

Федеральное государственное автономное  
образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
Гуманитарный институт  
Кафедра культурологии и искусствоведения

УТВЕРЖДАЮ  
Заведующий кафедрой  
\_\_\_\_\_ Н.П. Копцева  
«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2020 г.

**БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА**

50.03.01 Искусства и гуманитарные науки

РЕЦЕПЦИЯ АНТИЧНЫХ СЮЖЕТОВ В ЕВРОПЕЙСКОМ  
КИНЕМАТОГРАФЕ XX ВЕКА НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА  
ЖАНА КОКТО

Руководитель  канд. философ. наук, доцент Н.Н. Пименова

Выпускник  М.В. Кульшицкая

Красноярск, 2020 г.

Продолжение титульного листа бакалаврской работы по теме  
«Рецепция античных сюжетов в европейском кинематографе XX века на  
примере творчества Жана Кокто»

Нормоконтроллер

*Гельс-*

Д.С. Пчелкина

## РЕФЕРАТ

Бакалаврская работа по теме: «Рецепция античных сюжетов в европейском кинематографе XX века на примере творчества Жана Кокто» содержит 61 страницу текстового документа и 56 источников в списке литературы.

### РЕЦЕПЦИЯ, АНТИЧНЫЕ СЮЖЕТЫ, ОРФИЧЕСКИЙ МИФ, ЕВРОПЕЙСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ, XX ВЕК, ЖАН КОКТО

Цель работы – выявить своеобразие рецепции античных сюжетов в европейском кинематографе XX века через анализ «Орфической» трилогии Ж. Кокто.

Задачи, решаемые в процессе работы:

- Выявить важные теоретико-методологические составляющие анализа рецепции мифологии в искусстве на материале исследований ученых-компаративистов и положений школы «рецептивной эстетики»;
- Обозначить формы воплощения мифологического наследия в западноевропейском кинематографе XX века;
- Рассмотреть эволюцию античных сюжетов об Орфее и Эвридике на опыте мирового кино;
- Исследовать особенности осмысления и интерпретации древнегреческих мифов в фильмах Ж. Кокто на материале кинофильмов «Кровь поэта» (1932), «Орфей» (1950), «Завещание Орфея» (1960).
- Обобщить полученные данные о специфике рецепции античных сюжетов в кинематографе Ж. Кокто.

В результате проведенного исследования было проанализировано творчество режиссера Жана Кокто и выявлено своеобразие рецепции античных сюжетов в его «Орфической» трилогии.

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	5
1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЦЕПЦИИ МИФА В ИСКУССТВЕ .....	15
1.1 К определению понятия «миф» в отечественной и зарубежной науке 15	
1.2 Опыт исследования рецепции античного мифа .....	20
1.3 Формы воплощения мифологического наследия в западноевропейском кинематографе XX века .....	26
Выводы по первой главе.....	31
2. ОРФИЧЕСКИЙ МИФ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ Ж. КОКТО .....	34
2.1 Анализ фильма «Кровь поэта» .....	34
2.2 Анализ фильма «Орфей».....	38
2.4 Своеобразие рецепции античного мифа в кинотворчестве Жана Кокто	43
Выводы по второй главе .....	48
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	51
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....	56

## ВВЕДЕНИЕ

Возникновение кинематографа приходится на эпоху модернизма, господствовавшего в мировом искусстве в конце XIX – начале XX века, к отличительным чертам которого относится разрыв с предшествующей художественной традицией, стремление к новизне, условность стиля и постоянное обновление художественных форм. Так, художественная революция 10-20-х годов прошлого столетия, охватившая Европу, породила ряд авангардистских направлений, вроде футуризма, кубизма, орфизма, конструктивизма, дадаизма, а также способствовала формированию сюрреализма.

Представители авангарда обращаются к актуальным «вечным темам», сюжетам и персонажам, нашедшим свое отражение в мифах античной культуры. Поиск и эксперимент с новыми формами и жанрами приводит их в русло эллинизма.

И, в отличие от античной рецепции, в мифологической актуализация сюжета может приобретать не только прямые, но и косвенные формы, а само действие может быть перенесено в современность. Миф предстает неким способом интерпретации реальности; привлекая эти символы и образы мифологического пласта античной культуры, художники и деятели искусства XX века актуализируют в первую очередь проблемы современности с каждым значимым событием в мире, однако, не прибегая к тому, чтобы запечатлеть ее в своей документированной точности. Вместо этого они обращаются к рецепции греческого наследия, привлеченные универсальным и константным аспектом мифологических данных, позволяющих с первого взгляда узнать некоторые типы постоянных отношений, ситуаций и людей, тем самым отвечающим на необходимость, характерную для явной фазы в развитии человеческого сознания и общества, в целом.

Эти инновации эпохи не могли не найти свое отражение в молодом, но не менее перспективном виде искусства – кинематографе. Его синкретическая природа и первые режиссеры, пришедшие из смежных сфер искусства, сделали появление этого феномена в кино лишь вопросом времени. Так Гнездилова пишет о «смысловой перепланировке мира», которая для искусства авангарда становится очень значимой:

«Наиболее активно проводит эту «перепланировку» кинематограф, преобразая “видимое” в смысловые знаки, выражая тем самым тенденцию, присущую всей культуре 10-20-х годов XX в.» [9; с. 3]. Он характеризуется как «свободное, непатетическое отношение к мифу, в котором интуитивное постижение дополняется иронией, пародией и интеллектуальным анализом и которое осуществляется через “прощупывание мифических первооснов часто в самых простых и обыденных вещах и представлениях”» [9; с. 3].

**Актуальность** избранной темы исследования определяется тем, что в культурном пространстве современности ведущей парадигмой остается актуализация, трансформация и рецепция классического наследия древности. Обращение к сюжетам, образам и мотивам древнегреческой мифологии, их интерпретация, авторская мифологизация и мифотворчество есть неотъемлемая часть художественной практики мирового, в частности французского кинематографа. Помимо того, что современное общество настоятельно представляет себя этически амбивалентным (то есть, перестает в своих поступках поляризовать добро и зло), что характеризует общество, обладающее мифологическим сознанием, именно в европейской культуре в наибольшей мере сформировалась национальная традиция художественной интерпретации античности. Рецепция и изучение древнегреческого и древнеримского достояния стали объектом эстетических, философских и художественных практик ведущих культурных деятелей.

Миф располагает к выходу современного человека из рамок повседневности, собственной жизни, помогает стать выше условных и частных тенденций, принять общепринятые ценности. На протяжении всего XX века значимой культурной чертой стала тенденция обращения к прошедшему времени: актуализировалось старое, культура утверждалась, как сумма достигнутых и воплощенных истин всех времен и народов. Мифы, накопленные поколениями, стали предвестником современного жанра – комиксы. Жанр взял из мифов канву построения композиционных деталей и архетипические мотивы, мифологические образы и наследие античной культуры.

### **Степень изученности**

В европейском кинематографе XX века первым к мифологическому материалу обращается режиссер, актер, драматург и известный авангардист, Клеман Эжен Жан Морис Кокто. Используя древнегреческие сюжеты и образы, он переосмысляет их, насыщает современными мотивами и углубляется в вопросы общеприкладного и бытийного характера.

«Для Кокто миф – способ прикоснуться к основам бытия, обнажить структурные компоненты внутреннего «Я», способ найти себя, идентифицировать собственную личность» [7; с. 172].

Эстетизация современности и попытки пересоздать реальность путем насыщения деталей, интерьера и персонажей мифологическим значением, а также необычайная популярность у французских драматургов конца XIX - начала XX веков мифа об Орфее предопределили центральные мотивы творчества Ж. Кокто. Главной категорией для него становятся поэт и его поэзия. Патетическое отношение к искусству, преклонение перед красотой и возвышение статуса художника и его творчества пред всем прочим, вероятно, унаследовано французской литературой от поэтов парнасцев.

«Стефан Малларме дает “орфическое” определение поэзии, которая «посредством человеческой речи, сведенной к своему основополагающему ритму», является выражением “таинственного смысла сущего”; этим она дарует подлинность нашему пребыванию на земле и составляет «единственную настоящую духовную работу» [9; с. 173].

Однако для Кокто феномен поэта-творца представляет собой термин более универсальный и всеобъемлющий, отнюдь не связанный столько с ностальгией по ушедшей эпохе.

По мнению А.В. Клименок [24], Жан Кокто пересоздает миф, раскрывая в нем свою личность, авторское творчество. Раскрытие античной фабулы происходит через рассказ о поэте и его предназначении для мира, сути искусства как эстетической душевной составляющей. Исследователь также заостряет внимание на том, что конструирование собственного мифотворчества производится посредством интертекстуальности в качестве ключевого приема.

Н.М. Агостиною [1] и Е.В. Гнездилова [9, 10] рассматривают творчество французского писателя и режиссера в контексте таких модернистских течений, как орфизм, дадаизм и сюрреализм и выдвигают мнение о том, что развитие эстетических представлений Ж. Кокто соответствует в целом основным принципам модернизма. Но было бы некорректно говорить о нем только в контексте представителей одного из модернистских течений искусства XX века; сам поэт неоднократно отрицал свою причастность к какому-либо модернистскому художественному направлению, хотя и «... участвовал в экспериментах футуристов и дадаистов, был знаком с орфической теорией Робера и Сони Делоне, боготворил Пикассо и его кубистические работы, использовал в своем многогранном творчестве принципы поэтики сюрреализма» [9; с. 2].



«Обращаясь к структуре древнего мифа, Кокто не стремился к «вечному возвращению», все его творчество направлено в будущее, к новым интерпретациям, а не к декодированию уже использованных знаков» [1; с. 87].

Подробным рассмотрением и выделением мифологем, сформировавшихся в творчестве французского драматурга и режиссера еще в 20-е гг., занимается А.В. Клименок в статье «Приемы автомифологизации в творчестве Жана Кокто» [24]. Анализ таких понятий как «ангел (Эртебиз)», «внутренняя тьма поэта», «зеркало», «сон», «смерть» в рамках рассмотрения собственного мифотворчества французского поэта и режиссера способствует пониманию его концепции «ирреального реализма», объединяющего и синтезирующего «реальное» и «фантастическое». Данная особенность мифопоэтики мастера наиболее ярко отражена в его кинотрилогии «античного периода».

Жана Кокто и его творчество высоко ценили во Франции. Было написано и издано большое количество монографий, научных статей, рецензий и журнальных заметок, посвященных его жизни и великому таланту. Однако в отечественном киноведении его произведения практически никто не исследовал.

Более того, литературное творчество Ж. Кокто как в западной, так и российской науке остается недостаточно полно осмысленным и мало изучено.

В своей диссертации О.И. Зеленина [21] делает подробный обзор существующих на данный момент ключевых французских и российских исследований и выдвигает следующее предположение:

«С одной стороны, Кокто не вписывался в каноны литературы социалистического реализма, и это, надо полагать, вызывало неприятие его

творчества, с другой – его художественный метод тяготел в большей степени к модернизму – литературному направлению, которое долгое время не получало признания со стороны отечественной критики и литературоведения» [21; с. 3].

Научную литературу по выбранной теме можно условно разделить на следующие блоки:

1. Источники, посвященные изучению античной мифологии;
2. Источники, исследующие античную мифологию в искусстве;
3. Источники, которые сосредоточены на изучении творчества Ж. Кокто;
4. Источники методического и методологического плана.

Первый блок составляют работы в области теории мифа, подробно анализирующие и раскрывающие строение, композицию и архитектуру античной мифологии. Сюда относятся тексты философско-культурологического характера «Логика мифа» Я.И. Голосовкера [11], «Диалектика мифа» А.Ф. Лосева [31], «Поэтика мифа» Е.М. Мелетинского [32], «Функции мифа в культуре» В.М. Пивоева [34], «Миф» М.И. Стеблин-Каменского [37], «Греческая мифология» А.А. Тахо-Годи [39] и «Аспекты мифа» М. Элиаде [51]. Книги Р. Грейвса [13] и И.М. Дьяконова [16], в свою очередь, излагают сюжеты мифов в русскоязычном переводе.

«Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе» М.Е. Грабарь-Пассек [12] и учебное пособие Е.А. Дробышевой «Мифологические сюжеты в искусстве» [14] относятся ко второму блоку. В них представлены наиболее известные сюжеты античной и библейской мифологии, нашедшие свое отражение в произведениях искусства различных жанров. Также сюда входит статья М.А. Корецкой «Экранизация мифа:

трудности перевода» [26], в которой содержится описание факторов, свидетельствующих о значительной «мифогенности» кинематографа и, с другой стороны, жанровых отличительных черт мифологических текстов, которые осложняют процесс экранизации.

Третий блок информации включает в себя наибольшее количество научных источников, а потому целесообразнее выделить в нем два раздела.

Первая подгруппа дает общее представление о биографических и художественных особенностях личности Жана Кокто. Этому посвящены научные тексты И. Азизяна «Стиль души. Жан Кокто. Личность и творчество» [3], Е.В. Гнездиловой «Жан Кокто и художественная революция первой четверти XX Века» [10], О.И. Зелениной «Ж. Кокто: эстетические взгляды и художественная практика» [21], А.В. Клименок «Приемы автомифологизации в творчестве Жана Кокто» [24] и П. Лепрона «Современные французские кинорежиссеры» [29].

Вторая подгруппа включает в себя книгу Е.В. Гнездиловой «Античный миф как основа эстетической концепции Жана Кокто» [9], статьи Н.М. Агостиныю «Миф в творчестве Жана Кокто: Индивидуальный характер отражения констант универсальной культуры» [1], А.В. Клименок «Интертекстуальность в пьесах Ж. Кокто «античного периода» [23], а также А.Н. Таганова «Образ Орфея в литературном и кинематографическом творчестве Жана Кокто» [38]. Исследователи утверждают, что в творчестве Ж. Кокто заметны эстетические инновации, предшествующие современным культурным традициям в сфере литературы, искусства. В его творчестве античный миф становится философской и эстетической тенденцией.

Заключительный блок включает в себя исследования рецептивной эстетики А.В. Ашаевой и Е.А. Чиглинцева («Рецепция античности: актуальные исследовательские тенденции в современном зарубежном антиковедении (опыт историографического обзора)») [5], Н.Н. Левакина

(«Художественная рецепция как литературоведческое понятие (к вопросу понимания термина)») [27], Н.Н. Летиной «Теоретические основания рецепции в провинциальном искусстве» [28] и монографию Е. А. Чиглинцева «Рецепция античности в культуре XX – XXI вв» [49].

### **Проблема исследования.**

На сегодняшний день круг кинофильмов Кокто, попавших в поле зрения исследователей, крайне ограничен, что не дает возможности составить целостное представление об авторской специфике рецепции античных сюжетов.

**Объектом исследования** являются античные сюжеты в «Орфической» трилогии Жана Кокто, включающей в себя фильмы «Кровь поэта» (1932), «Орфей» (1950), «Завещание Орфея» (1960).

**Предмет исследования** – специфика рецепции античных сюжетов в «орфической» трилогии Жана Кокто. Материал исследования – эти кинофильмы.

**Цель исследования** – выявить своеобразие рецепции античных сюжетов в европейском кинематографе XX века посредством анализа фильмов Ж. Кокто.

Для достижения поставленной цели необходимо выполнить следующие **задачи**:

1. Показать важные теоретико-методологические составляющие анализа рецепции мифологии в искусстве на материале исследований ученых-компаративистов и положений школы «рецептивной эстетики»;
2. Обозначить формы воплощения мифологического наследия в западноевропейском кинематографе XX века;

3. Рассмотреть эволюцию античных сюжетов об Орфее и Эвридике на опыте мирового кино;

4. Исследовать особенности осмысления и интерпретации древнегреческих мифов в фильмах Ж. Кокто на материале кинофильмов «Кровь поэта» (1932), «Орфей» (1950), «Завещание Орфея» (1960).

5. Обобщить полученные данные о специфике рецепции античных сюжетов в кинематографе Ж. Кокто.

Исследовательская гипотеза заключается в следующем: рубеж XIX-XX вв. ознаменован новой волной обращения авторов к античности, поисками новых методов изображений трагических взаимоотношений человека и мира в целом. Миф становится привлекательным жанром в искусстве XX века и манит современных культурных деятелей, включая художников своим интересным для интерпретации объектом изображения, изменчивостью, текучестью и многовариативностью. В рамках кинематографа главной формой воплощения мифологического наследия становится жанр «пеплум», расцвет которого приходится на 60-е годы прошлого столетия. Для режиссеров же авторского кино данного этапа становится характерно собственное автомифотворчество, представители обозначенного периода стремятся создать индивидуальный миф. Причем у истоков новой «мифологической» кинодрамы стоит фигура Жана Кокто, воплотившего принцип художественной мифологической рецепции (античность как современность: наполнение античных сюжетов и образов современным звучанием, актуальными темами) не только в литературе («Адская машина»), но и в театре («Антигона», «Царь Эдип») и в кино («Орфей», «Завещание Орфея»): античный сюжет, как никакой другой, подходил для его метода «ирреального реализма».

**Методологической и теоретической основой** исследования стали работы в области теории мифа Н.М. Агостиныо [1], И. Азинян [3],

Е.В. Гнездилова [9, 10], Я.И. Голосовкер [11], М.Е. Грабарь-Пассек [12], Е.А. Дробышева [14], О.И. Зелениной [21], А.В. Клименок [23, 24], М.А. Корецкой [26], А.Ф. Лосева [31], Е.М. Мелетинского [32], В.М. Пивоева [34], М.И. Стеблин-Каменского [37], А.Н. Таганова [38], А.А. Тахо-Годи [39], П.Б. Тычкина [45], М. Элиаде [51]; теории рецептивной эстетики А.В. Ашаевой и Е.А. Чиглинцева [5], а также Н. Н. Левакина [27] и Н.Н. Летиной [28]. Исследование основано на базовых принципах современной теории изобразительного искусства В.И. Жуковского [19] и Н.П. Копцевой [18], а также методе философско-искусствоведческого анализа произведений изобразительного искусства.

**Научная новизна** работы определена тем, что творческое наследие Жана Кокто, в том числе и цикл его «античных» фильмов, до сих пор находятся на периферии изучения в мировом киноведении.

Данная работа является целостным, систематизирующим и обобщающим исследованием, посвященным восприятию античного мифа в фильмографии Жана Кокто, основанным на методологии школы рецептивной эстетики и философско-искусствоведческом анализе.

### **Структура работы.**

Исследование включает введение, в котором обосновывается актуальность темы, формулируется цель, задачи работы, 2 главы (7 параграфов) и список литературы, состоящий из 56 источников.

### **Апробация.**

Результаты исследования могут быть использованы при изучении творчества Жана Кокто, разработке курсов по истории зарубежного киноведения XX века, истории французского кино, а также при разработке различных семинаров, посвященных проблемам восприятия античности в искусстве XX века.

# **1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЦЕПЦИИ МИФА В ИСКУССТВЕ**

Первая глава посвящена теоретическим основам и проблемам изучения рецепции античных сюжетов в кинематографе. В первом подпункте раскрываются ключевые понятия для данного исследования, такие как «миф» и «античные сюжеты» через обзор классических исследований строения, композиции и архитектоники античной мифологии. Во втором определяется смысловая конфигурация термина «рецепция» на основании исследований ученых школы рецептивной эстетики, объясняется специфика рецепции в рамках кинематографического искусства. В третьем оформляется круг мифов, которые стали репрезентативными в искусстве XX века, названы наиболее популярные античные сюжеты и образы, а также обозначены писатели и режиссеры, которые к ним обращались.

## **1.1 К определению понятия «миф» в отечественной и зарубежной науке**

Перед изучением опыта исследования художественной рецепции, необходимым шагом видится рассмотрение эволюции ключевых понятий, определяющих направление данного исследования, у классических хрестоматийных исследователей антиковедения, филологов, культурологов и других представителей отраслей научного знания.

Рассмотрению, осмыслению и разработке теории мифа посвящено многообразное множество научно-исследовательской литературы, а потому

кажется неудивительным тот факт, что существующие трактовки понятия «миф», а также позиции его исследования неоднократно подвергались критике и переосмыслились, в связи с чем в современной науке не представляется возможным выделить общепринятое определение данного феномена.

Так, например, для научного сообщества революционным стал перелом, произошедший на рубеже XIX и XX веков, когда под мифом стало пониматься повествование, которое «там, где оно возникало и бытовало, принималось за правду, как бы оно ни было неправдоподобно», о чем говорил советский филолог М.И. Стеблин-Каменский в своей работе «Миф» (1976) [37; с. 87]. Ученый особо акцентировал свое внимание на утверждении о том, что «миф это не жанр, не определенная форма, а содержание, как бы не зависимое от формы, в которой оно выражено. Миф – это произведение, исконная форма которого никогда не может быть установлена» [37; с. 87].

Схожего мнения придерживается философ и писатель румынского происхождения Мирча Элиаде, автор одной из наиболее глубоких работ в сфере исследования природы мифов «Аспекты мифа» (1964). Его толкование мифа звучит так: «Миф излагает сакральную историю, повествует о событии, произошедшем в достопамятные времена “начала всех начал”. Миф рассказывает, каким образом реальность, благодаря подвигам сверхъестественных существ, достигла своего воплощения и осуществления, будь то всеобъемлющая реальность, космос или только ее фрагмент: остров, растительный мир, человеческое поведение или государственное установление. Это всегда рассказ о некоем “творении”, нам сообщается, каким образом что-либо произошло, и в мифе мы стоим у истоков существования этого “чего-то”» [51; с. 15–16].

М. Элиаде выделяет основные положения, характеризующие любой миф:



- 1) представляет подвиги сверхъестественных существ;
- 2) преподносится как абсолютная истина, существующая в рамках реального мира, и обладает сакральной наполненностью (поскольку является следствием созидательной деятельности сверхъестественных созданий);
- 3) всегда имеет отношение к созданию и в процессе познания человеком объясняет «происхождение» вещей (философ выделяет следующие разновидности мифов: космогонические, мифы обновления и мифы о конце света);
- 4) так или иначе «проживается» аудиторией, которая захвачена воссозданными в памяти и реактуализировавшимися событиями.

Е.М. Мелетинский в «Поэтике мифа» [32] формулирует понятие «мифологического мышления», при этом вводя, казалось бы, парадоксальную мысль о том, что каждый отдельно взятый миф оказывается своеобразной попыткой преодоления основ мифологического мышления. Рассматривая теоретические положения мифологии как таковой, а также функциональную направленность мифа, ученый подчеркивает социальность мифа, выраженное в нём стремление гармонизировать отношения человека с обществом и общества – с природой; миф рассматривается как своеобразный регулятор этих отношений.

В работе В.М. Пивоева «Функции мифа в культуре» [34] с анализом синкретизма мифа и первобытной культуры ключевой мыслью становится то, как через функции мифа раскрывается его сущность.

В противовес данной позиции следует познакомиться с концепцией работ философов А.Ф. Лосева [31] и Я.Э. Голосовкера [11]. Позиция исследователей досконально показывает соотношение мифа и научного мира науки в отечественной философской традиции XX века.

Я.Э. Голосовкер в своей работе «Логика мифа» [11] критикует позицию соотношения мифологического мышления и знания как некие диаметрально противоположные категории. Мифологическое мышление не рассматривается как примитивное, первобытное, не снижается до инфантилизма. Оно идеально вписывается в искусство и поэзию, как сферы, наделенные образами, методами мифологического мышления. Напротив, ученый настаивает на том, что миф является формой знания с гносеологическим наполнением, рассматриваемым в античной культуре и контекстуальной призме научного рационализма конца XIX – начала XX века.

Проблема корреляции мифа и науки интересовала и его предшественника, А.Ф. Лосева. Миф выступает у А.Ф. Лосева как: «...данная чудесная личностная история» [31; с. 212]. В отличие от Я.Э. Голосовкера, он не стремится ограничить данный феномен какими-либо терминологическими рамками, вместо этого углубляясь в титанические размышления о феномене как о «жизненно ощущаемой и творимой вещественная реальностью», «чисто вещественной действительностью, являющейся, однако, в то же время и отрешенной от обычного хода явлений и содержащей в себе поэтому разную степень иерархичности», история в которой есть «своя собственная, специфическая разделенность и диалектическое противоречие» [31; с. 202, 203, 210].

А.А. Тахо-Годи продолжает научное направление своего учителя, А.Ф. Лосева, в своей работе «Греческая мифология» (1989) [39]. Исследовательница проводит существенное разграничение между понятиями миф, эпос и логос. Данные категории никогда не смешивались в сознании древнего грека, в отличие от мировосприятия современного человека, т.к. эпос – это повествование, слово о подвигах, а термин «логос» связан с эволюцией аналитического мышления в классический период разработки

научных, философских и исторических жанров литературы. Миф, по мысли филолога-классика, является мыслительно-чувственным обобщением действительности, иными словами, это «упорядоченное единство существовавших первоначально в дифференцированном виде «слов», обобщающих для древнего человека представление о том мире, в котором он живет, и о тех силах, которые этим миром управляют» [39; с. 8].

Приведенные выше определения и толкования мифа свидетельствуют о том, что он представляет собой категорию более универсальную и всеобъемлющую, чтобы ограничить данный феномен какими-либо терминологическими рамками, определив миф как выдумку или жанр, форму мышления или же науку, догмат или аллегория. Чтобы определить и сузить направление данного исследования, необходимо уделить особое внимание термину «античные сюжеты». Он был предложен М.Е. Грабарь-Пассек в работе «Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе» (1966) [12]. Под античными сюжетными единицами автор понимает «те сюжеты, которые уже в самой античной литературе были оформлены в литературных произведениях, а не те, которые связаны с историческими образами и событиями древнего мира» [12; с. 7]. Популярным античным сюжетом является миф об Орфее и Эвридике, к которому в своих буколических произведениях обращаются крупнейшие римские поэты Вергилий и Овидий. Именно они становятся классическим образцом и источником знания орфической темы для большинства авторов западноевропейской и отечественной литературы XX века. Кроме того, валентность данного сюжета можно заметить и в античной литературе, и в пришедшей ей на смену христианоцентричной культурной парадигме, и в искусстве Нового времени. Античность, что характерно для средневекового обращения авторов к мифу об Орфее и Эвридике, при этом переплетается с элементами рыцарской куртуазной литературы, однако образы

древнегреческих героев остаются равными своему отражению в произведениях Вергилия и Овидия.

Таким образом, несмотря на обилие разнообразных произведений, чьи авторы обращаются к античным сюжетам, преобразовывая, интерпретируя и поднимая соответствующие темы и образы, заложенные в многополярном, поливариативном и многоаспектном по своей природе мифе в зависимости от социокультурных условий, господствующей парадигмы, направлений в искусстве, авторского творческого метода и осмысления античного мифа, все они восходят к античному наследию, как базису или канону, не требующему такого решительного переосмысления.

В качестве рабочей гипотезы, релевантной для анализа мифа в творчестве Ж. Кокто, данному исследованию продуктивной опорой может выступить понимание мифа как синтеза вымышленного и реального; универсальной модели, сосредоточившей в себе многовековой опыт человечества, являющейся мысленно-чувствующим осмыслением окружающей действительности; чувственного образа, наполненного метафорическим содержанием.

## **1.2 Опыт исследования рецепции античного мифа**

Хотя исследовательское направление «рецепция античности» имеет особую востребованность в зарубежном и отечественном антиковедении, общепринятое и понятное определение терминологической единицы до сих пор достоверно не получено. Равно как ученые, так и мастера художественного слова рассматривали в своих трудах рецепцию мифологического (Н.И. Кареев [47], Е.А. Чиглинцев [49], Т.А. Шарыпина [50]), творческого (О.А. Касьянова [22], М.К. Меньщикова [33]),

М.В. Цветкова [48]), религиозного (К.М. Антонов [4], Г.Н. Боева [6], С.В. Козаногин [25]), философского (Е.А. Бутина [8], Т.П. Лифинцева [30], А.Л. Семенова[35]) и других кодов в литературе и культуре. Так, еще в конце XVIII – начале XIX веков немецкий мыслитель и писатель И.В. Гёте предпринял попытку выявить особенности художественной рецепции, хотя формирование основных теоретических положений произошло только в середине XX века. Так, он выделил три основных типа художественного восприятия: «1) наслаждаться красотой, не рассуждая; 2) судить, не наслаждаясь; 3) судить, наслаждаясь, и наслаждаться, рассуждая» [27; с. 308].

Под рецепцией обычно понимали «эпизодическое... сознательное заимствование идей, материалов, мотивов, берущихся за образец, с целью поставить его на службу собственным эстетическим, этическим, политическим и др. интересам» [27; с. 295]. Однако очень скоро позицию Н.Н. Летиной подвергли критике. Н.Н. Левакин, разграничив термины рецепции, интертекстуальности и интерпретации, как форму восприятия, диалог текстов и, соответственно, как собственную трактовку ранее созданного, настаивал на том, что рецепция – сообразное культуре обращение к классическому наследию с целью его освоения и восприятия.

Его определение рецепции звучит следующим образом: «Художественная рецепция есть восприятие и перевоссоздание на основе воспринятого (прочитанного, пережитого, увиденного, осознанного) собственных текстов (мыслей, идей, впечатлений, картин)» [27; с. 309].

Всегда лежащие в ее основе конструктивные принципы «пересоздания» и «воссоздания» дают научному сообществу более широкое и, вероятно, корректное осознание самого феномена рецепции. «Пересоздание» – понятие, введенное Г.Ф.В. Гегелем и определенное им как «вторжение в имманентный мир понятий», а также представляющее собой в трудах В.М. Жирмунского «новое творчество из старых материалов» [17; с. 21],

создает понимание рецепции не столько как элементарного заимствования, сколько совместного творчества. Одним из критериев сотворчества становится бессознательное навязывание своей картины мира и способы ее воплощения в реальность другому автору. Таким образом, можно наблюдать сложный процесс восприятия произведения другого автора, а также текст, созданный реципиентом на основе воспринятого.

Рецепция есть неизменный диалог прошлого и настоящего: писатели видят в текстах своих коллег определенные концепты, контексты, мировые тенденции, отражающиеся в их современности. И эти открытия меняются от эпохи к эпохе. Е. А. Чиглинец и А. В. Ашаева усматривают в этом главную методологическую проблему для исследователей рецепции античности как «совершенно новый взгляд на отношения античности и современности. Ч. Мартиндейл, профессор Бристольского университета, прямо говорит о том, что рецепция может бросить вызов традиционным представлениям о «классике», которые, по его мнению, до сих пор базируются на позитивистском подходе» [5; с. 164].

Е.А. Чиглинец, один из главных теоретиков антиковедения, и А.В. Ашаева, авторы научной работы «Рецепция античности: актуальные исследовательские тенденции в современном зарубежном антиковедении (опыт историографического обзора)» [5] в ходе анализа ключевых исследований по данной теме выявляют три главных научных источника, оказавших колоссальное влияние на формирование данного направления в рамках научной отрасли.

Современная теория рецепции берет свои истоки из Констанцкого университета, расположенного в Германии. В учебном заведении была сформирована группа исследователей, занимающаяся изучением рецептивной эстетики. Начало было положено в 1967 году, когда в ходе своей лекции историк и теоретик литературы Ханс Роберт Яусс изложил

основы данной теории. Обозначив новое направление в структуралистском понимании текста, немецкий ученый выдвинул тезис о том, что «главной становится идея диахронии как динамического взаимодействия эпох прошлого и настоящего посредством диалога между читателем и автором, что концептуализировалось во введенном Х.Р. Яуссом понятии “горизонт читательских ожиданий”» [5; с. 162]. Горизонт ожиданий состоит из двух уровней: горизонт ожидания читателя и горизонт ожидания произведения. Первое представляет собой личный опыт читателя, состоящий из предшествующих знаний из разных областей, а второе – идеи, смыслы, коннотации, вкладываемые автором в свое произведение. По словам Е.А. Чиглинцева, «Х.Р. Яусс предлагает читательские ожидания определить в рамках эстетического переживания, выражающегося в опыте эстетического восприятия, который предполагается всегда при истолковании текста в процессе рецепции» [5; с. 163].

Профессором Каирского университета, Ахмедом Этманом показана модель рецепции через призму восприятия античной культуры Востоком. Демонстрация западной античной традиции показана в условиях собственной культуры, религиозных предпочтений и исторического опыта. «Стилизация, художественная имитация или даже упрощение, необходимое для включения античного наследия в культурные практики стран, темпорально, географически и цивилизационно удаленных от греко-римской античности, предполагают, с одной стороны, наличие «культурных посредников», а с другой – создание новой культурной традиции в этих уже постколониальных странах, где греко-римская античность становится доминирующей частью культурно-исторической практики» [5; с. 167].

Представляют особый интерес рассуждения Е.А. Чиглинцева и А.В. Ашаевой [5] на тему того, как сочетается в современных исследованиях применение теории рецептивной эстетики к античному материалу с

методами и подходами, которые обрели популярность в гуманитарных науках с конца XX века. Примером могут служить научные изыскания Ванды Зайко, лектора Бристольского университета. Гендерный подход формирует так называемую феминистскую модель рецепции античности, т.е. в отношении известных античных сюжетов авторы используют «женский взгляд» в своих исследованиях, а психоанализ позволяет изучить и «меняющиеся риторические позиции и стили», демонстрирующие психическую неустойчивость в отношениях двух героев, и «идентификацию позиции читателя» в отношении определенного текста» [5; с. 169].

Долгое время в исследованиях рецепции античного наследия внимание было сконцентрировано вокруг литературных произведений и значительно реже – в других сферах искусства (популярны мифологические сюжеты в опере и театре). Возникший в век научно-технической революции кинематограф оказал значительное влияние на восприятие античных сюжетов массовой культурой. Я.Л. Забудская [20] выдвигает предположение о том, почему мифологические сюжеты приобрели в кинематографе такую популярность и распространенность буквально с его зарождения: «благодаря кино античные сюжеты нашли путь к широкой публике, незнакомой с греческой и римской литературой; кино, в свою очередь, благодаря античным сюжетам обретало культурную значимость. Использование античных имен и сюжетов сразу придавало глубину даже самому легкомысленному сюжету (например, немой фильм 1917 г. «Рабыня Фидия»)» [20; с. 8].

Джоанна Пол, лектор Ливерпульского университета, и Марианна Макдоналд, профессор Калифорнийского университета Сан-Диего, занимаются рассмотрением исторических фильмов как полноценных источников по рецепции. М. Макдоналд находит другое объяснение данному феномену, рассуждая об использовании фильмов в учебном процессе: «Фильм напоминает миф тем, что получает доступ к подсознанию», – пишет



она, – «и в изучении античного мифа «современный миф», который представляет собой фильм, может приблизить студентов к осознанию того, насколько понятие античного мифа искажено временем» [5; с. 164].

Помимо прочих, их занимает вопрос о кинематографической трактовке античности в культуре. Как прямая, так и косвенная рецепция античного материала по определению предполагает сильное преобразование источника, так называемую киноадаптацию. Более того, Я.Л. Забудская приходит к выводу о том, что съемки полноценных экранизаций мифологического наследия за всю историю кинематографа предпринимались крайне редко: к ним можно отнести «Одиссею» Франко Росси (1968 г.), «Электру» (1962), «Троянок» (1971) и «Ифигению» (1977) Михалиса Кокоянниса, «Эдипа» Тайрона Гатри (1957 г.) и Питера Сэвилла (1967 г.). Объясняется это тем, что «попытки буквального следования духу и букве в фильмах Гатри и Сэвилла (первый – это фильм-спектакль в тяжелых костюмах, масках и с нарочитой игрой, второй сочетает стилистику пеплума с текстом Софокла) не имели успеха ни у зрителей, ни у критиков» [20; с. 10].

Подводя итог разговору об опыте исследования рецепции античного наследия, стоит отметить, что формирование основных теоретических положений произошло в середине XX века. Тогда было сформулировано современное понимание рецепции как перевоссоздания на основе ранее обдуманного, прочитанного или увиденного, что расширило смысловую конфигурацию термина от примитивного заимствования. Изначально теоретики рецептивной эстетики сосредотачивали свое внимание на литературных произведениях на античные сюжеты, интерес к которым возник у авторов в период Возрождения. Однако очень скоро возможности кинематографа, соединившего визуальный ряд и текст, как нового перспективного вида искусства, преобразит перцепцию мифологического наследия у зрительских масс.

### 1.3 Формы воплощения мифологического наследия в западноевропейском кинематографе XX века

Обращение к античным сюжетам с целью актуализации современных проблем явление далеко не новое в искусстве. Интерес к античному наследию был распространен и в искусстве Средневековья, и в период Возрождения с расцветом идеологии гуманизма. Однако именно в XX веке и благодаря кинематографу античность из знания элитарного становится частью культуры широких масс. Причина тому – сложившийся еще при немом кино и получивший в 60-е гг. настоящий расцвет жанра «пеплум». Строго говоря, рамки направления Sword and Sandal «Меча и Сандалии» шире, чем рецепция античных сюжетов. Пеплум представляет собой особый жанр костюмированного исторического кино на преимущественно античные или библейские сюжеты, с характерно большим хронометражем и масштабными батальными сценами.

Тамара Федоровна Теперик, доктор филологических наук в Московском государственном университете им. М.В. Ломоносова, посвятившая не одну научную работу рецепции античного наследия в кинематографе, рассуждает так: «Рецепция античного наследия по-разному представлена в пеплумах и других жанрах кино, в пеплумах приоритетное положение занимают, как правило, исторические фильмы, посвященные великим людям или великим событиям античности, в то время как интерес к литературному материалу чаще представлен рецепцией мифа, чем конкретного художественного текста» [43; с. 468].

Также в статье «Рецепция античности в кинематографе: три версии о 300 спартанцах» ученая отмечает то, что преобладающее большинство фильмов в рамках направления рецепция античности снимаются на основе исторических образов, нежели мифологических. «Это, прежде всего, фильмы

об Александре Македонском и Сократе, Юлии Цезаре и Клеопатре» [42; с. 56].

Однако существует целый пласт титанических мифологических образов и эпизодов, чья проблематика включает в себя центральные онтологические темы, лежащие в основе культуры, которые позволяют актуализировать мотивы мифов на ином материале. Для разных этапов развития европейской культуры характерен интерес к разным античным сюжетам. «Сюжет об Эдипе – это повод для актуального политического намека и бесконечных размышлений о роли судьбы; сюжет об Орфее – это символ смерти и бессмертия художника; сюжет об Атридах – пример мести и возмездия; Троянский поход – изображение ужасов войны; впрочем, интерпретация любого сюжета и персонажа может быть перевернута с ног на голову уже со времен Шекспира, высмеявшего Гектора в угоду малоизвестному античности Троилу и представившего Терсита циничным мудрецом» [20; с. 8].

Таким образом, востребованный в ту или иную пору античный сюжет может быть по-разному интерпретирован и воссоздан режиссерами в соответствии с их собственным режиссерским стилем, мифотворчеством или мировоззрением.

Представители западного научного сообщества, Дж. Клаус [52], К. Маккинон [54] и М. Уинкле [56], выделяют десять титанических образов и эпизодов из греческой мифологии, получивших особое распространение в искусстве, а в частности и в кинематографе XX века. Поскольку эволюция художественной рецепции в кино плотно связана с рецепцией в литературе, то закономерно будет рассмотреть репрезентативность определенных мифологических сюжетов и образов в симбиозе этих сфер.

1. Троянская война как эпический и литературный сюжет. Поэмы Гомера и пьеса Жана Жироду «Троянской войны не будет» (1935г). Фильм «Елена Троянская» Альфонсо Брешия (1973).

2. «Илиада» Гомера. Кинематографические версии - «Влюбленный Парис» Марка Аллегре (1953), «Троянская война» Дж. Ферроне (1961) и «Гнев Ахилла» М. Джиролами (1962).

3. Мифы в «Одиссее» Гомера. Варианты сюжета в кинематографических версиях: «Странствия Одиссея», (1954 г. реж. М. Камерини), «Одиссея» Франко Росси (1968), «Одиссея» А. Кончаловского (1997), «Взгляд Одиссея» Тео Ангелопулоса (1995), «О, где же ты брат?» братьев Коэнов (2000).

4. События до Троянской войны. «Ифигения в Авлиде» Еврипида (406 г. до н. э.) и фильм Н. Какоянниса «Ифигения» (1977 г.), Жана Расина «Ифигения» (1674).

5. Мифы о Геракле. Геракл в трагедиях Еврипида и Софокла, «Седьмой подвиг Геракла» (1963) Василия Делижанова, пьеса Фридриха Дюрренматта «Геркулес и Авгиевы конюшни» (1954). «Подвиги Геракла» реж. Пьетро Франчиши (1958).

6. Мифы о судьбе героев Троянской войны. Трагедия Еврипида «Троянки» и одноименный фильм Н. Какоянниса (1971).

7. Миф об Электре. «Электра» Еврипида, «Электра» Софокла. Экранизация «Электры» Еврипида: фильм «Электра» Какоянниса (1962). Пьеса «Электра» Ж. Жироду (1937). Миф об Оресте у Еврипида (трагедия «Орест», 408 г.) и Ж.-П. Сартра (пьеса «Мухи», 1943). Переосмысление образа Электры в фильме Миклоша Янчо «Электра, любовь моя» (1974).

9. Мифы об Орфее и Еврипиде в античной литературе: «Агамемнон» Эсхила, «Алкеста» Еврипида, «Аргонавты» Апполония Родосского, «Георгики» Вергилия, «Метаморфозы» Овидия. Пьесы «Орфей» (1925) Жана Кокто и «Еврипидка» (1941) Жана Ануя. Кинофильмы «Кровь поэта» (1932), «Орфей» (1950), «Завещание Орфея» (1960) Жан Кокто. Французско-бразильский фильм «Черный Орфей» (1959) Марселя Камю. Пьеса Тенесси Уильямса «Орфей спускается в ад» (1957), её экранизации (фильмы «Орфей спускается в ад» 1960г. и 1991г). А также фантастическая мелодрама Винсента Уорда «Куда приводят мечты» (1998).

10. Медея. «Медея» Еврипида (431 до н. э) и «Медея» Ж. Ануя (1947). Кинофильмы Пьера Паоло Пазолини «Медея» (1969) и «Медея» Ларса фон Триера (1988).

Существующая на данный момент классификация форм воплощения в кинематографе античных сюжетов принадлежит уже упомянутой ранее Т.Ф. Теперик, и подразделяется на высокую и массовую культуру. Рецепция античных сюжетов в европейском кино XX века представлена в виде пеплума и артхауса.

«В пеплуме объектом изображения становятся события военной истории («Триста спартанцев», «Спартак») или биографии знаменитых людей (мифологических или исторических – Геракл, Александр, Цезарь, Клеопатра)» [20; с. 9]. Источниками при этом могут выступать тексты античных мифографов, комиксы, а также литературные источники.

«Интеллектуальное кино предпочитает литературные сюжеты, прежде всего трагедию – это и «Эдип» (1967 г.) и «Медея» (1969) Пьера Паоло Пазолини, «Медея» Ларса фон Триера (1988), «Ифигения» М. Какоянниса (1977 г.) и «Электра, любовь моя» Миклоша Янчо (1974) и т.д.» [20; с. 9]. Для

режиссеров авторского кино характерно использование косвенной рецепции, когда действие переносится в современность.

Однако для 30-х годов, когда жанр пеплума находился на этапе начального развития, фигура Клемана Эжена Жана Мориса Кокто, который заявил о себе, с новаторской для своего времени позицией подхода к воплощению античных тем и образов в кинематографе, становится определяющей по многим причинам. Французский режиссер воплотил принцип художественной мифологической рецепции, навсегда изменив функциональность мифа, что дало возможности бесконечной художественной игры, аналогий и параллелей, ожидаемых и неожиданных. Он предопределил ключевую режиссерскую тенденцию на последующие годы – создание автомифотворчества на основе игры с сюжетом, осовременивания античных сюжетов актуальными темами и прочтения в современном звучании, т.е. обусловив в качестве главной ценности рецепции античного наследия в современной культуре ценность эвристическую.

И для своих целей Ж. Кокто избирает ничто иное, как орфический сюжет, символ смерти и бессмертия художника. Однако проблематика сюжета этим не ограничивается и включает в себя: 1) любовную; 2) философскую; 3) значение искусства; 4) сакральную; 5) тему смерти; 6) социальную. Многообразие ключевых тем и способов их интерпретации и перевоссоздания авторами, обращавшихся к его рецепции, объясняет высокую валентность мифа об Орфее и Эвридике в искусстве.

Во многом благодаря влиянию философских работ Ф. Ницше и эстетики персонализма Ш. Пеги, Э. Мунье и П. Рикера на искусство XX века миф об Орфее получил трансформированную черту, ранее неактуализированную предшественниками в такой мере: абсолютизируется сила искусства и способность Орфея подчинять себе живую и неживую материю.

Так и Ж. Кокто производит слом в восприятии массовой культуры античности не как цели и образца, а как средство познания современности.

*Выводы к первой главе:*

Обращение к сюжетам, образам и мотивам древнегреческой мифологии, их интерпретация, авторская мифологизация и мифотворчество есть неотъемлемая часть художественной практики мирового кинематографа. Глобальный характер данного интереса определяет актуальность исследований мифа как объекта изучения различных представителей научной отрасли. Рассмотрению, осмыслению и разработке теории мифа посвящено многообразное множество научно-исследовательской литературы, а потому кажется неудивительным тот факт, что существующие трактовки понятия мифа, а также позиции его исследования неоднократно подвергались критике и переосмыслялись, в связи с чем в современной науке не представляется возможным выделить общепринятое определение данного феномена. Выявленные в ходе обзора классических исследователей, занимающихся изучением мифа как категории, определения и толкования мифа свидетельствуют о том, что он представляет собой категорию более универсальную и всеобъемлющую, чтобы ограничить его какими-либо терминологическими рамками, определив миф как выдумку или жанр, форму мышления или же науку, догмат или аллегория. Потому в рамках данного исследования будет задействовано понятие «античные сюжеты», т.е. сюжеты, оформленные уже в самой античной литературе в литературных произведениях.

Была определена смысловая конфигурация термина «рецепция» на основании исследований ученых школы рецептивной эстетики, сложившейся в XX веке, и выявлено, что она выходит за пределы поверхностного заимствования. Ключевыми понятиями для современного понимания этого

феномена являются пересоздание и воссоздание. Специфика рецепции в рамках кинематографического искусства определяется тем, что благодаря кинематографу античность из элитарного знания становится частью культуры широких масс. В 50–60-е года прошлого столетия свой расцвет и «золотой век» получает такой жанр исторического кино как «пеплум», истоками которого выступают итальянская «Кабирия» (1914) Джованни Пастроне и американская «Нетерпимость» (1916) Дэвида Гриффита. Сложившийся еще при немом кино, именно он поспособствовал развитию направления рецепции античности в кинематографе. Нередко в фильмах данного жанра можно наблюдать значительные расхождения с реальными историческими фактами в угоду зрелищности, а в случае, если источником выступает литературный сюжет – то и с сюжетными. Это происходит, поскольку рецепция в кинематографе по определению предполагает сильное преобразование источника, так называемую киноадаптацию: съемки полноценных экранизаций мифов за всю историю кинематографа предпринимались крайне редко и не имели успеха у зрителей. Однако широта интерпретаций сюжетов, образов, обстановки мифологических эпизодов при прямой (пеплум), и косвенной (авторское кино) рецепции значительно отличается.

Цикл античных фильмов Ж. Кокто является репрезентативным для данной темы по многим причинам. Во-первых, сдвиг в восприятии массовой культуры античности как средства познания современности происходит именно благодаря поэту, писателю и режиссеру Жану Кокто, поскольку он первым воплотил принцип художественной мифологической рецепции не только в литературе («Адская машина»), но и в театре («Антигона», «Царь Эдип») и в кино («Орфей», «Завещание Орфея»). Он становится у истоков этой мифологической кинодрамы, задавая тенденцию данного направления и варьируя широту интерпретации мифологического наследия эллинов, существовавшего в начале XX века в кинематографе только в рамках жанра



пеплум. Во-вторых, немаловажны и обширная тематика, а также необычная популярность орфического сюжета во французской культуре и искусстве XX века, наиболее широко представленный в кинематографе и к которому обращается Ж. Кокто. Это позволяет говорить о репрезентативности для направления рецепции античных сюжетов рассматриваемых далее фильмов.

## **2 ОРФИЧЕСКИЙ МИФ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ Ж. КОКТО**

Глава посвящена анализу кинофильмов Ж. Кокто «античного» периода с помощью философско-искусствоведческого метода, их сравнительному анализу и выявлению своеобразия античных сюжетов в творчестве Жана Кокто.

### **2.1 Анализ фильма «Кровь поэта»**

«Кровь поэта» (1930 г.) – это дебют Жана Кокто в кинематографе, снятый под влиянием бретоновского метода «автоматического письма», и первая часть «Орфической трилогии». Сюжет построен вокруг молодого художника, оказавшегося в сюрреалистическом мире собственного подсознания по указанию своего же ожившего творения – скульптуры, напоминающей Венеру Милосскую – через портал-зеркало. Картина содержит четыре части, сохраняющие между собой сюжетную связь и логическую последовательность.

Киноведы и другие представители культуры и искусства нередко рассматривали данный фильм как репрезентант французского сюрреализма, открытый к бесконечному количеству трактовок (З. Фрейд, например, интерпретировал его с ракурса психоаналитической теории). В соответствии с господствующими в рамках определенной художественной школы идеологии и принципами деятеля искусства прочитывают визуальный образный ряд фильма по-разному. Сам Кокто вовсе не стремился к причислению себя к какой-либо авангардной когорте, особенно в рамках

существующих кинематографических течений, называя себя Художником, который использует для претворения своих идей в жизнь различные способы творческого самовыражения.

В процессе съемок данного кинопроизведения режиссера интересовала техническая сторона творческого процесса, а именно – как поэзия и живопись могут взаимодействовать с кинематографом, а не многозначность получившегося сюжета. Ассоциация не удивительна – изначально виконт Шарль де Ноай заказал у Ж. Кокто анимационный фильм. Мультипликационный подход в «Крови поэта» оставил ощутимый след (в кинопроизведении присутствуют рисованные фрагменты, органично вплетающиеся в ткань художественного кинополотна), даже когда изображение кинематографично, в нем есть что-то ирреальное (при всей графической ясности).

Таким образом, уже в дебютной картине он вырабатывает определяющий для своего кинематографического стиля творческий метод ирреального реализма. Согласно ему, ирреальное существует не менее реально, чем само «реальное»: в «Крови поэта» продукт творческого сознания оживает и начинает управлять своим творцом, заставляет его поверить в ирреальность поступков, соотносящихся с объективной реальностью.

Ретроспективно кинофильм «Кровь поэта», уже по традиции воспринимающийся как первый в трилогии об Орфее, акцентировал сразу несколько существенных моментов, которые режиссер оформил в дальнейшем в последующих фильмах трилогии. В картине господствует мотив приобщения поэта к творческому пути через потусторонний мир. Смерть не персонифицируется как в «Орфее», но становится орудием убийства. Ее образ возникает в киноленте на протяжении всего повествования два раза: снежок и револьвер в руках хулигана. Мотив

револьвера выведен повторно, так пистолет является проводником в мир смерти. В первый раз голос за кадром науськивает молодого художника сделать выстрел себе в висок. При этом он предстает после акта ритуального самоубийства в лавровом венке на голове. Так, в картине обнажаются сразу несколько мотивов: принося себя в жертву, герой картины подключается к архетипу Орфея, Иисуса, типологически связанных между собой. Автор транслирует мысль о том, что истинное творчество может рождаться через муки и смерть. Ангел Смерти в картине воспринимается зрителем, как неодушевленная сила, наделенная властью, которая питается душами усопших. Однако в образе не видно существа со своим сознанием и волей.

«Кровь поэта» не отвечала политике авангардистской группы 20-х гг. (многие сюрреалисты критиковали Кокто за излишнюю рациональность), но «не обходила существенные черты сюрреализма как такового, содержа алогизм, парадоксальность сочетаний, множественность смыслов, условность места действия, размытую границу между реальным и ирреальным» [2; с. 304].

Пристальное внимание режиссер и поэт уделяет мотиву сна. «Суть различия философии Кокто с философией сюрреалистов заключается в том, что состояние плавного погружения в себя, дрейфа на грани сознания не является самоцелью, но лишь проводником в мир, который поэт может почувствовать как медиум, и этот, иной, мир существует где-то за пределами не только человеческого сознания, но вообще всего человеческого» [2; с. 304]. В «Завещании Орфея» Кокто громогласно заявляет о попытке выйти за пределы разумного, познать иррациональный мир, который ему не принадлежит. Так, потерявшись во времени, попадая в безвременное пространство, в котором живет смерть и жизнь, управляющие судьбами человека, художники и творцы, также блуждающие, как и он.

Обращаясь к приемам или идеологической концепции какого-либо художественного направления, Ж. Кокто не ставил перед собой целью буквального следования канонам этого течения, будь то французский сюрреализм или рецепция античных сюжетов. Самопровозглашенная миссия режиссера как творца выходила за пределы каких-либо художественных рамок. Он рассматривал в таком ключе сам кинематограф как наиболее удобный способ самовыражения, интегрируя в него принципы и приемы, почерпнутые из театра, литературы, анимации и живописи. Потому сон, рассматриваемый сюрреалистами в рамках канона А. Бретона как бессознательная сущность человеческой природы, для Ж. Кокто представлял скорее «возможность проникнуть в иное измерение, неуловимое повседневным восприятием» [2; с. 305]. Метафорическую передачу этой мысли можно наблюдать в финале трилогии, где герой пытается нарисовать цветок. Впрочем, знакомый процесс предстает перед зрителем нетривиально – линии на доске появляются не из-под мела, а из-под тряпки, которая должна бы стирать нарисованное. Но именно в разрушении проявляется образ художника, подобно обогащению и расцвету искусства в самые кризисные периоды человеческой истории.

Таким образом, «Кровь поэта» из всей кинотрилогии Ж. Кокто в наименьшей степени сохраняет связь с античным первоисточником. Ни общая сюжетная канва, ни характерные образы персонажей и их взаимоотношения здесь не прослеживаются. Кинофильм вообще лишен конкретики в отношении имен, ключевых фигур или каких-либо временных рамок, хотя интуитивно зритель определяет декорации, одежды как современные. То есть, условное определение места актуализирует мотивы античного сюжета, с одной стороны, здесь и сейчас, с другой – всегда и везде. Центральный образ поэта идентифицируется с персонажем Орфея через архетипическое представление его основных функций, а сохранение мифологической поэтики и ключевая тема взаимоотношения поэта с его

творением позволяют сделать вывод о том, что кинофильм «Кровь поэта» можно рассматривать как вольную художественную рецепцию. Ключевые для поэтики мифа мотивы, которые можно выделить в данном кинопроизведении, это сон, волшебное зеркало, чудесное возвращение, а также приобщение к истинному творчеству посредством ритуальной смерти.

## **2.2 Анализ фильма «Орфей»**

«Орфей» (1950) – второй и самый известный фильм в «античной» трилогии Жана Кокто, в которой орфический миф находит свое последовательное продолжение; снят по мотивам одноименной пьесы режиссера 1926 года. Сюжет второго фильма в целом следует сюжету античного мифа. Действие кинокартины вновь происходит в современности, в которой актуализируются мифологические образы и сюжеты; перед нами послевоенная Франция. Французский поэт и режиссер воссоздает сразу два времени: реальное, историческое – вторая половина 40-х годов XX века, и субъективное, жизнь в котором протекает по принципиально отличным от нашего мира законам, мир живых и мертвых. Переход между мирами осуществляется через зеркало – символ, без сомнений, важный для античной мифологии.

Лаконичное со своим черно-белым решением, ритмично неспешное и драматически напряженное за счет использования глубинной мизансцены, кинополотно «Орфей» наглядно демонстрирует метод «ирреального реализма» Ж. Кокто: фантастические, ирреальные образы вписываются в объективную привычную реальность как само собой разумеющееся, благодаря контрасту между атрибутами современности («привычное») и их функцией («чудесное»). Например, автомобиль Принцессы Смерти, радио,

через которое говорит загробный мир и т.д. Все без исключения вещи в поэтическом мире Кокто могут активировать механизм мифологизации, не привлекая внимания благодаря внешнему «правдоподобию», с прямой корреляцией «обыденностью» вещи и её потенциалом превратиться в миф.

Оригинальность кинотрилогии Ж. Кокто заключается в новой трактовке образов персонажей, несмотря на то, что греческие имена за ними сохраняются. «Мифологический Орфей – прапоэт, его дар абсолютен и несомненен, в то время как герой фильма Кокто пребывает в жестоком творческом кризисе» [7; с. 135]. Утратив способность писать, Орфей присваивает себе строки Сежеста, которые слышит из радио в автомобиле, на котором разезжает Смерть. Тем самым он становится лжепоэтом, не способным создать, но умеющим заимствовать. На первый взгляд строки представляют собой набор случайных фраз. Однако, если посмотреть под другим углом, то получается полноценное произведение в стиле авангардистов. Финал остается открытым, так как остается вопрос о том, вернется ли к поэту способность писать или он так и будет не способен создать значимое произведение.

Основательной трансформации подвергается и образ Эвридики, возлюбленной Орфея. Если в античном мифе она воплощала душу поэта, его творческую стезю, то здесь Эвридика становится визуализацией французского мещанства середины XX века. Привлекательная женщина заботится о внешнем лоске поэта, но совсем не способна понять его внутренний мир, сопереживать художнику. Блондинка противопоставлена Смерти, которая способна на любые жертвы во имя любви. Таким образом, Кокто проводит антитезу между Эросом (Эвридика) и Танатосом (Смерть). Они становятся ключевыми силами в жизни человека и его творчества. Здесь можно увидеть влияние психоаналитической концепции из работы З. Фрейда «По ту сторону удовольствия».

Финал Орфического мифа у Ж. Кокто можно рассматривать как в рамках всей трилогии, так и в конкретном кинопроизведении «Орфей». После вынесенного в суде (представленного в виде типичного для Франции военного времени трибунала) Высшими силами приговора Принцессе Смерти, смешавшей чувства и долг, забрав из любви к Орфею жизнь раньше срока, Орфей и Эвридика отправляются домой. С условием, чтобы она осталась в живых, он не должен отныне смотреть на неё. Однако их взгляды пересекаются в зеркале автомобиля, после чего герои просыпаются и говорят друг другу о том, что видели удивительный сон.

Хотя финал можно считать оптимистичным – Орфей и Эвридика живы и ждут ребенка – для Ж. Кокто, чья позиция привержена превосходству искусства над бытом, он оборачивается пассивной трагедией.

Растерзание древнегреческого героя в мифе связано с тем, что его творчество принадлежит уже миру мертвых и не предназначено для живых.

Е.В. Болнова, рассуждая над возможными смыслами и проблемами, которые Ж. Кокто стремится актуализировать в своей кинематографической личностной рефлексии орфического мифа, приводит слова Т.А. Шарыпиной: «Орфей становится символом современного человека, блуждающего в лабиринте нравственных мучений и только перед лицом смерти познающего ценность своей личности. Поэт выбирает смерть, обнажающую истинную сущность бытия в облике Персефоны перед лицом затемняющей подлинный смысл вещей обыденной жизни – Эвридики» [7; с. 135]. Спустившийся в царство Аида за своей любимой, Эвридикой, поэт и творец Орфей становится символом сопротивления самой Смерти, а также ее верным пособникам – безликим, мрачным судьям, безапелляционно выносящим приговор своим жертвам, вероятно, воплощающим ужас недавней фашистской оккупации. «При этом сам процесс суда над Смертью напоминает послевоенные европейские суды, с одной стороны, и «Процесс» Кафки, с другой: ветхое



здание с облупленными стенами, подчеркнута некрасивые, скучающие чиновники, вершащие правосудие, абсурдность исходной ситуации» [7; с. 134].

Подводя итог, стоит сказать, что «Орфей» представляет собой наиболее репрезентативный фильм в рамках направления рецепции античных сюжетов в кинематографе, а также отражает все особенности личностной рефлексии Ж. Кокто орфического мифа. Прибегая к поэтике мифологизирования, режиссер создает произведение, в котором традиционные эпизоды и образы сильно переосмысляются: персонажи античной мифологии наделяются сознанием современного человека, произведение обогащается реалиями XX столетия, на базисе античного сюжета выстраивается собственный индивидуально-авторский сюжет.

Говоря о поэтике мифа, важно отметить, что кинопроизведение в значительной мере сохраняет мифологическую структуру: соблюдается единство времени, места и действия, мотивы вечного возвращения, волшебного зеркала и двойственности, а также дуальные оппозиции (сон и явь, черное и белое, жизнь и смерть).

### **2.3 Анализ фильма «Завещание Орфея»**

Трилогию об Орфее завершает фильм «Завещание Орфея, или Не спрашивайте меня, почему» 1960 года, где роль творца исполняет режиссер картины. Ж. Кокто использует мотивную канву полюбившихся кинопроизведений «Кровь поэта» и «Орфей». В произведении снова проглядывает мотив путешествия между миром живых и мертвых через зеркальную поверхность, являющуюся порталом.

В фильме использованы элементы французских театральных постановок, сюрреалистичные полотна Пабло Пикассо, эффект обратной съемки: инверсия и реверс. Так подвергаются инверсии элементы, которые зритель ранее видел в «Орфее». Теперь Эртебиз и Смерть судят Орфея, но кафкианская абсурдность обстановки еще сохраняется.

Орфей – alter ego Кокто – ищет настоящую смерть. Мария Казарес, играющая Смерть, становится Принцессой мира мертвых, поэтому встреча с ней не дает герою ничего нужного и важного. Стремление поэта к смерти означает приобщение к недоступным простым смертным знаниям. Но при этом смерть у Кокто всегда определяет следующий этап творческого пути, а не финал жизни и таланта. «Мужчины-кони приводят Орфея к героине, которая в данной картине берет на себя функцию дарителя смерти: это ожившая статуя Афины. Герой поворачивается к ней спиной, но она, в отличие от Смерти в исполнении Казарес, неподвластна его чарам и пронзает Орфея копьем. Так переосмысляется сюжетный элемент мифа об Орфее и Эвридике, связанный со стремлением вывести предмет исканий из царства мертвых» [7; с. 136]. Смерть не означает конца существования человека, его творчества. Теряя возлюбленную, античный герой лишается части своей души, а затем поэт, подобно фениксу, возрождается в своем творчестве. Герой фильма «Завещание Орфея» после своей смерти в потустороннем мире встречает Эдипа (Жана Маре). Так Кокто переосмысливает свои личные и творческие отношения с актером через миф об Эдипе, связанного с темой неумолимого рока, отношений отца и сына. В фильме два поэта не узнают друг друга и проходят мимо. Именно таков неопределенный финал этой философской картины. Это может быть связано с тем, что в жизни, как и в творчестве, невозможно поставить финальную точку, ведь даже смерть в концепции Кокто – лишь переход на новый этап существования.

Таким образом, «Завещание Орфея» является не только заключительной частью трилогии о фракийском поэте, но и своеобразной формой подведения Ж. Кокто творческих и жизненных итогов с формулированием ключевых тем, проблематики и выработанных художественных методов. Кинематограф с его синкретической природой и возможностью совмещения различных творческих приемов из разных видов искусства лучше всего подходит для реализации этой цели.

Французский режиссер экстраполирует в данный фильм характерные черты рецепции античных сюжетов в своем прочтении этого направления. Это и сочетание условного пространства с конкретными указателями времени, и трансформированные образы классических персонажей с сохранившимися греческими именами и узнаваемыми архетипами, и ключевые мифологические мотивы, и дихотомии. Наиболее отчетливо из уже названных мотивов греческой мифопоэтики в этом фильме раскрывается мотив «неизведанного»: стремление поэта к миру смерти, неведомого и закрытого для живых.

Ж. Кокто сосредотачивает свое внимание на художественном исследовании характеров героев, стремясь психологически мотивировать их поступки. Реверсируются и технологические приемы, ранее опробованные в «Крови поэта» и «Орфее».

## **2.4 Своеобразие рецепции античного мифа в кинотворчестве Жана Кокто**

Кокто-драматург постоянно обращается к античному наследию: «Терпение Пенелопы» (1910 г.), написанная в соавторстве с А. Пейзаном, «Антигона» (1922 г.), в 1925 г. «Царь Эдип» и пьеса «Орфей», завершает

череду сочинений на античные сюжеты «Адская машина» (1932 г.). К образу Орфея Ж. Кокто также обращается на протяжении всего творчества, наполняя античный сюжет новым содержанием через собственное творческое «Я». Перед выходом фильма «Кровь поэта» автор уже написал пьесу «Орфей», экранизированную впоследствии, ставшую сценарием для одноименного фильма. Идея о предназначении творца, его вдохновении, истоках творческого пути будоражила Ж. Кокто на протяжении всей его жизни, поэтому тема поэта и его соотношение с творчеством является главным мотивом, который объединяет все картины античной трилогии с персонажами и образами, проходящими из фильма в фильм.

Фильм «Орфей» сохраняет связь с легендой, изложенной Овидием в «Метаморфозах». Герои мифа у Ж. Кокто вписываются в новую реальность и современные проблемы существующей действительности.

В фильме «Кровь поэта» показаны трагические отношения поэта и его творчества, искусства. В «Орфее» Ж. Кокто новаторски занимается интерпретацией популярного мифа о любви: история Орфея и Эвридики. Орфей спускается в потусторонний мир из любви к Смерти, а не Эвридике. Любовные отношения со Смертью вдохновляют поэта на бессмертное творчество.

В фильме «Завещание Орфея, или Не спрашивайте меня, почему» Кокто раскрывает одну из центральных тем мифа – могущество искусства. Этот фильм представляется самым главным в понимании поэта. Ж. Кокто идентифицирует себя с Орфеем, поэтому и его роль исполняет в картине самостоятельно.

В картинах Кокто представлен образный мир личного мифа. В фильмах появляются зеркальные поверхности – порталы между потусторонним и человеческим миром, ангелы, являющиеся проводниками и дарящие поэтам строчки стихов-откровений, ожившие символы вечности – статуи,

помощники тьмы и смерти – мотоциклисты в черной одежде, маски – способ скрыть подлинное лицо и внутренний мир. Все это является узнаваемыми и переосмысленными символами античной культуры. Мифический Орфей был продолжением сущности Кокто, который считал, что любой художник – это Орфей, а миф о нем бессмертен.

А.В. Клименок [24], занимаясь рассмотрением авторской мифологии французского поэта и режиссера на примере ее основных образов, обращается к труду, посвященному «орфической идентичности» в кинофильмах Ж. Кокто, Артура Б. Эванса. Сопоставляя различные версии этого мифа с тем мифом, который Кокто создал о себе, А.Б. Эванс выдвигает предположения о следующих причинах этого самоотождествления:

- 1) общность призвания: и Орфей, и Кокто были поэтами;
- 2) идея-фикс Кокто о смерти, как о переходе, совершающемся поэтом из «реального повседневного мира в его внутренний потусторонний мир, где находится его «ангел» [53; с. 72]. Так Орфей постоянно пересекает границу между потусторонним миром и своим.
- 3) способность Орфея завораживать живые существа своей поэзией (сам Кокто также преследовал цель «усыпить» публику, тем самым погрузив её в себя);
- 4) общность «мученической» судьбы: Орфея разрывают вакханки, Кокто на протяжении всей жизни «терзали» критика и публика. Немаловажную роль здесь сыграло и сходство Орфея с Христом;
- 5) «воскресение» Орфея (=его возвращение из Аида) отождествляется у Кокто с его собственным «постоипиумным возвращением к жизни» [53; с. 75];

6) «гомосексуальность» Орфея, который «был известен также своим презрением к женщинам и защитой гомосексуальности (для некоторых греческих историков Орфей предстаёт родоначальником однополый любви, получившей распространение в поздней Греции)» [53; С. 68–69]. Эта деталь действительно могла сыграть определённую роль для Кокто, который и сам был гомосексуалом;

7) потеря Эвридики отождествляется у Кокто с его личными потерями;

8) представление о поэте как о медиуме, посреднике между двумя мирами;

Понимание специфического личного мифа Кокто открывает его концепцию ирреального реализма, соединяющего реальность и фантастику. Особенность мифопоэтики продиктована контрастом между современными привычными деталями и их функциями, заключающимися в чудесах. Любая вещь и образ в поэтическом мире способна раскрыть механизм мифологизации, не теряя обыденного правдоподобия. Реальность может стать искусственной, превратиться в театральные декорации, на фоне которых образы из внутреннего мира автора разыгрывают свой спектакль.

На основании философско-искусствоведческого анализа античной трилогии французского режиссера представляется возможным выделить типологию, включающую в себя основные свойства рецепции античности в авторской интерпретации Ж. Кокто:

1) действие перенесено в современность: поведение, речь и образ мыслей античных героев соответствуют актуальным представлениям о мире;

2) образ зеркала как перехода в иной мир;

3) сон как пограничное состояние, открывающее доступ к бессознательному и позволяющее произвести единственно истинное самовыражение;

4) мотив «вечного возвращения»: совмещение конкретного исторического периода и вневременного пространства как воплощение универсальности и вечности тем, цикличности, визуализации категории времени как «складки вечности»;

5) образ Смерти как одушевленного персонажа и иерархичное представление Загробного мира как некой организованной структуры;

6) двойственность как форма мышления: дуальные оппозиции (черное и белое, Эрос и Танатос, сон и явь, жизнь и смерть) и контрастность в сочетании их противоречивых свойств («реальные» предметы и их «чудесные» функции);

7) маска как средство, с помощью которого можно скрыть настоящую сущность (Орфей – поэтическая маска, которую надевает Ж. Кокто для рассказа собственной истории);

8) ангел как мистический спутник, помогающий поэту совершить переход между мирами;

9) принцип триединства: сохранение единства места, времени и действия.

Завершая разговор об орфической теме в фильмах Кокто, стоит отметить, что античное наследие воспринимается режиссером как органическая среда, как ничто иное предназначенная для осовременивания, моделирования и секуляризации древнего предания. За счет этого она многократно усложняется и дает возможность ко множественности трактовок. Интерес к орфическому мифу, в частности, связан с событиями

личной жизни автора, что позволяет говорить о последовательности раскрытия личного мифа в автобиографии. Миф о поэте становится метафорой жизни и творчества Кокто, зеркальной поверхностью, где творец видит свое отражение. И хотя произведения собственно «орфические» составляют только определенную группу (драма «Орфей» и одноимённый фильм, а также фильмы «Кровь поэта», «Завещание Орфея»), отсылки к этому мифу можно найти и в других произведениях Кокто.

*Выводы ко второй главе:*

Миф об Орфее пребывает в постоянном развитии еще в античную эпоху. Он неизменно привлекал деятелей искусства природной поливариативностью и многоаспектностью своей составляющей, а также возможностью переосмысления и авторской интерпретацией центральных онтологических тем, заложенных в данном античном сюжете. Их произведения, так или иначе, восходили к античному наследию, как канону. Личностная рефлексия орфического мифа в кинопроизведениях Ж. Кокто обыгрывает сразу два античных предания о родоначальнике поэтов: любовный сюжет о смерти Эвридики и о том, как Орфей спустился за ней в Подземное царство, а также сюжет о смерти Орфея, растерзанного вакханками после отказа участвовать в оргии, посвященной Дионису.

Французский режиссер, обращаясь к античной трагедии, не ставит перед собой цель экранизации орфического мифа. Выбрав эти сюжеты по причине их вневременной универсальности, Кокто демонстрирует глубинную архетипическую перспективу внутри современной проблемы. На основании использования мифологического материала режиссер конструирует собственное мифотворчество: авторская субъективность реструктурирует классический сюжет в рамках творческого метода «ирреального реализма».



Из всей «Орфической» трилогии Жана Кокто, включающей в себя фильмы «Кровь поэта» («Le Sang d'un poète», 1932 г.), «Орфей» («Orphée», 1950 г.), «Завещание Орфея» («Le Testament d'Orphée», 1960 г.), наибольшую сюжетную и образную связь с сюжетом о древнегреческом поэте сохраняет второй фильм кинотрилогии. Действие в названных кинофильмах происходит в современной обстановке. Также их сближает сквозной образ Орфея и трактовка центральных тем – о силе и значении искусства, взаимоотношениях поэта и его творчества, об их предназначении. Фигура Орфея, символ бессмертия художника, это alter ego Кокто. Их сближает не только общность призвания, но и многие другие факты биографии, ввиду чего и происходит это самоотождествление.

Киноязык обозначенных фильмов сильно различается, хотя все три кинопроизведения можно отнести к области экспериментального кино. Как художник в широком смысле слова, Ж. Кокто соединяет в своем специфическом режиссерском стиле приемы, заимствованные из разных областей искусства, в особенности из литературы, живописи и театра. Ключевыми из них являются автоматическое письмо, рисованная мультипликация и метод «ирреального реализма». Жанровое многообразие внутри единой художественной ткани – драма, мелодрама, фарс, детектив – а также киноязык различных художественных течений способствует привлечению более широкого круга зрителей, что популяризирует рецепцию античных сюжетов в массовом искусстве.

Исследование специфики восприятия и способов интерпретации мифологического материала в кинофильмах французского режиссера позволяет сделать следующие выводы. Анализ «античных» кинофильмов Ж. Кокто демонстрирует работу одного из двух механизмов рецепции – пересоздания, что подразумевает проецирование своей картины мира на другие произведения, создание нового, вполне самобытного творения на

материале классического наследия. Действие, разворачивающееся в фильмах, которые в качестве реминисцентного источника используют не только античные произведения, но и их последующие литературные обработки, перенесено в современность: ни поведение, ни речь, ни образ мыслей персонажей не соответствует античной эпохе. На материале мифологического наследия Ж. Кокто рефлексировал как над опытом недавних исторических событий (II мировая война), так и над философскими вечными темами (любовь, искусство, предназначение), насыщая кинопроизведения множественными отсылками и интертекстуальными связями. Концепция двоимирия (мир живых с конкретными историческими рамками и мир мертвых, существующий вне времени и границ), вписанные в художественную ткань дихотомии в рамках метода «ирреального реализма» (разделение «привычных» атрибутов современности с их функцией «чудесного») способствуют визуализации с одной стороны двойственности, как ключевого элемента поэтики мифа, с другой – взаимодействия античной и современной культур. Все вышеперечисленное способствует актуализации эллинского наследия в разговоре о современности в рамках личностной рефлексии орфического мифа у Ж. Кокто.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе проанализирована «античная» кинотрилогия Жана Кокто в контексте мировой художественной рецепции. Объектом при этом выступали античные сюжеты в «Орфической» трилогии режиссера, включающей в себя фильмы «Кровь поэта» (1932), «Орфей» (1950) и «Завещание Орфея» (1960). Предмет исследования – специфика рецепции античных сюжетов в данной кинотрилогии Жана Кокто.

В ходе работы решены поставленные во введении задачи.

Первая глава посвящена теоретическим основам и проблемам изучения рецепции античных сюжетов в кинематографе. В первом подпункте раскрываются ключевые понятия для данного исследования, такие как «миф» и «античные сюжеты» через обзор классических исследований строения, композиции и архитектоники античной мифологии следующих авторов: М. Элиаде [51], М.И. Стеблин-Каменский [37], Е.М. Мелитинский [32], В.М. Пивоева [34], А.Ф. Лосев [31], Я.Э. Голосовкер [11] и А.А. Тахо-Годи [39], а также М.Е. Грабарь-Пассек [12].

Во втором определяется смысловая конфигурация термина «рецепция» на основании исследований ученых школы рецептивной эстетики Е.А. Чиглинцева [49], А.В. Ашаевой [5] и Н.Н. Левакина [27]. Опираясь на научные изыскания Т.Ф. Теперик [40 – 44], подробно рассматривается специфика рецепции в рамках кинематографического искусства, и обозначаются ключевые формы воплощения рецепции античного искусства в западноевропейском кинематографе XX века.

Исходя из исследований ученых школы рецептивной эстетики, сложившейся в XX веке, выявлено, что смысловая конфигурация термина «рецепция» выходит за пределы поверхностного заимствования. Ключевыми

понятиями для современного понимания этого феномена являются пересоздание и воссоздание. Специфика рецепции в рамках кинематографического искусства определяется тем, что благодаря кинематографу античность из знания элитарного становится частью культуры широких масс. В 50–60-е года прошлого столетия свой расцвет и «золотой век» получает жанр исторического кино «пеплум», истоками которого выступают итальянская «Кабирия» (1914) Джованни Пастроне и американская «Нетерпимость» (1916) Дэвида Гриффита, и который становится основной формой воплощения античных сюжетов в кинематографе XX века. У истоков авторской художественной мифологической рецепции, то есть, другой формы рецепции мифологического наследия, стоит Жан Кокто, который на многие годы определил своеобразие развития данной тенденции.

В третьем параграфе первой главы оформляется круг мифов, которые стали репрезентативными в искусстве XX века, названы наиболее популярные античные сюжеты и образы: Троянская война как эпический и литературный сюжет, мифы в «Одиссее» и «Илиада» Гомера, события до Троянской войны («Ифигения» Еврипида), мифы о Геракле, судьбе героев Троянской войны, Электре, Медее и, наконец, античные сюжеты об Орфее и Эвридике. Также были обозначены европейские писатели и режиссеры XX века, которые к ним обращались. Вывод о репрезентативности «Орфической трилогии» Ж. Кокто для данной темы, т.е. темы рецепции античных сюжетов, сделан на основе необычайной популярности и востребованности мифа об Орфее в европейской, включая французской, культуре. А рецепция Ж. Кокто как в рамках орфического, так и в принципе античных сюжетов является первым и сформировавшим основные принципы художественной рецепции примером авторской переработки и пересоздания мифологического наследия.

Таким образом, в первой главе последовательно решаются три первые задачи из введения. Выявлены важные теоретико-методологические составляющие анализа рецепции мифологии в искусстве на материале исследований ученых-компаративистов и положений школы «рецептивной эстетики»; обозначены формы воплощения мифологического наследия в западноевропейском кинематографе XX века; а также произведено рассмотрение эволюции античных сюжетов об Орфее и Эвридике на опыте мирового кино.

Вторая глава посвящена анализу кинофильмов Ж. Кокто «античного» периода с помощью философско-искусствоведческого метода в первых трех параграфах, их сравнительному анализу и выявлению своеобразия античных сюжетов в творчестве Жана Кокто в четвертом, соответственно. Анализ показал, что в рамках киноадаптации античного материала режиссер обращается к такому механизму рецепции как пересоздание, т.е. проецирования своей картины мира на другие произведения, создание нового, вполне самобытного творения на материале классического наследия.

Действие, разворачивающееся в фильмах, которые в качестве реминисцентного источника используют не только античные произведения, но и их последующие литературные обработки, перенесено в современность: ни поведение, ни речь, ни образ мыслей персонажей не соответствуют античной эпохе. На материале мифологического наследия Ж. Кокто рефлексировал как над опытом недавних исторических событий (II мировая война), так и над философскими вечными темами (любовь, искусство, предназначение), насыщая кинопроизведения множественными отсылками и интертекстуальными связями. Концепция двоимирия (мир живых с конкретными историческими рамками и мир мертвых, существующий вне времени и границ), вписанные в художественную ткань дихотомии в рамках метода ирреального «реализма» (разделение «привычных» атрибутов

современности с их функцией «чудесного») способствуют визуализации с одной стороны двойственности, как ключевого элемента поэтики мифа, с другой – взаимодействия античной и современной культур. Мотивы «вечного возвращения», «волшебного зеркала» и двойственности, а также дуальные оппозиции (сон и явь, черное и белое, жизнь и смерть) можно выделить во всех трех кинофильмах как структурные элементы мифопоэтики, отсылающие к первоисточнику.

Материалы данного исследования могут быть использованы при изучении творчества Жана Кокто, разработке курсов по истории зарубежного киноведения XX века, истории французского кино, а также при разработке различных семинаров, посвященных проблемам восприятия античности в искусстве XX века.

В завершении разговора о рецепции античности в искусстве XX века, можно сделать вывод для открытия перспектив дальнейших исследований. В XXI веке с выходом "Гладиатора" (2000 г.) Ридли Скотта пеплум получает новое рождение. Вторя идее о цикличности жизни и, в частности, искусства, осмелимся предположить, что рецепция античных сюжетов также вновь станет популярным направлением в кинематографе и преобразит перцепцию мифологического наследия у массового зрителя. Миф предстает неким способом интерпретации реальности; привлекая эти символы и образы мифологического пласта античной культуры, художники и деятели искусства XX века актуализируют в первую очередь проблемы современности, однако, не прибегая к тому, чтобы запечатлеть события в своей документированной точности. Вместо этого они обращаются к рецепции греческого наследия, привлеченные универсальным и константным аспектом мифологических данных, позволяющих с первого взгляда узнать некоторые типы постоянных отношений, ситуаций и людей, тем самым отвечающим на потребность, характерную для определенной фазы в развитии сознания человека или

общества. Будучи актуальной на протяжении всей истории искусства, рецепция античности остается и останется востребованной в будущем.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агостиною, Н.М. Миф в творчестве Жана Кокто: Индивидуальный характер отражения констант универсальной культуры / Н.М. Агостиною // Белорусский национальный технический университет. – 2010. – №1 – С. 3 – 5.
2. Адашевская, З.А. У истоков сюрреализма. Абсолютизация бессознательного / З.А. Адашевская // Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова. – 2012. – № 12–13. – С. 296 – 305.
3. Азизян, И. Стиль души. Жан Кокто. Личность и творчество / И. Азизян // Творчество. – 1991. – № 7. – С. 21-26.
4. Антонов, К.М. Рецепция классического психоанализа в русской религиозной мысли и современные психоаналитические теории религии / К.М. Антонов // Вестник ПСТГУ. Серия 1: Богословие. Философия. – 2014. – № 5 (55). – С. 47 – 67.
5. Ашаева, А.В., Чиглинец, Е.А. Рецепция античности: актуальные исследовательские тенденции в современном зарубежном антиковедении (опыт историографического обзора) / А.В. Ашаева, Чиглинец Е.А. // Учен. зап. Казан. ун-та, 2012. – №3. – С. 162-171.
6. Боева, Г.Н. Религиозный аспект рецепции рассказа Л.Андреева «Сын Божий» / Г.Н. Боева // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. – 2015. – № 1. – С. 12-16.
7. Болнова, Е.В. Орфический миф в кино / Е.В. Болнова // Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Нижний Новгород). – 2019. – №8. – С. 132-140.



8. Бутина, Е.А. Рецепция идей Э. фон Гартмана в русской философской мысли конца XIX – начала XX веков: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.03. / Бутина Елена Александровна – М., 2013. – 16 с.
9. Гнездилова, Е.В. Античный миф как основа эстетической концепции Жана Кокто / Е.В. Гнездилова // Российский государственный аграрный университет, МСХА имени К.А. Тимирязева. – 2019. – № 1(60) – С. 171-178.
10. Гнездилова, Е.В. Жан Кокто и художественная революция первой четверти XX века / Е.В. Гнездилова // Бизнес и дизайн ревю. – 2016 – №4 (4). – 13 с.
11. Голосовкер, Я.И. Избранное. Логика мифа : университетская книга / Я.И. Голосовкер. – Москва: Наука, 1987. – 218 с.
12. Грабарь-Пассек, М.Е. Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе / Грабарь-Пассек, М. Е. – Москва: Наука, 1966. – 316 с.
13. Грейвс, Р. Мифы Древней Греции / Р. Грейвс – Екатеринбург: У-Фактория, 2005. – 1008 с.
14. Дробышева, Е.А. Мифологические сюжеты в искусстве : учеб. пособие / Е.А. Дробышева. – Владивосток: Мор. гос. ун-т, 2003. – 52 с.
15. Дылыкова, Ц.Д. Орфический миф во французской культуре второй половины XX века : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Дылыкова Цыпилма Дугмадовна. – Чита, 2011. – 142 с.
16. Дьяконов, И.М. Введение Мифологии древнего мира / И.М. Дьяконов – Москва: Наука, 1977. – С. 5-54.
17. Жирмунский, В.М. Сравнительное литературоведение / В.М Жирмунский – Ленинград: Наука, 1979. – 358 с.
18. Жуковский, В.И. Пропозиции теории изобразительного искусства / В.И. Жуковский, Н.П. Копцева. Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 2004. – 266 с.

19. Жуковский, В.И. Теория изобразительного искусства / В.И. Жуковский. Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 2004. – 170 с.
20. Забудская, Я.Л. Античность и современная культура: литература и кино / Я.Л. Забудская // Евразийский гуманитарный институт. – 2019. – №4 (4). – С. 8-10.
21. Зеленина, О.И. Ж. Кокто: эстетические взгляды и художественная практика : дис. ... канд. филос. наук : 10.01.03 / Зеленина Оксана Ивановна. – Воронеж, 2011. – 187 с.
22. Касьянова, О.А. Рецепция творчества и личности Э. По во французской критике, художественной литературе и культуре. автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. / Касьянова Ольга Александровна – Воронеж, 2011. – 24 с.
23. Клименок, А.В. Интертекстуальность в пьесах Ж. Кокто «античного периода» / А.В. Клименок // Известия высших учебных заведений. Гуманитарные науки. – 2013. – № 2. – С. 87-93.
24. Клименок, А.В. Приемы автомифологизации в творчестве Жана Кокто / А.В. Клименок // Известия Южного Федерального Университета. Филологические науки. – 2014. – № 4. – С. 32-39.
25. Козаногин, С.В. Художественная рецепция Ветхого завета в русской литературе XIX – начала XX веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. / Козаногин Сергей Владимирович – Волгоград, 2011. – 26 с.
26. Корецкая, М.А. Экранизация мифа: трудности перевода. / М.А. Корецкая // Вестник Самарской гуманитарной академии. – 2010. / №1 (7) – С. 13-32.
27. Левакин, Н.Н. Художественная рецепция как литературоведческое понятие (к вопросу понимания термина) / Н.Н. Левакин // Известия Пензенского государственного педагогического университета им. В.Г. Белинского. – 2012. – №27 – С. 308-310.

28. Летина, Н.Н. Теоретические основания рецепции в провинциальном искусстве / Н.Н. Летина // Регионоведение. – 2008. – № 3. – С. 295 – 302.
29. Лепрон, П. Современные французские кинорежиссеры. / П. Лепрон – Москва: Инлит, 1960. – 842 с.
30. Лифинцева, Т.П. Рецепция идей М. Хайдеггера в «Систематической теологии» П. Тиллиха / Т.П. Лифинцева // История философии. – 2010. – № 15. – С. 39-56.
31. Лосев, А.Ф. Диалектика мифа / А.Ф. Лосев – Москва: Мысль, 2001. – 558 с.
32. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа / Мелетинский, Е.М. – Москва: Наука, 1976. – 406 с.
33. Меньщикова, М.К. Рецепция творчества И.В. Гёте в художественно-эстетической системе Ф. Геббеля / М.К. Меньщикова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2010. – № 5 (1). – С. 351-354.
34. Пивоев, В.М. Функции мифа в культуре / В.М. Пивоев – Вестник МГУ, серия 7. Философия. – 1993. – №3. – С. 37-45.
35. Семенова, А.Л. Рецепция идей А. Богданова в романе Е. Замятина «Мы» / А.Л. Семенова // Вестник НовГУ. Сер.: Гуманитарные науки. – 2013. – № 73. – С. 70-73.
36. Сеницын, А.А. Античность в зеркале кинематографа. Аристей / А. А. Сеницын // Вестник классической филологии и античной истории. – 2019. – № 20. – С. 301-315.
37. Стеблин-Каменский, М.И. Миф / М.И. Стеблин-Каменский – Ленинград: Наука, 1976. – 102 с.
38. Таганов, А.Н. Образ Орфея в литературном и кинематографическом творчестве Жана Кокто. Аристей / А.Н. Таганов //

Вестник Ивановского государственного университета. – 2018. – №1 (18). – С. 21–27.

39. Тахо-Годи, А.А. Греческая мифология / А.А. Тахо-Годи – Москва: Искусство, 1989. – 304 с.

40. Теперик, Т.Ф. Античные войны в кинематографическом дискурсе: стилистика и поэтика. / Т.Ф. Теперик – М.: ЭконИнформ. – 2010. – С. 29–33.

41. Теперик, Т.Ф. Варианты рецепции античного мифа в кинематографе: "Odisea" Франко Росси (1968) и «Взгляд Одиссея» Тео Ангелопулоса (1995)" : тезисы и материалы V Международной конференции по эллинистике памяти И.И. Ковалевой / Т.Ф. Теперик – Москва: Макс Пресс., 2019. – С. 66–73.

42. Теперик, Т.Ф. Миф об Энее в итальянском кинематографе : сб. материалов научно-практич. конф. «Греко-латинская лингвокультурология» / сост. М.Н. Славятинская; отв. ред. А.И. Солопов – Москва: ДПК-ПРЕСС. – 2019. – С. 154–164.

43. Теперик, Т.Ф. Рецепция античности в кинематографе: три версии о 300 спартанцах / Т.Ф. Теперик // Acta eruditorum. – 2018. – Вып. 29 – С. 56–60.

44. Теперик, Т.Ф. Рецепция античности в кинематографе (на материале Гомеровских поэм): коллективная монография / Е.М. Шастина, Н.М. Ильченков // Нижний Новгород: Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования "Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского". – 2020. – С. 468–475.

45. Тычкин, П.Б. Миф как когнитивный феномен в философии А.Ф. Лосева и Я. Э. Голосовкера / П.Б. Тычкин // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 3. – 676 с.

46. Фатеева, А.С. Орфический миф в интертекстуальных мотивах культур России и Италии конца XIX – первой половины XX веков : дисс. ... канд. философ. наук : 24.00.01 / Фатеева Анастасия Сергеевна. – Москва, 2016. – 177 с.
47. Филимонов, В.А. Н. И. Кареев о рецепции античного культурного наследия в средние века и новое время / В.А. Филимонов – Диалог со временем. – 2012. – № 40. – С. 240–257.
48. Цветкова, М.В. Рецепция Марины Цветаевой в Великобритании. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Цветкова Марина Владимировна – Москва, 2003. – 401 с.
49. Чиглинецв, Е.А. Рецепция античности в культуре XX – XXI вв / Е.А. Чиглинецв – Казань, 2009. – 290 с.
50. Шарыпина, Т.А. Проблемы мифологизации в зарубежной литературе XIX – XX вв. : Материалы спецкурса / Т.А. Шарыпина – Н.Новгород: Изд-во ННГУ, 1995. – 114 с.
51. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде – Москва: Академический проспект, 2010. – 256 с.
52. Clauss, J.J. A Course on Classical Mythology in Film // J.J. Clauss – The Classical Journal. – 1996. – V.9. – P. 287–295.
53. Evans, A.B. Jean Cocteau and his films of Orphic identity / A.B. Evans. – Philadelphia; London, 1977. 174 p.
54. Mackinnon, K. Greek Tragedy into Film / К. Mackinnon. – Croom Helm, 1986. 199 p.
55. Mason, P.G. La machine infernale a modern adaptation of the Oedipus Legend by Jean Cocteau // P.G. Mason – Cambridge University Press – 2009. – V.16. – P. 178–187.
56. Winkler, M.M. Classical Mythology and the Western Film // M.M. Winkler – Comparative Literature Studies. – 1985. – V.22 – P. 516–540.

Федеральное государственное автономное  
образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
Гуманитарный институт  
Кафедра культурологии и искусствоведения

УТВЕРЖДАЮ  
Заведующий кафедрой  
\_\_\_\_\_ Н.П. Коцева  
«\_\_» \_\_\_\_\_ 2020 г.

**БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА**

50.03.01 Искусства и гуманитарные науки

РЕЦЕПЦИЯ АНТИЧНЫХ СЮЖЕТОВ В ЕВРОПЕЙСКОМ  
КИНЕМАТОГРАФЕ XX ВЕКА НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА  
ЖАНА КОКТО

Руководитель



канд. философ. наук, доцент

Н.Н. Пименова

Выпускник



М.В. Кульшицкая

Красноярск, 2020 г.