресурси кінематографії...» [37, р. 47]. Така багатокомпонентність робить кінематограф сприятливим медіумом для реалізації творчого потенціалу Жана Кокто — універсального митця, який проявив себе як письменник, драматург, поет, живописець, скульптор і актор. Кінематографічний твір постає як *Gesamtkunstwerk* — тотальний твір мистецтва, що об'єднує різні прояви таланту всебічно розвиненого митця, водночас формуючи його як нового творця — кінорежисера, митця екрана. Це частково пояснює те, чому Жан Кокто прийшов у кінематограф — новий для себе напрям мистецтва — в зрілому віці, вже як сформований, визнаний та впливовий митець, аби втілити в одному творі квінтесенцію своїх численних мистецьких практик.

Кінокартина не тотожна роману і було б методологічно некоректно аналізувати її як текст, адже, хоч кінематограф і послуговується засобами літератури, такий підхід нівелює інші види мистецтв, мобілізованих в кінематографі (наприклад, музичний супровід як метамова), а також ігнорує унікальну кінематографічну мову (складовими якої, наприклад є монтаж, кадр і композиція зокрема).

Кінематограф, попри свою візуальну природу, має багато спільного з літературою. Якщо розглядати обидва мистецтва з феноменологічної перспективи, спільним виявляється часовий характер сприйняття: фільм, як і літературний текст або музичний твір, не може бути охоплений миттєво — його рецепція розгортається поступово, в часі. Це відрізняє кінематограф від статичних візуальних мистецтв, таких як живопис, і тим самим нівелює редукцію

кіно виключно до візуальності. Багато дослідників наголошують на наративній природі, яка характерна кінематографу та літературі. Як зазначає Халід Алькаді (Khalid Alqadi): «головним фактором, який є спільним для них обох – наратив та розповідь» [17, р. 42].

Відмінність літературної і кінорозповіді полягає в рецептивному аспекті: сприйняття літературного твору, який обмежений лише вербальною мовою, орієнтоване на стимулюванні фантазії та уяви, тоді як кінематограф зумовлює пасивне споглядання вже готових візуальних образів. Однак «ідея бачення присутня в обох медіа» [17, р. 43], «відмінність полягає ментальному та візуальному сприйнятті, яке викликає кожний вид мистецтва» [17, р. 43]. Таким чином, література постає певним когнітивним візуальним мистецтвом, що апелює до уяви, породжуючи внутрішню візуальність. Розбіжністю в сприйнятті пояснюється уявна розбіжність між сценарієм та картиною на екрані, «у багатьох випадках це може бути чистою ілюзією» [30, р. IX]. Джон Гасснер зазначає: «Фотографічне зображення є конкретним, тоді як описові слова викликають у різних умах різні картини, а швидкість кінозображення часто ще більше змінює враження, як припускають, шляхом процесу, схожого на гіпноз» [там само]. Проводячи сміливі паралелі, можна назвати фільм – однією з можливих інтерпретацій сценарію.

Розуміння візуальності літератури певною мірою пояснює поширену тенденцію митців слова займатись живописом: Артюр Рембо, Вільям Блейк. Література вимагає когнітивної здатності візуалізовувати образи та матеріалізовувати їх за допомогою вербальних засобів тоді як живопис робить це безпосередньо через форму, колір і композицію. Обидві практики апелюють до образного мислення, однак реалізують його в різних модальностях — одна через слово, інша через зображення.

Роберт Річардсон вибудовує концепцію розуміння візуальності літератури, надаючи такі спільні риси літератури та кінематографу:

- образи, що розчиняються один в одному;
- ритмічна демонстрація речей і місць, не обов'язково з людською присутністю, в межах одного образу;
- множинність поглядів на один образ;
- ритм розповіді [цит. за 17, 44].

«В обох випадках ми маємо щось описане; когось, хто читає (дивиться); і те, що читач (глядач) робить з тим, що він читає (дивиться) – є його особистою інтерпретацією» [там само] – підсумовує дослідник.

Така інтерпретація підважує тезу про наслідування сучасною літературою кінематографічних засобів, натомість акцентуючи на первинній візуальності самої літератури. Можна припустити, що на ранньому етапі саме кінематограф звертався до літературних способів репрезентації візуального — чи, скажімо, до драматичної структури театру. Андре Базен аргументує притаманну кінематографу схильність до наслідування в есе «За нечисте кіно: захист адаптації» (*Pour un cinéma impur: défense de l'adaptation*): «Кінематограф молодий, тоді як література, театр і музика — старі, як і сама історія. Подібно до того, як дитина навчається, наслідуючи дорослих, що її оточують, так і еволюція кінематографа зазнала впливу прикладу освячених часом мистецтв. Таким чином, його історія, що починається на зламі століть, складається як із детермінант, характерних для розвитку будь-якого мистецтва, так і з впливів з боку вже розвинених мистецьких форм» [с.56]. На спорідненість кінематографу і літератури звертає увагу також Брайан Макфарлейн: «Якщо кіно не виросло з літератури, то воно розвивалося в напрямку до неї» [цит. за 17, с. 43].

Проміжною формою літератури — такою, що не є літературою інтенційно та тяжіє до кінематографу є кіносценарій. За словами Халід Алькаді: «Кінематографічний сценарій сам по собі є проявом зв'язку між кіно і літературою, сценарій є матеріалізацією образів» [17, с. 46]. Сценарій, як

особлива форма тексту, поєднує в собі елементи літературного й кінематографічного мистецтва, що визначає його гібридну природу та зумовлює потребу в окремому теоретичному осмисленні. В антології сценаріїв «Twenty Best Film Plays» театральний критик Джон Гасснер відкриває розділ «The Screenplay as Literature», у якому теоретизує щодо сценарію як особливої новітньої літературної форми словами: «Тепер існує екранна література — сценарій» [30, с. VII]. В тексті матеріалу автор наводить контраргументи проти маргіналізації сценарію, порівнюючи його з драмою. Автор перелічує наступні аргументи проти сценарію як літературного жанру:

- потреба сценарію в засобах механічної проекції [30, с. X];
- бідний, в порівнянні з п'єсою та романом діалог, описи [30, с. XIV]

Осмислюючи сценарій з точки зору історії драми, автор наголошує на тому, що «постановка п'єси Шекспіра чи Ібсена також передбачає механічні пристрої; навіть у грецьких трагедіях, що стали настільки літературними, вимагали механіки, наприклад, коли актора, який уособлював якогось бога, опускали на вершину сценічної будівлі за допомогою крана, створюючи ілюзію, ніби він зійшов з неба [30, с. X]

Відносну мізерність діалогу, автор пояснює «умовою кінозасобу, у якому візуальний рух є головним» [30, с. XIV]. А короткі, «навіть стенографічні» [30, с. XIV] описи – колективним підходом до створення кінокартини. Адже «фон різних сцен буде створено та зафільмовано на розсуд режисера, костюми розроблятимуть інші художники, фізичний вигляд персонажів буде повністю реалізований лише через акторський склад» [30, с. XIV]. Апелюючи до цього аргументу, важливо відмітити, що Кокто був як режисером, так і сценаристом власного фільму. Окрім того, він особисто створював деякі декорації до кінокартини — маски, статуї. Така автономність і спроможність до втілення власних інтенцій митця свідчить про більший потенціал до деталізації в різних аспектах написання сценарію (діалог, опис сцени, декорацій).

Особливими літературними засобами кіносценарію, тими, що відрізняють його від п'єси є ті, що продукуються вимогами кіно: «у сценарії є унікальні можливості плинності, сугестивності та емоційної оцінки» [30, с. XV] Структурна особливість сценарію — велика кількість сцен нівелюється, оскільки, як зазначає автор, існує ряд п'єс, структура яких складається із великої кількістю сцен: «як-от «Фауст» і «Пер Гюнт»» [30, с. XV], отже ця характеристика сценарію як літературної форми не є притаманною лише йому.

Однак «унікальним є гнучке чергування сцен різної тривалості, контрастної короткості та тривалості для підкреслення, навіювання та символізації»[30, с. XV]. Автор наводить приклад рутинної експозиції фільму, яку «можна звести до спалаху»[30, с. XV], протиставляючи цьому прийомові «ногу, що штовхає двері», - коротку дію, яка «може створити миттєве відчуття очікування та напруги» [30, с. XV]. Таким чином, перший приклад демонструє певну розтягнуту в реальному часі подію, яка засобами монтажу темпорально ущільнена. Натомість другий приклад обернено протилежний — секундна дія, що темпорально розширюється засобами кінематографу. Вищенаведені приклади свідчать про наявність у фільмах квазі-хронотопу — просторово-часової організації, що імітує реальний час і простір, але насправді не дотримується їхніх законів.

Окрім гнучкого тривання часу, в кіно також побутує динамічно сконструйований простір: «Один написаний кадр може слідувати за іншим без підготовки й антракту на зміну сцени, як у виставі; без затримки пояснення переходу, як у романі. Умовність сприймається як природна, оскільки фільми привчають нас до свободи пересування в часі та просторі» [30, с. XVI].

Усередині кінематографічної мови функціонують окремі системи виразності — зокрема, композиція кадру як автономна мова, що передає сенси поза діалогом чи зображенням. Отже, у процесі аналізу кіносценарію важливо звертати увагу на деталі, які на перший погляд здаються суто технічними —

зокрема такі, як рух камери, положення об'єктів у полі зору, глибина простору, освітлення, ракурс, фокус.

Камера — найчастіше постає як «великий творець образів або меганаратор» [цит. за 31, с. 53] — «єдиний справжній наратор фільму» [31, с. 53], не прив'язуючись до конкретного персонажа і відтворюючи об'єктивну реальність кадру. Присутність меганаратора також виявляється через аудіовізуальні засоби — зокрема «закадровий голос вищого наратора», який не є тотожним голосу жодного з персонажів [31, с. 51]. Натомість персонажі, які, скажімо, озвучують оповідь, виступають як субнаратори — делеговані оповідачі, що розповідають історію всередині ширшого наративу, створеного меганаратором. Однак існує ряд кіноприйомів, які вказують на суб'єктивність та прив'язку до одного з персонажів. У своїй статті Андре Годро і Франсуа Жост виділяють наступні:

- Перебільшений передній план
- Точка зору нижче рівня очей
- Зображення частини тіла на передньому плані
- Тінь персонажа
- Присутність у кадрі видошукача, елементів кадрування або ключової щілини
- Тремтяча камера

Ці кіноприйоми, на відміну від нібито нейтральної точки зору всевідаючого наратора (*omniscient narrator*), імітують людський зір і зосереджені на тілесності (зображення частини тіла на передньому плані, тінь персонажа). Вони своєрідно «олюднюють» камеру — переводять її з метафізичної, абстрактної площини у втілену, тілесну перспективу.

Окрім об'єктивної та суб'єктивної нарації в своїй концепції чотирьох дискурсивних фігурацій Франческо Казетті виділяє також «конфігурацію адресата» та «об'єктивно-нереальну конфігурацію» [цит за 31, с. 60]. Конфігурація адресата «ламає четверту стіну» медіальності, ототожнюючи персонажа з меганаратором. Яскравим прикладом такої конфігуральності є прямий погляд в камеру, коли персонаж звертається до глядача – свого адресата [31, с. 60], що надає театральності сцени – залежності від глядача, хоч і невидимого. Об'єктивно-нереальна конфігурація натомість підкреслює всезнаючість і тотальну всемогутність камери, це так званий «погляд Бога» (*God's eye view*).

Дослідження кіносценаріїв — міждисциплінарна практика, що поглиблює розуміння наративу кінокартини, розкриваючи приховані рівні авторського задуму. Аналіз сценарію дозволяє дослідникові звернутися до інтенційного виміру творчості інтермедіальних митців — простежити, як вони комбінують різні художні засоби самовираження. Особливо це стосується митців, які працюють зі словом: їхні сценарії сприймаються як повноцінні літературні твори, що за рівнем художньої виразності не поступаються драматургії. У сценаріях Жана Кокто, зокрема, присутня значна кількість мовних фрагментів, які не мають прямої технічної функції у створенні кінокартини, але натомість виконують поетичну та концептуальну роль.

РОЗДІЛ II. ХУДОЖНЯ ФОРМА Й ПРОСТОРОВО-СМИСЛОВА ОРГАНІЗАЦІЯ СЦЕНАРІЮ

2.1 Художні особливості сценаріїв

Трилогія демонструє яскраво виражену тенденцію до синкретизму, що лише підтверджує тезу про те, що кінематограф для Жана Кокто — найпевніший спосіб утвердитись як тотальний митець, поєднавши різні форми мистецького самовираження.

У сценарії інкорпоровано окремі текстові вставки, що функціонують як інтертитри — глядач читає їх безпосередньо з екрану. Наприклад: «Текст на екрані: Кожен вірш — це герб...» [28, с. 8] (див. *Додаток 1*). Або: «(Авторський почерк): Сюрпризи фотографії, або як я потрапив у пастку власного фільму (Підпис автора)» [28, с. 17] (див. *Додаток 2*). Варто зазначити, що фінальне втілення цієї сцени у фільмі дещо відрізняється від початкового задуму: режисер поділяє фразу на дві частини, надаючи їм різного характеру. Перша частина — безособова — подається друкованим шрифтом, тоді як друга — особистісна — виконана почерком самого Кокто. Такий прийом підкреслює межу між загальним твердженням і особистим переживанням митця, акцентуючи його присутність у тексті фільму не лише як режисера, а й як автора-оповідача.

Щодо останнього прикладу, то особливу увагу привертає використання рукописного почерку, що підкреслює інтенцію автора значною мірою інтегрувати власну особистість у свій фільм. Для Жана Кокто почерк був важливою складовою індивідуальності та особистої автентичності. У збірці есеїв «Опіум. Щоденник детоксикації» автор розповідає про «перевідкриття природності» свого почерку та увагу до його деталей [26, с. 127]. Як ми будемо бачити далі, сценарії Жана Кокто — зосереджені довкола особистості автора.

Авторська присутність простежується не лише у зовнішніх проявах, але й у наративній автобіографічній структурі сценарію.

В «Крові Поета» згадується фігура, з очищувачів трубок для куріння опіуму [28, с. 10], зроблена автором (Див. *Додаток 3*). Найбільше творів авторського походження інтегровано до сценарію фільму «Заповіт Орфея» — останнього великого твору мистецтва Жана Кокто, в якому, що випливає з назви, надбання митця з інших сфер мистецтва є особливо сконцентрованими. Митець обіграє власний гобелен із сюжетом Юдити та Олоферна [28, с. 95], мозаїки [28, с. 100].

У сценарії, який функціонує як топос буття митця, показовим є факт відсутності імен акторів у титрах. Це цілеспрямоване усунення формально значущого елементу (титрів як коду авторизації та ідентифікації учасників процесу) виступає актом деконструкції мистецького твору як продукту індустрії. Такий жест зміщує фільм із комерційної площини в простір авторського міфотворення, чим підсилює ідейне наповнення картини та окреслює міфопоетичну позицію митця. Автор ніби заявляє, що ця картина «поза правилами» — вона не претендує на належність до індустріального кінематографа. Це не просто фільм, а виголошений заповіт митця, егоцентричний за своєю суттю. Замість традиційних титрів Жан Кокто звертається до глядача зі словами: «Ви, можливо, впізнали кількох відомих акторів за цей час. Вони з'явилися у фільмі не тому, що вони відомі, а тому, що відповідають ролям, які виконують, і тому, що вони — мої друзі» [28, с. 144]. Цим коментарем митець підкреслює глибокий зв'язок між собою та персонажами свого фільму — акторами, які втілюють образи, створені не лише сценарієм, а й особистим колом довіри та творчої співпраці.

Крім того, Кокто вдається до театрального прийому прямого діалогу з глядачем: «І на цьому все. Радісна хвиля пронеслася моїм прощальним фільмом. Якщо він не сподобався вам — мені прикро, адже я віддав йому все, що міг, як і

найменш значуща людина в моїй команді...» [там само]. Така відверта авторська репліка і прийом діалогу із глядачем – винятковий для кінематографа, розмиває межу між фільмом і реальністю, перетворюючи кінематографічний текст на форму особистого спілкування, що виводить твір за межі традиційного художнього висловлювання.

Жан Кокто активно використовує прийом закадрового голосу — власного голосу, який в сценаріях означений як «голос автора» і присутній у всій трилогії. За допомогою цього засобу митець ділиться особистими рефлексіями щодо подій у стрічці. Складається враження, що, попри те що художній твір сам по собі є авторським висловлюванням, Кокто додатково наділяє його тотальністю власної присутності, проникаючи в нього через розмаїття кінематографічних засобів.

Рішення зняти фільм митець затвердив у вже згаданій книзі «Опіум» [26, с. 144], написану як рефлексію залежності. Тому мотив опіумної залежності продовжився в стрічках і проявлявся в образах Китаю. Систематичним курцем опіуму Кокто став після смерті близької йому людини – Раймона Радіге в компанії Луї Лалуа, чиє «читання китайських текстів привели його до опіуму» [41, с. 322]. Наприклад, в шале Принцеси саме офіціанти-китайці подають Орфею сигарети та шампанське. Те, що вони обслуговують його тютюном та алкоголем проводить додаткову паралель з дискурсом залежності. Це особливо перегукується з деталлю, яку помітив біограф Френсіс Стігмюллер: «...листи Кокто до нього [Лалуа] зазвичай містять випадкові згадки “сигарет”» [41, с. 324]. Тому сигарети, подані Орфею китайцями, можуть бути алегорією опіуму. Цікаво, що за сценарієм, під час вбивства Орфея, в нього стріляє саме китаєць.

Незмінним був творчий союз Жана Кокто як режисера і сценариста фільма із композитором Жоржем Оріком – хорошим другом Жана Кокто, який працював над музикою до кожного фільму частини. Окрім музики Оріка, в картинах використано музику інших композиторів. Наприклад, в «Орфеї» – це однойменна опера Глюка: «Кокто змінив порядок розташування деяких музичних тем з

Орфея та Еврідіки Глюка, які вставив Орік: нове розташування було менш логічним, але, на думку Кокто, створювало «синкопу» — сильніший ефект через зіставлення» [41, с. 481]. В «Заповіті Поета» використовується музика Баха («Менует», «Badinerie») й Генделя [28, с. 92, 101]

2.2 Простір сценаріїв Жана Кокто

Простір трилогії Кокто — це простір переходу і трансформації: кожен з фільмів відтворює структуру мандрівки героя за Джозефом Кемпбеллом. Карл Густав Юнг пише про воду, як про «живий символ темної психіки» [14, с. 29], що «найчастіше постає символом несвідомого». Одним із втілень образу води як несвідомого є дзеркало, адже «той, хто заглядає у дзеркало води, спершу бачить лише свій власний образ» [14, с. 33]. У цьому контексті образ дзеркала втілює зустріч із власною тінню — як ініціацію перед поринанням у глибшу царину психіки — до колективного несвідомого [14, с. 34]. Образ дзеркала є провідним у трилогії й концепт мандрівок у задзеркалля проходить червоною ниткою через усі три кінокартини.

Першу подорож за дзеркало ініціює Поет на етапі свого становлення в «Крові Поета». Він знаходить себе у власній кімнаті — абсолютно порожній, з голими стінами, без вікон і дверей, лише зі статуєю, — тобто в замкненому просторі. Гастон Башляр у «Поетиці простору» пропонує розглядати простір дому в мистецтві як алегорію душі. До цієї різкої зміни простору митець писав портрет, коли раптом рот на зображенні ожив і почав рухатися. Поет стер його рукою — тоді рот перенісся на його долоню. Згодом Поет, затискаючи своєю долонею губи статуї, що стояла в його кімнаті, передає їй «рану» — так у сценарії описується рот на його руці, після чого оживає і сама статуя. Концептуальні ідеї щодо мистецтва, зокрема й мистецтва слова, на початку сценарію репрезентуються візуально та через тілесні метафори. Рот — голос автора і його

біль. Спершу митець позбавляє мистецтво «голосу», стираючи його, намагається позбутися його, та мистецтво — невблаганне, воно говорить. «Ти думаєш, так просто позбутися рани, стулити рані вуста?» [28, с. 18] — питає пробуджена, наділена новоявленим даром мовлення статуя. Намагаючись приборкати й підпорядкувати власне мистецтво, Поет лише опиняється замкненим із ним — як з нереалізованою ідеєю — без можливості вийти. На місці дверей у його кімнаті — дзеркало. Таким чином, зустріч із тінню та несвідомим постає як єдиний вихід із особистісного глухого кута. Через посередництво статуї, яка наставляє його: «Лишився тільки один шлях. Ти повинен увійти в дзеркало. І пройти крізь нього» [28, с. 18], — він потрапляє у світ несвідомого, репрезентований у вигляді коридору з чудернацькими кімнатами. Коли Поет дослухається до мистецтва, йому відкривається новий містичний світ, тоді як намагання підпорядкувати його — сковує особистість і спустошує її.

Варто наголосити, що Статуя спонукає Поета до мандрівки, звертаючись до його мистецтва. На зауваження Поета про те, що в дзеркала не заходять, Статуя саркастично відповідає: «Я тебе вітаю. Ти писав, що в дзеркала можна потрапити — і ти не повірив у це» [28, с. 18]. Мистецтво вимагає від митця віри в свою справу — лише за умови повної віддачі йому відкривається шлях до пізнання несвідомого.

Примітно, що вхід в дзеркало, передано засобами монтажу через заміну на бак з водою, тобто Поет буквально «занурюється у несвідоме»: «Дзеркало замінено на бак із водою, декорацію перевернуто догори дригом, стілець прибито зліва. Усе знято зверху. Актор пірнає» [28, с. 21].

Несвідоме у фільмі втілене через образ «коридору готелю неохайного вигляду з брудними шпалерами та лінолеумом на підлозі» [28, с. 21]. Дзеркало веде героя до готелю «Folies-Dramatiques» — простору, який слугує метафорою переходу у внутрішню реальність. Жан Кокто мав особисту сентиментальність до готелів, що виявляється і в його автобіографічній прозі: «Ті крихітні готельні

кімнати, в яких я таборував стільки років — кімнати, створені для занять коханням, — але в яких я невпинно займався дружбою. А це заняття — у тисячу разів виснажливіше, ніж кохання» [26, с. 44]. Можна припустити, що ці готелі у його уявленні втілюють башлярівський просторовий образ захисту — місце, куди хочеться сховатися, втекти від зовнішнього світу.

Головний герой проходить крізь коридор готелю, відвідуючи кімнати, що символізують різні аспекти його свідомості. Цей романтизований образ готельних кімнат є наслідком опіумної залежності: опіум трансформує сприйняття простору, наділяючи його видимою чарівністю, яка розсіюється разом із дією наркотику. Як зазначає сам Кокто: «Будь-яка кімната в будь-якому готелі — хороша. Але моя мертва кімната на вулиці Бонапарта стала кімнатою смерті. Я забув, що опіум преображає світ — і що без опіуму похмура кімната лишається похмурою» [26, с. 44].

Одна з кімнат втілює топос опіумної залежності, який передусім характеризується потайністю: біля цієї кімнати, на відміну від інших, немає взуття — репрезентації присутності, тіні тих, хто мешкає у номері. Замкову щілину заткнуто папером. Представляючи цю кімнату, голос автора констатує: «Містерії Китаю» [28, с. 28]. Лише діставши папір, Поет споглядає сцену куріння опіуму, втілену як театр тіней. Він бачить не сам процес, а його тіні: «Стеля освітлюється опіумною лампою, яка кидає китайські тіні трубки та руки курця. Ця тінь руки штовхає тінь голки в тінь трубки. Звук булькотіння опіуму. Тінь диму» [там само]. Обігравання цієї сцени через тіні підкреслює стан непевності, характерний для наркотичного сп'яніння.

У кімнаті 19 відбуваються «безнадійні побачення Гермафродита» [28, с. 31]. Біля дверей цього номера стоїть пара взуття: один чоловічий і один жіночий черевик. Автор сюрреалістично зображує Гермафродита в масці; частини його тіла з'являються на чорній дошці. Він лежить на дивані з намальованим жіночим торсом, тоді як справжні чоловіча рука і нога стирчать із дошки. Згодом торс і

кінцівки змінюються на протилежну стать. Сцена завершується суперечкою, переданою винятково аудіозвуковим засобом — через два голоси: чоловічий і жіночий. Чоловічий наполягає на тому, щоб вимкнути світло, тоді як жіночий прагне залишити його ввімкненим.

За Юнгом, гермафродитизм уособлює поєднання протилежностей, первісну, непрояснену свідомість [14, с. 226], а також подолання суперечностей [14, с. 227]. Гермафродит постає майже як вища істота, в якій об'єднані два полюси особистості. Втім, Жан Кокто через образ гермафродита втілює протилежне — конфлікт і протистояння жіночого та чоловічого начал в особистості.

Ми дізнаємося, що ця мандрівка була для Поета травматичним та шокуючим досвідом. Після повернення, голос автора констатує: «Дзеркала мали б трохи більше замислюватися, перш ніж повертати зображення» [28, с. 36].

Дзеркало постає порталом, яким користується Принцеса в «Орефеї» — втілення смерті — між світом живих та потойбіччям, що мовою психоаналізу може інтерпретуватися як межа між свідомістю та підсвідомістю. Підсилює значення дзеркала, як порталу до підсвідомості порівняння дзеркала з водою, що продовжує традицію, започатковану Кокто в «Крові поета»: «Вона відходить назад, а юнак іде слідом за нею. Вона швидко прямує до дзеркала й проходить крізь нього разом із Сежестом. Дзеркало коливається, наче вода» [27]. Паралелізм води та дзеркала повторюється неодноразово: «Голова Орфея відбивається в дзеркалі. Здається, що він лежить біля підніжжя дзеркала, хоча насправді — біля краю водяного плеса» [27].

Показовою є інтеграція матеріального — а саме елементів одягу та їхньої ролі в метафізичних мандрах. Орфей змушений вдягати гумові рукавички, забуті Принцесою, — лише тоді, з виставленими вперед руками, він може проходити крізь дзеркала. К. Н. Барзілей (K. N. Barzilay) у своїй магістерській роботі пише,

що «рукавички — це посередник між людиною та світом», вони «завжди захищають» [19, с. 8]. Цей аксесуар покликаний захищати не лише від загроз навколишнього світу, іноді це захист від «абстрактних, психологічних загроз» [19, с. 8], вони «створюють дистанцію між головним органом дотику людини та сирістю навколишнього світу, «позбавляють носія інтенсивних тактильних відчуттів...» [19, с. 8]. Така інтерпретація значення цього аксесуару особливо переконлива в контексті предмету нашого дослідження. Орфей зобов'язаний вдягати рукавички, так як він чужинець в потойбіччі, і, вирушаючи в паломництво, вони захищають його від загроз підсвідомого, слугуючи своєрідним бар'єром між його живою плоттю та іншим світом. Показовим є вибір матеріалу, з якого виготовлені рукавички, — гума, що створює асоціацію з роботою з електроприладами, під час якої користуються гумовими рукавичками, адже вони не проводять електричний струм і є ізоляторами. Як ми будемо бачити далі в ході нашого дослідження, витворюючи міфологію свого світу, один із улюблених прийомів Жана Кокто — інтеграція елементів сучасності, тож паралель між електрикою, енергією, що побутує в підсвідомості, та гумовими рукавичками, що виступають ізоляторами в обох випадках, видається переконливою.

Простір потойбіччя у фільмі «Орфей» постає як Зона — місце в руїнах з викривленим часопростором. Вперше потрапивши туди, Орфей із зусиллям намагається наздогнати Ертебіза — ангела смерті, який, здається, стоїть на місці, в той час як рухається навпаки — Зона [26, с. 154]. Після насичених перепитій у Зоні, Орфей зі здивуванням зауважує: «Як? Шоста година! Ми пройшли крізь дзеркало о шостій» [27, с. 166]. У Зоні відсутнє поняття часу — яким би довгим не було перебування там, у реальному світі минає лише секунда. Це обіграно через монтажну вставку, яка демонструє часовий еліпсис: перед тим, як Орфей потрапив до Зони, листоноша приніс лист — кадр, у якому лист опускається у щілину поштової скриньки [27, с. 154]. Після повернення із Зони — кадр, як лист

падає до скриньки [27, с. 165]. Таким чином, монтується часовий контраст між суб'єктивним досвідом героїв і «реальністю» поза межами Зони.

Вартим уваги є той факт, що для післявоєнної стрічки джерелом натхнення для зображення потойбіччя стала територія, спотворена війною. Як зазначено: «Німецькі бомби зруйнували французьку військову академію в Сен-Сір поблизу Версаля: ця «нічийна земля», створена війною, перетворилася на Зону — простір між життям і смертю, який у фільмі лежить за Орфеевими дзеркалами. Але для деяких сцен руїни довелося будувати у студії» [41, 481]. Таким чином, спотворений війною простір трансформується в простір авторської міфології.

Цікаво, що на відміну від «Крові поета», в «Орфеї» — кінокартині про вже утвердженого митця — тінь і несвідоме постають не як щось лякаюче, а як джерело енергії й мистецтва. Повідомлення по радіо, які втілюють ідею творення, що приходить до митця з невідомого, передають: «Було б краще, якби дзеркала відбивали більше» [27]. У сценарії цієї картини поет, навпаки, прагне зустрічі з несвідомим і намагається чіткіше побачити власну тінь.

Для Жана Кокто дзеркало мало глибоко особистісне значення. Переживаючи втрату Раймона Радіге та перебуваючи в стані наркотичного психозу, він «дивився на себе в тьмяне дзеркало шафи, знову й знову малював власне обличчя» [41, с. 330] у готелі «Welcome» у Вільфранші. Ці автопортрети з підписами стали основою збірки «Le Mystère de Jean l'Oiseleur. Monologues» (Таємниця Жана Птахолова. Монологи), у передмові до якої Кокто зазначив: «Я був сам. Я шукав різні способи зобразити одне й те саме обличчя...» [41, с. 330]. «Птахи, яких ловив Жан Птахолов, — це, у нотатках, скороминущі думки, вирвані з плутанини, що існувала всередині нього й навколо, і приручені прозою» [41, с. 330]. Це obsesивне споглядання й фіксація власного обличчя забарвлені рефлексією, що тяжіє до інтроспекції — спроби зазирнути за межі зовнішнього образу, в саму свідомість, і вловити її тіні.

До того ж забобони щодо дзеркала, через низку обставин, становлять частину авторського світогляду з часу постановок п'єси «Орфей». Наприклад, під час репетиції п'єси, після того як Марсель Еран (актор, який грав роль Ертебіза і в п'єсі, і у фільмі) дав Орфею гумові рукавички, промовивши, що з ними він пройде крізь дзеркало, — в іншій частині квартири тріснуло і розсипалося дзеркало у повний зріст. Іншого разу Гленвей Векотт і Монро Віллер застрягли в заторі через те, що білий кінь ударився об скло машини й застряг усередині салону, пробивши його. Та найзловісніший випадок стався в Мексиці, коли під час постановки «Орфея» іспанською мовою почався землетрус. А після відновлення показу режисер оголосив про скасування вистави — актор, який вийшов із дзеркала, помер за кулісами [26, с. 40-41].

В усіх картинах трилогії головного героя — Поета (безіменного у «Крові Поета» та «Заповіті Орфея», Орфея в однойменному фільмі) — супроводжує зовнішня трансцендентна сила, що спонукає до мандрівки. У «Крові Поета» це Статуя, в «Орфеї» — Ертебіз, у «Заповіті Орфея» — поет Сежест.

Проте в «Заповіті Поета», на відміну від інших частин трилогії, поріг до потойбіччя не проходить крізь дзеркало. Хоч Поета й супроводжує Сежест, увійти в інший світ він має сам. Образ дзеркала — ключовий у міфотворенні Кокто — тут переосмислюється: «Дзеркала відбивають занадто багато. Вони пихато перевертають зображення й вважають себе глибокими» [28, с. 124], — говорить Сежест. Перед спуском він полишає Поета. Лише завдяки власному терпінню, вичекавши в залі очікування — своєрідному лімбі між буттям і небуттям, — Поет отримує дозвіл спуститися. Місце, куди він прямує, стилістично відсилає до дантівського пекла — на це прямо натякає репліка службовця: «Хто входить тут, покинь усю надію» [28, с. 128].

Значна частина сценарію «Заповіт Орфея» локалізується у віллі Санто-Соспір — місці, в якому Жан Кокто жив і творив упродовж останнього десятиліття життя [41, с. 488]. Вілла розташована в муніципалітеті Сент-Жан-

Кап-Ферра на узбережжі Середземного моря, неподалік Вільфранша. Її власницею була мадам Вейсвейлер — меценатка, що підтримувала митця фінансово та надала йому цей дім. Як писала вона: «Вони приїхали з маленькими валізами «на вихідні». Залишились на місяці» [41, с. 488].

Перебуваючи у віллі, Кокто поступово перетворив її на своєрідний мистецький об'єкт: від розписів на стінах до декорованих предметів ужитку — усе набуло авторської візії. Сам Кокто називав Санто-Соспір «татуйованою віллою» у документальному фільмі, присвяченому будинку. Таким чином, включення цього простору до фільму є не лише автобіографічним жестом, а й концептуальним: простір стає вмістилищем його декоративно-прикладного мистецтва, закріплюючи навколо нього єдність життя і творчості. Особливо це актуалізується в «Заповіті Орфея» — фільмі, який постає поетичним маніфестом митця, квінтесенцією його естетичного світогляду.

РОЗДІЛ III. АРХЕТИПИ ТА МОДЕЛЬ ПСИХІКИ У СЦЕНАРІЇ

3.1 Архетип Аніми

Карл Густав Юнг зазначає, що одним із втілень аніми є фігура Кори [14, с. 239], яка постає посередницею між вищим світом і царством мертвих — тобто між свідомим і несвідомим. Кора тісно пов'язана зі смертю: психоаналітик підкреслює, що аніма має «окультний зв'язок із темним світом» [14, с. 260]. У кінематографічному всесвіті Жана Кокто аніма репрезентована саме фігурою Кори — героїнею Принцесою, чиє ім'я перегукується з Персефоною, володаркою царства мертвих. Принцеса є втіленням Смерті, — «безсмертною, адже стоїть поза часом» [14, с. 260]. У сценаріях цю героїню однаковою мірою називають то Принцесою, то Смертю.

Принцеса ініціює смерть людини через акт упізнавання. Вона запитує, чи впізнає її померлий, і після ствердної відповіді просить назвати її ім'я. Почувши: «Ти — моя смерть» [27], вона здобуває над ним владу. Відтепер покійник зобов'язаний коритися її наказам. Юнг акцентує увагу на аспекті владності та верховенства Аніми, що робить її ще більш привабливою та водночас загрозливою фігурою. Ці риси знаходять підтвердження в характері Принцеси: вона строга, владна та obsesивно дисциплінована.

Наказовим тоном Принцеса наполягає на мовчанні й уникає відповідей на запитання. Схожим чином поводяться й інші метафізичні сутності цього всесвіту: Ертебіз — ангел-супутник Принцеси та секретар потойбічного суду, що репрезентує концепт божественного мовчання, прихованої мудрості, що потребує тиші. Принцеса домінує в розмові, нагадуючи, що саме вона ставить питання — що підкреслює її владність і контроль над іншими.

Вона, однак, не є всевладною — Принцеса також підпорядковується комусь, чия природа залишається достеменно невідомою. Коли Орфей запевняє, що знайде того, хто віддає накази, вона відповідає: «Його ніде немає. Дехто вважає, що його думки з нами, дехто — що ми є його думками. Інші ж вважають, що він спить, а ми — лише сон. Поганий сон» [27]. Ця репліка наштовхує на ідею оберненої реальності, в якій сновида — вища сутність, а люди — лише аспекти її психіки, тіні в чужому сновидінні.

Аніма в психоаналізі — амбівалентна, біполярна фігура [14, с. 260]. У сценарії це виявляється через зовнішній вигляд Принцеси: її чорна сукня час від часу змінює колір на білий, що візуалізує дихотомічну природу архетипу — співіснування в ньому світлої та темної енергії. До того ж Смерть сама підкреслює множинність своїх облич: «Тут — безліч облич Смерті: і молоді, і старі — всі вони отримують накази» [27]. Те, що Принцеса — лише одна з форм смерті, підтверджує і Ертебіз. Таким чином, стверджується ідея, що Принцеса — не автономна лірична героїня, а одне з втілень архетипу.

Пишучи про фігуру аніми, Юнг зазначає, що «гомосексуальність, як правило, супроводжується ототожненням з анімою», тоді як у чоловіків із соціально домінантною гетеросексуальною орієнтацією в певному віці нерідко спостерігається повна втрата зв'язку зі своїм жіночим началом [14, с. 104]. Сексуальна орієнтація Жана Кокто, який був бісексуальним, знаходить відлуння в його творчості: Орфей у фільмі закоханий у Принцесу, і це кохання взаємне. Навіть вибір Орфея як центрального персонажа — традицію, яку Жан Кокто започаткував ще в однойменній п'єсі — позначений гомосексуальним підтекстом. У своїй праці «Структура інстинктів і суспільство: Філософське дослідження вчення Зигмунда Фрейда» в розділі «Орфей і Нарцис: два прадавніх образи» Герберт Маркузе пише про «класичну традицію, що пов'язує Орфея з виникненням гомосексуальності. Як і Нарцис, він відмовляється від нормального Еросу, але не заради аскетичного ідеалу, а заради досконалішого Еросу. Як і

Нарцис, він виражає протест проти репресивного ладу сексуальності, обмеженої дітородженням» [9, с. 160-161].

Принцеса кохає Орфея, попри те, що вищі сутності, як-от вона чи ангел Ертебіз, невільні цього робити. Після першої зустрічі Смерть приходить подивитися на сплячого Орфея — це натяк на близькість двох станів: сну і смерті. У багатьох культурах сон сприймався як «мала смерть», зокрема в європейській традиції. «Образ смерті як сну мав давню історію й був відомий ще у класичному світі — в грецькій міфології Гіпнос (сон) був братом-близнюком Танатоса (смерті)» [33, с. 209]. Філіп Ар'єс, «досліджував ставлення до смерті в європейській культурі від ранньохристиянської доби до сучасності» [39, с. 406]. Особливу увагу він приділяє сприйняттю смерті як спокійного й мирного сну [39, с. 407]. Цю традицію продовжують у своїх студіях Рем Кулгас та Ян Лют, акцентуючи на тому, як ідеї спочинку та смерті закарбувалися у мові, зокрема у виразах на кшталт: «спочив у Господі» (*rested in the Lord*), «місце спочинку...» (*resting place of*) [33, с. 214].

Показовим втіленням одержимості анімою — Принцесою-Смертю — є сцена, в якій Орфей, випадково побачивши її під час виїзду в місто, шукає зустрічі з нею. Вона ж маневрує між арками, що символізують портал. Ця сцена уособлює одержимість поета всесильним Танатосом — і його вічне прагнення наздогнати смерть. Таким чином, союз Орфея і Принцеси — аномальний, однак продуктивний (що буде розглянуто докладніше у наступному розділі) і, можливо, єдино допустимий для митця.

Архетип аніми позначений емоційністю та чуттєвістю [14, с. 103], що відповідає ментальній конституції людей мистецтва, особливо поетів, і знаходить вираження у поезії, присвяченій анімі — зокрема у творчості Гаггарда та Бенуа [14, с. 103-104]. Домінування аніми, таким чином, позначене нашаруванням сенсів — гомосексуальності та творчого начала особистості. Підтвердженням тісного зв'язку аніми з поетами є також контекст знайомства

Принцеси з Орфеєм: вона була покровителькою молодого поета Сежеста. Після бійки в «Кафе поетів», де усі вони вперше перетнулися, Сежест під час арешту імпульсивно вибігає на трасу, де його, як згодом з'ясовується, збивають слуги Принцеси. Після цього вона забирає Орфея до своєї машини — формально в ролі свідка. Промовистим є те, що після смерті Сежест стає слугою Принцеси. Поет, таким чином, зобов'язаний служити анімі, тоді як вона водночас виступає його покровителькою.

Як уже зазначалося в попередньому розділі, дзеркала постають порталами, якими Смерть мандрує між світом живих і світом мертвих. Окрім метафізичного значення — переходу в несвідоме та зустрічі з тінню, — дзеркало в сценарії «Орфея» має матеріальне та тілесне значення. Ертебіз пояснює Орфеєві: «Дзеркала — це двері, через які приходить і йде Смерть. Крім того, дивися на себе в дзеркало протягом усього життя — і ти побачиш, як Смерть працює, немов бджоли у скляному вулику». Ця репліка констатує видимість фізичного старіння. Зморшки — мазки великої художниці на ім'я Смерть — заявляють про її присутність. Фраза Ертебіза пройнята дендистським світовідчуттям і відсилає до бодлерівського «жити й спати перед дзеркалом».

Орфей знецінює свою кохану з плоті й крові — Еврідіку. Одержимий віршами, що надходять із потойбічного світу, він не приділяє їй уваги, а її присутність починає його дратувати. Цей сюжетний хід можна трактувати як прояв пригніченого Еросу, який сублімується у творчість. У своєму есеї «Опіум» Жан Кокто порівнює акт творення з актом статевого злиття: «Мистецтво народжується від коїтусу між чоловічими та жіночими елементами, з яких ми усі складені; у митців ці елементи більш збалансовані, ніж у решти людей» [26, с. 80]. Він також розмірковує про компенсацію сексуальності через творчість: «Інстинкт до творення задовольняється в іншій площині, залишаючи сексуальному бажанню простір реалізовуватись у царині чистої естетики, схиляючи її водночас до безплідних форм вираження» [26, с. 80].

Смерть, перевищивши свої повноваження, забирає Еврідіку до царства мертвих — що підтверджує домінування аніми в свідомості поета. Тотальність цього архетипу, попри продуктивність у мистецькому вимірі, негативно впливає на здатність Орфея до близьких стосунків у реальному житті. Після смерті дружини Орфей приймає пропозицію Ертебіза вирушити у потойбіччя. Ангел, однак, уточнює: «Ти хочеш бути з Еврідікою — чи зі Смертю?» [27]. Орфей зізнається, що з обома, на що Ертебіз відповідає: «...і якби міг, ти б зраджував одну з них з іншою» [там само]. Цей діалог демонструє внутрішнє сум'яття героя — його роздвоєність між Еросом, уособленим Еврідікою, і Танатосом — Принцесою. Репрезентацію Еросу через Еврідіку підкреслює її вагітність, що втілює потяг до життя. Водночас ця сцена розгортає ідею поділу між «земним» людським існуванням і майже трансцендентним, божественним творчим союзом. «В образах Орфея та Нарциса примиряються Ерос і Танатос» [9, с. 155], — писав Герберт Маркузе. Однак у прочитанні цього міфологічного героя Жаном Кокто Орфей не перебуває у гармонії з двома потягами, а розривається між ними — він у замішанні й дедалі більше тяжіє до Танатоса. Філософ зазначає, що орфіко-нарцисичні образи «не утверджують «спосіб життя», а вказують на світ глибин і смерті» [9, с. 156], що простежується і в сценаріях трилогії. Водночас «Орфей» дещо полемізує з іншим твердженням — про те, що поси́л цих образів, окрім вказування на «непереможність смерті» [там само], полягає також у тому, що «не слід відкидати поклик життя і краси» [там само], адже Орфей нехтує Еросом.

Цікаво, що судді підземного світу забороняють Орфееві назавжди дивитися на Еврідіку — навіть у світі живих. Аналізуючи аспекти заборони на обернення у давньому світі задля порівняльного аналізу міфів про Орфея та Еврідіку і дружину Лота, Бреммер залучає ритуальні та літературні джерела й визначає кілька можливих підстав такої заборони: потойбіччя та хтонічні сили, магія, очищення, прощання та акт створення божества.

У випадку «Орфея» Кокто ми можемо відкинути ідею акту створення, магію, а також версію, пов'язану з хтонічними та потойбічними силами: повернувшись із потойбіччя, Еврідіка постає в плоті й крові та більше не пов'язана з потойбічним. До того ж, Орфей безперешкодно дивиться на Принцесу — втілення цих сил. Аспект очищення також не має підтверджень у сценарії: текст не вказує на наявність ритуальної нечистоти в Еросі. Натомість прощання може бути релевантними. В оригінальному міфі заборона найімовірніше обумовлена саме небезпекою зіткнення зі світом мертвих [23, с. 125]. У сценарії Кокто, однак, більш інтерпретативно плідним видається аспект прощання.

В античній традиції він пов'язується з рішучістю: необхідністю не озиратися після ухваленого рішення, наприклад, під час від'їзду з дому. Як приклад, автор згадує піфагорійський припис: «Вирушаючи в дорогу, не озирайся на кордон(и)» [23, с. 123], що є «кодіфікованою народною мудрістю» [23, с. 124]. У цьому контексті митець, обравши шлях Танатосу — хай навіть несвідомо, — мусить попрощатися з Еросом і відвернутись від нього.

Репрезентація потягу до смерті у сценарії «Орфея» резонує Жоржу Батаю в ідеї того, що вся діяльність людини, в тому числі й сексуальність впливає із потягу до смерті: «Усе, що ми робимо в житті — навіть любов — відбувається в експресі, що мчить до смерті» [26, с. 36].

Перегуки з «Історією ока» Жоржа Батая можна простежити в прийомі намальованих на повіках героїв очей. Вперше вони з'являються у Поета в сценарії «Кров Поета», після того, як у Поета відбувається сексуальний досвід з ротом на своїй руці: «...підносить рот до свого рота й приклеює його. [...] Крупний план: його рука тремтить, тягнеться до шиї. Камера слідує за рухом. Рука пестить ліве плече, повільно ковзає вниз до грудей. Залишається вологий слід. Рука зникає з кадру» [28, с. 14-15]. Після чого в тексті сценарію крупний план його «збільшених, намальованих на повіках, очей» [28, с. 15].

Зважаючи на те, що рот є втіленням болю митця та репресованого мистецького акту, збудження Поета зумовлене не потягом до життя, а близькістю смерті. Сексуальність Поета, таким чином, екзальтована Танатосом, втіленням якого постають неприродно великі, намальовані очі. Подібно до «Історії ока», де метафора ока проходить червоною лінією крізь розуміння сексуальності, що формується у зіткненні з досвідом смерті, намальовані очі репрезентують «акт трансгресії — себто є намаганням зазирнути по той бік смерті» [1, с. 7].

Намальовані очі з'являються в сценарії «Орфей» у сцені поєднання кохання і смерті, де Смерть втілює однойменна героїня, що споглядає сплячого Орфея: «Смерть Орфея стоїть біля підніжжя ліжка, з очима, намальованими на повіках».

Накладні, широко розплющені штучні очі з'являються в останньому сценарії трилогії, у сцені після смерті Поета. Поет воскресає і рухається в сомнамбулічному стані. Штучні очі символізують його уявну присутність у світі, проте він не сприймає реальності довкола, оскільки його істинний погляд спрямований за межі матеріального світу.

Таким чином, прийом несправжніх очей (намальованих або штучних) фігурує в кожній із частин трилогії та пов'язаний із переживанням смерті: в першому сценарії — через тілесний досвід, у другому — через любов під знаком смерті, в третьому — через безпосередню трансценденцію.

Після смерті Орфей знову зустрічається зі Смертю. Вона, наражаючи себе на небезпеку — про що прямо говорить Ертебіз, який вагається допомогти їй: «Немає злочину страшнішого за цей, в будь-якому зі світів» [27, с. 182], — воскрешає поета. Голос автора констатує: «Смерть поета має пожертвувати собою, аби зробити його безсмертним». Це не потребує додаткового коментаря: мистецтво надає митцеві життя після смерті. Отто Ранк, розмірковуючи над кризою віри модерної людини, висновує, що вона винаходить для себе власну

релігію — спосіб впоратись із власною смертністю. Одним із таких способів є творче рішення: «Він [митець] хоче дізнатися, як здобути безсмертя завдяки власним унікальним здібностям. Його творча праця одночасно є вираженням його героїзму та його виправданням. [...] Її унікальність дарує йому особисте безсмертя; це його власне «потойбіччя», а не чуже». [22]

У «Заповіті Орфея» Сежест і Поет вирушають на пошуки богині, яка в цій частині трилогії репрезентує архетип аніми. «Дехто називає її Афіною Палладою, дехто — Мінервою. І я маю сказати, вона не любить, коли з нею жартують» [28, 101], — пояснює Сежест у відповідь на питання Поета, до якої саме богині вони прямують. Юнг описує цей аспект психіки як консервативний, такий, що «драстично тримається за давніше людство. Тому-то вона радо з'являється в історичному вбранні, надаючи особливу перевагу Греції та Єгипту» [14, с. 45]. Саме богиня завдає Поетові смертельного удару своїм списом — завершення, про яке Сежест, схоже, здогадувався від самого початку. Віддавшись архетипу аніми, митець переживає власну смерть — і разом із нею досягає безсмертя, яке дарує йому мистецтво.

3.2 Анімус

У сценарії парі з реального світу (свідоме) відповідає пара з потойбіччя (несвідоме). За аналогією з Принцесою, закоханою в Орфея, ангел смерті Ертебіз закохується в Еврідіку. Таким чином, Ертебіз утілює анімус Еврідіки. Вплив анімуса репрезентується в сценарії як здоровий: він раціональний, стає для жінки підтримкою в період самотності поряд із власним чоловіком. Ертебіз оберігає Еврідіку, домігшись у потойбічного суду дозволу супроводжувати її та Орфея назад до світу живих, аби стежити, щоб Орфей за жодних умов не озирнувся на дружину. І хоча в деяких випадках тотальний вплив анімуса унеможлиблює

стосунки жінки з чоловіками, тут анімус навпаки — захищає від реальної небезпеки, яку може принести законний чоловік, а саме — смерть.

Народження персонажа Ертебіза, так само як і міфологізація дзеркал, зумовлене забобонним випадком, який стався з митцем у ліфті. За словами автора, в стані сильної наркотичної інтоксикації, зайшовши в ліфт і прямуючи в гості до Пікассо, він поринув у галюцинативний стан напівсну. Кокто відчув поруч із собою зловісну й безсмертну сутність. Після цього він почув голос, який сказав, що його ім'я — на табличці. Отямившись і розплющивши очі, Кокто побачив напис на табличці: «Ліфт Ертебіз». Коли митець повернувся туди згодом, табличка вже була іншою [26, с. 40]. Досі залишається невідомим, чи існував коли-небудь ліфт марки «Ертебіз». Однак цей образ, який Кокто пережив у стані наркотичного сп'яніння, оволодів ним — і згодом вилився спершу в поему «Ертебіз», потім у персонажа однойменної п'єси «Орфей», а згодом — у героя аналізованої кінотрилогії.

Жан Кокто у своєму магічному світогляді був схильний до міфологізації, наділення особливим сенсом звичайних речей, у яких на перший погляд його немає. Через творчість він канонізує власні міфи, вписуючи їх у широке поле свідомості, постаючи як міфотворець сучасності.

3.3 Поет як архетипічна фігура

Сценарій фільму «Кров поета» концептуалізує мистецький акт як процес, пройнятий болем і стражданням — не лише на рівні драматичної дії, а й артикуляції мовою. У вступному тексті, що з'являється на екрані до початку фільму, сказано: «Скільки крові, скільки сліз — в обмін на ті сокири, жерла, єдинорогів, смолоскипи, башти, мартлетів, паростки зірок і ті блакитні поля» [28, с. 8]. Через геральдичну символіку автор поєднує творення образів зі

стражданням, що зумовлює це творення і втілюється насамперед у тілесній формі — через кров і сльози.

Перед мандрівкою в потойбіччя раціональний голос Орфея заперечує можливість переходу: «Жодна людина не може [потрапити в потойбіччя], якщо тільки не вб'є себе» [27]. На це Ертебіз відповідає: «Поет — це більше, ніж людина» [там само], — підкреслюючи лімінальну природу поета. Поет постає як фігура, що існує на межі життя і смерті. Йому доступне як Життя після Смерті, так і Смерть у межах Життя.

У сценарії «Орфея» після інциденту з Сежестом та знайомства зі Смертю ангел Ертебіз відвозить Орфея додому на машині Принцеси. У цій машині Орфей чує дивовижні поеми, що транслюються по радіо, — і стає ними одержимим. Він починає проводити весь свій час у машині біля приймача, нотуючи почуті тексти.

Символізм радіо можна розглядати у кількох вимірах. Насамперед — як провідник, що втілює ідею «готового твору», який автор не вигадує, а віднаходить. Ця концепція була близькою Жану Кокто. Роздуми над автономною природою мистецтва автор озвучує в одному з авторських коментарів сценарію «Заповіт Орфея». Після того, як Поет, тільки-но підійшовши до мольберта з пензлями, бачить, як на полотні дивовижним чином самі з'являються картини, звучить репліка: «Звісно, мистецькі твори створюють себе самі [...] Звісно, вони існують ще до того, як митець відкриє їх» [28, с. 99]. Твір мистецтва, таким чином, існує в метафізичній площині, а митець постає як провідник між метафізичним і реальним — той, хто завдяки своїй проникливості здатен віднайти твір там, де інша людина його не побачить.

Також це може інтерпретуватися як ідея діалогу поколінь — один поет слухає голос іншого. Утім, ця інтерпретація здається менш переконливою, адже Сежест насправді молодший за Орфея і втілює образ нового покоління поетів, яке лише починає здобувати визнання. Однак у фінальній частині фільму саме

Сежест стає для Поета провідником, що підкреслюється алюзією на Данте й Вергілія: «Він веде Поета в іншому напрямку — до своєрідної прірви, над якою вони схиляються, мов Данте та Вергілій» [28, с. 124]. Показово, що автор порівнює Сежеста з Вергілієм — саме цьому поету належить одна з найвідоміших версій міфу про Орфея та Еврідіку. Через це порівняння автор вибудовує метазв'язок: зв'язок між власними творами і класичними текстами, що впливають на їхню структуру та сенс. Порівняння з *magnum opus* Данте має не лише алегоричний сенс дуету «провідник — супроводжуваний», а й відсилає до образу двох поетів. У Божественній комедії Данте супроводжує Вергілій — поет давнішої, класичної епохи, який веде митця Відродження. У Кокто ж відбувається інверсія: Поета наставляє представник молодшого покоління. Це може мати автобіографічне відлуння — Кокто був відомий своєю прихильністю до молодших чоловіків, яких називав своїми «дітьми» [41, с. 342]. Яскравим прикладом такого зв'язку — є його зв'язок з Реймоном Радіге. Молодість у його міфології — провідник, джерело натхнення.

Жан Кокто, витворюючи міфологію власного світу, органічно інтегрує в неї елементи сучасності. Так, роль ангелів смерті у «Орфеї» виконують мотоциклісти, а сама поява смерті асоціюється з ревінням мотоциклів. Знаковим є те, що цей образ було запозичено автором із реальності — приклад мімезису, коли фактичний фрагмент дійсності трансформується у художній символ. «У журналі *Paris-Match* Кокто побачив фотографію похоронної процесії генерала Жиро, яку очолювали двоє мотоциклістів-поліцейських. Саме звідти походить пара мотоциклістів у шоломах, темних окулярах, рукавицях і шкіряних куртках, змальована у фільмі з винятковою виразністю: ревіння їхніх моторів постає сучасним і страхітливим провісником неминучої смерті — образом, який згодом буде неодноразово скопійовано у кінематографі» [41, 481]. Тож, почувши характерний звук наближення мотоциклів в наступному фільмі трилогії, Поет відразу сприймає його як передвісник загибелі: «...мені здалося, що я почув мотоциклістів із мого фільму «Орфей». Я знав, що вони робили. Мені довелося

б зазнати такої ж смерті, як Сежест» [28, с. 142–143]. Однак мотоциклісти виявляються не ангелами смерті, а поліцейськими. Ця тенденція простежується і в інших творах митця. Наприклад, у драмі «Людський голос» дія цілковито зосереджена навколо телефонної розмови. Ідею інтеграції машин у мистецтво можна окреслити словами автора: «Не слід більше поклонятися машинам або використовувати їх як робітників. Із ними слід співпрацювати» [26, 120]. Це формулювання вказує на золоту середину у взаємодії з технікою — неуникну в сучасності — й набуває особливої актуальності в умовах сьогодення.

Повідомлення, що надходять по радіо, пройняті символізмом і мають великий потенціал для інтерпретації. Деякі з них містять рефлексію про митця й мистецтво. Наприклад, абстрактне, футуристично забарвлене повідомлення: «2294 — двічі. 7777 — двічі. 3398 — тричі. Повторюю: 2294 — двічі. 7777 — двічі. 3398 — тричі». Пишучи про недосконалість мови як системи знаків, Кокто зазначає: «Я б радше більше не переймався, чи добре я пишу, чи погано — і досяг стилю чисел» [26, с. 19]. Це може відсилати до поезики Малларме, до якого Кокто неодноразово звертався у своїй творчості. В есеї «Опіум» це не єдине місце, де підважується роль мови як художнього засобу: «Молоді люди з інших країн часто пишуть поетам, просячи вибачення за те, що так погано їх читають і так погано знають нашу мову. Але це мене слід пробачити — за те, що я пишу мовою, замість того щоб створювати прості знаки, здатні викликати любов» [26, с. 124]. Можливо, саме такі міркування й привели до «втечі» в кінематограф — мистецтво знаку й образу, де мова відіграє допоміжну, але не визначальну роль. На прем'єрі фільму в театрі Vieux-Colombier в Парижі Кокто сказав: «За допомогою кіно можна вбити смерть, вбити літературу і вдихнути життя в поезію чистого буття» [...] У Крові Поета я намагався зафільмувати поезію» [28, с. 62]. Це свідчить про одержимість Кокто ідеєю «чистої поезії», яку він сподівався реалізувати через кінематограф — мистецтво, що, за його задумом, мало стати тим самим «стилем числа».

Деякі повідомлення, що звучать у потойбічному радіоефірі, належать іншим митцям. Наприклад, фраза «Птах співає пальцями» — написана Гійомом Аполлінером у листі до Кокто [26, с. 125]. У власний міфологічний всесвіт митець інтегрує внутрішній інтертекст — посилення не на загальновизнані твори, а на особисту комунікацію, фрагменти приватної реальності, що набувають статусу поетичних символів. Це занурення у власну творчість як річ-в-собі утворює герметичний, самозамкнений простір, у якому семантика формується не за рахунок зовнішнього кодування, а шляхом повторного переживання, вживання в особисту міфологію.

Такий герметичний поетичний дискурс передбачає рухливий, відкритий семіозис — значення тут не фіксовані, а плавають, переплітаються, розчиняються одне в одному. Це естетика, що бере свій початок у французькому символізмі кінця XIX століття, який, за словами Дмитра Наливайка, позначився «вивільненням чуттєвої сфери, емоційно-інтуїтивного та зміщенням з функції оповідно-інформативної до функції евокативно-сугестивної [10]».

Образ поета неодноразово втілюється через алюзії на Людовіка XV. Наприклад, сценарій «Кров Поета» починається з того, що художник малює в перуці часів Людовіка XV [28, 9]; окрім того, у фільмі з'являється персонаж на ім'я «Друг Людовік XV» — двійник поета. В останньому фільмі трилогії — «Заповіт Орфея» — Поет вперше постає в костюмі стилю Людовіка XV, пояснюючи це тим, що «його костюм — результат парі» [28, 86]. Такий сюжетний прийом вибудовує діалог між першою та останньою частинами трилогії, створюючи тяглість міфологічного всесвіту кінематографічного циклу.

Вершиною особистісної репрезентації є заключна частина трилогії, в якій автор постає не лише режисером і сценаристом, а й актором, який грає Поета. Це виражається не лише в готовому кінотворі, а вже на етапі написання сценарію — через вживання першої особи, авторських займенників та наративної перспективи, маркованої «я».

У «Заповіті Орфея» зав'язка картини розгортається навколо Поета, загубленого в часі, який намагається вирватись із замкненого часово-просторового кола. У своїх стрибках у часі він знову й знову зустрічає персонажа Професора в різні моменти його життя: тринадцятирічним підлітком, немовлям на руках у матері, при смерті — аж поки не натрапляє на того Професора, який здатен йому допомогти. Паралельно постає тема детермінізму: коли Поет з'являється перед Професором-немовлям, він лякає матір, яка випадково впускає дитину. Можливо, саме ця травма згодом вплине на стан здоров'я Професора у старості, що проявиться у когнітивних порушеннях. Зустріч у підлітковому віці — в час активного формування особистості — підштовхує Професора до наукових пошуків, результатом яких стане відкриття «пуль, що рухаються швидше за світло» й зрештою допоможуть визволити Поета. Так вибудовується парадоксальна взаємозалежність: Професор завдячує Поету справою всього життя, тоді як Поет потребує його для власного звільнення. Структура з часовими стрибками наголошує на темі фатальності, породжуючи роздуми: чи створив би Професор свій винахід, якби не вплив Поета?

Постать Професора можна розглядати як втілення архетипу духу в образі старого мудреця. Важливо, що він не з'являється раптово, як *deus ex machina* з готовим розв'язанням дилеми героя. Поет сам його шукає — він всезнаючий, але не всесильний, і потребує допомоги. Як і в фольклорі, мудрець у Кокто має чарівні засоби, однак у стилі митця вони набувають ознак модерності: в цьому випадку — знаряддя смерті, куль, що перегукується з постійною присутністю теми смерті у творчості Кокто.

Таким чином, Поет постає як метафізична, позачасова фігура, як Принцеса чи Ертебіз із другої картини трилогії. Його безсмертя, що репрезентується важким тягарем, було досягнуто творчістю, через яку він «хотів пізнати надто багато» [28, с. 88], що було край необачним і тепер він розплачується за це. Творчість у Жана Кокто живиться жагою до пізнання — майже біблійна метафора. Це пізнання трансцендентне. Позачасовість поета можна розглядати

одночасно і як вічне життя, і як лімінальність поета — його перебування між часом, розширення в минуле та майбутнє, і обидва ці принципи постають такими, що, попри свої привілеї, приносять страждання.

Після того як Професор вистрілив у Поета, той постає вже в сучасному одязі, в якому залишається протягом усього фільму [28, с. 91]. Після сцени, де Поет залишає Професора, у сценарії подано такий коментар: «Професор був надто розумним, щоб не усвідомити, що зміни вбрання недостатньо, аби повернути мене в наш час і змусити жити у плоті й крові» [28, с. 91], — що виконує функцію своєрідного передбачення: поет не здатен на «приземлене», звичайне життя. Догад Професора підтверджується у фіналі — в одній із останніх сцен «Заповіту Орфея». Після того як Поет отямився від сомнабулізму та зустрів поліцію, Сежест матеріалізується зі скель і забирає його з реального світу зі словами: «Зрештою, земля — не твоя країна» [28, с. 143], — стверджуючи тим самим, що поет надмірно одухотворений, відірваний від реальності та належить іншому — надреальному виміру.

Важливою частиною класичного шляху героя в концепції мономіфу Джозефа Кемпбелла є повернення. Ініційований герой повертається до свого соціуму, несучи із собою знання сакрального — аби трансформувати дійсність. Сценарій фільму «Орфей» органічно вписується в цю модель: поет, який зазирнув у потойбіччя, повертається до реального світу — хай і метафорично. Водночас, «Заповіт Орфея» у певному сенсі репрезентує обернену мандрівку: герой повертається не до соціуму із потойбіччя, а з позачасового буття — в плоть і кров, щоби пройти ще один цикл ініціації та, врешті, розчинитися у трансцендентному, яке виявляється його справжнім прихистком. «Кров Поета» пропонує варіант героїчної мандрівки, де ініціація здійснюється не заради суспільства, а задля самого себе — на життєвому схилі, коли митець проходить останнє випробування, звернене всередину, до своєї сутності.

Показово, що «втеча» відбувається саме в момент, коли поліція зупиняє Поета — попри те, що це була лише формальна перевірка документів, без затримання. Таким чином, поліція виступає символом владної структури, яка здійснює контроль і нагляд, — антагоніст бунтівного духу Поета. Це конфлікт свободи й закону, митця-вигнанця та впорядкованого соціального порядку. Після раптового зникнення Поета поліцейський із несподіванки впускає його посвідчення особи, що алегорично репрезентує відхід митця. Натомість увагу поліцейських привертає спортивна машина з молодими людьми, яка проноситься з криками, сміхом і джазом — вони рушають у погоню. Влада тепер протистоїть не поетові старої формації, а духу юнацького бунту. Ця сцена символізує фізичну смерть Поета, його відхід у вічність, тоді як на «дорозі життя» вже домінує нове покоління митців — бітники, натяк на яких з'являється ще в «Орфеї» [41, с. 481].

Варто наголосити: помирає саме тілесна оболонка Поета — лише одна з його форм. Дух поета залишається безсмертним — це провідна ідея всієї трилогії. У «Крові Поета» головний персонаж під час мандрівки по той бік дзеркала скоює самогубство, вистріливши з револьвера. Після цього струмись його крові метаморфозується на червону драпіровану тканину, а на голові з'являється лавровий вінок — символи слави. Голос автора констатує: «Слава навіки!» [28, с. 35], що також може репрезентувати ідею про те, що смерть поета лише посилює його визнання. У «Орфеї» безсмертя Поета утверджується через уже згадану в попередньому розділі сцену самопожертви Смерті заради вічного життя митця. А в «Заповіті Орфея» під час сцени похорону Поета лунає коментар: «Вдайте, що плачете, мої друзі, адже поети лише вдають мертвих» [28, с. 137]. Після процесії він сюрреалістично підіймається з домовини, не згинаючи колін — образ воскресіння й незнищенності поетичного духу. Воскресіння Поета є «піднесенням *corpus glorificationis* (прославленого тіла) до стану нетлінності» [14, с. 151].

Ще одним постулатом творчості, який Жан Кокто маніфестує в сценарії цієї картини, є егоцентричне начало мистецтва. Намагаючись намалювати квітку

гібіскуса, поет проти своєї волі зображує власний автопортрет. «Не намагайся більше, художник завжди малює власний портрет. Тобі не вдасться зобразити ту квітку» [28, с. 99], — заспокоює знервованого Поета Сежест. Ця ідея є провідною для всієї творчості Жана Кокто: його твори з різних сфер мистецтва є його відображенням. Саме тому концепцію «смерти автора» неможливо застосувати до його творчості, оскільки його особистість є невід’ємною, якщо не основною, частиною цих творів.

Яскравою рефлексією над природою поета є сцена суду над ним. Показово, що суд над Поетом проводять витвори його ж творчості — Принцеса та Ертебіз. Як ми дізнаємося далі, для них це стало покаранням за непокору й порушення химерних законів потойбіччя — судити інших — найстрашніше покарання з усіх можливих [28, с. 115]. Цей аспект є одним із розмислів над Едіповим комплексом у мистецтві — вбивством власного батька-творця, навіть якщо повністю завдячуєш йому своїм існуванням і є його абсолютним двійником.

Під час трибуналу Поета звинувачують у «невинності — тобто в нападі на правосуддя через те, що він здатен і винен у всіх злочинах одразу, а не в якомусь одному» [28, с. 103], та «у постійних спробах проникнути, шляхом обману, у світ, який йому не належить» [там само]. Окрім того, йому дорікають у тому, що він «робить із непокори цілу релігію» [там само].

Це звинувачення продовжує демонструвати тенденцію репрезентації поета як межової фігури, що намагається вирватися з реальності й пізнати трансцендентні закони, що підтверджується визнанням Поета своєї провини в тому, що він «часто хотів перестрибнути через четверту таємничу стіну, на якій люди пишуть свої любовні історії та сни» [там само], — прагнення пізнати неосмислені сфери ірреального людського досвіду, символізовані коханням і сном. Пограничною є і мова митця: «Поет, пишучи вірші, користується мовою, що не є ані мертвою, ані живою — мовою, якою майже

ніхто не говорить і яку майже ніхто не розуміє» [28, с. 105]. Ця мова — «ані мертва, ані жива» — поглиблює уявлення про поета як про лімінальну істоту.

Відповідаючи на питання Принцеси, чому люди взагалі говорять цією мовою, Поет відповідає: «Щоб зустріти своїх співвітчизників у світі, де занадто часто ексгібіціонізм — себто оголення власної душі — практикується лише серед сліпців». Ця відповідь водночас репрезентує маргінальність поета в суспільстві — його невписаність у нього, що передається через метафору «ексгібіціонізму серед сліпців». Водночас вона свідчить про його постійне прагнення знайти «своїх»: лояльних поціновувачів та митців-однодумців. Дуальність — перебування поза соціумом і спроба знайти власне середовище — стає для Поета основою існування. Він постає надщирим, і ця надщирість виражається тілесною метафорою — через оголення. Цією відповіддю Жан Кокто підкріплює тезу, висловлену в пролозі фільму: «Мій фільм — це не що інше, як стриптиз-шоу: я по частинах скидаю своє тіло, щоб оголити душу. Бо існує значна публіка, яка цікавиться світом тіней, яка прагне більш-ніж-реального — і саме це одного дня стане ознакою нашої епохи». У цій цитаті, як і у відповіді, поєднано алегорію творчості з образом оголення, а також роздуми про потребу у власному мистецькому колі.

Можна висунути припущення, що поет у Кокто ототожнюється з архетипом дитини — невинної та безпорадної, але водночас наділеної потенційною мудрістю, силою та небезпекою. Безпорадність поета підкреслюється порівнянням із калікою: це — «істота, як каліка без рук і ніг, що спить і бачить сон, ніби рухається й біжить» [28, с. 104]. Поет має високі душевні поривання, однак залишається скутий фізичним тілом, і єдиним виходом для нього лишається задовольнятися активною уявою, яка реалізується через творчість, вибудовуючи паралель між сном і мистецтвом. Він наділений характерною дитячою грайливістю та духом непокори: «Без

непокори що залишиться дітям? Героям? Митцям?» [28, с. 103] — запитує Поет у свій захист під час суду, концептуалізуючи митця як дитину-героя, подібно до Геракла [14]. Підтвердженням цієї тези може слугувати міркування Кокто щодо подібності дітей та поетів: «Усі діти володіють чарівною здатністю перетворюватися на те, чим вони хочуть бути. Поети, в яких дитинство триває довше, дуже страждають, коли втрачають цю здатність. Безперечно, це одна з причин, що штовхає поета до вживання опіуму» [26, с. 71]. Примітно, що в свій час взаємозв'язок між опіумом та відчуттям дитинства помітила і Софія Яблонська приблизно в той самий час в мандрах Китаєм: «Найбільше я любила опій за те, що він відроджував у моїй уяві спомини з мого дитинства, правдиві, хоч досі всі майже нетикані» [15].

Варто окреслити, що Поет у Кокто, з яким він себе ототожнює, — це не поет у загальновизнаному літературознавчому значенні, а митець у широкому сенсі. «Із усіх титулів, на які він мав право, він приймав лише один — поет, і саме на цьому наполягав. Він був поетом у найширшому значенні цього слова і свідомо це підкреслював, наполегливо класифікуючи все розмаїття своєї творчості — вірші, романи, п'єси, есеї, малюнки та фільми — під рубриками *poésie*, *poésie de roman*, *poésie de théâtre*, *poésie critique*, *poésie graphique* та *poésie cinématographique*. Навіть свою скульптуру він називав *poésie plastique* — «пластичною поезією» [16, с. 15]. Таким чином, поезія в мистецькому осмисленні Жана Кокто постає як найвище з мистецтв — універсальний принцип, що пронизує всі форми творчості. Митець відходить від вузького жанрового чи структурного розуміння поезії, трактуючи її радше як особливий спосіб світосприйняття і творення — як акт осягнення реальності через символ, метафору і внутрішню необхідність. У цьому сенсі «поезія» для Кокто є не формою, а сутністю мистецтва.

3.4 Інтегральна свідомість

Тваринні образи в психології репрезентують дикі сили та неприборкані інстинкти людини. Натомість міфологічні істоти, що являють собою гібрид людини й тварини, утілюють інтегральну свідомість — цілісність тіла й розуму, інстинктів та усвідомлення [32, с. 3]. У «Заповіті Орфея» на шляху Поета, після того як він за допомогою Професора повертається у свій час, з'являється істота, що є подобою оберненого кентавра — людина-кінь: «молодий чоловік у чорному трико з довгим чорним кінським хвостом і кінською головою та шиєю, що насунуті поверх його власної голови» [28, с. 93]. Людина-кінь знімає маску — і виявляється циганом¹. Поет визнає, що відчуває загрозу з боку людини-коня, але все ж вирішує слідувати за ним: «Мені не подобався той чоловік-кінь. Я підозрював, що він веде мене в пастку, і мені слід було б не йти за ним» [28, с. 94].

Примітно, що цим сюжетним ходом митець вибудовує власний інтертекст — тяглість із попереднім твором, а саме з п'єсою «Орфей», одним із героїв якої є білий кінь із ногами, «дуже схожими на людські» [12, с. 115]. У п'єсі цей людиноподібний кінь виконує функцію, аналогічну до радіоприймача в однойменному фільмі: він вистукує копитом рядки для Орфея. Таким чином, саме ця гібридна істота — поєднання інстинкту й розуму — стає джерелом поетичних текстів для фракійського поета.

Вирушивши за гібридною істотою, Поет потрапляє до циганського табору, де отримує від циганки шматки світлини Сежеста з попереднього фільму. Знаковим є те, що сама циганка отримує фотографію шляхом магічного ритуалу: «Молода циганка знімає суп із вогню. У полум'ї з'являється фотографія Сежеста з Орфея. Фотографія, згорнута, ніби сама стрибає до неї в руки» [28, с. 94]. Далі: «Вона розгортає її, дивиться й несе до циганки, що сидить за маленьким

¹ Використано слово автора

столиком, курить і розкладає карти. Дівчина рве фотографію на шматки й простягає Поєтові, який уже підійшов до столу» [там само].

Те, як фотографію розриває циганка, нагадує сцену, де Поет у подальшому рве пелюстки гібіскуса. Із шматків світлин, які Поет інтуїтивно кидає у воду, матеріалізується Сежест — прийом, що вибудовує складну взаємодію двох стихій: вогню й води, крізь які проходить постать Сежеста.

Таким чином, звернення до тваринного начала, слідування за ним, ініціює шлях Поета до пізнання мистецтва й смерті. Образ людиноподібного коня в цій сцені паралелізується з образом ромів, що постають як внутрішній Інший. Роми асоціюються з неписьменністю, стихійністю, загрозливістю, свободою та інтуїтивністю [38]. Завдяки ворожінню й іншим заняттям, пов'язаним із магією, роми осмислюються як носії езотеричного знання, зв'язку з потойбіччям — знання не інтелектуального, а трансцендентного. Цей аспект знаходить втілення в сцені смерті Поета, після якої саме люди-коні витягують спис із його спини й підіймають, аби покласти в домовину [28, с. 134]. Цигани збираються довкола й оплакують Поета — це додає ще одного шару сприйняття ромів як межових, сакралізованих фігур.

Ромська ідентичність тісно пов'язана з тілесністю, що також співвідноситься з образом кентавра: «Вони мають одноразове та портативне майно. Але вони забирають свої тіла з собою. Тіло стає священним місцем для консолідації кордонів та відмінностей» [38, с. 67]. Образ рома, ототожненого з конем, концептуалізує інстинктивну складову психіки. Про подібне сприйняття ромської громади писала антропологиня Джудіт Окелі, центральною темою якої є дослідження ромів:

Леві-Строс у своїй інтерпретації тотемізму (1964) стверджував, що тварини — це зручні об'єкти для осмислення, і що відмінностями між тваринами люди користуються, щоб робити висловлювання або будувати уявлення про відмінності між людьми. У своєму аналізі класифікації тварин серед ромів я доводила, що відмінності між тваринами використовуються для того, аби робити висловлювання про відмінності між ромами та гордже (не-ромами). Цю теорію можна розвинути ще далі. Я припускаю, що не-роми використовують ромів (як тварин) для конструювання відмінностей між доміантною системою або образом «себе» у гордже й ромською меншиною — “іншими”, яких майже позбавляють людяності. Відтак роми — це зручний об'єкт для осмислення. Іноді ця тваринна метафора проявляється відкрито. Кокто порівнював рома з тигром. [38, с. 70].

Таким чином, образ рома, що ховається під маскою коня, а також сцени в ромському таборі, унаочнюють неприборканий і маргінальний вимір свідомості, де інстинкт та розум функціонують в симбіозі.

3.5 Самість

У сценарії фільму «Заповіт Орфея» самість Поета втілена в образі квітки гібіскуса — символу, що проходить крізь усю завершальну частину трилогії. Вперше цю квітку Поет отримує від Сежеста після того, як воскресив його: той виходить із води й вручає рослину Поетові. В одній зі сцен Сежест пояснює: «Ця рослина зроблена з твоєї крові й переймає ритми твоєї долі» [28, с. 117], що натякає на своєрідне віддзеркалення Поета, його рослинне втілення.

Процес індивідуації передано через сцену відновлення гібіскуса, в якій Поет складає квітку з вирваних пелюсток [28, с. 101]. До цього він розриває її через неможливість намалювати [28, с. 99], що репрезентує тернистість і суперечності шляху індивідуації. Квітка то з'являється в його руках, то зникає, втілюючи ніби вже знайдену, але знову втрачувану самість. Після смерті Поета гібіскус і його кров набувають червоного кольору — це єдина кольорова сцена у

фільмі, яка підкреслює її винятковість і водночас візуально поєднує два елементи — кров і квітку — через спільний колір.

За Юнгом, самість або «вища особистість» — це «тотальна людина», тобто така, якою людина є насправді, а не лише такою, якою себе уявляє» [14]. У цьому контексті показовим є епізод з поліцейським, який, ставши свідком раптового зникнення Поета із Сежестом, впускає посвідчення особи Поета: воно торкається землі й перетворюється на гібіскус. Посвідчення — символ штучного, зовнішнього визначення ідентичності, натомість гібіскус репрезентує справжню суть, виявлену після смерті: не «особа», а міф. По смерті Поета за нього починає промовляти творчість, у якій розкривається його багатогранна особистість.

Гібіскус традиційно асоціюється з красою й витонченістю [34, с. 118], що може перегукуватися з естетизмом митця, однак не дає підстав для глибшої інтерпретації символу. Переконливішим є те, що гібіскус походить із Китаю — країни, яка для Кокто виступає символічним топосом опіумної залежності. Він не засуджує залежність, навпаки — репрезентує її як таку, що підносить життя. Симптоматично й те, що в китайській культурі гібіскус символізує славу — одну з провідних тем Кокто, зокрема в його кінематографічній трилогії.

У коментарі-післямові автор каже: «Моя зірка — це квітка гібіскуса» [28, с. 144]. Ця фраза втілює нашарування особистісних сенсів Жана Кокто, адже зірка — ще один особистий для нього символ, визначальна риса його малюнків і листів. Зірка — це і дороговказ в процесі індивідуації, на який митець орієнтується, єдність, якої він прагне, і ще одне втілення його особистості, що «символізує саму вічність» [14, с. 255].

Образ зірки постійно з'являється у сценаріях Кокто, набуваючи різних форм в сценах. Так, у фільмі «Кров Поета» Поет має «великий шрам у формі зірки на лівій лопатці» [28, с. 9]. Важливо підкреслити, що цей елемент був доданий режисером не випадково: він обіграє реальний шрам актора Енріке

Ріверо — слід від поранення, якого той зазнав від чоловіка коханки [41, с. 408-409]. Така художня трансформація свідчить про те, що Кокто активно залучає приватні драми осіб зі свого оточення, вмонтовуючи їх у власну символічну систему. Тим самим митець не лише маркує індивідуальні особливості своїх колег, але й проектує себе у ці постаті, створюючи особливий міф навколо власного творчого кола.

3.6. Образ сну

У сценаріях Кокто глибоко вкорінена концепція сновидіння як ірраціонального та межового досвіду — такого, що набуває реалістичної форми, проте зберігає абсурдний або неможливий зміст. Сам автор осмислює кінематограф крізь оптику сну: «Привілей кінематографіста полягає в тому, що він може дати великій кількості людей змогу бачити один і той самий сон разом. Більше того, він здатен показувати нам оптичні ілюзії нереального з точністю, властивою реалізму. Одним словом, кіно — це блискучий носій поезії» [28, с. 83].

У фільмі «Заповіт Поета», потрапивши у зазеркалля, Поет заглядає до кімнати, де чує цокання будильника [28, с. 23] — цей звуковий маркер функціонує як знак непевності, натякаючи на те, що події, можливо, є частиною сну.

У «Орфеї» образ сну як стану непевності і смерті розгортається більш системно. Головний герой — у стані шоку після загибелі поета Сежеста, зіткнення з загадковою жінкою та власною новою роллю свідка. Перше припущення про сновидний вимір з'являється, коли Принцеса звертається до Орфея: «— Ти що, сновидида? — Схоже на те». Цей діалог повторюється пізніше: «— Ти справді спиш, так? — Так... так... я сплю... Це дуже дивно». Спроба Орфея збагнути реальність натикається на відстороненість Принцеси, яка зауважує:

«Якщо ти спиш і бачиш сни — приймай їх. Це роль того, хто спить». Ця репліка трансформується у своєрідний метакоментар до мистецтва в цілому, у якому автор і глядач водночас є «сплячими».

Образ сну отримує продовження у сцені з репортером, який приходить до будинку Орфея. Еврідіка каже: «Мій чоловік зараз не може ні з ким зустрічатись. Він спить», — підкреслюючи відстороненість митця та його перебування у позареальному вимірі. Після повернення Орфея з Принцесою, репортер зустрічає його саркастичним питанням: «То ви, значить, спали, так?», яке ще більше розмиває межу між дійсністю та ілюзорністю, підважуючи здатність героя — і глядача — ідентифікувати, що саме відбувається.

РОЗДІЛ IV. КЛАСИЧНИЙ МІФ ЯК СТРУКТУРНИЙ І СМИСЛОВИЙ КОМПОНЕНТ СЦЕНАРНОЇ ТРИЛОГІЇ

4.1 Трансформація міфу про Орфея і Еврідіку

Вибір Жаном Кокто образу Орфея як провідного персонажа, окрім аспектів, розглянутих у попередніх розділах, пояснюється також тим впливом, який справила смерть на міфологічного Орфея: «Як співак, що проник у світ мертвих і здобув знання, недоступне звичайним смертним, Орфееві приписували значний корпус теогонічної та есхатологічної поезії» [24, с. 237]. Таким чином, мистецтво Орфея після зіткнення зі смертю постає як безпосередньо пов'язане з нею, що перегукується зі світовідчуттям Жана Кокто. У тексті сценарію Орфей після контакту зі Смертю творить, отримуючи поетичні тексти з потойбіччя в одержимості нею

На відміну від класичної традиції, в інтерпретації образу Орфея Жаном Кокто відсутній аспект Орфея як поета, тісно пов'язаного з природою, який «зачаровував навколишнє середовище» [24, с. 226]. Міфологічний Орфей постає у нерозривному зв'язку з природним світом, натомість Кокто створює власну міфологію, у якій Орфей, навпаки, гранично штучний. У сценарії важливу роль відіграють автомобіль і мотоцикл, а джерелом натхнення поета є радіохвилі. Попри те, що за сюжетом Орфей та Еврідіка мешкають за містом, простір їхнього буття позначений підкреслено урбаністичними рисами. У сценарії відсутні будь-які тварини; птах згадується лише в поезії, тоді як у різноманітних творах образотворчого мистецтва Орфей часто зображується серед тварин. Ця риса перегукується з естетикою дендизму, що простежується в сценарії фільму «Орфей».

Інтегруючи в основу свого сценарію «Орфей» міф про Орфея й Еврідіку, автор звертається до традиції Гермесіанакса, у версії якого Орфееві вдається

вивести Еврідіку з царства Аїда [24, с. 234]. Якщо розглядати повернення Еврідіки як воскресіння, яке Юнг розуміє як «відтворення людської екзистенції після смерті» [14, с. 151], — то, за його спостереженнями, закономірними мають бути зміни екзистенції особи. Це або сутнісні трансформації — «істота, яка воскресла, вже є іншою», або несутнісні — «особа вже перебуває в іншому місці чи в тілі, що влаштоване інакше» [там само]. У цьому ключі змінами екзистенції Еврідіки є те, що глибоко коханий нею Орфей не може дивитися на неї навіть після виходу з царства мертвих — що гіперболізує мотив класичного міфу. З її життя зникає можливість по-справжньому возз'єднатися з коханим: вона повертається до життя, але воно вже позбавлене зв'язку з Орфеем, який існував до смерті. Це можна трактувати як повну втрату кохання після воскресіння.

Примітно, що «у фрагменті з Бенкету Платона (початок IV ст. до н.е.) один із промовців діалогу припускає: боги дозволили Орфееві повернутися з підземного світу лише з фантомом (phasma) Еврідіки» [24, с. 234]. У тексті сценарію таким phasma можна вважати фотографію, яка додає контексту до розуміння симулятивності зображення та вписується в дискурс модерного світу й взаємодії людини з машиною, який вибудовує Кокто у своїй творчості. Орфей бере до рук журнал, розгортаючи його на статті «Дім Поета», в якій розміщено спільні знімки з Еврідікою; після цього він різко закриває журнал і зойкає. Ертебіз заспокоює поета словами: «Фото твоєї дружини — це не твоя дружина». Цей епізод демонструє, як модерна людина все ще підсвідомо сприймає фотографічне зображення як щось справжнє, майже одухотворене, — подібно до архаїчних уявлень про камеру як пристрій, що «викрадає душу». В статті, присвяченій «Camera Lucida» Ролана Барта, Ольга Брюховецька цитує Мітчелла, який, у своїй роботі, наводить педагогічну вправу Тома Каммінза: «...коли студенти насміхаються над ідеєю магічного зв'язку між фотографією і тим, що на ній зображено, попросіть їх узяти фотографію своєї матері й вирізати очі» [цит за 3, с. 290]. Сцена з «Орфея» візуалізує саме цей зв'язок між референтом і зображенням, яке в очах суб'єкта ніби набуває життя.

У сценарії «Орфея» є інтертекст біблійного міфу, пов'язаний із заборонаю обертатися — історія про дружину Лота, сім'ю якого Господь врятував, але заборонив озиратись у бік гріховного міста Содому, яке мало бути знищене: «А жінка його, Лотова, озирнулася позад нього, — і стала стовпом соляним» (Буття 19:26). Принцеса критикує Сежеста словами: «Чи ти коли-небудь навчишся не обертатися? Деякі люди були перетворені на соляні стовпи, граючи в ці ігри». Це сказано в контексті обернення до Еввідіки, коли недосвідчений слуга Смерті, обходячи ліжко, випадково побачив її одночасно в двох формах: мертву тілесну оболонку та її дух, що вже прямував до Принцеси.

У сценарії Орфей гине від кулі чоловіка під час рейду жіночої спілки «Вакханки» на його будинок. Такий розвиток подій апелює до класичного міфу, в якому Орфея вбивають вакханки через його відмову мати справу з жінками після втрати Еввідіки. Причинно-наслідковий зв'язок, хоча й у трансформованій формі, частково зберігається в сценарії: «Вакханки» прибувають до Орфея, звинувачуючи його у зникненні Еввідіки — і звинувачення це не позбавлене підстав.

Очільницею жіночого клубу «Вакханки» є Аглаоніка — в античності фессалійська астрономка, історична постать, яка жодним чином не знаходить відображення в класичній міфології, зокрема й у міфі про Орфея та Еввідіку. Неочікуваним видається той факт, що ім'я Аглаоніки згадується паралельно з іменем Еввідіки на сторінках трактату «Conjugalia Praecepta» «Плутарха» [40]. Щоправда, у цьому контексті це радше випадкове співпадіння, адже йдеться про іншу Еввідіку — історичну постать, дружину царя. Таким чином, Кокто вибудовує власну міфологічну реальність, реартикулюючи античні джерела.

Кокто не переосмислює мізогінну традицію зображення Еввідіки, яка тягнеться ще з античності. За версією Гермесіанакса її ім'я — Аргіопа, а не Еввідіка. У міфології заміна імен відбувається тоді, коли функція персонажа переважає над його індивідуальністю — ім'я не має значення, якщо роль у

сюжеті залишається незмінною. Часто це стосується саме жіночих персонажів, чий функції — пасивні [24, с. 234].

Кокто переносить у фільм ту саму версію Еврідіки, що й у своїй п'єсі, з рисами іронічної дратівливості, які можуть зчитуватись як відтворення мізогінного стереотипу [41, с. 481]. Водночас у сценарії є натяки на її попереднє життя: «Жінки з таким минулим, як у мене, добре знають, що від деяких людей варто триматися подалі». Хоч Еврідіка висловлює вдячність і благоговіння перед Орфеєм за теперішнє життя, це все ж надає їй певної суб'єктності, якої бракує у традиційній версії міфу.

ВИСНОВКИ

У межах дослідження теоретичних засад психології несвідомого було з'ясовано, що ключовою концепцією юнгіанської аналітичної психології є колективне несвідоме — глибинний рівень психіки, спільний для всіх людей незалежно від їхнього особистого досвіду. Його змістами є архетипи — універсальні психічні структури, що виявляються в міфах, казках, видіннях, снах і художній творчості. Було проаналізовано природу основних архетипів (Аніми, Анімуса, Тіні, Духа, Самості) та встановлено їхню функцію як посередників між свідомим і несвідомим у процесі психічної індивідуації. Крім того, обґрунтовано, що художня творчість — зокрема сценарії Жана Кокто — є релевантним матеріалом для виявлення архетипових структур, оскільки сам автор підкреслював інтуїтивну, «напівснovidну» природу своєї роботи. Це дозволяє інтерпретувати його сценарії як художню модель несвідомих процесів, у яких архетипи стають смисловими організаторами наративу.

У процесі дослідження встановлено, що кіносценарій є гібридною мистецькою формою, що поєднує риси літературного і кінематографічного наративу, вимагаючи міждисциплінарного підходу до аналізу. Він не є ані суто технічним текстом, ані лише літературною основою — натомість функціонує як окремий тип художнього висловлювання, в якому взаємодіють вербальні й візуальні коди, ритм, композиція, монтаж, музика та нараторські стратегії.

Дослідивши сценарії «орфічної трилогії», можна висувати, що трилогія про Поета була створена в нерозривному зв'язку з саморефлексією Жана Кокто як митця. Кінематографічні засоби дозволяють митцю «проникнути» у витвір мистецтва в різних площинах — посередництвом свого мистецтва інтегруючи в картину надбання з інших галузей (скульптури, гобелени, мозаїки) і особисто — переносячи власну особистість різними засобами (голосом, рукописними інтертитрами, і врешті — граючи головну роль у власному фільмі).

Його сюрреалістичні, значною мірою інтуїтивні образи репрезентують глибинну структуру психіки у юнгіанському сенсі: багатошарову, наповнену архетипами, які формуються у несвідомому. Вони водночас візуалізують ключові етапи «шляху героя» в теорії мономіфа Дж. Кемпбелла, де центральним персонажем є Поет — мандрівник, що в супроводі трансцендентних сил вирушає у подорож до глибин несвідомого. Першим порогом, який він переступає, стає дзеркало — символ зустрічі з тінню, репресованим аспектом власного Я. Герой перебуває під сильним впливом аніми — жіночого начала, яке означене інтуїтивністю, емоційністю та зв'язком із потойбіччям. Аніма в сценаріях уособлює Танатос, під знаком якого перебуває Поет. В сценарії можна розпізнати архетип анімуса — його здоровий вплив на психіку жінки. Парі із реального світу (свідоме) — Орфей та Еврідіка відповідає пара із потойбіччя (несвідоме) — Принцеса та ангел Ертебіз. Таким чином у сучасному мистецтві втілюється повторюваний фольклорний сюжет, що репрезентує якість психіки, в якій несвідоме перебуває в оберненому від свідомості полюсі.

Заключна частина трилогії дещо змінює загальну парадигму сценаріїв. «Заповіт Орфея» — «прощальний фільм» за словами митця, який вийшов за три роки до його смерті — є квінтесенцією мистецтва Кокто, остаточних рефлексій про його природу та переосмислення попередніх концепцій. Дзеркало перестає бути центральним символом творчості. У цій частині постулюється архетип самості — «тотальної людини», цілісності і гармонії свідомих і несвідомих аспектів психіки, якої митець досягає у своїй зрілості.

В заключному розділі доведено, що Жан Кокто в сценарії «Орфей» трансформує класичний міф, відходячи від природного і поетичного образу Орфея і створюючи модерний урбаністичний контекст, де смерть і технології стають ключовими темами. Повернення Еврідіки набуває символіки втрати справжнього зв'язку, відвернення від Еросу на користь Танатосу. Присутність інтертекстів, зокрема біблійних алюзій і античних джерел (наприклад, Моралії Плутарха), а також автоінтертекстуальних перегуків і власна міфологічна

система Кокто підкреслюють складність і багатошаровість його інтерпретації міфу. Таким чином, сценарій поєднує традиційне й сучасне, розкриваючи нові смисли міфу в контексті модерної культури.

Дослідження відкриває широке поле для подальших досліджень творчості Жана Кокто, серед яких можуть бути:

- Аналіз трансформації та взаємодії в сценаріях Жана Кокто інших персонажів класичних міфів — таких як Європа, Афіна Паллада, Едіп — у межах авторської міфопоетики.
- Порівняльний аналіз сценарної форми та фінальної екранізації а також порівняльний аналіз п'єси «Орфей» із кіносценарієм.
- Детальний аналіз символізму радіоповідомлень сценарію фільму «Орфей».
- Автобіографічні відголоски в кіносценаріях Жана Кокто.
- Мова кіносценаріїв.

Окрім того, матеріали роботи можуть бути використані у межах навчальних курсів із теорії літератури, кіномистецтва та культурології.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Батай Ж. Історія ока / пер. з франц. І. Рябчій. – Київ : Вид-во Анетти Антоненко, 2023. – 72 с.
2. Борейко Г. Д., Курята А. В., Моголюк О. І. Мелодраматизм драматургії Жана Кокто // The XXIII International Scientific and Practical Conference «The current state of the organization of scientific activity in the world». – Madrid, Spain, 2024. – С. 578. URL: <https://eu-conf.com/> (дата звернення: 09.06.2025).
3. Брюховецька О. В. У пошуках втраченого референта: трансформація підходу до photographic зображення у Ролана Барта // Культурологічний альманах. – 2025. – № 1. – С. 283–292. URL: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.1.32>.
4. Вергілій. Буколіки. Георгіки. Малі поеми / пер. А. Содомора. – Львів : Літопис, 2011. – 404 с.
5. Владимирова Н., Гринишина М. Формування «ексцентричної» поетики авангардистського театру: «Бик на даху» Жана Кокто–Дарьюса Мійо. – 2020.
6. Данте А. Божественна комедія : поема. – Харків : Фоліо, 2004. – 607 с.
7. Кемпбелл Дж. Тисячоликий герой / пер. з англ. О. Мокровольський. – Львів : Terra Incognita, 2020. – 416 с.
8. Література. Теорія. Методологія / упоряд. та ред. Д. Уліцька. – Київ : Києво-Могилянська академія, 2006. – 543 с.
9. Маркузе Г. Структура інстинктів і суспільство: філософське дослідження вчення Зигмунда Фрейда / пер. з нім. О. Юдін. – Київ : Ніка-Центр, 2010. – 248 с.
10. Наливайко Д. Загадка Малларме // С. Малларме. Вірші та проза. – Київ, 2001. – С. 6.

11. Овідій П. Н. *Метаморфози* / пер. з лат. А. Содомора. – Львів : Априорі, 2023. – 520 с.
12. *Французька п'єса XX століття. Театральний авангард* / упоряд. О. Буценко. – Київ : Основи, 1993. – 511 с.
13. Фройд З. *По той бік принципу задоволення* / пер. з нім. В. Чайковський. – Харків : Фоліо, 2019. – 155 с.
14. Юнг К. Г. *Архетипи і колективне несвідоме* / пер. з нім. К. Котюк ; наук. ред. О. Фешовець. – 3-тє вид. – Львів : Астролябія, 2023. – 608 с.
15. Яблонська С. *З країни рижу та опію*. – Віхола, 2025. – 200 с.
16. Abadie D. *Jean Cocteau and the French Scene*. – New York : Abbeville Press, 1984. – 239 p.
17. Alqadi K. *Literature and cinema* // *International Journal of Language and Literature*. – 2015. – Vol. 3, No. 1. – P. 42–48.
18. Bachelard G. *The Poetics of Space* / trans. by M. Jolas. – Boston : Beacon Press, 1994. – 279 p.
19. Barzilay K. N. “To Go with an Ungloved Hand Was Impossible”: *A History of Gloves, Hands, Sex, Wealth, and Power* : master’s thesis. – Williamsburg : College of William & Mary, 1998. – 143 p.
20. Bazin A. *What is cinema?* / selected and translated by H. Gray. – Vol. 1. – Berkeley ; Los Angeles : University of California Press, 1967.
21. Baudelaire C. *The Painter of Modern Life (Le Peintre de la Vie Moderne)* // *Poetry In Translation*. URL: <https://www.poetryintranslation.com/PITBR/French/BaudelaireThePainterOfModernLife.php>
22. Becker E. *The Denial of Death*. – New York : The Free Press, 1973. – 372 p.
23. Bremmer J. *Greek Religion and Culture, the Bible, and the Ancient Near East*. – Leiden : Brill Academic Pub, 2008. – 424 p.

24. Buxton R. *The Greek Myths That Shape the Way We Think*. – London : Thames & Hudson, 2022. – 304 p.
25. Calumpiano N. P. *The Art of Dying: A Psychoanalytic Criticism on Selected Sylvia Plath Poems // Virtutis Incunabula*. – 2016. – [No pagination].
26. Cocteau J. *Opium: The Diary Of A Cure* / trans. from French by M. Crosland. – London : Peter Owen Limited, 1957. – 167 p.
27. Cocteau J. *Three Screenplays: L'Éternel retour, Orphée, La Belle et la bête* / trans. from French by C. M. Sperry. – New York : Grossman Publishers, 1972. – 250 p.
28. Cocteau J. *Two Screenplays: The Blood of a Poet and The Testament of Orpheus*. – London : Marion Boyars Publishers Ltd, 2000. – 144 p.
29. *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*. – V. 1. – P. 59. URL:
<https://web.archive.org/web/20100616135039/http://www.ancientlibrary.com/smith-bio/0068.html> (дата звернення: 09.06.2025).
30. Gassner J., Nichols D. (ed.). *Twenty best film plays*. – New York : Crown Publishers, 1943. – 470 p.
31. Gaudreault A., Jost F. *Enunciation and Narration // A Companion to Film Theory* / eds. T. Miller, R. Stam. – Oxford : Blackwell Publishers, 1999. – P. 45–63.
32. Izadifar A. *Centaur Mind: A Glimpse into an Integrative Structure of Consciousness // Journal of Conscious Evolution*. – 2020. – Vol. 16, Article 4.
33. Koolhaas R., Luth J. *Between Death and Judgment. Sleep as the Image of Death in Early Modern Protestantism // Ultimate Ambiguities. Investigating Death and Liminality* / eds. P. Berger, J. Kroesen. – 2nd ed. – New York ; Oxford : Berghahn Books, 2016. – P. 207–225.

34. Lehner E., Lehner J. Folklore and Symbolism of Flowers, Plants and Trees. – Illustrated ed., reprint. – Mineola, New York : Courier Corporation, 2003. – 128 p. (Dover Pictorial Archive).
35. Mallarmé S. Collected Poems and Other Verse / trans. from French by E. H. Blackmore, A. M. Blackmore. – New York : Oxford University Press, 2006. – 320 p.
36. Man and his Symbols / C. G. Jung et al. – Garden City, NY : Doubleday, 1964. – 320 p.
37. Morsberger R. E., Morsberger K. M. Screenplays as literature. Bibliography and criticism // Literature/Film Quarterly. – 1975. – Vol. 3, No. 1. – P. 45–59.
38. Okely J. Constructing Difference: Gypsies as ‘Other’ // Anthropological Journal on European Cultures. – 1994. – Vol. 3, No. 2. – P. 55–73.
39. Palgi Ph., Abramovitch H. Death: A Cross-Cultural Perspective // Annual Review of Anthropology. – 1984. – Vol. 13. – P. 385–417.
40. Plutarch. *Conjugalia Praecepta*, section 48. URL: <https://web.archive.org/web/20170714064700/http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2008.01.0181:section=48> (дата звернення: 09.06.2025).
41. Steegmuller F. Cocteau: A Biography. – Boston : Nonpareil Books, 1986. – 591 p.

Додатки*Додаток 1*

Tout poème est un blason.

Il faut le déchiffrer.

**Que de sang, que de larmes, en
échange de ces haches, de ces
gueules, de ces licornes, de ces
torches, de ces tours, de ces mer-
lettes, de ces semis d'étoiles et de
ces champs d'azur !**

Додаток 2

Le dormeur vu de près
ou les surprises de la photographie.

..... ou
comment j'ai été pris
au piège par
mon propre film
Jean Cocteau
✱

Додаток 3