

УКРАЇНСЬКИЙ КАТОЛИЦЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Гуманітарний факультет

Кафедра філології

**РОЛЬ ХОРУ В «АНТІГОНІ» СОФОКЛА І «АНТІГОНІ» ЖАНА АНУЯ:
ФУНКЦІОНАЛЬНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В ПОРІВНЯЛЬНОМУ АСПЕКТІ**

Студентки ІV курсу

групи ГФІ18/Б

Добушовської Дарії

Наукова керівниця: доцентка кафедри

філології УКУ

Уляна Головач

Львів 2022

ЗМІСТ

Вступ	16
Розділ 1. Давньогрецька трагедія та роль ліричного елемента	6
1.1. Хор як виразник ліричного елемента в структурі поетичної свідомості класичної грецької трагедії.....	7
1.2. Повернення Хору в «Антигоні» Жана Ануя	11
Розділ 2. Аналіз ліричних хорових партій в «Антигоні» Софокла	16
2.1. Хор і його ролі в «Антигоні».....	16
2.1.1. Парод і два голоси Хору.....	18
2.1.2 Стасим перший і проблема інтерпретації	18
2.2. Стасим другий	20
2.2.1. Громадянський голос.....	22
2.2.2. Гієратичний голос та ᾄτη.....	23
2.3. Стасим третій: сила Ероса і сила людського закону.....	24
2.3.1. Громадянський голос.....	25
2.3.2. Гієратичний голос.....	27
2.4. Коммос перший і «протистояння» двох голосів Хору	28
2.5. Стасим четвертий.....	32
2.5.1. Міф про Данаю	32
2.5.2. Міф про Лікурга.....	33
2.5.3. Міф про Клеопатру та її синів.....	34
2.6. Стасим п'ятий і єднання двох голосів Хору	36
2.7. Другий коммос та роль завершальної пісні.....	38
Розділ 3. Аналіз хорових партій в «Антигоні» Жана Ануя	40
3.1. Роль Прологу в «Антигоні»	40
3.2. Хор Жана Ануя та його вплив на трагедію	43
3.2.1. Хор і трагедія	43
3.2.2 Хор і головний конфлікт «Антигони»	45
3.3. Хто перехоплює функції Хору в Ануя: порівняння зі Софоклом	48
3.4. Замість коммосу/ексоду	52
Висновки	54
Список використаної літератури	61

ВСТУП

Серед різножанрових творів давньогрецької літератури, трагедія посідала особливе місце і відігравала надзвичайно важливу роль у наданні неповторної естетичної для вияву релігійних почувань та настроїв, а також для проговорення і осмислення найактуальніших суспільних проблем. Театральні вистави в Атонах ведуть своє походження саме з релігійного культу на честь бога Діоніса, святкування якого відбувалось лише раз у рік, на Великих Діонісіях. Арістотель зазначає в «Поетиці»¹, що трагедія виникла з дитирамбу, в якому знайшов втілення перший, ще несміливий поетичний діалог між хором і заспівувачем дитирамбу, тобто з конкретного жанру хорової лірики. Цього свого генетичного зв'язку з хоровою лірикою класична грецька трагедія ніколи не зрікалася: хорові пісні, що забезпечували присутність в трагедії ліричного елемента, тією чи іншою мірою мають місце в драматичних творах Есхіла, Софокла і Евріпіда. В трагедіях останнього представника великої трійці поетів-трагіків, роль хору занепадає і саме ця тенденція дозволяє багатьом дослідникам вбачати у цих змінах незворотний процес занепаду героїчної грецької трагедії і перетворення її в побутову чи психологічну драму.

Ліричні партії хору в героїчній грецькій трагедії, якою вона була в Есхіла і Софокла, містять в собі чимало надважливих ознак та функцій, що якраз і надали грецькій трагедії тої поетичної довершеності та естетичної унікальності, якої драматичний літературний рід в процесі свого історичного розвитку більше ніколи не зміг досягнути.

Тому не дивно, що сучасні драматурги продовжували і продовжують використовувати сюжети та особливості давньогрецької трагедії у своїй творчості. Прикладом є французький драматург ХХ століття Жан Ануй та його «Антигона». Використовуючи ту ж фабулу, що і визначний античний трагік Софокл у своїй «Антигоні», французький автор створює зовсім інший драматичний твір. Можна порівнювати ці твори, обираючи різні ознаки, якими вони різняться.

¹ Арістотель. Поетика, гл. IV

Обравши **об'єктом** для вивчення античну героїчну трагедію «Антигона» Софокла і сучасну французьку драму «Антигона» Жана Ануя, я визначила **предметом своєї бакалаврської праці** дослідження ролі хору і порівняльне вивчення функціональних трансформацій, яких зазнає хор в однойменних драматичних творах, що їх розділяє часова відстань величиною в дві з половиною тисячі років. Саме такий аспект порівняльного вивчення обох творів видається найоптимальнішим з огляду на те, що саме персонажа Хору Ануя змінює чи не найбільше, а відмінності з хором в творі Софокла, його значенням в зовнішньому обрамленні та внутрішньому розвитку дії в трагедії, можуть вказувати на головні зміни між античним твором та сучасною п'єсою.

Актуальність цього дослідження полягає в тому, щоб за допомогою аналізу Хору та його ролі в обох трагедіях, простежити головні відмінності в побудові та ідейному наповненні античної та сучасної «Антигони».

Мета дослідження полягає в тому, щоб шляхом порівняльного вивчення ролі хору в античній героїчній трагедії «Антигона» Софокла та однойменній французькій драмі Жана Ануя проаналізувати і вивчити природу функціональних трансформацій, яких зазнає хор у сучасній драмі.

Для досягнення цієї мети потрібно виконати наступні завдання:

- 1) Проаналізувати природу Хору, його роль та функціональне навантаження в античній героїчній трагедії «Антигона» Софокла;
- 2) Проаналізувати роль та функції персонажа Хору у сучасній французькій драмі «Антигона» Жана Ануя;
- 3) Визначити ключові відмінності між ролями і функціональним призначенням хору в однойменних творах Софокла та Ануя та проаналізувати їх вплив на формування жанрової специфіки обох драматичних творів.

В основі дослідження лежить **порівняльний, культурно-історичний методи аналізу, в окремих випадках застосовується також метод семантичної моделі аналізу і породження висловлювання.**

Структура роботи:

У першому розділі розглянуто особливості давньогрецької трагедії та роль ліричного елемента в поетичному жанрі трагедії. У підрозділі 1.1 проаналізовано Хор як обов'язковий ліричний елемент античної трагедії. У Підрозділ 1.2 зосереджено увагу на особливостях функціонування Хору в експериментальній сучасній драмі на прикладі «Антигони» Жана Ануя.

У другому розділі проаналізовано ліричні хорові партії в «Антигоні» Софокла. Підрозділ 2.1 присвячено аналізу пароду і темі розділення Хору на два голоси, а також проблемі інтерпретації першого стасиму. В підрозділ 2.2 проаналізовано громадянський та гієратичний голоси Хору в стасимі другому. В Підрозділі 2.3 проаналізовано звучання двох голосів Хору у третьому стасимі, де протиставляється сила Ероса і сила людського закону. В підрозділі 2.4 проаналізовано «протистояння» двох голосів Хору в коммосі першому А також висвітлено природу коммосу. В підрозділ 2.5 проаналізовано роль побудованих на міфологічних історіях ліричних пісень стасиму четвертого. В підрозділі 2.6 увагу зосереджено на єднанні двох голосів Хору у стасимі п'ятому. В підрозділі 2.7 здійснено текстовий аналіз коммосу другого, а також проаналізовано роль завершальної пісні хору в ексоді трагедії.

У третьому розділі проаналізовано роль та функції персонажа Хору в «Антигоні» Жана Ануя. В підрозділ 3.1 зосереджено увагу на виступі персоніфікованого Прологу, а також досліджено його функції у драмі. В підрозділ 3.1 проаналізовано виступи Хору в драмі Ануя, та вплив цього персонажа на зображення головного конфлікту у драмі. У підрозділі 3.3 зосереджено увагу на персонажах, які перехоплюють ключові функції Хору в драмі Ануя. В підрозділі 2.4 проаналізовано роль Хору у розв'язці драматичного конфлікту трагедії.

Окрім основної частини, що складається з трьох розділів, робота передбачає Вступ, Висновки і Список використаної літератури.

РОЗДІЛ I

ДАВНЬОГРЕЦЬКА ТРАГЕДІЯ ТА РОЛЬ ЛІРИЧНОГО ЕЛЕМЕНТА

Початок і розквіт давньогрецької трагедії припадає на V ст. до н. е. Як жанр, давньогрецька трагедія зароджується саме з хорової лірики. В процесі історичного розвитку хор поступово віддає свої позиції драматичним частинам, але ліричні пісні залишаються невід'ємним елементом давньогрецької трагедії, надаючи їй характеру очищувального обрядового дійства, що відбувалося на святкуванні Великих Діонісій².

Однак відгомін та впливи давньогрецької трагедії, можна простежити і в наш час. Існує декілька причин, які пояснюють, чому сучасні драматурги вдавалися у своїй творчості до адаптації сюжетів античних трагедій. Головна причина полягає, мабуть, у тому, що через сюжети античних трагедій сучасні драматурги виражають власне бачення чи ідеї, які часто відображають історичний та політичний контекст, в якому вони були написані. Однак представити класичну грецьку трагедію в тому вигляді, в якому вона втілювалася в античному театрі, по суті, нездійсненно хоча б тому, що в сучасній драмі неможливо повноцінно відтворити персонаж Хору, який в античній трагедії виступає в ролі потужного помічника автора в наданні драматичному творові власне поетичної природи. Водночас відмова від хору або трансформація його ролі та функцій неминуче призводить до суттєвої зміни первісного поетичного задуму, яким був вмотивований античний трагедійний поет. Попри те, що хор залишився «проблематичним» елементом для глядацького сприйняття, деякі автори, зокрема французький драматург Жан Ануй, залишають його в п'єсі, хоча в дуже видозміненому вигляді³. Творчість Жана Ануя, так само як і тема літературного впливу класичної грецької трагедії на сучасну французьку драму середини XX століття, перебуває в полі зацікавлення великої кількості дослідників драматичного

² Ф. Ф. Зелинский Софокл и его трагедийное творчество: научно-популярные статьи . Санкт-Петербург: Алетейя 2017. С. 56

³ A. Rich. Reconfiguring the Chorus: Adaptations of the Greek Tragic Chorus Since World War II. University of Toronto, 2012. С. 3

мистецтва слова. Французьку драматургію цього періоду досліджували численні літературознавці в усьому світі, такі як Робер Шампінї⁴, Барбара Гофф⁵, Фредерік Браун⁶, Майкл Спінглер⁷ та інші.

1. 1. Хор як виразник ліричного елемента в структурі поетичної свідомості класичної грецької трагедії

В античній Греції театр виконував не тільки і не стільки розважальну функцію. Не слід забувати, що постановка трагедій в атенському театрі була передусім обрядовим релігійним дійством: «Огортати і сцену, й глядачів в екстрапоетичну атмосферу було релігійним актом»⁸. У структурі давньогрецької трагедії драматичні частини неодмінно чергуються з ліричними партіями хору. Поява хору в пароді символізує початок театрального дійства, з відходом хору в ексоді сценічне дійство завершується. З розвитком жанру трагедії, пароду почав передувати пролог, де в монолозі чи діалозі персонажів можна було простежити зачин проблематики, яка далі висвітлювалась у творі. Стасими (пісні, які виконував хор) змінювались епісодіями – діалогами героїв, в яких відбувався основний розвиток подій. Чи не найважливішу роль в трагедії відіграє коммос – ліричний «плач» хору, який зазвичай оплакує долю головного героя чи героїні трагедійного дійства. Закінчується трагедія ексодом – виходом хору з оркестри. Зазвичай, ця частина є напрочуд об'ємною за обсягом. Розбудивши в душі глядача страх і співчуття, хор своєю ліричною піснею в ексоді вмотивовано супроводжує глядача до віднайдення заключної гармонії у звуках і смислах, які ще довго мають тримати в емоційній напрузі його душу аж до пережиття всеохопного катарсису.⁹

Урочисті пісні, які виконували різні за віковим і гендерним складом хори, були звичним супроводом найрізноманітніших подій політичного і релігійного

⁴ R. Champigny. (1954). Theatre in a Mirror: Anouilh. *Yale French Studies*, 14, 57–64. <https://doi.org/10.2307/2928962>

⁵ B. Goff. (1995). The Women of Thebes. *The Classical Journal*, 90(4), 353–365. <http://www.jstor.org/stable/3297827>

⁶ F. Brown. Theater and Revolution: The Culture of the French Stage. New York 1980. 490 с.

⁷ Spingler, M. (1974). Anouilh's Little Antigone: Tragedy, Theatricalism, and the Romantic Self. *Comparative Drama*, 8(3), 228–238. <http://www.jstor.org/stable/41152451>

⁸ Хосе Ортега-і-Гассет. Роздуми про Дона Кіхота. Київ: Дух і літера. 2012. С. 176.

⁹ В. Иванов. Экскурс о лирической теме // Його ж. Дионис и прадионисийство. Санкт-Петербург: Алетея 2000. С. 308.

характеру Без хору не обходились головні торжества полісу – хоч би то була перемога в битві, атлетичне змагання, здійснення релігійних обрядів чи оплакування мертвих¹⁰. У театральних постановках трагедій хор творив настроєве обрамлення подій, що розгорталися на сцені. У хорових партіях поетичне слово звучало у супроводі мелодії та ритму: хор співав і виконував певні ритмічні рухи, які можна порівняти з танцем. Під час постановки п'єси хор танцював, співав та жестикулював, Провідник хору особисто взаємодіяв з героями п'єси, а ліричні пісні давали глядачам можливість співпережити трагедію головних героїв через переосмислення її в загальнолюдській долі. Чи не найкраще підсумував для нас цю важливу тезу про функціональне навантаження хорової лірики у трагедії Тадей Зелінський: «Це – сумна втіха, але все ж утіха: хвилювання стихає, сили повертаються. Тепер можна прийняти і все інше».¹¹

Німецький поет, драматург і теоретик мистецтва Фрідріх Шіллер перетворив своє пережиття і бачення хорових партій у структурі античної трагедії в поетичну метафору, яка заслуговує на те, щоб згадати про неї у цьому дослідженні: «Як живописець огортає свої фігури пишними складками одежі, щоб витончено і майстерно заповнити простір на своїй картині <...>, щоб майстерно прикривати і водночас показувати людські форми, – так і трагічний поет огортає свою строго структуровану дію і різкі обриси своїх дійових осіб прекрасною ліричною тканиною. Облачені в такі ліричні шати, герої грецької трагедії <...> набувають шляхетності, стриманої гідності і величного спокою»¹². Іншими словами, саме завдяки хорові і тільки завдяки ліричним пісням хору, в грецькій трагедії відбувається знакова транспозиція від конкретного до загального¹³. Адже хорові партії своєю наскрізною присутністю вносять у структуру грецької трагедії ліричний елемент. І саме цей ліричний елемент дає потужний імпульс для

¹⁰ L. Martin The Role of the Chorus in Sophocles' Ajax and Antigone. The University of British Columbia, 2000. С. 1 [Електронний ресурс] // Режим доступу: <https://open.library.ubc.ca/media/stream/pdf/831/1.0089562/1>

¹¹ Ф. Зелінський. Софокл и его трагедийное творчество: научно-популярные статьи. Санкт-Петербург: Алетейя 2017. С. 60. Тут і далі за текстом переклади всіх цитат українською мовою належать авторові цієї праці - ДД.

¹² Ф. Шіллер. Собрание сочинений в семи томах: Том 6. Москва: Государственное издательство художественной литературы 1957. С. 661

¹³ Саме про це писав Арістотель у «Поетиці». Див.: 1451b (гл. IX).

вивільнення рефлексії, що сягає рівня поетичної сповіді внутрішнього світу людини того часу. Ліричні пісні хору творять тло, на якому зображення героїв набувають глибини і об'ємності філософського узагальнення. Про такий вплив трагедії Арістотель у «Поетиці» писав: «Від трагедії не треба вимагати всякого задоволення, але такого, що властиве саме трагедії. Оскільки поет повинен давати насолоду від співчуття і страху через зображення, то ясно, що саме це [страх і співчуття] і треба вкладати в зображення подій»¹⁴. Поетична сила такого узагальнення досягається в трагедії мистецькими засобами музики і ритму, в звуках і танцювальних рухах хору. Бо лірична природа хорових пісень являє собою триєдину хорею слова, мелодії і ритму. У такій мистецькій формі хор дає потужний урок мудрості не штучним пафосом моралізаторських настанов, а поетичними засобами високого мистецтва. Саме ці мистецькі за своєю природою засоби створюють передумови для катарсису, що його переживають як герої трагедії, так і глядачі. Для перших присутність хору, що виступає водночас глядачем і суддею, стає імпульсом для втихомирення пристрастей, стимулом для повернення до розсудливості у вчинках і гідності у словах. Для глядачів хор стає потужною стіною, що відмежовуючи рефлексію від дії, сприяє піднесенню глядача над пристрастями, які вражають його душу. В індивідуальному осмисленні вчинків і страждань героїв, глядач здобуває звільнення від пережитих емоцій страху і співчуття, в чому і полягає трагедійний катарсис.

Як і в кожній класичній грецькій трагедії, в «Антигоні» Софокла хор має свої первісні обов'язкові риси та функції, він характеризується тими особливими ознаками, які йому приписує сам поет та його авторське бачення. В античній трагедії хор виконував декілька функцій: він розділяв драматичні діалогічні частини, т.зв. епісодії, ліричними піснями, які зазвичай переносили глядача у площину міфології і, на перший погляд, безпосередньо не стосувались подій, що розгортались на сцені.

¹⁴ Там же, 1453b13-15 (гл. XI).

Варто зазначити, що всі міфологічні сюжети та історії були введені у драматичний сюжет античних трагедій з усвідомленням того, що тогочасний глядач з ними добреобізнаний. Трагедії Софокла дозволяли аудиторії його сучасників без особливих зусиль розуміти всі міфологічні перипетії, з яких висновувалася наперед задана сюжетна лінія того чи іншого твору.

Партії хору в мистецькій спосіб – в поєднанні слова, голосу і ритму – давали ліричну оцінку розвитку дії, що відбувалася на сцені. Відокремлена незалежна позиція хору, дозволяла йому спостерігати за дією, аби в кінці підсумувати побачене і винести своєрідний моральний вердикт. Зазвичай, хор складався з представників певного прошарку того суспільства, якого стосувались події трагедії: в «Антигоні» Софокла – це Хор фіванських старійшин, що розважають і глибоко переживають конфлікт між головними протагоністами драматичного дійства; у «Семеро проти Фів» Есхіла – це Хор фіванських дівчат, що не можуть бути байдужими до наслідків битви за їхнє рідне місто: встоїть воно, чи впаде – наслідок битви позначиться на долі учасниць хору.

Думки вчених щодо ролі та авторитетності хору в трагедії розходяться. Доріст Пост¹⁵, наприклад, вважає, що в цьому питанні думки дослідників перебувають на двох протилежних полюсах: на одному – Шлегель¹⁶, який вважає, що хор рефлексує щодо дії, яка відбувається на сцені, при цьому часто відображаючи особисті почуття поета: в такому разі, хор дає «надійну» характеристику подій і є ідеальним глядачем. Інша точка зору визначає хор як персонажа, чії репліки загалом не мають авторитетності, тому до нього, як вважав Арістотель, потрібно ставитись як до одного з акторів¹⁷. В «Антигоні» Софокла можна буде простежити як змінюється авторитетність та відокремленість хору в кожній з ліричних пісень, залежно від його позиції щодо головного конфлікту чи ставлення до одного з протагоністів.

¹⁵ D. Post. *Choral Authoritativeness in Sophocles*. 2018. С. 14 [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://oro.open.ac.uk/54915/1/Post%20D-Choral%20Authoritativeness%20in%20Sophocles.pdf>

¹⁶ A. Schlegel. *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, London, H. G. Bohn 1846. С. 69

¹⁷ Арістотель. *Поетика*, гл. XVIII

1.2. Повернення Хору в «Антигоні» Жана Ануя

Зміни, які відбулися в розвитку трагедії від античності до наших днів, значно змінили чи навіть повністю витіснили персонажа Хору. Яких рис набув хор в сучасній драмі, якою була його роль та вплив на саму п'єсу, можна простежити на прикладі творчості французького драматурга ХХ століття Жана Ануя, зокрема його «Антигони». «Впровадження хору в сучасну драму, – на думку Ф. Шіллера, – є рішучим кроком повернення в драму поезії»¹⁸. Появу Хору німецький мислитель називає «оголошенням війни всякому натуралізму в мистецтві»¹⁹. Повертаючи Хор, сучасний драматург відгороджує себе від світу дійсності і утверджує поетичну свободу.

Письменник використовує ту саму фабулу, що й Софокл: в основу сюжету покладено історію з фіванського міфу про дочку царя Едіпа, яка після битви за семибранні Фіви, попри заборону правителя, вирішує поховати тіло загиблого у бою брата Полініка. Попри тотожність фабули в трагедії Софокла і драмі Жана Ануя, спосіб її реалізації в двох віддалених у часі авторів відрізняється радикально. І одна з головних відмінностей між двома драматичними творами, віддаленими в часі і просторі, стосується саме хору – його ролі і функцій в реалізації «поетичної свідомості»²⁰.

Хор в трагедії – є персонажем напрочуд мультифункціональним і різностороннім. Аналіз хорових партій в «Антигоні» Софокла і «Антигоні» Жана Ануя задумано як спробу обґрунтувати цю узагальнену тезу. Вивчення Хору – трансформації його функцій і ролі у драматичному творі – дозволить також простежити, до яких змін в структурі обох трагедії це призводить, як зміщуються від цього головні акценти в античній і сучасній драмі, що з іншого боку, пов'язане також з конкретними історичними і політичними контекстами, у яких ці твори постали. За допомогою ліричних партій Софокл підкреслює та наголошує на

¹⁸ Шіллер, с. 662.

¹⁹ Шіллер, с. 659.

²⁰ Користуємось поняттям Ф. Шіллера, с. 661.

головному конфлікті трагедії – протистоянні людської сваволі – *ὄβρις* – та божественного закону. Британська дослідниця софоклової трагедії Доріс Пост у монографії «Choral Authoritativeness in Sophocles» зазначає, що в піснях софоклового Хору лунають і по-різному переплітаються два голоси: громадянський та гієратичний. Опиняючись то на одному, то на іншому боці протистояння, Хор займає позицію одного з протагоністів: Креонта, який репрезентує людську владу, чи Антігони, яка, по суті, бореться за дотримання «вищих законів» і пошанування богів. Таке двоголосся Хору, яке присутнє чи не в кожній його партії, дає підстави назвати п'єсу Софокла трагедією-диптихом, у якій розігрується драматичний конфлікт між божественною волею та людською сваволею. Варто зазначити, що для громадянина античного полісу, сюжети з міфології, долі героїв і правителів були не казкою чи фантастичною вигадкою; вони були справжнім історичним минулим, так само як визнання та поклоніння пантеону богів як головній рушійній силі в людському житті, було цілком зрозумілим і природним. Все це, зокрема, додавало авторитетності такому творові, яким була «Антігона» Софокла.

Для сучасного читача чимало з цього видалось би зовсім неправдоподібним; проте для античних глядачів таке «нереалістичне», тобто поетично-забарвлене та виражене крізь бачення поета зображення подій, було цілком прийнятним. Головним у трагедії було розкриття проблеми взаємовідносин між людиною та божественними силами, розкриття людської сутності на фоні трагічного конфлікту, що створювало передумови для пережиття глядачем катарсису.²¹

Очевидно, що з боку такого сприйняття п'єси порівнювати «Антігону» Софокла і «Антігону» Жана Ануя неможливо. Адже глобальних змін зазнало не тільки світобачення реципієнтів, а й сам драматичний жанр трагедії, що в процесі своєї еволюції та розвитку зазнав суттєвих змін іглибинної структурної перебудови. І хоча витoki сучасної драми беруть початок в античній Греції та у творах відомих поетів-трагіків, мало що в сучасній трагедії нагадує ту драму, яка

²¹ В. Н. Ярхо. *Семь дней в афинском театре Диониса*. Москва: Лабиринт 2004. С.35

існувала в V ст. до н. е. Літературознавчий аналіз «Антигони» Жана Ануя дозволяє простежити за цією трансформацією. Обидві трагедії мають приблизно однаковий сюжет та розвиток подій, однак твори ці – зовсім різні. Головна відмінність полягає і у формулюванні конфлікту, і в передбачуваній інтерпретації цього конфлікту світоглядно дуже різними аудиторіями реципієнтів. Трагедія Ануя виникла в особливій ідеологічній ситуації²², що не могла не вплинути на рецепцію основної проблематики п'єси, і на розставлення акцентів у сприйнятті її ключових ідей.

Незважаючи на занепад хору в сучасній драмі, Ануї залишає Хор як персонажа, хоча в дуже видозміненому та специфічному вигляді. Говорячи про втрату трагічного сенсу в сучасному театрі, Спінглер²³ виділяє хор в Ануєвій «Антигоні» як такий, що насамперед надає трагедії визначальної театральності. Проте цей персонаж у французького драматурга зовсім інший, ніж у його античного попередника: в трагедії Софокла Хор – це група фіванських старійшин, на чолі з провідником. Вони не тримаються осторонь від подій на сцені, адже доля полісу хвилює їх не менше, ніж самого протагоніста, правителя Креонта. В Ануя Хор відрізняється не тільки тим, що він представляє індивідуального героя, а не колективну групу фіванських старійшин. Ануї змінює Хор не тільки тим, що робить його індивідуальним героєм, а не групою старійшин. У французькій «Антигоні» Хор повністю втрачає не тільки зовнішні елементи античного хору – танці, співи, жестикуляцію, які неодмінно супроводжували його виступи. Сама роль Хору як незалежного спостерігача і коментатора подій суттєво змінюється, і не має нічого спільного з античним прототипом.

«Антигону» Жана Ануя неможливо аналізувати, поза соціально-політичним контекстом, у якому вона була написана. У праці «The drama of fallen France. Reading la Comédie sans Tickets»²⁴ Кеннет Краусс аналізує «Антигону» в світлі двох панівних ідеологій, що панували в Парижі в 1940-1944 роках та характеризувались

²² Ch. Sheu. *The French Greek Tragedy: Sophocles and Anouilh's Antigone*. Taipei: Fu Jen Catholic University 2014. С.1 [Електронний ресурс] // Режим доступу:

https://www.academia.edu/37119716/The_French_Greek_Tragedy_Sophocles_and_Anouilh_s_Antigone

²³ M. Spingler. Anouilh's Little Antigone: Tragedy, Theatricalism, and the Romantic Self // *Comparative Drama* Vol. 8, No. 3, 1974. С. 228. 1 [Електронний ресурс] // Режим доступу: <https://www.jstor.org/stable/41152451>

²⁴ K. Krauss. *The drama of fallen France. Reading la Comédie sans Tickets*. Albany: State University of New York Press, 2004.

протистоянням між німецькою владою та представниками французького руху опору. К. Краусс дотримується думки, що в той час найуспішніші драматичні твори у Франції були написані як історії «чужого минулого», зокрема іантичного, тобто їхні сюжети цілеспрямовано розгорталися в іншому віддаленому у часі і просторі історичному середовищі. В таких творах, однак, можна було знайти чимало посилянь і натяків на актуальні події і проблеми сучасності. Загалом, головною ідеєю «Антигони» Ануя сучасники драматурга вважали заклик до опору фашистській окупації, проте інтерпретації дослідників часу створення «Антигони» в 1944 році та в повоєнному періоді варіюються, і важливе місце має також сприйняття представленої у паризькому театрі тематики звичайним тогочасним глядачем²⁵.

Хоч «Антигона» Ануя викликала чимало дискусій щодо намірів драматурга, розгортання самого конфлікту в трагедії дає можливість розглядати цю п'єсу як політичну трагедію, яка, однак, втрачає первісний конфлікт між божественним законом та людською владою, що був замислений як центральний у трагедії античного автора.

Хорові партії в «Антигоні» Ануя, так само як місце і значення Хору в розвитку та висвітленні головної проблематики трагедії вказують, що в п'єсі французького драматурга повністю відсутнє головне протистояння між божественним законом та людською гординою – основний конфлікт трагедії Софокла. Шампінї вважає, що Ануї у цій трагедії розіграє романтичну іронію щодо класичного міфу, а сама протагоністка не знає, чому має померти, адже «шляхетні причини з п'єси було видалено».²⁶ Проте в п'єсі Ануя все ще зберігається протистояння та конфлікт між двома протагоністами: Шеу²⁷ вважає, що Креонт уособлює ідеали уряду Віші, в той час як Антигона – ідеї опору. При аналізі хорових партій в обох п'єсах можна буде простежити, як саме Хор впливає

²⁵ Krauss, C. xvii

²⁶ R. Champigny. Theatre in a Mirror: Anouilh // *Yale French Studies*, no. 14, 1954. C. 62

²⁷ Sheu, c. 3

на розгортання та висвітлення ключової ідеї трагедії, а також наскільки змінився його вплив на сюжетотворення порівняно з його античним прототипом.

Питання щодо авторитетності хору в Жана Ануй також набуває зовсім іншого звучання. : Еліс Річ у монографії «Reconfiguring The Chorus: Adaptations of the Greek Tragic Chorus Since World War II» говорить про «Хор однієї особи» в Ануй. Дослідниця вважає, що шлегелівська концепція хору як «ідеального глядача», саме тому, що Хор є утворенням колективним, не є релевантною для розкриття взаємодії хору з аудиторією глядачів у тому випадку, коли Хор представлений як персонаж одноосібний.

Загалом, трагедія, а, особливо сучасні інтерпретації класичних грецьких зразків цього жанру, набули популярності після Другої світової війни. Адже спротив і сила таких персонажів як Едіп чи Медея, знаходили великий відгук у тогочасній аудиторії, що вбачала в міфічних героях свій власний трагічний досвід та психологічний тягар.²⁸ Запозичені міфічні фабули дозволяли драматургам наділяти свої твори «подвійною перспективою»: адаптація античного сюжету давала можливість непрямо коментувати сучасний світ (наприклад, політичну ситуацію) через зображення певних персонажів, стосунків та героїв, не прив'язуючи їх до конкретного місця чи часу²⁹.

Отже, незважаючи на значну трансформацію, грецька трагедія все ще фігурує в творчості сучасних драматургів. Зокрема Жан Ануй, адаптуючи сюжет класичної «Антигоні», не відмовляється від Хору, однак персонаж Хору в Ануй кардинально відрізняється від Хору в однойменній трагедії Софокла. Порівняння хорових партій в «Антигоні» Софокла та Жана Ануй дасть можливість простежити головні зміни в образі Хору, його відношення та вплив на ідею і сюжет трагедії.

²⁸Rich, с. 17

²⁹ Rich, с. 45

РОЗДІЛ II

АНАЛІЗ ЛІРИЧНИХ ХОРОВИХ ПАРТІЙ В «АНТІГОНІ» СОФОКЛА

2.1. Хор і його ролі в «Антигоні»

«Драма» (δράμα) грецькою мовою означає «перебіг дій». Тому дивною для сучасного читача є фактична відсутність дії у грецькій трагедії: дія гальмується монологами у так званих агонах між головними героями, а ще розлогими ліричними партіями хору. Грецька трагедія як жанр народилася саме з хорової лірики: Хор стає носієм ліричної поезії в синкретичному жанрі трагедії, яка не знехтувала доробками епосу і лірики, а навпаки збагатила ними драматичне дійство, перетворивши драму передусім завдяки ліриці у високе поетичне мистецтво.

Якою була роль ліричного елемента в давньогрецькій трагедії, розглянемо на прикладі «Антигоні» Софокла. В цій трагедії, яку Тадей Зелінський не випадково називає «трагедією влади»³⁰, автор торкнувся важливих проблем релігійного і політичного життя античного полісу, що не втратили актуальності й понині. Для тогочасної аудиторії фабула про трагічну долю Едіпового роду була відомою з героїчного епосу та міфів фіванського циклу. Початком сюжету трагедії «Антигона» є перемога фіванців у війні з аргоськими нападниками, яких привів до семибранних Фів один з Едіпових синів. Прокляття Едіпа справдилося: обидва брати в боротьбі за царську владу вбили один одного. Новий правитель міста видав царський указ, яким під страхом смерті заборонив поховати одного з братів. Сестра Полініка – Антигона приймає тверде рішення здійснити обряд поховання, не підкорившись царському наказу.

Сюжет трагедії зосереджений довкола двох протагоністів: Креонта і Антигони. Цю трагедію Софокла часто окреслюють як трагедію-диптих. Аналіз хорових частин трагедії «Антигона» якнайкраще підтверджує таке визначення. Хор в «Антигоні» можна назвати ліричним двійником кожного з головних героїв. Аби

³⁰ Ф. Ф. Зелінський. *Софокл и его трагедийное творчество*. Санкт-Петербург: Алетейя 2017. С. 219

якнайповніше зрозуміти головну ідею трагедії, важливо розкодувати голоси Хору, які звучать в ліричних партіях, з'ясувати роль Хору і його місце у структурі трагедії.

2.1.1. Парод і два голоси Хору

Два протилежні голоси Хору стають відчутними вже у пароді. Після емоційно напруженого прологу, що належить двом сестрам, які представляють ідеально-полярні характери «в розвитку жіночого самозречення – подвижницький і смиренницький»,³¹ вже перші рядки хорової пісні пароду з «сонця променями» та «зором ясного золотого дня» вражають настроєвим контрастом. Парод цілком влучно можна назвати «одою радості». Проте такий контраст з прологом є необхідним: з епісодію першого ми дізнаємось, що Хор складається із фіванських старійшин, тобто з багатих та досить впливових громадян міста. Отож Хор несе відповідальність за свої слова, бо йому делеговано озвучувати позицію фіванських громадян. У пароді Хор впроваджує глядача/читача у контекст недавніх подій, що стали поштовхом для сюжету трагедії. Йдеться про взаємне вбивство двох братів – Полініка та Етеокла у переможному захисті Фів від аргоського війська. Пісня фіванських старійшин сповнена патріотизму і звитяжної радості: «Над потоком Діркейським / Весь у зброї аргівський муж / Що із білим прийшов щитом / Кроком швидким утікав назад / Наче кінь без вудила» (105-109) – тут чітко відкривається політичний мотив голосу Хору, який доволі виразно підтримує правителя держави.

Проте парод в «Антигоні» – це водночас і подячний гімн богам. Оскільки боги виступили в ролі захисників міста та допомогли здолати ворога, згадки про Зевса, Гефеста, Ареса є цілком зрозумілими – вони вказують, зокрема, на гієратичний голос Хору. І подібна двоїстість в парадигмі мотивів – політичного та божественного не тільки супроводжуватиме всі оди, але й матиме безпосереднє значення у творенні емоційної рівноваги та катарсису.

³¹ Зелинский, с. 218

Наприкінці антистрофи II Хор раптово змінює тему, а разом з тим і настрій своєї пісні. Відбувається і раптова зміна функції Хору. Сповідуючи про вихід Креонта, Хор стає наратором, здійснюючи екскурс у минуле, чи описуючи сюжети з мітології: він транслює і коментує події, які розгортаються на оркестрі, а часом стає навіть одним із учасників дії. Ролі хору і функціональне навантаження хорових пісень змінюються залежно від ситуації.

Креонт – людина принципу, для нього «поліс – понад усе»: «А хто своїх шанує друзів більше, ніж / Вітчизну, – за ніщо того вважаю я» (182-183). У діалог з Креонтом тут вступає Провідник хору, який говорить за всіх старійшин, і каже правителю: «Закон який завгодно застосовувать / Ти й до померлих можеш, і до нас, живих» (213-214). Щойно у пароді старійшини славили богів, і вже вони, ніби й нехтують божественними законами, адже дозволяють Креонту судити не тільки живих, а й мертвих (які уже належать світові не людському). Так вперше у пісні хору проявляється мотив людської гордині – *ὑβρις*, що вступає в протистояння з неписаними божественними законами. І сама позиція Хору – за яким законом він прагне діяти – буде змінюватись і прогресувати залежно від долі протагоністів.

2.1.2. Стасим перший і проблема інтерпретації

Якщо парод в «Антигоні» можна назвати «одою радості», то стасим перший – це «ода людській величі». На перший погляд, ця пісня не має тематичного зв'язку з прологом та епісодієм першим, а дослідники по-різному трактують цей ліричний фрагмент. Для одних це ода, що прославляє людину та її необмежені можливості, а для інших це застереження щодо людської гордині (*ὑβρις*), що проявляється у зневазі божественних законів, на яких тримається світопорядок. На думку Доріс Пост³² у стасимі першому можна простежити два голоси хору: один ставить понад усе поліс, а інший – божественний закон: «Громадянський голос хвалить людину за її досягнення, а гієратичний голос нагадує про її гординю». Пов'язуючи ці голоси з сюжетом трагедії, дослідниця зазначає, що Хор підтримує Креонта,

³² D. Post. *Choral Authoritativeness in Sophocles*. 2018. С. 133 [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://oro.open.ac.uk/54915/1/Post%20D-Choral%20Authoritativeness%20in%20Sophocles.pdf>

славить його патріотизм і рішучість, але водночас той самий Хор застерігає читача і критикує правителя за його зухвалий указ. Прислухаючись до цих голосів, наше вухо вловлює в їх звучанні два протилежні мотиви, між якими, як і між Креонтом та Антігоною, набирає сили ідейне протистояння – колізія між людською гібріс та божественним законом.

Починається стасим перший із не зовсім однозначного твердження: «Дивних багато в світі див / Найдивніше із них – людина» (332-333). У грецькому оригіналі Софокл наділяє людину епітетом *δεινός*, вираженому у суперлятивній формі. Прикметник *δεινός* поєднує в своєму значенні виразно негативну і водночас позитивну конотацію: 1) *dearful, terrible*; 2) *mavellous strong, powerful*; 3) *clever, skilful*.³³ Така смислова полярність відкриває широке поле для інтерпретації цілого стасиму, що вдало відображається в українському перекладі Бориса Тена внаслідок присудження людській істоті епітету «найдивніша».

Оскільки пісня містить і пряму похвалу людським діянням, і застереження щодо її гордині та зухвалих вчинків, від слова *δεινός* може залежати те, якою Хор вбачає людську сутність у контексті не тільки подій самої трагедії, але й тогочасного життя полісу. Адже не варто забувати, що функції його варіюються: Хор може бути і незалежним глядачем, який об'єктивно судить героїв та їхні дії на орхестрі (і поза нею), а також може наслідувати авторський голос і давати авторську оцінку подій. Тому трактування пісні варіюються: з одного боку, доводиться захоплюватися величиною людини, але треба пам'ятати, що від людської істоти «біди часто більше, ніж блага» (366).

Цікаво, що український перекладач зупиняється на епітеті «дивний»: такий переклад лише частково відтворює множинний смисл, закладений у грецькому епітеті *δεινός*. «Дивний» означає «чудовий», «прекрасний», або ж «незрозумілий», «незвичний». Тому, на мою думку, використовуючи такий прикметник для перекладу *δεινός*, український перекладач наділяє людську істоту нейтральною характеристикою, роблячи акцент на тому, чого він радше не розуміє у людських

³³ *δεινός*, 3 // H. Liddell, R. Scott, H. Jones. *Greek-English Lexicon*. Oxford 1996. С. 946 (далі LSJ)

вчинках, аніж хвалить чи засуджує в людських намірах і діях. Звісно, значення матиме й те, яку конотацію сам читач обере для інтерпретації епітету «дивний».

Щодо інших можливих варіантів, то в одному з англійських перекладів³⁴ фігурує слово «*wonderful*», яке має виключно позитивну конотацію: «прекрасний», «чудовий», «дивовижний». Тобто говорити про якесь інше ставлення до людини згідно з таким перекладом можна, мабуть, тільки тоді, якщо розглядати такий епітет у перекладі вмотивовано як іронічний.

За Ліндсі Мартіном³⁵, у стасимі першому можна знайти і прямі натяки до подій, які відбуваються в трагедії. «Гімн людині» попереджає, що могутність, сила і винахідливість людської істоти цілком ймовірно можуть бути використані і у злих цілях. В контексті попереднього епісодію і пароду, слова «Безславним хай буде, хто посмів / На кривдну путь серцем стать» (371-372) цілком можуть стосуватись того, хто порушив державний закон, поховавши зрадника. Але чи не йдеться тут і про Креонта? Відповісти на це запитання, як і визначити, чию правду обирає Хор, можна після детальнішого аналізу проблеми людського і божественного законів у трагедії, про які говориться, зокрема, і в ліричних партіях.

2.2 Стасим другий

Якщо в пароді та першому стасимі два голоси Хору між собою «перепліталися», то в другому стасимі «Антигони» Софокла цей поділ напрочуд чіткий: його легко відстежити навіть у самій структурі пісні. Стасим другий – це відповідь Хору на конфлікт між Антигоною і Креонтом, а також між двома головними ідейними силами: людською і божественною. І два голоси Хору більше не зливаються, а навпаки розділяються і висвітлюють дію з двох протилежних перспектив.³⁶

³⁴,Sophocles, *Antigone* / Translated by R. C. Jebb [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://classics.mit.edu/Sophocles/antigone.html>

³⁵ L. Martin *The Role of the Chorus in Sophocles' Ajax and Antigone*. Columbia: The University of British Columbia 2000. С. 68 [Електронний ресурс] // Режим доступу: <https://open.library.ubc.ca/media/stream/pdf/831/1.0089562/1>

³⁶Post, с.140

2.2.1. Громадянський голос

У строфі I та антистрофі I з вуст Хору лунає саме громадянський голос, який відповідає на слова та поведінку Антігони в другому епісодії, де вона у діалозі з Креонтом чітко демонструє свою позицію щодо непокори законові правителя. Початок строфи «Щасливі ті люди, чий вік нещастя не відав! / Ті ж, що дім їх з волі богів похитнувся / Не уникнуть горя, аж поки той рід загине» (583-836) – нав'язує до діалогу між Ісменою та Антігоною у пролозі. Тема «проклятого» Едіпового роду проходить крізь увесь твір, і переважно виголошується саме у ліричних партіях твору, що надає трагедії ширшого і глибшого контексту.

Здається, що в строфі I стасиму другого Хор говорить про людину загалом: від божого гніву не застрахований ніхто: «Перша строфа має апелювати до роду Лабдакідів, але його не названо до антистрофи I, що означає, мабуть, що цей рід – лише один із багатьох, що їх зруйнувало *ἄτη* («безумство»)³⁷ – вважає Ліндсі Мартін. Проте кінець антистрофи I вказує, що слова Хору звернені передусім до Антігони: «От і парость юну цю / Едіпового дому промінь сяючий / Уже й її скосить готовий Бога тьми нещадний серп – / Безумства жертву й гордої сваволі» (598-589). Слово *ἄτη* («безумство») Хор згадує і раніше, у стасимі першому. Тож цілком доцільно вважати, що тут Хор співає про Антігону, а отже неявно стає на бік Креонта – на бік закону і людської влади. Тому в перших двох строфах ми чуємо саме громадянський голос фіванських старійшин.

Але чи немає тут натяку і на самого правителя? На мою думку, в цьому уривку можна простежити, як, звинувачуючи Антігону, громадянський голос завуальовано звертається також і до Креонта. Бо чому твердження «безумства жертва й гордої сваволі» не можна застосувати і до самого правителя, який сліпо вірить у всесильність свого закону (ставлячи його мало не на рівень божественного), не бажаючи навіть спробувати дослухатись до думки своїх громадян? Звісно, в антистрофі I Хор прямо згадує рід Лабдакідів, що одразу

³⁷ Martin, с. 73

відсилає ці репліки до образу Антігони. Але, по-перше, Креонт має (хоч і не кровний, але все ж) родинний зв'язок із родом Антігони; по-друге, особливість ліричних партій хору в тому, що вони, як найбільш поетичні, є водночас найбільш неоднозначними та відкритими для інтерпретації. Як у поезії кожний вбачає і віднаходить щось своє, цілком неочевидне, так і тут, у словах Хору глядач, або ж читач, цілком може помітити приховане звертання і до безумства та сваволі Креонта, тим більше, якщо звернути увагу на постать правителя в попередньому епісодії (наприклад, його несправедливе засудження Ісмени). Особливо це має сенс, якщо розглядати наступні хорові пісні та репліки у творі: чим більше ми заглиблюємося у твір, тим конкретнішою стає позиція Хору: зрештою, в кінці Хор є саме тим персонажем, який наставляє Креонта на «шлях істинний».

2.2.2. Гієратичний голос та *ἄτη*

Тоді як строфа I та антистрофа I стасиму другого виражають головно політичний мотив пісні, строфа II і антистрофа II цього стасиму відкриває мотив божественних законів і кари. Тут також важливим є слово *ἄτη*, «безумство», яке неодноразово звучить в трагедії, і з яким Хор звертається як до Антігони, так, можливо, і до самого правителя. Сенси, які передає це слово, доцільно, аналізувати, зокрема в контексті гієратичного голосу Хору, який складає строфу II та антистрофу II.

Розпочинається ця половина пісні із звернення до Зевса, як до наймогутнішого з усіх живих істот. Його возвеличення та хвала не тільки вказують, що в пісні хору починає звучати гієратичний голос; ми бачимо, що Хор визнає божественний закон (тобто закон Зевса) найвищим, а, отже, в цій частині Хор стає на бік Антігони. Один тільки закон панує: «Не перейти людині / Шляхами життя без тягарів недолі» (613-614). Постає питання: а хто ж тоді є відповідальним, власне, за ось цю «недолю» і біди, які на цей раз випали на рід Лабдакідів?

Тут варто звернутися до давньогрецького оригіналу – до слова *ἄτη*. З давньогрецької *ἄτη* перекладається не просто як «божевілля/безумство». В «Іліаді» Гомера, персонажем, що чимало згрішив через дію божественної сили *ἄτη*, є

Агамемнон. Однак ахейський вождь не бачить себе винуватцем: він стверджує, що розум йому затуманили *боги*³⁸. Варто зазначити, що слово *Άτη* в грецькій міфології позначає і власну назву – ним називають богиню руйнування і безумства, що тільки підсилює значення впливу божественної сили у долі людини. Тому звертання Хору старійшин до Зевса тут цілком зрозумілі: Хор ні на мить не дозволяє забути, яку роль відігравали боги в свідомості жителів античного полісу.

У чому полягає роль богів в надсиланні цього «безумства», що зрештою погубить мало не всіх героїв трагедії? Звичайно, ця проблематика виходить далеко за межі нашого дослідження. Важливо лише зауважити, що герої софоклової трагедії аж ніяк не є ляльками в руках богів: люди несуть відповідальність за свої вчинки. І саме Хор в ліричних частинах античної трагедії відкриває (надто для сучасного читача) ціле поле проблем, пов'язаних із життям в античній Греції, не послаблюючи при цьому сюжетної напруги.

Подячна пісня богам у пароді прозвучала гієратичним голосом Хору як щось цілком зрозуміле й очікуване. Однак у стасимі другому гієратичний мотив пов'язаний вже з подіями, що відбуваються на орхестрі. По-перше, після епісодію другого Креонт все ще залишається на сцені і слухає слова Хору в «реальному часі»; по-друге, закінчуючи цю пісню, як це було і в стасимі першому, Хор несподівано переривається на «транслявання» теперішніх подій. Розповідаючи, що на сцену виходить Креонтів син – Гемон, Хор бере на себе функцію вісника, що тільки підкреслює протиставлення гієратичного мотиву політичній, людській владі, представником якої є Креонт. Більше того, зі смертю Гемона, так само як зі смертю Еввідіки, сім'я правителя також буде знищена саме через *Άτη*³⁹. Тому у зверненнях Хору до головних персонажів варто шукати і якісь приховані сенси: можна стверджувати, що «жертвою безумства» старійшини називають не тільки Антігону, але й самого правителя.

Підтверджує слова щодо «протистояння» голосів у двох частинах цієї пісні аналіз і деяких художніх елементів: в першій половині, яка репрезентує політичний

³⁸Post, с. 144

³⁹ Martin, с.75

голос, переважають метафори та порівняння які мають негативну конотацію. Передано їх за допомогою звичних для античних творів образів природи чи буденності: «вирова підводна темрява», «грізні хвилі» та «серп нещадний бога тьми» в строфі I та антистрофі I протиставляються «ясному Олімпу», «світлу оселі» та «місяцям божистим» у строфі II, що якоюсь мірою підкреслює смислову перевагу у цьому фрагменті гієратичного голосу над політичним. Антистрофа II частково згладжує цей контраст і повертає русло трагедії у звичну песимістичну парадигму, де Хор також вважає за потрібне дати персонажам настанови: «Хто лихе вважає добрим / Того вже ведуть боги/На манівці безтямні» (622-623). Оскільки боги тут зображені відповідальними за покарання тих, хто допустився фатальної помилки, можна стверджувати, що ці слова звернені до Креонта, який своїм царським указом гібристично зневажив неписаний божественний закон. Думаю, що крізь це «прислів'я мудре» увиразнено роль богів, зокрема у надсиланні на людей безумства, ἄτη. Діє воно приблизно за такою послідовною схемою: 1) Людина чинить гібристичний акт, бо «лихе вважає добрим»; 2) боги стають свідками людської гібрис; 3) боги карають людину «повівши її на манівці безтямні». Тож, стаючи жертвою насланого богами «безумства», людина однак не звільняється від відповідальності за скоєні помилки і платить за переступ божественних законів високу ціну.

Поки на сцені відбувається протистояння між головними персонажами трагедії, в стасимі другому непримиреннішою стає боротьба і в середині самого Хору. Наразі політичний голос підтримує Креонта, який понад усе ставить поліс та силу закону влади, тоді як гієратичний голос визнає верховність неписаних божественних законів і підтримує Антигону.

2.3. Стасим третій: сила Ероса і сила людського закону

Третю пісню Хору, як і парод, майже повністю присвячено богам, і, здається, вона не має безпосереднього стосунку до сюжету: це гімн богу кохання Еросу. Але насправді – це гімн двом Еросам: силі творчій і силі руйнівній.

Зовнішніми ознаками цього стасиму є міфологічність і безсюжетність, проте його зв'язок з драматичною частиною наперед закладений у сюжеті трагедії. Це можна розглянути, аналізуючи зокрема і різні голоси Хору в цій ліричній пісні. У попередніх стасимах громадянський і гієратичний голоси Хору перепліталися чи чергувалися, проте між ними зберігалася певна рівновага. У стасимі третьому, переважає, принаймні на перший погляд, голос, яким Хор звертається до божества, тобто голос гієратичний.

Епісодій третій, що передує цьому стасиму, зосереджується на агоні Креонта з Гемоном. Креонт озвучує вічну проблему «батьків і дітей», говорить про неприпустимість непокори «батьківському» закону, тоді як Гемон називає несправедливим засудження Антігони і публічно заявляє про свою незгоду з абсолютною владою батька-царя. Проблематика, що поєднує цей діалог з наступним стасимом Хору, полягає в тому, що Креонт зводить аргументи Гемона до мотиву еротичної пристрасті і вбачає в них дію сили Ероса: $\acute{o} \delta' \epsilon\chi\omega\nu \mu\acute{\epsilon}\mu\eta\nu\epsilon\nu$ (790) – «хто має Ероса, той підвладний Еросу» (укре перекл. ДД), тобто така людина в буквальному сенсі того слова «божевільна», власне $\mu\acute{\epsilon}\mu\eta\nu\epsilon\nu$; *is driven to madness* – в англійському перекладі $\mu\acute{\epsilon}\mu\eta\nu\epsilon\nu$ перекладено адекватніше оригіналові.

З іншого боку тема Ероса у стасимі третьому пов'язана також з сестринською любов'ю Антігони до загиблого брата – любов'ю, що мотивує її до безумного вчинку, хай навіть ціною власного життя.

2.3.1. Громадянський голос

Якщо в епісодії другому можна було чітко простежити громадянський голос Хору, то в стасимі третьому його виявлення і прочитання потребує ретельнішого аналізу з увагою до подій, які відбулися в попередньому епісодії та ролі Хору в ньому. У третьому епісодії Хор виступає своєрідним незалежним «спостерігачем» подій: мимоволі, він «втручається» в напружений діалог між Гемоном та Крентом, дає коментарі, які проте важко назвати такими, що впливають на сюжетотворення трагедії. Як зауважує Л. Мартін «В діалозі між Крентом і Гемоном Хор має роль

безрезультатного модератора»⁴⁰: Хор займає тут радше нейтральну позицію, не виявляючи підтримки жодній стороні трагічного конфлікту.

Взиваючи до Ероса у строфі I, Хор опосередковано апелює до аргументів Креонта в його суперечці з Гемоном. Слова заклику до непереможного бога «Всі люди, тобі підвладні, шалом горять нестримним» (790-791) можна трактувати як ситуацію, якою її бачив Креонт: Гемон захищає та виправдовує Антігону через пристрасні почуття до дівчини, і без впливу Ероса, бога кохання, тут, на думку Креонта, не обійшлося. Власне те, що Хор апелює до Ероса як «небезпечної» сили, чи такої, що штовхає на необдумані, власне ірраціональні вчинки (шал, madness), вказує на звучання голосу громадянського. Як зазначає Доріс Пост «Вся строфа нагадує аргументацію Креонта в його діалозі з Гемоном [...]»⁴¹

Однак тут виникає питання не тільки про те, чи правильно трактує цю ситуацію Хор, але й сам Креонт. Адже Хор, як слушно вважають деякі дослідники, часто рефлексує на позицію головних персонажів, представлену в драматичному агоні. Аргумент Креонта, що Гемоном керує пристрасть, розвінчується як несправедливий вже в драматичній частині епісодію: «Мені чувати нишком вже доводилось / Як всі у місті цю жаліють дівчину / З жіноцтва найгіднішу, що ганебно так / Загинуть має за славетний подвиг свій» (692-624). Гемон пояснює свої мотиви знанням негативного відгуку на царський указ в сприйнятті народу. Тому Хор, займаючи позицію одного з протагоністів (чи виражаючи в цьому випадку голос громадянський) не завжди має рацію, як і сам протагоніст.

2.3.2. Гієратичний голос

Тож спочатку у строфі стасиму третього, попри палкий заклик до божества, Хор апелює саме до громадянського голосу, підтримуючи Креонта. Однак антистрофа набуває неочікувано нового звучання, і в ній можна почути гієратичний голос Хору, який підтримує Антігону (*the pro-Antigone voice*). Зокрема, слова «Не

⁴⁰ L. Martin. The Role of the Chorus in Sophocles' Ajax and Antigone. Columbia: The University of British Columbia 2000. С. 76 [Електронний ресурс] // Режим доступу: <https://open.library.ubc.ca/media/stream/pdf/831/1.0089562/1>

⁴¹ Post, с. 148.

раз серця гідних людей / Ти на ганьбу вабив негідну» (792-793) можуть бути спровоковані аргументами Гемона в агоні, який звинувачує свого батька-царя в тому, що він не справедливості прагне, засуджуючи Антігону, а хоче продемонструвати і закріпити за собою абсолютну владу.⁴² І все це подається в поетичній формі гімну до Ероса – рушійної космічної сили, відкритої до вміщення різних смислових підтекстів. Тож розкодування таких підтекстів є важливим не тільки для того, аби зрозуміти їхній стосунок до сюжету трагедії; їх прочитання відкриває глибинні мотиви ліричних пісень Хору, в яких приховано зокрема і авторську оцінку, а також авторський задум щодо ключової ролі Хору в реалізації глибинної ідеї трагедії.

В антистрофі Хор прирівнює силу Ероса до неписаних божественних законів: «То одвічний закон радощів шлюбних», а тема божественних законів проти законів людських в цій трагедії стосується різних аспектів людського життя (це і закон про поховання померлого, і стосунки між батьком і сином, і взаємини між закоханими). Те, що Хор згадує також про «шал нездоланно-буйний ігор Афродіти», тобто ототожнює силу Ероса з одною із наймогутніших богинь давньогрецького пантеону, підкреслює значущість цього стасиму та теми, яку він висвітлює. І оскільки Ерос має таку ж силу, яка рухає Антігоною в її бажанні поховати померлого брата, то на мою думку, в цій частині голос, який підтримує Антігону, одночасно виступає гієратичним голосом Хору, оскільки він висвітлює ту саму проблематику.

На відміну від пароду і стасиму другого, заклик Хору до божественної сили є більш персоналізованим, адже старійшини використовують форму звертання у другій особі (σύ), що показує, як сильно суперечка між правителем та сином вплинула на них самих. Як представники держави, вони, зі свого боку, теж болісно переживають цей конфлікт. За спостереженням Доріс Пост, Хор втрачає у цьому стасимі роль «незалежного» спостерігача/судді і набуває нової ролі повноцінного героя трагедії.⁴³

⁴² Post, с. 149

⁴³ Post, с. 151

Цікаво, що наприкінці стасиму третього з уст Провідника хору звучить передбачення трагічної долі головної героїні: «Вже несила й закони мені шанувать,— / Як погляну на все це, то, мов з джерела, / Сліз потоки нестримні біжать із очей» (802-804). Ці рядки дозволяють стверджувати, що Хор нарешті майже остаточно «визначається» зі своєю позицією і стає на бік Антігони.

Отже, в стасимі третьому, де Хор співає гімн Еросу, знову бачимо два закодовані голоси, які висвітлюють та коментують події трагедії з різних точок зору: строфа звучить голосом громадянським, однак в антистрофі його приглушує голос гієратичний. Так завдяки пісні Хору автор розширює інтерпретаційне поле і поглиблює можливості рецепції.

2.4. Коммос перший і «протистояння» двох голосів Хору

Наступною частиною, де варто проаналізувати два голоси Хору, є коммос, що звучить в структурі епісодію четвертого. Це жалібна пісня Хору, яка зазвичай виконувалась в кінці трагедії (в «Антігоні», як бачимо, коммосів два). У трагедії Софокла цей плач стає частиною сюжетної лінії, де Хор, як один із ключових персонажів, веде діалог з головною героїнею твору.

Коммос (κόμμος) походить від дієслова κόπτω, що означає «бити». У композиції трагедії, назва цього структурного елемента образно відтворює розпачливий жест «биття в себе груди», коли герой/героїня трагедії переживають кульмінаційний момент патосу. А оскільки «коммос – це спільний плач хору та акторів»⁴⁴, такий кульмінаційний момент в пісні можна простежити не тільки в образі Антігони, але і самого Хору як персонажа трагедії.

До цього коммосу з вуст Хору ні разу не лунала однозначна похвала Антігоні, звучала радше критика. Однак, починаючи з цієї пісні, де в корифея «сліз потоки нестримні біжать із очей», стає зрозуміло, що така різюча зміна пов'язана безпосередньо з голосом Хору, який в першій частині коммосу виступає саме за Антігону.

⁴⁴ Арістотель. Поетика, 1452b (гл. XII).

В словах «Чи не в славі й пошані тепер / Ти в оселю померлих ідеш?» (817-818) ця тема відкривається одразу, і пояснити таку позицію Хору можна кількома причинами: по-перше, в цій пісні Антігона вперше дає волю почуттям, її емоційний нерв оголюється. Перед глядачем тепер вже не горда, віддана своїм переконанням героїня, а дівчина, яка усвідомлює що приречена на загибель. Як зауважує Ліндсі Мартін, до цього моменту Антігона ні перед ким не виявляла своєї вразливості – ні перед Креонтом, ні перед Ісменою, ні перед нареченим⁴⁵ Зараз перед Хором вона ніби відкрита книга, а Хор постає як єдиний персонаж, який може вислухати її розпач і жаль. Однак в цій же строфі Хор несподівано змінює свою думку і з його уст знову звучить звинувачення Антігони: «Ти одна ж ще живою зійшла / До померлих в Аїд добровільно» (821-822). Однак у цьому фрагменті важливо звернути увагу на буквальный переклад оригіналу, де слово «добровільно» (*αὐτόνομος*) звучить також як «за своїм власним законом». В англійському перекладі цей рядок перекладено «*No, guided by your own laws and still alive, unlike any mortal before, you will descend to Hades*⁴⁶» (821-822) (а, отже наголошується не на «сваволі» Антігони, а на тому, що вона діяла не тільки за «неписаними законами» богів, але й з власних переконань, які сама собі встановила. Одне тільки слово «закон» переносить мотивацію її вчинку в площину протистояння між людьми. Тому від варіанту перекладу може змінюватись навіть сприймання і розуміння постави головних героїв. Цими словами Хор підсилює звучання політичного голосу, щоб знову передати ведення мелодії іншому голосу, який співпереживає разом з Антігоною. Між цим голосами у коммосі спершу встановлюється хистка рівновага, що однак завершиться, на думку Доріс Пост, фактичним розділенням єдиної партії Хору на два голоси.⁴⁷

Після рядків, якими Хор виголосив свою громадянську позицію, Антігона, патос якої все більше наближається до кульмінації, порівнює себе з Ніобою: «Враз важкий тягар кам'яний, / мов плющем її огорнув <...> / От і мені так / Постелю бог

⁴⁵ Martin, с.79

⁴⁶ Sophocles, *Antigone* Sir Richard Jebb, Ed. [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0186%3Acard%3D817>

⁴⁷ Post, с. 153

непробудну готує» (827-832). Волею богів Ніоба перетворилася на камінь, але не перестала оплакувати своїх дітей. Хор відповідає їй реплікою, у якій звучать два розділені голоси: «Це ж богиня й богівське дитя (Ніоба) / А ми - люди і діти людей / Але все ж, і вмираючи, ти / Заслужила великої шани / Бо дорівнюєш вічним богам / І в земному житті, і по смерті» (833-838). Один голос Хору спростовує порівняння Антігони і наголошує, що вона проста смертна, а це означає, що «закони смертних» вона шанувати зобов'язана. Так звучить громадянський голос Хору. Однак його доповнює другий голос, який захоплюється мужнім вчинком Антігони і прирівнює її до вічних богів. І це, безперечно, гієратичний голос, який захоплюється Антігоною і шанобливо схиляє голову перед її подвигом.

Далі про-громадянська позиція Хору набирає сили. Хор звертається до Антігони, вкотре наголошуючи, що вона «межу дерзань переступивши», об правди вищої престол/ спіткнулась тяжко» (προβᾶσ' ἐπ' ἔσχατον / θράσους ὑψηλὸν ἐς Δίκας βᾶθρον / προσέτεσες 854-855). Називаючи закон Креонта «престолом правди вищим», Хор надає провідну партію громадянському голосу. Але кінець репліки «Спіткнулась тяжко ти, дитино / Й за батька зазнаєш покуту» (855-856), ніби пом'якшує це звинувачення, і не тільки переходить до теми «проклятого» роду Лабдакідів, яка є наскрізною в хорових партіях, але й натякає на те, що тут звучить «про-антігонівський голос». Два голоси Хору вступають у боротьбу, де поки не зрозуміло, хто з неї вийде переможцем. А оскільки «зазнавання покути за батька» апелює до відповідальності за переступ «неписаних» законів всіма членами роду, я вважаю, що голос, який у коммосі підтримує Антігону, можна ототожнювати з голосом гієратичним.

На позицію Хору в коммосі впливає і ситуація на сцені. Адже виразити відверту похвалу щодо вчинку Антігони в присутності Креонта старійшини не наважуються. Однак якусь частину діалогу-плачу Креонтові таки довелось почути. Ми бачимо, як на позицію Хору впливають найрізноманітніші чинники: страх старійшин, громадська думка, а найголовніше – перевага того чи іншого голосу. Всі ці аспекти органічно взаємопов'язані. Перед тим, як Креонт виходить на сцену, голос Хору знову набирає громадянського відтінку. Хор знову «перекладає» вину

на дівчину: «Але й владущих владу все ж / Не вільно нам переступати / Тебе твоє свавілля губить» (874-876). Два голоси Хору вступають у суперечку між собою, що, ймовірно, викликано появою правителя на сцені.

У заключній частині коммосу, власне в еподі, коли патос (страждання) Антігони досягає найвищої точки, вона не тільки не відрікається від свого вчинку, а наголошує, що це було єдиним правильним рішенням: «Й от за те, що поховала я / Тебе, мій Полініку, маю кару цю, / Хоча розумний всяк би похвалив мене» (902-904). Її слова «за чин побожний звусь безбожною»⁴⁸ (924) не тільки підкреслюють несправедливість рішення правителя; вони відкривають найтяжчу для історії протагоністки тему, яка є одною з головних в цій трагедії: самотність та страждання, байдужість богів до людської долі (коли це стосується допомоги, а не покарання) і безвихідність положення індивіда в протистоянні з силою громадянської влади. Саме крізь ліричні партії Хору весь цей спектр проблем постає перед глядачем в усій масштабності і повноті. В останніх словах Провідника хору у цьому коммосі знову йдеться про те, що рішення Антігони не були розсудливими: «Не стихає жорстокої бурі порив / В цій бентежній душі»⁴⁹ (929-930). Ймовірно, Хор підкреслює нераціональність вчинку протагоністки, яка знаходиться під впливом *ἄτη*. Чи зміниться думка старійшин в наступних ліричних партіях, можна простежити також крізь аналіз громадянського та гієратичного голосу Хору.

Отже, в першому коммосі відкриваються не тільки важливі сенси, які зіграють подальшу роль у розвитку трагедії. Два голоси хору – громадянський та гієратичний – в цьому уривку вступають в протистояння і немовби відображують боротьбу між самими протагоністами та головними ідеями: вищість закону людського чи закону божественного. В коммосі голос Хору «розсипається», але це, як і глибокий патос протагоністки, можна вважати неминучим етапом у формуванні його кінцевого характеру і переконань як персонажа трагедії.

⁴⁸ τὴν δυσσέβειαν εὐσεβοῦς' ἐκτῆσάμην (досл.: я добилася безбожності за побожний чин).

⁴⁹ ῥιπαῖ ἀνέμων ψυχῆς (досл.: бурхливі пориви душі).

2.5. Стасим четвертий

Стасим четвертий – це відповідь Антігоні, яка назавжди покидає сцену зі словами переконаності, що правда за її вчинком: «Подивіться на мене, старійшини Фів / На останню із славного роду царів. / Що терпіти повинна від цих я людей / Лиш за те, що я гідне пошани шану» (940-944). Якщо хтось може піднятися до розуміння її чину, а відтак оспівати трагедію її безкорисливої жертви, то це якраз Хор. Тож Антігона адресує свої останні слова саме до Хору фіванських старійшин. Роль цього дивного стасиму складно зрозуміти сучасній аудиторії. Як слушно коментує Т. Зелінський «Навіть після вияснення всіх незрозумілих для фахівців натяків, ця пісня видається недоречною міфологічною вченістю».⁵⁰ Пісня Хору у стасимі четвертому розповідає три міфічні історії і на перший погляд не має жодного зв'язку з сюжетною канвою трагедії.

2.5.1. Міф про Данаю

У строфі I, де Хор розповідає історію Данаї, все ж прочитуються певні паралелі з трагічною долею Антігони. Згідно з міфічним сюжетом, батька Данаї, аргоського царя Акрісія, мав убити його внук. Тож аргоський правитель вирішив зіграти на випередження, наказавши замкнути доньку в мідній вежі. А далі відбулося переображення Зевса, пролився «золотий дощ», народився Персей і врешті пророцтво Акрісію здійснилося. Сучасники Софокла добре знали цей міф. «Пагорб могильний / Став їй [Данаї] замість весільних покоїв» (947-948). Антігона назавжди покидає сцену, щоб повторити долю Данаї. Ось у цьому порівнянні якраз і увиразнюється провідний мотив стасиму четвертого. Від Долі не втече ніхто: «Але долі страшна влада тяжить над нами / Сильніше злота і твердинь / І війська, й чорних кораблів, / Що пінять хвиль морських вологу» (951-954).⁵¹

Аналіз образного арсеналу цієї пісні дозволить нам побачити, що справді ніхто не уникне долі. Тож з одного боку, тут йдеться про Данаю і Антігону. Але

⁵⁰ Зелінський, с. 229

⁵¹ Павсаній. Опис Еллади кн. II, 23, 7; Вергілій. Енеїда, кн. VII, 410

також про Акрісія і Креонта: один персоніфікує всесильну батьківську владу, інший – всесильну владу царську. Образи «злата і твердинь», «і війська й чорних кораблів» - це не про Антігону і Данаю, а про Креонта і Акрісія, що узурпували собі необмежену владу і визнали за собою право свавільно вершити людські долі. Жорстокий іронічний підтекст міфічної історії Данаї полягає в тому, що Акрісій, бажаючи уникнути долі, своїми ж руками збудував собі пастку смерті. Його історія звучить у четвертому стасимі Хору застереженням Креонтові, який ще не розуміє, що він своїми руками вже запустив процес неминучої руйнації всього найдорожчого, що є в його житті. Бо злої долі не уникнути нікому.

Перша половина строфи I позначена голосом Хору, що звертається словами щирого співчуття до Антігони: ὦ παῖ παῖ (950) («любє моє дитя» - в перекладі Бориса Тена). Друга половина строфи апелює до Креонта: Хор починає прозривати і бунтується проти указу правителя, що вимагає абсолютного підпорядкування божественної волі людській сваволі.

2.5.2. Міф про Лікурга

В Антистрофі I Хор розповідає про фракійського царя Лікурга, для якого ув'язнення в темній печері і божевілья наслане Діонісом, стало покаранням за те, що він насмілився «зухвало Вакхову владу хулити»⁵². Що ж пов'язує його з благочестивою Антігоною, яка ціною власного життя якраз навпаки дотримується неписаних божественних законів? Хіба що образ «темної печери». Однак Лікургові «темну печеру» як місце покути за богохульство призначив бог. Антігоні ж – не бог, а цар, і не за богохульство, а якраз за послух божественному закону.

Оскільки Лікург зневажає божественний закон, а Антігона – людський, в цьому міфі можна простежити не так паралель між образом Лікурга й Антігони, як між Лікургом та Креонтом. Обоє переходять межу у визначених їм повноваженнях людської влади, обоє чинять людську сваволю супроти волі богів. Тому можна стверджувати, що звертаючись до міфічної історії Лікурга, Хор промовляє

⁵² Аполлодор. Міфологічна бібліотека, кн. III, гл. 5; Гомер, Іліада, кн. VI, 130.

гієратичним голосом, а отже стає на захист благочестивого вчинку Антігони.

2.5.3. Міф про Клеопатру та її синів

Історія фракійської царівни Клеопатри⁵³, як і осліплення її синів новою дружиною їхнього батька Фінея на перший погляд також не має нічого спільного з долею Антігони. Тут прочитується тільки спільна тема, але не сюжет: Антігоні, як і міфічній Данаї, міфічному Лікургу і міфічній Клеопатрі доля призначила страшне випробування. Як зазначає О. Фрейденберг, різниця мотивів, що привели до такого випробування, для ліричної пісні хору значення не мають⁵⁴.

Починається розповідь про Клеопатру вже по-звичному трагічно: синів фракійського царя Фінея та Клеопатри осліплює їхня мачуха Ідея (за різними варіантами міфу – своїми руками, або ж руками їхнього власного батька, що потрапив у пастку наклепу⁵⁵). Від історії про жахливу долю дітей, які «ридають за бездольною, загиблою матір'ю», Хор переходить до розповіді про Клеопатру. В антистрофі II, якою закінчується стасим четвертий, Хор оплакує трагічну долю Клеопатри: «Дитя богів, та сиві мойри / Вже перейшли путь їй, о дитино!» (986-987). І знову лейтмотивом звучить тема невідворотності долі – незалежно від обставин чи походження, змінити рішення Мойр нікому з людей не під силу. Хор звертається до Клеопатри тим самим ласкавим і співчутливим словом, яким в строфі I Хор називав Данаю *ὦ παι* (о дитино, 985) і яким Хор звертається до Антігони (855). І це своєрідний маркер, за яким можемо впізнати «про-антігонівський голос».

У міфічній історії Клеопатри прочитуються спільні з історією Антігони образи-символи. Це зокрема образ печери: Клеопатра народилася і виросла в печері, Антігона має поховати в печері своє молоде життя. Другий маркер – це мотив помсти: «І лиш очниці невидючі / З ясных небес помсти їй волали – мачусі» (975-977). Згадаймо, як в кінці коммосу Антігона вболіває всім серцем, щоб її

⁵³ Діодор Сицилійський, Історична бібліотека, кн. IV, 43

⁵⁴ О.М. Фрейденберг. *Миф и литература древности*. Москва: Восточная литература 1998. С 483.

⁵⁵ *Словник античної міфології* / Уклад. І. Козовик, О. Пономарів. Київ: Наукова думка 1989. 240 с.

кривдників також покарали: «...не більше їм / Бажаю зла, аніж від них зазнала я» (927). Третій маркер – це мотив насильства: у міфічній історії Клеопатри об'єктами насильства є два брати, у трагедії Софокла – дві сестри, Антігона та Ісмена. І там і тут звучить тема сімейного насильства – злочину, за який Креонтові також доведеться відповідати перед богами.

В останніх рядках стасиму четвертого виразно лунає голос, що підтримує Антігону: «[...] вражає, що голос, який раніше розглядав події з його [Креонта] точки зору, більше не лише не підтримує правителя, а неявно навіть засуджує його за кривду, якої він завдав обидвом сестрам»⁵⁶.

Цей стасим – це своєрідна точка переходу в площину іншого бачення у сюжетотворенні аналізованої трагедії. Водночас його функція ретардаційна: після кульмінаційно-напруженого коммосу, глядачеві дарується нагода перепочити, щоб набратися сили духу для співпережиття з героями наступних ударів, якими вже вагітна їхня доля.

Дослідники сходяться на думці, що цими міфами Хор все ж не виправдовує вчинку Антігони. На думку Доріс Пост, голоси Хору і в цьому стасимі втримують рівновагу: з одного боку Хор засуджує Креонта за його жорстокий вирок Антігоні, а з іншого боку, Хор вважає саму ж Антігону відповідальною за те, що її чекає така сумна доля.⁵⁷

Стасим четвертий переносить глядача у міфологічний вимір. Але ні учасники Хору старійшин, ні глядачі ні на мить не забувають про трагічні колізії, в яких перебувають головні герої. Стрімкий розвиток сюжету, що невпинно наближається до трагічного розв'язку, на якусь мить ніби зупиняється. Така зупинка є нагодою для глядача переосмислити головний конфлікт, усвідомити свою позицію у ставленні до героїв перед тим, як Хор остаточно розставить всі акценти.

⁵⁶ Post, с. 161

⁵⁷ Post, с. 163

2.6. Стасим п'ятий і єднання двох голосів Хору

Останній стасим Хор виконує після драматичного діалогу між Креонтом та віщуном Тіресієм. Віщун намагається переконати правителя скасувати наказ, адже його наслідком стане гнів богів, що неухильно падає на місто: «Напасть цю терпить місто через вирок твій / Всі вівтарі в країні й хатні вогнища / Птахи пооскверняли та бездомні пси / Що трупом Полініковим живилися. / За це боги ні молитов, ні полум'я / Жертовного не хочуть і приймають од нас» (1015-1020). Але не слово віщуна, а якраз застереження Хору старійшин заставить Креонта переглянути його згубне рішення. Однак станеться це просвітлення з Креонтом надто пізно.

Стасим п'ятий побудований у формі гіпохерми – закличного процесуального гімну до Діоніса. До такого ліричного жанру Хор звертається у драматичному дійстві, коли закликає бога-покровителя театру з'явитися на влаштованому в його честь святі (згадаймо пісню Хору в пароді), або щоб запобігти страшній біді.⁵⁸ Так і в стасимі п'ятому Хор оспівує чесноти Діоніса і просить його прийти і відвернути страшну біду, якої зазнало місто. Стасим п'ятий можна назвати «одою надії», що спалахує і враз згасає.

Форми звертання Хору – вживання кличного відмінка («о Вакху» 1121), другої особи («ти» 1130), та імперативи («зійди», «прийди» 1143, 1148) вказують на суб'єктивізм позиції (як це було в третьому стасимі у звертаннях до Ероса), що ослаблює авторитетність Хору і дає зрозуміти, що його надіям не суджено здійснитись: як і вся родина Антігони, сім'я Креонта теж заплатить велику ціну за гординю батька.

У стасимі п'ятому продовжують лунати два голоси Хору. Гієратичний голос вшановує і оспівує Діоніса; громадянський голос творить благальну молитву, просить Діоніса вберегти місто. Хор більше не підтримує Креонта, а, навпаки, бачить саме у ньому загрозу для існування полісу. Врешті конфлікт між голосами Хору сходить нанівець і обидва голоси єднаються, щоб зазвучати в унісон.

⁵⁸ Post, 164

Старійшини знову опиняються в ролі незалежного і відстороненого спостерігача аби в наступному коммосі підсумувати те, що сталося і винести із трагедії для глядачів і самих героїв (можливо, і для самих себе) головну мораль трагічного дійства.

2.7. Другий коммос та роль завершальної пісні

Завершується «Антигона» коммосом другим, який довершує твір Софокла, з'єднуючи трагедію в єдине художнє поетичне ціле. Якщо коммос перший був спільним плачем Хору та Антигони, в якому Хор водночас засуджував героїню і висловлював їй співчуття і симпатію, то коммос другий в ексоді хору – це оплакування страшної помилки Креонта – «похибу розуму нерозумного» (1263) (грец. φρενῶν δυσφρόνων ἀμαρτήματα). Ця помилка перетворила все його життя, а отже і його самого в руїну. І лірична пісня Хору є саме тим елементом, який для глядача/читача досконало передає суть того, що відбулося на сцені і залишає місце для подальших роздумів та висновків.

У цьому коммосі оспівано трагічні наслідки рішення правителя: в ексоді ми разом з іншими персонажами дізнаємось про самогубство Антигони й Гемона, в коммосі – про смерть Еввідіки, дружини Креонта. Правителю залишається тільки оплакувати смерть близьких, і звинувачувати себе у скоєному. Здається, що роль посередника і оповідача подій тут перебирають на себе перший і другий вісники – саме вони повідомляють Креонту й Хору старійшин про те, що сталося. Хор однаково з Креонтом є реципієнтом цієї інформації, реакцію на яку можна простежити в кінцевих рядках твору. На мою думку, цей коммос, на відміну від попереднього, не є «спільним плачем Хору разом з персонажем». Адже у попередньому стасимі ставлення старійшин до Креонта суттєво змінилося, і жалю та співчуття в їхніх словах ми вже не відчуваємо. Цей коммос – це передусім плач самого правителя. Щодо постаті Хору як колективного учасника подій, то завершальна частина ексоду більше схожа на спільний «плач» старійшин з глядачем. Хор знову перебирає на себе роль окремого споглядача і разом з нами дивиться на страхітливі наслідки трагічних рішень та дій головних героїв.

Персонаж Хору в цьому коммосі, на перший погляд, мало значущий в сюжетотворенні – основними тут є репліки Креонта та вісників. Проте слова Хору, що лунали в попередніх хорових частинах, органічно пов'язні з подіями, що зараз відбуваються на сцені. Креонт голосить «Все, що мав – згубив, лиш нестерпної / Долі впав тягар на чоло мені» (1345-1347). Це ніби втворює стасиму четвертому, коли Хор, розповідаючи міфічні історії, застерігав про невідворотність Долі, визначеної і приготованої невблаганними Мойрами.

Безумовно, найголовнішими в ліричній пісні ексоду є останні слова, з якими Хор покидає оркестру:

Запукою щастя лиш мудрість одна
Може стати, й нікому не вільно богів
Зневажати. Зухвальців зухвалі слова
Доля їм повертає в ударах важких
І під старість лише
Запізнілої мудрості вчить їх (1348-1353).

Слова «нікому не вільно богів зневажати» остаточно переконують нас у тому, що два голоси Хору – громадянський та гієратичний, не просто з'єднуються в гармонії, але й лунають в унісон: вони більше не роздільні; а згадка про роль Долі підсумовує слова Хору в четвертій пісні.

В оригіналі слово «мудрість» – φρονέω – перекладається також як «бути в здоровому глузді», «свідомим», «розсудливим». Всі ці значення протилежні тим рисам, які примушують нас чинити неправильно й негідно, і які погубили персонажів трагедії – «безумство», «шал», «свавілля», на які людину штовхає чи то сила Ероса, чи то її власна гординя.

Вислів «у старості мудрості вчить» є дещо дивним у стосунку до Антігони і Креонта, адже обоє вони до цього етапу життя не дійшли.⁵⁹ Тому цілком ймовірно, що старійшини говорять і про себе: Хор підсумовує цю проблематику не тільки для глядача/читача, але й для самого себе.

⁵⁹ Post, с. 177

До того ж, з вуст Хору така розв'язка не тільки ставить крапку в трагічному дійстві – трагічному для обох протагоністів. Після співпережитого з протагоністами страждання, страху й горя, для глядачів ця пісня довершує катарсис. Даруючи своєрідне відчуття гармонії й проливаючи промені світла в спустошені після перегляду жорстоких сценічних перипетій душі глядачів, хорова лірика є тим абсолютним естетичним елементом, що завершує твір емоційною розв'язкою. На таке здатна тільки поезія.

РОЗДІЛ III

АНАЛІЗ ХОРОВИХ ПАРТІЙ В «АНТІГОНІ» ЖАНА АНУЯ

«Антигона» Жана Ануя не тільки вказує на поновлений інтерес модерних письменників до античних творів та сюжетів. Крізь дві трагедії можна простежити ключові зміни, які відрізняють античну та сучасну драму. З усіх персонажів трагедії, саме Хор зазнає чи не найбільшої трансформації. Роль Хору і його функціональне призначення змінюються настільки, що в ньому заледве простежуються формальні контури античного прототипу, а первісне функціональне навантаження в художньому зображенні трагічного дійства зазнає принципового переосмислення. Жан Ануй використовує ту ж фабулу, що і Софокл, проте його персонажі опиняються в актуальному для них історичному та політичному контексті. Таке «заземлення» в сучасні історичні обставини значно вплинуло як на мову та поведінку героїв, так і на загальну атмосферу обрамлення сценічних подій. З нових героїв з'являються Годувальниця – нянька Антигони, та Юний челядник – царський прислужник Креонта. Замість одного стража драматург зображує кількох гвардійців, які грають в карти, а головні герої збираються на вечірки, розважаються, танцюють і п'ють каву. І хоч античні герої наділені сучасними рисами і поводяться за звичаями модерного суспільства, Ануй чомусь поміщує їх в стародавньому полісі – в античних Фівах. Тому його «Антигона» стає «позачасовою», адже художній простір, в якому відбуваються події французької драми не позначений хронологічними маркерами, які б закорінювали його в античну чи модерну епоху історії людства⁶⁰. Відтак все, що відбувається в цьому просторі позбавлено історичної конкретики і набуває філософського узагальнення.

3.1. Роль Прологу в «Антигоні»

Жан Ануй повністю відкидає традиційний античний образ хору: замість групи фіванських старійшин на сцену виходить Хор у складі тільки однієї особи.

⁶⁰ P. Conradie. The Antigone of Sophocles and Anouilh – a comparison // *Acta Classica*, Vol. 2, 1959. p. 11 [Електронний ресурс] // Режим доступу: www.jstor.org/stable/24591094

Він один повинен стати незалежним спостерігачем і коментатором подій, на чий судження можуть розраховувати глядачі задля кращого розуміння трагедії.

Головні відхилення Ануєвої драми від античного прообразу помітно вже у тій композиційній частині, яка називається прологом. У Софокла пролог був представлений діалогом між Антігоною та Ісменою. Саме цей діалог між двома сестрами вводив глядача/читача в контекст трагічного конфлікту, що буде розгортатися далі. В Ануя ж, пролог «персоніфікований», і після ремарки, яка зазначає вихід Прологу на сцену, саме він починає п'єсу. Перед дослідниками постає питання, щодо визначення того, ким є цей персонаж і як він відрізняється від Хору: його не зазначено в списку дійових осіб, а той самий актор згодом гратиме роль Хору. Хоч Ануї розмежовує Пролог і Хор, ці герої в трагедії не ідентифікують себе, тому для аудиторії, вони, ймовірно, мають бути одним і тим самим персонажем⁶¹. Така переміна ролей одного актора на сцені є характерним елементом модерністичної поетики Жана Ануя.

Одразу видно значну зміну у самому наративі трагедії: Пролог представляє аудиторії персонажів, яких готуються зіграти, присутні на сцені актори: «Ось персонажі, які зіграють для вас історію Антігони. Антігона – це маленька чорнявка, що сидить отамо і нічого не каже»⁶². Цікаво, що Ануї використовує термін «історія» (фр. *l'histoire*), а не «трагедія», чи «п'єса». Це слово-термін вказує на те, що у французькій «Антігоні» актори на сцені усвідомлено відмежовують себе від героїв, яких мають зіграти. Такий акцент далі суттєво вплине на рецепцію загальної проблематики. Спінглер⁶³ вважає, що таке відокремлення актора від героя, особливо в образі протагоністки, є досить суттєвим для самої теми трагедії: Пролог, тобто Хор, встановлює більш віддалену перспективу погляду на всю п'єсу, і цю трагедію ми сприймаємо радше «на відстані», ніж проникаємо глибоко в сюжет.

⁶¹ A. Rich. *Reconfiguring the Chorus: Adaptations of the Greek Tragic Chorus Since World War II*. University of Toronto, 2012. С. 52

⁶² Ж. Ануї. Антігона. Український переклад цитат з драми Жана Ануя "Антігона" подаємо в перекладі Катерини Квітницької-Рижової за виданням: Сучасна французька драма ХХ століття. Київ 1998. С. 212-250.

⁶³ M. Spingler. Anouilh's Little Antigone: Tragedy, Theatricalism, and the Romantic Self // *Comparative Drama* Vol. 8, No. 3, 1974. p. 10 [Електронний ресурс] // Режим доступу: <https://www.jstor.org/stable/41152451>

У пролозі Софокла ми дізнались, що Антігона має намір здійснити заборонений поховальний обряд. В пролозі Ануя ми отримуємо опис всіх персонажів, адже тільки після того, коли ми «з усіма ними познайомилися, вони можуть приступати до втілення своєї історії». Тут викладено також коротку передмову про конфлікт між Полініком та Етеоклом.

Характеристики персонажів доповнені і натяками на те, що чекає їх далі в драмі. Представляючи протагоністку, Пролог згадує: «Вона думає про те, що має померти, що вона молода і тепер могла б тішитись життям»⁶⁴. А Гонець, поводитьсь відсторонено, бо «він уже все знає»⁶⁵. Опис Еввідіки, що плете поруч із Годувальницею, – «вона продовжуватиме плести протягом усієї трагедії, доки не прийде її черга встати й померти»⁶⁶ – не просто знайомить з героїнею, а й настільки відкриває її подальшу історію, що на сцені вона більше не з'явиться.

Основна відмінність між персонажами тут полягає у тому, що Пролог-Хор не має наміру ідентифікувати себе і брати участь в тих подіях, які відбуватимуться на сцені. Закінчується пролог ремаркою: «Поки Пролог говорив, дійові особи одне по одному зникали зі сцени. Щезає і сам Пролог»⁶⁷. Як бачимо автор, свідомо і продумано, а ще можна сказати – цілком в дусі модерністичної поетики, ототожнює структурний елемент п'єси з персонажем. Наступний важливий відхід від автентичної поетики античної трагедії полягає в тому, що в «Антігоні» Ануя з'являються авторські ремарки, які умовно розділяють французьку драму на дії, тоді як в античній трагедії таку функцію виконують стасими, тобто ліричні пісні Хору. Ознайомлення з долею героїв, дає авторові змогу зробити акцент не на тому, що на сцені відбудеться, а на тому як саме це відбудеться. У такому ж світлі можна розглядати і драму Софокла: зазвичай антична аудиторія була знайома з сюжетом міфу, який запозичував автор, і звертала увагу передусім на те, як поет опрацьовує історію і представляє її на сцені⁶⁸. Тому Пролог, який згодом виступатиме в ролі

⁶⁴ с. 212

⁶⁵ с. 213

⁶⁶ Там само.

⁶⁷ с. 214

⁶⁸ В. Н. Ярхо. *Семь дней в афинском театре Диониса*. Москва: Лабиринт 2004. С. 33

Хору, можна частково пояснити прагненням автора ознайомити глядачів з передбачувано невідомою для когось фабулою, і досягти того самого ефекту, що і в античному театрі: глядачі знатимуть, що відбуватиметься, але завдяки майстерності поета, переживуть всі емоції, наче не очікували такого трагічного розвитку подій.

3.2. Хор Жана Ануя та його вплив на трагедію

Розвиток драми та особливості її постановки в сучасному театрі не залишили місця для того хору, який хоча б віддалено нагадував свого античного попередника. В своїй адаптації давньогрецького твору Ануї, проте, залишає цього персонажа. Хоч він частково і виконує ті функції, які належали Хору старійшин в «Антигоні» Софокла – представлення персонажів, пояснення сюжету, авторський погляд на проблему – його роль у структурі та сюжетотворенні набагато менша, якщо не зовсім зредукована.

У Софокла важливе місце займають ліричні відступи Хору у вимір міфології чи історій відомих героїв. Міфологічні сюжети часто не містять прямих посилань на події трагедії, але майже кожен стасим відкриває певні спостереження, висновки, чи авторське бачення проблеми, де Хор веде діалог з протагоністами, хоч і в досить завуальованому вигляді. Крізь різноманітні сюжети, ми також отримуємо відокремлений погляд на основні аспекти конфлікту в п'єсі – протистояння людської *ἄβρις* та божественного закону. І якщо Хор у трагедії Софокла підкреслює ідейну конфронтацію та відкриває ширший погляд для аналізу «Антигони» як трагедії-диптиху, аналіз партій Хору в Жана Ануя дає зрозуміти, що п'єса французького драматурга відрізняється не тільки за структурою, але й за головною темою.

3.2.1. Хор і трагедія

Перший вихід Хору відбувається після того, як дізнаємось, що наказ правителя порушили – ймовірно, переступ вчинила сама Антигона. Слова, з якими персонаж виходить на сцену, здається, не додають нічого до сюжету: «Ну от. Тепер

пружина натягнута. Надалі вже події розгортатимуться самі собою. Саме в цьому полягає зручність трагедії»⁶⁹ – Хор ніби знімає з себе та з інших героїв будь-яку відповідальність, нагадуючи, що події розгортатимуться самі. Про те, що станеться, нам на початку твору вже повідомив Пролог. Далі все залежатиме від самої специфіки трагедії: вона, ніби машина на колесах, «котиться» сама.

Ця партія Хору, на перший погляд, зовсім не стосується конфлікту і головної тематики. Персонаж Хору порівнює трагедію з драмою, вважаючи, що перша є надійною та безкорисливою, а друга – негідною та утилітарною. Словам Хору про значущість та користь трагедії передує Гонець, який повідомляє Креонта, що хтось порушив наказ. Здавалося б, ось зараз Хор повинен підкреслити чи пояснити зачин головного конфлікту «Антигони». Але тут бачимо, що головна ідея софоклового твору повністю втрачає свою релевантність. «Трагедія – то є чиста, то є надійна річ, відпочинок в ній забезпечено»⁷⁰ – замість питання про авторитетність хору, тут постає питання про авторитетність трагедії як жанру. Хор не дає жодної рефлексії щодо зачину конфлікту, що дуже відрізняється від хорової пісні фіванських старійшин, які у першому стасимі оспівують людську велич, але й нагадують водночас про людську гординю, підкреслюючи основне протистояння у творі.

Далі Хор провадить, що дивлячись трагедію, глядач може бути спокійним, бо всі персонажі, по суті, є невинними. «Ну то й що з того, що одних убивають, а інші самі вбивають? Це швидше питання розподілу ролей»⁷¹ – це не просто репрезентує зміну конфлікту в порівнянні з трагедією Софокла, а в художньо-саркастичний спосіб заперечує її. Розмежування акторів та ролей не дає можливості одразу висвітлити головну проблему, вона стає більш незрозумілою та розмитою, а про головне протистояння античної «Антигони» не згадано зовсім.

⁶⁹ с. 227

⁷⁰ с. 228

⁷¹ Там само.

3.2.2. Хор і головний конфлікт «Антигони»

За структурою, далі іде агон між протагоністами, і в обох творах полеміка між Креонтом та Антигоною є чи не головною сценою. Якщо в трагедії Софокла кожен протагоніст має свою непохитну позицію (Антигона – вважає божественний закон головним мотивом свого вчинку і готова нести за це покарання, а Креонт – не бажає слухати нікого, крім свого «раціо», бо вважає, що його слово – закон), то в Ануя Креонт лагідно вмовляє дівчину передумати, а сама Антигона, здається, не знає, за що має вмерти⁷². Взагалі, діалог між двома протагоністами навряд чи несе тут характер агону. Їхня розмова підкреслює родинний зв'язок, де Креонт ніби просто «виховує» свою племінницю. Головним мотивом для похорону брата в Антигони, крім сімейного обов'язку, виступає те, що «ті, хто лишається без поховання, приречені вічно блукати й ніде не знайти спокою»⁷³. З одного боку, так само вважає протагоністка Софокла, а з іншого – Антигона Ануя ні разу не згадує про роль богів чи вищий закон, який потрібно шанувати: ймовірно, вона в них просто не вірить. Мотиви протагоністки набувають цілком іншого характеру: Антигона прагне поховати брата «для себе», а не «для богів». В той час як «античний» Креонт не заперечує закону богів, однак вважає свій царський указ вищим, в драмі Ануя правитель повністю заперечує все, що вказувало б на існування якихось «надземних» причин і називає поховальний обряд «сміховинною перепусткою, пересічним шемотінням над домовиною» та «абсурдом»⁷⁴. Найцікавіше, що Антигона з ним погоджується («Так, це абсурд!»)⁷⁵. З такого «агону» помітно, що загалом, всі божественні мотиви, які фігурували в Софокла, Ануї в образі Креонта замінює на політичні: «Я не хочу, щоб ти померла наслідок політичної гри. [...] і ти, твій Полінік, ця оплакувана тінь [...] і всі твої високі душевні поривання – все разом є нічим іншим, як політикою»⁷⁶. Спінглер⁷⁷ вважає, що Креонт прагне переконати дівчину в тому, що жодного

⁷² P. Conradie. The Antigone of Sophocles and Anouilh – a comparison // *Acta Classica* Vol. 2, 1959. С. 15 [Електронний ресурс] // Режим доступу <https://www.jstor.org/stable/24591094>

⁷³ с. 231

⁷⁴ с. 234

⁷⁵ Там само.

⁷⁶ с. 235

⁷⁷ M. Spingler. Anouilh's Little Antigone: Tragedy, Theatricalism, and the Romantic Self // *Comparative Drama*.

етичного виправдання для поховання не існує. Таким представленням головного конфлікту Ануй по суті заперечує моральні цінності трагедії, що їх мала б уособлювати протагоністка.

Партії Хору в Жана Ануя є одним з головних елементів, які засвідчують, що трагедія французького драматурга – це вже не трагедія-диптих, як це було в античного поета, і що у французькій драмі на кону представлено зовсім інший конфлікт. І навіть якби такий конфлікт в цій трагедії був, навряд чи Хору вдалось би розвинути та зобразити його так, як це зробив Хор фіванських старійшин. Оскільки Хор в Жана Ануя – персонаж одноосібний, він втрачає ключові функції, якими був наділений його античний попередник – підтримувати то одну, то іншу сторону конфлікту, давати незалежну оцінку подій і вести полеміку, створюючи поетичну ілюзію внутрішньої боротьби у пошуку істини на тлі складних моральних колізій.

Жан Ануй також суттєво скорочує хорові партії. Кожен стасим в «Антигоні» Софокла відтіняє попередні дії, дає аудиторії можливість передихнути або ж готує її до неминучої трагічної розв'язки. Це не тільки обрамлює та збагачує зовнішню структуру усього твору, але й підкреслює мотиви протагоністів, дозволяє поглянути на «ширшу картину» та проаналізувати проблему з різних точок зору.

Міфи та легенди, які звучать з уст античного хору, можна читати та інтерпретувати щодо їхнього відношення до подій трагедії абсолютно по-різному, адже цьому сприяє сама особливість міфології з її множинністю прочитання, де чи не кожен міф містить в собі різні варіанти розвитку подій. Кожну історію можна розбивати на все менші та менші елементи і шукати в ній натяків і посилянь до подій трагедії, де не знайти, як це часто буває в поезії, якогось універсального та однозначного закладеного сенсу.

Репліки Хору в Ануя майже всюди обмежуються незначними коментарями чи зауваженнями щодо дій чи вчинків героїв. Окремих партій, окрім як завершальної промови, Хор більше немає. По суті, він тільки розділяє дії,

підсумовуючи те, що сталося, або ж пояснюючи, що буде далі: «Ото й по всьому. Все скінчилося для Антігони. Тепер наближається Креонтова черга. Всі вони мусять пройти через це горнило»⁷⁸ – проголошує Хор, коли Гвардієць виводить Антігону на страту. І якщо в Софокла в цьому моменті трагічного сюжету на повний голос звучав ліричний плач, де старійшини й протагоністка разом оплакували її нещасливу долю, то тут Хор залишається байдужим і просто констатує факт. Впродовж усього твору, він також підкреслює розмежування героїв та їх ролей, як це було в пролозі: «Але ти ще не відіграв своєї ролі, Креонте. Тобі доведеться ще про дещо довідатися» (с. 249) – в Ануя Хор повідомляє звістку про самогубство його дружини Еввідіки і переймає на себе роль Вісника, що дозволяє говорити про епізацію Хору в «Антігоні» Ануя. На думку Спінглера, Хор відкриває дві перспективи для трактування образу Антігони – в ній можна бачити не тільки трагічну жертву, а й трагічну акторку, а сама романтизована постать героїні підкреслює в ній, на думку дослідника, занепад трагічного міфу. «У певному сенсі, Ануї через Креонта та Хор видалив грецький міф, а театральність п'єси – це те, що залишається, коли залишається ностальгія за втраченою силою трагічної форми передавати мудрість»⁷⁹. А тому можна стверджувати, що зміни, які Ануї застосував щодо образу Хору, призвели до втрати цієї «трагічної мудрості», чи, іншими словами, до втрати головного сенсу трагедії, розкритого Софоклом через представлений у його трагедії конфлікт. Так дослідження Спінглера відкриває один з можливих шляхів аналізу трагедії саме через вивчення функцій Хору і його місця в драмі сучасного драматурга.

З іншого боку, Еліс Річ вказує на те, що у розмові з персонажами Хор видається по-справжньому важливим тільки в декількох сценах⁸⁰. По-перше, в сцені, коли Хор звертається до Креонта, після того, як той велить стратити Антігону: «Ти збожеволів, Креонте. Що ти зробив? [...] Не дай померти Антігоні, Креонте! Всі ми впродовж століть носитимемо в серці цю рану»⁸¹. Хор однозначно

⁷⁸ с. 248

⁷⁹ Spingler, с. 229

⁸⁰ Rich, с. 74

⁸¹ с. 243

засуджує рішення правителя, і в цій ситуації він опиняється, очевидно, на стороні протагоністки. Варто зауважити, що в Антігоні Софокла, саме Хор зрештою став тим персонажем, який остаточно переконує Креонта скасувати указ. Після того, як віщун Тіресій виголошує своє страшне пророцтво, старійшини, мабуть, зі страху викликати гнів богів, просять Діоніса змилюватись над містом (стасим п'ятий) і радять правителю змінити своє рішення. Хоч впродовж усіх своїх партій хор підтримував то одну сторону, то іншу, зрештою, після багатьох конфронтацій гієратичного та громадянського голосів Хору, він опиняється на стороні божественної справедливості. Значною відмінністю тут є те, що головним аргументом захисту протагоністки з боку Хору в Ануя виступає застереження: «вона ще дитина, Креонте»⁸², а не те, що її рішення є правильним чи не вартим осуду. Такі аргументи лишень підсилюють втрату в «Антігоні» Ануя розділення двох голосів, які б підтримували когось з протагоністів чи висвітлювали ту чи іншу точку зору.

3.3. Хто перехоплює функції Хору в Ануя: порівняння зі Софоклом

Стверджувати, що через таке зображення Хору, драма Ануя є позбавленою сенсу чи трагічного конфлікту, було б, звісно, помилковим твердженням. Однак правдою є те, що Хор в Ануя не є тим персонажем, який дає можливість глядачеві/читачеві зрозуміти інтенцію автора чи суть фабули. Водночас Хор не повністю відокремлюється від сценічної дії: він коментує репліки героїв, спілкується з персонажами, часом навіть щось радить⁸³. Проте ті функції, які виконував хор у Софокла, тут перехоплюють інші персонажі.

В античній трагедії одна з головних функцій хору – викликати певне емоційне напруження, аби в кінці глядачі очистились і прийшли до стану рівноваги. В Ануя Хор – одноосібний персонаж, а функції античного Хору «розподілені» між кількома різними персонажами – Прологом (він і є Хор), Годувальницею, гвардійцями, та Юним челядником. Можна висловити гіпотезу, що у такий спосіб

⁸² Там само.

⁸³ Rich, с. 73

відбувається певна епізодія цього персонажа. І якщо розглядати Хор як ідеального глядача, то в цій сучасній драмі він є персоніфікованим відображенням дійсності. Хор виконує функцію своєрідного дзеркала, в якому відображається образ суспільства, якому ця трагедія адресована.

Крізь такі «втрачені» функції, Хор увиразнює ті ознаки, які є спільними і відмінними між двома п'єсами. Для прикладу, в обох творах Гвардієць/Страж повідомляє Креонту, що хтось намагався здійснити поховальний обряд. У Софокла після цієї сцени йшов перший стасим, де Хор, споглядаючи й аналізуючи вчинки персонажів, намагався пізнати і засудити дивну природу людини. Ануй усуває зі своєї п'єси навіть такі важливі структурні та сюжетні елементи як стасими, але додає до своєї інтерпретації чимало деталей із сучасного контексту. У французькій «Антигоні» Гвардієць повідомляє, що на «місці злочину» знайшли *дитячу* лопатку як доказ того, що це була Антигона (згодом ми дізнаємось, що це лопатка Полініка). Можливо, ця річ символізує її юність і невинність, що мали б підкреслювати трагізм її долі. У Софокла до діалогу долучається Провідник Хору, і саме він пропонує тему божественного втручання в долю людини: «Давно, державче, у думках плелось мені / Чи не боги то, справді, учинили це?»⁸⁴. В Ануй Хор не долучається до діалогу, а сам правитель звинувачує у скоєному жерців, нівелюючи їхню роль в суспільстві крізь власні упередження та висловлюючи здогад, що вони використали дитину у власних цілях – він бачить їх навіть як певну політичну загрозу: «Дитина!.. Вони (жерці) мабуть вирішили, що це буде більш зворушливо»⁸⁵.

Про характер поховання ми дізнаємось, що «... землю він [хтось] пожбурих прямо на труп. Згідно зі *звичаєм*» (фр. «*Selon les rites*»)⁸⁶ В українському перекладі слово «звичай» наділяє поховальний обряд конотацією традиції, чи суспільних норм, а не гієратичним підтекстом чи вірою в загробне життя душі. Проте, французький термін *le rite*, крім значення «статут» має й інші варіанти перекладу,

⁸⁴ с. 278-279

⁸⁵ с. 226.

⁸⁶ Там само.

такі як «ритуал» чи «обряд», що безперечно розширює межі інтерпретаційного поля.

Після діалогу з гвардійцем, правитель звертається до Юного челядника – персонажа відсутнього в античній трагедії: «А ти міг би померти за мене? Чи пішов би ти на таке зі своєю іграшковою лопаткою?»⁸⁷ Креонт посилається на те, що челядник також дитина, але найголовніше тут помічаємо роль слуги як своєї довіреної особи, тоді як в Антігоні – це її Годувальниця. Оскільки протагоністи не можуть довіряти Хорові через його відсутність та відокремленість, автор вводить у твір цих персонажів, які перехоплюють функцію античного Хору як надійної незаангажованої у конфлікт особи (*confidant*)⁸⁸.

Деякі важливі теми, як-от прокляття Едіпового роду, у п'єсі Ануя звучать не в піснях Хору, а з уст інших персонажів: в кінці першого стасиму Хор намагається зрозуміти дівчину: «О Едіпа, нещасного батька, дочка! Що з тобою, скажи? [...] / І невже-бо ти царські закони / Так безумно посміла порушить?» (380-383). Ці слова античного Хору різко контрастують з поведінкою Гвардійців, які зловили дівчину на місці злочину, і ведуть полеміку про те, де піти випити: конфлікт відходить на другий план, і навіть більше – він їх взагалі не хвилює. Роль колективного персонажа в трагедії переймають на себе саме гвардійці, а не старійшини, що ще більше акцентує на повному запереченні Ануєм головного конфлікту трагедії Софокла.

Контекстуальну функцію, яка б доповнювала сюжет і допомагала зрозуміти дії протагоністів, Хор в Ануя також не виконує. Зокрема, про проклятий Едіповий рід ми дізнаємось не від нього, як це було в стасимі другому у трагедії Софокла, а від самого Креонта: «Ти успадкувала Едіпову гординю. [...] Вам подавай двобій з долею, зі смертю»⁸⁹.

В «Антігоні» Софокла, плач Хору з протагоністкою, коли та йшла на страту, стає найзворушливішою частиною. Це справжній коммос, який передає всю

⁸⁷ Там само.

⁸⁸ Rich, с. 78

⁸⁹ с. 232

трагічність та несправедливість долі протагоністки. Він дуже важливий для формування емоційної напруги. Здається, що в Ануя цю роль переймає Гвардієць, адже перед тим, як героїня має померти, саме його Антігона називає «останнім людським обличчям в своєму житті». Софоклова Антігона оплакувала свою долю разом з Хором: «Подивіться на мене, старійшини Фів...» (940), а у відповідь Хор співав четвертий стасим, де гірко переплелись долі різних міфічних персонажів, в яких при детальнішому аналізі простежувались непрямі алузії до долі протагоністки чи правителя. Замість жалібної пісні з хором, Ануєва Антігона оплакує свою долю перед байдужим Гвардійцем, що також знецінює конфлікт в очах тогочасної аудиторії. Однак ці сцени в Ануя і Софокла мають одну й ту саму функцію – показати глядачеві, що протагоністка не хоче помирати⁹⁰. Ануї підкреслює це кризь черствість Гвардійця, Софокл – кризь плач і співчуття хору.

Проте в Ануя саме Хор, а не вісник повідомляє Креонту про смерть Еввідіки – це ще один момент, де Хор набуває епічності і функціонально долучається до розгортання сюжету Тут Хор, на відміну від античної трагедії, не бере участі у формуванні морального висновку для протагоніста: виразного каяття, як і бажання скасувати закон, в образі Креонта не простежується. Замість цього, він радше просто мириться з таким становищем, адже, як згадував на початку Пролог, все сталося так, як мало статись – ті що мали померти – вмерли: «І вона [Еввідіка] теж. Всі вони сплять. Це добре. Важка сьогодні видалася днина»⁹¹. І якщо порівнювати дві трагедії, то можна стверджувати, що на відсутність розвитку персонажа, вплинула і відсутність колективної спільної позиції авторитетних діячів суспільства, якими в Софоклівій трагедії були фіванські старійшини. Тому відчутно, що місце й позиція персонажа Хору справді значно впливає на сюжет та розвиток самих героїв. Креонт тільки визнає неправильність свого рішення після звернення до Юного челядника: «Ти збожеволів, хлопче! Краще б ніколи не виростати»⁹². Авторитет Хору тут на себе переймає маленький слуга правителя:

⁹⁰ Conradie, c. 15

⁹¹ c. 250.

⁹² Sheu, c. 8

коли Хор каже йому, що він лишився зовсім самотнім, той звертається саме до Челядника, і, відігравши свою роль, вони разом покидають сцену. Хоч його юність, навіть дитячість, контрастують і доповнюють до Креонтової критики про «складність дорослого життя», діалог з ним не дозволяє належно підсумувати прогрес чи регрес розвитку персонажа: авторитетність фіванських старійшин проти малого слуги відрізняється колосально, а через відсутність колективного голосу Хору, читачеві/глядачеві важче відкрити для себе головні висновки щодо постатей персонажів у п'єсі, після того, як останні покинули сцену.

3.4. Замість коммосу/ексоду

В античній трагедії, в «Анітгоні» Софокла зокрема, одною з цілей Хору є завершити твір так, щоб глядач покинув театр з відповідними душевними коливаннями та висновками. Кінцеві рядки – це розв'язка трагедії, де голоси Хору нарешті єднаються, та залишають післясмак завершеності і гармонії. Очевидно, у п'єсі французького драматурга практично не збережено структури античної трагедії, і коммоси, як і стасими – відсутні. Проте на сенсовому рівні, кінцівка також зазнає чимало змін. Після знайомих вже сюжетних перипетій, Хор виходить на авансцену, і підсумовує п'єсу. Але, на відміну від трагедії Софокла, кінцевим висновком тут є тільки те, що деяких персонажів спіткала смерть, а інших – ні. «Всі, хто мусив померти, померли. І ті, хто вірив у щось, і ті, хто вірив у протилежне, і ті, хто геть ні в що не вірив [...]»⁹³. По суті, таке завершення Хору підсумовує відсутність конфронтації певних протилежних моральних чи ідейних цінностей, і це відрізняє «Антигону» Жана Ануя чи не найбільше. Коли Хор каже, що протагоністка «обов'язок свій виконала», він згадує, що «її більше не тіпає та *пропасниця* (фр. *fièvre*), природу якої ми довіку не збагнемо»⁹⁴. В певному сенсі, Хор сам собі суперечить, бо про який обов'язок може йти мова, якщо мотиви героїні прирівнюються до хвороби.

⁹³ с. 250

⁹⁴ Там само.

Хор не останнім покидає сцену – на ній залишаються ще декілька гвардійців, які безтурботно грають в карти. Така кінцівка не тільки нагадує про сучасний контекст трагедії, але й підкреслює регрес «морально-етичної» функції античної трагедії, підтверджуючи слова Хору не тільки про те, що «все скінчено», але, й по суті, що все це не мало надто важливого значення. Власне, саме Хор, надто вже у порівнянні з Хором фіванських старійшин, найбільше репрезентує втрату трагічності та головні відмінності двох п'єс. Якщо в Софокла ліричні партії розгортали полеміку, багатосенсовість та різноманітний простір для інтерпретації, то в Ануя Хор тільки підкреслює їхню відсутність; він не доповнює п'єсу, а, скоріше, звужує її тематичний спектр та обмежує емоційну і катарсичну складову.

Отож, одною із найголовніших відмінностей, між Софокловим та Ануєвим Хорами є саме відмінність у залученості Хору до творення дії. Якщо в Софокла Хор подекуди має важливе значення для розвитку сюжету (наприклад, коли саме старійшини переконують Креонта змінити своє рішення щодо заборони поховання Полініка), то в Ануя Хор участі в дії, загалом не бере.

З аналізу хорових партій в трагедії Софокла, помітно, що його персонаж грає надважливу роль і в творенні настрою п'єси, і в безпосередньому розвитку головного конфлікту: протистояння божественного та людського закону. В Жана Ануя персонаж Хору, навпаки, вказує на відсутність такого конфлікту та на висвітлення зовсім іншої проблематики. У Софокла Хор залучений словом, мелодією, ритмом. В Ануя – тільки раціональним словом, а найважливішою його функцією стає оберігання аудиторії від емоційного заангажування в трагедію – саме тому він стає одною персоною.

ВИСНОВКИ

У давньогрецькій трагедії загалом, і в «Антигоні» зокрема, Хор є персонажем поліфункціональним і «в-усьому-сущим»: від пароду і до самого кінця він не покидає оркестри. Хор є тим структурним елементом, що зликовує персонажів трагедії з головними ідеями твору і забезпечує сюжетну і структурну єдність сценічного дійства.

В «Антигоні» Софокла простежуємо два голоси Хору: вони не тільки протиставляються один одному, але й змінюються та еволюціонують, як і самі персонажі трагедії.

Хоч якими недотичними, до сюжету трагедії не були б, на перший погляд, пісні Хору, однак всі вони, по-різному озвучені в пароді, стасимах, коммосах і ексоді, так чи інакше стосуються протагоністів і головної проблематики «Антигоні»: конфлікту між людською сваволею, хай навіть втіленою з цілком позитивних мотивів зміцнення держави, та божественною справедливістю, що в своїй універсальності не знає і не прощає винятків. Немає такої найвищої цілі, щоб для її досягнення можна було розплатитися потоптанням божественного закону. Але зрозуміти і глибоко усвідомити цю істину естетично через сприйняття поетичного твору нелегке завдання. І саме хор в античній трагедії бере на себе роль своєрідного модератора, який допомагає глядачеві пережити «безпорадну розгубленість і темний відчай», щоб вийти з цього емоційного стану іншою людиною, що і сама зазнала внутрішньої метаморфози, переживши разом з героями на сцені свій індивідуальний катарсис. «Послання Хору в ліричних піснях всіх структурних елементів трагедії — це безпорадна розгубленість і темний відчай; але вони цілком співзвучні до подій на сцені, свідками яких ми стали».⁹⁵

У синкретичному жанрі трагедії, яка поєднує в собі епічні, ліричні і власне драматичні елементи, Хор в «Антигоні» Софокла ніколи не позбувається ролі ліричного героя. Інколи він стає учасником дії, що розгортається на сцені, тобто

⁹⁵ R. Coleman. The role of the Chorus in Sophocles' "Antigone" // *Proceedings of the Cambridge Philological Society* New series, No. 18 (198) (1972), p. 4-27. Cambridge University Press. [Електронний ресурс] // Режим доступу: <https://www.jstor.org/stable/44698780>

розчиняється в драматичному елементі сюжетної структури; інколи бере участь в розповіданні подій, яких глядач не бачить на орхестрі, але які пов'язані зі сценічним дійством, тобто розчиняється в епічному елементі сюжетної структури; інколи Хор виступає в ролі ідеального глядача і судді, який не просто спостерігає, а ділиться своїм пережиттям та емоцією від побаченого і почутого, тобто виконує первісно призначену йому роль ліричного елемента у структурі трагедії. У цій своїй головній ролі античний Хор переживає (ἔλαθεν) страх і співчуття, щоб разом з героями очиститися і дати глядачеві зразок ідеального пережиття катарсису.

У всій множинності своїх ролей в сюжетотворенні софоклової «Антигони», у всіх ліричних партіях, які згідно з правилами жанрового етикету поділяються на парод, стасими, коммоси і ексодр, Хор залишається відповідальним за створення своєрідної точки переходу і переводу глядача в площину іншого бачення. У цьому сенсі його функція – по-перше, ретардаційна: щоб дозволити глядачеві сягнути глибини інтерпретаційного узагальнення, хор своїми ліричними піснями сповільнює розгортання сюжетної лінії. По-друге, його функція врівноважувальна – створюючи нагоду для переосмислення кожного наступного кроку трагічного дійства, Хор заспокоює емоції, дарує глядачеві можливість перепочити, щоб набратися сили духа для співпережиття разом з героями наступних ударів, якими вже вагітна їхня доля. І по-третє, функція Хору катарсична: «якщо через співчуття і страх», – як вважав Арістотель, – трагедія приводить до очищення від таких ось почуттів», то можливість такого катарсису закладена в тривимірному мистецтві хорової пісні, що реалізується в слові, мелодії і ритмі.

Антична трагедія, безперечно, мала вирішальний формативний вплив на розвиток драматургічної літератури і театрального мистецтва від еллінстичного періоду європейської історії і аж до наших днів. Однак при порівнянні сучасної драми з класичною античною трагедією, у вічі впадає передусім структурно-композиційна різність обох мистецьких феноменів, що приводить до необхідності розрізнення їх навіть з огляду на жанрове визначення. У сучасній європейській драмі або взагалі відсутній хор, або його імплементація в окремі твори сучасного драматичного жанру, які можна назвати експериментальними, відбувається за

іншими правилами, чи радше без правил, які би слідували канонізованим структурно-композиційним канонам трагедії античного зразка.

Жан Ануй створює свій драматичний твір під промовистою назвою «Антигона» в роки воєнного лихоліття. Прем'єра вистави відбулася у 1943 році в окупованому німецькими фашистами Парижі. І сама назва французької драми, і її сюжет та головні герої, не залишають сумніву, що в основі драми Жана Ануя треба вбачити її античний прототип, а власне геніальну трагедію Софокла. Звернення до античного міфу і до міфічних образів було викликано, мабуть злободенною необхідністю говорити про найважливіше для всіх у цей окупаційний час езоповою мовою. Інакше постановка драми Ануя не відбувалася б у театрі в Парижі допоки влада у столиці Франції перебувала в руках загарбників.

Античний міф з фіванського циклу і головні герої – це те, що об'єднує драму Ануя з античною трагедією Софокла. Попри те, що в «Антигоні» Ануя серед персонажів присутній також Хор, його участь не є визначальною для наслідування структурно-композиційного канону грецької трагедії. В драмі Жана Ануя класичний хор грецької трагедії редукований до одноосібного персонажа. Цікаво, що актор, який грає роль персонажа Хору, водночас грає також роль персоніфікованого Прологу, який на самому початку бере на себе функцію наратора, що створює надзвичайно важливу оповідну рамку. Саме вихід Прологу виконає важливий драматургічний задум автора – він переведе героїв міфу в окупований Париж, зробить їх безпосередніми учасниками історичного епізоду, який переживала Франція і всі глядачі, що зібралися в театрі. У слова персоніфікованого Прологу, що зображає інше обличчя персонажа Хору, Ануй вкладає свій мистецький маніфест життя як гри, де кожний має зіграти свою роль до кінця. Цей епізод треба прочитувати як поетичну метафору історичного часу, що екзистенційно мусить бути прожитий як трагедія. В такому історичному часі ніхто не може відмовитися від ролі в трагедії, яка пишеться тут і зараз.

Герої Ануя в буквальному сенсі «грають своє життя» як перформанс в реальному часі перед реальними глядачами, яким ось зараз запропоновано зробити вибір своєї ролі в трагічному сюжеті історії. В смертельно інфікованому

французькому суспільстві, що розділилося на представників Руху опору і колабораціоністів, обрання ролі могло означати вибір між абсурдом самознищення і доцільністю самозбереження. Такою є перша заувага, щодо ролі Хору в Ануя: він передає свої повноваження, які полягають в допомозі глядачеві переосмислити дії і вчинки головних героїв, Прологові. А Пролог в Ануя проектує епічну ретроспекцію в майбутнє, або іншими словами, переносить міфічну історію в сучасність.

Як зазначає Є. Васильєв, «Пролог і Хор в Ануя є засобами умовної образності, що руйнують «четверту стіну», тобто сценічну ілюзію реальності зображуваного в театрі та водночас є засобами епізації драми: Вони сприяють тому, щоб примусити глядача подивитись на сюжет разом з драматургом новим поглядом, захопити публіку не зовнішньою фабулою, тобто не «тим, що відбувається», а мотивами вчинків, аргументами суперечки, ходом драми ідей, тобто «тим, як відбувається»⁹⁶. Це друга заувага щодо ролі і функції Хору в драмі Ануя.

В драмі Ануя немає місця ні структурно-композиційній схемі його твору, ні в естетичному наповненні, для ліричних пісень хору. Однак Ануї використовує інший спосіб актуалізації ліричного елемента у своїй драмі. Він здійснює це завдяки впровадженню персонажів другого плану, використовуючи ще середньовічний засіб т. зв. амплуа. Саме в такі ролі у драмі Ануя з'являється Годувальниця, фарсово-гротескні гвардійці, Юний челядник. Саме через цих типізованих персонажів другого плану він надає глибокого ліризму образам головних героїв. Це третя заувага щодо Хору в драмі Ануя, якою висловлюємо гіпотезу про те, що персонаж Хору в Ануя ділиться первісно належними хоровими функціями з іншими дійовими особами драми. В діалогах з ними, головні герої набувають психологічної довершеності, зрозумілішими стають мотиви їхніх вчинків, а тим самим увиразнюється драма ідей.

⁹⁶ Є. М. Васильєв. Структурні зміни сучасного драматичного тексту та їх вплив на жанрову динаміку // Є. М. Васильєв. *Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, інновації*. Луцьк 2017. С. 159.

Трагедія Софокла – ідеалістична. Ідеальними треба бачити два головні характери (етоси) його трагедії. Антігона – ідеальна жертва. Її життя – це та ціна, яку вона безкорисливо сплачує за прозріння, яке має пережити Креонт. І те прозріння таки стане його катарсичним досвідом і «навчить запізнілої мудрості», що призведе до катарсичної метаморфози героя. Завдяки ліричним пісням Хору в «Антігоні» Софокла глядач проживе цю метаморфозу, йдучи на один крок попереду до цього прозріння, яке може стати і його власним прозрінням і пізнанням мудрості в усвідомленні божественної справедливості.

«Антігона» Ануя – реалістична драма. Його Антігона не може змінити ані світу, ані оточення. Але в її руках – принаймні не прийняти світу, що її оточує, з усіма його відтінками рабської психології і пристосуванства, які зображені у п'єсі. У Софокла саме хор у ліричних партіях розповідає міфи, завдяки яким відбувається усвідомлення конкретного вчинку через універсалізацію міфічної історії. Хор у Софокла дає потужний імпульс для вивільнення рефлексії, яка приводить до прозріння в сакральному сенсі: і герої античної трагедії, і глядачі переживають містерію. Бо антична трагедія – це сакральне дійство. В реалістичній драмі Ануя містерії не відбулося. Зухвалий подвиг Антігони не призвів до метаморфози Креонта, не змінив ні гвардійців, ні Юного челядника. Тому подвиг Ануєвої Антігони – втілення абсурду. Але без абсурдного опору антігон, суть якого у зухвалому виклику державній владі і суспільству, що раціоналістично колаборує з окупантом, щоб тільки втриматися при владі і зберегти життя, в суспільства немає майбутнього. Є тільки чорна прірва, в якій як в запрограмованому механізмі державної машини крутяться коліщатка. Щоб не бути коліщатком в цьому абсурді здорового глузду герої обирають смерть.

Замість хорової пісні ексода в трагедії Софокла і містерії переображення, яку ця пісня довершує, один з заключних епізодів в драмі Ануя:

Креон: Що в нас призначено на п'яту годину, хлопче?

Юний челядник: Засідання ради, повелителю.

Креон: Гарзд, хлопче. Якщо засідання ради, то туди і підемо.

Хор в Ануя не може спромогтися на ліричну пісню, перед тим як опуститься завіса перед палацом. Бо в реалістичній драмі Ануя навіть смерть найдорожчих людей, не призведе до метаморфози Креона. Він і далі триматиметься «здорового глузду». Але глядачі, можливо, побачать в ньому людину, якій залишилося тільки одне – чекати смерті. А гвардійці гратимуть в азартні ігри

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

I. Літературні джерела

1. Ануй Жан. Антігона / перекл. з французької Катерини Рудницької-Рижової [Електронний ресурс] // Режим доступу: https://chtyvo.org.ua/authors/Jean_Anouilh/Antihona/
2. Арістотель. Поетика / перекл. з давньогрецької Бориса Тена. Київ: Мистецтво 1967. 130 с.
3. Вергілій. Енеїда / перекл. з латинської Михайла Білика [Електронний ресурс] // Режим доступу: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=560>
4. Гомер. Іліада / перекл. з давньогрецької Бориса Тена. Режим доступу: https://ae-lib.org.ua/texts/homer_iliad_ua.htm
5. Софокл. Антігона / перекл. з давньогрецької Бориса Тена [Електронний ресурс] // Режим доступу: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=559>
6. Apollodorus. The Library. Translated by Sir James George Frazer. Loeb Classical Library Volume 121. Cambridge, MA: Harvard University Press 1921.
7. Aristotle. *Poetics* / Greek text [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0055>
8. Diodorus Siculus. Library of History (Books III - VIII). Translated by Oldfather, C. H. Loeb Classical Library Volume 303. Cambridge, MA: Harvard University Press 1935./
9. Pausanias. Description of Greece. Translated by Jones, W. H. S. and Omerod, H. A. Loeb Classical Library Volume 297. Cambridge, MA, Harvard University Press 1918.
10. Sophocles. *Antigone* / Greek text [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0185>
11. Sophocles. *Antigone*. Translated by R. C. Jebb [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://classics.mit.edu/Sophocles/antigone.html>

II. Науково-критичні праці

1. Васильєв Є. М. Структурні зміни сучасного драматичного тексту та їх вплив на жанрову динаміку // Васильєв Є. М. *Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, інновації*. Луцьк: ПВД «Твердиня» 2017. С.154-163. 8.
2. Ортега-і-Гассет Хосе. *Роздуми про Дона Кіхота* / перекл. з іспанської Галини Верби. Київ: Дух і літера 2012. 216 с.
3. Гаспаров М. Сюжетосложение греческой трагедии. [Електронний ресурс] // Режим доступу:
https://cms.ucu.edu.ua/pluginfile.php/249223/mod_resource/content/1/%D0%B3%D0%B0%D1%81%D0%BF%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B2_%D1%81%D1%8E%D0%B6%D0%B5%D1%82%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5%20%D0%B3%D1%80%D0%B5%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9%20%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%B3%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D0%B8.pdf
4. Зелинский Ф. Ф. *Софокл и его трагедийное творчество*. Санкт-Петербург: Алетейя 2017. 415 с.
5. Иванов В. Экскурс о лирической теме // Иванов В. *Дионис и прадионисийство*. Санкт-Петербург: Алетейя 2000. 343 с.
6. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. Москва: Восточная литература 1998. 800 с.
7. Шиллер Ф. Собрание сочинений в семи томах: Том 6. Москва: Государственное издательство художественной литературы 1957.
8. Ярхо В. Н. *Семь дней в афинском театре Диониса*. Москва: Лабиринт 2004. 360 с.
9. Champigny R.. Theatre in a Mirror: Anouilh // *Yale French Studies*, no. 14, 1954. [Електронний ресурс] // Режим доступу: <https://www.jstor.org/stable/2928962>
10. Coleman R. The role of the Chorus in Sophocles' "Antigone" // *Proceedings of the Cambridge Philological Society New series*, No. 18. 1972. Cambridge University Press. [Електронний ресурс] // Режим доступу: <https://www.jstor.org/stable/44698780>

11. Conradie P. The Atnigone of Sophocles and Anouilh – a comparison// *Acta Classica*, Vol. 2, 1959. [Електронний ресурс] // Режим доступу: www.jstor.org/stable/24591094
12. Krauss K. *The drama of fallen France. Reading la Comédie sans Tickets*. State University of New York Press 2004.
13. Martin L. The Role of the Chorus in Sophocles' "Ajax" and "Antigone". The University of British Columbia 2000 [Електронний ресурс] // Режим доступу: <https://open.library.ubc.ca/media/stream/pdf/831/1.0089562/1>
14. Post D. *Choral Authoritativeness in Sophocles*: PhD Thesis Open University 2018. 286 p. [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://oro.open.ac.uk/54915/1/Post%20D-Choral%20Authoritativeness%20in%20Sophocles.pdf>
15. Rich A. *Reconfiguring the Chorus: Adaptations of the Greek Tragic Chorus Since World War II*: PhD Thesis. University of Toronto 2012. 364 p.
16. Schlegel A. W. *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*. London 1846.
17. Sheu Ch. *The French Greek Tragedy: Sophocles and Anouilh's Antigone*. Taipei: Fu Jen Catholic University 2014 [Електронний ресурс] // Режим доступу: https://www.academia.edu/37119716/The_French_Greek_Tragedy_Sophocles_and_Anouilh_s_Antigone
18. Spingler M. Anouilh's Little Antigone: Tragedy, Theatricalism, and the Romantic Self // *Comparative Drama* Vol. 8, No. 3, 1974. [Електронний ресурс] // Режим доступу: <https://www.jstor.org/stable/41152451>

III. Лексикографічна і довідкова література

1. Словник античної міфології. Уклад. І. Козовик, О. Пономарів. Київ: Наукова думка 1989.

2. Liddell H., Scott R. A Greek-English Lexicon. Oxford 1940 [Электронный ресурс] // Режим доступа: <https://www.docdroid.net/mlQyt1d/liddell-scott-a-greek-english-lexicon-pdf>