

УДК 782.1:7.035.93.071(Кокто+Онеггер)(44)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347620

АНТОНОВА М. С.

Антонова Марина Станіславівна — аспірантка кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-4740-4260>

antonova.maryna.s@gmail.com

© Антонова М. С., 2025

«АНТИГОНА» ЖАНА КОКТО І АРТЮРА ОНЕГГЕРА: НОВАТОРСЬКА ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ ТА КРИТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ ТВОРУ

Розглянуто новаторську художню концепцію опери «Антигона» яскравих представників французької культури Жана Кокто та Артюра Онеггера як унікальний приклад співпраці двох митців, що прагнули оновлення музичного театру XX століття. Показано еволюцію тексту Жана Кокто від драматичної п'єси до оперного лібрето. Визначено намір драматурга подати оновлену версію трагедії, обумовлений потребою осучаснити античний міф і водночас уникнути небажаних політичних паралелей. Виявлено зв'язок художнього мислення лібретиста з філософією сприйняття часу Анрі Бергсона. Досліджено прагнення Жана Кокто створити «живий театр», у якому глядач стає співучасником дії, а сама вистава перетворюється на акт спільного переживання. Окреслено взаємовплив драматургічного мислення Жана Кокто і композиторського світогляду Артюра Онеггера. Простежено, як композитор, створюючи музику до лібрето, розробляє власну концепцію вокальної декламації, яка базується на природній мелодії французької мови. Його експерименти з просодією, зокрема акцентування приголосних і синтез мелодійного та розмовного ритму, стали одним із ключових досягнень у пошуках нової вокальної виразності. Досліджено конструктивне рішення форми твору Артюра Онеггера, яке надає опері архітектонічної єдності через використання наскрізного музичного розвитку та розгалуженої лейтмотивної системи. Проаналізовано критичну рецепцію «Антигони» у пресі Франції, Бельгії та Німеччини, яка засвідчила визнання опери як непересячного, новаторського твору. Доведено значимість цієї опери Артюра Онеггера для розвитку музичного театру XX століття та підкреслено потребу її сучасного сценічного відродження.

Ключові слова: постать Жана Кокто, творчість Артюра Онеггера, опера «Антигона», музичний театр, модернізм.

Вступ. У бурхливому XX столітті, що стало горнилом творчих революцій, Жан Кокто залишався візіонером, який балансував на межі традиції та авангарду. Його життя уявляється gobеленом парадоксів, а творчість — відображенням постійно мінливих меж людського самовираження. Кокто — ерудит, чий геній виходив за межі одного виду мистецтва: поет, драматург, режисер, художник, справжній генератор ідей та передвісник мистецьких шедеврів. Симбіоз різноманітних талантів і вплив, який він залишив у кожній із сфер, до яких доторкнувся, часто проявлявся у творах багатьох провідних митців свого часу. Кокто був справжнім майстром співпраці, тісно

взаємодіючи з такими винятковими особистостями, як Пабло Пікассо, Ігор Стравінський, Ерік Саті, Коко Шанель та ін.

Показово, що шляхи перетину з видатними митцями майже завжди відбувалися у межах музичного театру, адже внесок Кокто у світ музики — один з найбільших та найвагоміших у XX столітті. Попри те, що творчі зусилля митця були переважно сконцентровані у новаторських лібрето, його участь часто виходила за рамки написання текстів і включала створення декорацій та дизайн костюмів. У цьому контексті взаємини Жана Кокто з Артюром Онеггером — композитором, який поділяв пристрасть до пошуку новацій у музично-драматичній сфері, — стали одним із найцікавіших прикладів мистецького тандему у французькій культурі XX століття міжвоєнного періоду.

Артюр Онеггер — митець, у творчому світогляді якого духовна глибина переплелася з архітектонічною чіткістю мислення. Композитор був зосереджений на пошуках нових підходів до єднання слова, сценічної дії та музики, створенні нових мистецьких цілісностей, які мали безпосередньо впливати на свідомість слухача, викликати глибокий емоційно-психологічний відгук і бути засобом духовного піднесення.

Симptomатично, що саме в опері «Антигона» (1927) співпраця Кокто та Онеггера досягла найвищого ступеня єдності. Всеосяжне залучення обох митців до роботи над твором дозволило реалізувати їх спільне прагнення до оновлення музичного театру та розробки нових принципів конвергенції різних видів мистецтва. Завдяки новаторській художній концепції Жана Кокто і її музичній реалізації Артюром Онеггером митцям вдалося створити непересічний твір, вагомість і вплив якого на світову музичну культуру відображені у десятках музично-критичних відгуків тогочасної преси. Усе це зумовлює **актуальність** і важливість його детального осмислення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Постать Жана Кокто широко досліджується науковцями. Серед найвагоміших монографій, які подають комплексне дослідження біографічного і творчого портрету митця, — праці Френсіса Стігмюллера (Francis Steegmuller) «Кокто. Біографія» («Cocteau, a Biography») [Steegmuller, 1970] та Клода Арно (Claude Arnaud) «Жан Кокто: Життя» («Jean Cocteau: A Life») [Arnaud, 2016].

Водночас значущими є вузьконаправлені статті, присвячені осмисленню античної філософії у творчості Кокто, зокрема, роботи Воллеса Фоулі (Wallace Fowlie) «Трагедія у п'єсах Кокто» (Tragedy in the Plays of Cocteau) [Fowlie, 1942], Елізабет Круз (Elisabeth Kruse) «Доля чи свобода волі? Рецепція грецької релігії в “Пекельній машині” Жана Кокто» («Fate or Free Will? The Reception of Greek Religion in Jean Cocteau's La Machine Infernale») [Kruse, 2025] та дисертація Розани Зетті (Rossana Zetti) «Політизація “Антигони” в Європі XX століття: Від Гегеля до Хоххута» («Politicising Antigone in Twentieth-Century Europe: From Hegel to Hochhuth») [Zetti, 2019].

Для вивчення творчості Артюра Онеггера знаковими є дві найбільші монографії — Джоффри Спратта (Geoffrey Spratt) «Музика Артюра Онеггера» («The Music of Arthur Honegger») [Spratt, 1987] та Гаррі Галбрейха (Harry Halbreich) «Артюр Онеггер» [Halbreich, 1999], яким вдалося охопити увесь мистецький доробок композитора. Втім, не менш важливими для дослідження естетичних установок та філософських ідей Артюра Онеггера є велика праця Югетт Кальмель (Huguette Calmel) «Твори Артюра Онеггера» («Écrits d'Arthur Honegger») [Calmel, 1992], яка об'єднує критичні статті композитора, передмови до творів та інтерв'ю.

Особисті взаємини і співпраця Жана Кокто та Артюра Онеггера зазвичай висвітлюються дуже побіжно, зокрема у загальних, збірних статтях, присвячених твор-

чості «Шістки» [Shapiro, 2011]. У зв'язку з цим дослідження їх спільних проєктів є важливим для додаткового розкриття творчих портретів обох митців. Сама ж опера «Антигона» також досі не отримала самостійного розгляду, втім їй присвячено збірку музично-критичних статей Поля Коляра [Collaer, 1928], водночас опера часто згадується в окремих випусках наукового журналу «Асоціації А. Онеггера», присвячених музично-театральній творчості композитора [Calmel, 1997], [Lieber, 1997], [Drake, 1997], аналітичних нарисах творчості Кокто [Sprigge, Kihm, 1986] та листуванні між митцями [Haine, 2006].

Мета статті — розкрити новаторську художню концепцію опери «Антигона», особливості її втілення та сприйняття публікою.

Методологічна спрямованість дослідження передбачає використання таких **методів**: історичний (для вивчення контексту створення опери «Антигона») компаративний (для визначення новацій лібрето Ж. Кокто у порівнянні з трагедією Софокла), структурно-аналітичний, жанрово-стильовий та інтонаційно-драматургічний (для аналізу музичної структури твору), джерелознавчий (для дослідження архівних критичних статей, присвячених постановці опери).

Наукова новизна полягає у комплексному дослідженні опери «Антигона» Жана Кокто та Артюра Онеггера, що вперше поєднує аналіз новаторської художньої концепції твору, особливостей її музично-драматичного втілення та критичної реценсії, дозволяючи всебічно оцінити значення цього твору для розвитку світового музичного театру XX століття.

Результати дослідження. Початком творчої історії «Антигони» Жана Кокто і Артюра Онеггера стала однойменна театральна п'єса Кокто, в якій він звернувся до міфу зі спробою його осучаснити, зберігаючи водночас морально-філософські смисли. Робота над текстом п'єси стала результатом довготривалого дослідження автором античної літератури, адже твори Давньої Греції, за словами митця, відкривали для нього нові символічні виміри, додаючи глибини та складності поетичним текстам [Zetti, 2019, p. 110]. Примітно також, що саме «Антигона» стала відправною точкою до створення низки шедеврів Жана Кокто на міфологічні сюжети, серед них: п'єса та лібрето для опери-ораторії Ігоря Стравінського «Цар Едіп» (1925), п'єса «Орфей» (1925), цикл творів «Пекельна машина» (1932), лібрето до хореографічної поеми «Федра» (1950), сценарії для кінофільмів.

Грецька міфологія завжди посідала провідне місце в європейському мистецтві, і XX століття лише продовжило цю традицію. Водночас епоха новітньої історії внесла суттєві корективи в усі сфери соціокультурного життя. Прагнення до різних творчих експериментів стало панівним серед митців і сприяло пошукам нових втілень вже відомих ідей та сюжетів.

Одним з найпоказовіших прикладів ставлення Жана Кокто до Античності та його новаторських методів опрацювання відомих сюжетів є передмова до п'єси «Антигона»: «Фотографувати Грецію з літака — спокусливо. Можна відкрити для себе абсолютно нові аспекти. <...> З висоти пташиного польоту зникають одні красоти, з'являються інші, постають форми, блоки, тіні, кути, несподівані рельєфи.

Можливо, мій досвід сам по собі є способом повернення старих шедеврів до життя. Звикнувши до них, ми споглядаємо їх відсторонено, але оскільки я пролітаю над добре відомим текстом, кожен може подумати, що чує його вперше» [Honegger, 1927].

У короткій передмові до п'єси Кокто дає зрозуміти, що він осучаснив трагедію Софокла, щоб глядачі змогли пережити добре знайомий текст заново. На початку XX століття політ літаком був новим способом бачення світу «згори» — ракурсом, що

відкривав незвичні візуальні перспективи. Саме цю зміну точки зору Кокто намагався підкреслити у своїй версії Софоклової трагедії, прагнучи відкрити глядачеві її приховані сенси та нові смислові рельєфи. Тож метафора польоту фактично стала втіленням різкого відриву від звичного, оновленого способу бачення, зокрема й класики.

Водночас образ літака виразно перегукується з кінематографічним способом мислення Кокто. Його «проліт» над текстом нагадує рух камери, що дозволяє вільно змінювати масштаб і точку спостереження. Подібні прийоми зйомки, як-от: перехід від загального плану до крупного та їх монтажне поєднання для створення багатошарового зображення — особливо приваблювали митця, який уважно стежив за актуальними можливостями кіно й захоплювався новими візуальними експериментами.

Не менш важливою є зацікавленість драматурга загальною картиною, а не фокусація на деталях, що означає відхід від буквального, точного перекладу відомого шедевра Софокла. Зазначимо, що цей підхід до роботи з античними текстами зберігатиметься й у наступних творах Кокто.

«Антігона», за словами Жана Кокто, — це «сценарій “згущення” і “стиснення”, що характеризується компактністю, лаконічністю, економністю» [Cocteau, 2003, р. 29]. Вибір саме таких установок автором тексту також не випадковий, на це вплинув перегляд «Антігони» в театрі «Комеді Франсез» з музикою К. Сен-Санса і текстом П. Моріса та О. Ваккері, яку він проголосив «неймовірно нудною» [Steegmuller, 1970, р. 292] через дослівне використання тексту Софокла, яке затягувало драматургічний рух постановки.

У створенні власної, оновленої версії Кокто уважно слідував за Софоклом, звертався до оригінального грецького тексту, і в той же час лаконічно відсікав зайві репліки, щоб надати твору сучасної перспективи. Найпоказовішим елементом скорочення стало глобальне стиснення хорів трагедії і передача їх слів читцю, який знаходиться за сценою. Водночас, митець залишив усіх дійових персонажів та головний перебіг подій, повністю відтворюючи оригінальний сюжет¹.

Вперше «Антігона» Жана Кокто була поставлена в паризькому театрі «Ательє» 20 грудня 1922 року з костюмами від Коко Шанель, декораціями від Пабло Пікассо та музикою Артюра Онеґґера. До акторського складу вистави увійшли такі відомі актори, як Шарль Дюллін (Charles Dullin), який зіграв Креона, Антонін Арто (Antonin Artaud) в ролі Тіресія та Геніца Атанасіу (Genica Atanasiou), яка втілила Антігону.

Музична складова була більш ніж обмежена, Кокто попросив Онеґґера написати короткі музичні фрази, використовуючи мінімум інструментарію: «Один інструмент, ніби грає пастух, хіба це не було б ефектніше, неординарніше?» [Haine, 2006, р. 50]. У відповідь на це побажання композитор створив невеликі музичні фрагменти (3–4 такти) з використанням гобоя та арфи за аналогією до авлоса та ліри. До того ж,

¹ Креон, цар Фів, наказує не ховати тіло зрадника Полініка в могилі, а залишити його просто неба на поталу тваринам. Антігона, сестра Полініка, сповнена рішучості не підкоритися його наказу. Вона забирає тіло і ховає його. Креон наказує Охоронцю заточити Антігону, адже за непослух вона має померти. Усі намагаються переконати царя у надмірності його рішення, віщун Тіресій пророчить царю, що його спіткають жакливі речі, якщо він не відпустить Антігону. Під цим враженням Креон вирішує прислухатися до застережень і відправляє звільнити дівчину, але надто пізно, бо Антігона вже мертва. Розлючений Гемон, син Креона і наречений Антігони, підіймає меч проти батька, але його спроба зазнає невдачі. У відчаї він накладає на себе руки й помирає над тілом Антігони. Коли королева Еввідіка, мати Гемона, чує про цю трагедію від Посильного, вона також вмирає від горя. У відчаї Креон, остаточно позбавлений усього, гине.

за проханням Ж. Кокто, вони не ілюстрували дію, а виконували роль своєрідних слухових декорацій, які, за поетичним визначенням Моріса Брійяна (Maurice Brillant), були як «крапля концентрованої есенції, <...> якої достатньо, щоб ароматизувати атмосферу» [Lieber, 1997, p. 7].

Сам Кокто промовляв рядки хорів, за спогадами сучасників, «дуже швидко і голосно», ніби читав «газетну статтю» [Sprigge, Kihm, 1986, p. 86], що справило не найкраще враження на публіку. Однак таке сценічне прочитання митцем було здійснене не через виконавську недосконалість, як зазначали деякі критики, а заради прискорення драматургічного руху п'єси.

Кокто не влаштувала швидкість розгортання сценічної дії у постановках тогочасного театру: «кінематограф прищепив нам смак до швидкої зміни кадрів, і публіка вже не має терпіння» [Shapiro, 2011, p. 183]. Саме такі роздуми спонукали його до максимальних текстових скорочень хорів, які сповільнювали динаміку подій у виставі. Втім, така текстова редукція п'єси виявилася недостатньою та незрозумілою публіці, що спонукало драматурга до продовження мистецьких пошуків.

Розв'язанням творчої проблеми Кокто стала єдина складова, яка знаходилась на периферії його уваги при створенні п'єси — музика. Так, митець вирішує написати лібрето до опери «Антигона» і перенести дію з драматичного театру до музичного, продовживши свою співпрацю з Артюром Онеггером. Саме це лібрето в результаті стане фундаментом для створення одного з найвидатніших оперних шедеврів XX століття, перлини творчого доробку композитора, яку він завжди виділяв у своєму мистецькому спадку та у розмовах з колегами: «Якщо щось може жити після моєї смерті, то це має бути “Антигона”» [Shapiro, 2011, p. 182].

Подальша переробка трагедії Софокла Жаном Кокто тривала п'ять років, до 1927 року. За цей час митець провів колосальну роботу над осмисленням та видозміненням тексту «Антигони» задля відкриття глибоких сенсів античного сюжету та їх актуалізації у новій епосі. Передовсім, видозміни стосувались реплік головних персонажів. Кокто «олюднив» формальні образи, перетворюючи їх на героїв, яким власноручно співпереживати. До прикладу: Антигона як завжди віддана обов'язку, але не безстрашна, Креон — не втілення владного зла, а персонаж, що знаходиться на роздоріжжі між законом та мораллю.

Автор лібрето переслідував ідею створення духу єднання між глядачем та виконавцем, формуючи спільну реальність для них обох. Цьому сприяла і робота над широким залученням колоквиалізмів¹ у репліки персонажів — задля того, щоб слухач відчував себе органічно стосовно своєї епохи. Хор та персонажі у версії Кокто починають говорити зрозумілою для публіки мовою, усі діалоги гострі, прямі, швидкі, позбавлені будь-яких поетичних прикрас. Зазначимо, що введення розмовних слів та фраз є характерним і для трагедії Софокла, тож Кокто використав прийом античного драматурга, вміло адаптуючи його під сучасні реалії і стираючи історичні межі між античністю та XX століттям.

Не менш актуальним для Кокто було позбавлення лібрето політичних паралелей, які постійно виникали у публіки при прочитанні трагедії. Зокрема, до цього призвело активне використання поданого сюжету в трьох, сучасних п'єсі Кокто, популярних патріотично-політичних «Антигонах»: Альфреда Пуаза (1920), Жана Ребуля (1921) та Луї Перро (1922) [Zetti, 2019, p. 114].

¹ Тобто слів, висловів або фраз, які використовуються виключно у неформальному, розмовному мовленні.

Незважаючи на політичну актуальність п'єси в цей період, Кокто хотів уникнути «легкого привласнення його твору як заклику до влади та патріотизму» [Fulcher, 2006, с. 659]. Про це свідчать і численні листи Кокто до Жака Марітена, в яких митець відкрито визнавав відсутність інтересу до політики: «Я ... не займаюся політикою і ... не читаю газет» [Zetti, 2019, р. 114].

Радше за політичні аспекти, Кокто цікавила творча оригінальність, яку він виражав через мову, декорації, костюми та сценографію. «Антігона» Кокто мала стати своєрідним **бунтом митця проти встановлених законів і традиційних способів театральної роботи**. У постійному пошуку нових естетичних форм Кокто прагнув віднайти новий спосіб поводження з класикою, оживити і перетворити «Антігону» на модерний твір, актуальний для сучасного йому суспільства.

Симптоматично, у своєму інтерв'ю, драматург розповів, що поставив «Антігону» «заради декорацій, заради подолання рамок... заради акторів... Театр має бути більш реальним, ніж реальність... бути реальнішим за життя» [Zetti, 2019, р. 114]. Цей вислів митця є ключовим для дослідження внутрішніх сенсів лібрето. Для створення нової дійсності Кокто глибше занурився у текст самої трагедії Софокла і в античні контексти у яких зародився та існував міф про Антігону. Окреслені пошуки митця ХХ століття рельєфно виявили сутність містерії як феномену давнього світу, що обумовила засадничі концепційні настанови античної трагедії.

Насамперед, Кокто звернувся до містерії як **духовного акту**, в основі якого — ідея трансформації внутрішнього світу людини. Митець прагнув створити цілісний витвір мистецтва, який відкриє слухачу нову реальність в рамках музичного театру, що представляє собою непересічний симбіоз усіх мистецтв.

За допомогою яскравої обрядової частини Кокто намагався перетворити театральне дійство на єдиний містеріальний простір, загальне **мистецьке служіння**, яке поєднало б виконавців та слухачів за прикладом античної трагедії. Так, проведенню театального обряду сприяло використання митцем релігійних ритуалів, закладених міфом про Антігону (прихований ритуал поховання Полініка та пророцтво Тіресія). Окрім цього, Кокто залишає фабулу «Антігони» Софокла, з її основними акцентами на невідворотності долі, справедливості і моралі, боротьбі з етичними дилемами.

У пошуках нових сценічних рішень Жан Кокто приділяє особливу увагу часовій організації дії. Він розглядає час як активний драматургічний інструмент, здатний створювати відчуття безперервного розвитку та утримувати глядацьку увагу. Через ритм, темп і внутрішню логіку подій автор прагне сформувати цілісний художній потік, у якому різні рівні змісту поєднуються в динамічне ціле: «Наша швидкість — це не швидкість його [Софокла — М. А.] часу. Те, що здавалося коротким для уважної і спокійної епохи, здається нескінченним для нашої» [Cocteau, 1923 р. 9].

Бажаючи **прискорити хід часу** і надати більшої напруженості твору, Кокто свідомо продовжує зменшувати обсяг тексту трагедії, насамперед у хорових епізодах. Хор перестає виконувати функцію розлогого, узагальненого морального судження, натомість його висловлювання стають коротшими, точнішими, а сам хор набуває рис самостійного персонажа — носія власного світогляду, який бере безпосередню участь у розвитку драматичної дії. Водночас відсутність розмежування розділів лібрето підсумовуючими фрагментами спрямована на забезпечення цілісності безперервного драматургічного розвитку твору.

До того ж, Кокто продовжує працювати з категорією часу, використовуючи жанрові риси містерії, зокрема **вільний монтаж** сюжетних подій у лібрето та ефекти **симультанної дії**. До прикладу: самогубство Антігони й отримання Креоном проро-

цтва про втрату сина відбуваються одночасно. Тобто Кокто прагне абстрагувати слухача від хронологічної часової прив'язки. Події «Антигони», за його версією, розгортаються у «метафізичній» реальності, подібній філософському баченню А. Бергсона.

Як відомо, головним для метафізичної системи часу, на думку А. Бергсона, є «теперішнє, яке розташовується поза світом мінливих речей і постає самим буттям» [Шамша, 2012, с. 251]. Така система була притаманна і Кокто, адже він прагнув зберегти для слухача постійне відчуття процесу, в якому мала знаходитись публіка. Саме для утримання слухача в цьому стані потрібна була і та швидкість викладу, яка стала поштовхом для створення опери. За власним визначенням митця, «Антигона» як «експрес, що мчить до свого остаточного сходження з рейок» [Davis, 2006, p. 196].

Безперервність — один з головних критеріїв містеріальних обрядів — була фундаментом для внутрішнього ядра «Антигони». Кокто прагнув створити **мистецький ритуал**, акт розуміння, який би міг породжувати у слухачів нові стани та якості, на кшталт античної трагедії, що склала не лише сюжетну основу «Антигони» Кокто, але й її ідейно-філософську базу.

Як окреслені філософські ідеї, закладені в лібрето, так і технічні скорочення, зроблені Жаном Кокто, помітно вплинули на вибір форми опери Артюром Онеггером. Незважаючи на те, що композитор приймає поділ лібретистом на три акти, на кордонах яких знаходяться хори, всі частини твору виконуються *attacca*, розмиваючи формальні межі і створюючи єдність розгортання подій. Додаткову цілісність опері надає і введений великий лейтмотивний комплекс з чотирнадцяти тем. Окрім цього, новаторський літературний підхід Жана Кокто глибоко резонував з пошуками Артюра Онеггера у сфері композиторського дослідження різних типів вокального висловлювання. «Антигона» стала для митця твором, у якому він зміг втілити більшість своїх пошуків, які стосувалися методів тлумачення французької просодії.

Джерелом натхнення для Артюра Онеггера послужила «Саломея» Ріхарда Штрауса, в якій німецький композитор намагався передати розмовні інтонації та градації мови від шепоту до крику. Втім, Онеггер у своїх інтерв'ю [Honegger, 1966, p. 77] зазначає, що експеримент з французьким виконанням «Саломеї» виявився невдалим, адже французи співають зовсім не так, як говорять, і зневажливо ставляться до декламації. Тоді, на шляху своїх пошуків, Артур Онеггер звернувся до «Пеллеаса та Мелізанди» Клода Дебюссі — експерименту більш вдалого, на думку композитора, проте менш відповідного до емоційного тону «Антигони», над якою працював митець. За словами Онеггера, «поема Метерлінка, суцільно витримана в одному бляклому кольорі, зобов'язувала до монотонної речитації з абсолютно непохитним поділом на склади», подібної до псалмодіювання [Honegger, 1966, p. 77], тоді як «літературний текст [Антигони] вирізнявся мужньою енергією і навіть брутальністю» [Honegger, 1966, p. 77]. Отож, для митця було важливим віднайти свій шлях оновлення просодії, яка здатна втілити імпульсивну енергію лібрето Жана Кокто і, головне, на чому неодноразово наголошував композитор, просодія мала залишитись повністю зрозумілою слухачу.

Унікальні рішення Онеггера чітко сформульовані у передмові до партитури опери. У своїх настановах композитор зазначає:

« — необхідно замінити речитатив мелодичним вокальним письмом, яке не складається виключно з високих нот (що завжди робить текст незрозумілим) <...> та шукати мелодійну лінію, створену самим словом, його власною пластикою, покликану підкреслити його контури і збільшити його рельєфність;

— шукайте правильний наголос переважно в ударних приголосних на противагу звичайній просодії, яка розглядає їх як анакрузу» [Honegger, 1927].

З першої тези стає зрозумілим прагнення композитора створити мелодійну лінію, яка буде знаходитись у золотій середині між речитативом та класичним вокальним стилем *bel canto*. Артюр Онеггер понад усе жадав надати слухачу можливість зрозуміти кожне слово, яке виголошує співак, задля того, щоб аудиторія знаходилась виключно у полі тих сенсів, які закладені композитором та лібретистом в оперний твір.

Примітною особливістю є відмова Артюра Онеггера від домінування голосних у вокальній мелодиці і, натомість, повне розкриття потенціалу приголосних звуків. Показовою у цьому контексті є така теза композитора: «Приголосні надають вимові ударної сили. Адже слово вже приховує в собі свій мелодійний малюнок, але варто тільки накласти на слово якусь іншу лінію, що суперечить його власній, і воно негайно зупиниться у своєму польоті й, тяжко звалившись униз, на сцену, розпластається по ній, наче мертво. Я взяв собі за правило ставитися дбайливо до пластичного рельєфу слова, щоб підкреслювати всю властиву йому силу висловлювання» [Honegger, 1966, p. 78].

Друга настанова композитора розкриває глибину дослідження ним як практичних, так і теоретичних особливостей французької просодії. Згадування митцем поняття «анакрузи» не випадкове, експерименти з видозміною ритму та наголосу становлять фундамент для роботи композитора з просодією.

Так, Артюр Онеггер зберігає традицію окситонічного наголосу на останній склад, характерного для французької мови. Однією з головних його особливостей є тривалість, тобто наголошений склад завжди буде довшим, ніж ненаголошений. Втім, як зазначає французька дослідниця просодії Онеггера Югетт Калмель (Huguette Calmel): «кожне слово може бути наголошене на останньому складі, але у випадку речення, де кілька слів сліднують одне за одним, деякі з них можуть втратити свій наголос, коли акцентна одиниця охоплює фрагмент, більший за слово. Тому ми скажемо «кіт» («*un chat*») з окситональним наголосом на «кіт» («*un chat*»), але ми також скажемо «чорна кішка» («*un chat noir*») з окситональним наголосом на «чорний» («*noir*»). У цьому випадку в слові «кішка» («*chat*») не буде здійснюватися акцентуація. <...> Іноді це змушує нас думати, що французька мова не має «акценту». Цю передбачувану слабкість французького акценту і підкреслив Онеггер» [Calmel, 1997, p. 11].

Попри збереження традиційного наголосу, композитор активно модифікує його особливість, зазначену дослідницею, переставляючи акценти лише на ті слова, які він вважає найбільш змістовно важливими. Водночас поданий прийом органічно вплетений митцем у формування вокальної лінії, адже її мелодика та ритм починають повністю підкорятися особливостям просодії.

Втім дослідження Ю. Калмель розкриває ще одну категорію наголосів, які отримали назву «наполегливі» («*d'insistance*») наголоси. Вони відрізняються від окситональних тим, що не є обов'язковими і додаються лише для підкреслення інтонацією певного важливого слова або виразу. Окрім цього, вони розміщені на першому складі слова і не подовжують склад, а підсилюють його інтенсивність.

Прикладом застосування синтезу обох варіантів наголосу Артюром Онеггером є репліка Креона «Досить цих дурниць, старий!», зі сцени № 3 першого акту опери (приклад 1).

Приклад 1.

Онеггер А. Опера «Антигона». I Акт, сцена № 3 (ц. 28, т. 9 – ц. 29, т. 1).



Формальна логіка наголосів вимагає таке наголошення складів: «Assez de *sotties*, *vieillesse*!». Проте завдяки акцентам, зазначеним композитором, слово «до-силь» зберігає окситонічний наголос, тоді як «дурниці» та «старий» переходять у другу категорію наголосів. Подана фраза набуває необхідного, природнього інтонаційного відтінку роздратованості: «Assez de *sotties*, *vieillesse*!»

Таким чином, врахувавши особливості французької просодії, Артур Онеггер отримав повну свободу переміщення наголосу на слова та склади, які у баченні композитора є носіями основних сенсів. Вокальна мелодика, втілена митцем в опері «Антигона», сповнена емоційності, притаманної вільній розмовній мові, і енергетичної напруги, що є рушійною силою для швидкого темпу розгортання конфлікту — ядра всього твору.

Прем'єрне виконання опери «Антигона» відбулось 28 грудня 1927 р. у Королівському театрі де ла Монне в Брюсселі (за участі симфонічного оркестру та хору театру під керівництвом головного диригента Моріса Корней де Торана). Вибір саме цієї сцени був зумовлений відмовою у постановці Паризькою оперою, яка вбачала надмірну «просунутість» твору і очікувала його несприйняття французькою публікою [Fulcher, 2006, р. 261]. Попри успішну прем'єру «Антигони», Паризька опера зберігала свою позицію протягом наступних сімнадцяти років. Своїм успіхом «Антигона» на брюссельській сцені завдячує повній свободі композитора в реалізації його задуму і виконавському складу з найкращих оперних співаків театру:

Антигона	контральто	Симона Баллард (<i>Simone Ballard</i>)
Ісмена	сопрано	Еглантін Делян (<i>Eglantine Deulin</i>)
Еврідіка	меццо-сопрано	Мелле Гердей (<i>Melle Gerday</i>)
Креон	баритон	Еміль Колон (<i>Émile Colonne</i>)
Гемон	баритон	Поль Жільсон (<i>Paul Gilson</i>)
Тіресій	бас	Мілорад Йованович (<i>Milorad Jovanovitch</i>)

Костюми та декорації, створені видатними Коко Шанель та Пабло Пікассо та надані паризьким театром «Ательє», були повністю збережені після постановки п'єси у 1922 р.

Важливість опери «Антигона» як для творчого доробку Артюра Онеггера, так і для всього музичного світу втілилась у десятках музично-критичних відгуків та статей найбільш вагомих видань Європи. Навіть більше, майже кожен тогочасний впливовий французький критик був присутній на прем'єрі, незважаючи на зміну сценічної локації з Парижу на Брюссель.

Однією з перших публікацій став розгорнутий допис «*La Revue Musicale*» авторства Анрі Прюньєра (Henry Prunières) від 1 лютого 1928 р.: «Французька драматична музика нарешті породила шедевр, можливо, перший після Пеллеаса і Аріані та Синьої Бороди. «Антигона» — це не «цікава спроба» чи «оригінальне есе», це заверше-

не, остаточне досягнення. <...> Я не знаю жодної театральної музики з такою швидкістю. Дійство настільки напружене, наскільки це можна собі уявити. Воно просувається через серію вибухів до остаточної катастрофи. <...> Неможливо переоцінити новизну музичної концепції. <...> Онеггер акцентує ударні приголосні. Ефект при читанні досить дивовижний, але, почувши, ми розуміємо, що в цій просодії немає нічого шокуючого, що вона дозволяє чітко почути всі слова і що вона відтворює нюанси декламації. Дебюссі та Равель взяли за взірць розмовну мову. Онеггер, як Люллі чи Глюк, покладається на трагічну декламацію. <...> Вистава в Театрі де ла Монне була чудовою. <...> Прикро, що твір такого масштабу, перше виконання якого знаменує пам'ятну дату в історії драматичної музики, було виконано не в Парижі...» [Collaer, 1928, p. 19].

Не менш захопливим і ґрунтовним є відгук Еміля Вюйєрмоза (Émile Vuillermoz) для паризької газети «*Exelcior*» від 16 січня 1928 р. Він також акцентує увагу на роботі композитора з вокальними мелодичними лініями, втім його увага не обходить й оркестрову складову: «Він [Онеггер — М. А.] створює оркестрову обстановку, плани, лінії, кольори та об'єми якої мають архітектурну простоту та шляхетність, що досягає найзворушливішої величі. Його інструментальна конструкція є виразно фіванською будівлею, і ніколи ще трагічні моменти Долі не були вловлені так майстерно. Від царя Давида до Антігони — величезний стрибок уперед. Артур Онеггер сміливо оновлюється і щойно створив театральну техніку вражаючої оригінальності...» [Vuillermoz, 1928, p. 3]. Відгук Еміля Вюйєрмоза цінний ще й тому, що критику вдалося побувати відразу на двох виставах: прем'єрі в Брюсселі та, згодом, 11 січня 1928 р. в Ессені. Театр Гріло став другим європейським майданчиком для «Антігони». Тут опера була виконана у німецькому перекладі відомого німецько-швейцарського театального режисера та музичного критика Лео Меліца (Leo Melitz) під керівництвом Рудольфа Шульц-Дорнбурга (Rudolf Schulz-Dornburg).

Так, пишучи про Ессен, Еміль Вюйєрмоз зазначає про видозміну декорацій і появу великих фігур корифеїв, намальованих на бічних полотнах. Замість ротів у них були розташовані труби-фонографи, і загалом їх вигляд надав зайвої еклектичності та складності для сприйняття публікою. Примітно, що ця видозміна збережеться для наступних постановок «Антігони», зокрема у довгоочікуваній виставі Паризької опери у 1943 р. Фото, зроблені під час виконання, дають можливість провести ретроспективні паралелі до декорацій та оздоблення в Ессені.

Загалом «Антігона» була менш успішною в Німеччині і саме там опера отримала найбільш критичні відгуки. 12 січня журнал «*Volksrecht*» зазначає: «Музика, подібна до “Антігони” Онеггера, має такий новий характер, що надзвичайно важко судити про неї неупереджено й позитивно... Є щось у цій музиці, що, попри все, змушує нас думати, що цей талант на хибному шляху» [Drake, 1997, p. 34].

Відверто негативним також є відгук газет «*Der Mittag-Düsseldorf*»: «Музика Онеггера постає як атональна божевільня, сповнена звуків, які жорстоко скрегоцуть вуха своїх жертв» [Drake, 1997, p. 36] та «*Kölner Tageblatt*»: «Це божевільня, патологічний випадок слуху, є приватною справою автора і жодним чином не зачіпає нікого іншого, окрім хіба що кліки корибантів¹, яку неминуче збирає навколо себе кожен “аутсайдер” у мистецтві» [Drake, 1997, p. 36].

¹ Корибанти — міфологічні служителі богині Кібели, відомі своїми екстатичними танцями та гучними процесіями; у переносному значенні — група галасливих, надмірно запальних прихильників, які бездумно захищають певного митця.

Втім, зовсім інакшими є неанонімні статті німецьких критиків. Лео Меліц зазначає в «*La Revue Musicale*»: «В “Антигоні” у найкоротший проміжок часу зібрані воєдино характерні музичні прояви нашого часу: глибина почуттів, сила волі, правдивість вираження, поєднання поезії та музики для створення твору з унікальними рисами. Це позитивні досягнення мистецтва, які поєднуються з негативними характеристиками нашого часу: надчутливою нервовістю, хронічною лихоманкою, високою температурою з вибуховими емоціями. Велич Онеґґера полягає в тому, що, досконало володіючи своїм ремеслом, він насичує мистецтво, живлене класичними зразками, якостями і вадами сучасного духу, аж до того, що робить Антигону уособленням сучасного людства. Тому цей твір слід вважати одним з найвидатніших мистецьких досягнень, що з'явилися між 1920 і 1930 роками» [Collaer, 1928, p. 37].

Однак якщо Лео Меліц певним чином зацікавлений в успіху «Антигони» як творець її німецькомовного перекладу, то А. Рольфінг (A. Rohlfing) у статті для Берлінського журналу «*Melos*» пропонує більш ніж неупереджений погляд на виставу. Окрім загального аналізу музики та сценічного оздоблення критик висуває думку про замовний характер негативної реакції німецької публіки. На третій виставі: «Публіка галасувала аж до того моменту, як опустилася завіса, можливо, це була навіть навмисно влаштована демонстрація протесту проти іноземця, а не свідоме неприйняття музичного твору, який дограли до кінця того вечора після того, як знову відкрили завісу, і грали ще кілька разів перед натовпом, що безперервно прибував і прибував до зали» [Rohlfing, 1928, p. 82].

Цей факт підтверджується тим, що більшість відверто позитивних статей та дописів належать французьким та бельгійським критикам. Усі вони складаються у дивовижну палітру захопливих відгуків на кожне наступне виконання опери. «Він [Онеґґер — М. А.] не притягує нас, як Вагнер, не зачаровує, як Дебюссі, не потрясає, як Стравінський: він віддано бореться з нами і змушує нас торкнутися землі обома плечима в кінці “Гімну до Бахуса”, однієї з найсильніших сторінок сучасної музики», — пише Ролан Манюель (Roland Manuel) для «*Le Menestrel*» [Manuel, 1928, p. 7].

Своїї черги, Поль ле Флем (Paul le Flem) у газеті «*Comoedia*» зазначає: «Музика [Антигони — М. А.] активна, напружена, як дія, яку вона не коментує, але з якою вона прагне, перш за все, злитися, так, ніби вона повинна відмовити собі в існуванні, не залежному від драми» [Le Flem, 1930, p. 1].

Цінність «Антигони» та творчості Артюра Онеґґера підкреслює і Андре Жорж (Andre George) у «*Les Nouvelles littéraires*»: «Шлях Онеґґера — це велична алея Європи, яка веде за межі територій, анексованих коаліцією Вагнера–Штрауса, до тієї країни, де так мало митців панує в наш час: до величі» [George, 1928, p. 11].

«Антигона» успішно виконувалась на більшості найкращих сцен Європи і світу. Зокрема, 24 квітня 1930 року опера феєрично дебютувала у Нью Йорку в англійському перекладі Ф. Фергюсона (F. Ferguson), сама ж вистава була втілена силами Американського театру-лабораторії.

Переламним моментом стала Друга світова війна, коли усі сфери соціокультурного життя в окупованих країнах, зокрема й у Франції, стали жорстко регламентованими та регульованими нацистським режимом. Проте саме в цих умовах виконання «Антигони» несподівано відбулося на сцені Паризької опери у 1943 р.

Онеґґер зберіг швейцарське громадянство, а з ним і більшу свободу дій при німецькій окупації. Він постійно сприяв виконанням французької музики у Парижі, часто наражаючи себе на небезпеку. Втім через свої політичні зв'язки — передусім контакти з урядом Віші та окремими представниками німецької окупаційної адміністрації.

трагедії, без яких неможливою була організація концертів та інша діяльність — митець поступово отримував все більшу недовіру від композиторів-сучасників. Частина колег трактувала це як надмірну «лояльність» або небажання відкрито протистояти режиму. Згодом це призвело до того, що музика Онеггера у вільній Франції 1944–1950 рр. майже перестала виконуватись, а його авторитет тимчасово виявився за-тьмареним політичною репутацією воєнного періоду.

Наступні постановки «Антигони» відбувалися все рідше. Вона двічі була поставлена Паризькою оперою — у 1952 та 1953 роках. Ще двічі транслювалася на радіо у концертному виконанні: Національним симфонічним оркестром Італійського радіо в Турині (прямий ефір на італійському радіо) у 1958 р. та Національним оркестром Франції в Парижі (трансляція на французькому радіо) у 1960 р. Нині останнє виконання є етальонним та єдиним доступним для прослуховування у публічному доступі.

Висновки. «Антигона» Жана Кокто і Артюра Онеггера презентувала оригінальні погляди драматурга та композитора на відому античну трагедію, що сформували новаторську художню концепцію твору. Характерні для доробку митців пошуки розширення горизонтів драматичного та музичного театрів, ідеальний баланс глибинних філософських сенсів і актуальних художніх орієнтирів обумовили історичну значимість опери. Експерименти зі словом та часом і, водночас, збереження глибинних містеріальних ідей, закладених у давньогрецьких трагедіях, втілилися в унікальному творчому феномені музичного театру ХХ століття, який став поштовхом до подальших мистецьких пошуків. Фактично, художня концепція Кокто–Онеггера стала непересічним творчим прецедентом, який згодом привів до осмислення феномену метатеатральності та ефектів відчуження, а з ними — до створення наступних культурних інтерпретацій «Антигони» Жаном Ануєм (1944), Бертольдом Брехтом (1948), Карлом Орфом (1949) та Рольфом Хоххутом (1969).

Критична рецепція «Антигони» у Франції, Бельгії та Німеччині засвідчила її новаторський характер і виняткове місце у музичній культурі першої половини ХХ століття. Попри розбіжності оцінок, більшість сучасників відзначали силу емоційного впливу твору, який, за словами Рене Моракса, «створює магнетичний потік, що усуває час і простір, і змушує нас дихати тим самим життям, що й вічні постаті, які рухаються і страждають перед нами» [Моракс, 1928, р. 1].

Незважаючи на значимість опери «Антигона» для мистецького світу, яка так яскраво фіксується у відгуках критиків, твір досі не отримав сучасних прочитань, що суттєво звужує сприйняття музично-театрального доробку Артюра Онеггера, насиченого складними, багатогарбовими філософськими ідеями. Отож, «Антигона» потребує новітніх постановок, виходу з переліку творів та партитур на сцену задля практичної реалізації свого потенціалу як мистецької сили, здатної впливати на свідомість слухачів, сприяючи переосмисленню дійсності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Шамша І. Розуміння часу в філософії життя А. Бергсона. *Інтелект. Особистість. Цивілізація*. Донецьк : ДонНУЕТ, 2012. Вип. 10. С. 249–256.
2. Arnaud C. Jean Cocteau: A Life. Yale : Yale University Press, 2016. 1024 p.
3. Calmel H. Antigone et la musique du verbe. *Bulletin de l'association Arthur Honegger*. Paris, 1997. № 4. P. 10–15.
4. Calmel H. *Écrits d'Arthur Honegger*. Paris: Honoré Champion, 1992. 805 p.

5. Cocteau J. A propos d'Antigone. *Gazette des Sept Arts*. Paris, 1923. URL : <http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=352#> (accessed: 24.01.2024).
6. Cocteau J. Le Cordon ombilical. Paris, 2003. 80 p.
7. Collaer P. Antigone, tragédie lyrique en 3 actes, d'Arthur Honegger, paroles de Jean Cocteau, adaptation libre d'après Sophocle: Étude suivie des principaux extraits de la presse française et étrangère concernant la création au Théâtre royal de la Monnaie de Bruxelles et au Stadttheater d'Essen. Paris : M. Senart, 1928. 55 p. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t57417843/f21.item.zoom> (accessed: 15.02.2025).
8. Davis M. Classic chic : music, fashion, and modernism. Berkeley : University of California Press, 2006. 364 p.
9. Drake J. La réception critique d'Antigone. *Bulletin de l'association Arthur Honegger*. Paris, 1997. № 4. P. 23–37.
10. Fowlie W. Tragedy in the Plays of Cocteau. *The French Review*. Illinois, 1942. Vol. 15, No. 6. P. 463–467.
11. Fulcher J. French Identity in Flux: The Triumph of Honegger's 'Antigone. *The Journal of Interdisciplinary History*. Massachusetts Institute of Technology, 2006. Vol. 36, no. 4. P. 649–674.
12. George A. Arthur Honegger: Antigone. *Les Nouvelles littéraires*. 21 janvier 1928, № 275. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6450457q/f11.item> (accessed: 12.03.2025).
13. Haine M. Lettres inédites de Jean Cocteau à Arthur Honegger. *Les Cahiers Jean Cocteau*, 2020. № 4. P. 43–59.
14. Halbreich H. Arthur Honegger. Portland : Amadeus Press, 1999. 676 p.
15. Honegger A. Antigone. Paris : Salabert, 1927. 161 p.
16. Honegger A. I am a composer. London :Faber, 1966. 154 p.
17. Kruse E. Fate or Free Will? The Reception of Greek Religion in Jean Cocteau's *La Machine Infernale* (1934). *Religions*. 2025. Vol. 16, No 7. 892. DOI : <https://doi.org/10.3390/rel16070892>
18. Le Flem P. Le Théâtre Municipal de Strasbourg vient de créer en France l'«Antigone» de Cocteau et Honegger. *Comoedia*. 29 novembre 1930, № 24. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76485947/f1.item> (accessed: 12.03.2025).
19. Lieber G. Antigone de Cocteau, un concentré de tragédie. *Bulletin de l'association Arthur Honegger*. Paris, 1997. № 4. P. 3–9.
20. Manuel R. Belgique. *Le Menestrel*. 6 février 1928, № 1. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5614970q/f16.item> (accessed: 12.03.2025).
21. Morax R. La première d'«Antigone». *Gazette de Lausanne*. 5 février 1928, № 4. URL : https://www.letempsarchives.ch/page/GDL_1928_01_05/1/article/1676240/Antigone%20d'Honegger (accessed: 12.03.2025).
22. Rohlfing A. Arthur Honegger: Antigone. *Melos*. Février 1928. № 7. URL : <https://archive.org/details/Melos07.jg.1928/page/n87/mode/2up?q=Honegger> (accessed: 12.03.2025).
23. Shapiro R. Les Six: The French Composers and Their Mentors, Jean Cocteau and Erik Satie. London : Peter Owen Publishers, 2011. 472 p.
24. Spratt G. The Music of Arthur Honegger. Cork : Cork University Press, 1987. 651 p.
25. Sprigge E., Kihm J.-J. Jean Cocteau, the Man and the Mirror. New York : Coward, 1986. 286 p.
26. Steegmuller F. Cocteau, a Biography. London, 1970. 583 p.

27. Vuillermoz É. De Bruxelles a Essen. *Exelcior*. 16 janvier 1928, № 9 URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4607785x/f3.item> (accessed: 12.03.2025).

28. Zetti R. Politicising Antigone in Twentieth-Century Europe: From Hegel to Hochhuth. Edinburgh : University of Edinburgh, 2019. 330 p.

REFERENCES

1. Shamsa, I. (2012). Rozuminnia chasu v filosofii zhyttia A. Berhsona [Understanding of time in the philosophy of life by A. Bergson]. In: *Intelekt. Osobystist. Tsyvilizatsiia [Intellect. Personality. Civilization]*. Donetsk: DonNUET. Issue 10, pp. 249–256 [in Ukrainian].

2. Arnaud, C. (2016). Jean Cocteau: A Life. Yale: Yale University Press, 1024 p. [in English].

3. Calmel, H. (1997). Antigone et la musique du verbe. In: *Bulletin de l'association Arthur Honegger*. Paris, No. 4, pp. 10–15 [in French].

4. Calmel, H. (1992). Écrits d'Arthur Honegger. Paris: Honoré Champion, 805 p. [in French].

5. Cocteau, J. (1923). A propos d'Antigone. In: *Gazette des Sept Arts*. Paris. Available at: <http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=352#> (accessed: 24.01.2024) [in French].

6. Cocteau, J. (2003). Le Cordon ombilical. Paris, 80 p. [in French].

7. Collaer, P. (1928). Antigone, tragédie lyrique en 3 actes, d'Arthur Honegger, paroles de Jean Cocteau, adaptation libre d'après Sophocle: Étude suivie des principaux extraits de la presse française et étrangère concernant la création au Théâtre royal de la Monnaie de Bruxelles et au Stadttheater d'Essen. Paris: M. Senart, 55 p. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t57417843/f21.item.zoom> (accessed: 15.02.2025) [in French].

8. Davis, M. (2006). Classic Chic: Music, Fashion, and Modernism. Berkeley: University of California Press, 364 p. [in English].

9. Drake, J. (1997). La réception critique d'Antigone. In: *Bulletin de l'association Arthur Honegger*. Paris, No. 4, pp. 23–37 [in French].

10. Fowlie, W. (1942). Tragedy in the Plays of Cocteau. In: *The French Review*. Illinois, Vol. 15, No. 6, pp. 463–467 [in English].

11. Fulcher, J. (2006). French Identity in Flux: The Triumph of Honegger's 'Antigone'. In: *The Journal of Interdisciplinary History. Massachusetts Institute of Technology*, Vol. 36, No. 4, pp. 649–674 [in English].

12. George, A. (1928). Arthur Honegger: Antigone. In: *Les Nouvelles littéraires*. 21 janvier, No. 275. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6450457q/f11.item> (accessed: 12.03.2025) [in French].

13. Haine, M. (2020). Lettres inédites de Jean Cocteau à Arthur Honegger. *Les Cahiers Jean Cocteau*. No. 4, pp. 43–59 [in French].

14. Halbreich, H. (1999). Arthur Honegger. Portland: Amadeus Press, 676 p. [in English].

15. Honegger, A. (1927). Antigone. Paris: Salabert, 161 p. [in French].

16. Honegger, A. (1966). I am a Composer. London: Faber, 154 p. [in English].

17. Kruse, E. (2025). Fate or Free Will? The Reception of Greek Religion in Jean Cocteau's *La Machine Infernale* (1934). In: *Religions*. Vol. 16, No. 7, 892. DOI: <https://doi.org/10.3390/rel16070892> [in English].

18. Le Flem, P. (1930). Le Théâtre Municipal de Strasbourg vient de créer en France l'«Antigone» de Cocteau et Honegger. *Comoedia*. 29 novembre, No. 24.

Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76485947/f1.item> (accessed: 12.03.2025) [in French].

19. Lieber, G. (1997). Antigone de Cocteau, un concentré de tragédie. In: *Bulletin de l'association Arthur Honegger*. Paris, No. 4, pp. 3–9 [in French].

20. Manuel, R. (1928). Belgique. In: *Le Ménestrel*. 6 février, No. 1. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5614970q/f16.item> (accessed: 12.03.2025) [in French].

21. Morax, R. (1928). La première d'«Antigone». In: *Gazette de Lausanne*. 5 février, No. 4. Available at: https://www.letempsarchives.ch/page/GDL_1928_01_05/1/article/1676240/Antigone%20d'Honegger (accessed: 12.03.2025) [in French].

22. Rohlfing, A. (1928). Arthur Honegger: Antigone. In: *Melos*. Février, No. 7. Available at: <https://archive.org/details/Melos07.jg.1928/page/n87/mode/2up?q=Honegger> (accessed: 12.03.2025) [in French].

23. Shapiro, R. (2011). *Les Six: The French Composers and Their Mentors, Jean Cocteau and Erik Satie*. London: Peter Owen Publishers, 472 p. [in English].

24. Spratt, G. (1987). *The Music of Arthur Honegger*. Cork: Cork University Press, 651 p. [in English].

25. Sprigge, E., Kihm, J.-J. (1986). *Jean Cocteau, the Man and the Mirror*. New York: Coward, 286 p. [in English].

26. Steegmüller, F. (1970). *Cocteau, a Biography*. London, 583 p. [in English].

27. Vuillermoz, É. (1928). De Bruxelles à Essen. In: *Excelsior*. 16 janvier, No. 9. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4607785x/f3.item> (accessed: 12.03.2025) [in French].

28. Zetti, R. (2019). *Politicising Antigone in Twentieth-Century Europe: From Hegel to Hochhuth*. Edinburgh: University of Edinburgh, 330 p. [in English].

MARYNA ANTONOVA

Antonova, Maryna — postgraduate student at the Department of History of World Music at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-4740-4260>

antonova.maryna.s@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347620

«ANTIGONE» BY JEAN COCTEAU AND ARTHUR HONEGGER: INNOVATIVE ARTISTIC CONCEPT AND CRITICAL RECEPTION OF THE ARTWORK

Relevance of the study. The 20th century was a time of creative revolution, and Jean Cocteau emerged as a visionary balancing between tradition and the avant-garde. A true polymath—poet, playwright, director, painter—he became a generator of ideas and a catalyst for artistic innovation. His collaborations with figures such as Picasso, Stravinsky, Satie, and Chanel reveal his exceptional talent for uniting different arts, especially within the realm of musical theatre, where his contribution proved one of the most significant of the century.

Among these collaborations, his partnership with Arthur Honegger stands out as a remarkable example of artistic synthesis in interwar French culture. Honegger's spiritual depth and structural clarity complemented Cocteau's poetic imagination, resulting in a shared pursuit of new forms of

artwork that fused word, music, and stage action. Their joint creation, *Antigone* (1927), represents the culmination of this unity — an innovative reimagining of musical theatre whose influence and critical reception underscore the enduring relevance of its study.

The main objective of the study is to explore the innovative artistic concept of the opera *Antigone*, the peculiarities of its implementation and perception by the audience.

The research methodology: the study involves the use of the following methods: historical (to examine the context in which the opera *Antigone* was created), comparative (to identify innovations in Jean Cocteau's libretto in comparison with Sophocles' tragedy), structural-analytical, genre-style and intonational-dramaturgical (to analyse the musical structure of the work), and source-based (to study archival critical articles devoted to the staging of the opera).

Results and conclusions. Opera «*Antigone*» by Jean Cocteau and Arthur Honegger is an exceptional fusion of the playwright and composer's original creative views on the famous ancient tragedy, which led to the creation of a unique innovative artistic concept. The search for expanding the horizons of drama and musical theatre, characteristic of the artists' work, and the perfect balance of immersion in the space of philosophical meanings and contemporary meanings underline the historical significance of the opera. Experiments with words and time, while preserving the deep mysterious ideas embedded in Greek theatrical masterpieces, created a unique example of a musical and theatrical work that gave rise to new artistic pursuits of the twentieth century.

In fact, the embodiment of the artists' artistic concept became an outstanding creative precedent, which later led to the understanding of the phenomenon of metatheatricality and the effects of alienation, and with them to the creation of the following iconic interpretations of *Antigone* by Jean Anouilh (1944), Bertolt Brecht (1948), Carl Orff (1949) and Rolf Hochhuth (1969).

However, despite the significance of «*Antigone*» for the art world, which is also clearly reflected in critics' reviews, the work has not yet received a modern performance, which significantly narrows the perception of Arthur Honegger's musical and theatrical work, with its saturation of complex, multi-layered philosophical ideas. «*Antigone*» needs new productions, to be brought to the stage, and to fulfil its potential as an artistic force capable of influencing the minds of listeners and contributing to a rethinking of reality.

Keywords: the personality of Jean Cocteau, the oeuvre of Arthur Honegger, the opera «*Antigone*», musical theatre, modernism.

Стаття надійшла до редакції 01.11.2025
Отримано після доопрацювання 15.11.2025
Прийнято до друку 27.11.2025