

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Художньо-педагогічний факультет
Кафедра театральної режисури

Пояснювальна записка

**до дипломної роботи на здобуття освітнього рівня магістра
на тему:**

**ДИПЛОМНА РОБОТА ЗА П'ЄСОЮ Ж. КОКТО «СВЯЩЕННІ
ЧУДОВИСЬКА»**

Виконав:

Магістрант 2 курсу
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»

Тек Давід Сінанович

Науковий керівник:

кандидат історичних наук, доцент
Борейко Галина Дмитрівна

Рецензент:

Рівне - 2025

ЗМІСТ

Вступ	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНЕ ОБГРУНТУВАННЯ ПОСТАНОВКИ ВИСТАВИ ЗА ПЕСОЮ Ж. КОКТО «СВЯЩЕННІ ЧУДОВИСЬКА».....	8
1.1. Дослідження проблематики драматургії Жана Кокто	8
1.2. Режисерський аналіз п'єси як основа для розробки задуму вистави	37
1.2.1. Ідейно-тематичний аналіз п'єси та її проблематики (проблема, тема, ідея, жанр, стиль)	37
1.2.2. Дієвий аналіз п'єси (Ряд подій. Початкова і ведуча запропонована обставина, конфлікт. Основні події п'єси. Середовище проживання)	43
Висновок до першого розділу.....	50
РОЗДІЛ 2. ВИРІШЕННЯ ТА ПРАКТИЧНЕ ВТІЛЕННЯ РЕЖИСЕРСЬКОГО ЗАДУМУ В ТВОРЧОМУ ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ ВИСТАВИ	51
2.1. Режисерське вирішення вистави та його реалізація (Надзавдання, наскрізна дія. Жанр вистави, спосіб існування, робота з акторами, темпоритм, атмосфера)	51
2.2. Композиція вистави (поєднання частин в ціле, робота зі сценографом, музичне оформлення вистави, пошуки образності)	64
Висновок до другого розділу	75
Висновки	78

Список використаної літератури	81
Додатки.....	87

Вступ

Творчість Клемана Ежена Жаяа Моріса Кокто (1889-1963), одного із найвизначніших та багатогранних постатей у французькій літературі ХХ століття представляє величезний інтерес як для філологів, режисерів театру та кіно, так і та для простих читачів. У Франції його сприймають не просто як поета, письменника, режисера, а як унікальне явище культури. Цілком закономірно увагу французької критики та літературознавчої науки до творчості письменника. Увага зосереджена, як правило, на таких питаннях, як місце письменника в контексті літератури, протиріччя світогляду та особливості творчості Крім того, в дослідженнях широко використовуються факти біографії, робляться спроби простежити генезис деяких літературних ідей та художніх задумів.

Однак у багатьох пострадянських країнах ім'я Кокто та його художня спадщина довго залишалися на периферії читацького інтересу та наукової уваги. Виняток, мабуть, становить лише аудиторія кіно та театру. Такий стан справ пов'язаний, в першу чергу, з ідеологією, що домінувала в радянському суспільстві, і ангажованістю сфери науки і мистецтва. З одного боку, Кокто не вписувався в канони літератури соціалістичного реалізму, і це, мабуть, викликало неприйняття його творчості, з іншого - його художній метод тяжів більшою мірою до модернізму – літературного напрямку, який тривалий час не отримував визнання з боку вітчизняної критики та літературознавства.

Саме тому звернення до драматургічної спадщини письменника, аналіз його драматургічної творчості як цілісної літературно-мистецької системи цілком виправданий та своєчасний. Цим, власне, і пояснюється актуальність цього дослідження. У роботі увага приділена вивченню біографії Кокто, ідейно-тематичному аналізу п'єси «Священні чудовиська», реалізації задуму вистави за п'єсою драматурга.

Метою дослідження є цілісний ідейно-тематичний аналіз творчості Жана Кокто, теоретичні основи створення задуму вистави, через виявлення власного бачення, як фундаменту для практичного втілення режисерського задуму у постановці вистави.

Мета дослідження передбачає конкретні завдання для її вирішення.

Завдання дослідження:

- дослідити життєвий і творчий шлях Ж. Кокто;
- виконати режисерський аналіз п'єси;
- проаналізувати задум постановки та її втілення в сценічну дію;
- дослідити композицію постановки.

Об'єкт дослідження - п'єса Жана Кокто «Священні чудовиська» та її вплив на глядачів за допомогою створення сценічних образів у виставі.

Предмет дослідження - постановка вистави, створення сценічного образу персонажів п'єси Ж. Кокто «Священні чудовиська»

Методи дослідження. Для розв'язання поставлених задач нами були використані ряд загальних та спеціальних наукових методів.

До загальних методів пізнання, які використовувалися протягом дослідницького процесу роботи над постановкою, відносяться:

- метод аналізу та узагальнення - для розкриття біографічних матеріалів, особливостей творчості, та суспільно-політичних тенденцій епохи життя та творчості автора;
- порівняльний метод, що застосовувався при аналізі робіт інших режисерів, які працювали над постановкою «Священні чудовиська»;

- методи синтезу, уточнення та узагальнення, на яких ґрунтувалася робота при створенні постановки;

Проаналізувавши життєвий і творчий шлях письменника, епоху, в яку він творив, ми отримали змогу створити біографію ролі та досьє героїв, що стало одним з головних етапів створення сценічних образів.

Стан наукової розробленості теми дослідження. Французькими дослідниками розглянуто різні аспекти творчості Кокто. Першими звернули увагу на поезику Кокто Ж. Брос у роботі «Ж. Кокто» (1970) і К. Боргал в монографії «Ж. Кокто та його поетичний світ» (1977). Вони розглядають центральні образи мистецького світу письменника. Спроба охарактеризувати творчість Кокто у культурологічному аспекті здійснено рядом французьких дослідників: Ж. Маньяном «Поезія як алгебра» (1977), А. Мілорадом «Поезія Кокто» (1977). Низка робіт присвячена загальним питанням творчості Кокто: П. Шанель «Альбом Кокто» (1970) дає короткий історико-літературний аналіз основних творів письменника. Проте ці дослідження стосуються приватних аспектів його творчості. Роботи, більше глибоко осмислюючі становлення та розвиток художньої творчості Кокто, з'являються у другій половині ХХ століття. Так, естетика Кокто стала об'єктом дослідження М. Альбена "Еволюція естетики" (1991). Найбільш значною роботою на тему цього дослідження є робота Д. Шаперон (1990). У дослідженні розглядаються найбільш значні естетичні категорії феноменології Кокто, пояснюється походження деяких персонажів. Центральною фігурою феноменологічної фабули Кокто Д. Шаперон вважає образ Ангела. Назва роботи "La Chute des anges" можна прочитати двояко, вважає автор: як «падіння ангелів» і як «падіння кутів».

Французькі дослідники, таким чином, зробили значний внесок в осмислення творчості Кокто. Що стосується робіт про Кокто іншими європейськими мовами, то і тут є небагато більш-менш серйозних досліджень. Показово, що зведена характеристика його творчості

представлена у словниковій статті "Оксфордської ілюстрованої енциклопедії". Естетичні погляди Кокто розглядає німецький вчений Г.Р.Каїтц у дисертації «Поезія та мистецтво в теорії Ж. Кокто» (1970).

Проте мало дослідженою лишається драматургія Ж. Кокто, а саме п'єса «Священні чудовиська», що і стало актуальним питанням даного дослідження.

Наукова новизна роботи. Визначаючи наукову новизну одержаних результатів, слід окреслити, що в роботі, було здійснено комплексний підхід до створення і запропоновано власне бачення вистави. Визначено загальний ідейно-тематичний та практичний аналіз вистави в контексті даного режисерського задуму. Вперше було здійснено постановку вистави за п'єсою Жана Кокто «Священні чудовиська».

Практичне значення одержаних результатів. Одержані результати магістерської роботи, можуть бути використані в подальших наукових дослідженнях: у аматорських театральних колективах, в закладах освіти, в професійних театрах, гуртках, колективах, для доповідей на науково-практичних конференціях, написанні курсових та дипломних робіт з режисури та майстерності актора, подальшому дослідженні творчості Жана Кокто та при створенні постановок інших творів автора.

Апробація результатів дослідження. Матеріали магістерської роботи отримали апробацію в тезах «Стиль і образ вистави в контексті сучасної режисури». Окрім того результати дослідження було представлено у вигляді доповіді на I Міжнародній науково-практичній конференції «Особистість як простір випробування та формування культури (в умовах воєнного стану)», 15–17 травня 2025 року в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв; IV Всеукраїнській науково-практичній конференції «Підготовка педагогів до професійної діяльності в умовах змішаного навчання» 14-15 травня, 2025 року в Рівненському державному гуманітарному університеті.

Результати дослідження апробовано та практично втілено на сцені Рівненського академічного театру ляльок, Рівненського державного гуманітарного університету зі студентами 4 курсу, спеціальності «Сценічне мистецтво», кваліфікації «Актор драматичного театру» кафедри театральної режисури (2024 рік).

Обсяг і структура роботи. Магістерська робота складається із вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (37 найменувань), додатків. Загальний обсяг роботи – 129 сторінки, з них 58 сторінки становить основний текст.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНЕ ОБГРУНТУВАННЯ ПОСТАНОВКИ ВИСТАВИ ЗА ПЄСОЮ Ж. КОКТО «СВЯЩЕННІ ЧУДОВИСЬКА

1.1. Дослідження проблематики драматургії Жана Кокто

Клеман Ежен Жан Марі Кокто народився в Мезон-Лаффіт, Сена і Уаза, 5 липня 1889 року в заможній та культурній родині. Дитинство його батька було затьмарене самогубством у віці десяти років. Він навчався в ліцеї Кондорсе, але його тягнуло до мистецтва: концертів, театру та цирку. Послідовні невдачі на бакалаврських іспитах змусили його покинути навчання. Він почав писати вірші у сімнадцять років, і публічне читання його творів проголосило його вундеркіндом. Він часто відвідував салони та кола друзів своєї родини, музикантів та письменників, таких як Рейнальдо Ган, Анна де Ноай та Едмон Ростан. У 1909 році він опублікував свою першу збірку віршів * *La Lampe d'Aladin* * (Лампа Аладдіна), а потім ще два томи. Пізніше він зрікся цих спроб, навіть розглядав можливість вилучення їх зі своєї бібліографії. Однак він ніколи не покидав поезію.

Дві зустрічі допомогли йому уникнути ризику застою, спричиненого його неординарним талантом: Дягілєв та Стравінський. Для «Російських балетів» Дягілєва він розробив дизайн плакатів та опанував їх мистецтво. Разом з Рейнальдо Ганом він поставив балет для відомої трупи « Синій Бог » (*Le Dieu bleu*) за участю Ніжинського. Він кілька разів співпрацював з композитором « Весни священної », наприклад, над « Царем Едіном » у 1927 році. Інші музиканти також отримали користь від його внеску: Пуленк, Онеггер, Мійо, Респігі, Менотті...

Під час Першої світової війни його визнали непридатним до військової служби, але він пішов на фронт як водій швидкої допомоги. З цього часу він почав часто відвідувати Монмартр і Монпарнас. Хоча він був пов'язаний з авангардом, він обережно зберігав свою незалежність. У 1917 році він брав

участь у створенні «Параду» Саті, балету, для якого Пікассо намалював декорації. Наступного року він разом із Блезом Сандраром керував видавництвом Éditions de la Sirène, де він опублікував сім книг, включаючи «*Півень та Арлекін*» у 1918 році. Ця пропаганда нової музичної естетики призвела до тимчасової сварки зі Стравінським.

«*Потомак*», збірка графічних і ліричних творів, що готувалися з 1913 року, з'явилася в 1919 році, незадовго до «Мису Доброї Надії», типографіка якої так нагадувала «*Каліграфи*» Аполлінера. За нею в 1922 році вийшли «*Професійні таємниці*», есе про стилістичні потреби, а також «*Словник*» з його навіювальним шармом; «*Проста пісня*» в 1923 році, в якій Кокто звеличує ідеальний гуманізм, наповнений поетичною магією; «*Великий розкол*», також у 1923 році, розповідь, в якій він стикається з власною юністю; і «*Томас Самозванець*», короткий роман, зосереджений на війні та брехні. Кокто часто відвідував «Le Vœuf sur le toit», місце зустрічі художників, кубістів і дадаїстів, групи «Les Six», яку вважають модерністами музики, та письменників, таких як Раймон Радіге. Він відкрив талант автора «*Диявола у плоті*» та підтримував його. Передчасна смерть Радіге у 1923 році, у віці двадцяти років від черевного тифу, занурила його у глибоке горе. Після цього він звернувся до опіуму, що вимагало детоксикації. Цей досвід, пізніше адаптований у книгу з однойменною назвою, був опублікований у 1930 році.

Під зовнішністю, яка може здаватися легковажною, Кокто приховує глибоко поранену душу; тягар індивідуальної долі та значення смерті глибоко резонують у ньому, теми, які ніколи не покинуть його, і які він передасть у творах, філософське послання яких необхідно підкреслити. Це послання полягає в осягненні людських страждань до межі неможливої ​​можливості зіткнутися з істиною, недоступною для звичайних смертних.

Окрім літератури, музики, театру та незабаром і кіно, слід згадати багатогранні таланти людини, яка цікавилася всіма видами мистецтва: ілюстрацією, піснею, графічним дизайном, карикатурою, керамікою,

вітражами, гобеленами та фресками. Його інноваційний стиль малювання, лінійно безперервний та плавний, випромінює радше автентичність, ніж авторський стиль.

Кокто був плідним твором, і його твори залишили слід у багатьох поколіннях. Після потрясіння від ** Жахливих дітей ** у 1929 році, яке сколихнуло світ художньої літератури, театральний світ був поглинутий ** Людським голосом ** (1930), ** Пекельним будинком ** (1934), ** Лицарями круглого столу ** (1937), ** Жахливими батьками ** (1938) та ** Святими монстрами ** (1940). Скандали чергувалися з успіхами. Кокто був тривожним; він не тільки був аутсайдером, але й визнавав це. Він був одночасно джерелом захоплення та відторгнення. Такі книги, як ** Есе непрямої критики ** (1932) та ** Портрети-спогади ** (1935), розкривають художнє занепокоєння, яке досягло вселенських масштабів, що виявиться на перший план у 1947 році з ** Труднощами **.

Кожен, хто шукає раціональності, загубиться в незвичайному лабіринті, безсумнівно, навмисно створеному автором «Крові поета». Кіно відкриває двері до світу поза його самим собою, тим більше, що інтерпретатори його мрій на плівку, від Едвіж Фейєр до Жана Марє, від Марії Казарес до самого Кокто, втілюють як світло дня, так і таємницю ночі. Чи то «Вічне повернення», «Красуня і Чудовисько», Рюї Бла, «Орел має дві голови» чи «Орфей», час трансцендентний, перетворений, залишений як незворотний заповіт. Обожнюваний публікою, визнаний чи зневажений своїми однолітками, героєм чи мучеником (він свідчив у суді на захист Жана Жене), критик розпочинає атаку проти конформізму у «Щоденнику невідомого» (1952), а поет підписує такі тексти, як «Темне походження» (1954) або «Реквієм» (1962), які додають образ запаморочення до його незрівнянної творчості.

Обраний до Королівської академії французької мови та літератури 8 січня 1955 року, він змінив Колетт, промову до якої він виголосив 1 жовтня

того ж року, за двадцять днів до власного вступу до Французької академії. Він помер у Міллі 11 жовтня 1963 року.

Варто більш детально зупинитись на творчості видатного французького поета, драматурга, режисера. Отже, 15 червня 1926 року було поставлено в Парижі п'єсу Кокто «Орфей». Невдовзі після цього відбулася виставка малюнків та «конструкцій» під назвою «Poésie plastic—objets, Dessins». Кокто написав лібрето до опери-ораторії Ігоря Стравінського «Цар Едіп», яка вперше була виконана в театрі Сари Бернар у Парижі 30 травня 1927 року. У 1929 році було опубліковано один з його найвідоміших творів, роман «Les Enfants tribbles».[4]

У 1930 році Кокто зняв свій перший фільм «Кров поета», який був публічно показаний у 1932 році. Хоча зараз його загалом визнають сюрреалістичним фільмом, самі сюрреалісти не сприймали його як справді сюрреалістичний твір. Хоча це один із найвідоміших творів Кокто, його 1930-ті роки радше примітні низкою театральних п'єс, перш за все «Людський голос» та «Жахливі батьки», які мали успіх у публіки. Його п'єса 1934 року «Пекельна машина» була сценічною версією легенди про Едіпа Кокто і вважається його найвидатнішим твором для театру.[16] У цей період Кокто також опублікував два томи журналістики, зокрема «Попередня перша подорож: Подорож світом за 80 днів» (Mon Premier Voyage: Tour du Monde en 80 jours) – нео-вернівський репортаж про подорожі навколо світу, який він зробив для газети Paris-Soir.[4]

1940–1944.

Протягом усього свого життя Кокто намагався триматися на відстані від політичних рухів, зізнаючись другу, що «моя політика не існує».[17] За словами Клода Арно, починаючи з 1920-х років, єдиними глибоко вкоріненими політичними переконаннями Кокто були виражений пацифізм та антирасизм.[18] Він вихваляв Французьку республіку за те, що вона слугувала притулком для переслідуваних, і аплодував антивоєнній картині

Пікассо «Герніка» як хресту, який «Франко завжди носив на плечі».[19] У 1940 році Кокто підписав петицію, поширену Міжнародною лігою проти антисемітизму, в якій висловлював протест проти зростання расизму та антисемітизму у Франції, і заявив, що «соромиться своєї білої шкіри» після того, як став свідком тяжкого становища колонізованих народів під час своїх подорожей.[18]

Хоча в 1938 році Кокто порівняв Адольфа Гітлера зі злим деміургом, який бажав влаштувати різанину євреїв у День Святого Варфоломія, його друг Арно Брекер переконав його, що Гітлер був пацифістом і покровителем мистецтв, який дбає про інтереси Франції.[18] Під час нацистської окупації Франції він був учасником «круглого столу» французьких та німецьких інтелектуалів, які зустрілися в готелі «Жорж V» у Парижі, включаючи Кокто, письменників Ернста Юнгера, Поля Морана та Анрі Мійона де Монтерлана, видавця Гастона Галлімара та нацистського вченого-юриста Карла Шмітта.[20]

У своєму щоденнику Кокто звинувачував Францію в неповазі до Гітлера та розмірковував про сексуальність фюрера. Кокто захоплено вихваляв скульптури Брекера у статті під назвою «Привіт Брекеру», опублікованій у 1942 році. Цей твір став причиною того, що його після війни звинуватили у співпраці, хоча його виправдали за будь-які правопорушення, і він використав свої контакти для невдалої спроби врятувати таких друзів, як Макс Жакоб.[21] Пізніше, зблизившись з комуністами, такими як Луї Арагон, Кокто назвав Йосипа Сталіна «єдиним великим політиком епохи».[22]

У 1940 році п'єса Кокто «Байдужий красень», написана для Едіт Піаф (яка померла за день до Кокто) та в якій вона виконала головну роль, мала величезний успіх.[23]

Пізніші роки Кокто здебільшого пов'язані з його фільмами. Фільми Кокто, більшість з яких він написав і зрежисував, були особливо важливими

для впровадження авангарду у французьке кіно та певною мірою вплинули на майбутній жанр французької «Нової хвилі».[3]

Після «Крові поета» (1930) його найвідоміші фільми включають «Красуню і Чудовисько» (1946), «Жахливі батьки» (1948) та «Орфей» (1949). У його останньому фільмі, «Заповіт Орфея» (1960), знялися Пікассо та матадор Луїс Мігель Домінгін, а також Юл Бріннер, який також допоміг фінансувати фільм.

У 1945 році Кокто був одним із кількох дизайнерів, які створювали декорації для Театру моди. Він черпав натхнення у режисера Рене Клера під час створення фільму «Триб'ют Рене Клеру: Я одружився з відьмою». Модель описана в його «Щоденнику 1942–1945», у записі від 12 лютого 1945 року:

Я побачив модель мого декору. Мода мене нудує, але мене забавляють декор і мода, поставлені разом. Це тліюча кімната покоївки. Крізь отвори в стіні та стелі відкривається вид на Париж з висоти пташиного польоту. Це викликає запаморочення. На залізному ліжку лежить непритомна наречена. За нею стоять кілька розгублених дам. Праворуч дуже елегантна дама мисе руки в умивальнику нічлігу. Через відчинені двері ліворуч входить дама з піднятими руками. Інших штовхають до стін. Видіння, яке провокує цю катастрофу, — це наречена-відьма верхи на мітлі, що летить крізь стелю, її волосся та шлейф майорять.

У 1956 році Кокто прикрасив каплицю Сен-П'єр у Вільфранш-сюр-Мер фресками. Наступного року він також прикрасив шлюбну залу в готелі Hôtel de Ville у Ментоні.[24]

Приватне життя. Жан Кокто ніколи не приховував своєї гомосексуальності. Він був автором помірно гомоеротичного та напівавтобіографічного роману «Le Livre blanc» (перекладається як «Біла книга» або «Біла книга»),[25] опублікованого анонімно в 1928 році. Він

ніколи не заперечував свого авторства, і пізніше видання роману містить його передмову та малюнки. Роман починається так:

Скільки себе пам'ятаю, і навіть у віці, коли розум ще не впливає на почуття, я знаходжу сліди своєї любові до хлопців. Я завжди любив сильну стать, яку вважаю за потрібне називати прекрасною статтю. Мої нещастя походять від суспільства, яке засуджує рідкісне як злочин і змушує нас виправляти свої схильності.

Часто його творчість, літературна («Les enfants terribles»), графічна (еротичні малюнки, книжкова ілюстрація, картини) або кінематографічна («Кров поета», «Орфей», «Красуня і Чудовисько»), пронизана гомосексуальними відтінками, гомоеротичними образами/символізмом або кемпом. У 1947 році Поль Морієн опублікував таємне видання «Querelle de Brest» Жана Жене, яке містило 29 дуже відвертих еротичних малюнків Кокто. В останні роки широкий публіці стало доступно кілька альбомів гомоеротики Кокто.

Ходять чутки, що в 1930-х роках Кокто мав платонічний роман з принцесою Наталі Пейлі, дочкою великого князя Романових, яка сама була акторкою, моделлю та колишньою дружиною кутюр'є Люсьєна Лелонга.[26]

Найдовші стосунки Кокто були з французькими акторами Жаном Маре[27] та Едуаром Дермі [фр], яких Кокто офіційно усиновив. Кокто запрошував Маре на роль у фільмах «Вічне повернення» (1943), «Красуня і Чудовисько» (1946), «Рюї Бла» (1947) та «Орфей» (1949).

Протягом усього свого життя Кокто був загадкою. Він залишається загадкою й сьогодні, бо не відповідає тому уявленню, яке ми маємо про творця, чи то художника, композитора чи письменника. Фактично, він був усім цим одночасно, тоді як поширена ідея полягає в тому, що митець повинен мати лише один засіб вираження.

Кокто був багатограним: перш за все поетом, але також романістом, драматургом, критиком, сценаристом, автором діалогів, кінорежисером,

актором, креслярем і художником. Він розробляв костюми та декорації для численних постановок, задумував балети і навіть знайшов своє місце в музичному словнику. Він продемонстрував неймовірний дар до перетворення та однаково здатність резонувати з епохою, естетикою чи іншим творцем. Амбіції тотального мистецтва, висунуті на перший план мистецьких прагнень вагнерівською оперою наприкінці 19 століття, а потім підхоплені на початку 20-го Російськими балетами, знайшли своє втілення лише в Кокто. Він був усім мистецтвом одночасно. «Твір мистецтва повинен задовольняти всі музи. Це те, що я називаю: Доказ 9» (« *Півень і Арлекін* »). Тільки Кокто був натхненний усіма музами. Далеко не прагнучи вразити численністю своїх талантів, цей багатогранний творець зізнався: «Мої межі. Є вершина, якої я не можу досягти, висока нота, якої я не можу досягти. Якби я спробував, я б лише скривив себе. Треба змиритися з визнанням своїх обмежень. Це, безсумнівно, основна причина, яка змушує мене змінювати свої засоби вираження. Надія досягти цієї ноти *deinde*. Але межа залишається однаковою всюди» («*Визначене* *минуле* »).

Виявляючи величезну творчу гордість, Кокто ніколи не прагнув нав'язуватися. Навпаки, він не цурався найнесподіваніших шляхів: він приєднався до джаз-бенду в *Le Bœuf sur le Toit*, створював моделі для Коко Шанель, він бентежив, він непокоїв. «Те, що публіка критикує у вас, культивуйте, це ви. Міцно вбийте цю ідею в голову. Цю пораду слід писати як рекламу. Дійсно, публіка любить визнання. Вона ненавидить, коли її непокоїть» (« *Півень і Арлекін* »). Кокто йде туди, де його не очікують, насолоджується тим, що його невловимий. Він любить ніколи не зупинятися на досягнутому, відроджуватися з кожною своєю роботою, ніколи не використовувати те, чого вже досяг. «Я шукаю свій шлях і шукатиму його до самої смерті», перш ніж викласти це у 1946 році у творі «*Труднощі буття*» Це спостереження стану майже патологічної тривоги: «Я шукав себе, я думав, що знаю себе, я втратив себе з поля зору, я біг за собою, я відчув, що

задихається. Я ледве піддався чарам, як уже підводився, щоб їм суперечити». Кокто, здається, ненавидить комфорт. Він, безумовно, відчуває дискомфорт: не знаєш, як його визначити. Проводячи паралель між його фізичними рисами та особистістю, він писав у 1946 році: «Моє волосся завжди було посаджене в кількох напрямках, і мої зуби, і моя борода. Тепер нерви та вся душа повинні бути посаджені так. Саме це робить мене нерозв'язним з людьми, які посаджені в одному напрямку і не можуть уявити собі пучок качанів кукурудзи. [...] Вони не знають, як до мене підійти» («*Труднощі буття* »).

Окрім митця, була людина, яка ігнорувала заздрість і знала, як захоплюватися генієм, який розквітав навколо неї. Скориставшись своєю ранньою славою, він випустив перший том «*У пошуках втраченого часу*» і, незважаючи на пов'язану з цим небезпеку, також опублікував «Жан Жене» у 1942 році. У 1920-х роках він заснував музичний гурт «Les Six» і започаткував міф про Раймона Радіге. Важко заперечити справжню скромність, яка виходить з цієї позиції: «Захоплюватися — значить заперечувати. Це означає ставити себе на місце іншого» («*Визначене минуле* »).

Перш за все, Кокто був невтомним працівником. Цей аспект його характеру досить мало визнається, безсумнівно, через легкість, з якою він, здавалося, підходив до різних форм художнього вираження. Образ генія-майстра на всі руки, який йому найчастіше приписують, схильний робити його схожим на художника-аматора з усією поверховістю, що з цього випливає. Кокто вважав роботу нагальною потребою, своєрідною помстою за тіло, до якого він завжди ставився з певним збентеженням і яке, на його думку, з часом руйнувалося: «Я встаю. Я беруся за роботу. Це єдиний спосіб, який дозволяє мені забути свою потворність і бути красивим за своїм столом. Це обличчя письма, враховуючи все, є моїм справжнім обличчям. Інше — тінь, що зникає. Швидше, дозвольте мені створити свої мазки чорнилом, щоб замінити ті, що

зникають», — зізнався він наступного дня після зйомок фільму «Красуня і Чудовисько» у фільмі «Труднощі буття».

«Мене дивує, як люди можуть писати життя поетів, якщо самі поети не могли б написати своє власне життя. Тут забагато таємниць, забагато справжньої брехні, забагато плутанини» («Опіум»). Однак життя Жана Кокто настільки тісно пов'язане з його творчістю, настільки тісно пов'язане з його часом, настільки багате на зустрічі, що навряд чи можливо уникнути його обговорення.

Жан Кокто народився в багатому, культурному та декадентському середовищі, того

ж року, коли 5 липня 1889 року було відкрито Ейфелеву вежу на честь сторіччя Французької революції. Народжений у дуже заможній буржуазній родині кінця 19 століття, просякнутій «постромантичною атмосферою, просякнутою фантазією, легкою ерудицією та меланхолією» (Клод Арно), він пізніше згадав це середовище у своїх творах «*Портрети-сувеніри*» та в розділі «Про мої втечі» з роману «*Труднощі буття*». Його дитинство пройшло між великим сімейним будинком у Мезон-Лаффіт влітку та приватним особняком, що належав його материнській родині, частину якого займали батьки Жана, на вулиці Лабрюйєр у 9-му окрузі. Мистецтво, зокрема музика, займало важливе місце в цій родині по материнській лінії: дід мав дві скрипки Страдіварі (а також малюнки Енгра та картини Делакруа), а іспанський композитор і скрипаль Сарасате був другом сім'ї. Жорж Кокто, батько Жана, завдяки своїм інвестиціям зміг відмовитися від посади нотаріуса та розподілити свій час між більярдом та живописом. Його син годинами спостерігав за ним і познайомився з малюванням у дуже ранньому віці завдяки цьому досить мовчазному батькові, якого пізніше знайшли мертвим у власному ліжку з кулею в голові вранці 5 квітня 1898 року. Мати, Ежені, гарна музикантка, успадкувала фортепіано Россіні, обожнювала театр та оперу, розважала Доде та принцесу Мюрат у своєму салоні та позувала

Жаку-Емілю Бланшу, портретисту вищого суспільства того часу. У дитинстві та юності Жан Кокто отримав від своєї родини спадщину «радісної, еклектичної та ніколи не лякаючої культури, яку переживали зсередини провідні виконавці, що залишалися його природною аудиторією до кінця» (Клод Арно). Він, звичайно, відвідав перші покази братів Люм'єр на бульварі Капуцинів, а також циркові вистави, які його захоплювали, та вистави в Театрі Шатле, зокрема «Навколо світу за 80 днів», яка залишила на нього незабутнє враження. Він побудував театральні декорації у дворі міського будинку своїх бабусі й дідуся...

Виключений з ліцею Кондорсе за часті прогули, підліток тричі провалював іспити на бакалаврат, але він уже був надто занурений у соціальне та літературне життя, щоб по-справжньому перейматися своїми академічними невдачами. Такі друзі, як Люсьєн Доде, Рейнальдо Ган, а пізніше і Моріс Ростан, познайомили його з усіма паризькими салонами, які обожнювали цього поета-початківця. Вечір, організований на його честь 4 квітня 1908 року в Театрі Феміна на Єлисейських Полях легендарною постаттю того часу, актором Де Максом, остаточно розпочав його кар'єру, коли йому було лише дев'ятнадцять. Наступного року він опублікував свою першу збірку ** La Lampe d'Aladin ** (Лампа Аладдіна), а в травні 1910 року — другу ** Le Prince frivole ** (Легковосне слово принца). Обидві збірки затьмарені поезією, яка зосереджує всі слабкості та манери періоду кінця століття, але похвала була одностайною. Він є альтер-его найвідомішої та найшанованішої поетеси свого часу, Анни де Ноай, і йому навіть вдається привернути увагу Пруста, який вважає його «надзвичайно розумним та обдарованим» (цитовано Клодом Арно). Пруст на двадцять років старший за нього, але ще не почав публікувати «У пошуках втраченого часу». Він абсолютно невідомий поза салонами, які часто відвідує, і бачить у молодому Кокто, що купається в променях раптової слави, того юнака, яким він сам хотів би бути. Він навіть робить таке зізнання в листі: «Я вмираю від

ревностів, коли бачу у ваших чудових творах про Париж, як ви викликаєте речі, які я відчував і які зміг висловити лише таким блідим чином».

Можна було б подумати, що у двадцять років Кокто вже досяг успіху, але це було не так. Він був лише салонним поетом, світською левицею, яка чарувала лише інших світських левиць. У 1910 році Російські балети вразили Париж екстравагантністю своєї музики, костюмів та декорацій. Юнак був захоплений, загіпнотизований. За лаштунками він зустрів Стравінського, Ніжинського та директора трупи Сержа Дягілєва, який доручив йому написати сценарій балету. Це був би *«Синій Бог»* — провал. Одного вечора на площі Згоди, коли Кокто, Ніжинський та Дягілєв збиралися вечеряти, останній звернувся до молодого поета і кинув свій знаменитий виклик: «Здивуйте мене!» Новий балет Стравінського *«Весна священна»* стане найбільшим естетичним одкровенням його життя. Він розумів, що досі лише блискуче йшов стежками, прокладеними іншими. Відтоді він культивуватиме сучасність, насолоджуючись дивовижним. Невдовзі він позбувся атрибутів символіста та декадентського поета; трансформація була радикальною. Кокто почав писати *«Потомак»*, гібридний твір, що чергує малюнки та тексти, абсолютної формальної свободи, який він завжди вважатиме своєю справжньою першою книгою, але публікація якого була призупинена оголошенням війни. «Після скандалу з *«Весною священною»* я поїхав до Стравінського в Лезен, де він доглядав за своєю дружиною. Там я закінчив *«Потомак»* [...]. Повернувшись до Мезон-Лаффіт, я вирішив спалити себе або переродитися. Я замкнувся в собі. Я катував себе. Я сумнівався в собі. Я ображав себе. Я поглинав себе відмовами. Я не залишав від себе нічого, крім попелу» (*«Труднощі буття»*).

Кокто не був прийнятий на військову службу в 1909 році через погане здоров'я, але патріотична хвиля на початку війни, підживлена початковим ентузіазмом, спонукала його одягнути форму та стати медиком. Потім він на власні очі побачив війну в її варварському світлі: жахливі рани, розкладаючі

трупи, вкриті мухами, гангрена, крики ампутованих кінцівок та вмираючих — все це пізніше відобразиться у ** Томасі Самозванці **. Повернувшись до Парижа, він заснував разом зі своїм другом Полем Ірібом, декоратором та столяром, досить патріотичний журнал ** Le Mot **, в якому з'являлися його сліпучі кубістичні карикатури на «бошів» (німців), прямих нащадків Еженів, жахливих персонажів з ** Le Potomak **. Його зустріч з льотчиком Роланом Гарросом породила вірші ** Le Cap de Bonne-Espérance **, фрагментарні тексти яких на сторінці перегукуються з духом каліграм Гійома Аполлінера. У 1916 році Кокто назавжди повернувся до Парижа, де зустрівся з художниками, які складали авангард того часу: Пікассо, Еріком Саті, Максом Жакобом та Аполлінером. Відбулася метаморфоза Кокто. Разом з Пікассо, який стане його великим взірцем для наслідування та соратником протягом усього життя, та Еріком Саті він задумав «реалістичний балет» *« Парад »*, який, не повторюючи скандальної історії *« Весни священної »*, міцно закріпив образ Кокто як провідної фігури авангарду. Його перетворення було завершеним. Це бентежить оточуючих, але знаходить дуже схвальний відгук у пері Пруста, який надає персонажу Октава в *« У пошуках втраченого часу »* рис Кокто: «Цей молодий чоловік виконав невеликі ескізи, у декораціях та костюмах власного дизайну, і це принесло в сучасне мистецтво революцію, принаймні рівну тій, що здійснили «Російські балети». Коротше кажучи, найавторитетніші судді вважали його твори чимось грандіозним, майже геніальними, і я думаю, що навіть подібними до них, таким чином, на мій власний подив, підтверджуючи колишню думку Рашель» (*«Втікач»*).

Авангардний поет. Кокто був на передовій сучасності в ті роки. Він об'єднав музикантів гурту «Les Six», представив їх публіці серією концертів, заснував видавництво Éditions de la Sirène разом із Блезом Сандраром, часто брав участь у дадаїзмі та всюди пропагував стиль модерн, своєрідним маніфестом якого є *« Le Coq et l'Arlequin »* (1918). Він був натхненником наймоднішого кабаре того часу *« Le Bœuf sur le Toit »*. Ця шалена діяльність

викликала заздрість Трістана Тцари та молодих членів групи «*Littérature*» (Бретон, Арагон, Супо), які почувалися знедоленими цим старшим, надто блискучим, надто видатним і вже дуже відомим. Бретон, для якого Кокто був «найненависнішою істотою нашого часу», швидко розвинув до нього стійку ненависть, ключ до нещадної війни, яку сюрреалістична група завжди вела. Саме епітетами «падало» та «смердючий звір» пізніше «*Сюрреалістична революція*» називатиме Кокто. Окрім антипатії, найімовірніше, породженої тим, що ще не називалося «гомофобією», смерть Аполлінера посіяла між Кокто та майбутніми сюрреалістами, які ще нічого не опублікували, мовчазне, але запекле суперництво за те, щоб нести смолоскип сучасності. Крім того, поява на літературній сцені в 1919 році Раймона Радіге, якого Бретон марно намагався плекати, але який віддавав перевагу товариству Кокто, лише ще більше розірвала зв'язки між цими двома чоловіками.

Раймон Радіге Жан Кокто *Раймон Радіге спить, [малюнок перероблений у 50-х роках, але позначений як 1922]* Малюнок 22,2 x 21,1 см Приватна колекція Фотоцентр Помпиду, Ж.-К. Планше © Adagr, Париж Зустріч з Радіге була вирішальною для Кокто. «З 1917 року Раймон Радіге, у віці чотирнадцяти років, навчив мене не довіряти новому, якщо воно виглядає новим, йти проти течії авангардної моди. [...] Він винайшов і навчив нас цьому дивовижно новому підходу, який полягав у тому, щоб не виглядати оригінальним (те, що він називав носінням нового костюма); він радив нам писати «як усі інші», бо саме там неможливо виразити оригінальність. [...] Він навчив мене великому методу. Забути, що ти поет, і дозволити цьому явищу розгортатися без нашого відома» («*Труднощі буття*»). Це мало перейняти та завершити вчення Еріка Саті, ще одного з його вчителів: «Саті вчить найбільшій зухвалості нашого часу: бути простим» («*Півень і Арлекін*»). Це друга трансформація поета, та, з якої Кокто народиться сам собі. Провокаційний Кокто з «*Параду*», який

відгукнувся на заклик Дягілєва, поступається місцем Кокто, який більше не вагається писати: «Елегантність полягає в тому, щоб не дивувати» («Світська таємниця»), і чий перші романи, «Великий розкол» та «Томас-самозванець», розміщують їх у класичній традиції аналітичного роману.

Роки, проведені з Радіге, були надзвичайно плідними, і коли молодий поет і романіст помер у 1923 році, Кокто був спустошений. Саме після цієї втрати він почав курити опіум, практикуючи це протягом усього свого життя, крім періоду окупації. Спроби детоксикації переривали все життя поета. Після спроби 1928 року він написав та проілюстрував ** Опіум **, один зі своїх головних творів. У 1920-х роках були опубліковані деякі з найвидатніших творів Кокто: ** Орфей **, яким захоплювався Р.М. Рільке, для театру; ** Опера ** та ** Проста спів ** для поезії; ** Томас-самозванець ** та ** Страшні діти ** для романів; а також його перший фільм ** Кров поета **, замовлений Шарлем та Марі-Лор де Ноай. Цей фільм, шедевр, який одразу ж утвердив Кокто як режисера, лише загострив неприязнь сюрреалістів, і наступне десятиліття почалося зі скандалу, спровокованого Елюаром у Комеді-Франсез під час створення «*Людського голосу*».

«Опіум» Жана Кокто, «*Maison de Santé – Mes anges viens à mon secours*» («*Мої ангели приходять мені на допомогу*»), 1925. Малюнок. Оригінальне видання опубліковано Бріан-Робером. Фотографія Центру Помпиду, Ж.-К. Планше © Adagr, Париж. 1930-ті роки були набагато менш плідними. Кокто все ще перебував під впливом опіуму. Він став розсіяним, подорожуючи світом за 80 днів зі своїм новим другом Марселем Хіллом, під час якої він зустрів Чарльза Чапліна та Полетт Годдард на океанському лайнері. Він також став менеджером афроамериканського боксера Ела Брауна, якого заохотив повернути втрачений титул чемпіона світу. Його виснажене обличчя, тривожний вигляд його спустошеного наркотиками тіла та натяки на скандал навколо нього навіть спонукали Роберта Віне, режисера фільму «*Доктор Калігарі*», який

розглядав звуковий ремейк свого фільму 1919 року, запропонувати Кокто роль Чезаре, вбивці-лунатика. У ці роки Кокто звернувся переважно до театру, поставивши у 1932 році «*Пекельну машину*» (*La Machine infernale*), переказ міфу про Едіпа, а в 1938 році — «*Жахливі батьки*» (*Les Parents terribles*), про яких Арагон писав: «*Жахливі батьки* безперечно ставить Жана Кокто серед найвидатніших французьких письменників». Кокто залишався в Парижі під час окупації. Працюючи переважно для театру та кіно, він зробив Жана Маре найулюбленішою зіркою тих темних років, досягнувши численних публічних тріумфів, включаючи фільм «*Вічне повернення*» (*L'Éternel Retour*). Він також зробив усе можливе, щоб просувати геніальність Жана Жене. Залишаючись осторонь від політики, він перевернув небо і землю, щоб врятувати Макса Жакоба, але його «*Salut à Breker*» (*Salut à Breker*), опублікований у травні 1942 року, надовго запламував його імідж.

Публічне визнання. Натхненний феноменальним успіхом Жана Маре, Жан Кокто дедалі більше звертався до кіно, не припиняючи малювати та писати. Його довгі поеми «*Леоне*» та «*Розп'яття*» 1945 року, а також есе «*Труднощі буття*» наступного року є одними з його шедеврів. Дует Кокто-Маре здобув тріумф з фільмом «*Красуня і чудовисько*» (*La Belle et la Bête*), екранізованим після Визволення, а потім з «*Орел має дві голови*» (*L'Aigle à deux têtes*) та «*Жахливі батьки*» (*Les Parents terribles*). Але успіх не повторився, принаймні не в тій мірі, на яку сподівалися, для фільму, який, щоправда, був набагато складнішим, як-от «*Орфей*» 1950 року. *Cahiers du cinéma* був захоплений, і справжній успіх прийшов десять років по тому, коли Трюффо, одразу після успіху «*400 ударів*», забезпечив фінансування для «*Заповіту Орфея*».

В останні роки свого життя Кокто продовжував плідно працювати, але, на жаль, він розробив графічну творчість, яка була радше блискучою, ніж новаторською чи глибокою. Його лінія стала набагато менш вільною, менш

винахідливою. Його малюнок закріпився в нескінченно повторюваній моделі. Він прикрасив численні каплиці та церкви, весільну залу ратуші Ментона, був обраний до Французької академії та став дуже популярним серед публіки. Але поет знову здивував і тріумфував там, де його найменше очікували. Сімдесятирічний поет, цього разу в ногу з «Новою хвилею», зняв фільм **«Заповіт Орфея»*, який напередодні його смерті 11 жовтня 1963 року поставив його в центр найінноваційнішого мистецького життя. Старий поет одразу після титрів зізнається: *«Мій фільм — це не що інше, як стриптиз, що полягає в поступовому знятті мого тіла та розкритті моєї оголеної душі. Бо в тіні існує значна аудиторія, яка прагне тієї правди більше, ніж правди, що одного дня стане візитною карткою нашого часу. Це спадщина поета наступним поколінням молодих людей, які завжди його підтримували»*. У чому може бути секрет більшої частини його творчості.

Дві заборонені п'єси: «Друкарська машинка» та «Жахливі батьки». Саме в цьому контексті Кокто написав і вирішив поставити *«Друкарську машинку»*. Подана владі, п'єса скандинавила як німців, так і уряд Віші, який заборонив виставу. Кокто змирився з необхідністю видалити найжорстокіші уривки, звернувся за думкою до французької дружини німецького посла Отто Абеца, а театральний режисер Жак Еберто втрутився через *штаб пропаганди*. Ці маневри вдалися; німці попросили Віші зняти заборону, але вони суперечили самі собі, заборонивши п'єсу наступного дня після її прем'єри 29 квітня 1941 року. Преса вивільнила свою лють: *«Друкарська машинка — це саме втілення гомосексуального театру»*, — йшлося в одній статті в *Je suis partout*.

Клімат змінився влітку 1941 року. Комуністи більше не були зв'язані німецько-радянським пактом. Німці тепер більше дбали про те, щоб вселяти страх, ніж про те, щоб їх любили чи приймали. Саме тоді Кокто задумався про відродження п'єси ** Les Parents tribbles **, яку Бразиліак вже вважав «декадентською» на прем'єрі в 1938 році. Театр «Gymnase» неодноразово

зазнавав нападів з боку військ Французької народної партії (ННП) на чолі з Лобро. 8 грудня п'єсу заборонили як таку, що «суперечить справі національного відродження». Відтоді Кокто та Маре стали улюбленими мішенями бойовиків ННП. Вони всюди терпіли образи та провокації. 27 серпня 1943 року Кокто був освистаний та побитий біля площі Згоди членами Легіону французьких добровольців.

Зіткнувшись з цією дедалі відкритішою ворожістю, Кокто знайшов захисника в особі Ернста Юнгера та був непослідовно обережним у своїх стосунках з окупаційними силами. Якщо він відмовляється обідати в німецькому посольстві, то іноді йде до Німецького інституту (як це роблять Гастон Галлімар і Жан-Луї Барро), приймає у себе вдома у формі Герхардта Хеллера, молодого офіцера-франкофіла, та обідає у Максима з Альбертом Шпеєром, обраним Гітлером архітектором. Така поведінка окупається, оскільки дозвіл на відродження ** Жахливих батьків ** нарешті надається в грудні, що знову викликає люті колабораціоністських екстремістів. Командос зі ста п'ятдесяти «вуличних торговців» нападає на театр, де йде вистава, і, зіткнувшись з реакцією публіки на користь Кокто, випускає щурів в оркестрову яму. ** Жахливі батьки ** знову зникають з програми. Потім Кокто пропонує ** Рено та Арміду ** театру «Комеді Франсез». перший рядок якого — «Прокинься, Рено, і знову візьмися за зброю», але державний секретар Віші з питань національної освіти та молоді визнав її автора «небажаним». Коли п'єсу нарешті було дозволено, вона стала одним з найбільших сценічних успіхів тих років, поряд із «Мертвою королевою» Монтерлана та «Атласним черевиком» Поля Клоделя.

Того ж року його адаптація «Антигони» для ораторії Артура Онеггера тріумфувала в Опері та зробила Кокто одним із найвидатніших авторів того часу. Для багатьох опір означав продовження роботи, щоб показати, що мистецтво все ще дуже живе в окупованій зоні. Але, очевидно, було легше ладити з окупантами, ніж з колабораціоністами! Поки ** Je suis partout **

виступав проти Кокто, Юнгер проводив з ним вечори, слухаючи його спогади про Пруста! «Дріє-ла-Рошель» також не пощадив Герхардта Геллера, якого він називав декадентом! Кокто, якого вже звинувачували у всіляких розбещеностях, недовго вагався, перш ніж взяти активну участь у визнанні геніальності Жана Жене, настільки відмінної від його власної, та у публікації його першого роману * *Нотр-Дам де Флер* *. Він доклав чимало зусиль, щоб врятувати молодого письменника-правопорушника від в'язниці, і неодноразово рятував його з інших скрутних ситуацій.

Однак неприйняття окупантів посилювалося в 1942 році, але, крім Рене Шара та Жана Прево, письменники рідко вживали заходів; вони задовольнялися збереженням пасивної позиції, яку займали на початку окупації.

Ця окупація порушила дружбу та ворожнечу, що зав'язалися до війни. Кокто через Пікассо (чиї роботи були заборонені і до якого ставилися з підозрою, оскільки його мати була наполовину єврейкою) відновив зв'язок з тими, хто образив його та тягнув його в багнюку. Після того, як Бретон від'їхав до Сполучених Штатів, Кокто вже не є ізгоем, яким він був для Елюара, чи Валентина Гюго, і навіть Десно, особливо враховуючи, що отруйні та постійні нападки колабораціоністської преси принесли йому певний престиж.

Кокто помер від серцевого нападу у своєму замку в Міллі-ла-Форе, Ессонн, Франція, 11 жовтня 1963 року у віці 74 років. Його подруга, французька співачка Едіт Піаф, померла напередодні. Про її смерть було оголошено вранці в день смерті Кокто. В історії, яка майже напевно є апокрифічною, стверджується, що його серце відмовило, коли він почув про смерть Піаф.[28]

Здоров'я Кокто вже погіршувалося протягом кількох місяців, і раніше він переніс важкий серцевий напад 22 квітня 1963 року. Більш правдоподібне припущення щодо причини цього погіршення здоров'я запропонував автор

Роже Пейрефітт,[29] який зазначає, що Кокто був спустошений розривом зі своєю давньою подругою, світською левицею та відомою покровителькою Франсін Вайсвайлер в результаті її роману з маловідомим письменником.[30] Вайсвайлер і Кокто помирилися лише незадовго до смерті Кокто.

Згідно з його бажанням, Кокто похований під підлогою каплиці Сен-Блез-де-Сімпль у Міллі-ла-Форе.[31] Епітафія на його надгробку, встановлений на підлозі каплиці, говорить: «Я залишаюся з тобою».

Про п'єсу

Естер і Флоран, видатні актори п'ятого курсу, утворюють зрілу та стабільну пару як на сцені, так і поза нею. Вона, сильна, пристрасна, гідна захоплення та глибоко гуманна жінка, домінує над своїм слабівільним чоловіком. Ліан, молода акторка та учениця Флорана, порушує інтимність цієї пари «священних монстрів». Всупереч усім очікуванням, Естер, здається, схвалює цей роман і запрошує Ліан переїхати до них.

Хоча п'єса написана поетом, вона є бульварною комедією, що межує з водевілем: коханка, чоловік, дружина; вони ховаються за ширмою, брешуть одне одному, обманюють одне одного; і зрештою все лагодиться.

4 вересня 1939 року Жана Марє мобілізували після оголошення війни. Кокто страждав від самотності у своїй квартирі на площі Мадлен. Поета прихистили Віолетт Морріс та Івонн де Бре. Чемпіон та акторка зустріли його на борту свого плавучого будинку, пришвартованого біля мосту Нейї. Він написав п'єсу для подружжя, яке приймало його та Жана Марє під час Фальшивої війни.[1]

Слід зазначити, що в 1938 році Івонн де Бре не змогла грати разом із Жаном Марє у п'єсі «Жахливі батьки», яку Кокто написав для неї, навіть назвавши головну героїню на честь Івонн. Під час репетицій вона знову почала зловживати алкоголем і її довелося замінити Жермен Дермоз.[2]

Спочатку першою назвою нової п'єси Кокто мала бути «Примадонна». Це показує, наскільки Кокто був захоплений світом театру та мав перед

собою живу модель. Беручись за написання п'єси з думкою про акторку: «Роль Івонни буде чудовою, бо вона виконує перший акт, знімаючи макіяж та роздягаючись у своїй гримерці, що вона виконує краще за будь-кого».[3]

З цієї точки зору, Івонн де Бре здавалася ідеальною інтерпретаторкою. Її надмірності, як на сцені, так і в житті, кваліфікували її для гри цієї Естер. Тінь Сари Бернар також нависала над п'єсою, бо на початку своєї кар'єри Івонн де Бре працювала з великою трагічкою в «Дамі з камеліями». Грета Гарбо також була для Кокто своєрідним «священним монстром».

17 лютого 1940 року в театрі Мішель у Парижі відбулася прем'єра «Священних монстрів» у постановці Андре Брюле, режисера театру, який також знімався разом з Івонн де Бре. Прем'єра була досить гарною, але не більше того. Критики не знайшли підстав критикувати автора, тому вони захоплено аплодували акторам. 19 квітня 1940 року п'єсу перенесли до Театру Буфф-Париз'єн під керівництвом Альбера Віллемца, де їй передувала інша п'єса Кокто, «Байдужий красень», яка відкрила виставу виступом Едіт Піаф.[4]

Однак п'єса продовжила гідний успіх і була відновлена в Лондоні в листопаді 1952 року. Примітно, що 31 січня 1954 року, за день до смерті Івонн де Брей 1 лютого 1954 року, відбулася радіопередача за участю Івонн де Брей (Естер) та Мадлен Робінсон (Ліан).

19 вересня 1966 року п'єсу було відновлено в Театрі послів у Парижі під керівництвом Анрі Роллана. Ів Сен-Лоран розробив костюм Арлетті для її образу Естер, її останньої сценічної ролі.

До режисерсько-акторського складу вистави «Святі монстри»

Режисер: [Андре Брюле](#)

Художник-постановник: [Крістіан Берап](#)

Актори

[Івонн де Брей](#) — Естер

[Джені Холт](#) — Ліан

[Сюзанна Дантес](#) : Шарлотта

[Клер Жерар](#) : Лулу

Морган: Стара леді

[Андре Брюле](#) : Флоран

[Жан Юбер](#) : Оратор

Виставу було відроджено у 1993 році. Якщо п'єса не викликала особливого ентузіазму на прем'єрі, то, можливо, це було пов'язано з відсутністю Жана Марє, а можливо, також з тим, що вона не була улюбленицею її автора.

І саме завдяки акторці, до того ж дуже видатній, «Святі монстри» були відроджені в 1993 році. Дійсно, Мішель Морган довго боялася виходити на сцену, наприклад, відмовившись від пропозиції Жана Марє в 1968 році зіграти жіночу роль у «Учневі диявола». Однак вона довірливо розповіла Раймонду Жерому про свою зацікавленість персонажем Естер. Оскільки п'єса була історією літньої пари, вони, природно, подумали про Жана Марє, якому Кокто присвятив роль Флорана, але який на той час почувався занадто молодим, щоб її зіграти. Ідеальна пара, яку Морган і Марє створили на екрані у «Спогадливих очах» та «Скляному замку», мала ось-ось відродитися. 15 січня 1993 року в Театрі де Буффес-Паризьєн, сповненому спогадів про поета, вистава *Les Monstres sacrés*, режисером якої був Раймон Жером, який точно відтворив декорації Крістіана Берара з постановки 1940 року, вперше об'єднала на театральній сцені Мішель Морган (73 роки) та Жана Марє (80 років). Вона була Естер, він — Флораном. Вистава, яку можна було б вважати застарілою, чудово витримала випробування часом завдяки парі, яку утворили ці дві легенди кіно, ці «двоє священних монстрів» [5].

До режисерсько-акторського складу вистави «Святі монстри» створену 15 січня 1993 року увійшли: [Théâtre des Bouffes-Parisiens](#) (Париж)

Режисер: [Реймон Жером](#), асистент Енні Дідіон

Художник-постановник: [Крістіан Берар](#)

Костюми: Мішель Фресне

Виробництво: [Théâtre des Bouffes-Parisiens](#)

Актори

[Мішель Морган](#) : Естер

Анн Русселе — Ліан

[Франсуаза Флері](#) : Шарлотта

Іветт Ферреоль: Лулу

[Жан Маре](#) : Флоран

Жан Барат: Спікер

1.2. Режисерський аналіз п'єси як основа для розробки задуму вистави.

1.2.1. Ідейно-тематичний аналіз п'єси та її проблематики (проблема, тема, ідея, жанр, стиль).

Тема п'єси.

Це містерія про театр. Головна героїня – велика актриса Естер за жодних обставин не зраджує своєму мистецтву, не вдається до дріб'язкових з'ясувань стосунків, і саме це дає змогу їй у фіналі привести до щасливого завершення життєві колізії. А також про глибокі відносини взаємоповаги та глибокої любові, які зберігаються протягом життя, незважаючи на фактори впливу.

Ідея п'єси.

Ідея: Короткочасне захоплення нічого не значить на відміну від глибоких почуттів.

Проблемою п'єси є сімейні та моральні цінності. Потрапивши в складну ситуацію головні герої не втратили своєї гідності, достойно подолати бар'єри які приготувала їм доля, а найголовніше за допомогою почуттів зуміли пройти складний шлях випробування та бути завжди разом.

Композиція п'єси.

Експозиція - поїздка Флорана на фестиваль в Оранж.

Зав'язка – Прихід Ліан в гримерку Естер.

Розвиток дії - розповідь Ліан про зраду з Флораном. Розмова з Флораном та зізнання Ліан про брехню. Естер вирішує взяти в маєток Ліан. Розмова Шарлот з Люлю за стан Естер. Розмова Шарлот з Естер про відношення Ліан та Фролана до неї. Ліан зізнається, що ненавидить Естер. Естер їде з будинку Ліан вмовляє Флорана перейти з театру в кіно, проте він відмовляє.

Кульмінація - Ліан просить Естер допомогти їй вмовити Флорана на поїздку в Америку. Розв'язка - Флоран та Естер вирішують вигнати Ліан та залишитись разом.

Фінал - знайомство мати Шарлот з Естер.

Жанрові та стильові особливості п'єси.

У сучасній драматургії монодрама зберігається у модифікованому вигляді: жанрова домінанта залишається незмінною, але постійні ознаки стають варіативними. Варіативність цих ознак у другій половині ХХ ст. унаочнюється передовсім у трансформаціях єврейнівського “суб'єкта дії”, що уможливило реалізацію внутрішнього конфлікту словесною дією.

До середини ХХ століття монодрама репрезентована одиничними п'єсами, що стосується драматургії Ж. Кокто то це - монологи для театру. Його монологи унаочнюють модерністські експерименти у драматургії, властиві європейському та американському мистецтву тієї доби. У цих п'єсах на перший план виходить не дія, яка розгортається перед читачем, глядачем,

а висловлювання суб'єкта про події власного життя, побудовані як єдиний, цільний монолог персонажа. За допомогою авторських прийомів “проговорювання” та ремарок образ жінки-жертви протягом оповіді починає усвідомлюватися як цілком протилежний.

П'єса «Священні чудовиська» за Ж. Кокто, головна увага акцентована на темі театру, закулісних інтригах в які потрапляють головні герої п'єси, перетворивши жанр із живого портрету однієї п'єси до витонченої мелодрами, та містерію про театр.

Жанр п'єси - мелодрама

Специфіка зображуваного в п'єсі життя

П'єса Ж. Кокто «Священні чудовиська» має дати уявлення про Примадонну, про «Священний ідол» стилю Режан або Сара Бернар, швидше за Режан. П'єса має бути датована певною епохою і стилем. Глядачі, навіть глядачі військових днів 1940 року, повинні відчувати ілюзію, що події п'єси відбуваються в сучасності «Несучасної», тобто в той час, коли війни не могло б бути.

Жодної ретроспективи, і особливо нічого мальовничо-картинного.

Костюми акторів мають бути костюмами, які носять у той час, коли грають п'єсу.

Головна мета вистави – вивести глядача з гіпнозу війни, змусити його повірити, що він перебуває у нормальному театрі у нормальний час. Тільки після вистави глядач має подумати: «Але зрештою, коли це все відбувається?»

Якщо автор разом із художником та виконавцями доб'ється цього – мету досягнуто.

Естер і Флоран, видатні актори п'ятого курсу, утворюють зрілу та стабільну пару як на сцені, так і поза нею. Вона, сильна, пристрасна, гідна захоплення та глибоко гуманна жінка, домінує над своїм слабовільним чоловіком. Ліан, молода акторка та учениця Флорана, порушує інтимність

цієї пари «священних монстрів». Всупереч усім очікуванням, Естер, здається, схвалює цей роман і запрошує Ліан переїхати до них.

Перший акт. Вбиральня Естер – актриси та директора театру. Класична вбиральня знаменитості. У глибині величезні ширми, зтягнуті різнобарвним мусліном усіх кольорів веселки. Ліворуч – гримувальний столик, відгороджений маленькою китайською ширмою. Праворуч – двері до коридору. Диван, крісла, стільці, кошики квітів, оздоблені бантами. На підлозі – червоний поношений килимок. Кімната освітлена великою лампою і нічим не затіненими лампочками з боків туалетного столика. Коли відкривається завіса, вбиральня порожня.

В другому і наступному акті події відбуваються в Французькому місті Шату, розташованому на відстані 10 кілометрів від Парижа, колись був милим сільським куточком, де жителі столиці воліли проводити вихідні дні.

На острові парижани любили поплавати на човнах, а також потанцювати та пофліртувати з дамами у традиційних французьких ресторанах, що розташовані на березі Сени.

Місто Шату славалося художникам, які відвідували французький Шату (Chatou), найбільше подобалося вбивати час у затишному ресторані Мезон-Фурнез, розташованому прямо під мостом Шату, який зараз знову став привабливим закладом.

Слід зазначити, що на стінах ресторану висять досить відомі полотна, серед яких найбільш значуща це картина Ренуара «Сніданок веслярів». На цьому творі мистецтв зображено компанію друзів Ренуара, які снідають на балконі «Мезон-Фурнез» під тінню, що падає, від пишного прибережного платана.

1.2.1. Дієвий аналіз п'єси (Ряд подій. Початкова і ведуча запропонована обставина, конфлікт. Основні події п'єси. Середовище проживання)

Ряд подій

Основні події п'єси

Початкова подія – поїздка Флорана на фестиваль в Оранж.

Основна подія – прихід Ліан до Естер.

Центральна подія - розповідь Ліан про зраду з Флораном. Розмова з Флораном та зізнання Ліан про брехню. Естер вирішує взяти в масток Ліан. Розмова Шарлотти з Люлю та Естер. Розмова Шарлотти з Естер про стосунки між Ліан та Флораном. Ліан зізнається, що ненавидить Естер. Естер їде з будинку Ліан вмовляє Флорана перейти з театру в кіно, проте він відмовляє.

Головна подія - Ліан просить Естер допомогти їй вмовити Флорана на поїздку в Америку. Фінальна - Флоран та Естер вирішують вигнати Ліан та залишитись разом. Телеграма від Жано.

Фінальна подія - Знайомство матері Шарлотти з Естер.

Конфлікт: відкритий зовнішній персоніфікований драматичний конфлікт між акторським подружжям, що хочуть жити щасливо та Ліан, яка хоче збудувати собі кар'єру.

Предмет конфлікту: Брехня і кар'єра.

Дія і контрдія.

Дію ведуть Естер, Люлю, Шарлотта. Вони прагнуть до нормального щасливого життя і кожен з них бореться за своє гарне майбутнє.

Контрдію ведуть – Ліан та Флоран. Бажання Ліан завоювати визнання і сподівається, що це можливо використавши Флорана.

Ряд подій

1. Закінчення вистави.
2. Обурення Естер стосовно місць на авансцені.
3. Прихід Ліан.
4. Зізнання Ліан про зраду Флорана.
5. Прихід Флорана.
6. Сцена зясування стосунків – любовний трикутник.
7. Естер поселяє Ліан в своєму будинку.
8. Розмова Люлю і Шарлотти.
9. Розмова Шарлотти з Естер.
10. Розмова Шарлотти з Флораном.
11. Сварка Ліан з Флораном та Естер перед концертом.
12. Естер покидає Шату.
13. Ліан приймає журналістів.
14. Бажання Ліан стати відомою актрисою Голівуду.
15. Приїзд Естер в Шату.
16. Ліан просить допомоги в Естер.
17. Неочікувана зустріч Флорана та Естер.
18. Флоран розчарований.
19. Естер і Флоран вирішили відправити Ліан до Америки.
20. Естер повідомляє про телеграму від сина.
21. Всі повернулися до звичного життя.

Висновки до першого розділу

В першому розділі магістерської роботи досліджено біографію Жана Кокто. Його драматургічна творчість, а особливо драма «Священні чудовиська» займає особливе місце в західноєвропейському просторі.

Для режисерського аналізу п'єси вагомим є визначення ідейно тематичного аналізу : теми та ідеї п'єси, конфлікт та предмет конфлікту, здійснити композицію п'єси, визначити головні та другорядні події п'єси.

Особливого значення набуває визначення жанру та його особливостей.

Виявлено, історію постановок за п'єсою Жана Кокто та основних виконавці, відомих не лише для Франції, але і для європейської спільноти.

РОЗДІЛ 2. ВИРІШЕННЯ ТА ПРАКТИЧНЕ ВТІЛЕННЯ РЕЖИСЕРСЬКОГО ЗАДУМУ В ТВОРЧОМУ ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ ВИСТАВИ

2.1. Режисерське вирішення вистави та його реалізація (Надзавдання, наскрізна дія. Жанр вистави, спосіб існування, робота з акторами, темпоритм, атмосфера)

2.1. Надзавдання і наскрізна дія вистави.

«Надзавдання і наскрізна дія є головною життєвою метою, артерією, нервом, пульсом гри... Надзавдання (бажання), наскрізна дія (прагнення) і вона (дія) створюють творчий процес переживання» .

Як із зернини росте рослина, так із індивідуальної думки й почуття письменника виростає його творчість.

Думки, почуття, мрії письменника, які наповнюють його життя, хвилюють його серце, штовхають на шлях творчості. Вони стають основою п'єси, заради них письменник пише свій літературний твір. Весь його життєвий досвід, радощі й печалі, пережиті ним і спостережені в житті, стають основою драматичного твору, заради якого він береться за перо.

Головним завданням акторів і режисерів є вміння передати на сцені думки і почуття письменника, від імені якого він написав ту чи іншу п'єсу.

Визначення надзавдання — це глибоке проникнення в духовний світ письменника, в його задум, у мотиви, що рухали пером автора.

Надзавдання має бути «свідомим», що йде від розуму, від творчої думки актора, емоційним, що хвилює всю його людську природу, і, нарешті, вольовим, що йде від його «духовного і фізичного буття». Надзавдання має розбудити творчу уяву митця, зламати його віру, зламати все душевне життя.

«Без суб'єктивних переживань роль суха, мертва. Необхідно шукати відгуків у душі артиста, щоб і надзавдання, і роль стали живими, тремтячими, сяючими всіма фарбами справжнього людського життя».

Отже, **надзавдання вистави «Священні чудовиська»** - висміяти недоброчесні намагання молодого акторки досягти успіху обманними, нищими методами. Донести думку, що маніпулятивні дії рано чи пізно будуть викриті, що може зіграти проти маніпулятора.

Наскрізна дія: Досягнення мети шляхом обману, цинізму, маніпуляції та грі на чужих почуттях.

Режисерське трактування ролей

Люлю

Люлю - костюмерша, близько 45 років, живе у Шату поруч з Естер і Флораном.

Розумна, стримана, відповідальна. Ніжна і турботлива, вірна і надійна подруга Естер. Живе за власними принципами, у власній зоні комфорту. Має досить чудні (на сприйняття інших) звички, проте її індивідуальність вирізняють саме вони. Естер – найрідніша для неї людина, і життя поруч з нею це її власний вибір. Вона дбає про свою «кімнатку комфорту», що являє собою будиночок в Шату. Дбає про добробут, злагоду і порядок, постійна у своїх звичках, але і не має страху змін, адже все що для неї важливо це рідні люди в оточенні. Тому у важкі хвилини для Естер (яка приймає рішення змінити місце проживання, Люлю без зайвих питань чи вагань складає валізи і вирушає з нею) вона завжди поруч як невід'ємна частина. Знає все і про

всіх, але інтровертна в плані подачі чи висловлені, тому у її відданості не має сумнівів.

Автор про Люлю: «Люлю, стара костюмерка, у чорному, з дурним виразом обличчя.»

Естер про Люлю: «Це продовжується вже двадцять п'ять років! Я стала рабинєю Люлю. Люлю мене любить, і я люблю Люлю.»

Люлю: «Я ніколи не навчалася у школі... Ми були надто бідні.»

Надзавдання: допомогти, підтримати Естер, не лише у хвилини радості, а й у скрутні часи

Наскрізна дія: необтяжуючи порадами, підтримує обрані рішення Естер

Зерно образу: сова.

Ліан

Справжнє ім'я Еліан (після навчання взяла собі театральний псевдонім - Ліан), вік близько 20-22 років, народилась у сім'ї з достатком вище середнього, оскільки навчалась у консерваторії. Мала досить посередні відносини з батьками, через що постійно потребує уваги і має за мрію поїхати до Голівуду аби отримати там визнання і славу. Зерно образу: хитрість та акторська гра (завдяки якій вона досягає цілей, і вміє грамотно зачепити, хитрість та гра дають можливість викрутитися з будь якої ситуації) Надзавдання персонажа: стати відомою акторкою, не важливо за чий рахунок і за яких обставин, важливо отримати популярність та славу у найбільшому центрі кінематографу – Голівуді. Персонажі про Ліан: Естер: «Так, вона була дивною...» «Вона здібна, їй треба працювати» «... молоденька честолубна актриса» «А ви обеззброюючі» «Вона ні про що не шкодує» «Вона змогла викинути портрет, не вдалося вигнати мій привид. Вона не розраховувала» Флоран: «Актрисулька» «Істеричка» «Ти все драматизуєш, та влаштовуєш театр» «Ти хочеш стати тінню...» «Ліан – це помилка мого життя» «Ця маленька божевільна внесла в моє життя нещастя» «Вона така дика»

Шарлотта: «Вона не забариться скинути маску» «Мерзотниця» «На вашому місці я б давно взяла цю Ліан за загривок і викинула б в вікно» Ліан про себе: «У мене нудне життя...Приятелі, коктейлі» «Я теж хотіла зіграти велику роль» «Я не маленька... Моє покоління більш рішуче ніж ваше» «У мене жорстоке серце і я цим пишаюсь» «А я вважаю чудовими цих людей, які приїжджають, розпитують мене і забирають з собою моє інтерв'ю» «А мені начхати... Я хочу зніматися і я буду зніматися в кіно» «Я знаю, що була огидна, підла, я це визнаю... Мені зовсім не йшла сукня і я знала що того вечора грала огидно. Я була не гідна вас. Я поводитись один з початку і до кінця» -Шарлотта.

Надзавдання – Незважаючи на будь-які перешкоди досягти своєї мети, побудувати кар'єру в Америці і стати знаменитою.

Наскрізна дія – використовуючи всі методи загубивши людяність, порядність, доброзичливість.

Зерно образу - стервозність.

Взаємовідносини - її підступність насторожує інших персонажів, що негативно відображається на стосунках між ними.

Характер - черствий, агресивний.

Шарлотта

Шарлотта – звичайна жінка, розумна, цілеспрямована, добра та чесна. Не дивлячись на темперамент та міцний стержень, душа героїні крихка, любляча та ніжна. Шарлотта виступає як сильна, незалежна жінка, яка має власні переконання і ставлення до життя. Вона володіє домінуючим характером у взаєминах з іншими персонажами п'єси. Вона цінує радість і має задоволення від життя, навіть після втрати чоловіка. Вона вміє насолоджуватися моментами радості і володіє життєлюбством. Шарлотта, хоч і є цікавим персонажем зі своїми сильними сторонами, також має свої

недоліки. Вона прагне до самовдосконалення і розвитку, та одночасно з цим вона не може відпустити минуле.

Драматург показує три стадії розкриття її характеру: вперта бунтарка, яка заповнює весь простір собою; жінка-мудрець, яка намагається відрити очі Флорану та Естер на лицемірство Ліан; безпринципне досягнення своїх цілей. Характеристики Шарлотти змінюються протягом усієї п'єси. Проте основа особистості та темперамент зберігаються.

Образ Шарлотти в п'єсі "Священні чудовиська" створюється через багатогранність її характеру, який поєднує в собі силу, життєлюбство, внутрішній конфлікт і прагнення до розвитку. Це робить її одним із найцікавіших персонажів у творі Жана Кокто.

Зерно образу: Шарлотта справедлива жінка, яка не любить обман, брехню, незважаючи на свою емоційність та безтактність вміє підтримати та допомогти іншим.

Надзавдання: Шарлотта є тверезим голосом та розумом в ситуаціях друзів. Вона все бачить збоку, не піддається тим емоціям і спокусам, які відчують Естер і Флоран. Хоче розірвати той «любовний трикутник».

Дійові особи про образ

Естер –«Але хто найбільше мене вразив, то це Шарлотта. На сцені вона впадає в екстаз. Ти гадаєш, їй заважала стара? Анітрохи не бувало. Вона грала на повну силу. Іноді з подивом поглядала на мене, ніби я хвора. Вона навіть не помітила цю божевільну. Я була готова вбити її»; «Слухайте, Шарлотто. Я вас дуже люблю, і я дуже зворушена вашою увагою, але я не в змозі, зовсім не в змозі приймати вашу маму.»; «Тепер я розумію, чому ви були сьогодні у такій чудовій формі.»; «Дайте мені спокій з вашою релігією. Спочатку ви пускаєтеся на всі тяжкі... А потім біжите до церкви замолювати гріхи.»; «Ви завжди бачите в людях лише погане»; «Бідолашна моя»; «Чарівна подруга! Хоча, правда, коли вона мене зустріла, я якраз переживала тяжку кризу.»

Флоран – «Звісно, звичайно, Шарлотта. Ви маєте рацію.»; «Але Шарлотта, твоя пордуга, мене налякала, вона казала: “Повірте мені, Флоран, це мертва жінка, мертвець який чомусь ще ходить!»

Шарлотта – «Ви ніколи не змусите мене повірити.» ; «Послухайте, Люлю. Мила Люлю. Я зовсім не така дурна, як виглядаю...»; «Що б про мене не говорили, я хотіла б зрозуміти вашу поведінку. Ви скажете, що я суну ніс у те, що мене не стосується. Мені начхати... У мене манія все розуміти. Ця манія, звісно, з іншої епохи!»; «Я ж проста сільська мешканка! Я страшенно виглядаю, можна налякатися. На мені старе пальто, старий капелюх і ніс червоний! А я як боюся!»; «Дорогий мсьє, я грала сотні ролей у присутності міністрів, великих князів, коронованих осіб і ніколи не боялася. А перед вашою мухоловкою я вмираю від страху.»

Надзавдання – Тримати спокій і тверезо мислити у будь-якій ситуації.

Наскрізна дія – спокій і розважливість.

Зерно образу - відданість і справедливість.

Характер - інколи запальна, але завжди надійна і тверда у своїх переконаннях.

Флоран

Флоран – чоловік 50-55 років, відомий театральний актор. Людина, яка живе театром та інколи не відрізняє реальне життя від подій на сцені. Він грає впевнених у собі персонажів, сильних, вольових, але у житті з Естер він здається під будь якою її прихиттю.

Флоран відданий Естер. Він, безумовно, її кохає та вважає найкращою жінкою в його житті. Але, в той же час, не може встояти перед спокусою у вигляді молодої і перспективної актриси. Чоловік непостійний, заплутаний у своїх почуттях та вчинках.

Після переїзду Ліан у Шату він наче хоче вчинити правильно – бути поряд з Естер, але та його постійно відштовхує, боячись реакції Ліан. Перебуваючи у невизначеному становищі, Флоран підкоряється їй. Він намагається догодити двом жінкам одночасно, хоча розуміє усю неправильність ситуації.

Після від'їзду Естер чоловік підлаштовується під обставини. Він залишається поряд з Ліан, мріючи ще хоч раз побачити свою дружину. Його почуття не зникли, він показує свій характер, відмовляючись від контрактів у зйомках в фільмі та поїздки до Америки. Він знає свою справу та віддається їй повністю.

«...Театр і кіно повернулися один до одного спиною. Краса театру, його диво полягає в тому, що ми здатні захоплюватися в театрі Трістаном і не дуже молоді Ізольдою.»

Він далі намагається залагодити суперечку з Ліан, поки не з'являється Естер. Жінка, яка є його справжнім коханням, нарешті приходить додому та з'являється перед ним, як у його мріях. Він втрачає контроль над своїми почуттями та просто радіє тому, що вона повернулася.

Флоран – чуттєвий, розгублений та безнадійно закоханий чоловік, який повністю підкоряється своїй дружині.

Надзавдання: догодити своїй дружині.

Наскрізна дія: втримуючи свої переконання і цілі стосовно театру, підлаштовуватися під обставини у реальному житті.

Зерно образу: непостійність, розпачливість, відданість.

Характер: мінливий, закоханий у свою дружину чоловік. Притримується ролі, яку йому запропонувало життя.

Естер

Естер – відома театральна актриса, «корифей» та керівник театру. Артистка, яка багато чого досягла своєю працею. Вона чутливо реагує на поразки, адже на її поразки інші реагують тріумфом.

Сильна та вольова жінка, яка звикла вирішувати сама усі проблеми. Не зважаючи на зовнішню впевненість, внутрішньо вона сумнівається у собі. Через ці самі сумніви «велика актриса» і дозволила розвиток подібної ситуації – переїзд Ліан у їхній будинок. Естер хотіла впевнитися у вірності Флорана та переконати саму себе, що вона вартує більшого.

Естер – жінка, яка любить людей. «Я люблю кохати, Шарлотто. У мене, як у Верлена, шаленство кохання.», - говорить вона своїй подрузі. Не зважаючи на її невизначені стосунки, артистка переконує себе, що вони живуть у злагоді і гармонії. Свої ревності виправдовує негідним вчинком, а Флорана змушує більше часу проводити наодинці з Ліан.

В один момент її незворушність «тріщить по швам». Естер приймає ситуацію та розуміє, що не витримає так більше. У спробі втекти від цього життя подалі, жінка їде до Парижу, залишаючи Флорана, Ліан та усе її театральне життя.

Але, нарешті набравшись сил та міцно ставши на ноги, вона повертається додому та забирає усе, що їй належить.

Надзавдання: бути рушієм усієї історії п'єси.

Наскрізна дія: керувати вчинками інших так, щоб вони розвивали дію.

Зерно образу: сила, душевна невпевненість у собі, величність.

Характер: розуміючий, міцний. Жінка, яка може схилитися перед обставинами, але знайти сили у собі та повернути усе, що вона зробила за своє життя.

Робота режисера з актором є важливим аспектом театального процесу. Призначення акторів на роль складний процес і режисер повинен виходити з таланту актора, харизми, внутрішньої та зовнішньої техніки

актора та здатності втілення образу. Режисер разом з акторами аналізує п'єсу, розбираючи сюжет, теми, мотиви та характер кожного персонажа.

Робота режисера з актором полягає в детальному обговоренні п'єси, аналізуючи кожен сцену, лінію ролі, дієвий аналіз ролі, мотивацію персонажів та їхню взаємодію.

Режисер допомагає акторам досліджувати персонажів які будуть грати, розуміти їхню передісторію, мотивацію та емоційний стан. Особливо кропітка робота відводиться на роботу над біографіями персонажів, вивчення історичного контексту тощо.

Режисер працює з акторами над фізичною виразністю, використанням простору, жестами та мімікою. Це допомагає зробити персонажів більш живими та правдоподібними.

Робота режисера з актором у театральній виставі має свої особливості, які відрізняють її від роботи над фільмом чи іншими формами мистецтва. Ось основні аспекти, що характеризують цей процес:

Режисер допомагає акторам розкрити емоції своїх персонажів, використовуючи різні методи, такі як вправи на уяву, психологічні вправи та техніки релаксації. Пошук індивідуального підходу до кожного персонажа, враховуючи особистий досвід актора і його сприйняття ролі.

Особливості роботи режисера з актором у виставі включають детальний і багатогранний процес підготовки, постійне вдосконалення та тісну співпрацю для досягнення максимальної автентичності та виразності на сцені.

Темпоритм вистави.

Вибудовуючи виставу по лінії наскрізної дії, режисер виділяє головні та другорядні фрагменти. І одним з найдієвіших засобів встановлення правильного відношення між дієвими епізодами вистави — акцентування головного і завуалювання другорядного є **темпоритм**.

Є прекрасні визначення: «ритм – це єдність різнорідностей», і більш ширше: «ритм – це характерна для явищ система наголошеностей». Перше штовхає нас на те, що сприймання мистецького твору, себто сприймання ритму явища, має в основі певну єдність. Друге визначення більш аналітичне, дає картину, що кожний предмет має різну акцентованість [21, с. 161].

Визначення ритму багато в чому схожі у доробках Леся Курбаса і формулюваннях Патріса Паві.

Європейські театрознавці й діячі театру розглядають ритм як одну із важливих проблем теорії та практики. Кожен актор і режисер інтуїтивно відчуває значення ритму як у підготовці так і у ході вистави.

Поняття ритму – один з інструментів прочитання драматичного тексту або опису вистави. Однак, коли ритм стає визначальним фактором формування фабули, розгортання подій і сценічних знаків, його теоретичні засади дають підставу для творчих пошуків [17, с. 380-381].

Особливо цінним є визначення поняття ритму у виставі за патрісом Паві: «Місце ритму – на всіх рівнях вистави, а не в одному плані розвитку спектаклю в часі і просторі» [17, с. 383].

Категорія темпоритм вистави надзвичайно насичена різноманітним змістом і багатогранністю складових. Потрібно наголосити, що темпоритм вистави не обмежується визначенням координат розвитку сценічного задуму у часі й просторі. Темпоритм вистави більш складна художня структура, що об'єднує і узгоджує темпоритми всіх складових спектаклю. Він визначає зміст музичного оформлення, яке підсилює або виокремлює як поведінку актора на сцені, так і зміну емоційного насичення подій.

Втілюючи на сцені реальне життя людей, ми намагаємося відтворити історичне, суспільне, побутове середовище їх існування. Через взаємодію людини з її оточенням та обстановкою виникає сценічна атмосфера. Саме

характер людського мислення, життєвий темпоритм і звісно ж психофізичне самопочуття допомагають відтворити атмосферу потрібного часу.

Атмосфера вистави.

Поняття атмосфера перейшло в театр із життя, це явище глибоко людське, і в центрі її знаходиться людина, що упереджено вдивляється в світ, діє, мислить, відчуває, щось шукає, взаємодіє з навколишньою дійсністю. Це все і є атмосфера, без якої життя було б «знекровлене, автоматичне».

Атмосфера – не лише зовнішньо-формальний компонент театральної постановки, вона пронизує наповнюючи всю її структуру, проникаючи в усі пори, наповнюючи обстановку і навколишні умови, стан акторів і виконавців, які взаємодіючи один з одним, створюють ансамбль [30].

Сценічна атмосфера завжди породжується основними подіями, взаємопов'язана з наскрізним дією п'єси, вона є одночасно і наслідком і причиною цих подій. Часто нове подія в житті дійових осіб викликає нову атмосферу. Кожній справі, місця і часу притаманна своя атмосфера, пов'язана саме з цією справою, місцем і часом. Атмосфера завжди динамічна, вона змінюється в залежності від зміни пропонованих обставин і подій. Вона допомагає домогтися стильової єдності, і сприяє створенню цілісності образу вистави [30].

Атмосфера вистави виникає на репетиціях, визріває поступово, конденсується, здається, в самому повітрі репетиційної кімнати. А потім вже світло, музика, звуки «проявляють» атмосферу, роблять її відчутною, видимою, чутною для глядачів. Вірно знайдена атмосфера і засоби її вираження в спектаклі є комплексом творчих зусиль режисера, актора і художника. В атмосфері відбивається ідея вистави, виражаються ритми сценічного життя, з атмосферою пов'язані характери дійових осіб, їхні стосунки.

Вистава «Священні чудовиська» наповнена атмосферою втрати, поразки у важливій битві, порожнечі. З першого ж епізоду на сцені виникає

атмосфера напруження і хвилювання, яка з кожною реплікою тільки наростає.

У створенні атмосфери у виставі не останню роль зіграли світлове, технічне і звукове оформлення, які допомогли підкреслити характер персонажів, їх внутрішні переживання, що є центром постановки і подій, що відбуваються. Світло дає змогу перенестись до іншого місця дії та іншої події, тим самим розмежовуючи їх, а яскраві кольорові акценти та музичне доповнення підкреслюють драматичність кульмінації – невідворотної поразки, абсолютна тиша, довгі паузи і внутрішні монологи головних героїв. Навіть сам зовнішній вигляд головних героїв, його зміни протягом всієї гри дає глядачу зрозуміти усю серйозність і мелодраматизм ситуації.

Пластика вистави.

На наступному етапі роботи, необхідно знайти зовнішню форму існування дії, тобто надати їй такої пластичної форми, яка б найкращим чином розкривала її внутрішню суть. Діючи в часі та просторі, вступаючи в взаємодію один з одним, з матеріальним середовищем, дійові особи створюють особливий пластичний малюнок вистави. Він не є випадковим, а точно підпорядкований режисерському задуму і для цього необхідно розкрити основні принципи мізансценування вистави [31].

Мізансцена – один з найважливіших засобів образного вияву ідейного змісту п'єси. У їхньому безперервному потоці розкривається логіка поведінки персонажів, їх взаємовідносини і конфлікти. Стиль мізансцен залежить від знайденого для даної вистави режисерського вирішення. Система мізансцен надає виставі виразної пластичної форми. Виходячи з загального задуму вистави, режисер має побачити майбутню виставу в її пластичному вирішенні, тобто визначити:

- взаємодію двох просторів – зали і сцени;
- способи що обмежують і організовують сценічний простір;

– характер зовнішньої організації, взаємодії акторів один з одним і двома просторами (характер мізансцен) [31].

Мізансцена у виставі – своєрідна пластична музика.

Мізансценування тісно зв'язане із сценографією, тобто, зоровим образом вистави, так як будується у просторі й часі сцени. Малюнок мізансцен залежить від наявності чи відсутності «мізансценічних точок» на планшеті сцени – меблів, східців, люків, пандусів, станків, декорацій, тощо.

Мізансцена залежить від пластичних можливостей актора. Мова пластичної виразності має багате емоційне забарвлення: мізансцени можуть бути іронічними, монументальними, грайливими, ніжними, замисленими і величними. На вибір принципу мізансценування впливають жанр вистави, її стиль, темпо-ритмічне вирішення. Контраст темпоритмів робить рух і сценічну дію більш виразною [31].

У вистави ми намагались показати життєву реальність тих обставин, тих подій, які сталися з героями п'єси, тому побут і декорації на сцені в повній мірі точно відтворюють місце подій. Матеріальне середовище в якому діють актори наближене до правди побуту. В костюмах теж дотримується певна достовірність. Актори в своїй грі можуть дещо перебільшувати оцінку, діалог активний, тому що герої намагаються вплинути один на одного, щоб досягнути своєї мети.

В контексті режисерського задуму вистави «Закон», мізансценування є динамічним з доцентрованим характером, тобто кожен із дійових осіб тягнеться один до одного або до певної точки.

2.2. Композиція вистави (поєднання частин в ціле, робота зі сценографом, музичне оформлення вистави, пошуки образності)

Режисерські епізоди вистави

Епізод 1 «Після вистави»

Герої: Естер.

Завдання героїв:

Естер - висловити невдоволення про місця на авансцені.

Атмосфера: напів напружена.

Темпоритм: жвавий.

Епізод 2 «Прихід Ліан»

Герої: Естер та Ліан

Завдання героїв:

Ліан - ввійти в положення Естер, розповісти про свої почуття до Флорана та зраду з ним. Естер - насторожено перевірити те, що сказала Ліан.

Атмосфера: радісна переходить в напружену.

Темпоритм: повільний з подальшим наростанням.

Епізод 3 «Прихід Флорана»

Герої: Естер, Ліан, Флоран.

Завдання героїв:

Естер - дізнатись правду про зраду.

Флоран - «відбілити своє ім'я»;

Ліан - зізнатись, що брехала про все.

Атмосфера: нагнітаюча.

Темпоритм: швидкий.

Епізод 4 «Розкладання пасьянсу»

Герої: Шарлотта, Люлю.

Завдання героїв:

Шарлотта - дізнатись, що трапилось з Естер.

Люлю - уникнути відповіді на запитання Шарлоти;

Атмосфера: спокійна.

Темпоритм: помірний.

Епізод 5 «Розмова»

Герої: Естер, Флоран.

Завдання героїв:

Естер- перепросити за нічну витівку.

Флоран - показати, що він та Ліан люблять Естер.

Атмосфера: сумна.

Темпоритм: спокійний.

Епізод 6 «Правда»

Герої: Естер, Флоран, Ліан.

Завдання героїв:

Ліан - показати свої реальні почуття до Естер та принизити її.

Флоран - примирити Ліан та Естер.

Естер - намагання розібратись в цьому «лабіринті» та рішення покинути маєток.

Атмосфера: напружена.

Темпоритм: швидкий.

Епізод 7 «Голівуд»

Герої: Ліан, Флоран.

Завдання героїв:

Ліан - вмовити Флорана перейти в кіно, та користатись популярністю Флорана для свого кар'єрного зросту.

Флоран - бажання залишитись в театрі та небажання коритись маніпуляціям Ліан.

Атмосфера: напружена.

Темпоритм: швидкий.

Епізод 8 «Примирення»

Герої: Естер, Флоран, Ліан

Завдання героїв:

Ліан- переконати Естер, щоб вона вмовила Флорана поїхати в Америку.

Флоран - бажання залишитись поруч з Естер.

Естер- зізнатись Флорану про свої почуття.

Атмосфера: напружена, переходить в радісну.

Темпоритм: помірний.

Образ і стиль вистави

Образ майбутньої вистави – складне утворення, що складається із зорового образу, музичного, пластичного, дієвого образів. Для гармонійного образу слід особливу увагу приділити викладу так званого «зерна» – емоційного передчуття образу, з якого він виростає, розвивається та конкретизується у компонентах вистави [24].

Ще не усвідомлений та не проаналізований початковий задум режисера несе скоріше дослідницький ніж творчий характер. Лише формулювання задуму образної побудови вистави в свідомості реконструюється у важливий закон, який може регламентувати усю творчу роботу, адже саме він відображає і п'єсу загалом і життя, що приховане поза нею, зокрема ключові особливості майбутньої вистави. І якщо вони вірно знайдені та виражені в послідовній дії, то керуючи процесами сприйняття глядача, спрямовують їх увагу для організації подальшої оцінки на побачене.

Художній образ – єдність думок і почуттів, раціональності й емоційності. Коли зникає один із цих елементів, тоді розпадається мистецька думка. Суттєва особливість образу – теж прояв у ньому єдності об'єктивності та суб'єктивності. Фундамент художнього образу – це не лише реальність, а й теж багатство душі творця.

«Зерно» загального сценічного образу п'єси часто автором подається в самій назві вистави. В назві п'єси «Священні чудовиська» вже приховані центральні проблеми драматичного твору, конфлікти, боротьба, атмосфера тощо.

Сама назва нашої майбутньої вистави подає початковий образ – існує закон, не підвладний ні людині, ні часу, і за його недотримання чекає

розплата. Природу не переможеш, якщо вона здорова. Не зважаючи, що п'єса написана більше ста років тому, своєї актуальності вона не втрачає і досі.

Манера акторської гри. Найвагоміше місце в театрі належить акторові. Адже актор – це той, за ради кого глядач іде до театру. Актор – це той, хто несе головну думку і є обличчям театру.

Чому акторові належить така важлива роль у театрі? У центрі п'єси – людина, образ якої втілює на сцені актор. Уподібнюючись до людини, від імені якої він виступає в п'єсі, актор створює на сцені людський образ. Тому ідейний зміст вистави, закладені в ній думки розкриваються насамперед через гру актора і залежать від гри актора. Все інше в театрі (декорації, костюми, світло, музика тощо) лише доповнює гру актора, допомагає йому створювати сценічні образи. Матеріалом для творчості актора є його особисті природні дані - мова, тіло, рухи, міміка, а також думки, почуття, емоції, уява, пам'ять, спостережливість тощо. Отже, актор створює образ, використовуючи самого себе.

Ще одна дуже важлива особливість акторської гри полягає в тому, що вона відбувається безпосередньо на очах у глядача, в умовах живого спілкування з ним. Це виняткова складність акторського мистецтва, його вишуканість, емоційний стан, внутрішня напруга. Мистецтво актора вимагає наполегливої праці, високої майстерності, багатьох умінь і навичок. Виконавець повинен мати яскраву уяву, темперамент, загострене сприйняття, а також добре знати можливості свого голосу, тіла, бути пластичним, музикальним тощо.

Велику роль у творчості актора відіграють його моральні якості та загальний світогляд. Сценічний образ тісно пов'язаний з особистістю актора. Створюючи його, актор повинен передати власні думки, почуття, життєвий досвід. Це, звичайно, впливає на інтерпретацію образу. Актори, перевтілюючись в образи, по-різному їх відтворюють. Це свідчить про те, що будь-який справжній актор, виконуючи роль, стає співавтором драматурга,

збагачуючи створений ним образ своїм життєвим досвідом, роздумами, спостереженнями, по-своєму його інтерпретує. Прагнення якнайкраще, якнайглибше, якомога переконливіше розкрити на сцені образи п'єси не робить актора виконавцем волі автора. Актор – це повноправний і самостійний артист. Тому так важлива в творчості актора його громадянська позиція, усвідомлення високої суспільної значущості своєї професії.

Манера акторської гри - це унікальний стиль і підхід актора до виконання своєї ролі. Манера акторської гри може бути дуже різноманітною та залежить від індивідуальних особливостей актора, його підготовки, досвіду, а також від вимог конкретної ролі або постановки.

Сценографія вистави

Сценографічне оформлення вистави – не просто тло, на якому відбуваються події, а матеріальне середовище, яке нерозривно пов'язане з актором на сцені, впливає на його дію та манеру гри. Декорації та реквізит, костюми, грим, світло, повинні чітко узгоджуватись з обраною режисером мірою умовності, яка пов'язує усі компоненти вистави. Навіть найменші деталі оформлення повинні підпорядковуватись загальному образу та ідейно-стильовій єдності вистави.

Основна мета оформлення – втілення ідейно-стильового змісту п'єси в конкретній, зримій формі. Відштовхуючись від цього, можна визначити певні завдання оформлення:

- відтворення часу, місця і обставин, за яких відбуваються події;
- передання настрою, атмосфери подій що відбуваються;
- створення зручного середовища для розвитку подій (наявність ігрових точок для вибудовування мізансцен);
- забезпечення швидкої зміни декорацій (місця подій).

Для роботи над цією частиною практичного втілення вистави, режисер співпрацює з художником-постановником, основні завдання якого: визначення прийомів декоративного оформлення, представлення ескізів

декорацій, монтувальних листів і макетів, ескізів костюмів та гриму (за наявності), музичної та світлової партитур.

Працюючи над сценічним оформленням вистави, виходячи із жанрового, стильового вирішення, ми вирішили обрати розповідний принцип оформлення, щоб як можна точніше передати побут і середовище, в якому опинилися головні герої.

Декоративне оформлення сцени передаватиме атмосферу гримерки Естер, будинок Флорана та Естер у французькому місті Шату куди Естер запросила мешкати Ліан.

Музично-шумове оформлення вистави.

Музично-шумове оформлення завжди було невід'ємною частиною театральної постановки. Незалежно від того чи музика є основним компонентом постановки чи виступає фоном, вона збагачує та посилює виставу, поєднує її частини, допомагає виконавцям розкривати художні образи [32].

Для цього, режисер співпрацює з композитором, визначає завдання, які повинні вирішуватись за допомогою музики і шумів. Важливою умовою музичного оформлення є єдина музично-театральна форма, певний принцип підбору та виправдання музичних творів кількох композиторів, адже такий стильовий дисонанс може завадити цілісності сприйняття.

Музиці належить важлива роль як темпо-ритмічному фактору сценічної дії. Особливо яскраво це виявляється при супроводі сцен, що мають чітко виражений ритм сценічного руху: походи, марші, танцювальні номери. В іншому випадку музика виявляє не так ритмічну властивість руху, скільки підсилює динамічну напруженість сцени. Можна сказати, що в переважному випадку вся музика так чи інакше пов'язана з темпом і ритмом або даної дії, або всього спектаклю загалом [32].

Будь-яка музика, що застосовується у виставі, безсумнівно висловлює авторське ставлення (драматурга, режисера, композитора) до окремого персонажа або групи персонажів, до сценічної дії, з яким ця музика пов'язана.

Залежно від авторського ставлення музика може певним чином вплинути не тільки на глядацьке сприйняття певної сценічної дії або окремого героя, але нерідко і на ідейний висновок всієї вистави [32].

Дія вистави відбувається стрімко, блискуче прописані діалоги п'єси, дають змогу з перших реплік відчувати характери персонажів та їх взаємовідношення, тому ми вирішили використовувати музичне оформлення лише у крайній необхідності, щоб не відволікати глядачів від думок і почуттів героїв.

У виставі використані різні музичні жанри. На початку вистави, перед виходом Естер звучить музика Julio Iglesias “Vous Las Fammes (Pobre Diablo), яка готує глядача до гарного настрою.

В продовж вистави також звучить мелодія Ernesto Cortazar “Remembrance”, Edgar Tuniyantes “По клавішах душі”, David Arkenstone “Long Way from Home”, а також французьке танго.

ВИСНОВКИ

В даній роботі нами розкрито низку наукових основ дослідження та теоретично обґрунтовано роботу над постановкою вистави «Священні чудовиська», за п'єсою Жана Кокто.

В процесі роботи над експлікацією ми дійшли наступних висновків:

1. При дослідженні історіографії та джерельної бази дослідження, визначено цінність п'єси та її проблематики у вирії сучасної драматургії.

2. Здійснюючи детальний аналіз творчості та життєвого шляху Ж.Кокто, особливості драматургії періоду написання п'єси, отримали змогу детально розібратись в епосі та її проблематиці, бажаннях та зацікавленості автора, в прагненнях та закликах тогочасного суспільства, які не втратили своєї актуальності і сьогодні.

3. Здійснюючи загальний аналіз п'єси в контексті режисерського задуму вистави, здійснено детальну характеристику теми та ідеї вистави, як невід'ємної частини роботи, сформульовано ідею вистави та розроблено режисерський задум, акцентуючи увагу на ідейно-тематичному аналізі, проблематиці п'єси, її дієвому аналізі, визначенню основних складових: подієвого ряду, запропонованих обставин, конфлікту, його предмету, дії та контр дії.

4. Узагальнено отриманні результати дослідження роботи на теоретичному та практичному рівнях.

Під час репетиційного процесу всі наші пошуки та втілення неодноразово перевірялись, корегувались та вдосконалювались під час спільної роботи з режисером. Значна частина часу була відведена на пошук манери акторської гри, яка б відповідала задуму і трактуванню образів вистави.

Опрацювання теоретичної частини стало підвалинами для практичної роботи, результатом якої є постановка вистави «Священні чудовиська» за п'єсою Жана Кокто.

Результати дослідження були апробовані та успішно втілені у постановці на сцені навчального театру кафедри театральної режисури.

Список використаної літератури

1. Барнич М. М. Майстерність актора. Техніка «обману»: навч. посібник, видання 2-ге, виправлене та доповнене. К.: Ліра-К, 2016. 304 с.
2. Білан Т.О. Історія театру: навч. посіб. Дрогобич: редакційно-видавничий віділ ДЛПУ імені Івана Франка, 2015. 94 с.
3. Борейко Г.Д., Курята А.В., Моголюк О.І. Мелодраматизм драматургії Жана Кокто / XXIII Міжнародну науково-практичну конференцію «The current state of the organization of scientific activity in the world», June 10-12, 2024, Madrid, Spain, с. 42-45.
4. Брук П. Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр. Львів: вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2005. 136 с.
5. Василько В.С. Про перевтілення в мистецтві актора. К.: Знання, 1976. 230 с.
6. Василько В.С. Фрагменти режисури. Київ: Мистецтво, 1967. 412 с.
7. Вороний М. Драма і театр. Київ: Мистецтво, 2003. 408 с.
8. Гринишина М.О. Театральна культура рубежу XIX–XX століть: Реалізм. Дискурс. Київ: Фенікс, 2013. 344 с.
9. Грицан А. В. Виховання режисера: психофізичний та інтелектуальний тренінг: навч. посібник для студ. вищих навч. закл. К.: Техніка, 2005. 128 с.
10. Єрмакова Н. П. Лесь Курбас – театральний педагог. Проблеми театральної освіти в Україні: матеріали наукової конференції. К.: ВВП «КОМПАС», 2003. С. 9–11.
11. Єрмакова Н. Проблема «великого» стилю в українському драматичному театрі 90-х років XX століття // Нариси з історії театрального мистецтва України XX ст. Київ: Інтертехнологія, 2009. 787-826 с.
12. Заболотна В. Театральні сновидіння на межі століть // Український театр, 2002. № 1-2. С. 2-5.

13. Зайцев В. П. Майстерність артиста і ведучого : навч. посіб. для студ. вищих навч. закл. К.: НАКККиМ, 2016. 233 с.
14. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма. Львів: Літопис, 2009. 472 с.
15. Мар'яненко І. О. Сцена. Актори. Ролі. К.: Мистецтво, 1964. 290 с.
16. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / редкол. В. Сидоренко (голова) та ін. К.: Інтертехнологія, 2006. 1054 с.
17. Олійник Л. А. До питання виховання акторів на першому курсі. Проблеми театральної освіти в Україні: матеріали наукової конф., м. К.: ВВП «Компас», 2003. С. 12–21.
18. Паві Патріс. Словник театру. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 639 с.
19. Різаєва Г.Є. Опері Франсіса Пуленка: художній світ та проблема його цілісності : дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Київ, 2018. 251 с.
20. Саган В. А. Акторський тренінг – основа розвитку творчої особистості (дидактика і методика). Луганськ : Вид-во ЛДІКМ, 2011. 184 с.
21. Сахновський-Панкєєв В. О. Драма і театр. К. : Мистецтво, 1982. 132 с.
22. Чайковський Д. С. Режисерський задум вистави. Київ : 2015. 42 с.
23. Шаварський О. М. Як стати актором. К. : Логос, 2011. 572 с.
24. Kristeva J. Hatred and Forgiveness. New York : Columbia University Press, 2010. 376 p.
25. Cocteau J. La voix humaine : pirtce en un acte. Paris : Stock, 2001. 58 p.
26. Cocteau J.. Théâtre complet, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003 (ISBN 2-07-011540-2).
27. Jean Cocteau, Le Cordon umbilical, in *Le Livre blanc et autres textes*, Le Livre de poche, 1999
28. Henry J.-C. La Voix humaine : une femme, un ffi^phone, un drame [Ressource Mectronique]. Forum Опйга : le magazine de l'opfoa et du monde

lyrique. № 12. URL: <https://www.forumopera.com/v1/operano12/monologues/02.htm> (дата звернення: 07.09.2021).

29. Lacombe H. Poulenc. La Voix humaine : Notice. La voix humaine [Enregistrement sonore] ; La dame de Monte-Carlo / F. Poulenc, comp. ; F. Lott, sopr. ; Orchestre de la Suisse romande ; A. Jordan, dir. Arles : prod. Harmonia mundi, 2001. P. 3

30. La voix humaine, прїсїдїе de La Dame de Monte-Carlo, pirtces de Jean Cocteau : dossier de presse [Ressource Mectronique] / mise en scnne de M. Paquien ; Studio-Thїvtre, Paris, representations du 10 mai au 3 juin 2012. URL: <https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/presse-voixhumaine1112.pdf> (дата звернення: 07.09.2021).

31. Poulenc F. Correspondance, 1910--1963 / rfonie, choisie, pmsenree et annoree par M. Chimines. Paris : Fayard, 1994. 1128 p.

32. Poulenc F. J'rtcris ce qui me chante / fonts et entretiens rfonis, pmsenres et annores par N. Southon. Paris : Fayard, 2011. 979 p.

Електронні джерела

33. Атмосфера вистави: веб-сайт. URL: <https://jak.koshachek.com/articles/atmosfera-vistavi.html> (дата звернення: 31.07.2023р.)

34. Втілення творчого задуму в сценічному образі: веб-сайт. URL: <https://naurok.com.ua/vtilennya-tvorchogo-zadumu-v-scenichniy-obraz-177227.html> (дата звернення: 20.07.2023р.)

35. Музично-шумове оформлення вистави: веб-сайт. URL: <https://ukrbukva.net/page,4,114598-Muzykal-no-shumovoe-oformlenie-spektaklya.html> (дата звернення: 31.07.2023р.)

36. Робота режисера з акторами: веб-сайт. URL: <https://studfile.net/preview/5109609/page:2/> (дата звернення: 02.02.2023р.)

37. Як визначити основний конфлікт твору?: веб-сайт. URL: <https://studfile.net/preview/5044465/page:3/> (дата звернення: 26.07.2023)