

**КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА  
ФАКУЛЬТЕТ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І ХОРЕОГРАФІЇ  
КАФЕДРА МУЗИЧНО-СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Дипломна робота на здобуття

освітнього рівня «бакалавр» на тему:

«Сценічні практики методології французького режисера Жана Кокто»

Виконала:

Студентка IV курсу

Барилюк Анастасія Володимирівна

Науковий керівник:

Доцент кафедри музично-сценічного мистецтва КСУ імені Бориса Грінченка

Коленко Анфіса Володимирівна

Допущено до захисту

« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20 \_\_\_\_ року

Завідувач кафедри \_\_\_\_\_

(підпис) (вчений ступінь, звання, прізвище, ім'я, по батькові)

Київ – 2025

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1 .....</b>	<b>7</b>
<b>ФРАНЦУЗЬКИЙ АВАНГАРД І ЙОГО ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНОЇ МЕТОДОЛОГІЇ ЖАНА КОКТО .....</b>	<b>7</b>
1.1 Авангардизм у світовій культурі та його втілення у французькому театрі.....	7
1.2 Жан Кокто: між авангардом, символізмом і поетичним театром. Витоки й сутність театральних експериментів митця .....	16
Висновки до розділу 1 .....	25
<b>РОЗДІЛ 2.....</b>	<b>27</b>
<b>СЦЕНІЧНІ ЕКСПЕРИМЕНТИ ЖАНА КОКТО ВІД ЕЛЕМЕНТІВ АВАНГАРДУ ДО ПОЕТИЧНОГО ТЕАТРУ.....</b>	<b>27</b>
2.1 Установки театру «поетичного абсурду» у виставі Жана Кокто «Наречені на Ейфелевій вежі».....	27
2.2. Новітні тенденції в змісті й костюмно-декораційному фоні балетних вистав «Парад» та «Голубий експрес».....	41
Висновки до розділу 2 .....	48
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>49</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>5</b>

## ВСТУП

Феномен творчості Кокто, який давно вже став частиною світового історико-літературного і культурного процесів початку і середини ХХ ст., гідно оцінений у багатьох країнах світу. За своє довге життя і півстолітню творчу діяльність він перетворився на особистість легендарну, майже міфічну й сприймається багатьма не просто як поет, письменник, режисер, а як по-справжньому унікальне явище культури.

Жан Кокто вирізнявся глибоким несприйняттям буденності та традиційних форм мистецтва. Він прагнув переосмислити усталені уявлення, руйнуючи соціальні, моральні, релігійні та художні стереотипи. Як справжній експериментатор, він пройшов складний творчий шлях — від символізму через дадаїзм, сюрреалізм, кубофутуризм і неокласицизм до реалізму. Його творчість настільки багатогранна, що не вписується в рамки якогось одного літературного чи мистецького напрямку. Завдяки своєму унікальному художньому світогляду Кокто реалізував себе в різних сферах мистецтва — театрі, літературі, кінематографії, архітектурі та інших галузях.

*Актуальність.* У вітчизняному мистецтвознавстві спадщина Кокто вивчена фрагментарно, а його сценічні методи та режисерські експерименти не отримали належного комплексного аналізу. Основна увага дослідників зосереджена переважно на його літературній і кінематографічній діяльності, тоді як театральні експерименти залишаються поза межами системного розгляду. Водночас сучасний театральний процес активно звертається до пошуку нових форм сценічної виразності, що робить аналіз новаторських підходів Кокто надзвичайно важливим. Його режисерські принципи, взаємодія тексту, пластики акторів, музики та сценографії значною мірою вплинули на розвиток європейського театального авангарду. Розгляд його художніх експериментів сприятиме розширенню уявлень про театральний авангард та може бути корисним для сучасної режисури й театальної педагогіки.

*Огляд літератури.* Творчість Жана Кокто привертає значну увагу критиків і літературознавців, які вивчають його місце в мистецтві та

культурному контексті ХХ століття. Перші ґрунтовні дослідження його поезики здійснили Ж. Бросс (1970) і К. Боргал (1977), а культурологічний підхід застосовували Ж. Маньян, А. Милорад та інші. Огляд творчості Кокто з історико-літературного боку містить «Альбом Кокто» П. Шанеля (1970). У другій половині ХХ століття з'являються роботи, які глибше осмислюють естетику Кокто, зокрема праці Г. Кайтця, І. Філіповської, Д. Шаперона та М. Альбзна. Однак ці дослідження обмежуються лише окремими аспектами творчості, а в сучасному західному мистецтвознавстві спадщина Кокто зазвичай аналізується через призму французької культури.

Науковими орієнтирами при написанні дипломної роботи стали праці як вітчизняних, так і іноземних дослідників, серед яких монографія І. Філіповської «Елементи практики митця», що розглядає народження змісту в п'єсах Кокто. Джерела обиралися за критеріями достовірності та відповідності темі дослідження, включаючи публікації в інтернет-виданнях та есе самого Кокто, що сприяють глибшому розумінню його естетики та творчості.

**Метою** дослідження є аналіз та систематизація сценічних практик у методології французького режисера Жана Кокто для виявлення їхнього впливу на сучасний театральний процес.

**Дослідницькі завдання:**

1. Проаналізувати культурний та мистецький контекст епохи, в якій формувалася театральна методологія Жана Кокто.
2. Визначити специфіку французького театального авангарду та його вплив на сценічні практики режисера.
3. Систематизувати основні сценічні принципи Кокто, виокремити ключові методи його постановок (на прикладі найбільш репрезентативних творів митця – балетних вистав «Весілля на Ейфелевій вежі», «Парад» та «Голубий експрес»).
4. Виявити, як театральні експерименти Кокто вплинули на подальший розвиток європейського театру та сучасні режисерські підходи.

**Об'єкт дослідження:** естетика і художня практика Жана Кокто в їх

тісному взаємозв'язку.

**Предмет:** особливості втілення естетичних ідей Кокто в його театральних та балетних постановках.

**Методи.** Для досягнення мети і вирішення поставлених дослідницьких завдань у роботі використано методи: загальнонаукові теоретичні (*аналізу, синтезу, порівняння, індукції, дедукції та діалектики*), *системний* (для опрацювання та аналізу наукової літератури); *історико-літературний* (для аналізу культурного та мистецького контексту епохи зламу століть, теоретико-естетичного досвіду Жана Кокто), *біографічний* (для виявлення основних етапів розвитку його естетики і поетики), *естетичного та мистецтвознавчого аналізу* (для прояснення особливостей зародження та становлення феномену авангардизму, дослідження витоків і сутності театральних експериментів митця), *типологічний* (для прояснення сутності авангардистського напрямку, а також для систематизації методології сценічних прийомів Кокто), *порівняльний* (для порівняння методології сценічних практик Кокто з іншими представниками театрального авангарду), *історичної поетики* (для розкриття специфіки французького театрального авангарду); *структурного аналізу* (для дослідження методів і прийомів у текстах лібретто), *структурно-функціонального аналізу* (для систематизації сценічних принципів та творчої методології Кокто), *узагальнення* (при оцінці місця Кокто в історії європейської культури).

**Джерельну базу** дослідження становлять публікації в інтернет-виданнях, а також есе Жана Кокто, у яких висвітлюється його естетична програма «Професійна таїна», «Півень і Арлекін», «Заклик до 8 порядку», «Передмова 1922 року». У виборі вихідних джерел ми користувалися такими критеріями, як достовірність та відповідність темі дослідження.

**Наукова новизна дослідження** полягає у першому вітчизняному комплексному аналізі сценічних практик Жана Кокто у взаємозв'язку з його естетичними принципами та мистецькими експериментами. Особливістю роботи є зосередження на методологічних аспектах його режисерської діяльності,

зокрема інтеграції тексту, пластики акторів, музики та сценографії у створенні авангардного сценічного дійства. Уперше здійснено порівняльний аналіз сценічних методів Кокто з підходами Антонена Арто та Сержа Дягілева, що дозволяє визначити специфіку його театрального стилю та новаторство у поєднанні візуального й драматургічного компонентів. Дослідження розширює уявлення про театральний авангард ХХ століття та заповнює прогалину у вітчизняному мистецтвознавстві щодо впливу Кокто на європейську сценічну традицію.

**Практичне значення одержаних результатів:** Матеріали дипломної роботи можуть бути використані студентами гуманітарних факультетів, зокрема здобувачами знань із сценічного мистецтва, як такі, що сприяють розширенню й поглибленню їх фахової обізнаності, розвитку уміння самостійно аналізувати драматичний матеріал, аналітичного мислення взагалі. Результати дослідження можна використовувати у викладанні сценічного мистецтва як навчальний посібник при вивченні історії сценографії, зарубіжного театру, світового театру ХХ ст., а також сценічної мови, майстерності актора, витоків сучасної хореографії, теорії драми тощо. Описані у роботі творчі ідеї Кокто можна пропонувати для втілення у театральну практику з метою збагачення сценічної лексики та оновлення театральної режисури.

Результати роботи можуть бути корисними при вивченні історії французької культури й мистецтва, при написанні наукових статей та складанні доповідей для виступу на науково-практичних конференціях.

**Структура:** робота складається із вступу, 2 розділів, висновків до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 57 сторінок, обсяг основного тексту – 50 сторінок. Бібліографічний список включає 81 найменування і розміщений на 7 сторінках.

# РОЗДІЛ 1

## ФРАНЦУЗЬКИЙ АВАНГАРД І ЙОГО ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНОЇ МЕТОДОЛОГІЇ ЖАНА КОКТО

### 1.1 Авангардизм у світовій культурі та його втілення у французькому театрі

Європейське культурно-мистецьке життя на межі XIX–XX століть вирізнялося винятковою парадоксальністю, стилістичним різноманіттям і пошуком нових форм художнього вираження. Завдяки стрімкому зростанню технічних можливостей з'явилася велика кількість нових жанрів мистецтва, тоді як традиційні жанри набули оригінального переосмислення [5, с. 56]. Водночас спостерігалось розмиття єдиної стильової парадигми: консервативний традиціоналізм співіснував із радикальним новаторством [27, с. 164].

Для культури модерну, яка розквітла на межі століть, характерним став синтез мистецтв. Цей період ознаменувався інтенсивним творчим піднесенням у всіх формах художньої діяльності. У літературі про це свідчить розмаїття естетичних пошуків — від символізму в поезії П. Верлена й А. Рембо до експериментів імажистів, патетики В. Маяковського, модерністської чуттєвості Г. Аполлінера та естетичної загадковості романів О. Уайльда, ранніх творів Г. Гессе й Т. Манна [13, с. 19–21]. Водночас музика й образотворче мистецтво зазнали глибоких трансформацій. Живопис П. Гогена, В. ван Гога та П. Сезанна, представників постімпресіонізму, започаткував нові вектори художнього бачення.

Одним із ключових технологічних поштовхів до змін стало виникнення фотографії, що з другої половини XIX століття почала активно інтегруватися в мистецьку практику [8, с. 49–52]. Запровадження технічних засобів відтворення інформації — кінематографа, фонографа, радіо — призвело до зміни характеру взаємодії між твором і глядачем. Вони сприяли популяризації мистецтва серед широких верств населення, що позначилося на естетиці, стилістиці й формах художнього висловлення.

Ці процеси, своєю чергою, зумовили активізацію пошуку нових художніх форм. На цьому ґрунті виникає авангардизм — мистецька течія, яка стала відповіддю на вимоги епохи, зумовлені швидким науково-технічним прогресом. З розквітом авангардних практик, їхнім поширенням у національних культурах і трансформацією світоглядних уявлень постає новий рівень соціокультурних відносин і естетичної свідомості, що виходить за межі європейського контексту [20, с. 150–152].

Характерними ознаками авангардизму дослідники вважають заперечення усталених естетичних норм, прагнення до радикальних новацій, опору художній традиції, що базувався на новітніх досягненнях науки і техніки [11]. Сам термін *авангардизм* (від фр. *avant* — попереду, *garde* — охорона) охоплює сукупність напрямів, які виникли на межі ХІХ–ХХ століть і були спрямовані на руйнування усталених канонів та створення нових форм вираження. На відміну від терміну *модернізм*, що означає епоху розвитку мистецтва, авангардизм позначає саме радикальні течії, що тяжіють до епатажу, експерименту та крайніх форм естетичної виразності [30, с. 202–209; 1].

*Авангардизм* — концепт широкого значення, який охоплює численні напрямки, що виникли на початку ХХ століття: кубізм, абстракціонізм, футуризм, експресіонізм, сюрреалізм, дадаїзм, супрематизм, конструктивізм тощо [14, с. 66–73; 12, с. 93–102]. Його спільною рисою стало радикальне переосмислення ролі мистецтва й художника в суспільстві. За визначенням О. Рубана, авангардизм передбачав войовничу, агресивну форму творчого висловлення, зокрема через деструкцію класичних форм, монтаж, колаж, потік свідомості, експерименти зі структурою й мовою [21; 26, с. 49–50].

Філософське підґрунтя авангардного руху сформували ідеї А. Шопенгауера, А. Бергсона, Ф. Ніцше, К. Маркса, які вплинули на зміну уявлень про людину, її місце у світі та роль мистецтва [25, с. 9–11]. Основою авангардного мислення стала відмова від раціонального пізнання на користь інтуїтивного, підсвідомого, чуттєвого досвіду. Митці шукали альтернативну форму взаємодії з реальністю, вільну від соціальних обмежень, культурних

штампів і цивілізаційного впливу, переконані, що лише вільна особистість здатна творити нову естетику й нову епоху.

Появу *авангардизму* зумовила сукупність філософських, історико-політичних і соціокультурних факторів. Прагнення до перетворення мистецтва сформувалося в суспільстві під впливом глибоких соціальних трансформацій, що відбулися на початку ХХ століття. Важливим підґрунтям для них стали соціалістичні та комуністичні теорії, зосереджені на ідеї радикальної перебудови світу. Їхнім практичним виявом стали Лютнева та Жовтнева революції 1917 року [1]. З іншого боку, суттєвий вплив на розвиток авангардизму справила Перша світова війна, яка надала йому трагічного забарвлення. Найактивнішим періодом формування та еволюції авангардизму вважаються 1905—1930 роки. Попри широку популярність авангардистських концепцій, жоден із рухів, що входили до цієї мистецької течії (кубізм, абстракціонізм, сюрреалізм, футуризм, експресіонізм, супрематизм, конструктивізм, дадаїзм тощо), первинно не ідентифікував себе як частину авангарду. Визначення «авангардистські» до цих шкіл почали застосовувати вже після їхнього занепаду.

Тенденції *авангардизму* охопили мистецькі середовища Східної Європи, Росії, США, Латинської Америки. Кожен регіон сформував власні відмінні риси цього напрямку. *Авангардизм* охопив широкий спектр художньої діяльності — живопис, скульптуру, архітектуру, літературу, музику, кіно — й утілювався у численних художніх школах і течіях (*фовізм, кубізм, футуризм, абстракціонізм, дадаїзм, сюрреалізм, експресіонізм, конструктивізм, імажизм*). До становлення авангардизму долучилися чимало українських, російських та білоруських митців, чия спадщина визнана світовим теоретичним і практичним внеском у цей напрям: Д. Бурлюк, К. Малевич, В. Кандинський, М. Шагал, В. Маяковський, В. Татлін, О. Архипенко, П. Філонов та ін. [29, с. 60–66].

Першовідкривачем авангардної символістської драми вважається бельгійський франкомовний драматург Моріс Метерлінк. Його приклад став визначальним для подальшого утвердження символістської поезики та

світовідчуття в драмах Л. Андрєєва, пізнього Г. Ібсена, Г. фон Гофмансталя, Г. Гауптмана. У ХХ столітті авангардна драма збагатилася елементами літератури абсурду. П'єси пізнього Д. Хармса, А. Стріндберга, С. Віткевича, В. Гомбровича демонструють алогічність дій персонажів і зображення абсурдної реальності. Абсурдистські мотиви найбільш повно реалізовано у творчості франкомовних драматургів С. Беккета, Е. Іонеско, А. Адамова, Ж. Жене. Згодом ці мотиви розвивалися у п'єсах Ф. Дюрренматта, Т. Стоппарда, Г. Пінтера, Е. Олбі, М. Волохова, В. Гавела та інших [21].

Нову театральну концепцію, побудовану на стилістиці мюзик-холу, запропонував засновник італійського футуризму Філіппо Томмазо Марінетті у журналі «Маска» (1913). Він вважав, що використання комічної деформації, ексцентричності та гротескової пародії є дієвим інструментом руйнування канонічної «величі» традиційного мистецтва [32]. Футуристичні п'єси вирізнялися короткою тривалістю (напр., «Місячне сяйво» Марінетті триває лише 2–3 хвилини) та легковажністю, подібною до скетчів у стилі мюзик-холу.

Одним із найвиразніших явищ авангардного театру став *дадаїзм* (від фр. *dada* — дерев'яний коник; також — беззмистовне белькотіння). Цей напрямок виник у Швейцарії в роки Першої світової війни й розвивався у 1914–1924 рр. Характерними рисами дадаїзму стали заперечення логіки, відмова від традиційних естетичних норм, застосування колажів і готових предметів у мистецтві [10]. Засновниками течії стали Трістан Тзара (1896–1963) та Андре Бретон (1896–1966). Метою дадаїзму було епатування публіки, утвердження хаосу й зруйнування соціальних та мистецьких табу. У маніфесті дадаїзму Тзара проголосив за мету дада-виставок створення «максимального рівня непорозуміння» між художником і глядачем [78].

Дадаїсти, передусім поети й художники, утверджували потребу в мистецькому потрясінні. Публічні виступи Тзара супроводжувалися свистом, криками, провокативними жестами. Поетичні читання могли включати цитування газетних статей під акомпанемент каталок і дзвонів, а на зображеннях Мони Лізи з'являлися вуса [32]. У 1917-му році Тзара переніс діяльність до

Парижа, де продовжував розвивати ідеї дадаїзму у численних маніфестах. Ці маніфести заперечували основи класичного театру, критикували домінування драматургії як «наси́льство» над акторською грою, а театрального режисера вважали буржуазним цензором імпровізації. Згідно з ними, роль актора зводилась до предмета на сцені — стільця чи таблиці [76, с. 234].

Тзара створив низку авангардних п'єс, зокрема: «Перша небесна пригода мсьє Антипірину» (1916), «Друга небесна пригода мсьє Антипірину» (1917), «Газове серце» (1921), де персонажі — це частини людського обличчя (Око, Ніс, Рот тощо), а текст побудовано на звукових асоціаціях. У «Хустині з хмар» (1926) він продовжив мовні експерименти з руйнуванням граматичної й логічної структури тексту. Ці методи використовували також бельгійські дадаїсти К. Пансаер і Ж. Рібмон-Демос, а також Жан Кокто у балеті «Парад», створеному спільно з композитором Еріком Саті й художником Пабло Пікассо для трупи С. Дягілєва [76, с. 235]. Дада-фестивалі в Парижі та Цюріху тривали до 1921 року. Попри сприйняття цього руху як радикального жарту, він справив значний вплив на мистецтво ХХ століття. Якщо політична програма дадаїзму полягала в запереченні елітарної влади, то естетична — в руйнуванні звичних форм сприйняття реальності. Головною метою стало усунення мистецьких догм, що формувалися впродовж століть [32].

Визначним явищем доби став *сюрреалізм*, що сформувався на основі дадаїзму. *Сюрреалізм* (від фр. *surréalisme* — «надреалізм») — це мистецький напрям ХХ століття, характерний використанням образів підсвідомості, запереченням раціонального мислення, парадоксальними формами та оптичними ілюзіями. Він виник у Франції після Першої світової війни й розвивався до початку Другої світової [33]. Якщо дадаїсти прагнули зруйнувати мистецтво як інституцію, то сюрреалісти рафінували принципи дадаїзму, використовуючи мистецтво для дослідження меж ірраціонального. [76, с. 23].

Намагаючись усунути раціональний контроль над сприйняттям, сюрреалісти зверталися до стихійності, несвідомого й чудесного. У той час як дадаїсти підкоряли мистецтво випадковості, сюрреалісти більш свідомо

формували нові сенси з безформності, втілюючи їх у творчості таких митців, як Сальвадор Далі, Джозеф Корнелл, Луї Буньюель [37, с. 19]. У своїх найвищих проявах сюрреалізм руйнував лінійність логічного мислення, поєднуючи аргумент і випадковість, час і простір у спосіб, доступний для інтуїтивного розуміння. Через «сюрреалістичний безлад» глядачі підносилися до «поетичного» рівня сприйняття [80, с. 20–21].

У 1924 році Андре Бретон, колишній студент-медик, опублікував «Маніфест сюрреалізму», який невдовзі став альтернативою провокаційному дадаїзму [67]. Спираючись на теорію Фрейда, Бретон трактував сюрреалістичний твір як вікно у ландшафт підсвідомості, підкреслюючи роль фантазії, снів і галюцинацій. Він вбачав у кожному, хто глибоко досліджував своє «Я», потенційного предтечу сюрреалізму — від Ієроніма Босха до Льюїса Керролла. Так сюрреалізм перетворився не лише на мистецький рух, а й на стиль життя [67].

У 1903 році під впливом знайомства з Альфредом Жаррі Гійом Аполлінер почав працю над п'єсою «Цицьки Терезія». Це двоактна драма у віршах із 14 картинами зберігає єдність часу та місця дії, але її наповнено сюрреалістичними прийомами. Події відбуваються на Занзібарі, де жінки відмовилися народжувати дітей, а головна героїня Тереза скидає груди-надувні кулі та «перетворюється» на чоловіка — Терезія. Вистава містила численні гротескні й пародійні елементи, зокрема сцену, в якій один актор уособлює весь народ Занзібару, гримлячи пательнями й баняками. Інша героїня — Газетярка — виспівує новини, танцюючи у своєму кіоску, а її репліки склалися з газетних заголовків [62, с. 25]. Автор заперечував символізм твору, підкреслюючи відмову від реалізму. Напередодні прем'єри на афіші з'явився підзаголовок: «сюрреалістична драма» [32].

Для Жана Кокто (1889–1963), якого друзі називали «шоуменом», театральний експеримент став засобом візуального самовираження. Його п'єса «Парад» (1917), написана на заклик Дягілева «Здивуй мене!», стала знаковим явищем. Постановку здійснила трупа Дягілева в Театрі «Шатле», музику

написав Ерік Саті, сценографію оформив Пікассо, а хореографом виступив Леонід Мясін. Своє творіння Кокто іронічно назвав *ballet réaliste*, об'єднавши реальність та ілюзію [32].

Під цирковим шатром діяли маріонеткові фігури Менеджерів, акробатів, китайського фокусника та дівчинки в морському костюмі, подібної до Мері Пікфорд. Звуковий супровід — сирени, свистки, грамофони — створював атмосферу театрального шоку. Глядачі не бачили, що відбувалося за лаштунками, і ставали свідками абсурдної вистави, яка балансувала між реальністю і фарсом [32]. Прем'єра викликала як захоплення, так і обурення, спричинивши публічні суперечки та судові позови, заклавши підґрунтя репутації Кокто як новатора [72]. Його стиль був невіддільний від суті, що особливо помітно у сюрреалістичних п'єсах [32].

«Парад» став переломним моментом в історії музики й театру ХХ століття. Його партитура, яка включала нестандартні звуки, суперечила класичним канонам французької музики. Цей твір надихнув ціле покоління композиторів, зокрема угруповання «Шістка» і «Аркейську школу», а також Ігоря Стравінського, сприяючи оновленню його стилю [56]. Інші сюрреалістичні експерименти Кокто втілювалися у балетах: «Бик на даху» (1920), «Блакитний експрес» (1924), «Наречені на Ейфелевій вежі» (1921). До *сюрреалізму* тяжіла і творчість балетних труп, зокрема «Шведських балетів» (постановка «Створення світу», 1923) та балетів Дягілєва («Ромео і Джульєтта», 1926) [76, с. 205].

У 1920–1930-х роках драматургія Кокто, Вітрака, Русселя, Арто сприяла трансформації театру: сцена переставала бути місцем імітації і ставала простором творення нової реальності. Театр проголошував боротьбу з абсурдом соціального життя, прагнув відкрити підсвідоме й колективне міфологічне [80]. Актор, за такою концепцією, втрачав індивідуальність, а творчий акт набував трансцендентного виміру. Після занепаду *дадаїзму* та автоматичного письма, новий імпульс сюрреалістичному театру дав Арто, заснувавши у 1927 році Театр Альфреда Жаррі, а в 1949 році Іонеско став співзасновником Колегії

Патафізики. Сюрреалістичні елементи стали основою «театру абсурду» та «театру жорстокості» [32].

Найповніше естетику театру *сюрреалізму* сформулював Антонен Арто у праці «Театр та його двійник» (1938), розвинувши концепцію «театру жорстокості». Його мета — впливати на глядача так, як чума, викликаючи шок і катарсис через демонстрацію насильства, інстинктів, еротизму. Арто розглядав театр як психотерапію, спираючись на ідеї Фрейда. Під його впливом виникли невербальні театральні форми, що знайшли втілення у творчості Жана Барро (1910–1944). У театрі «Одеон» вперше були поставлені п'єси Іонеско й Бекета, натхненні ідеями Арто. Роже Вітрак мріяв про «театр вогню», Артюр Пішетт — про «театр розриву», а Пітер Брук у 1963 році поставив знакову виставу «Марат/Сад» за п'єсою Петера Вайса [80].

Становлення авангардного театру було пов'язане з міфологічною інтелектуальною драмою та філософією екзистенціалізму, яка осмислювала соціальні катастрофи ХХ століття. Екзистенціалісти сприймали буття як абсурдне, і лише в граничних ситуаціях — на межі життя та смерті — людина здатна до прозріння. Жан-Поль Сартр заперечував об'єктивність історії, а Альбер Камю, автор філософії абсурду, наголошував: справжня мужність полягає не в капітуляції чи примиренні, а в бунті [79, с. 78].

*Сюрреалізм* та *екзистенціалізм* заклали ідейне підґрунтя для формування «*театру абсурду*» — напряду, котрий базувався на концепції неспроможності людини гармонійно співіснувати із довкіллям. У драмах представників цього театру стверджувалася марність спротиву та абсолютна безпорадність особистості перед абсурдністю буття. Імпульсом для виникнення абсурдизму у французькій драматургії стали трагічні події Другої світової війни та окупація Франції. Програмними творами нового напрямку стали п'єси Ежена Іонеско «Голомоза співачка» (1950) та Семюела Бекета «Чекаючи на Годо» (1953). До цього кола належать твори Жана Жене, Армана Адамова та інших драматургів.

*Театр абсурду* інтегрував елементи клоунади, мюзик-холу, комедій Чарлі

Чапліна, підважуючи канони класичної драматургії та психології персонажів. Він принципово відкидав натуралізм і реалізм, а також традиційне розуміння діалогу й літературного тексту. Основними засадами цього театру стали перегляд усталених театральних норм, провокаційність, гротеск, агресивна іронія та чорний гумор. Уже до середини 1970-х років абсурдизм як художня система втратив актуальність, поступившись місцем новій хвилі драматургів — представникам постмодерністської естетики, яка сформувалася як реакція на крайнощі авангардних пошуків. У п'єсах Матіаса Дюра й Наталі Сарро простежується розрив із літературною традицією: структура їхніх текстів побудована на асоціативних зв'язках, алюзіях та іронічній грі з цитатами [79, с. 80].

*Авангард*, яскравими представниками якого в театрі стали Гійом Аполлінер, Роже Вітрак, Раймон Руссель, Антонен Арто та інші, виступив експериментальним середовищем для формування нових художніх форм, прийомів і сценічних рішень. Він започаткував процес руйнування традиційних естетичних норм, що згодом призвело до трансформації мистецької культури та переходу до постмодернізму або трансавангарду як своєрідної реакції на попередні радикальні експерименти. Водночас окремі митці, як-от Жан Кокто, хоча й перебували в авангардному контексті, не поділяли крайньої антиестетичної риторики. Творчість Кокто поєднувала елементи *символізму*, *сюрреалізму*, *модернізму* та театрального експерименту, залишаючись при цьому відкритою до спадщини попередніх мистецьких епох — на відміну від радикальних течій, таких як футуризм, дадаїзм чи конструктивізм, які цілеспрямовано руйнували традиційні форми.

У підсумку, *авангард* виконав свою місію в історії європейської культури та втратив провідну роль у 1960–1970-х роках [25, с. 9–11]. Ідеї театрального *авангарду* та *поставангарду* активно освоювалися митцями в усьому світі. Їх відлуння виявлялося в епічному театрі Бертольта Брехта, експресіоністській драматургії Луїджі Піранделло, Георга Кайзера, Ернста Толлера, «монтажі атракціонів» Сергія Ейзенштейна, символістсько-конструктивістських

практиках Всеволода Мейєрхольда, пошуках тривимірного простору в театрі Олександра Таїрова, режисерських експериментах Ками Гінкаса, Галіни Яновської, Юрія Погребничка та інших митців.

В Україні на початку ХХ століття авангардистські тенденції активно розвивав «Молодий театр», згодом трансформований у театр «Березіль» (1922), під керівництвом Леся Курбаса та Гната Юри — новаторів, що здійснили прорив у національному театральному мистецтві. Після здобуття незалежності спостерігається поживлення театального процесу, поява нових театрів і активна інтеграція української драми у європейський культурний контекст. Значним внеском у світову театральну естетику кінця ХХ століття стала творчість режисера Романа Віктюка, що здобув міжнародне визнання. Серед відомих українських режисерів також варто відзначити Андрія Жолдака, чия діяльність виходить далеко за межі національного контексту [29, с. 60–66; 26, с. 150].

### **1.2 Жан Кокто: між авангардом, символізмом і поетичним театром. Витоки й сутність театральних експериментів митця**

Клеман Ежен Жан Моріс Кокто (1889–1963) — режисер, поет, художник, сценарист, центральна постать паризької богеми першої половини ХХ століття — відомий як митець унікального обдарування, який залишив глибокий слід у розвитку європейської культури. Його діяльність охоплює численні сфери: літературу, театр, музику, живопис, моду, кінематограф. Результатом багаторічних експериментів Кокто стали постановки для таких новаторських труп, як «Балет Єлисейських Полів» Ролана Петі, «Шведський балет» Рольфа де Маре та «Російські сезони» Сергія Дягілева. Його естетичні відкриття й ідеї стали основою для подальшого розвитку театального й кіномистецтва [41, с. 43].

У літературній сфері Кокто проявив себе як автор, який працював у всіх родах літератури — від поезії до драматургії, від символізму до реалізму. Дослідники досі шукають формулу його творчого методу, аналізуючи поетичні

тексти, художні твори та символіку образів. Особистість Кокто викликає суперечливі оцінки: його називають як генієм, так і «священним чудовиськом», і ці дискусії залишаються актуальними [79, с. 67–68].

Впродовж життя Жан Кокто реалізував себе як поет, письменник, драматург, художник, дизайнер, музичний критик, кінорежисер та сценарист. Його діяльність охоплювала музику, акторську гру, композицію, скульптуру, фотографію, операторське мистецтво, спортивне тренерство, винахідництво. Така багатогранність зумовила його авторитет у мистецьких колах і громадське визнання. Кокто обіймав почесні посади президента Академії джазу та Каннського кінофестивалю, а також здобув титул великого магістра Пріорату Сіону [42].

Його творчий шлях — від представника авангардних течій до визнаного класика — завершився вступом до Французької академії. У 1960 році за внесок у розвиток літератури та мистецтва Жану Кокто було присвоєно почесне звання «Принца Поетів», що поставило його в один ряд із його кумирами — Стефаном Малларме та Полем Верленом. Того ж року митець був нагороджений званням Командора Ордену Почесного легіону — найвищою відзнакою Франції. Кокто визнається однією з ключових постатей ХХ століття, яка істотно вплинула на розвиток сюрреалізму і дадаїзму. За оцінкою видання *National Observer*, він належав до покоління митців, «чия сміливість породила мистецтво ХХ століття» [18].

Жан Кокто народився у 1889 році в містечку Мезон-Лаффіт поблизу Парижа. Його родина належала до заможного середовища, відзначалася широкими культурними інтересами та творчими нахилами. Батько митця, за фахом адвокат, захоплювався аматорським живописом. Самогубство батька, яке сталося, коли Жану було дев'ять років, глибоко вразило хлопця й надалі зумовило постійне звернення до теми смерті у його творчості. У своїх творах Кокто неодноразово ототожнював смерть із коханою [23]. Після трагедії вихованням дитини опікувався дід, який забезпечив онукові навчання у престижному ліцеї Кондорсе в Парижі. Захоплення діда музикою, збирання

колекцій музичних інструментів, картин Жана Енгра, Ежена Делакруа та грецької скульптури суттєво вплинуло на формування естетичних поглядів майбутнього митця [40, с. 44].

Творчий розвиток Кокто відбувався у контексті провідних художніх течій межі XIX–XX століть — символізму, модернізму, реалізму — й став відображенням складної еволюції літературного та мистецького процесу. У його естетиці та поезиці виділяють три періоди: інтуїтивно-емпіричний (1908–1911), модерністський (1912–1922) та реалістичний (1923–1963).

**Інтуїтивно-емпіричний період** перебував під впливом пізнього символізму. Як представник другого покоління символістів, Кокто продовжував традиції П. Верлена й А. Рембо, акцентуючи на інтуїтивному пізнанні та єдності форми й змісту. Поезія в цей час стає для митця головним засобом вираження, метою — досягнення абсолюту в мистецтві [23]. Його твори цього періоду називають «поліхудожніми», оскільки в них поєднується мальовничість, візуальна виразність і музичність [57]. Центральною темою є кохання, а засобами її розкриття — образи природи й пейзажні замальовки [58]. Сам Кокто вважав поезію першоосновою будь-якого мистецтва, наголошуючи, що поетичність — це те, що вирізняє справжнє мистецтво [59].

Поетичну творчість Кокто розпочав у 1906 році. Серед його ранніх творів — збірки «Лампа Аладіна» (1908), «Легковажний принц» (1910), «Танок Софокла» (1912) [70, с. 11–35]. У середині 1910-х років митець увійшов до провідного кола паризької богеми. Серед його знайомих були Марсель Пруст, Андре Жид, Сергій Дягілев, Пабло Пікассо, Ерік Саті, Гійом Аполлінер, згодом — Едіт Піаф та Жан Марє [23].

**Модерністський період** (1912–1922) знаменував розрив з символізмом і звернення до нових мистецьких практик модернізму — кубізму, дадаїзму, сюрреалізму. Саме у цей період остаточно формується поетичний стиль Кокто [70, с. 45]. Його поезія відзначається лаконізмом, використанням синкоп, пауз, особливою синтаксичною будовою, грою з морфемами, артиклями, а також використанням александрійського вірша з наголосами на непарних складах

[59]. Основою естетики Кокто стає визнання форми автономною від змісту [79, с. 107].

Впродовж життя поет опублікував низку збірок: «Вірші» (1920), «Словник» (1922), «Опера» (1927), «Алегорія» (1941), «Леона» (1945), «Розп'яття» (1946), «Грецький ритм» (1951). Останнім значним твором стала поема «Реквієм» (1962), яка підсумовує ключові теми всієї творчості митця [79, с. 78].

Двадцять років минулого століття у періодизації історії європейської культури вважаються епохою «художньої революції» [44, с. 63]. Рух художнього оновлення супроводжувала гучна відмова його учасників від відпрацьованих технологій і традиційних мистецьких форм. Тодішня ситуація була ознаменована авангардистським закликком до майбутніх читачів, слухачів і глядачів якомога веселіше «попрощатися із минулим» [44 с.63]. Ці часи вважалися літературознавцями «золотим століттям клоунади», за якого прагнення епатувати публіку й вивільнити мистецтво від застарілих правил призвело до суцільного царювання у театрі ілюзії, гри, сплеску насичених клоунських фарб [7].

Ідеологом, режисером, поетом театру того часу був Жан Кокто. Характерне для раннього Кокто прагнення переглянути звичні уявлення. Повалити всі забобони – моральні, художні, соціальні, релігійні – було спричинене загостренням глибокої незадоволеності дійсністю в роки Першої світової війни, категоричним неприйняттям традиційних форм мистецтва. Він виступає як переконаний експериментатор в різних галузях мистецтва і літератури. Творчі експерименти Кокто кінця десятих - початку двадцятих років незмінно привертали увагу тих, хто прагнув оновлення мистецтва, і викликали обурення в офіційних колах [57]. У 1918-1926 р. р. він створює перші естетичні програми: «Професійна таїна» [43], есе «Півень і Арлекін» [64; 44] та ін., у яких викладає свої погляди на проблеми творчості, мистецтва та літератури.

Порівняльний аналіз режисерських методів Жана Кокто та його сучасників показав про унікальність його підходу до театрального мистецтва

серед авангардних експериментів ХХ століття (табл.1) [81, с. 28-32].

### Режисерські методи Жана Кокто та його сучасників

Табл.1.

Критерій	Жан Кокто (поетичний театр)	Антонен Арто (театр жорстокості)	Бертольт Брехт (епічний театр)	Всеволод Мейерхольд (конструктивізм)	Макс Рейнхардт (видовищний театр)	Костянтин Станіславський (психологічний реалізм)	Луї Жуве (реалістичний театр)	Філіппо Томазо Марінетті (футуризм)
Концепція	Міф, поезія, синтез мистецтв	Фізичний, ритуальний вплив	Критичне осмислення суспільства	Ритмічна тілесна експресія	Велике театральне шоу	Глибоке емоційне переживання ролі	Відточена технічна акторська майстерність	Динамізм, швидкість, культ машин і війни
Акторська гра	Символічна, пластична	Інтенсивна, тілесна	Відсторонена, демонстративна	Формальна, механістична	Емоційно масштабна	Реалістична, внутрішньо пережита	Контрольована, технічно витончена	Експресивна, різка, механістична
Сценографія	Поетичні образи, ілюзії	Хаотична, символічна	Мінімалістична, функціональна	Геометричні конструкції	Великий простір, багатошарова сценографія	Реалістичні, побутові декорації	Академічно вивірена естетика	Абстрактні, геометричні форми,
Вплив на театр	Символічний театр, кіно	Експериментальний і перформативний театр	Політичний театр, соціальна драма	Фізичний театр, пластика	Спектаклі-монументальні видовища	Натуралістична акторська гра	Театральна класика у новому прочитанні	Засновник футуризму, вплинув на авангардний театр і кіно

Зокрема Антонен Арто запропонував радикальну концепцію «театру жорстокості», що базувалася на фізичному та ритуальному впливі на глядача, заперечуючи традиційні драматургічні канони. Натомість Бертольт Брехт, створюючи епічний театр, акцентував увагу на інтелектуальній взаємодії з аудиторією, вводячи ефект відчуження як ключовий драматургічний засіб. Інші режисери течії авангарду також пропонували власні експериментальні підходи. Всеволод Мейерхольд, спираючись на принципи біомеханіки, розробив нову систему акторської гри, орієнтовану на динаміку руху та ритмічну виразність, а його сценографія тяжіла до геометричних конструкцій і функціональності простору. Макс Рейнхардт відзначив масштабністю сценічних рішень, багатошаровістю постановочної структури та активним використанням світлових ефектів для посилення візуальної драматургії. Лесь Курбас, у свою чергу, поєднував експресіоністичну виразність, символізм та кінематографічні прийоми, створюючи театр, що оперував ритмом, пластикою та психологічним зануренням. Його режисерські рішення, зокрема в «Березолі», були обґрунтовані активним взаємозв'язком графічного простору сцени, монтажних принципів та метафоричної драматургії.

Серед режисерів, які залишилися в рамках традиційної естетики, варто згадати Костянтина Станіславського, який сформував систему психологічного

реалізму, що вимагала від актора глибокого внутрішнього проживання ролі, та Луї Жуве, чий театр базувався на технічній довершеності акторської гри та академічній сценічній естетиці. Поряд із ними розвивався футуристичний театр, концептуально оформлений Філіппо Томмазо Марінетті. У цьому контексті режисерська практика Жана Кокто займала проміжне становище між авангардним радикалізмом та традиційними театральними структурами. Важливо підкреслити, що Станіславський зауважував: «Кокто не прагне до глибокої психологічної розробки персонажа, а його актори працювали в пластичній, майже скульптурній манері, що підкреслювало сценічну умовність». Театр Кокто балансував між сюрреалістичною ілюзією та сценічним монтажем, що дозволяло йому створювати вистави, в яких міфологічний простір та видима образність набували самостійного значення.

У маніфесті «Півень і Арлекін» Кокто формулює свої естетичні погляди щодо взаимозв'язку форми і змісту. Потужна літературна тенденція, яка визріла ще у романтиків, трансформувалася не лише у звичне протиставлення нових і традиційних художніх форм, але і в бунт проти самого принципу форми. Установка письменника на самовираження призводить до непримиренного *конфлікту з формою*, яка стає у Кокто незалежною від змісту, особливо в поезії. У книзі «Півень і Арлекін» (1918) митець висловив своє захоплення «простою і ясною» музикою Саті, протиставивши її «пихатій пишномовності» Р. Вагнера та К. Дебюссі [44, с.76].

Як особливо значну критики відмічають його роль у розвитку балету. «Вірний апостол Дягілева», автор постановок «Блакитний експрес», «Синій бог», «Парад», поет опинився в епіцентрі успіху і скандалів «Російських сезонів» [61, с.56]. Пізніше, будучи визнаним символом Франції, Кокто створив сюжет і взяв активну участь у постановці мімодрами «Юнак і смерть», а також балетів «Дама з єдинорогом», «Федра». Поет створює для багатьох постановок сценарії, костюми та декорації, деколи виступає у ролі режисера- хореографа. Сміливі експерименти Кокто, його натхненні пошуки в пластичному мистецтві не втратили своєї актуальності й дотепер [71, с. 129].

Сценічна діяльність Кокто сприяла появі вистави нового типу, у якому заперечувалися традиції і відображувалися настрої «втраченого покоління» [50, с. 45] Одним із найрезультативніших способів оновлення різноманітних видів мистецтва (насамперед музики та театру) митець вважав формування ексцентрико-комедійного «мовлення». Для цього Кокто використовував поетику «низьких» жанрів, естетику цирку та мюзик-холу. Мистецтво французького експериментатора вирізнялося його пристрасним захопленням ексцентріадою, незвичними й яскравими формами, які щонайкраще відбивали те нове й незвичне, чим була сповнена повсякденність століття, яке розпочиналося [7]. «Культивування комічного» Жаном Кокто почалося з проголошення ним приблизно у 1920 році необхідності створення пародійної музики. Мистецтво цирку, мюзик-холу, кінематографу було визнане майстром силою, яка здатна оновити сучасне «реалістично-натуралістичне» мистецтво [44, с.121).

Ще у 1913 році Жан Кокто відкрив для себе чарівність музики Ігоря Стравинського, з яким у нього зав'язались дружні стосунки і якому він присвятив книгу «Потомак» (1919) [57]. Згодом Кокто став ідеологом «Шестірки» (1917-1925) - групи французьких композиторів-новаторів (Ж. Орік, Л. Дюрей, А. Онеггер, Д. Мійо, Ф. Пуленк, Ж. Тайфер), які писали музику до його балетів. Французькі композитори-початківці з групи «Шість» виступили найпалкішими прихильниками художніх інновацій Ж. Кокто. Навзаєм він інспірував та пропагував їхню творчість [52, с. 30].

Сергій Дягілев залучив Кокто до роботи з «Російським балетом», для якого він писав лібрето. Також він створював тексти для незалежних театрів [7]. Визначальною стала вистава «Парад» (1917), у якій поєдналися музика Е. Саті, лібрето Кокто, сценографія Пікассо, хореографія Л. М'ясіна. Балет містив спортивні та акробатичні елементи, кубістське оформлення, а Аполлінер вперше назвав його «сюрреалістичним» [7; 16].

Наступний проєкт — «Бик на даху» (1920): музику написав Д. Мійо, Кокто відповідав за лібрето, режисуру й хореографію, сценографією займалися

Р. Дюфі й Г. П. Факонне [7]. Ідеї оновлення балету Кокто теоретично обґрунтував у ессе «Півень та Арлекін» (1918) [65] і «Професійна таємниця» (1921) [43]. «Парад» спричинив скандал, але став прикладом нового театру. Критики особливо відзначили декорації Пікассо та Дж. де Кіріко, які ламали канони класики [16]. У «Параді» Кокто вперше сформулював ідею «ірраціонального реалізму» [55; 56]. У «Бику на даху» (1920) вона реалізована через абсурдистські костюми з пап'є-маше та поєднання балету з акробатикою і «уповільненими кінематографічними рухами» [7]. Вистава нагадувала цирк і мюзик-хол, а Кокто назвали «музикантом балагану» [7].

Свої ідеї Кокто розвинув у «Весіллі на Ейфелевій вежі» (1921, Театр Єлисейських полів), створеному у співпраці з композиторами «Шістки» [7]. Він прагнув замінити «театральну поезію» на «поезію в театрі» — через візуальні ефекти [32]. Вистава справляла враження безглузлого сну; у передмові 1922 року Кокто підкреслив, що не приховував, а, навпаки, підкреслював абсурдність життя [45, с. 98]. На прем'єрі текст був майже не чути через вигуки «Хай живе Дада!» від Тзари й послідовників. Виставу сприйняли зі свистом і схваленням, що розчарувало автора [46, с. 55].

Згодом Кокто співпрацював із режисерами Жуве (1924) та Пітоєвим (1926), продовжуючи поєднувати музику, пантоміму, балет і циркову акробатику [32]. Так звана «кабаретизація» — формування ексцентричної поетики — стала важливим етапом авангарду. Через синтез жанрів (балет, ревію, драма, цирк, водевіль, пародія тощо) Кокто виступив проти застарілої естетики театру, пропонуючи нову художню реальність [7].

Реалістичний період творчості Кокто (1923–1963) включає прозу й драматургію, в якій автор поєднує елементи реалізму й романтизму, зосереджуючись на темах війни й дитинства [79, с. 97]. У «Заклику до порядку» (1926) Кокто висловлює розчарування авангардом [59], а в «Щоденнику» (1952) — визначає лінію як основний елемент художнього твору [40, с. 202]. Його перший роман — «Потомак» (1919), присвячений Стравинському; другий — «Самозванець Тома» (1923), навіяний Першою світовою [77]. У «Білій книзі»

(1928) торкається теми гомоеротизму [16], а у «Важких дітях» (1929) зображує неможливість вирватися з «раю дитинства» [59]. У «Опіумі» (1930) використовує експресіоністські ілюстрації [40, с. 204]. До прозових творів належать також «Великий розрив» (1923), «Кінець Потомака» (1940) [16]. Проза й поезія Кокто тісно пов'язані — мотиви й образи повторюються [36, с. 87; 35, с. 112–114]. Французький театр 20–30-х років переживав експериментальне оновлення, з'являються автори — предтечі авангардного театру 50-х: Ж. Дюллен, Ж. Пітоєв, Л. Жуве, Ж. Кокто. Психологічна драма поєднується з авангардом [71, с. 84]. Драматургія Кокто звертається до античних сюжетів: «Антигона», «Орфей», «Цар Едіп», «Пекельна машина». Він перетворює трагедії на трагікомедії та водевілі, осмислює теми фатуму, відчуження, жорстокості [49, с. 56]. Відмовляється від складної інтриги, прагне ясності, звертаючись до античності як джерела гармонії форми й змісту [28].

Кокто переосмислює міфи, надаючи їм сучасного звучання, часто іронізуючи над персонажами [37, с. 124]. Серед ключових драм — «Орфей» (1925), «Людський голос» (1930), «Пекельна машина» (1932), «Жахливі батьки» (1938) [28]. Центральним у його творчості став міф про Орфея, уособлення поета-медіума, що шукає істину [17; 57]. У п'єсі «Орфей» Кокто зберігає міфічний сюжет, але переносить його в сучасність, поєднуючи алегоричне й реальне, трагічне й фарсове [28]. Рукавички Смерті дозволяють героєві переходити через дзеркало — один із численних символічних елементів. У 1949 р. Кокто екранізував п'єсу [17].

У «Пекельній машині» (1932) синтезується античний міф із модернізмом. Машина символізує механістичність і безжальність світу ХХ століття, включаючи наслідки війни [68; 71, с. 67]. П'єса «Жахливі батьки» (1938) змальовує психологічну драму родини, де ревності й емоційні травми загрожують зруйнувати щастя молодої пари. Центральна тема — боротьба гармонії й хаосу [71, с. 67–68]. У «Людському голосі» (1930) — моноп'єсі з елементами екзистенціалізму — психологізм передається через авторські ремарки: героїня плаче, ходить з кутка в куток, цілує рукавички коханого [31].

До казково-поетичних п'єс Кокто відносяться: «Лицарі круглого столу» (1937), «Рено та Арміда» (1941), «Двоглавий орел» (1941), «Вакх» (1952) — тут стираються межі між сном і реальністю [71, с. 68].

Драматургія Кокто, подібно до «нової драми» Ібсена, Шоу, Метерлінка, тяжіє до символізму, іномовлення, багатозначності. Символи нагнітають смисли, підкреслюючи приховане й потребують інтерпретації [79, с. 89].

Жан Кокто помер від серцевого нападу восени 1963-го. Він був похований у каплиці Сен-Блез де Сімпле (Мійя-ла-Форі). До своєї смерті митець ґрунтовно підготувався: ним спеціально були підготовлені фрески для розміщення їх біля труни та обрана епітафія «Я залишаюся з вами». Характер даної цитати свідчить про переконання митця, згідно яких він прожив на землі вже не одне життя і обов'язково повернеться сюди після смерті [23; 42].

## Висновки до розділу 1

Отже, ми з'ясували, що європейське культурно-мистецьке життя на зламі XIX–XX століть вирізнялося парадоксальністю, колоритністю та активним пошуком нових форм вираження. Розвиток масового мистецтва (кінематографа, фонографа, радіо) зумовив синтез мистецтв і сприяв виникненню *авангардизму* — явища, що стало реакцією на запити часу та прагненням зруйнувати традиційні художні норми. До течій авангарду належать *кубізм, абстракціонізм, сюрреалізм, футуризм, експресіонізм, супрематизм, конструктивізм, дадаїзм* тощо. Серед їхніх спільних ознак — експеримент, епатаж, колажування, деструкція цілого, потік свідомості, переосмислення ролі митця.

Засновником авангардної символістської драми вважається М. Метерлінк. У XX столітті драма зазнала впливу літератури абсурду, а *дадаїзм*, що заперечував логіку та естетичні норми, вплинув на формування нової театральної мови. З нього постає сюрреалізм, який оперує підсвідомим, парадоксами, оптичними ілюзіями. У 1924 р. А. Бретон укладає «Маніфест

сюрреалізму», а його ідеї втілюються у п'єсах Г. Аполлінера та Ж. Кокто. Вистави «Цицьки Терезія» (1917) та «Парад» (1917) стали початком французького сценічного сюрреалізму.

Жан Кокто — ключова постать авангардного мистецтва ХХ століття, багатогранний митець, що працював у поезії, живопису, моді, кінематографі, музиці, театрі. Його співпраця з «Російськими сезонами» Дягілєва, «Шведським балетом» де Марє, балетом Р. Петі заклала підґрунтя інновацій у сценічному мистецтві. Кокто розвивав жанрово-стильові синтєзи, естетику цирку, кабаре, створював сценарії, костюми, декорації. Його новаторські вистави — «Парад», «Бик на даху», «Весілля на Ейфелевій вежі» — позначили нову епоху театру. Програмними стали есе «Півень та Арлекін» (1918), «Професійна таємниця» (1921).

У драматургії Кокто звертається до символізму, поєднує фантастичне з реальним, використовує іномовлення, символіку, багатозначність. У зрілому періоді тяжіє до чіткості, ясності, модернізує античні трагедії Софокла, інтерпретуючи їх як трагікомедії чи трагіфарси. Він першим у французькій драмі ХХ століття системно працює з міфологічним матеріалом. Найвизначніші його п'єси — «Орфей» (1925), «Людський голос» (1930), «Пекельна машина» (1932), «Жахливі батьки» (1938). Міф про Орфея, який пронизує усю творчість Кокто, став для нього центральною темою, символом мистецтва і смерті.

Таким чином, постать Жана Кокто постає не лише як уособлення творчого неспокою доби авангарду, а й як ключовий каталізатор інноваційних процесів у європейському мистецтві першої половини ХХ століття.

## РОЗДІЛ 2

### СЦЕНІЧНІ ЕКСПЕРИМЕНТИ ЖАНА КОКТО ВІД ЕЛЕМЕНТІВ АВАНГАРДУ ДО ПОЕТИЧНОГО ТЕАТРУ

#### 2.1 Установки театру «поетичного абсурду» у виставі Жана Кокто «Наречені на Ейфелевій вежі»

Жан Кокто відіграв важливу роль у розвитку сценічного мистецтва ХХ століття. Його концепція *театру поетичного абсурду* базувалася на використанні нових форм сценічного вираження, що поєднували реальність із умовністю. Основна увага приділялася не лише змісту п'єс, а й способам їхньої постановки, роботі з акторами, декораціями, костюмами та світлом. У своїх ранніх статтях Кокто розмірковує про *новий театр* поетичного абсурду. Принципи цього театру він не вважає винаходом елітарного розуму, вони – плід оригінального погляду на «безпосередність дитячої свідомості» [44, с. 87]. Показ чудес був для Кокто засобом винайдення у буденних ситуаціях та звичайних жестах незвичайних вражень – «чудодійного і поетичного у звичайному житті» (Ж. Кокто) [45, с. 38]. При цьому «поетичне вуалювалося іронією» [45, с. 38], про серйозне розповідалося «мовою клоунади», речі оживали, порушуючи звичні уявлення про час і простір, слова перетворювалися у бешкетні каламбури – все це відбувалося завдяки «перетворенню пізнаваного <...> у нову систему умовностей» [44, с. 38]. Театр абсурду виник під впливом дадаїзму та абстракціонізму, а після Другої світової війни став популярним як відображення нестабільності людського існування. Його також називали «*Новий театр*» або «*Антитеатр*». У своїй п'єсі «Наречені з Ейфелевої вежі» Кокто відтворив принципи «*антидрами*», витоки якої пов'язують із появою п'єс «Убу-король» А. Жаррі (1996), «Цицьки Тиресія» Г. Аполінера (1917), а розкіт знаменували «*антип'єси*» Е. Іонеску («Голомоза співачка», 1950 та ін.), С. Беккета («В очікуванні Годо», 1953), у яких буффонаду було переведено в русло трагіфарсу. Кокто передбачив також інший шлях розвитку сучасного театру – «*тотальний театр пантоміми*» (Жан-Луї Барро, Шарль Дюллен). Експерименти Кокто зі словом, яким втрачалася функція єдиного засобу комунікації, синтез засобів пантоміми, кіно, цирку перегукуються з приходом у

театр тридцятих-сорокових років минулого століття мови міміки і жестів з метою подолання «шуму часу» [45, с. 146]. Розмовляючи з публікою за допомогою метафоричних образів, творці *«тотального театру»* торкалися гострих соціально-політичних тем і духовно-моральних проблем життя та намагалися зазирнути у метафоричні глибини буття.

*Театр абсурду* — це напрям у західноєвропейському театрі ХХ століття, що заперечував традиційні драматичні структури. Його автори зображували світ як хаотичний і позбавлений логіки, використовували безглузді діалоги, повтори та нелогічні дії для створення фантастичної атмосфери. Яскравими прикладами є п'єси: «Голомоза співачка» (Йонеско), «Чекаючи Годо» (Беккет), «Святкування у садочку» (Гавел) [34].

*Поетичний абсурд* — це театральний та літературний напрям, що поєднує абсурдні ситуації, нелогічні діалоги та гротескні образи з елементами поетичної символіки, ритму та метафоричності. Основні риси поетичного абсурду: нелогічність подій і діалогів, що набувають символічного або метафоричного значення. Поєднання реального та фантастичного, як у сновидіннях або міфах. Гра зі словом, де мова стає не лише засобом комунікації, а й самостійним художнім елементом. Музичність і ритмічність тексту, що наближає його до поезії. Сценічні метафори та алегорії, які розширюють традиційне сприйняття театрального дійства.

*Театр поетичного абсурду* передбачає створення незрозумілих та незвичних «сценічних чудес», які стають головними подіями й учасниками п'єси Кокто [44, с.140; 45, с.89]. Згідно з його роздумами у «Le Coq et l'Arlequin» *поетичний абсурд*: 1. «Безпосередність дитячої свідомості» як основа театру. Кокто відкидає ідею театру як інтелектуальної конструкції та закликає повернутися до простоти і безпосередності дитячого сприйняття. Він вважає, що діти не потребують логічної структури — вони відчують мистецтво інтуїтивно, сприймаючи образи, ритми, звуки як частину гри. Саме тому театр має створювати відчуття магії та дивовижного, а не пояснювати сенси. 2. Заперечення раціональної логіки в драмі. Кокто не використовує традиційні драматичні конфлікти, він грає з нелогічністю, але не для того, щоб показати хаос (як це робитимуть пізніше Беккет чи Йонеско), а щоб розкрити іншу, поетичну логіку світу. У «Наречених на Ейфелевій вежі» події відбуваються без

причинно-наслідкових зв'язків, але водночас вони мають музичний ритм, що формує цілісність вистави. 3. Театр як поезія, а не як імітація життя. Кокто називає театр «феєричним простором», де слова, образи та дії мають більше спільного з музикою та живописом, ніж з реальністю. Його герої — не психологічно мотивовані персонажі, а символічні фігури, схожі на маски в комедії дель арте. Діалоги мають ритмічну побудову, іноді їхня безглуздість набуває музичної гармонії. 4. Синтез мистецтв як основа театрального дійства. Поетичний театр Кокто поєднує слово, пластику, музику, живопис, створюючи єдиний візуально-звуковий простір. Це відображено в його співпраці з композиторами (Саті), художниками (Пікассо) та хореографами (Мясін). 5. Вплив цирку та комедії дель арте. Як і діти, глядач має дивуватися, сміятися, не намагаючись «знайти сенс» у кожному елементі вистави. Вистава нагадує гру, феєрію, буфонаду, а не реалістичний спектакль [44, с. 87].

Кокто уявляв театр *поетичного абсурду* як не раціональну, а інтуїтивну драму, яка працює за законами поезії, дитячої гри, сновидінь і циркового видовища. Він не заперечував сенс, як це робили пізніші режисери та драматурги абсурду, а шукав новий тип сценічної логіки, де головними стають відчуття, образ і ритм. Кокто вважав, що театральна п'єса повинна бути не лише забезпечена костюмами, декораціями, музикою, грою та танцями, але й сприяти розслабленню публіки, даруючи їй «солодощі» та «маріонеток», що допомагають «непослухняним дітям» прийняти ліки, перед тим як перейти до інших процедур. Театральна гра, на його думку, є пасткою, де одні глядачі потрапляють завдяки духу бешкетництва, а інші – завдяки «поезії театру». Вона виправдовує абсурд і умовність подій, при цьому важливо, щоб ціле було сконструйоване як «поетична крапля», збільшена через мікроскоп, з'єднуючи сцени так, як слова у вірші [45, р. 91].

«Наречені на Ейфелевій вежі» ( Les Mariés de la Tour Eiffel ) — балет-феєрія Жана Кокто, прем'єра якого відбулася в 1921 році в театрі Єлисейських Полів у Парижі. Авторами сценографії стали Ірен Лагу (опікувалася створенням декорацій) та Жан Гюго (займався виготовленням костюмів) [52, с.43–47]. Цей твір є яскравим прикладом поєднання театру поетичного абсурду та музичного експерименту, властивого французькому авангарду початку ХХ століття. Балет «Наречені на Ейфелевій вежі»

належить до низки творів, з яких розпочалося яскраве втілення експериментальних музично-театральних ідей, спрямованість до подолання жанрових кордонів [65].

Сценічний образ вистави «Наречені на Ейфелевій вежі» сьогодні відтворити непросто. Поштовхом до появи задуму цієї вистави Кокто завдячує Рольфу де Маре, котрий запропонував йому написати на сучасному матеріалі балет-п'єсу за моделлю опер-балетів XVIII століття - із оповіданням про події на сцені. Як і в балеті «Парад», Кокто надихався перетворенням буденних рухів у пантоміму. За спогадами товариша Кокто Раймона Радіге, шведськими танцівниками вносився у «французькі викрутаси ефект відчуження» іноземців – виникав мимовільний пародійний штрих [51, с. 105-116].

Для створення музичного супроводу Кокто залучив п'ятьох із шести композиторів групи «Les Six» («Французька шістка»): Жоржа Оріка, Артура Онеггера, Даріуса Мійо, Франсіса Пуленка, Жермена Тайфер [52, с.43–47]. Спільна робота цих композиторів над балетом підкреслює їхню прихильність до урбаністичних тенденцій у мистецтві та прагнення до синтезу різних форм виражень. Наповнена іронією, веселощами, а подекуди і гротеском, музика «Наречених...» не просто ілюструє дію, але у кожній сцені передає її загальний настрій, подібно до якісного, «атмосферного» фотозображення [52, с. 36-38]. Музичне рішення балету, засноване на принципах балетної сюїти, також ударних інструментів [53, с. 41].

Балет побудований як серіал абсурдних та гротескних сцен, що відбуваються під час весільної фотосесії на Ейфелевій вежі. Події розгортаються нелогічно, з використанням елементів сновидінь та фантазії, що характерно для театру поетичного абсурду. Музика балету відзначається еkleктичністю та експериментальністю, поєднуючи різні жанри і стилі та складалася з 9 номерів-сцен: 1) Увертюра «Чотирнадцяте липня» (музика Ж. Оріка); 2) Вихід «Весільний марш» (музика Д. Мійо); 3) Полька «Мова генерала» (музика Ф. Пуленка); 4) «Купальниця з Трувіля» (музика Ф. Пуленка); 5) Фуга «Побиття гостей» (музика Д. Мійо); 6) «Вальс телеграм» (музика Ж. Тайфер); 7) «На смерть Генерала», жалобний марш (музика О. Онеггера); 8) Кадриль (музика Ж. Тайфера); 9) «Весільний марш» (музика Д. Мійо) [65].

Загалом, балет показує прагнення Жана Кокто та його учасників до оновлення театрального мистецтва через поєднання поезії, музики, хореографії та візуального

мистецтва в єдиному абсурдистському дійстві.

Ключові дійові особи вистави Наречений і наречена – символи цього суспільства, які не чинять спротиву хаосу, а лише приймають його, що підкреслює їхню пасивність і відчуженість. Їхня механічність підкреслюють відірваність від реального світу, символізують автоматизм і безвольність традиційного суспільства. Їхня пасивність у вирі абсурдних подій показує їхню нездатність протистояти хаосу. Кокто використовуючи абсурд, гротеск і сюрреалізм, руйнує класичну логіку театру, демонструючи новий вид сценічного мистецтва. Наречений і наречена – одягнені в традиційні весільні вбрання, проте їхні костюми виглядають дещо застиглими й старомодними, що підкреслює їхню «лялькову» механічність. Фотограф – загадковий персонаж, чий фотоапарат створює або «оживляє» абсурдні та фантастичні образи. Фотограф – тригер абсурду. Через його дії на сцену виходять фантастичні й нелогічні персонажі, що руйнують реалістичний простір весілля. Фотограф – одягнений як ілюзіоніст або маніпулятор, він асоціюється із загадковістю та магією, через нього «оживають» інші образи. Кокто зашифрував в образах Фотографа та хлопчика Жюстена самого себе: Фотограф відповідає за організацію усього дійства, образ неслухняного Хлопчика символізує поривання з різними нормами та правилами, вихід за рамки класичного мистецтва [39, с. 108, 113, 303].

Гість (гості) – типовий представник буржуазного середовища, що символізує буденність і конформізм. Гість – репрезентант буржуазної буденності, який не помічає хаосу навколо та залишається сліпим до абсурду, що розгортається. Він типовий буржуа в консервативному костюмі, його одяг свідомо позбавлений індивідуальності. Фонографи – умовні коментатори-оповідачі, які ведуть сюжет і озвучують те, що відбувається на сцені. Символізують механічний, бездушний світ та руйнують ілюзію традиційного театру. Фізично фонографи розташовувалися за сценою або перед нею (як у деяких джерелах). Вони озвучували та коментували події, причому їхні голоси звучали монотонно, механічно, по складах, як штучна мова машини. Під час прем'єри голоси фонографів належали актору Марселю Геррану та П'єру Бертену, які декламували репліки за сценою, створюючи ефект відчуження. Фонографи не були живими персонажами, а скоріше метафорою механічного відтворення голосу, що руйнувала

традиційну театральну ілюзію. Вони підкреслювали автоматизм та емоційну глухість суспільства, яке Кокто висміював у виставі. Це був революційний сценічний прийом, що передбачив майбутні експерименти в театрі абсурду та епічному театрі Брехта. Фонографами, подібно до урочистих постатей античного хору, коментувалося й озвучувалося все, що відбувалося на сцені, причому фрази промовлялися по складах, неприродньо сильно, швидко і виразно.

До прикладу: «Фонограф 1: Генерал гукає: «До столу, до столу!». І гості розсідаються за столом» [65]. Страус – фантастична істота, яка додає гротескності та сюрреалізму подіям на сцені. Він порушує порядок банкету, вводячи елемент сюрреалізму та ірраціональної поведінки. Генерал – уособлює бюрократично-військову владу, його образ сповнений іронії, комічно-пародійний образ військової влади, що стає жертвою абсурдної смерті під час дії. Його загибель від лап Лева висміює абсурдність будь-якої авторитетності в хаотичному світі. Костюми генерала та солдатів пародійно підкреслюють військову тему. Генерал одягнений у карикатурний мундир із гіпертрофованими аксельбантами й відзнаками, що створює образ комічного диктатора. П'ятеро солдатів – це карикатура на дисципліну та порядок. Комічні та хаотичні персонажі, які демонструють абсурдність військової дисципліни. Їхня безглузда поведінка посилює атмосферу безглуздості та хаосу.

Хлопчик і батько – алегоричні фігури, що уособлюють питання про сенс життя та безпорадність дорослого перед складною істиною, що вводить в дію філософські роздуми про сенс життя, проте показує крах традиційного авторитету батька перед абсурдністю буття. Лев – символ абсурдного й неконтрольованого хаосу, що вбиває генерала. Страус та лев – яскраво гротескові костюми фантастичних істот. Страус виконаний у стилі буфонади, з перебільшеними деталями (довга шия, кумедні пір'я), тоді як лев – більш загрозливий і карикатурний персонаж.

Телефоністка – це комічно-гротесковий персонаж який уособлює хаос сучасної комунікації. Вона механічно перемикає телефонні лінії, створюючи плутанину й абсурдні ситуації. Її дії демонструють беззмістовність і неефективність комунікації у світі, що втрачає логіку. Телефоністка додає до вистави сатиричний елемент, висміюючи залежність суспільства від технологій та безглуздість бюрократичних систем. Це образ

автоматизованої комунікації, яка не наближає людей, а лише створює ще більше перешкод. Вона може асоціюватися з бездушною владою або адміністративним апаратом, що функціонує без розуміння сенсу.

Велосипедистка, що шукає дорогу до Шату - є одним із комічних і сюрреалістичних персонажів балету. Вона несподівано з'являється серед загального хаосу й запитує, як дістатися до Шату (Château – містечко неподалік від Парижа). Її питання не має жодного логічного зв'язку з подіями на сцені, що робить ситуацію ще більш абсурдною. Гості та інші персонажі або ігнорують її проблему, або відповідають безглуздо, що перетворює простий життєвий момент на частину сюрреалістичного фарсу. Купальниця з Трувіля – гротескна пародія, іронічний натяк на розквіт масової пляжної культури, пов'язаної з відпочинком і модними курортами початку ХХ століття, що контрастує із загальним гротеском вистави. Вона з'являється раптово, без жодного логічного зв'язку з подіями весілля, порушуючи традиційну драматургію. Як і Велосипедистка, вона додає ще більше абсурду до дії, руйнуючи очікувану логіку розвитку сюжету.

Купальниця уособлює випадковість і безглуздість взаємодій у світі, позбавленому раціональних зв'язків. Її поява підкреслює довільність і нелогічність подій на сцені, що є важливим принципом поезики Кокто. Цей персонаж є ще одним елементом хаотичного калейдоскопа образів, які руйнують класичні театральні очікування. Корисливий Продавець картин підсилює гротескну атмосферу вистави, висміюючи комерціалізацію мистецтва. Він несподівано з'являється серед хаосу й наполегливо намагається продати картини, ігноруючи нелогічність ситуації. Його поведінка підкреслює абсурдність і цинізм ринку мистецтва, де головне – не зміст твору, а його продаж. Персонаж діє у фарсовій манері: його настирливість і байдужість до всього, крім власної вигоди, створюють комічний ефект. Він уособлює знецінення мистецтва та його перетворення на товар, демонструючи протиставлення між справжньою творчістю та ринковими відносинами. Це контраст, який був ключовою темою авангардного мистецтва ХХ століття.

Всі дійові особи створюють багаторівневий світ, де реальне і фантастичне, комічне й тривожне переплітаються, утворюючи гротескно-сюрреалістичний простір вистави.

Дія відбувається на верхівці Ейфелевої вежі, де влаштовано весільний бенкет на честь нареченого і нареченої. Ці персонажі стоять у центрі подій, але залишаються майже пасивними, схожими на механічних ляльок, не втручаючись у хаос навколо. Як зазначає Кокто, головним призначенням весільної церемонії є входження у життя нових поколінь, майбутнє яких невідоме. І хоча діти створюють батькам масу проблем, їх виховання потребує самовіддачі, коли вони стають дорослими, то прагнуть жити своїм життям, не підкоряючись волі дорослих [45 с.98]. Свято розпочинається звичайно: буржуазні гості спокійно їдять і п'ють, ведуть порожні розмови.

Поряд діють інші персонажі – Телефоністка, яка безглуздо перемикає телефонні лінії, уособлюючи абсурд сучасної комунікації, та Фотограф, чий фотоапарат несподівано стає джерелом хаосу. Коли Фотограф намагається зробити знімок, із фотоапарата «випадає» Страус, який починає хаотично носитися серед гостей, руйнуючи спокій. Згодом з'являється Фонограф – який озвучує й коментує події сценічного абсурду. Фонографи, наче античний хор, проголошують фрази по складах, ламаним ритмом, підсилюючи відчуття театральної гротескності.

Балетні номери або супроводжувалися вставками-діалогами фонографів, або чергувалися з ними. Сюрреалістичні сценки балету являли собою оживлі фотографії, які хаотично з'являлися на сцені через несправність фотографічного апарата. Абсурдна дія починалася з наміру Фотографа зробити весільний знімок: «Усміхніться. Не рухайтеся. Погляньте в об'єктив. Зараз випурхне пташка». Але несподівано замість пташки вибігав Страус, якого наздоганяв Мисливець. Лунав постріл, з дула гвинтівки випадала телеграма, у якій містилося повідомлення для Директора Ейфелевої вежі про те, що скоро тут відбуватиметься весілля. І ось під звуки «Весільного маршу» на сцену виходить процесія: гості урочисто рухаються парами, кожна з яких представляється дикторами [51, с.105–116].

Після того, як гості розсідаються за столом, Генерал виголошує вітальну промову (пантоміма), але відволікається і починає іншу розповідь - про своє полювання в Африці [39, с. 98]. Введення у виставу фігури Генерала дозволяє торкнутися цілої низки актуальних питань. Весільний тост цього персонажа вирішено жестикуляцією під музику, яка свідчить про порожнечу виголошених ним слів і підтверджує надану ведучим

характеристику («Генерал дурний, як гусак») [45, с. 15]. У цьому персонажі, відмічає Кокто, висміяне все, що має видимість поважності. Навіть чин і поважний вік не захищає людину від дурості. На сцену вибігають п'ятеро солдатів, які під команди генерала виконують дивні й абсурдні вправи. Їхні рухи пародійно наслідують військову дисципліну, що робить сцену ще більш комічною та хаотичною. Під час святкування з'являються також Дитина і Батько. Дитина ставить філософські питання про сенс життя й смерті, на які Батько не здатен відповісти. Ця сцена підкреслює кризу традиційних цінностей. Несподівано перед присутніми постає Купальниця з Трувіля, подібна до героїнь ніжно-рожевих і блакитних листівок- жінка у віці, яка мріє про збереження юної краси. Вона намагається приймати ефектні пози як на листівках і танцює у занадто швидкому музичному темпі. Через велику статуру героїні, її танок створює жалюгідне і комічне видовище.

За зауваженням П. де Гроота, пластичне рішення «Наречених. . .» свідчить про вплив естрадних шоу [51, с.110]. Намагаючись повернути купальницю назад у фотоапарат, ведучі її переконують, що це ванна кімната, і кидають на її плечі махровий халат. Вона ховається у скрині, посилаючи глядачам і гостям прощальний поцілунок. Слідом з'являється майбутня Дитина наречених, хлопчик Жюстен («Фуга побиття гостей»), який вже зараз починає свій бунт проти батьків, волаючи: «Я хочу жити своїм життям» та жбурляючи м'ячами у батьків та гостей [51, с. 105-116]. З Генералом у творі пов'язаний також кульмінаційний епізод сюрреалістичної містифікації. Ведучий розповідає від імені цього персонажа про міраж, жертвою якого він став в Африці.

Уявних тигрів, котрі бродили на території у кілька миль, автор перетворив у Лева, який несподівано вистрибнув з корпусу фотоапарату і зжер Генерала. Його смерть виглядає гротескно, змішуючи комічне й трагічне. Ця подія дозволила Кокто наочно продемонструвати метаморфози життя та мистецтва: нагадати про небезпеку і жорстокість оточуючого світу, викрити невинуватість обивательської розсудливості та продемонструвати ігрову природу театру, яким твориться реальність за його власними законами [51, с. 105-116].

Диктори оголошують «Похоронний марш», до участі у якому долучаються усі гості. Ситуація дедалі більше виходить з-під контролю: Телефоністка плутає дзвінки,

Страус продовжує бігати, Фонограф озвучує абсурдні репліки, солдати діють без глузду. Наречений і наречена залишаються ніби заручниками власного весілля, нездатні вплинути на хід подій. Жалобний настрій змінюється наступним номером-сценкою — кадриллю «Республіканської гвардії», яку виконують ті самі герої. Потім на сцені з'являється Велосипедистка, яка розшукує дорогу в Шату. У фіналі весільна сцена перетворюється на сюрреалістичний фарс. Простір і час руйнуються – реальність зміщується з фантазією. Сцена «Вальс телеграм» відрізняється безтурботним, світлим настроєм: зі станції, розташованої на Ейфелевій вежі, розлітаються телеграми.

По завершенні урочистостей Хлопчик за допомогою хліба заманює Страуса назад в об'єktiv, і Фотограф, нарешті, робить сімейний портрет. Корисливий Продавець картин намагається зробити на цьому весіллі вигідний бізнес. Нерухомі персонажі перетворюються автором у листівку і продаються за сміховинною ціною. Камера «воскрешає» Генерала, який з'являється неушкодженим, але в одному чоботі, далі всі герої по черзі зникають всередині приладу. З останніми тактами «Весільного маршу» завіса опускається [51, с. 105-116].

Завіса спадає на тлі хаосу, не даючи жодного традиційного «щасливого кінця».

Балет побудовано як *гротескно-сюрреалістичну* фантазмагорію, де реальний і фантастичний світи взаємно проникають один в одного. Весь простір спектаклю – це світ карнавалу й абсурду, що розгортається на символічному майданчику Ейфелевої вежі. Бенкет, який розпочинається як традиційне весілля, швидко перетворюється на хаотичний потік безглузких, а подекуди й тривожних подій. Класична драматургія тут відсутня – замість чіткої зав'язки, кульмінації та розв'язки дія складається з послідовності епізодів, що нагадують фрагменти сновидіння. Цю атмосферу підтримують: гротескові персонажі, які є карикатурними символами буржуазного суспільства, авторитетів і військової машини; сюрреалістичні ситуації, що руйнують логіку класичного балетного чи театрального дійства; абсурдні діалоги фонографів, які вимовляються уривчасто, неприродно і надто голосно, наче за межами сцени.

Декорації мають символічний характер: вони підкреслюють нереальність і штучність простору, наближуючи дію до образів сюрреалістичних картин. Оформлення вистави підкреслює сюрреалістичну й абсурдну природу балету. Простір сцени

побудований умовно – домінує зображення конструкції Ейфелевої вежі, яка водночас є і реальним місцем дії, і метафорою механічного, холодного й відчуженого світу. Елементи конструктивізму: сцена оформлена як індустріальний простір з залізними опорами, сходами, ескізними архітектурними конструкціями, що навіює відчуття механізованої реальності. Гротескові декорації: деталі декору свідомо спрощені й карикатурні, що посилює ефект штучності й театральності, характерний для вистави. Завдяки несподіваній появі персонажів (наприклад, страуса чи лева) простір сцени постійно трансформується, підкреслюючи сюрреалістичну логіку подій. Фотоапаратом відіграється важлива інтегруюча роль як у композиції театральної п'єси, так і в організації сценічного простору. У виставі використовуються й інші сучасні технологічні досягнення: повідомлення- телеграми, перетворені на самостійних персонажів, два грамофони й Ейфелева вежа, символ Парижа. Домінуючі в сценографії приглушені ніжні відтінки білий, рожевий, сірий, небесно-блакитний, перегукується із жіночими образами п'єси, а також із пов'язаними з ними номерами — «Вальс телеграм» та «Купальниця з Трувіля» [51, с. 111].

Костюми персонажів мають виразно алегоричний і гротесковий характер, у багатьох деталях вони нагадують конструктивістські або карнавальні образи. Сатиричний тонус у нечисленних танцювальних номерах створювали деталі костюмів: величезні накладні бюсти балерин-телеграм у блакитних пачках, страус у капелюсі-невидимці з вуаллю, бутафорське серце у сачку для полювання на метеликів у трико Купальниці, вінець із зеленого паперу у рослої Дитини («молодої порості життя»), величезний чобіт із шпорю замість Генерала, якого проковтнув Лев. [7]. Посмішки глядачів викликали контрасти абсурдистських подій і реальної бутафорії, до прикладу, посуду і частування весільного застілля, щоправда, намальованої на скатертині художницею-декоратором Іреню Лагю [51, с. 105-116].

Хореографія балету нестандартна – солдати рухаються механічно, наречений і наречена – майже завмерлі, страус і лев діють гротескно і хаотично. Усі хореографічні номери підкреслюють деструкцію класичного балетного коду. В основі побудови хореографії більшості номерів «Наречених...» лежить пантоміма, близька до сцен з німого кіно.

Хореограф Берлін доповнив танці комічними елементами, такими як стоп-кадри на пуантах у «танку телеграм» [7]. Три балетні сцени, що зображують жіночі образи, контрастують з основною дією, але, як і у звичному для Кокто стилі, чуттєва сфера представлена іронічно. Назва балету, присвячена весільним урочистостям, не відображає ліричних почуттів між головними героями, яких навіть немає у виставі [51, с. 111]. Звукова партитура містить музику композиторів «Шістки», що поєднує іронію, різку ритміку та еклектику стилів – від пародії до дисонансів. Таким чином, балет Кокто стає яскравим прикладом театру абсурду до його формального виникнення, порушуючи традиційні канони мистецтва та відкриваючи нові можливості для сценічного мислення.

Глядачі бачать своєрідний театр «живих ляльок», які з'являються на сцені в дивовижній процесії: вони рухаються парами, мов собачки в собачій п'єсі. Комічність підкреслюється словесними портретами персонажів: «Наречена – тиха, як ягня, Тесть – багатий, як Крез...» [39, с. 98]. У передмові до п'єси Кокто визначив жанр своєї постановки як поєднання фєсерії, танцю, акробатики, пантоміми, драми, сатири й музики в новій театральній формі [63]. Крім того, до жанрів варто додати німе кіно, театр маріонеток, «живі картинки», фотографію та цирк.

Згідно з концепцією нового театру Кокто, слова у тексті перестають бути основним засобом характеристики подій, стаючи інструментом для організації видовища. У «Передмові 1922 року» він підкреслює, що текст перетворюється на «рекламні титри» до рухомих картинок, а актори повинні служити тексту, а не використовувати його для себе [45, с. 91]. Це новаторське розведення дії і слова згодом стало основою для театрального методу Брехта, позначаючи зміщення сприйняття через несподіваний ракурс [63].

У ході розробки балету у ньому неодноразово змінювалася назва («Весілля», «Знищене весілля»). По виходу «Весілля» Стравінського варіант назви було остаточно змінено. Прем'єра показу «Наречених з Ейфелевої вежі» обернулася скандалом, який із задоволенням сприйняв авторський гурт. Глядачі супроводжували постановку вітальними оплесками, тупотом і свистом. Автор усвідомлював, що до запропонованих ним новацій – іронічного слова, коментування дії тощо, публіка не звикла, вона чекає на виклад ідеї, тобто виправдання пануючої *фарсової* атмосфери чи пояснення змісту *буфонадної* гри [45, р. 198].

Жанр твору спочатку визначався як *«сатиричний балет в одному акті»*, потім *«музична трагікомедія»*, *«комедію-балет»* і *«фарс»* [51, с. 115]. Постановка нагадувала післявоєнні ревію в кабаре: комічні сценки з буфонадою поєднувалися зі співами, танцями та цирковими номерами. Проте за розважальною формою приховувався глибокий зміст, що поєднував карнавал, гру й сатиру. Ніхто не усвідомлював, що є свідком народження нового театрального жанру. На думку Кокто, його не можна назвати балетом чи ревію, оскільки замість танцю у ньому передбачена *пантоміма*, прикладний характер музики, дивне поєднання у сценографії та костюмах реалістичності та насмішки над достовірністю, дія в цілому нагадує гру у безглуздість, низку алогічних мізансцен [63].

У цьому жанрі «феєрія, танець, акробатика, пантоміма, драма, сатира, оркестр, слова комбінуються у формі, яка поки що не має назви...», писав автор [63]. Головною метою своїх театральних пошуків Кокто вважав саме прийнятий, але через довге вживання втратив красу і оригінальність [63]. Створюючи одночасно правдиву та умовно-ігрову реальність, атмосферу свята й розваги, Кокто при цьому торкався серйозних питань людського життя та мистецтва.

Замість копіювання реального світу у процесі його відтворення майстер пропонував звернутися до системи візуальних та слухових підмін [45, с.89]. Він вважав, що у реалізмі має відновитися його правдивий масштаб, для цього слід подолати плеоназми (буквальні повтори життєвих обставин, представлення «зліпків» простих об'єктів). Оманливу подібність із ними митець використовує для доступності і довірливості спілкування. Кокто вважає, що у художньому просторі реальність змінюється, стає

«надреальністю», стирає сліди «кліше», звільняє речі від «відчуття завуальованості», наділяє змістом те, що з точки зору життєвої правди є беззмістовним [45, с.89].

Жан Кокто у постановці «Наречені на Ейфелевій вежі» використовує *«прийом еніфанії»* як спосіб художнього прозріння, де персонажі й глядачі переживають моменти раптового усвідомлення чи відкриття. Цей прийом розкривається через абсурдність, сюрреалізм і несподівані поєднання образів. Вистава насичена алогічними елементами: несподівана поява живого фонографу, сюрреалістичні події, які виходять за рамки

буденної логіки. Через ці елементи глядачі переживають своєрідну *«епіфанію»* – розуміння того, що мистецтво може існувати поза традиційними законами драматургії. Використання гротеску та сюрреалістичних образів допомагає персонажам «прозрівати» в новій реальності. Глядач, спостерігаючи за сценічною абсурдністю, проходить шлях від нерозуміння до сприйняття іншої логіки – і це є своєрідним «епіфанійним» моментом. Режисура Кокто наповнена поетичними метафорами, які раптово набувають нового сенсу під час вистави. Через вербальні образи відбувається усвідомлення умовності реальності, що також є формою епіфанії.

Кокто використовує *«прийом епіфанії»* не як традиційний момент прозріння героя, а як комплексний художній прийом, що діє на рівні форми, змісту та емоційного впливу. Глядач поступово доходить до усвідомлення нових законів сценічної реальності, що є ключовим елементом його режисерського творчого методу. Кокто використовував специфічні режисерські сценічні прийоми, які порушували традиційні уявлення про театр. Замість традиційних персонажів використовувалися емблематичні фігури, що створювали відчуття театральної умовності. Декорації, виконані у стилі гротеску, часто перевищували людський масштаб, що підсилювало ефект «відчуження».

У виставі «Наречені на Ейфелевій вежі» простежується свідоме змішання справжнього та пародійного, що створює ефект неоднорідності художнього матеріалу. Герої – це гігантські ляльки-чудовиська, емблематичні й безіменні, подібні до персонажів балетів «Бик на даху», «Парад» та фільмів Чапліна, з винятком хлопчика Жюстена. Візуальне натхнення Кокто черпав із гравюр та ілюстрацій із Великого словника Ларусс (Наречена з осиною талією, Лев із Лувру тощо), а збільшені обличчя персонажів нагадують фотооптичний ефект [51, с. 105–116]. На думку Кокто, гра важливіша за повчання: вона змінює сприйняття буденності, занурюючи глядача в абсурдне середовище [45, р. 23]. Ефект відсторонення посилюється «помноженням» подій – вербальними описами, пантомімою, музикою та хореографією [45, р. 24]. Сам Кокто називає свою п'єсу «чистим творінням розуму», де слова і сценічні засоби спрямовані на вплив на публіку [45, с. 24].

Маски, рупори, «несправний» фотоапарат, з якого з'являються персонажі, створюють образ «магічного дзеркала» сучасного життя. Як і в реальності, сенс подій

лишається незрозумілим: переслідування, фігури, що виникають «з повітря», телеграми – це алюзії на життєві парадокси. Символом такого нерозуміння стає Ейфелева вежа – водночас технічне диво, телеграфістка і «цілий світ, як Нотр-Дам» [45, с. 96]. Кокто трактує весілля як ритуал, більший за буденну подію – це «кафедральний собор», сакральне дійство, що, зображене художником, може стати витвором мистецтва і товаром [63]. У побудові вистави помітний вплив цирку: сцени з хижаком, фокуси (зникнення і поява з фотоапарата), подвійне звучання «Весільного маршу» – все це створює враження театрального шоу [39, с. 108]. Водночас Кокто використовує звичні засоби іронії – каламбури, тонку насмішку та пародійний стиль [51, с. 105–116].

## **2.2. Новітні тенденції в змісті й костюмно-декораційному фоні балетних вистав «Парад» та «Голубий експрес».**

Жан Кокто, відомий своєю багатогранною творчістю, активно працював над ескізами декорацій і костюмів для театральних постановок та фільмів. Його художні роботи вирізняються експресивністю та лаконічністю ліній, що перегукується з сюрреалізмом і символізмом. Багато з цих ескізів зберігаються в музеях і колекціях, а деякі можна знайти на онлайн-платформах, як WikiArt. Це дає змогу глибше зрозуміти творчий процес Кокто і його внесок у театральне мистецтво.

У класичному балеті важливу роль відігравав балетмейстер, а з появою Дягілєва і «Російських сезонів» роль режисера почала набувати більшої важливості. Кокто став ключовим співробітником Дягілєва, зокрема в проєкті балету «Парад», де він виступав як автор лібрето. Балет, що став провокацією, об'єднав музику Саті, сценографію Пікассо та хореографію Мясіна, але не мав згадки про режисера на афіші. Це підкреслює, що Кокто виконував концептуальну режисерську функцію, поєднуючи всі елементи вистави в єдине ціле. Його відсутність як режисера на афіші радше пов'язана з особливостями театральної системи того часу, ніж з його реальним вкладом у постановку.

У підзаголовку зазначено жанр і художню сутність твору «Реалістичний балет» [73]. Ж. Кокто у статті «Професійний секрет» пояснює назву «реалістичного балету» як «справжніший, ніж справжність» [43, с. 123]. Для прем'єри балету Г. Аполінером був

написаний маніфест «Новий дух», який охарактеризував виставу як «більш правдиву, ніж саме життя» [1]. Прем'єра відбулася 18 травня 1917 року в паризькому театрі Шатле, викликавши скандал [73]. У балетах "Парад" та "Голубий експрес" відображені новітні тенденції «нового театру» Кокто, зокрема співпраця з Пабло Пікассо, Коко Шанель, Леонідом Мясіним і Еріком Саті, що визначила його становлення як театрального режисера. Кокто координував усі аспекти постановки — від музики до костюмів, закладаючи основи нової театральної естетики.

Балет "Парад" став значною подією, пропонуючи новаторське поєднання різних видів мистецтва. Основною ідеєю побудови балету було створення видовища біля входу в ярмаркове шатро. Французьке слово *parade* в цьому контексті означає не урочисту ходу, а демонстрацію публіці уривків з майбутнього театрального видовища, яке зазвичай робилося зазивалами перед входом до ярмаркового театру [73]. Головною темою написаного Кокто сценарію був парад артистів балаганного цирку — Китайця, двох менеджерів (француза і американця), двох акробатів та Американської дівчинки, які даремно намагаються закликати публіку. В одному зі своїх листів Кокто визначив Менеджерів як «понадлюдських персонажів», хореографія яких мала бути стилізована під рухи маріонеток. Чотири інших колективних персонажі — Актори, рухи яких підкреслено театральні, акробатичні, створені в кубічному стилі [75; 74]. Драматургія балету «Парад» реалізується на основі взаємопов'язаних принципів: монтажу і «сцена на сцені» («театр у театрі»). Дія принципу монтажно́ї драматургії обумовлена задумом балету, демонстрація якого не відбудеться [19, с. 68-74].

Незважаючи на елементи реалізму у задумі, постановка була пронизана духом раннього кубізму й абстракції. За задумом С. Дягілева — замовника музики балету — «Парад» мав «відіграти роль маніфесту кубістів» [19, с. 68-74]. У цьому виявився своєрідний синтез антагонізмів: з одного боку, кубічна завіса, аналог якої неможливо знайти в сценографії, з іншого — виконані в різних стилях костюми [55]. Номери балету введено в єдине ціле, подібно до змінюваних узорів калейдоскопу. «Колаж» фрагментів співвідноситься з реалізацією задачі перенесення принципів кубізму в музичну драматургію. Цьому мали посприяти і «звукові реальності» (у концепції Ж. Кокто, вокальні і шумові вставки). Крім того, ефект зрощування розрізнених кадрів-фрагментів

музики балету уподібнено до техніки печворк (patchwork), або колажів у стилі Ж. Брака (наклеювання уривків газет та інших матеріалів у якості «фактів») [55]. Запозичений у кубістів метод монтажу давав можливість відкривати щось приховане і важливе, зашифровані примарні алюзії сприяли виявленню контрастів і паралелей між несумісними проявами буття [55]. Вплив кубізму знайшов своє втілення в об'єднанні в «Параді» низки сценічних традицій: театрального спектаклю, цирку, м'юзик-холу, ярмаркового дійства, мистецтва хореографії.

Аналіз драматургії цього твору виявив значний вплив кінематографу. На думку К. Краснощок, сутність задуму Ж. Кокто полягає в демонстрації зміни пріоритетів його сучасників. Публіка сприймає рекламне дійство, агітацію Зазивалів-Менеджерів щодо відвідин вистави. Справжня вистава, підготовлена артистами, публіку не цікавить: ярмарковий балаган пустий. Ж. Кокто і Е. Саті звинувачують сучасну людину в тому, що вона обмежила себе переглядом лише реклами і не прагне до пізнання художнього цілого. «Парад» став символом того зовнішнього блиску, на якому зупинив свій вибір сучасник, спраглий «хліба і видовищ». Автори, узявши за основу ярмаркове дійство як комедійну виставу, наділили балет рисами трагедії.

Балет складається з низки сцен, подібних до циркових мізансцен, рольових ігор. Для розуміння загального змісту твору важливо врахувати послідовність появи персонажів та їх танок [24]. Відомо, що Пікассо, який захоплювався персонажами цирку, акробатами, жонглерами, вигдав образи трьох менеджерів: американця, француза і негра. У підсумку залишилися двоє — американець і француз, величезні, до 3-х метрів висоти, костюми яких із пап'є-маше викликали здивування публіки і залишилися на фото тих часів [56; 48]. Першим з'являється величезний менеджер Француз. Він курить трубку і ніби складений з кутів і площин. За ним виступає Китаєць у розкішному костюмі. Китаєць демонструє фокуси, під звучання східної мелодії ковтає шпагу, потім щезає за завісою балагану. Далі з'являється Американець, у костюмі якого узгоджуються чудернацькі кути та силуети хмарочосів. Він несе мегафон і табличку з написом «Парад». Наступною з'являється Американська дівчинка у білій матроській блузі, з бантом у волоссі. Її танець стає свідченням цілковитої розкутості американської природи, а костюм створено відповідно до молодіжної моди тих часів. Під загрозливий стрекіт друкарських

машинок і звучання пострілів дівчинка (саме втілення чарівності) виконує танець, характерний для епохи механізмів і машин. Цей танок не є прохідним номером, у ньому сконцентровано уявлення про Америку, що панувало в суспільстві 1917 року. Під американську танцювальну музику дівчинка розігрує набір сюжетів шаблонної мелодрами, відштампованої у США — боротьбу поліцейських із злочинцями, спасіння в шторм тощо. За дівчинкою на сцені з'являється кінь з білими плямами, який посміхається від вуха до вуха й дивує публіку своїм злагодженим танком. Останніми виступають циркачі-акробати. У фіналі зустрічаються всі учасники балету, створюючи з рухів і поєднань кольору композиційну мішанину [24].

Хореографія у реалістичному балеті «Парад» вирізняється відсутністю емоційного наповнення танцювальних номерів, які виконують функцію оркестрових партій. Червона завіса у творі наділена функцією героя вистави. Підтвердженням сказаного служить висловлювання глядача, який порівняв «Парад» зі спектаклем маріонеток [19, с.68-74]. У записнику Кокто міститься опис хореографії балету, в основі якої лежало розуміння мови тіла танцівника, танцівника-акробата, прагнення наповнити танок реальними жестами, котрі митцем детально перелічуються. Варто зазначити, що стиль Кокто не означав імітації реальних рухів на балетній сцені, а був відправною точкою, ілюзією, зерном якої була опосередкована реальність. «Я спробував піднести жести звичайного життя до рівня танцю», — писав Кокто [39, с. 79].

Звуковий ряд вистави мав представляти не лише традиційну для балетного дійства музику, але й своєрідне звукове полотно, створене композитором Е. Саті з шумів, звукових хвиль, включених в оркестрову партитуру звуків друкарської машинки, пістолетних пострілів, гудків та шуму літака, що піднімається в повітря [74, с. 115]. «Позамузичні» явища («шумові ефекти») складають окремий пласт, уплетений композитором у музичну драматургію твору — це атрибути сучасної цивілізації [9]. Вшивання звукових символів повсякдення в музичну тканину твору є новаторським кроком у дусі Е. Саті. На думку Ж. Кокто, вони були необхідними для передачі атмосфери навколо його героїв [5, с. 9; 75, с. 115].

Декорації і костюми, створені Пабло Пікассо, вирізнялися кубістичною стилістикою, що надавало виставі експериментального характеру. У сценографії були

використані новітні матеріали, зокрема картон і фанера, що руйнували традиційні уявлення про театральний простір. Саме Кокто спрямовував цю роботу, забезпечуючи єдність візуального стилю та драматургії. Костюми, розроблені у співпраці з художниками-авангардистами, спотворювали пропорції людського тіла, створюючи ефект механічності рухів танцівників, що відповідало гротескній атмосфері вистави. Після майже суворих акордів прелюдії настає тиша, потім піднімається завіса, відкриваючи задню частину сцени, заповнену художниками, шевцями і білими квадратами снігу.

Ще одним важливим аспектом стала музика Еріка Саті, що поєднувала елементи циркового жанру та джазу, відображаючи ідеї міського життя та індустріалізації. Водночас хореографія Леоніда Мясіна вирізнялася динамічністю та відходом від класичних балетних форм, що також було результатом режисерських настанов Кокто.

У "Голубому експресі" Жан Кокто прагнув до синтезу мистецтв, де костюми Коко Шанель відображали естетику 1920-х років, а балет, завдяки яскравим кольорам і простим формам, відповідав стилю ар-деко. Хореографія Мясіна поєднувала елементи спортивної пластики, що відображало соціальні тенденції того часу. Цей пошук і експеримент продовжився в "Блакитному експресі" — останньому спільному проєкті Кокто і Дягілева, створеному для акробатичних виступів Антона Доліна [54, с. 51–60].

"Блакитний експрес", одноактний балет, став частиною "Російських балетів" Дягілева. Музику написав Даріус Мійо, лібрето — Кокто, хореографія — Броніслава Ніжинська, а художниками виступили Пабло Пікасо, Анрі Лоран та Коко Шанель [66]. Вистава, прем'єра якої відбулася 20 червня 1924 року в Парижі, символізувала початок нової епохи сучасного неореалізму [69, с. 45]. Назва балету походить від поїзда-люксу, що став символом епохи [66]. Кокто визначив жанр як "танцювальна оперета", що поєднувала класичний танець із сучасними елементами спорту та кінематографії, зокрема, імітацією кінематографічних прийомів [9]. Балет розповідав про моду і соціальні тренди 1920-х років, відображаючи популярність спорту, джазу і кіно. Сценографія Лорана, кубістська інтерпретація пляжу, а також ультрамодні костюми Шанель, що демонструвались на сцені, створювали атмосферу сучасного життя. Танець поєднував

елементи фізичних вправ і акробатики, натхнені кіно та сучасною пресою, зокрема, фільмами Чарлі Чапліна.

Балети «Парад», «Наречені на Ейфелевій вежі» і «Блакитний експрес» стали втіленням ідеї, яка в майбутньому суттєво вплинула на розвиток хореографічного мистецтва: це ідея синтезу різних стилів та жанрів – класичного балету, естрадного прев'ю, циркового мистецтва, циркової акробатики, пластики побутових рухів, елементів новітніх напрямів живопису. Постановками цих вистав було ознаменовано початок повернення до сучасної хореографії, розквіт якої сьогодні спостерігається на багатьох сценах світу.

У художніх експериментах представників авангардистських течій початку ХХ ст., передусім Ж. Кокто, Е. Саті, братів Фрателліні, К. Ламберта, Б. Сандрара та ін. міститься коріння багатьох майбутніх новацій у музиці й балеті. Поряд із тенденцією щодо руйнації структурних та естетичних засад класичного балету хореографами-авангардистами зосереджується увага на оновленні, розширенні та збагаченні виражальних форм і засобів хореографічної спадщини, утверджуються різноманітні тенденції та форми танцю модерн, з елементами класики поєднуються елементи модерну й джаз-танцю. Даний шлях, який виявився найбільш плідним і перспективним, одержав назву «неокласичний» [80, с. 201].

Серед його засновників у 30–60-х рр. – С. Лифар (українець за походженням), який протягом тридцяти років очолював балет Гранд-Опера (Париж), Д. Баланчин, керівник американської балетної трупи «Нью-Йорк сіті балле» (1948–1983 р.р.). Найбільш знаними хореографами, у творчості яких розкрилися різноманітні тенденції та виражальні форми балетного авангарду, є майстри, різні за естетичним творчим спрямуванням, мистецьким почерком та художніми особливостями: М. Грехем, А. Тюдор, П. Тейлор (США), М. Бежар, Р. Петі, К. Макміллан, К. Брюс, Д. Кранко, Р. Норт (Англія), У. Форсайт, Д. Ноймаєр, У. Шольц (Німеччина).

Серед його засновників у 30–60-х рр. – С. Лифар (українець за походженням), який протягом тридцяти років очолював балет Гранд-Опера (Париж), Д. Баланчин, керівник американської балетної трупи «Нью-Йорк сіті балле» (1948–1983 р.р.). Найбільш знаними хореографами, у творчості яких

розкрилися різноманітні тенденції та виражальні форми балетного авангарду, є майстри, різні за естетичним творчим спрямуванням, мистецьким почерком та художніми особливостями: М. Грехем, А. Тюдор, П. Тейлор (США), М. Бежар, Р. Петі, К. Макміллан, К. Брюс, Д. Кранко, Р. Норт (Англія), У. Форсайт, Д. Ноймаєр, У. Шольц (Німеччина).

Яскравим прикладом балетного авангардизму у сімдесяті роки ХХ ст. став авангардистський танцтеатр — новий хореографічно-театральний жанр, поширений у Німеччині (М. Путке, П. Бауш, Ю. Вамос) та Франції (А. Прельжокаж). У виставах танцтеатру найповніше розкрились риси, притаманні авангардизму: заперечення й руйнація традиційних форм, нігілістичне ставлення до життя, протест проти загальноновизнаних авторитетів у мистецтві, утвердження самотності людини, звернення до хвилюючих сучасників проблем [25, с. 9–11].

Серед продовжувачів авангардистських експериментів Ж. Кокто варто назвати імена українців, які створили десятки балетів авангардистського напрямку на сценах Європи і США: Д. Тараса («НьюЙорк сіті балле»), Т. Гзовської (Оперний театр Західного Берліну), В. Орликовського (Віденська опера, оперний театр в Цюріху й Базелі), А. Урсуляк (Оперний театр у Штуттгарті, президент Швейцарської академії танцю в Цюріху) та ін. Уславленими виконавцями авангардистської хореографії є українці В. Малахов (Віденська державна опера), В. Дерев'янка (Міланський театр «Ла Скала»), М. Білоцерківський та І. Дворовенко та (Метрополітен опера, Американський театр балету, НьюЙорк) [3].

Відомо, що до початку дев'яностих авангардистські балетні тенденції в нашій країні були заборонені. У 1996 році в Академії танцю України почали вивчати сучасний танець і здійснювати постановки авангардистських балетних мініатюр різних форм і жанрових ознак. У 2001 році при Академії танцю України в Києві почав діяти Молодіжний театр модерн-балету «Avant-garde-dance» (балетмейстер — В. Матвієнко) та театр танцю «Різома», балетмейстером якого, Ю. Вагіним, було започатковано Перший всеукраїнський фестиваль авангардистського танцю та контактної імпровізації. Тоді ж в Україні було

засновано Міжнародний фестиваль авангардистської хореографії «Танець третього тисячоліття» [4].

## Висновки до розділу 2

Розділ аналізує театральні експерименти Жана Кокто у виставах «Наречені на Ейфелевій вежі», «Парад», «Блакитний експрес». Творчість Кокто відіграла важливу роль у формуванні нових тенденцій європейського театального мистецтва ХХ століття, поєднуючи авангардні течії (сюрреалізм, гротеск, поетичний абсурд) з традиційними театральними формами. Його вистави відзначаються нелінійною драматургією, символізмом та синтезом мистецьких засобів, зокрема пантомімою та кінематографічними ефектами.

«Наречені на Ейфелевій вежі» є прикладом театру поетичного абсурду, що поєднує асоціативні образи та монтажні прийоми. Вистава стала важливим етапом розвитку французького театального авангарду, де поєдналися ірраціональність і ексцентричність. Балети «Парад» і «Блакитний експрес» вражають радикальним переосмисленням взаємодії музики, хореографії та сценографії. Співпраця з авангардистами, як Пабло Пікассо та Коко Шанель, дала новий тип балетної вистави, де поєднувалися кубізм, сучасна мода та експериментальна хореографія. Дослідження уточнює ключові поняття, такі як *поетичний абсурд*, що проявляється через асоціативне мислення та неочікувані повороти у сюжеті, та *авангард у театрі*, який руйнує традиційні канони. Також розглядається використання кінематографічних прийомів, що розширюють засоби виразності театру.

Таким чином, Кокто був не лише драматургом, а й режисером, який створив основи для розвитку сучасного театру та балету. Його експерименти мали значний вплив на подальший розвиток європейського сценічного мистецтва.

## ВИСНОВКИ

У процесі проведеного дослідження творчості Жана Кокто було детально проаналізовано культурний і мистецький контекст епохи, в якій формувалася його театральна методологія. Кокто жив і творив на переломі двох століть, в період, коли Європа переживала глибокі соціальні, політичні та культурні зміни, що суттєво впливали на мистецьку практику. Французький театральний авангард, що розвивався в цей час, став важливим фактором, який стимулював появу нових підходів до театального мистецтва. Він порушував традиційні уявлення про драматургію та сценічне дійство, зокрема через використання новітніх художніх засобів та естетичних концепцій. Таким чином, епоха модернізму стала основою для створення революційних театральних методів Кокто.

Особливу увагу було приділено французькому театальному авангарду, оскільки саме його ідеї та інновації стали одним із головних джерел натхнення для Жана Кокто. Театр авангарду активно експериментував із формами, стилями та техніками, що дозволяло митцям, таким як Кокто, розробляти нові підходи до структури вистави, взаємодії акторів і глядачів. Кокто втілював в своїх постановках авангардні методи, зокрема використовував абсурдні діалоги, метафоричні образи, синтез різних мистецьких форм, таких як музика, танець, живопис та література. Таким чином, французький театральний авангард не тільки вплинув на естетичний вигляд його робіт, а й сформував основні принципи театального мислення та творчості.

Систематизація сценічних принципів Жана Кокто виявила певні ключові методи його постановок. У своїй діяльності Кокто активно експериментував із традиційними театральними формами, порушуючи звичні правила та використовуючи нові технології. Як видно з аналізу його найвідоміших вистав — "Весілля на Ейфелевій вежі", "Парад" і "Голубий експрес", він відмовлявся від класичних структур п'єс та ставив акцент на візуальність і символічність. Вистави Кокто часто відрізнялися яскравими театральними ефектами,

мінімістичними декораціями і інтеграцією музики та танцю в саму тканину вистави. Ці принципи демонстрували його прагнення до органічного поєднання різних елементів мистецтва, що відображалося в унікальному стилі постановок.

Також важливим аспектом дослідження стало виявлення впливу театральних експериментів Кокто на подальший розвиток європейського театру та сучасні режисерські підходи. Театральні інновації, введені Кокто, стали основою для розвитку таких напрямків, як театр абсурду та експериментальний театр, які набули популярності в середині ХХ століття. Його роботи змусили театральних режисерів переглянути підходи до створення драматургії, розширюючи межі того, що може бути розглянуто як «театр» в традиційному розумінні цього слова. Вплив Кокто також можна простежити в роботах багатьох режисерів, які застосовували його методи комбінування різних мистецьких форм, абстракцій і метафор, що дозволило створювати глибокі, філософські та візуально вражаючі театральні вистави.

Дослідження творчості Кокто, таким чином, не лише розкриває специфіку його унікальної театральної методології, а й дозволяє оцінити вплив його експериментів на розвиток театального мистецтва ХХ століття та його значення для сучасних режисерських практик. Кокто був одним із тих митців, хто змінив спосіб мислення про театр, включивши нові методи вираження та погляди на взаємодію мистецтва з глядачем.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авангардизм [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Авангардизм>
2. Авангардизм у літературі // Велика українська енциклопедія: [у 30 т.] / проф. А. М. Киридон (відп. ред.) та ін. К.: ДНУ «Енциклопедичне видавництво», 2018. [Електронний ресурс]. Режим доступу: [https://vue.gov.ua/Авангардизм\\_у\\_літературі](https://vue.gov.ua/Авангардизм_у_літературі)
3. Авангардизм у мистецтві // Велика українська енциклопедія : [у 30 т.] / проф. А. М. Киридон (відп. ред.) та ін. К.: ДНУ «Енциклопедичне видавництво», 2018. [Електронний ресурс]. Режим доступу: [https://vue.gov.ua/Авангардизм\\_у\\_мистецтві](https://vue.gov.ua/Авангардизм_у_мистецтві)
4. Антонова І. І. Сценографія в балетних виставах кінця ХІХ початку ХХ століття. Кваліфікаційна робота [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi57ZaHrteKAxWf7AIHHRZMDYsQFnoECBoQAQ&url=https%3A%2F%2Felib.nakkim.edu.ua%2Fhandle%2F123456789%2F1880&usg=AOvVaw12J7B1Wh1i7jmidCdjm0L3&opi=89978449>
5. Бровко М. М. Мистецтво: філософсько-культурологічні виміри К.: Вид. центр КНЛУ, 2008. 237 с. 6. Броніслава Ніжинська.
6. Малевич на пуантах [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3165762-bronislava-nizinska-2-malevic-na-puantah.html>
7. Владімірова Н., Гринишина М. Формування «ексцентричної» поетики авангардистського театру: «Бик на даху» Жана Кокто – Дарьюса Мійо [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://artonscene.knukim.edu.ua/article/view/204357/204723>
8. Вовкун В. В. Феномен авангарду: досвід термінологічного відпрацювання / В. В. Вовкун // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Щоквартальний науковий журнал/ М-во культури і туризму України; Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. К. : Видавництво «Міленіум», 2009. № 1. С. 49–52.
9. Гринишина М. Тексти Жана Кокто в європейському музичному театрі першої половини ХХ століття [Електронний ресурс]. Режим доступу:

file:///C:/Users/User/Downloads/apmpmn\_2012\_4\_53.pdf.

10. Дадаїзм [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Дадаїзм>.

11. Демиденко Ярослава Сергіївна УДК 18: 7.011 Український авангардизм: філософсько-естетичний дискурс [Електронний ресурс]. Режим доступу: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Demydenko\\_Yaroslava/Ukrainskyi\\_avanhardyzm\\_fil\\_osofsko\\_estetychnyi\\_dyskurs.pdf?PHPSESSID=pnumvnl5e5nkb5i47dr7i5ofk7](https://shron1.chtyvo.org.ua/Demydenko_Yaroslava/Ukrainskyi_avanhardyzm_fil_osofsko_estetychnyi_dyskurs.pdf?PHPSESSID=pnumvnl5e5nkb5i47dr7i5ofk7)

12. Демиденко Я. С. Розвиток авангардизму як міжвидового феномену: історико-філософський аспект / Я. С. Демиденко // Мультиверсум. Філософський альманах / Гол. ред. В. В. Лях. Випуск 3 (131). К., 2014. С. 93–102.

13. Демиденко Я. С. Трансформація художніх процесів в європейському мистецтві: кінець XIX – початку XX ст. / Я. С. Демиденко // Міжнародна наукова конференція Дні науки філософського факультету. 2012, 18 – 19 квіт. 2012 р.: [матеріали доповідей та виступів] / редкол.: А.Є.Конверський [та ін.]. К., 2012. Ч. 5. С. 19–21.

14. Демиденко Я.С. Український авангардизм 1910–30-х років як історико-філософський феномен. Науковий вісник Національного університету біоресурсів і природокористування України. Серія: Гуманітарні студії. 2014. Вип. 203(1). С. 66-73.

15. Дягілев Сергій Павлович [Електронний ресурс]. Режим доступу: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Дягілев\\_Сергій\\_Павлович](https://uk.wikipedia.org/wiki/Дягілев_Сергій_Павлович).

16. Жан Кокто [Електронний ресурс]. Режим доступу: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Жан\\_Кокто](https://uk.wikipedia.org/wiki/Жан_Кокто).

17. Коляда О. В. Міфопоетика образу Орфея в однойменній п'єсі Ж. Кокто [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://studentam.net.ua/content/view/8476/97/>.

18. Кокто Жан / В. І. Ткаченко // Енциклопедія Сучасної України. НАН України, НТШ. К. 2013. [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-8084>.

19. Краснощок К. Ю. Трюк французького модернізму: балет «Парад» Еріка Саті— Жана Кокто. Харківська гуманітарно-педагогічна академія. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Випуск 1. 2017 р. С. 68-74.

20. Левчук Л. Західноєвропейська естетика XX ст. / Л. Левчук. К. : Либідь, 1997. 224 с.

21. Модернізм, «авангардизм» або просто «авангард». Лекція №3.[Електронний ресурс]. Режим доступу: [https://etk.lntu.edu.ua/pluginfile.php/23614/mod\\_resource/content/1/Лекція%203.%20Модернізм%20«авангардизм»%20або%20просто%20«авангард»..pdf](https://etk.lntu.edu.ua/pluginfile.php/23614/mod_resource/content/1/Лекція%203.%20Модернізм%20«авангардизм»%20або%20просто%20«авангард»..pdf)
22. Наливайко Д. Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму»: Літературні рушення 90х / Наливайко Д. // Слово і час. 1997. № 11–12. С.45–48.
23. Незбагнений Жан Кокто [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://unalib.ks.ua/nezbagnenniy-zhan-kokto.htm>
24. Несен І. І. Джерела змістів театрального костюму авангарних вистав: за образами костюмів балету «Парад» (1917 Р.) [Електронний ресурс] Режим доступу: [file:///C:/Users/User/Downloads/7333-Текст%20роботи-13704-1-10-20201218%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/7333-Текст%20роботи-13704-1-10-20201218%20(3).pdf)
25. Нефьодов М. Авангардизм / М. Нефьодов, Ю. Попов // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 9–11.
26. Ничкало С. А. Мистецтвознавство: Короткий тлумачний словник / С. А. Ничкало. К. : Либідь 1999. 207 с.
27. Павлова О. Ю. Онтологічний статус естетичного досвіду / О. Ю. Павлова. – К. : Вид. Парапан, 2008. 262 с.
28. Постановка за п'єсою Жана Кокто "Орфей" [Електронний ресурс]. Режим доступу: [https://knowledge.allbest.ru/culture/3c0a65625a3bc69a5d43b89421206d36\\_0.htm](https://knowledge.allbest.ru/culture/3c0a65625a3bc69a5d43b89421206d36_0.htm)
29. Приходько А.В. Екзистенційні домінанти світобачення у мистецтві авангарду (російський та український футуризм). Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2013. Вип. 31. С. 60- 66.
30. Пузиркова А. Питання визначення понять "модернізм" і "авангард" в українському образотворчому мистецтві 1910–1930-х років. Актуальні питання гуманітарних наук. 2020. Вип. 31(1). С. 202-209.
31. Репертуар театрів: жанрова своєрідність. Драматурги [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://studfile.net/preview/10030292/page:6/>.
32. Стайн Джон: Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Книга 2. Символізм, сюрреалізм і абсурд. Львів: 2003. 272 с [Електронний ресурс]. Режим доступу:

<https://kultart.lnu.edu.ua/wpcontent/uploads/2021/04/Stayn-Tom-2.pdf>.

33. Сюрреалізм [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Сюрреалізм>.
34. Театр абсурду [Електронний ресурс]. Режим доступу: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Театр\\_абсурду](https://uk.wikipedia.org/wiki/Театр_абсурду).
35. Albin M. *Le monde de Jean Cocteau ou l'évolution d'une esthétique*. Paris, 1991. 270 p.
36. Albrechtskirchinger, G. *Le monde de Jean Cocteau / G. Albrechtskirchinger*. Paris :, 1991. 180 p.
37. Alquiї, Ferdinand, *The Philosophy of Surrealism*, trans. Bernard Waldrop, 1965. 196 p.
38. Apollinaire G. *Parade et l'esprit nouveau // Oeuvres en prose complètes*. P., 1991. V. 2. P. 863–865.
39. Aschengreen, E. *Jean Cocteau and the dance / E. Aschengreen*. Copenhagen : Gyldendal, 1986. 302 p. : ill.
40. Brosse J. *Cocteau*. P., 1970. 250 p.
41. Brown, Frederick, *An Impersonation of Angels: A Biography of Jean Cocteau*, 1968. 438 p.
42. *Biography from 1889 to 1922 [Ressource électronique]*. Mode d'accès: <https://jeancocteau.eu/en/biography-from-1889-to-1922/>
43. Cocteau, J. *Professional secrets / J. Cocteau*. Paris: 1970. 331 p.
44. Cocteau J. *Le Coq et l'Arlequin. Le Rapel á l'ordre, 1918-1926*. Paris; Stockholm, 1926. 132 p.
45. Cocteau, J. *Les Mariés de la Tour Eiffel. Préface de 1922 / J. Cocteau*. [Paris]: Éditions Gallimard, 1948. 270 p.
46. Cocteau J. *Les Mariés de la tour Eiffel. Théâtre I*. Paris, 1948. P. 55.
47. *Costumes for 'Le Train Bleu', designed by Coco Chanel, 1924 [Ressource électronique]*. Mode d'accès: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115812/costume-for-la-perlouse-in-theatre-costume-chanel/>.
48. *Cubism of Pablo Picasso [Ressource électronique]*. Mode d'accès:

<https://www.britannica.com/biography/Pablo-Picasso/Cubism#ref366512>.

49. Filipowska I. *Éléments tragiques dans le théâtre de Jean Cocteau*. Poznan, 1976. 147 p.
50. Gidel, H. *Jean Cocteau / H. Gidel*. Paris : изд-во, 1998. 190 p.
51. Haine, M. *Les Mariés de la Tour Eiffel, ou Cocteau à la recherche d'un genre / M. Haine // Arts en mouvement: les ballets suédois de Rolf de Maré, Paris 1920– 1925 / J. Mas*. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2008. P. 105–116.
52. Harbec, J. *Le ballet chez Cocteau: vers une manifestation avant-gardiste en compagnie du Groupe des Six et des Ballets suédois // Canadian university music review*. 2001. Vol. 22, N 1. P. 40–67.
53. Harbec, J. *La musique dans les ballets et les spectacles de Jean Cocteau // Jean Cocteau : textes et musique / eds. : D. Gullentops, M. Haine*. Sprimont: Mardaga, 2005. P. 33–60.
54. Harbec, J. *Le Train bleu: déraillement stylistique entre danse et musique? // Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*. 2012. Vol. 13, N 1/2. P. 51–60.
55. Harbec, Jacinthe (April 26, 2023). *1917 Parade, l'avènement du cubisme sur scène Nouvelle histoire de la musique en France (1870-1950) (in French)*. [Ressource électronique]. Mode d'accès: [https://emf.oicrm.org/wpcontent/uploads/2023/04/1917\\_Parade\\_Harbec\\_VF-mis-en-ligne.pdf](https://emf.oicrm.org/wpcontent/uploads/2023/04/1917_Parade_Harbec_VF-mis-en-ligne.pdf).
56. Hargrove, Nancy (March 1998). "The Great Parade: Cocteau, Picasso, Satie, Massine, Diaghilev and T.S. Eliot" [Ressource électronique]. Mode d'accès: [https://www.academia.edu/31647630/Parade\\_The\\_Representation\\_of\\_the\\_Théâtre\\_Forain\\_Culture\\_in\\_the\\_Realm\\_of\\_the\\_Ballet](https://www.academia.edu/31647630/Parade_The_Representation_of_the_Théâtre_Forain_Culture_in_the_Realm_of_the_Ballet).
57. Jean Cocteau. French poet and artist. [Ressource électronique]. Mode d'accès: <https://www.britannica.com/biography/Jean-Cocteau#ref214777>
58. Jean Cocteau, *Rappel à l'ordre* (mai 1926) [Ressource électronique]. Mode d'accès: [https://ekldata.com/C3K7sfSNx5lCwy0qA-4nirb\\_ccE/La-poesieJean-Cocteau.pdf](https://ekldata.com/C3K7sfSNx5lCwy0qA-4nirb_ccE/La-poesieJean-Cocteau.pdf)
59. Jejcic M. *Le savoir du poète. Œdipe selon Jean Cocteau*, éd. Agalma, 1996. 107 p.
60. Kautz H. R. *Dichtung und Kunst in der theorie J.Cocteau*. New-York, 1968.
61. Kochno, B. *Diaghilev and the Ballet russes / B. Kochno*. New York; Evanston: Harper

and Row, 1970. 293 p.: ill.

62. La Belle, Maurice, Alfred Jarry: Nihilism and the Theatre of the Absurd, New York: New York University Press, 1980. 194 p.

63. La préface de 1922 [Ressource électronique]. Mode d'accès: <https://cocteau.scdi-montpellier.fr/document/la-preface-de-1922/>

64. Le Coq et l'Arlequin, P., 1918. [Ressource électronique]. Mode d'accès: <https://ru.scribd.com/doc/60140332/Le-Coq-Et-l-Arlequin>.

65. Les mariés de la tour Eiffel [Ressource électronique]. Mode d'accès: [https://en.wikipedia.org/wiki/Les\\_mariés\\_de\\_la\\_tour\\_Eiffel#:~:text=Les%20mariés%20de%20la%20tour%20Eiffel%20\(The%20Wedding%20Party%20on,Francis%20Poulenc%20and%20Germaine%20Tailleferre](https://en.wikipedia.org/wiki/Les_mariés_de_la_tour_Eiffel#:~:text=Les%20mariés%20de%20la%20tour%20Eiffel%20(The%20Wedding%20Party%20on,Francis%20Poulenc%20and%20Germaine%20Tailleferre)

66. Le Train Bleu (ballet) [Ressource électronique]. Mode d'accès: [https://en.wikipedia.org/wiki/Le\\_Train\\_Bleu\\_\(ballet\)/](https://en.wikipedia.org/wiki/Le_Train_Bleu_(ballet))

67. Manifestoes of Surrealism BY ANDRÉ BRETON (1924) (Les Manifestes du surréalisme, 1930—72), trans. Richard Seaver and Helen R. Lane, 1974

68. Maria do Céu Flalho. Jean Cocteau – La machine internate e as vozes da tradicao [Ressource électronique]. Mode d'accès: [https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas45/21\\_MCF.pdf](https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas45/21_MCF.pdf).

69. Milhaud, D. Le train bleu : opérette dansée de Jean Cocteau / D. Milhaud. Paris: Heugel, 1924. 65 p.

70. Milorad. La poésie selon Cocteau // Cahiers Jean Cocteau 6. La poésie. Edited by Jean Denoël and Pierre Chanel, 11–35. Paris, 1977.

71. Oxenhandler Neal, "The Theater of Jean Cocteau", Jean Cocteau and the French scene, Abbeville Press 1984. p. 134

72. Oxentrandler, Neal, Scandal and Parade: The Theatre of Jean Cocteau, 1957. 284 p.

73. Parade (ballet by Satie and Cocteau) [Ressource électronique]. Mode d'accès: <https://www.britannica.com/topic/Parade-ballet-by-Satie-and-Cocteau>.

74. Parade (ballet) [Ressource électronique]. Mode d'accès: [https://en.wikipedia.org/wiki/Parade\\_\(ballet\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Parade_(ballet)).

75. Peterkin, Norman. "Erik Satie's 'Parade'", The Musical Times, Vol. 60, No. 918 (Aug.

1, 1919), 426. 76. Rubin, William, Dada and Surrealist Art, 1969. 525 p.

77. Thomas l'imposteur (roman) [Ressource électronique]. Mode d'accès: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Thomas\\_l'imposteur\\_\(roman\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Thomas_l'imposteur_(roman)).

78. Tzara, Tristan, Seven Dada Manifestos and Lampisteries, trans. Barbara Wright, 1977. 15 p. [Ressource électronique]. Mode d'accès: <https://almabooks.com/wp-content/uploads/2020/11/Tzara-extract.pdf>.

79. Visan T.de. L'idéal symboliste // Mercure de France. Paris, 1907, 16 juillet. P.198.

80. What Is Surrealism?: Selected Writings, ed. Franklin Rosemont, 197

81. Коленко А. В. Творчі експерименти та сценічні провокації в контексті трансформації театру початку ХХ століття // Збірник наукових праць 3-ї міжнародної науково-практичної конференції «Global Trends in the Development of Information Technology and Science». С. 28–32.