ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 160–169
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 160–169

УДК 792.2:7.037.5
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.160-169

КЛАСИЧНИЙ СЮЖЕТ ЯК ІНСТРУМЕНТ ДЕМІФОЛОГІЗАЦІЇ ТА ЗАСІБ РЕМІФОЛОГІЗАЦІЇ: “ОРФЕЙ” ЖАНА КОКТО (1925)

Марина ГРИНИШИНА

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6010-2282
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
кафедра театрознавства,
вул. Ярославів вал, 40, Київ, Україна, 02000
e-mail: marina.grinishina@gmail.com

Метою статті є аналіз п’єси Ж. Кокто “Орфей” (1925) у контексті її подвійної міфопоетичної структури – як засобу деміфологізації класичного античного сюжету та реміфологізації образу митця у модерністському культурному середовищі 20-х років минулого століття. У добу модернізму та історичного авангарду загальновідомі сюжети набули нової функції – стали водночас засобами критики традиційних форм мислення та інструментами побудови нових, індивідуальних смислів, а відтак – матеріалами для широкого художнього експерименту. Саме ця подвійність – одночасне руйнування міфу та його відновлення у суб’єктивній формі – певною мірою визначила складну ідейно-естетичну логіку модерної творчості. У цьому контексті проблема деміфологізації (зняття сакрального авторитету міфу) та реміфологізації (формування “авторського” міфу) набуває важливого значення для результативного аналізу художнього мислення ХХ ст. Жан Кокто найпослідовніше втілював цю подвійність у творчості, поєднуючи авангардистські пошуки з міфопоетичним мисленням – віддаляючись від традиційного сакрального змісту міфу та створюючи нову поетичну міфологію з використанням його елементів. *Методологію* дослідження становить комплексне поєднання інтертекстуального аналізу, герменевтичного прочитання та міфопоетичного методу, що дає змогу виявити подвійність функціонування класичного сюжету в межах модерністського мислення. *Наукова новизна* полягає у визначенні трагікомедії “Орфей” Ж. Кокто як художньої моделі переходу від традиційного до модерного міфу, що репрезентує специфічний механізм авангардного переосмислення класичного сюжету в естетико-антропологічній і міфокритичній перспективах. *Висновки*. У добу “історичного” авангарду головним завданням деміфологізації були раціоналізація й переосмислення сакрального, а подекуди і його спростування, перетворення на іронічну гру. В українській традиції цей процес набуває особливого значення, бо поєднання естетичної рефлексії та культурної самоідентифікації допомагає вийти за межі готових національних або ідеологічних міфів, в останньому випадку формуючи більш людяні способи говорити про світ. Творчість Ж. Кокто по-особливому вплинула на загальноєвропейський підхід до питання мистецтва: своїми різноплановими роботами митець довів, що воно може бути не лише відображенням реальності, а й самостійним світом із власними законами, де важливу роль відіграють символи,

© Гринишина Марина, 2026

архетипи та міфи. Авторський міф французького авангардиста став частиною європейської культурної свідомості, а його бачення ролі митця надихнуло наступні покоління творчих особистостей.

Ключові слова: Жан Кокто, класичний сюжет, деміфологізація, реміфологізація, актуалізація, історичний авангард, духовний портрет, критика культури.

Постановка проблеми. Європейська культура (зокрема театральна) упродовж ХХ ст. пережила радикальне переосмислення своєї міфологічної спадщини. Загальновідомі сюжети, давно визнані класикою, що тривалий час слугували підґрунтям колективного світогляду, у добу модернізму та історичного авангарду набули нової функції – стали водночас засобами критики традиційних форм мислення та інструментами побудови нових, індивідуальних смислів, а відтак – матеріалами для широкого художнього експерименту. Саме ця подвійність – одночасне руйнування міфу та його відновлення у суб'єктивній формі – певною мірою визначила складну ідейно-естетичну логіку модерної творчості. У цьому контексті проблема деміфологізації (зняття сакрального авторитету міфу) та реміфологізації (формування "авторського" міфу) набуває важливого значення для результативного аналізу художнього мислення ХХ ст.

Поміж тих європейських митців, хто найпослідовніше втілював цю подвійність, особливе місце належить Жану Кокто – французькому поету, художнику, драматургу та режисеру, у творчості якого авангардистські пошуки поєдналися з міфопоетичним мисленням. Зокрема, здійснювані митцем від 1925 до 1960 р. театральні та кіноінтерпретації міфу про Орфея яскраво довели, що античний сюжет може не лише відтворювати архаїчну історію на кону та екрані, а й допомагати досліджувати саму природу мистецтва та акт творчості. Цей смисловий дуалізм – відхід від традиційного сакрального змісту міфу та створення з використанням його елементів нової поетичної міфології – становить ключ до розуміння як творчого методу самого Ж. Кокто, так і ширших тенденцій європейського модернізму.

Актуальність обраної теми зумовлена кількома аспектами. По-перше, можливістю доєднатися до сучасного культурологічного та мистецтвознавчого дискурсу, де триває активне переосмислення ролі міфу як форми колективної та індивідуальної свідомості. По-друге, необхідністю вивчення механізмів використання класичного сюжету задля перетворення міфу на інструмент самопізнання і критики культури. По-третє, потребою дослідити формування "авторського" міфу, де відповідний матеріал сприяє формуванню духовного портрета митця.

Для вітчизняного театрознавства зазначена тема відкриває нові перспективи для аналізу як авангардистських, так і постдраматичних українських постановок, де класичні сюжети та міфологічні архетипи часто слугують не так безпосередньо сюжетотворчим, як метатеатральним інструментом. Дослідження прикладу Ж. Кокто є важливим, оскільки демонструє механізми деміфологізації та реміфологізації класичного сюжету, які можна зіставити з практиками українського театрального модернізму та авангарду 10–20-х років минулого століття. Таким чином, постановки Леся

Курбаса у Молодому театрі (“Едіп-цар” Софокла (1918), “Різдвяний вертеп” (1919) у Першому театрі УРР ім. Т. Шевченка, “Гайдамаки” за Т. Шевченком (1920) та “Березолі” (“Народний Малахій” М. Куліша (1928)) демонструють, як архетипові, народні та євангельські мотиви перетворюються на нові міфологічні конструкції, що водночас відображають соціальні та культурні реалії доби і формують образ людини у контексті цих реалій. Своєю чергою, аналіз механізмів “авторського” міфу відкриває можливість порівняння європейських та українських стратегій творення персонального міфу театрального митця, що важливо для розуміння взаємодії між глобальними авангардистськими і поставангардистськими практиками та локальним театральним досвідом.

Метою статті є аналіз п’єси Ж. Кокто “Орфей” (1925) у контексті її подвійної міфопоетичної структури як засобу деміфологізації класичного античного сюжету та реміфологізації образу митця у модерністському культурному середовищі 20-х років ХХ ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Термін “деміфологізація” уперше систематично сформулював теолог і філософ Р. Бультман у праці “Новий Заповіт і міфологія”, де він означав необхідність перекласти символічну, архаїчну мову міфу на сучасну екзистенційно осмислену мову [6]. До розкриття механізмів міфотворення як певної художньої конструкції вдався Р. Барт, який у “Міфологіях” показав, що міф у сучасній культурі – це лише форма вторинної семіотичної системи, а деміфологізація – спосіб викриття прихованих ідеологічних або психологічних механізмів міфотворення [5]. Інший важливий аспект вніс Н. Фрай, який у праці “Анатомія критики” визнав міф мовою художнього мислення сучасної літератури, а деміфологізацію – процесом усвідомленого користування цією мовою [4].

Один із провісників доби постмодерну Ж. Бодрійяр у книзі “Симулякри і симуляція” заявив про перехід тогочасної європейської культури на стадію, коли деміфологізація перетворилася на свідому іронію щодо великих наративів історії, нації або релігії та гру з уламками міфу [1].

На межі століть низку досліджень поповнили наукові студії У. Еко, в яких італійський семіолог вивчав механізми створення міфів у масовій культурі [11] британського літературного критика і теоретика Т. Іглтона, який аналізував ідеологічні аспекти літератури, охоплюючи процеси міфологізації та деміфологізації [10], та американського режисера і теоретика перформативних досліджень Р. Шехнера, який зосередився на перформативному аспекті нових міфів у театрі, медіа і ритуалах [15]. В українському театрознавстві до різних аспектів міфології неодноразово звертався О. Клековкін [3].

Термін “авторський міф” було введено у науковий обіг у другій половині ХХ ст. з метою позначити процес творення митцем власної системи образів і наративів, що мають характер внутрішньої міфології. Культурологія та літературознавство (П. Рікер [14], М. Еліаде [2], Ж. Дюран [9]) розглядають це поняття як механізм самопроєкції автора у текст, спосіб конструювання образу “поета-творця” з власною філософією буття, який з автобіографічних мотивів, відомих архетипів і фрагментів культурної пам’яті формулює особисту легендарну історію.

Зазначена теоретична база, що поєднує концепти деміфологізації та реміфологізації, дає змогу розглядати творчість Ж. Кокто як приклад перетворення класичного сюжету на інструмент одночасного руйнування та відтворення міфу. Як уже було зазначено, таке подвійне перетворення дає ключ до розуміння як поетики самого Ж. Кокто, так і певних закономірностей модерної культури, в якій митець ототожнюється з новим міфологічним героєм, чий простір позбавлений богів, але сповнений образів.

Виклад основного матеріалу. Інтерес Ж. Кокто до витворів прадавньої культури визначили кілька головних чинників мистецького та особистого характеру. Міфологія для митця була не лише джерелом сюжетів, а й способом філософського осмислення онтологічних тем життя, смерті, кохання, долі, людських метаморфоз та мистецтва. Він вбачав у міфах джерело вічних архетипів і символів, які можна використовувати для вираження людських почуттів, конфліктів і духовних пошуків. Міфологія як універсальна система знаків та образів сприяла багатоманітності поєднань реальності й фантазії в його мистецьких витворах. Водночас цікавість Ж. Кокто до окультизму позначалася на сюрреалістичній і містичній спрямованості його міфологічних інтерпретацій, у яких наголошувалося на межовому стані між світом живих і мертвих, реальним та ірреальним.

Звернімо також увагу на історичний контекст, в якому митець вдався до створення особистого міфу. Міжвоєнний період у французькій історії XX ст. – це епоха суспільних трансформацій, час глибоких соціальних змін, викликаних подіями Першої світової війни, економічною кризою та політичною нестабільністю. У такі періоди індивідуальна міфотворчість зазвичай стає способом адаптації до змін, допомагаючи митцю створювати нову версію себе, що відповідає викликам часу.

Перший крок у формуванні новітньої театральної міфології Ж. Кокто зробив 1925 р., оприлюднивши трагікомедію “Орфей”, яку один із членів майбутнього “картелю чотирьох” Жорж Пітоєв незабаром поставив у паризькому “Théâtre des Arts”. П’єса надавала початковий досвід системної деміфологізації класичного сюжету, водночас закладаючи основи поетики реміфологізації, пізніше розвиненої у знаменитій кінотрилогії митця (“Кров поета”, “Орфей”, “Заповіт Орфея”).

Виступаючи у грудні 1927 р. перед студентами Сорбонни з лекцією “Довкола Орфея та Едіпа”, Ж. Кокто з притаманною йому іронією так інтерпретував античну легенду: “Ви знаєте міф: Орфей, великий фракійський поет, мав зачаровувати звірів. Однак він щойно досяг чогось набагато складнішого: він щойно зачарував молоду дівчину Еврідіку, сподіваючись, що вона вирве його з поганого середовища вакханок. Розлючена королева вакханок отруїла молоду жінку. Орфей отримав дозвіл забрати її з підземного світу, але договір забороняв йому повертатися обличчям до неї: якщо він повернеться, то втратить її назавжди. Він обернувся. Вакханки напали на нього та обезголовили <…>. Я додав до легенди кілька персонажів: янгола Ертебіза і Смерть, оброблену у стилі середньовічних містерій, комісара, з яким ви, мабуть, вже десь стикались, і білого коня, чия присутність у будинку поета

торкнулась би менше наших критиків, якби вони згадали карусель такого собі чорного барбета у «Фаусті»" [16, p. 281–282].

За два роки до того Ж. Кокто одним із перших європейських драматургів, звернувшись до античного міфу, залишив без істотних змін обидва легендарні мотиви, пов'язані з родоначальником поезії: сюжет про смерть Еврідіки, за якою Орфей зійшов до царства мертвих, і сюжет про смерть самого співця, розтерзаного вакханками, бо відмовився взяти участь в оргії на честь Діоніса. Проте він осучаснив хронотоп міфу та уреальнив його фабулу, перенісши дію п'єси у сучасний побутовий світ – до помешкання Орфея та Еврідіки, де було місце літературним дискусіям і сценам подружніх ревнощів, а телефонні дзвінки переривали читання газетних повідомлень. Ця зміна простору становила перший рівень деміфологізації: міфологічні події втрачали сакральний статус і ставали частиною повсякдення. Орфей з напівбога або магічного співця перетворювався на відомого у літературних колах, дещо самозакоханого поета-модерніста, який переживав кризу натхнення та слави, Еврідіка з ідеалу жіночої жертовності – на дружину, яка живе звичайним подружнім життям. У списку дійових осіб міфологічні герої сусідили з реальними людьми (поліціянти на чолі з Комісаром) та ірреальними істотами (янгол Ертебіз, Смерть із прислужниками Рафаїлом та Азраїлом).

Обрана Ж. Кокто стратегія деміфологізації також проявлялася у мовній структурі п'єси: замість урочистого ритму античної трагедії – короткі діалоги, буденні розмовні інтонації, вулична говірка, мистецький сленг, канцеляризми і лайка у мовленні персонажів. Поетичність виникала не з метафор, а з контрасту між звичайним і надприродним – була тим, що Ж. Кокто називав "повсякденним дивом", "поезією, яка існує не поза реальністю, а в її шпаринах" [8].

На другому рівні деміфологізації згідно з ревізіоністською парадигмою "історичного" авангарду драматург скомбінував у жанрі п'єси біблійні мотиви з постулатами античної філософії, змішав мелодраматичні, водевільні та детективні методи і спростував трагедійну ліричність завдяки комедійним та фарсовим елементам.

Водевільне начало проглядає у сімейних скандалах і сценах ревнощів подружжя. Мелодраматичний елемент використано як натяк на любовний трикутник, хоча зрада Еврідіки – лише плід уяви ревнивого Орфея. У цьому ж ключі витримано фінал, де Орфей співає оду домашньому вогнищу та доброчесності. У розслідуванні поліцією на чолі з Комісаром проведено детективну лінію щодо обставин смерті Еврідіки. Фарсове начало простежується у балаганній атмосфері деяких епізодів: Ертебіз ширяє у повітрі, герої снують туди-сюди крізь дзеркало, канат заповзає у кімнату, наче змія, поліція допитує голову Орфея, помічники Смерті позичають годинники у публіки, ніби на сеансі фокусника тощо. На рівних правах співіснують символи християнської (янгол-охоронець, горлиця-душа) та східної (янгол смерті) міфологій.

У складній художній системі "Орфея" знайшлося місце і для циркових елементів, які автор залишив як підказки майбутньому постановнику п'єси: сцену має накривати стеля, схожа на кришку скрині ілюзіоніста, вітальня на

віллі Орфея – нагадувати помешкання фокусника, фрукти та прибори на столі – походити на картонні предмети жонглера, а декорації загалом – викликати в пам'яті ярмаркові фото і взаємодіяти з персонажами так само "наївно і жорстко", як модель і розмальоване тло портретної світлини [7, p. 6].

Стилістично контрастне вбрання персонажів, вигадане Ж. Кокто, також підсилює враження ярмаркового лубка. Єдине, що об'єднує сценічні костюми – це їхня сучасність: автор наполягав, аби вони неодмінно належали "епосі", в яку ставиться п'єса" [7, p. 6, 7]. Вбрані у звичайний сільський одяг Орфей та Еврідіка, Ертебіз у блякло-блакитному робітничому комбінезоні, Смерть у вишуканій рожевій сукні, манто і модному взутті, з надмірно підфарбованими блакитними очима, що створюють враження півмаски, Рафаїл та Азраїл у хірургічних халатах і бородаті поліцейські у чорних пальто, капелюхах і чобітках на ґудзиках здаються водночас драматичними персонажами і маріонетками лялькового балагану. За авторовим задумом, подвійна сутність сценічних героїв мала полегшити їхнє сприйняття публікою як циркових трюкачів. Адже за сюжетом Орфей дресирує Коня і рахує літери, які той вибиває копитом; Ертебіз виконує акробатичні кульбіти і маніпулює поетовою головою; хірургічна операція Рафаїла та Азраїла перетворюється на номер ілюзіоніста, коли на кінчику нитки у руках Смерті раптом замість Еврідіки опиняється горлиця, тощо.

Вільне сусідство контрастних формотворчих складників давало автору можливість сполучити у сюжеті п'єси реалістичні та фантасмагоричні й сюрреалістичні компоненти. Таким чином, Смерть надсилає у потойбічний світ шифровані радіограми й отримує звідти сигнали, зрозумілі лише їй та її помічникам. Побутові предмети набувають магічних якостей, допомагаючи герою проникнути у таїну потойбічного світу. Зокрема, це забуті на столику у вітальні рукавички, які Орфей повертає власниці, а вдячна за послугу Смерть навзаєм повертає поетові дружину. Або ящик зі шматками скла – постійний атрибут янгола Ертебіза, який розкриває Орфею "головний секрет" буття: глянувши у дзеркало, можна побачити усе своє життя і те, як Смерть невтомно працює, "ніби бджілка у скляному вулику". Отож дзеркало, крізь яке Орфей потрапляє до потойбіччя, стає головним символом нового міфу – метафорою мистецтва, яке водночас відображає реальність і спотворює її, перманентно балансуючи на межі між правдою та ілюзією.

Європейська літературна критика дещо згодом назве "Орфея" "геніально продуманою даниною надприродному" [13, p. 135]. Сам Ж. Кокто в інтерв'ю другу і біографу Андре Френьо так характеризує цю роботу: "Напів фарс, напів медитація над смертю, це п'єса про мене, яку зазвичай грають в університетах по всьому світу; також багато грали у в'язницях, в'язні ставили її дуже вишукано" [12, p. 73]. Отже, класичний сюжет про Орфея насамперед функціонує у п'єсі як інструмент деміфологізації, підриваючи традиційні уявлення про сакральність міфу, проте водночас він є засобом реміфологізації, адже з решток прадавньої легенди автор творить власну поетичну космологію. Унаслідок цих подвійних маніпуляцій давньогрецький міф втрачає універсальні ознаки (колективне, позачасове) та набуває індивідуального (автобіографічного) характеру.

Прем'єра "Орфея" відбулася 17 червня 1926 р. у паризькому "Театрі мистецтв". Ж. Кокто, як завжди, взяв участь у підготовці спектаклю, дбаючи про те, щоб декорації, костюми, світло та бутафорія посилювали глядацьке сприйняття його забавної й містичної історії зі щасливим закінченням. Стилістику постановки Жоржа Пітоєва характеризував симбіоз трагедійно-ліричного начала і гротесково-фарсових елементів. Видовищність досягалася за допомогою розгорнутої любовної інтриги, стрімких діалогів, переплетення різних жанрових елементів, обігравання по-новому звичайних образів і предметів та їхнього метафоричного переосмислення. Декорації були умовними, освітлення мінімальним, атмосфера – холоднувато-метафоричною, ближчою до філософської притчі, ніж до класичної трагедії.

У звичайній вітальні Орфея та Еврідіки стояло механічне дзеркало, кероване з-за лаштунків, крізь яке персонажі зникали зі сцени. На задньому плані була розташована ніша зі статуєю білого коня (сценограф Віктор Гюго). Вбрання персонажів, створене Габріель Шанель, також було реалістичним: тенісний костюм Орфея (Жорж Пітоєв), проста домашня сукня Еврідіки (Людмила Пітоєва), блакитний робочий комбінезон Ертебіза (Марсель Ерран), короткий білий медсестринський халат Смерті (Мірей Хаве), доповнений парою гумових рукавичок і маскою з намальованими блакитними очима, хірургічні халати та рукавички Рафаїла (Жорж де Вос) та Азраїла (Марсель Пенай), довге чорне пальто, білий шарф і капелюх-котелок Комісара поліції (Леон Ларів).

У такий спосіб режисер здійснював акт деміфологізації на рівні самої театральної форми: замість ілюзії міфічної дії – алегорія творчого процесу. Творчими зусиллями дуету Кокто–Пітоєв давньогрецький міф про Орфея перетворювався на рефлексію про мистецтво і поета, що втратив віру у власну місію.

Вистава витримала п'ятнадцять показів, французька критика сприйняла її неоднозначно, однак наступного року вона була поновлена. У цій версії Ж. Кокто зіграв янгола Ертебіза, надовго зберігши у пам'яті цей досвід [8].

Висновки. Отже, різновекторні маніпуляції Ж. Кокто з давньогрецьким міфом дають підстави стверджувати, що деміфологізація не є запереченням або ж руйнацією міфу, натомість вона стає способом його актуалізації. У кожну епоху процес виконує різні функції: у модернізмі – раціоналізує й переосмислює, в авангарді – спростовує, у постмодернізмі – перетворює сакральне на іронічну гру. В українській традиції цей процес набуває особливого значення, бо поєднання естетичної рефлексії та культурної самоідентифікації допомагає вийти за межі готових національних або ідеологічних міфів, в останньому випадку формуючи більш людяні способи говорити про світ.

Кокто Ж. раз за разом повертатиметься до Орфеєвої теми, проте його наступні експерименти пов'язуватимуться з кінематографом. Образ художника, який мандрує між світами, шукаючи абсолютну істину, стане головним у знаменитій "орфічній" кінотрилогії митця: "Кров поета" (1930) – "Орфей" (1950) – "Заповіт Орфея" (1960). Ці роботи матимуть значення для розвитку сюрреалістичного та символічного кіно, пропонуючи нові способи візуального і

наративного трактування міфу. Симптоматично, що у всіх трьох кінокартинах митець культивуватиме міф про себе як про "поета-віщуна", що ніби перебуває у просторі між реальним і потойбічним. Цей образ надихнув багатьох європейських митців (зосібно Луїса Бунюеля, Федеріко Фелліні, Девіда Лінча), які також створювали власні міфології.

Однак, мабуть, важливішим є те, що творчість Ж. Кокто вплинула на загальноєвропейський підхід до питання мистецтва: своїми різноплановими роботами митець довів, що воно може бути не лише відображенням реальності, а й самостійним світом із власними законами, де важливу роль відіграють символи, архетипи та міфи. Особистий міф Ж. Кокто став частиною європейської культурної свідомості, а його бачення ролі митця надихнуло наступні покоління творчих особистостей.

Список використаної літератури та джерел

1. Бодрійяр Ж. Симулякри і симуляція. Київ, 2004. 230 с.
2. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Київ, 2001. 592 с.
3. Клековкін О. Сакральний театр: генеза, форми, поетика. Київ, 2002. 272 с.
4. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія міфів. *Антологія світової літературно-критичної думки*. Львів, 1996. С. 111–135.
5. Barthes R. Mythologies. Paris, 1970. 160 s.
6. Bultmann R. New Testament and Mythology and Other Basic Writings. Philadelphia, 1989. 180 s.
7. Cocteau J. Five Plays. New York, 1961. 310 s.
8. Cocteau J. Art of Fiction No. 34. *The Paris Review*. 1964. No. 32. URL: https://www.theparisreview.org/interviews/4485/the-art-of-fiction-no-34-jean-cocteau.
9. Durand G. Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés. Paris, 1996. 243 s.
10. Eagleton T. Reason, Faith, and Revolution: Reflections on the God Debate. New Haven, 2010. 208 s.
11. Eco U. Apocalypse Postponed. Bloomington, 2000. 240 s.
12. Fraigneau A. Cocteau. New York, 1961. 192 s.
13. Oxenhandler N. The Theater of Jean Cocteau. *Jean Cocteau and the French Scene*. New York, 1984. S. 123–152.
14. Ricoeur P. Symbolism of Evil. Boston, 1986. 368 s.
15. Schechner R. Essays on Performance Theory. New York, 1977. 212 s.
16. Touzot J. Jean Cocteau. Lyon, 1989. 406 s.

References

1. Bodriiiar, Zh. (2004). Symuliakry i symuliatsiia. Kyiv [in Ukraine].
2. Eliade, M. (2001). Sviashchenne i myrske. Mify, snovydinnia i misterii. Kyiv [in Ukraine].
3. Klekovkin, O. (2002). Sakralnyi teatr: heneza, formy, poetyka. Kyiv [in Ukraine].
4. Frai, N. (1996). Arkhetypnyi analiz: teoriia mifiv. *Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky.* Lviv, *111–135* [in Ukraine].
5. Barthes, R. (1970). Mythologies. Paris [in France].
6. Bultmann, R. (1989). New Testament and Mythology and Other Basic Writings. Philadelphia. [in USA].
7. Cocteau, J. (1961). Five Plays. New York [in USA].

8. Cocteau, J. (1964). Art of Fiction No. 34. *The Paris Review*. No. 32. URL: theparisreview.org [in USA].

9. Durand, G. (1996). Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés. Paris [in France].

10. Eagleton, T. (2010). Reason, Faith, and Revolution: Reflections on the God Debate. New Haven [in USA].

11. Eco, U. (2000). Apocalypse Postponed. Bloomington [in USA].

12. Fraigneau, A. (1961). Cocteau. New York [in USA].

13. Oxenhandler, N. (1984). The Theater of Jean Cocteau. *Jean Cocteau and the French Scene*. New York, *123–152* [in USA].

14. Ricoeur, P. (1986). Symbolism of Evil. Boston [in USA].

15. Schechner, R. (1977). Essays on Performance Theory. New York [in USA].

16. Touzot, J. (1989). Jean Cocteau. Lyon [in France].

THE CLASSICAL PLOT AS A TOOL OF DEMYTHOLOGIZATION AND A MEANS OF REMYTHOLOGIZATION: JEAN COCTEAU'S "ORPHEUS" (1925)

Maryna GRYNYSHYNA

I. K. Karpenko-Kary Kyiv National
Theatre, Cinema and Television University,
Theatre Studies Department,
40 Yaroslaviv val, Kyiv, Ukraine, 02000
e-mail: marina.grinishina@gmail.com

The purpose of the article is to analyze J. Cocteau's play "Orpheus" (1925) in the context of its dual mythopoetic structure – as a means of demythologizing the classical ancient plot and remythologizing the image of the artist in the modernist cultural environment of the 1920s. In the era of modernism and the historical avant-garde, well-known plots acquired a new function – they became at the same time means of criticizing traditional forms of thinking and tools for constructing new, individual meanings, and therefore – materials for a wide artistic experiment. It is this duality – the simultaneous destruction of myth and its restoration in a subjective form – that, to a certain extent, determined the complex ideological and aesthetic logic of modern creativity. In this context, the problem of demythologization (removal of the sacred authority of myth) and remythologization (formation of an "author's" myth) becomes important for a productive analysis of artistic thinking of the 20th century. Jean Cocteau most consistently embodied this duality in his work, combining avant-garde pursuits with mythopoetic thinking – departing from the traditional sacred content of myth and creating a new poetic mythology using its elements. The research methodology consisted of a complex combination of intertextual analysis, hermeneutic reading, and mythopoetic method, which allows us to reveal the duality of the functioning of the classical plot within the framework of modernist thinking. The scientific novelty lies in the definition of the tragicomedy "Orpheus" by J. Cocteau as an artistic model of the transition from traditional to modern myth, which represents a specific mechanism of avant-garde rethinking of the classical plot in aesthetic-anthropological and mythocritical perspectives. Conclusions. Demythologizing is

a multifunctional tool for updating classical plots. In the era of the "historical" avant-garde, its main task was to rationalize and rethink the sacred, and sometimes to refute it, turning it into an ironic game. In the Ukrainian tradition, this process is especially important because it combines aesthetic reflection and cultural self-identification, helps to go beyond ready-made national or ideological myths and create new, more humane ways of talking about the world. The work of J. Cocteau had a special influence on the pan-European approach to the issue of art: with his diverse works, the artist proved that it can be not only a reflection of reality, but also an independent world with its own laws, where symbols, archetypes, and myths play an important role. The French avant-gardist's authorial myth became part of the European cultural consciousness, and his vision of the artist's role inspired subsequent generations of creative individuals.

Keywords: Jean Cocteau, classical plot, demythologizing, remythologizing, actualization, historical avant-garde, spiritual portrait, cultural criticism.

Стаття надійшла до редколегії 08.06.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 11.11.2026 р.