

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**  
( Н И У « Б е л Г У » )

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА ФИЛОЛОГИИ

**ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА  
ЭКЗИСТЕНЦИАЛИСТСКОЙ ДРАМЫ  
Ж.-П. САРТРА «МУХИ»**

Выпускная квалификационная работа  
обучающейся по направлению подготовки  
44.03.05 Педагогическое образование,  
профиль Русский язык и литература  
заочной формы обучения, 02031151 группы  
Барбашовой Оксаны Александровны

Научный руководитель  
Кандидат филологических наук,  
доцент Жиленков А.И.

БЕЛГОРОД 2017

## Оглавление

|  |           |
|--|-----------|
| <b>Введение .....</b>  | <b>3</b>  |
| <b>Глава 1 Философские и эстетические взгляды Ж.-П. Сартра.....</b>  | <b>12</b> |
| <b>Глава 2 Интеллектуальный театр Сартра как «арена» художественной реализации философско-эстетических идей.....</b> | <b>27</b> |
| <b>Глава 3 Трансформация античного мифа об Оресте в драме «Мухи» ..</b>  | <b>50</b> |
| 3.1. Миф об Оресте как основа «Орестейи» Эсхила .....  | 50        |
| 3.2. Образ Ореста как воплощение сартровской философии свободы .....   | 60        |
| 3.3. Трагедия свободы Ореста .....   | 66        |
| <b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>  | <b>72</b> |
| <b>Библиографический список использованной литературы .....</b>  | <b>74</b> |
| <b>Приложение .....</b>  | <b>80</b> |

## Введение

После Второй мировой войны на Нюрнбергском процессе судили нацистских преступников, и многие из них оправдывались тем, что были законопослушными людьми: «Да, я убивал, сжигал, истязал. Но ведь делал я это не по своей воле. У меня был приказ, и я его выполнял». Тогда в сознании многих философов родился вопрос: неужели человек полностью запрограммирован? Неужели же он находится во власти определенных ситуаций, которые диктуют ему поступки не по внутреннему, глубинному убеждению, а по существующим законам?

Так в 1950-е годы получил свое рождение экзистенциализм – философское направление, появление которого связано, прежде всего, с серьезными изменениями в общественном сознании. Люди стали разочаровываться в существующих ценностях. Либерально-оптимистические настроения, которые были свойственны предыдущей эпохе, пришли в противоречие с реальными фактами: две мировые и множество локальных войн, кровавые революции и контрреволюции, тоталитарные режимы и концлагеря. В обществе распространялись настроения неуверенности, тревоги, подавленности.

Центральные вопросы экзистенциализма – судьба человека в этом мире, смысл человеческой жизни, проблемы самого факта человеческого существования и онтологический статус личности, проблема открытости и «событийности истории» и мира – находятся и в центре творчества одного из зачинателей французского экзистенциализма, философа и писателя Ж.-П. Сартра.

Философскому наследию Ж.-П. Сартра (1905-1980) посвящено достаточно много научных трудов – книг, монографий, брошюр, статей – как за рубежом, так и в России. Из французских исследователей (а творчество Сартра наиболее полно было изучено во Франции) следует отметить Л. Ганьеби и Ф.Жансона. К сожалению, их работы, посвященные Сартру,

переведены на русский язык не были, а известны в России только благодаря книге Л.Г. Андреева «Жан–Поль Сартр. Свободное сознание и XX век», в которой он выборочно цитирует данные монографии. Поэтому остановимся на отечественных исследователях философии Сартра, труды которых будут использованы нами в данной работе.

Философское и литературное наследие Ж.–П. Сартра было открыто русскому интеллектуальному читателю еще в 1960-70-е годы. В это время некоторые советские ученые посвятили французскому философу ряд работ. Прежде всего, речь идет о монографиях М.А.Кисселя «Философская эволюция Ж.–П.Сартра» (1976) и В.Н. Кузнецова «Жан–Поль Сартр и экзистенциализм» (1970), в которых дается довольно подробная характеристика творчества Сартра.

В 1962 г. появилась статья Т. Бачелис «Интеллектуальные драмы Сартра». Исследователь рассматривает драматургию Сартра исходя из оценки экзистенциального героя – центрального персонажа, который в пьесах «одинок и противостоит миру». Анализируя социальную позицию этого героя, Т. Бачелис критикует индивидуализм и приходит к выводу о его непродуктивности. Пьесы Сартра кажутся Т.Бачелис во многом механическими, не живыми, они описываются как «лабораторные опыты». Эволюцию драматурга Т.Бачелис видит в движении от «воспевания» экзистенциального героя (в «Мухах»), который ошибочно называется исследователем «нищеспанским типом», к развенчанию этого типа в столкновении с иным (крепко стоящим на земле практиком, забывшем об индивидуализме борце за светлое будущее своего народа).

Позиция Т.Бачелис по отношению к Сартру–драматургу уточняется в статье «Интеллектуальный театр», где пьесы Сартра рассматриваются в контексте интеллектуальной драмы. Здесь рационалистичность и ясная логика индивида представляются как антитеза фашизму с его культом национального инстинкта, методами психологического воздействия на людей, «растворённых» в человеческой массе. То есть здесь индивидуализм

сартровских героев кажется исследователю исторически обоснованным. Противоречие, послужившее основой для интеллектуальной драмы, рассматривается как «конфликт человеческого разума с трагической и абсурдной, катастрофической действительностью». Сартр предстаёт обвинителем обывательской массы, верящим в силу выбора личности. А выбор этот определяет политическую и общественную функцию, не затрагивая «глубокую личностную субъективность». Целью такого театра становится «пробуждение в зрителях волевого импульса к реализации того, что, всесторонне осознав ситуацию, подсказывает разум». Это замечание достаточно точно соответствует характеру сартровских деклараций, но не всегда – практике его драматургии. Если в ситуации сороковых годов творчество Сартра оценивается исследователем как актуальное, то «Затворники Альтоны» (1959г.) называются: «анахронизмом на общеевропейском фоне новых направлений» [Бачелис 1962:168].

Во многом схожую позицию обосновывает в своей статье «Путь Сартра-драматурга» С.И.Великовский (впервые она опубликована в 1967 г.). Схожесть проявляется в том, что отправной точкой опять же является оценка социальной позиции экзистенциального героя. Стоит также обратить внимание на то, что и Т.Бачелис и С.И.Великовский рассматривают драматургию Сартра хронологически, в то время как западные исследователи предлагают и другие варианты. Например, в монографии Дороти МакКолл «Театр Жана-Поля Сартра» пьесы делятся на группы по типу действия, которое выявляет исследователь («Действие во спасение» – «Мухи» и «Дьявол и Господь Бог», «Действие как проклятие» – «За закрытыми дверями» и «Затворники Альтоны» и т.д.). Данный хронологический порядок позволяет авторам отслеживать эволюцию социальной позиции Сартра (через его авторского экзистенциального героя) в историческом контексте, чему и посвящена большая часть самих текстов. В случае с Сартром, эта концентрация на гражданской позиции художника, с одной стороны, вполне продуктивна, но с другой, его драматургия оценивается как сугубо

злободневная и только. То есть публицистический уровень оказывается вскрыт и подробно описан, есть какие-то попытки аналогий с философской позицией автора, но эстетика этой драматургии рассматривается точечно или вскользь. С. Великовский, также как и Т. Бачелис, настаивает на схематизме ситуаций и упрощённости героев, которые даже в поздних пьесах называются им «эскизами социальных моделей» [Бачелис 1962: 392].

Попытку рассмотреть театральную систему Сартра, основываясь на его теории, предпринимает С.А.Исаев. В своей статье «Экзистенциальная концепция Жана–Поля Сартра» (1986) исследователь называет писателя самым крупным и авторитетным представителем экзистенциалистской концепции театра. С.А.Исаев подробнее своих предшественников рассматривает философскую позицию Сартра, и его суждения о театральной теории, сделанные на этом основании, более глубоки. Исаев пишет о том, что экзистенциальный герой «разделяет ответственность за то, чтобы у Истории было истинное человеческое лицо» [Исаев 1986:163]. Этот герой одинок потому, что единственное, на что он может опереться, это его собственная нравственная высота, но ответственность, лежащая на нём, всеобща – это «лицо истории». Сартр не верит в возможность «спасения в одиночку», но для возможности «всеобщего спасения» требуется, чтобы каждая отдельная личность в каждой отдельной ситуации осуществляла свободный выбор. Парадокс теории Сартра, по мнению С.А.Исаева, заключается в том, что подобная личность является не исключением из правил, а каждым человеком. Действительно, пафос Сартра направлен на то, что за страшное и абсурдное лицо истории ответственен каждый человек. Но в этом нет ничего парадоксального, так как экзистенциализм говорит не об избранных, а о любом человеке и в любой ситуации. В пьесе же всегда демонстрируется предельная ситуация, как осуществляющая нужное Сартру воздействие на зрителя (подробнее об этом пойдёт речь позже). В жизни же ситуация может быть разной – она лишь обстоятельство человеческой свободы.

Итак, исследователи сходятся на важности общественной функции театра Сартра, хотя оценивают и определяют её по-разному. И эта позиция укоренена в истории обращения Сартра к театру. Драматическое «письмо» привлекло его в определённый момент и именно как возможность воздействия на людей со сцены театра (Сартр признавал, что если бы «Мухи» не были поставлены, он не стал бы далее писать пьесы). Рождение театра Сартра было обусловлено определённой исторической ситуацией. Подробнейшее описание того, что привело Францию к этой ситуации, принадлежит, в частности, и самому Сартру – это его тетради, изданные под общим названием «Дневники странной войны».

Потом в течение некоторого времени в Советском Союзе о Сартре говорили и писали мало. Интерес к его творчеству вновь возник в 1990–е годы, когда в России сложилась похожая ситуация, которая в свое время привела к возникновению экзистенциализма в Европе: война на Кавказе, разруха, полуголодное существование большинства населения, переоценка жизненных ценностей.

Прежде всего, следует отметить тот факт, что о французском мыслителе стали чаще упоминать в учебниках по философии. Так, появилась краткая информация о его жизни и творчестве в пособиях, авторами которых являются А.Г.Спиркин, П.С.Гуревич, В.А.Канке. Творчество Сартра с точки зрения эстетики было рассмотрено на страницах книги К.М.Долгова «От Киркьегора до Камю».

В 2005 году вышли две книги под названием «История философии», одна из которых является трудом российского ученого В.В.Ильина, а вторая имеет группу авторов (В.В.Васильев, А.А.Кротов, Д.В.Бугай). В этих учебных пособиях достаточно подробно разбирается философская концепция Сартра, даются оценки его творчества.

В философии экзистенциализма ситуация экзистенциального выбора рассматривалась как чрезвычайная. Широко известен фиксирующий это положение дел термин К.Ясперса «пограничные ситуации»

[Ясперс 1986:157]. Кроме того, умонастроение времени, когда разворачивалась философия экзистенциализма (годы перед второй мировой войной и непосредственно после нее) способствовало трактовке этих ситуаций как безнадежных. Философам казалось, что человек может попасть в ситуацию экзистенциального выбора только при условии, когда обыденное отношение к реальности становится невозможным из-за чрезвычайных внешних обстоятельств. Но при этом, поскольку ситуация не имеет реального выхода, выбрать-то и нечего. К.Ясперс писал: «Мы всегда в ситуации. Я могу работать, чтобы изменить ее. Но существуют пограничные ситуации, которые всегда остаются тем, что они есть: я должен умереть, я должен страдать, я должен бороться, я подвержен случаю, я неизбежно становлюсь виновным» [Исаев 1986 75:163].

Что такое «экзистенциальная ситуация», однозначно ответить нельзя, она интуитивна, каждый понимает ее по-своему. Однако, существуют категории, которыми она измеряется, наиглавнейшей из которых, по Ж-П. Сартру, является свобода.

Человек свободен в поисках самого себя, в выборе самого себя, своего предметного мира. Но этот выбор всегда происходит в «критических» ситуациях. Свобода, по Сартру, единична для каждой конкретной ситуации. «Свобода есть выбор своего бытия», но только по отношению к данной ситуации [Исаев 1986 159:171].

Следует отметить, что философское кредо Сартра нашло свое отражение в его литературном творчестве, поскольку все художественные произведения Сартра и есть воплощение на практике экзистенциальных ситуаций. Ситуации экзистенциального выбора стоят в центре большинства всех драматургических произведений философа и писателя.

В данной работе в контексте философских идей Сартра мы рассмотрим случаи проявления экзистенциальных ситуаций на примере его драматургических произведений «Мухи», «За закрытой дверью», «Мертвые без погребения», «Дьявол и Господь Бог».



Почему наш выбор пал именно на эти произведения? Ведь перу Сартра принадлежит восемь пьес. На наш взгляд, именно в этих пьесах преломляется вся сартровская философия, основным стержнем которой является труд «Бытие и Ничто». Еще М.А.Киссель отмечал, что персонажи этих сартровских драм разыгрывают темы «Бытия и Ничто»[Киссель 1976:102].

**Актуальность** темы, выбранной нами для исследования, заключается в том, что, несмотря на многочисленные работы и научные статьи, посвященные философским воззрениям Сартра, практически мало кто из литературоведов в должной мере занимался проблемой преломления идей сартровского экзистенциализма (в том числе и экзистенциальными ситуациями) в его художественном творчестве. Исключением являются исследования С.И. Великовского и Л. Г. Андреева. С.И.Великовский в труде «Путь Сартра–драматурга» рассматривает драматургию французского мыслителя именно с точки зрения философии экзистенциальной ситуации. Л.Г. Андреев в своей книге «Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век» также уделяет внимание преломлению философских воззрений Сартра (свободы и экзистенциальной ситуации) в пьесе «Мухи». На труды этих исследователей мы и будем опираться в данной работе.

**Объектом** исследования является интеллектуальный театр Сартра с акцентом на его самой известной пьесе – «Мухи».

**Предмет** исследования – художественное осмысление Сартром проблемы модернизации мифа на примере мифа об Оресте в драме «Мухи».

**Цель** данной дипломной работы – осознание художественной трансформации античного сюжета, его модернизации для выражения идей философии экзистенциализма.

**Задачи**, которые были поставлены в ходе данного исследования, следующие:

– рассмотреть истоки становления экзистенциализма как философского направления;

- исследовать художественную проблематику интеллектуального театра Сартра;
- раскрыть основные идеи экзистенциализма, художественно воплощенные в «Мухах»;
- проанализировать пьесу с точки зрения проявления в ней экзистенциалистской ситуации, сравнить с «Орестеей» Эсхила;
- охарактеризовать Ореста как воплощение сартровской философии свободы;
- истолковать символику образа мух в одноименной метафизической пьесе-притче; - разработать методические материалы в помощь учителю – словеснику, работающему в школах с углубленным изучением французского языка, по изученной теме.

**Методологическую основу** исследования составил синтез историко-литературного, сравнительно-сопоставительного и структурно-типологического методов.

**Теоретической базой** данной работы послужили исследования таких философов, как К.М. Долгов, В.В. Ильин, М.А. Киссель, В.Н. Кузнецов, А.Г. Спиркин, Л.И. Филиппов, М. Хайдеггер, и отечественных литературоведов Л.Г. Андреева, С.И. Великовского, Т. Бачелиса, Н.Т. Пахсарьян, Т.Б. Проскурниковой, И. Шкунаевой.

**Научная новизна исследования** состоит в попытке увидеть в пьесе «Мухи» соединение иносказательно-политического смысла с философским мифом, разрушение классической трагедийной коллизии, устранение формы и стиля высокой трагедии.

**Структура** данной работы состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы из 76 наименований.

**Практическая значимость** определяется возможностью использования материалов дипломной работы в учебной и внеучебной деятельности учителя школ с углубленным изучением французского языка.

Апробация. Концепция работы, результаты наблюдений над текстом пьесы Сартра и сделанные выводы апробировались в докладе на научной студенческой конференции в НИУ “БелГУ” ( апрель 2017 г.).

## Глава 1 Философские и эстетические взгляды Ж.-П. Сартра

«Экзистенциализм – это гуманизм» - название этой книги философа, писателя, драматурга может служить девизом экзистенциализма, как самое краткое и точное выражение смысла и назначения целого философского направления.

Экзистенциализм, или философия существования (от позднелатинского *existentia* – существование) зародился в начале 20 века и в течение нескольких десятилетий завоевал широкое признание и популярность. Среди первых представителей экзистенциализма принято считать русских философов Льва Шестова и Николая Бердяева, хотя основное развитие это течение получило после 1–ой мировой войны в трудах немецких мыслителей Мартина Хайдеггера и Карла Ясперса и в сороковых годах в работах Альбера Камю, Жана–Поля Сартра и Симоны де Бовуар. В то же время своими предшественниками экзистенциалисты считают Паскаля, Кьеркегора, Достоевского и Ницше. В философском отношении на экзистенциализм оказала влияние и феноменология Гуссерля и Шеллера.

Экзистенциализм как яркое проявление нонконформизма явился своеобразной реакцией на духовный кризис, вызванный войнами и страданиями. В ситуации безнадежности и душевной растерянности призыв экзистенциалистов к «человеческой подлинности», к чувству человеческого достоинства оказался источником мужества и нравственной стойкости. Экзистенциалистски настроенная личность противопоставляла личное решение, волевой акт уверткам «трусливого разума».

Обычно различают религиозный (К. Ясперс, Г. Марсель, А. Бердяев и др.) и атеистический (М. Хайдеггер, Ж.–П. Сартр, А. Камю и др.) экзистенциализм. Такое деление весьма условно, ибо для многих представителей нерелигиозного экзистенциализма «утверждение, что Бог умер, связано с признанием невозможности и абсурдности жизни людей без Бога» [Еремеев 1989: 134].

Центральные вопросы экзистенциализма - существование человека, смысл его жизни и судьбы в мире – необычайно созвучны любому, задумывающемуся над своим бытием, человеку. Вот почему экзистенциализм столь популярен и поныне.

В начале 40–х годов двадцатого столетия центр экзистенциалистского движения перемещается во Францию. Именно в этот период создают свои наиболее значительные произведения Ж.–П. Сартр, А. Камю, Г. Марсель, Симона де Бовуар, А. Сент–Экзюпери.

Также как и немецкий экзистенциализм французская «философия существования» в центр внимания помещает человека. «Существование понимается как «конкретное», то есть единичное, индивидуальное, неповторимое и противопоставляется всему общему, закономерному, рациональному» [Долгов 1990: 293].

Для французских экзистенциалистов характерна активная литературно-художественная деятельность. Свои идеи они излагают не только в философских трактатах, но и в многочисленных драматургических произведениях, новеллах, романах, мемуарах. Это в немалой степени способствовало расширению сферы влияния экзистенциализма во второй половине 20–го века сначала во Франции, а затем и во всем мире.

Сартр – самый значительный представитель французского экзистенциализма, он - автор теоретического труда «Бытие и ничто» (1943), а также романов и пьес («Дороги свободы», «Слова», «Тошнота», «Мухи», «Грязные руки», «Дьявол и Господь Бог», «Мертвые без погребения», «Стена» и др.).

Своеобразие Сартра в том, что в середине 30–х годов он сам был приверженцем того благодушного исторического оптимизма, который немецкие экзистенциалисты изобличали в других. Не разделяя официальных буржуазных иллюзий, исповедуя леворадикальные общественные идеалы, Сартр вместе с тем наивно (и вполне в духе буржуазной философии истории) уповал на то, что идеалы эти полностью обеспечены общественным

прогрессом. Даже кризис 1929—1933 гг. был воспринят им как этап, через катаклизмы и бедствия которого общество придет к таким формам жизни, о которых мечтала радикальная французская интеллигенция.

Единомышленница Сартра, французская писательница Симона де Бовуар, писала об этом периоде: «Мы рассчитывали участвовать в происходящем только своими книгами... мы надеялись, что события будут развиваться в соответствии с нашими желаниями, без нашего вмешательства в них; в этом вопросе осенью 1929 года мы разделяли опьянение всей французской левой. Ожидаемый мир казался окончательно обеспеченным; успехи нацистской партии в Германии представлялись нам пустяком, не имеющим значения... Кризис чрезвычайной силы, потрясший капиталистический мир, укреплял нас в прозрении, что это общество долго не продержится; нам казалось, что мы уже живем в золотом веке, который на наших глазах утверждал скрытую истину истории, и что история сводилась к ее раскрытию» [Травина 1998: 4] .

Депрессия, последовавшая за кризисом и сопровождавшаяся такими явлениями, как победа фашизма в Германии, консолидация реакционных сил в самой Франции, установление здесь беспринципного, постоянно пасующего перед монополиями политического порядка, привело Сартра к глубокому внутреннему надлому. Прогрессистские иллюзии сменяются протестом против всякого доверия к «разумности действительного», протестом, который у Сартра, ополчающегося против собственных недавних заблуждений, принимает особенно решительную, отчаянную, максималистскую форму.

Решающее значение для формирования философии Сартра имела немецкая философия Гуссерля (его феноменология) и экзистенциализм Хайдеггера. В начале 30-х годов Сартр увлекся «интенциональностью» Гуссерля, согласно которой «сознание есть всегда сознание чего-то» [цит. по: Филиппов 111]. Сознание «направлено», а это значит, во-первых, что

«объекты» есть, они существуют, они не есть сознание, а во-вторых, что сознание – отрицание, себя утверждающее как отличие от объекта.

Сартр был увлечен феноменологией потому, что увидел в феномене возможность преодоления традиционной коллизии материализма и идеализма, возможность покончить с субъективизмом, с «пищеварительной» философией, превращающей вещи в содержимое сознания. «Мы освобождаемся от Пруста», – заявлял Сартр, повторяя, что все «вовне», что все субъективные реакции суть способы открытия мира, что если мы любим, значит, предмет любви содержит в себе достойные любви качества [Сартр 2000: 484].

Однако «Гуссерль – не реалист»; качества «вовне», но выявляют они себя только в отличие от сознания; внешний мир соотносителен внутреннему. «Все дано», но сознание не есть «данность», сознание – это отрицание, свободный выбор, это сама свобода, а она сущности не имеет, она предшествует сущности. Сартр повторяет вслед за Хайдеггером: «существование предшествует сущности» и основополагающим понятием всех своих размышлений делает понятие свободы [Сартр 2000: 326].

В своей программной лекции «Экзистенциализм - это гуманизм» (1946 г.) французский мыслитель заявляет, что «если даже Бога нет, то есть по крайней мере одно бытие, которое существует прежде, чем его можно определить каким-нибудь понятием, и этим бытием является человек» [Сартр 1989: 323].

Бытие, по Сартру, в человеческой реальности проявляется через три формы: «бытие-в-себе», «бытие-для-себя» и «бытие-для-другого». Это три стороны единой человеческой реальности, разделяемые лишь в абстракции.

Миру как «бытию-в-себе» противостоит человек в качестве чистого «бытия-для-себя». «Бытие-для-себя» – непосредственная жизнь самосознания и есть чистое «ничто» по сравнению с миром. Оно может существовать только как отталкивание, отрицание, «отверстие» в бытии как таковом.

«Бытие-для-другого» обнаруживает конфликтность межличностных отношений. Субъективность самосознания приобретает внешнюю предметность только тогда, когда существование личности входит в кругозор, в поле зрения другого сознания. И отношение к другому, с точки зрения Сартра, - это борьба за признание свободы личности в глазах другого [Зотов, Мельвиль 1994:298].

Возражая Хайдеггеру, Сартр заявляет, что человеческое бытие и экзистенцию с самого начала надо описывать, имея в виду сознание, ибо сознание есть мера человеческого бытия (кстати говоря, ни Сартр, ни Хайдеггер себя идеалистами не считали, а Хайдеггер не считал свою философию экзистенциалистской).

Как утверждает К.М. Долгов, сознание, согласно Сартру, не из чего не выводимо, оно отлично от всех других мировых явлений и процессов. Оно есть насквозь существование, индивидуальный опыт существования. Сознание – ничто в том смысле, что нет такой «данности», про которую мы могли бы сказать, что это сознание. Сознание существует только как сознание вещи, на которую оно направлено. Но сознание о чем-то есть в то же время и сознание самого себя как отличного от того, на что оно направлено [Долгов 1968:170].

Понятие «ничто» играет в сартровской философии определяющую роль ( не случайно и основное его философское произведение названо «Бытие и ничто»). «Ничто» указывает в первую очередь на специфический способ существования сознания и человеческого бытия. Именно исходя из понимания сознания как ничто, Сартр и определяет такие его характеристики, как свобода, временность, тревога, ответственность и т.п.

Другими словами, человеческая реальность такова, что имеется бытие. «Мир стал «иметься» только с появлением сознания» [Киссель 1976:94].

Существование сознания и человеческой реальности - это факт, исходя из которого Сартр прямо утверждает первенство бытия перед ничто. Ничто возможно потому, что есть бытие. «Но это не значит, что сознание возникает



из бытия, бытие не является причиной сознания. Да и вообще такая проблема, будучи метафизической, с точки зрения Сартра не только неразрешима, но и бессмысленна», – утверждает А.Г. Зарубин [Зарубин 1989: 107].

Также как и Хайдеггер, Сартр уделяет много внимания проблеме времени. Время у него лишено объективности и полагается «Я». Временность дана через «ничто», которое, по существу, и оказывается источником временности. Для-себя-бытие «овременяет» свое существование. Иначе говоря, временность признается только как приходящая в мир через человека, только как свойство переживающей человеческой души. Время субъективизируется, оно возможно лишь в форме многих отдельных «временностей», существующих как отношения «бытия-для-себя» и «бытия-в-себе», соединенных «ничто» [Зарубин 1989:112].

Особое значение Сартр придает анализу соотношения прошлого, настоящего и будущего. Время и возникает, по его мнению, в процессе постоянного ускользания сознания от тождества с самим собой. «Бытие–для–себя» существует в форме трех временных состояний или экстазов (прошлого, настоящего, будущего). Эти временные экстазы существуют как разделенные моменты изначального синтеза, который осуществляется субъектом. Именно поэтому прошлое, как и будущее, не существует вне связи с настоящим. Прошлое – это всегда чье–то прошлое, прошлое кого-то или чего-то (предмета, человека, народа, общества и т.д.).

В связи с этим В.Н. Кузнецов замечает: «Сартр считает, что прошлое всегда оказывается настоящим, но только таким, которое выражает прошлое: «Я есть мое прошлое, – пишет он, – и если меня нет, мое прошлое не будет существовать дольше меня или кого-то еще. Оно не будет больше иметь связей с настоящим. Это определенно не означает, что оно не будет существовать, но только то, что его бытие будет неоткрытым. Я единственный, в ком мое прошлое существует в этом мире» [Кузнецов 1970: 138]. Выходит, что во всякий момент своей жизни человек свободно

определяет, что же такое в действительности его прошлое, он перетолковывает прошлое.

Само же настоящее, по Сартру, – это только мгновенное постижение «теперь» или «ничто», которое ориентирует человека в его отношении к своему прошлому и своему будущему. Но «если мы, – утверждает Сартр, – изолируем человека на мгновенном острове его настоящего и если все модусы его бытия окажутся предназначены природой к вечному настоящему, то мы радикально устраним все методы его рассудочного отношения к прошлому» [Сартр 2000:109]. Настоящее, таким образом, есть чистое «ничто», не имеющее каких-либо положительных определений. Такое понимание настоящего Сартр противопоставляет «вещистскому», по его словам, пониманию человека.

Соответственно, будущее приходит в мир только с человеческим существованием, как «проект» будущего, где прошлое через заполнение «ничто» настоящего может стать чем-то. Но будущее на самом деле никогда не сможет реализоваться, так как в самый момент осуществления цели оно переходит в прошлое. «Действительное будущее, – отмечает Сартр, – есть возможность такого настоящего, которое я продолжаю в себе и которое есть продление действительного в себе. Мое будущее вовлекает как будущее сосуществование очертания будущего мира ... будущее в-себе, которое обнаруживается моим будущим, существует в направлении прямо соединенном с реальностью, в которой я существую» [Сартр 2000:214].

Субъективизация времени, категории очень важной для понимания истории, приводит Сартра к отрицанию истории природы и истории общества. «Абсолютизируя свободу в духе индетерминизма (человек ставится вне всякой закономерности и причинной зависимости), Сартр растворяет историю в хаосе произвольных отдельных действий и отрицает объективность исторических событий» [Ионенко, Пахотный 1991:84].

Свобода не терпит ни причины, ни основания. Свобода сохраняется в любой обстановке и выражается в возможности выбирать свое отношение к

данной ситуации (узник или раб свободен, самоопределяя свое отношение к своему положению).

Свобода, в сартровском понимании, предполагает и независимость по отношению к прошлому. Проектируемое сознанием будущее, а не реальное настоящее выступает в таком случае критерием свободы. Причем это будущее берется вне связи с возможностью его претворения в действительность. Так как время становится эгоцентрическим, то смещается и вся историческая перспектива. Время личности, по сути дела, противопоставляется времени истории. Только в «проектировании» человек схватывает время как промежуток, отделяющий его нынешнее состояние от возможного и желательного состояния.

Таким образом, у Сартра «способ постижения времени объективного мира превращается и в способ его творения» [Великовский 1979:231].

Стоит еще сказать об отношении Сартра к Богу и религии. Выступая против философского рационализма, он свою позицию называет последовательно атеистической и видит одну из задач своей философии в критике непоследовательного атеизма. Такой атеизм, нападая на религию, сам оказывается во внутренней зависимости от нее. Это происходит по причине веры в разумность самого бытия. Отрицание личного Бога христианства здесь оборачивается утверждением Бога в качестве структуры и смысла этого посястороннего мира. Такая установка находит завершение в отождествлении Бога и природы.

Поэтому нужно освободиться, по мнению Сартра, от любых представлений об упорядоченности мира, о наличии в нем закономерности. Только так можно добиться обезбоженности мира. «Быть реальным – значит оказываться чуждым сознанию, оказываться совершенно «случайным». Тайна человеческого поведения состоит в его абсолютной необусловленности, независимости, спонтанности. От Бога у Сартра остается только «направленный на меня взгляд», пронзающий и вездесущий, наблюдающий за человеком из самых глубин сознания. Это тот «другой»,

который не просто люди или даже человечество», – констатирует Э. Ю. Соловьев [Соловьев 1991:293].

Отвергая веру в Бога, Сартр в основу своей этической концепции закладывает все ту же абсолютную свободу личности. Стало быть человек – единственный источник, критерий и цель нравственности. Причем каждый отдельный человек, «я». Моя личная свобода является единственной основой моральных ценностей. Итак, пользуясь своей свободой, будь самим собой. В таком случае, конечно, не остается места для общезначимости, социальности моральных норм.

«Экзистенциальная философия Сартра обнаруживает себя как одно из современных ответвлений феноменологии Гуссерля, как приложение его метода к «живому сознанию», к субъективно–деятельной стороне того сознания, с каким конкретный индивид, заброшенный в мир конкретных ситуаций, предпринимает какое–либо действие, вступает в отношение с другими людьми и вещами, стремится к чему–либо, принимает житейские решения, участвует в общественной жизни и так далее» [Ерофеев 1995:77]. Все акты деятельности рассматриваются Сартром как элементы определенной феноменологичной структуры и расцениваются фактически в зависимости от задач личностного самоосуществления индивида. Сартр рассматривает роль «субъективного» (подлинно-личностного) в процессе человеческой персонализации и исторического творчества.

«По Сартру, акт специфически человеческой деятельности есть акт обозначения, придания смысла (тем моментам ситуации, в которых проглядывает объективность – «другое», «данное»). Предметы лишь знаки индивидуальных человеческих значений, смысловых образований человеческой субъективности. Вне этого они – просто данность, сырая материя, пассивные и инертные обстоятельства. Придавая им то или иное индивидуально–человеческое значение, смысл, человек формирует себя в качестве так или иначе очерченной индивидуальности» [Полторацкая 2000:

318]. Внешние предметы – здесь просто повод для «решений», «выбора», который должен быть выбором самого себя.

Поскольку у Сартра человеческая деятельность – в той мере, в какой она свободная и творческая, – лишена корней в содержании объективности, в том числе и в содержании форм опредмеченной человеческой деятельности (то есть культуры), то содержанием ее оказывается натуралистически взятое содержание природы самого индивида, его уникальные биологические зависимости, события и травмы глубокого детства, довлеющие над индивидом, как рок. В этой связи Сартр развивает метод, называемый им экзистенциальным психоанализом, который призван прояснить облик индивидуальности путем выявления тех обстоятельств детства и тех специфических биологических зависимостей, в ответ на которые она себя строит.

Философская концепция Сартра развивается на основе абсолютного противопоставления и взаимоисключения понятий: «объективность» и «субъективность», «необходимость» и «свобода». «Источник этих противоречий, – как утверждает Л.А. Еремеев, – Сартр усматривает не в конкретном содержании сил социального бытия, а во всеобщих формах этого бытия (вещественные свойства предметов, коллективные и обобществленные формы бытия и сознания людей, индустриализация, техническая оснащенность современной жизни и так далее). Свобода индивида как носителя беспокойной субъективности может быть лишь «разжатием бытия», образованием в нем «трещины», «дыры», ничто [Еремеев 1991:66]. Индивида современного общества Сартр понимает как отчужденное существо, возводя это конкретное состояние в метафизический статус человеческого существования вообще. Всеобщее значение космического ужаса приобретают у Сартра (романиста, драматурга, философа) отчужденные формы человеческого существования, в которых индивидуальность стандартизирована и отрешена от исторической самостоятельности, подчинена массовым, коллективным формам быта, организаций, государства,

стихийным экономическим силам, привязана к ним также и своим рабским сознанием, где место самостоятельного критического мышления занимают общественно принудительные стандарты и иллюзии, требования общественного мнения и где даже объективный разум науки представляется отделенной от человека и враждебной ему силой.

«Отчужденный от себя человек, обреченный на неподлинное существование, не в ладу и с вещами природы - они глухи к нему, давят на него своим вязким и солидно-неподвижным присутствием, и среди них может себя чувствовать благополучно устроенным только общество «подонков», человек же испытывает «тошноту» [Мотрошилова 2000:145]. В противовес всяким вообще «объективным» и опосредованным вещами отношениям, порождающим индивидуальные производительные силы, Сартр утверждает особые, непосредственные, натуральные и цельные человеческие отношения, от реализации которых зависит подлинное содержание человечности.

В мифологизирующем утопическом мышлении Сартра все же на первый план выступает неприятие действительности современного общества и его культуры, выражающее сильную струю современного социального критицизма. Жить в этом обществе, согласно Сартру, как живет в нем «довольное собой сознание», можно лишь отказавшись от себя, от личной подлинности, от «решений» и «выбора», переложив последние на чью-либо анонимную ответственность – на государство, нацию, расу, семью, других людей [Андреев 1994:139]. Но и этот отказ – ответственный акт личности, ибо человек обладает свободой воли.

Н.И. Полторацкая в своей книге «Меланхолия мандаринов» утверждает, что концепция свободы воли разворачивается у Сартра в теории «проекта», согласно которой индивид не задан самому себе, а проектирует, «собирает» себя в качестве такового. Поэтому трус, например, ответственен за свою трусость, и «для человека нет алиби» [Полторацкая 2000:321].

Экзистенциализм Сартра стремится заставить человека осознать, что он полностью в ответе за самого себя, свое существование и окружающее, ибо исходит из утверждения, что, не будучи чем-то заданным, человек постоянно строит себя посредством своей активной субъективности. Он всегда «впереди, позади себя, никогда – сам». Отсюда то выражение, которое Сартр дает общему принципу экзистенциализма: «существование предшествует сущности» [Сартр 2000:326]. По сути это означает, что всеобщие, общественно-значимые (культурные) объективации, которые выступают как «сущности», «природа человека», «всеобщие идеалы», «ценности» и так далее, являются лишь отложениями, застывшими моментами деятельности, с которыми конкретный субъект никогда не совпадает.

«Экзистенция» и есть постоянно живой момент деятельности, взятый в виде внутрииндивидуального состояния, субъективно. В более поздней работе «Критика диалектического разума» Сартр формулирует этот принцип как принцип «несводимости бытия к знанию» [Сартр 2000:379]. Но «экзистенциализм Сартра», по словам И.Р. Ионенко и А.Ф. Пахотного, «не находит иной основы, из которой человек мог бы развить себя в качестве подлинно самодеятельного субъекта, кроме абсолютной свободы и внутреннего единства «проектирующего я» [Ионенко, Пахотный 1991:83]. В этом своем возможном развитии личность одинока и лишена опор. Место активной субъективности в мире, ее онтологическую основу Сартр обозначает как «ничто». По мысли Сартра, «... человек, без всякой опоры и помощи, осужден в каждый момент изобретать человека» и тем самым «человек осужден на свободу» [Сартр 2000:256]. Но тогда основой подлинности (аутентичности) могут быть только иррациональные силы человеческого подполья, подсказки подсознательного, интуиции, безотчетные душевные порывы и рационально не осмысленные решения, неминуемо приводящие к пессимизму или к агрессивному своеволию индивида: «История любой жизни есть история поражения» [Сартр

2000:233]. Появляется мотив абсурдности существования: «Абсурдно, что мы рождаемся, и абсурдно, что мы умираем» [Сартр 2000:345]. «Человек, по Сартру, – бесполезная страсть», – заявляет С. Великовский [Великовский 1998: 192].

Все эти темы своей философии Сартр развивает в виде определенной психологической диалектики жизни индивида в обществе, схемы которой он переводит также и на язык художественного творчества (для экзистенциализма характерно вообще слияние философии с формами искусства). По своему содержанию эта философия очень близка к религиозному переживанию, воспроизводит его морально–психологическую схему и своеобразную логику, но освобожденную от теистического аппарата представлений и ритуалов, от Бога. Напряженность атмосферы, царящих в романах и философских трактатах Сартра (как и других экзистенциалистов), часто выглядит как выражение эмоции потери Бога в отчужденном мире (нечто вроде религии наоборот), а самое ее содержание легко может быть расшифровано в терминах «греха», «бренности существования», «страдания и искупления», болезненно ощущаемой «вины», «ответственности» и так далее [Гуревич 1989:27]. Такое сочленение экзистенциализма и религии связано с общими им элементами социального утопизма. Особенно явственными эти элементы стали у Сартра в послевоенные годы.

Теория, сформулированная в «Критике диалектического разума», остается экзистенциалистской. В этой работе Сартр уже включает в «проект» материальную обусловленность человеческой деятельности и пытается, исходя отсюда, дать картину общественно–исторического процесса как целого. Проект обладает структурой практики. Индивид практически «тотализирует» выступающие в поле «проекта» материальные обстоятельства и отношения с другими людьми и сам творит историю – в той же мере, в какой она – его.

Строение общественно-исторического процесса должно быть понято и выведено из цельности индивидуального действия, из его логики. «Но



зависимость индивида в диалектике его проекта от бытия, материальную его обусловленность Сартр понимает как схему отчуждения и продолжает в качестве человеческого рассматривать лишь субъективность индивида и его «отношения внутреннего» с другими людьми», – пишет Э. Ю. Соловьев [Соловьев 1991:306].

Объективные экономические и социальные структуры выступают в целом как отчужденная надстройка над внутренне-индивидуальными элементами «проекта». Объективно–материальное как таковое оказывается чуждым, «колдовским», его элементом, приводящим к иррациональному отклонению всех человеческих намерений и целей. Оно – «античеловеческое». «Материальность вещи или института есть радикальное отрицание изобретения или творчества» и «через социальную материю и материальное отрицание как инертное единство человек конституируется в качестве другого, чем человек» [Травина 2003:4].

Таким образом, исторический процесс рассматривается в плане экзистенциалистской антитезы социальных отношений и отношений непосредственно «человеческих», а объективно-социальное бытие введено в структуру индивидуального проекта в виде мифологической силы. Сумма отношений, складывающихся в этой области, очерченной взаимодействием и борьбой между «человеческим» и «античеловеческим» внутри проекта, и является, по Сартру, источником исторических судеб людей, скрытым двигателем истории. Но это скорее движение судьбы.

Нельзя не признать, что миропонимание Сартра сформировалось в мире, зашедшем в тупик, абсурдном, где все традиционные ценности рухнули. Первый акт философа должен был, следовательно, быть отрицанием, отказом, чтобы выбраться из этого хаотического мира без порядка, без цели. Отстраниться от мира, отвергнуть его – это и есть в человеке специфически человеческое: свобода. «Сознание – это именно то, что не увязает «в себе», это противоположность «в себе», дыра в бытии, отсутствие, ничто» [Финкелстайн 1967:144]. Это сознание свободы человека

есть в то же время сознание одиночества человечества и его ответственности: ничто в «Бытии» не обеспечивает и не гарантирует ценности и возможности успеха действия. Существование – это именно переживаемый опыт субъективности и трансцендентности, свободы и ответственности. Воспроизводя формулу Достоевского из «Братьев Карамазовых» «Если бога нет, все позволено», Сартр добавляет: «Это отправная точка экзистенциализма» [Сартр 2000:524].

Этот способ восприятия мира, подкрепленный у Сартра изучением Кьеркегора, Хейдеггера и Гуссерля, нашел выражение в его психологических этюдах и романах. Он изучает прежде всего воображение, в котором открывается существенный акт сознания: суть его в том, чтобы отстраниться от данного мира «в себе» и оказаться в присутствии того, что отсутствует. «Акт воображения – магический акт: это колдовство, заставляющее появиться вещь, которая желательна» [Ильичев 1999:135].

Таким образом, эстетика Сартра тесно связана с его философией и литературно–художественным творчеством. У него нет эстетики в «чистом» виде, как нет у него и «чисто» философских и литературных произведений. Его сочинения представляют собой своеобразный сплав литературы, искусства, философии, критики, публицистики.

## Глава 2 Интеллектуальный театр Сартра как «арена» художественной реализации философско-эстетических идей

Литератор энциклопедического склада, Жан–Поль Сартр в культуре Запада второй половины XX века скорее исключение, чем правило. Разносторонние дарования не были чем-то из ряда вон выходящим во Франции просветительского XVIII века, но в XX столетии они редкость. Философ солидной университетской закваски, виртуоз журнально–газетной полемики, блистательный эссеист, он, кажется, и «создан для того, чтобы быть идеологом, властителем дум рядом со своими собратьями–художниками слова» [Якимович 1968:148].

Сразу же после 1945 года Сартр и стал им в глазах мелкобуржуазной интеллигенции. С тех пор среди ее кумиров трудно найти другой столь почитаемый и столь же яростно оспариваемый. Каждая его книга подвергалась жесточайшему и длительному обстрелу со всех сторон. Но самая страстность опровержений всякий раз выглядела признанием: не принимая предложенных им решений, тем не менее почти всегда соглашались с тем, что нащупана суть дела, уловлено и обрело строгую логическую завершенность то, что дотоле было расплыено, тревожило смутно и исподволь. Сартр будоражил мысль, бередил совесть, давал толчок и пищу умам. Острота его анализов, умение чуть ли не с ходу докопаться до корня назревших вопросов, взяв их не в глобально – механическом масштабе, а под углом зрения отдельной личности — все это немало способствовало тому, что атеистический экзистенциализм, вождем которого Сартр выступил, к середине XX века оказался третьим — после марксизма и католичества — ведущим течением в духовной жизни Франции.

Театру Сартра, как и его прозе, в этом завоевании публики принадлежит не последняя роль. Каждая из его пьес — очередная встреча на подмостках Сартра–философа и Сартра–политика. Возникая на пересечении этих двух главных линий его мышления, родственно близких, но далеко не во

всем стянутых в тугой узел, «сартровский спектакль всегда в большей или меньшей мере откровенно философичен и в большей или меньшей мере публицистичен» [Шкунаева 1961:214]. Умозрительная притча и журналистский памфлет — два крайних полюса, между которыми он колеблется, в обоих случаях оставаясь сугубо идеологичным, приглашающим зрителя в первую очередь не к сопереживанию, а к соразмыслению.

Думать в театре Сартра приходится всерьез и о серьезном. Не о мелочах поднадоевшего житья-бытья, не о досадах и неурядицах, одолевающих на каждом шагу, на службе и дома, а о том, с чем не соприкасаешься ежедневно, но над чем все-таки стоит ломать голову, коль скоро ты «мыслящий тростник» [Великовский 1979:289]. Пытка мыслью — обычное состояние сартровского героя, он на дыбе неумолимого «быть или не быть», а, произнося свое «да», не просто сохраняет жизнь или подписывает себе смертный приговор, но закладывает краеугольный камень целого нравственного кодекса. На очной ставке с мирозданием, историей, государством, веком он совершает один-единственный поступок, ставя на карту и свою судьбу, и судьбу многих других. Огромная ответственность ложится на его плечи, поскольку делать *свободный выбор* смысла своего бытия — значит для него придать тот или иной смысл бытию вообще, значит выдвинуть тот или другой образец поведения, подтолкнуть всех на путь, избираемый одним.

Конечно, ход земных дел может ни капельки не измениться от этого вмешательства, просто сметя и отбросив с дороги упрямую человеческую пылинку. Но перед своей совестью личность лишь тогда достойна этого имени, когда она, вопреки своей слабости, перед всеми и вся отстаивает свою правоту. В этом ее всепоглощающая страсть. «Не просто буря переживаний, нахлынувших невесть откуда и почему, но выстраданная и выношенная идея» [Рыбина 2003:377]. Долг и призвание, овладевшее душой без остатка. Чувство, начиненное мыслью и ставшее пафосом. Сартр, по его словам, через головы своих непосредственных предшественников — драматургов бытового

и психологического театра — хочет вернуться назад, к урокам отца французской трагедии Корнеля, и еще дальше в глубь веков — к заветам древних греков.

Упорство или безумие, нежность или мужество, писал он в своем театральном манифесте, статье «Кузнецы мифов» (1946), — «это порыв чувств, истоки которых глубоко в нас самих, и в то же самое время утверждение системы ценностей и прав, таких, как гражданские права, права семейные, индивидуальные этические нормы, нормы коллективной этики, право на убийство, право открыть человеческим существам глаза на их достойный жалости удел и так далее» [Сартр 1998:343].

Упор, сделанный на свободе и ответственности человека, сугубо рационалистическое его понимание, при котором картезианское *cogito* оказывается ее костяком, — все это прямой вызов Сартра почвенной мистике и культу нутряных инстинктов, пущенному в ход для фашистской обработки умов и изготовления на тоталитарном конвейере лихо марширующих и с тем же автоматизмом «думающих роботов» [Шервашидзе 1998:64]. Разум у Сартра — единственный хозяин личности, и разлад между решением и действием ей неведом; ее воля — не стихийный поток импульсов, а осознанный акт.

Следует отметить, что рождение театра Сартра было обусловлено определённой исторической ситуацией. Подробнейшее описание того, что привело Францию к этой ситуации, принадлежит, в частности, и самому Сартру — это его тетради, изданные под общим названием «Дневники странной войны». Будучи призван на фронт в качестве солдата метеослужбы, он день за днём детально описывал жизнь французской армии в условиях «призрачной», как он сам называл её, войны. Томительное ожидание и надежда на то, что никаких реальных боевых действий не произойдёт — вот какие настроения были в армии главенствующими. Сартр приводит слова сослуживца: «Мне же сказали, когда я отправлялся в армию: Тебя призывают самое большое на два-три месяца, а потом всё кончится <...>. И без всякой

войны» [Сартр 2002:512]. В войсках нет ни энтузиазма, ни ненависти к врагам, да и возникают сомнения – а являются ли немцы врагами? В результате: после стремительного вторжения немецких войск, 10 июня 1940г. правительство покинуло Париж, а страну возглавил маршал Ф. Петен, который тотчас заключил с Гитлером мир. Две третьих части Франции, включая Париж, были отданы оккупантам, оставшаяся треть формально оставалась независимой (это было политически выгодно немцам) – её центром стал город Виши, где обосновалось правительство Петена. Дивизион Сартра не сделал ни единого выстрела. Французские солдаты, в том числе и Сартр, попали в лагеря для военнопленных. Начался период оккупации.

Это поражение без боя легло тяжким бременем на самосознание нации, и стало предметом рефлексии многих французских умов, среди которых был и Сартр. В оккупированной стране было организовано движение Сопротивления. В этих условиях перед каждым французом появилась ситуация выбора: либо смириться с фашистским диктатом и режимом оккупации, либо, подвергая себя смертельной опасности, бороться в рядах Сопротивления. Стоит ли вопрошать, какой вариант казался Сартру подлинным? В стремлении выразить эту подлинность, объединив и воодушевив соотечественников всеобщим её пониманием, и родился театр Сартра.

Его первая пьеса «Бариона, или Сын грома» (1940), как вспоминал Сартр, «была написана и поставлена узником, разыграна узниками, в декорациях, нарисованных узниками; она была обращена исключительно к узникам...»[Ерофеев 1995:75]. С постановкой этой художественно незначительной пьесы, Сартру открылось понимание и ощущение того, что «театр должен быть великим, коллективным, религиозным феноменом». «Религиозное» понимается здесь как некое стихийное ощущение «всеобщности». Сартр увидел своих товарищей по плену, то «замечательное внимание и молчание», с которым внимают его пьесе: «Разумеется, я воспользовался в этом случае особыми обстоятельствами: далеко не всегда

публика в театральном зале сплочена какой-то большой совместной заинтересованностью, великой утратой или великой надеждой» [Сартр 1991: 237]. Люди оказались едины в ощущении себя пленниками, в общем состоянии, и его обращение со сцены с этой темой объединило их в общем переживании, которое должно было вылиться в общее «умственное потрясение» (своего рода аналог катарсиса). Пережитое в театре потрясение должно было направить волю зрителей к подлинному и действенному выбору, через который определился бы в результате образ истории. Отсюда проистекает самая прямая «вовлечённость» театра в исторический процесс, идея «ангажированного» художника, как ответственного за мир, в котором он творит. Как можно заметить, «ростки» эстетики театра Сартра очевидны уже в этом первом опыте. Постановка «Барионы...» рождает ту театральную концепцию, которую писатель будет формулировать в своих посвящённых театру статьях и «подсказывать» театру в своей драматургии.

До 1939 г. Сартр описывает себя как индивидуума, противостоящего обществу независимостью своей мысли. В его сознании «опустевший со смертью Бога мир заполняется культурой, книгой, Словом» [59,115]. Независимость по отношению к быту общества и мир Слов как самая подлинная реальность, в которой и происходит всё самое важное – вот как позиционирует себя Сартр. Но в годы оккупации он начинает активно пересматривать свою позицию. И его обращение к театру связано и с этим. Он осознаёт, что всё происходящее с обществом касается каждого человека в отдельности, все должны «возложить на себя бремя ситуации, а единственный способ осуществить такую задачу – это превзойти ситуацию, вовлекаясь в действие» [Сартр 2002:734]. Впервые эта новая позиция стала очевидна именно в «Барионе», и поэтому не слишком ценная в драматургическом плане, эта пьеса оценивается Л. Г. Андреевым как поворотный момент для Сартра [Андреев 1994:164]. От царства Слов Сартр перешёл к царству действия на арене Истории. Сартр использовал прямые, очевидные современникам аллюзии («Наместник Рима в Иерусалиме в

нашем сознании был немцем...»). Главный герой Бариона прошёл вслед за Сартром путь от непримиримого одиночки к человеку действующему, жертвующему собой во имя других и во имя надежды.

Свою следующую пьесу, и первую среди широко известных, Сартр оценивал как единственно возможную форму сопротивления оккупантам (он пытался участвовать в подпольной деятельности, но почти безуспешно, и тогда решил обратиться к привычному Слову, но уже с новыми целями). «Мухи» были написаны в 1943 г. и тогда же поставлены Шарлем Дюлленом (Театр де Сите, июнь 1943 г). С Дюлленом Сартр был знаком с 1932 г. и при написании пьесы, безусловно, учитывал опыт режиссёра, который повлиял на его собственное видение театра. В 1969 г. Сартр вспоминал: «Он говорил актёрам: играйте не слово, а ситуацию. И я понимал, глядя на его работу, глубокий смысл, который он вкладывает в это банальное наставление» [Сартр 1998:236]. Эстетика театра Дюллена основывалась на использовании всех возможных выразительных средств, в противовес театру Слова. Свою роль в качестве драматурга, Сартр увидел именно в том, чтобы дать в пьесах ситуации, теоретически обоснованные им в его же статьях. Шарль Дюллен являлся одним из представителей интеллектуализма в режиссуре.

Е. И. Горфункель в статье «Интеллектуализм в режиссуре» пишет об этом направлении следующее: «Напряжённость духовного бытия, широта интересов, приобщали театр к самым серьёзным вопросам современности, к философии и культурным идеям» [Трыков 1997:230]. Это вовсе не означает, что это был только театр вербально выраженных идей и тезисов. Речь идёт о включённости в современный культурный процесс. В актёрской школе Дюллена (помимо тренингов) актерам читались лекции крупными философами, поэтами и драматургами. Как пишет Л. И. Гительман, Дюллени была близка мысль о «высокой духовной миссии театра». В спектакле по пьесе «Мухи» на первом плане оказалась «политическая и социальная действительность, узурпатор Эгисф, находящийся под покровительством самого Юпитера» [Финкелстайн 1967:134]. Дюллен обращался «не только к



сердцу зрителей, но и к их разуму, что было особенно актуально для Франции в пору Сопротивления и в первые послевоенные годы» [Финкелстайн 1967:135]. Эта позиция совпадает с сартровской и даже находит воплощение в теории «Театра ситуации», которая выдвигается писателем в качестве экзистенциальной театральной системы.

Модель, описанная в связи с «Барионой», находит воплощение и в спектакле Дюллена. Здесь также важно социальное воздействие в определённой исторической ситуации – своего рода послание зрителю: «Дюллен, прочитав пьесу Сартра, увидел в ней прежде всего ясный политический смысл» [Проскурникова 2002:245]. Хотя, это утверждение не столь бесспорно, потому что немецкий обозреватель профашистской газеты «*Pariser Zeitung*» остался доволен «ярким, необычным спектаклем», и не разглядел в нём ничего опасного – только «обычные французские разглагольствования». На сцене был создан отталкивающий, даже несколько уродливый мир, над которым возвышалась «страшная, бесформенная статуя Юпитера». Весь спектакль сопровождался назойливым жужжанием «разжиревших фурий» Эринний. Юпитер в исполнении самого Дюллена выдвинулся в спектакле на передний план. Он действовал как «настоящий фигляр, мгновенно перевоплощаясь на глазах у зрителя». Акцентируя внимания на «фокусничестве» Юпитера, актёр укрупнял заложенную в пьесе тему о способах воздействия власти на массовое сознание, вскрывая их откровенно условный и вместе с тем страшный характер. И как отмечает И. Д. Шкунаева, противостоящий ему Орест (в исполнении Жана Ланье) описывается как «уверенный в себе, немного заносчивый, с открытым лицом» [Шкунаева 1961:139]. Акцентируется внимание на том, что Ланье, в отличие от остальных актёров, играл без грима, что способствовало выделению его персонажа и некоторому сближению его со зрителем. Он был более живым, близким, и зрители явно сопереживали его бунту. Такой Орест, как и в пьесе Сартра, в финале обретал экзистенциальную свободу.

В своём творчестве Сартр, будь это философский трактат (полный почти романной образности) или театральная пьеса (в которой без труда можно разглядеть философскую проблематику), опирается на категории «свободы» и «ситуации». Наиболее прояснёнными они являются в работах, традиционно причисляемых к философским. В них содержится ключевая часть того контекста, который позволяет увидеть теорию «Театра Ситуации» и проблематику драматургии объёмно и конкретно.

Первая из двух больших философских работ Сартра, «Бытие и ничто», была издана в 1943г. в оккупированном Париже. В подзаголовке Сартр определяет её жанр как «опыт феноменологической онтологии» [Колядко 2000:24]. Это означает, что «Сартр строит учение о фундаментальных структурах мира (онтология), основываясь на принципе феноменологии, которая обнаруживает сущее как серию явлений», – замечает Ю. Давыдов [Давыдов 1989:141]. Принципиальное новаторство феноменологии Сартр видит в том, что извечный философский дуализм бытия и кажимости преодолевается: «Видимость отсылает к целому ряду своих проявлений, а не к скрытой реальности, которая вбирала бы в себя всё бытие сущего» [Ильичев 1999:94]. Сартр пишет, что бытие сущего есть именно то, чем оно показывается – в этом заключается идея феномена, «относительного абсолюта»: «Феномен относителен, потому что «кажимость» по своей природе предполагает кого-то, кому она показывается» [Сартр 1992:149].

Итак, сущее является бесконечным рядом проявлений, которые отображаются в сознании, которое, таким образом, находится в специфических отношениях с сущим. На основании этого Сартр выделяет два способа бытия: бытие–в–себе и бытие–для–себя. Бытие–в–себе, материальный мир, определяется Сартром как изолированный в своём бытии и не поддерживающий никаких отношений с тем, чем не является – по Сартру он представляет собой полную положительность. Он описывает бытие–в–себе как «Несотворённое, бессмысленное, никак не связанное с иным бытием». Иное бытие – это бытие человеческого сознания, которое

Сартр называет «бытие–для–себя». В связи с ним Сартром поднимается вопрос о ничто, как о «главном условии вопрошающего поведения и вообще всякого философского или научного дознания» [Колпакова 1997:79], то есть как о возможности отрицания в положительности бытия–в–себе. В результате Сартр приходит к выводу о том, что «должно существовать Бытие, которое не может быть в–себе и которое имеет свойство ничтожить Ничто, поддерживать его из своего существования» (ничтожение – процесс в котором Ничто приходит к вещам, Ничто «есть ничтожащее») [Колпакова 1997:78]. И это есть бытие человеческого сознания, главное качество которого определяется как «свобода».

Сама свобода по Сартру не имеет сущности, она «становится действием, и мы постигаем её обычно через действие, организуемое ею вместе с мотивами, движущими силами и целями, которые оно содержит» (действовать значит здесь изменять облик мира, при помощи имеющихся средств для достижения намеченной цели) [Монова 1999:34]. Свобода прежде всего «беспрерывно производится». Она и есть то, что Сартр называет «ничтожением»: «Именно посредством свободы для-себя уходит от своего бытия как своей сущности, посредством неё оно (то есть бытие –для–себя) всегда уже другая вещь, чем то, что можно сказать о нём, так по меньшей мере оно есть то, что избегает самого наименования, что уже по ту сторону имени, которое дают ему, свойства, которое признают за ним» [Перов 2000:35].

Это определение Сартром свободы подлинно экзистенциально, так как её существование здесь всегда оказывается единственно важно, сущность же может ухватить только уже бывшее, свобода – бесконечная устремлённость в будущее, неуловимая, осуществляющаяся постоянно. «Свобода – это как раз то ничто, которое содержится в сердце человека и которое вынуждает человеческую реальность делать себя, вместо того чтобы быть» [Пахсарьян 2003:344]. Человеческая реальность по Сартру это «бытие, которое с самого начала является проектом, то есть определяется своей целью» [Пахсарьян

2003:347]. Но возможности становящиеся нашим проектом корректируются и подтачиваются свободой в сторону их изменения, человек выбирает, но не может выбрать. Процесс выбора происходит в совокупности конкретных житейских обстоятельств, для обозначения которых философ вводит понятие Ситуации, чрезвычайно важное для театра Сартра.

В главе, посвящённой понятию «ситуации», Сартр сталкивает свободу с фактичностью: «Я не способен ни избежать судьбы своего класса, своей нации, своей семьи...»[Сартр 1992:168]. Человек определяется: «климатом и почвой, расой и классом, языком, историей общности, частью которой он является, наследственностью, индивидуальными обстоятельствами своего детства, приобретёнными привычками...»[Сартр 1992:137]. Однако, всё это не является опасностью для свободы: «сопротивления, которые свобода раскрывает в существующих вещах, <...> только и позволяют для-себя проявиться в качестве свободы» [Сартр 1992:166]. Человек должен быть вовлечён в мир, в определённые обстоятельства, которые помогут действительно проявить его свободу. Всё изначально данное есть чистейшая случайность, оно и оказывается бытием-в-себе, которое ничтожится свободным выбором. «Для-себя открывается как вовлечённое в бытие, нагруженное им <...>. Оно открывает положение вещей, которые окружают его как мотив для реакции защиты или атаки. Но оно может сделать это открытие только потому, что свободно ставит цель, для которой положение вещей является угрожающим или благоприятным» [Сартр 1992:165].

Всякая ситуация является, по Сартру, случайными обстоятельствами свободы. Сартром определяется связь человека с изначально данным ему местом, где он находится, прошлым, которому придаёт значение будущее человека, с доступными вещами-орудиями, ближними людьми, и со смертью. В результате Сартр приходит к следующим выводам о «ситуации»: это позиция человека в связях со всем окружающим, она не является ни субъективной (так как она является не впечатлениями, а самими вещами), ни объективной (так как не сводится к данному, а является возможностью

свободы). Таким образом, ситуация определяется Сартром как отношение бытия-в-себе и бытия-для-себя: «Это целостная фактичность, абсолютная случайность мира, моего рождения, моего места, моего прошлого, моих окрестностей, моих близких; и это моя безграничная свобода, создающая для меня наличие фактичности» [Сартр 1992:151]. Итак, существует Свобода – постоянный процесс выбора себя в соответствии с целью, и Ситуация – фактичность, дающая возможность претворения свободы и подразумевающая её наличие, что получает художественное подтверждение в пьесах Сартра.

Так в «Мухах» экзистенциальным героем является Орест. Он изначально свободен, но и является «великолепной пустотой», не обременён ответственностью выбора. Только Ситуация, в которую он вовлекается в Аргосе, даёт ему возможность претворить свою свободу. В определённый момент он оказывается перед выбором: либо уйти из Аргоса таким же «пустым», каким он явился, либо активно включиться, начать активно действовать, что он и совершает. Орест обременяет себя преступлением – он убивает свою мать, но даже это не способно поколебать его свободы. Он проходит испытание Ситуацией, и в финале становится экзистенциальным героем.

Пьеса «За закрытой дверью», написанная Сартром в 1945 г., явилась его вторым значительным (после «Мух») драматическим произведением (если не считать уже упоминавшихся, четырёх «подготовительных»). Эта пьеса точно соответствует установкам «Театра Ситуации»: она состоит всего из одного действия, и для неё требуется только одна декорация. В пьесе четыре персонажа, один из которых – Коридорный, появляется только в нескольких эпизодах. Действие происходит в замкнутом пространстве – в закрытой гостиной без окон и зеркал. Вскоре мы узнаём, что этот «номер» расположен в аду. Поочерёдно коридорный приводит в него трёх персонажей. Все они на какое-то время остаются способны видеть себя в отражении чужих зрачков и происходящее на земле. И только когда события, связанные с их смертью, становятся исчерпанными, теряют её.

Первым появляется Гарсэн, затем Инэс и Эстель. Поначалу Гарсэн воспринимается почти как комическая фигура, пытающаяся выяснить, где здесь жаровня и кол, и почему у него отняли зубную щётку. Но по ходу пьесы, когда герои узнают о земном прошлом друг друга, мы постепенно понимаем, что это за персонаж: у Гарсэна (как и у двух других персонажей) как бы два существования. Застывшее навсегда в прошлом земное и нынешнее, загробное, в котором они существуют только друг для друга и для коридорного. Гарсэн не может никак изменить своего земного существования. Это «адское» положение потому и уникально, что оно ставит персонажей в ситуацию несвободы, которая, по Сартру, возможна лишь в том случае, когда человека нет. Здесь же герои с одной стороны вроде и «есть» (в загробном мире), но с другой, их как бы и «нет» (в человеческом мире). Они остаются существовать в качестве бытия-для-себя, но, потеряв возможность через Ситуацию совершать свободный выбор.

Данная ситуация – отражение того положения, когда всё уже выбрано и осталось только понять мотивы и определить лицо истории собственной жизни. И оно оказывается у Гарсэна неприглядным. Сначала выясняется, что он жестоко издевался над своей кроткой женой, которая в результате пыталась покончить с собой. Он выпускал пацифистскую газету, но когда его страна начала реальные боевые действия, попытался бежать из неё. Гарсэн был пойман и расстрелян. Инэс ставит на нём клеймо: «Трус!», – и теперь, его загробное существование имеет цель доказать ей, что это не так. Но он и сам не может объяснить, чем обусловлен этот «обморок свободы» – попытка побега, которая привела к столь бесславному финалу. Здесь и становится очевиден конфликт между волей к утверждению свободы даже через смерть и бегством от неё, которое так же приводит к смерти, но делает прожитую жизнь абсолютно бессмысленной.

Герои становятся связаны между собой, и даже когда у Гарсэна появляется возможность выйти в коридор, он остаётся. В этом мире тоже оказывается возможным выбор, но он не в силах как-то повлиять на уже

состоявшуюся жизнь, в которой все три героя проявили себя не лучшим образом, а теперь являются друг другу судьями. Инэс делает невозможными попытки самообмана для Гарсэна, «она становится тем «зеркалом», в котором его воспоминания объективизируются и становятся мучительны» [Берже 2007:198].

Эстель не хочет признаваться в совершённом – она убила своего ребёнка, рождённого от любовника, что также послужило причиной его самоубийства – ей хочется представить, что все они попали сюда «по ошибке», а свои воспоминания героиня гонит прочь. Чтобы забыться, ей нужен мужчина, но наладить любовные отношения с Гарсэном не удаётся потому, что им не избавиться от присутствия Инэс. Инэс, в свою очередь, предлагает любовь Эстель, но та её отвергает. Получается, что все персонажи крепко связаны друг с другом и отмечают ловкость «адской канцелярии», которая подстроила всё это. Действие пьесы строится вокруг того, что в жизни (уже прожитой в прошлом) персонажи не смогли осуществить собственную свободу и осознание необратимости этого – и есть, по Сартру, адское мучение.

Эта пьеса часто рассматривалась (в том числе и Н. Т. Пахсарьян) как иллюстрация тезиса «Ад – это другие», а её содержание сводилось к уже упоминавшейся «проповеди человеконенавистничества» [Пахсарьян 2003:347]. С.И. Великовский абсолютно справедливо пишет, что вопреки расхожему мнению, фраза «Ад – это другие» отнюдь не является сартровской категорией – это всего лишь реплика, и вложена она в уста абсолютно конкретного персонажа [Великовский 1998:177]. Дело в том, что трое персонажей, находящихся в этом «аду», вовсе не являются моделью социума как такового. Они мучаются оттого, что в их прошлом присутствует нечто (ошибка, подлость, предательство), чего уже не изменить, так как они уже не «проект», будущее для них закрыто. Персонажи стараются уйти в самообман, спрятать от себя осознание нелицеприятных фактов, но благодаря присутствию Других рядом, это оказывается невозможным. Именно через

Другого человек может узнавать себя, взгляды других дарят нам собственное отражение, которое мы должны рассматривать. (Не случайно в «Бытие и ничто» одна из четырёх частей так и называется – «Для другого»).

В «Мёртвых без погребения» (1946) свобода испытывается «пределной ситуацией», границей человеческих возможностей в условиях войны и плена. Исходная «ситуация» напоминает «За закрытой дверью»: пять героев почти мертвы. Они ждут пыток и казни. Это попавшие в плен члены одной из группировок Сопротивления: Канорис, Анри, Сорбье, Люси и Франсуа. Канорис и Анри мужественны и сильны, но если для первого существуют только интересы дела, то второй заботится прежде всего о собственной роли в истории. Сорбье слабый, он боится пыток, Франсуа также слаб и героем быть не хочет. Он просто желает жить, ему всего 15 лет. Они выполнили приказ, согласно которому, должны были захватить деревню. За этим последовало уничтожение немцами всех жителей деревни и их пленение. Фашисты, которые держат их на чердаке, пытаются узнать, где находится командир партизанского отряда Жан. Для фашистов «победой» будет предательство, сломленный принцип арестантов. Но никто из заключённых не знает, где находится Жан – возможности выбора нет, они ощущают себя, как будто уже умершими.

Героев преследуют кошмарные воспоминания о разгроме деревни и гибели людей. Мы опять сталкиваемся с замкнутым пространством и ситуацией несвободы. Канорис говорит остальным: «Пусть каждый устраивается, как может, чтобы поменьше страдать. Средства не имеют значения» [45:268]. Анри и Сорбье беспокоит то, что они должны умереть бессмысленно – ведь выдавать им нечего и их смерть в этом случае не будет их победой. Но появляется новая ситуация, а вместе с ней возможность выбрать и претворить свою волю, одержать верх над немцами. Жан схвачен немцами, но не опознан, теперь пленникам «есть о чём молчать». Появляется выбор – выдержать пытку или подвести весь отряд (Жана должны отпустить и тогда он сможет предупредить отряд, что деревня захвачена немцами) и



загубить общее дело, а главное, нарушить принцип. Противостояние немцев и членов Сопротивления носит именно характер столкновения двух волей и двух принципов. Анри формулирует их нынешнюю цель: «Главное – выиграть» [45:266]. Сорбье, боящийся физической боли, выбрасывается из окна, чтобы не предать товарищей. Подросток Франсуа по общему признанию может подвести и его приходится задушить. В этой предельной ситуации герои не раскрывают тайну, ценой жизнью, ценой страшных пыток. Оказывается, что они страдали не зря, их борьба получает оправдание.

Затем снова появляется новая ситуация. Жана отпускают, и он находит шанс спастись и для других (подбросить убитому свои документы). Но выбор продолжения жизни, после того, что они перенесли, даётся им с трудом. Анри мучает вопрос: задушил ли он Франсуа ради собственной «победы» и оправдания своей жизни, или исходя из интересов общего дела. Канорис же отвечает ему, что важно продолжать жить, потому, что о каждом его поступке можно будет судить только исходя из смысла всей жизни. В этом заключена экзистенциалистская идея о человеке как вечном проекте. И все три оставшихся героя выбирают будущее. Однако, когда кажется, что воля к жизни восторжествовала, их расстреливают.

Не выдав Жана, они победили и воспользовались возможностью продолжить жизнь, которая еще не потеряла для них смысл. Трагический случай перечеркнул их жизнь. И в этом есть своя логика, так как формально их противостояние с немцами проиграно – они предоставили им информацию. Но и немцы не одержали в итоге победы, так как, заставив «предать», не предоставили узникам жизнь за эту «грязную» плату. В этой пьесе очевидно стремление Сартра показать «парадокс свободы–несвободы» [Пахсарьян 2003:347], трагизм существования – ведь обрести экзистенциальную свободу пленники могли только ценой отказа от жизни. Они оказались в ситуации выбора между победой принципа и жизнью, но, выбрав жизнь, лишились и её и свободы. В этом ясно проявляется экзистенциалистская установка – принцип важнее существования.

В пьесе «Почтительная проститутка» (1946) уличная проститутка Лиззи Мак Кей должна дать ложные показания против ни в чём не повинного негра. За это ей предлагают материальные блага, угрожают, но она остаётся стойкой. И только сам сенатор, «одурманив её нестойкие мозги», склоняет её на временный, но и фатальный «обморок свободы». Она не выдерживает давления властного авторитета (современного аналога бога, так как он предлагает ей ложное спасение, как Юпитер Электре в «Мухах») и ответственности решительного и последовательного выбора. Результатом, как и всегда в подобных случаях у Сартра, становится полное поражение героини, хотя, в этот раз, и не смерть.

Парадокс «свободы–несвободы» находит свое воплощение и в пьесе «Грязные руки» (1948), состоящей из семи картин. В первой и в последней действие идёт в реальном времени, в остальных – двумя годами раньше. Исследователи [Андреев 1994:513; Проскурникова 2002:247; Шкунаева 1961:182] справедливо проводят параллели между Канорисом и Анри и двумя центральными героями этой пьесы – Уго и Хёдерером. Уго – герой идеалист, революционер, но как метко подмечает Хёдерер, он не любит людей, мечтает не о социальных преобразованиях, а о том, чтобы «уничтожить мир». Уго наделён свободой и пытается вовлечься в действие, готов умереть за принципы, связанные с собственной «нравственной высотой». Во многом противоположен ему Хёдерер – «грязные руки» принадлежат именно ему. Он не чурается лжи, крови, предательства, ибо он живёт по общим правилам, старается преуспеть в жизни больше остальных и сделать, как можно больше вещей на практике, не раздумывая о глобальных целях. Постигание внутренней сути этих персонажей в пьесе возникает с помощью жены Уго – Жессики. Их отношения с Уго – подчёркнутая игра, так как жена не может воспринимать мужа всерьёз. Хёдереру же она говорит: «Вы настоящий. Настоящий человек из плоти и крови, я вас боюсь, и, кажется, по–настоящему люблю».

Уго покидает благополучную родную интеллигентскую среду и бросается в революционную деятельность. Поначалу ему приходится выполнять рутинную работу, а ведь он пришёл сюда за подвигом. И вдруг ему достаётся важное задание – убить значительного партийного деятеля, в данный момент оказавшегося помехой другому – Хёдерера. Уго устраивают в качестве его секретаря. Пока Уго ищет подходящего случая, он успевает проникнуться уважением к нему. В их спорах Уго ощущает себя проигравшим, не случайно и Жессика заявляет Хёдереру, что ей показалось – он был прав, а не её муж. Вскоре тайна Уго оказывается раскрыта, но Хёдерер предлагает путь, чтобы уладить дело. И вот, когда Уго приходит к Хёдереру, чтобы дать согласие на его вариант, застаёт в его объятиях собственную жену и стреляет. Из ревности? Жессика и Уго не любят друг друга, и оба знают об этом. В последней картине, отсидев в тюрьме 2 года за совершённое преступление, Уго объясняет: «Я считал себя слишком молодым, хотел повесить себе преступление как камень на шею. И я боялся, что будет слишком тяжело. Ошибка вышла: оно лёгкое, страшно лёгкое. <...>Я буду влачить эту нелепую безысходную жизнь пока <...> меня от неё не избавят» [45, 413].

Преступление Уго получилось бессмысленным, и свободы он не обрёл. Его готовы вернуть в ряды партии, при условии, что он «забудет» и перечеркнёт свое прошлое, откажется от своей символической партийной клички – Раскольников. Активист социалистической партии Ольга говорит ему, что раз он не испытывает гордости и удовлетворения, то значит, он поддаётся «переработке». Но Уго по-прежнему идеалист, и этому процессу предпочитает смерть. Он не может сбросить груз ответственности за свершённое, не переносит лжи, и его решение рождается именно тогда, когда узнаёт «официальную» версию истории с Хёдерером. Герой открывает дверь убийцам с криком: «Переработке не подлежит!». Уго может обрести свободу, только выбрав смерть, и он выбирает её.

При этом сама собой напрашивается параллель Уго и Ореста. Сын состоятельных родителей, получивший университетское образование, Уго – Орест XX века, только оставшийся в Аргосе после совершения мести. Он «выпал» из своей среды и перешел на сторону рабочих, но пока еще чужой для новых товарищей. Выбор героя скорее умозритель, подсказан книжными знаниями, раздумьями о добре и справедливости, велением чуткой совести. Принцип, а не забота о хлебе насущном побудил его вступить в ряды партии: «Уго в партию пришел, как в скит, - спасаться», - утверждает Л.Г. Андреев [Андреев 1994:376]. Сложившуюся с «чистыми руками» Уго ситуацию Д. Бергеца объясняет так: «Чистота – это идея факиров и монахов. Интеллигенты превращают ее в предлог, чтобы ничего не делать и оставаться недвижимыми» [Бергеца 2003:376]. Французский литературовед точно подметил сарказм Сартра, ставший способом развенчания Ореста XX столетия.

К более позднему периоду творчества Сартра относится пьеса «Затворники Альтоны» (1959). В это время экзистенциализм уже перестал быть таким актуальным течением, как в послевоенные годы. Сам Сартр в «Проблемах метода» (1957, 1960) писал, что «экзистенциализм переживает свой закат», и характеризует его как «вялое и замкнутое мышление» [Сартр 1992:125]. Хотя, тут следует уточнить, что он говорит о «классическом» экзистенциализме, а его развитие Сартр связывает с необходимостью его совмещения с учением Маркса об обществе. Этим синтезом и пытается заниматься Сартр в тех же «Проблемах метода». В сочинениях этого периода становится очевидна новая оценка свободы – в определённых ситуациях она проявляется как фиктивная. Герои пьес по-прежнему могут выбирать, но зачастую ни одна из возможностей не приносит им свободу. Главный герой «Затворников Альтоны» Франц фон Гёрлах несёт бремя выбора сделанного его отцом, когда тот выделил свои земли под концлагерь.

Действие пьесы происходит в послевоенной Германии, но параллельно с настоящим временем на сцене разыгрываются эпизоды из прошлого. Семья

фон Герлахов – владельцы альтонской судостроительной верфи. Несмотря на отрицательное отношение к фашизму отец Франца идёт на сотрудничество с этим режимом. Вид заключённых в концлагере производит страшное впечатление на юного Франца, и он испытывает стыд за выбор, совершённый отцом. Приютив в своей комнате сбежавшего заключённого и бросившись на пришедших за ним эсэсовцев, он пытается осуществить свою свободу. И всё же действительность перечёркивает все его начинания. Так как он является сыном фон Гёрлаха, важного для фашистов промышленного магната, его не убивают, и выходит, что само его положение снимает с него ответственность за поступки. Экзистенциальная свобода оказывается недостижима в силу социального положения героя, и подобная зависимость выявляется в драматургии Сартра впервые. Сам Франц говорит о себе: «Я никогда ничего не выбирал! Я избранный. За девять месяцев до моего рождения мне определили мою будущность, выбрали мне имя, занятие, характер и судьбу» [45, 427].

Война – участь его и его поколения. На фронте в Смоленске он опять стоит перед выбором – пытаться спасти крестьян ради призрачной возможности спастись самим или перечеркнуть эту пусть и призрачную, но всё же, возможность выжить. Стать мучителем или жертвой? Третьего не дано. Крестьяне умирают от пыток, не выдав никакой информации, все соратники Франца также погибают. Вернувшись в Германию, Франц не может найти никакого оправдания своему существованию и всему, что произошло на войне. Он становится добровольным затворником на 14 лет. В его комнате появляется только сестра Лени, которая создаёт для него миф о Германии, лежащей в руинах. Этот миф примиряет его с существованием, он обретает себя в качестве свидетеля, который готовит послание в будущее о своей эпохе. Но когда этот миф рушится, ему остаётся только покончить с собой, от безысходности и невозможности обрести свободу. Они вместе с отцом решают разбиться, прыгнув на машине с моста. Традиционный для драматургии Сартра конфликт, связанный с обретением свободы, в этой

пьесе усложняется тем, что, по сути, у героя нет возможности её обрести. Пьесы Сартра справедливо относятся исследователями к общеевропейской интеллектуальной драме. Но в них очевидна принадлежность и к национальной драматургической традиции. Многие положения теории Театра Ситуации отсылают именно к ней. В каких-то из этих пьес «идейное» содержание, направленное к сознанию зрителя более очевидно, в каких-то менее, но присутствует оно везде. В своей театральной теории Сартр выдвигал мысль о том, что театр должен «добиться у зрителя ощущения, если не скандала, то своего рода умственного потрясения» [Сартр 1992:146]. Это умственное потрясение можно назвать своего рода аналогом аристотелевского катарсиса, в том смысле, что оно также должно произойти с публикой. Зрители должны, осознав то, что увидели в театре, получить импульс к изменению реальности. Вполне очевидно, что именно эта модель заложена в основе «Барионы» и «Мух», и это реализовано в их французских постановках. В дальнейшем же модель усложняется – Сартр экспериментирует с Ситуацией и в «Затворниках Альтоны» приходит к тому, что не всегда обретение Свободы зависит только от личного выбора человека.

В Театре Ситуации конфликт является основой всего сценического языка – именно его развитие определяет действие персонажей. Конфликт всегда связан с заложенной в пьесе экзистенциальной идеей. Но с другой стороны, чистого интеллектуализма и отстранённости зрителя от действия драматургия Сартра (несмотря на все его восторги в отношении Брехта) также не возникает. В этом смысле, пьесы Сартра более привычны, чем Эпический театр немецкого драматурга, они дают большой простор для актёрской индивидуальности, предполагают сопереживание персонажам, в них очевидно стремление к героизации, к трагичности, которая иногда оборачивается и мелодраматичностью. Сартр в своих пьесах с одной стороны не стремится лишить театр его традиционного качества заставлять зрителей переживать (хотя пишет об этом в теоретических статьях), с другой пытается

сделать так, чтобы зритель, сопереживая, в то же время осознавал, воспринимал «идейное» содержание пьесы. Так как зритель не отстранён от происходящего на сцене, это содержание должно стать для него очевидным в результате сопереживания той позиции, которая в ходе действия выявляется как подлинная. Она может и только предполагаться за счёт выявления не подлинности представленных, как в пьесе «За закрытой дверью», герои которой уже не могут изменить свою позицию.

Требования, которые основаны на национальной драматургической традиции, высказанные Сартром в теории Театра Ситуации, он распространяет на сценическое воплощение своих пьес. Главное для него – это подчинение конфликту всего, что есть в спектакле, в том числе и актёра.

Экзистенциалистский театр (как и Театр абсурда) Сартр называл «критическим театром»: «критический» театральный авангард противопоставлял себя коммерциализованной, поточно–механической театральной обыденности.

Вопрос о том, как приживётся экзистенциальный театр на чужой почве, интересовал и самого Сартра. В самой исторической ситуации, в которой находилась Франция, им ощущалась специфичность, которая, как ему казалось, прямо выливалась и в настроение французских пьес: «Сама суровость этих пьес созвучна суровости теперешней французской жизни; их моральные и метафизические устремления отражают заботы нации, которая должна одновременно восстанавливать свою жизнь и строить её заново и ищет для этого новые принципы. Является ли такой театр порождением исключительно местных обстоятельств, или строгость откроет нашим пьесам доступ к широкому зрителю и в других странах, судьба которых складывалась счастливее» [Гаевский 1959:179]. Как свидетельствуют труды отечественных историков театра, пьесы Сартра не прижились на подмостках российских театров [Якимович 1968:106-109; Проскурникова 2002:246-247], но причины этого не являются предметом исследования нашей работы.

Драматургия Ж. –П. Сартра представляет собой экзистенциальные поиски свободы выбора в «предопределенной ситуации». Проанализированные пьесы с разных сторон рассматривают концепцию ситуации и свободы выбора. Драма «Мертвые без погребения» предельно насыщено пытается разрешить коллизию испытания свободы «предельной ситуацией». В пьесе «Грязные руки» свобода испытывается «практической целесообразностью». «Дороги свободы», свобода и мораль художественно исследуются философом в «Дьяволе и Господе Боге» и «Затворниках Альтоны».

Сильнее всего Сартр проявляет себя в области анализа внутреннего мира личности, поставленной перед выбором конформизма и свободы. Именно этот анализ образует стержень художественного метода в драматургии Сартра, объединяющего философскую рефлексию с наглядным изображением воображаемых людей в воображаемых ситуациях.

«Экзистенциалистская этическая рефлексия, в которой угасла непосредственная радость бытия, питает творчество Сартра» [Ерофеев 1995:75]. Но с другой стороны, экзистенциалистская теоретическая установка, в свою очередь, подкрепляется соответствующим художественным видением мира. Сартр – певец свободного сознания, преодолевающего «плоть» и бросающего вызов объективным факторам ситуации. «Дуалистическое мироощущение, разводящее бытие и сознание в разные стороны, лежит в основе его художественного метода и теоретического мышления [Михальская 2003:43]. Отсюда негативная характеристика материального мира.

При такой предпосылке образ человека у Сартра неизбежно раздваивается. Вопреки отталкивающей физиологичности плоти собственно человеческое выступает как чистое сознание – поиск пути, как спасительное действие, которое венчает собой сюжет драмы Сартра. Свободный выбор – объединяющая тема всего творчества Сартра. Выбор, свободный от всего – от дурманящей сознание страсти и от власти внешнего принуждения.



Охарактеризовав философские и эстетические взгляды Сартра-экзистенциалиста, его интеллектуальный театр как «арену» художественной реализации философско-эстетических идей, переходим к конкретному анализу пьесы «Мухи» с целью рассмотрения трансформации мифологического сюжета для выражения экзистенциалистских идей и уяснения точек соприкосновения и отталкивания от классической интерпретации мифа об Оресте, судьба которого была иллюстрацией античной концепции мироустройства, места и роли человека в нем.

## Глава 3 Трансформация античного мифа об Оресте в драме «Мухи»

### 3.1. Миф об Оресте как основа «Орестейи» Эсхила

Общепризнанным является тот факт, что в «Мухах» Сартр обратился к мифу об Оресте, продолжив традицию обработки античных сюжетов. При этом был не одинок и оказался связан с исканиями современных ему французских писателей (Ж. Жироду, Ж. Кокто, Ж. Ануй), находивших в мифе точку пересечения вечности и современности.

Миф в художественном сознании писателей XX столетия оказался чрезвычайно действенен. Как культурный феномен, одна из самых сложных реальностей культуры, «миф аккумулирует смысл явлений, соединяет нравственные, социальные и космологические аспекты. Он дает возможность создать философскую модель мира с особой структурой времени и пространства; акцентируя вневременное и космическое» [Гребенщикова 1999:65].

Интерес к мифу значительно актуализировался именно в XX веке, о чем свидетельствуют исследования К. Юнга, З. Фрейда, И. Хёйзинги, К. Леви-Стросса, М. Хайдеггера, А. Ф. Лосева и др. Их сочинения убедительно доказывают стремление ученых постичь через миф фундаментальные законы бытия. В истории литературы XX века мифу принадлежит особая роль как арсеналу культурных парадигм.

В аспекте нашей проблемы основной интерес сосредоточен на рассмотрении рецепции и трансформации мифа в сартровской пьесе «Мухи», отличительной чертой которой стал художественный мифологизм, на изучении мифологизации как главного принципа поэтики «Мух». Но прежде чем характеризовать формы трансформации мифа и его структурные функции в произведении Сартра, следует, прежде всего, на наш взгляд, обратиться к литературной «родословной» пьесы.

Миф об Атридах многократно художественно интерпретировался в литературе. Впервые этот сюжет был использован Эсхилом в трилогии

«Орестейя» (458 г. до н. э.), затем Софоклом в трагедии «Электра» (415 г.) и Еврипидом в трагедиях «Электра» (413 г.) и «Орест» (408 г.). Многозначность мифа, широкий комплекс нравственных проблем, отраженных в нем, уровни их осмысления, различные интерпретации обусловили обращение к нему литературы последующих веков, в том числе и XX столетия.

Одним из первых интерпретаторов мифа стал Юджин О'Нил в трилогии «Электре подобает траур». Психогенетический комплекс в роду Мэннонов, наследственные связи исследуются американским драматургом через античный мотив родового проклятья. Гражданская война в Америке (1861–1865 гг.) уподобляется Троянской войне.

Философское осмысление мифа об Атридах представлено в драме-дискуссии Жана Жироду «Электра», представляющей столкновение двух мироощущений, двух миропониманий. Образ Электры – символ правдоискательства и чистой совести; Эгисф – олицетворение цинизма, нравственного релятивизма. Его образ отражает мироощущение современного человека, относящегося к бытию как к абсурду, трагикомедии. Это порождает отвлеченно–ироническую позицию персонажа.

Сартр же в своей пьесе сместил акценты с образа Электры на образ Ореста, связав с ним идею освобождения от насилия и террора.

Обратимся к литературному первоисточнику – трагедии Эсхила «Орестейя», точнее трилогии, состоящей из трех трагедий: «Агамемнон», «Хоэфоры» («Плакательщицы, или Жертвы у гроба») и «Эвмениды», являющейся единственным сохранившимся примером полной трилогии на единый сюжет.

Из греческих трагиков Эсхил ближе всего стоит к первоначальному источнику трагедии – дионисовым мистериям. «Мысль Эсхила глубока, титанична, часто таинственна, язык его – смелый, богатый метафорами и оборотами» [Лосев 1994:157].

Источником всех конфликтов у Эсхила является независимый ни от людей, ни от богов фактор – судьба (Мойра), преодолеть которую не могут

не только люди, но даже и сами боги. Коллизия свободной воли индивида с вмешательством непреодолимого фактора – судьбы – составляет лейтмотив трагедий Эсхила. В этом есть известная доля мистики, таинственности и суеверия, присущих Эсхилу и легко объясняемых исторически.

Эсхил жил в период великих событий греко–персидских войн и смены аристократического строя демократическим. Мысль и чувства человека были возбуждены всем происходившим, но его ум не был достаточно ещё вооружён научным знанием для разрешения вставших перед ним вопросов и проблем. В этом причина мистицизма как трагедии Эсхила, так и вообще греческой трагедии.

Вместе с идеей судьбы трактовалась и другая – идея возмездия. Всякое совершённое, сознательно или бессознательно, преступление неизбежно в силу рока влечёт за собой возмездие. Отчётливее всего идея возмездия проведена в трилогии «Орестейя».

Сюжет «Орестейи» взят из мифа о возвращении героев. Аргосский царь Атрей совершил тяжёлое преступление, накормив своего брата Фиеста жареным мясом его собственных детей. Атрей сделал это из мести за обольщение Фиестом его жены. Однажды совершённое преступление в силу неизбежного объективного закона влечёт за собой серию других, столь же ужасных преступлений. Жена Агамемнона, сына Атрея, Клитемнестра вступает в связь с сыном Фиеста Эгисфом. Вернувшийся из–под Трои Агамемнон становится жертвой мести Клитемнестры, мстящей ему за убийство дочери Ифигении.

Удовлетворившая жажду мести Клитемнестра, в свою очередь, становится жертвой мести со стороны своего сына Ореста, мстящего матери за убийство отца. Таким образом, Клитемнестра и её любовник Эгисф получают справедливое отмщение судьбы. В последней части трилогии, "Эвменидах", Эсхил представил Ореста, преследуемого злыми Эриниями, богинями мести. Орест прибывает в Афины и предстаёт перед судом ареопага, который учреждается для этого самой Афиной. Ареопаг выносит

оправдательный приговор. Эринии, успокоенные Афиной, превращаются в Эвменид, благодетельных богинь-покровительниц [Лосев 1994:195].

Использованный Эсхилом мифологический сюжет об оправдании Ореста отражал глубокую старину и возник в эпоху борьбы между отживающим материнским правом и утверждающимся отцовским правом.

Примечательна трактовка Эсхилом образа Ореста. На фоне активно действующей Клитемнестры Орест–мститель предстает скорее пассивным «орудием богов»: он постоянно колеблется, ссылается на оракул Аполлона, пославший его на убийство, а в последней трагедии («Эвмениды») просто уступает Аполлону защиту самого себя в афинском суде. «Даже убийство Клитемнестры, – уточняет Н.П. Гринцер, – Орест совершает как бы вынужденно: он страшится поднять руку на мать и наносит удар лишь после грозного напоминания своего друга Пилада о все том же пророчестве Аполлона» [Гринцер 1998:335].

В заключительной трагедии Орест признает свое преступление и оправдан. Но это подается отнюдь не как однозначная победа новой системы ценностей над архаическими, традиционными установлениями. Показательно, что Орест оправдан не большинством, но равенством голосов. «Правда Эриний (а с ними Клитемнестры) уравнивается правдой Ореста (а с ним Аполлона и Афины, подающей свой голос за оправдание)» [Гринцер 1998:336].

«Таким же слабохарактерным человеком, находящимся под влиянием сестры Электры, Орест показан и у Софокла, и у Еврипида». Эта характеристика, данная Оресту Бетти Редис, составителем словаря «Кто есть кто в античном мире» [Редис 1993:181], объективно оценивает более поздние инварианты мифологического образа Ореста у античных трагиков. Однако А. Ф. Лосев считает образ Ореста у Эсхила «сильным драматическим характером» [Лосев 1973:113]. Не вдаваясь в полемику по данному вопросу, хотелось бы завершить данный раздел словами Г. Г. Анпетковой–Шаровой: «Приверженец нового порядка, Эсхил выступает здесь как защитник

отцовского права и принципов демократического государства. Он отвергает не только обычай кровной мести, но и религиозное очищение от пролитой крови» [Анпеткова-Шарова 2005:125].

Создавая «Мух», Сартр, знаток античных сюжетов, обратился к «Орестей» Эсхила как классической интерпретации мифа об Оресте, в которой нашла воплощение античная идея всемогущества надличных божественных законов, вечных и непреложных. Сартр осознавал историю рода Атридов как историю, призванную продемонстрировать действие божественного предначертания, и трактовал героев как исполнителей высшей воли, не вызывающей сомнения в святости и правоте ее. Однако исторические условия, в которых создавались «Мухи», требовали новой интерпретации данного сюжета. Перед драматургом XX века встала задача заговорить языком мифологических иносказаний о свободе и рабстве, о героизме и капитулянтстве, о взаимоотношениях победителей и побежденных. Сартр осознал суть своего творческого задания и в том, чтобы через мифологический сюжет раскрыть переживания нации при фашистской оккупации, и в том, чтобы художественно передать трагический аспект «Орестей» – аспект «человеческого удела».

Картина мира, где люди подавлены страхом, где их окружают навязчивые жирные мухи, и условна, и исторически узнаваема. На главной площади Аргоса стоит облепленная мухами статуя Юпитера. К ней подходит, отмахиваясь от больших жирных мух, Орест, пятнадцать лет отсутствовавший в Аргосе. Тогда Клитемнестра и ее любовник Эгисф убили Агамемнона – отца Ореста и Электры. Эгисф хотел убить и Ореста, но мальчику удалось спастись и бежать в дальние края. Юпитер, переодетый горожанином, объясняет Оресту, что сегодня день мертвых: жители города во главе с царем и царицей каются и молят своих мертвецов простить их. Орест в растерянности. Его город – чужой, в нем нет места для Ореста, и тот решает уехать. Но появляется Электра, которая насмешливо предупреждает путешественника, что публично каяться – национальный спорт аргивян, все

уже наизусть знают преступления друг друга. А уж преступления Клитемнестры – «это преступления официальные, лежащие, можно сказать, в основе государственного устройства». Каждый год в день убийства Агамемнона народ идет к пещере, которая «сообщается с адом». Огромный камень, закрывающий вход в нее, отваливают в сторону, и мертвецы «поднимаются из ада и расходятся по городу».

Во время покаяния у пещеры появляется Электра в кошунственно белом платье. Она призывает жителей прекратить каяться и начать жить простыми человеческими радостями. А мертвые пусть живут в сердцах тех, кто любил их, но не тащат их за собой в могилу. Толпа хочет расправиться с ней. Орест открывается сестре, пылающей жадной мести. Эту месть осуществляет Орест, убивая мать и любовника.

Орест возвращается, его руки в крови. Но он чувствует себя свободным, он совершил доброе дело и готов нести бремя убийства, так как в этом бремени его свобода. Рой жирных мух окружают брата и сестру. Это эринии, богини угрызений совести.

Электра уводит брата в святилище Аполлона, чтобы защитить его от людей и мух. Но и там кружат мухи–эринии: потирая лапки, они в бешеном танце кружат вокруг Ореста и Электры. Сестра раскаивается в содеянном. Орест уговаривает Электру не каяться: чтобы почувствовать себя окончательно свободным, он берет всю ответственность на себя. Юпитер требует от Ореста признания своей вины, но тот отказывается.

Обращаясь к горожанам, Орест гордо заявляет, что берет на себя ответственность за совершенное убийство. Он пошел на него ради людей: взял на себя преступление человека, не справившегося с его бременем и переложившего ответственность на всех жителей города. Мухи должны наконец перестать угнетать аргивян. Теперь это его мухи, его мертвецы. Пусть горожане попытаются начать жить заново. Он же покидает их и уводит за собой всех мух. Эринии с воплями бросаются за ним.

В такой картине можно узнать оккупированную гитлеровцами Францию. Так же как в потребности Ореста быть собой, быть свободным, отомстить тиранам, можно и должно увидеть отзвуки антифашистского Сопротивления. Но не следует преувеличивать его меру. Аллегория Сартра прежде всего отсылала к экзистенциализму. Орест открывает чуждый ему, примитивный, косный мир, мир «в себе». «Для героя главной задачей является сознание своей свободы» [Рыбина 2003:377].

Когда прославленный режиссер Шарль Дюллен в июне 1943 года в оккупированном Париже показал «Мух», спектакль был воспринят прежде всего как зашифрованный рассказ о Франции, поставленной на колени и все-таки не сломленной, как тираноборческий вызов и призыв к непокорству. Воображение естественно склонялось к простой подстановке: Эгисф – это нацист, хозяйничающий в покоренной стране, Клитемнестра – коллаборационист из Виши, сотрудничающий с убийцами родины, Орест – один из первых добровольцев Сопротивления, подающий другим пример свободы, Электра – француженка, мечтающая о низвержении кровавого режима, но колеблющаяся и пугающаяся настоящего дела.

Все это, несомненно, было в «Мухах», и публика ничуть не ошиблась, поняв трагедию Сартра как театральный манифест Сопротивления, в одном ряду с подпольной лирикой Л. Арагона и «Свободой» П. Элюара, «Черной тетрадь» Ф. Мориака и «Письмами к немецкому другу» А. Камю. Все дело только в том, что подобное прочтение, затрагивая лишь один, лежащий на поверхности, пласт «Мух», далеко не исчерпывает пьесы, задуманной не как плоское иносказание, а как миф-притча, включающая иносказание, но к нему одному не сводимая.

Исторически преходящее, по Сартру тех лет, есть лишь более или менее отчетливое обнаружение извечного людского проклятия, «скандала» нашего бытия. Пересказ древнего предания об Оресте и осуществлен Сартром в этом двойном ключе: как переключка с тем, что пережито французами в дни гитлеровского нашествия, но такая переключка, которая



побуждает их постичь в сегодняшней своей трагедии трагедию всемирно-историческую и даже метафизическую. «Мухи» – по крайней мере, столько же иносказание о Франции под сапогом захватчика, сколько миф об одной из граней человеческого удела. На такой интерпретации авторского замысла сходятся З. И. Кирнозе [Кирнозе 1991:146], В. Трыков [Трыков 1997:230], Л. Г. Андреев [Андреев 1994:298].

Отсюда – двойной масштаб, принятый Сартром и позволяющий ему постоянно переключать все, что происходит или говорится на сцене, из плана иносказательно-политического в план философского мифа – и обратно. Отсюда – двойной завет, брошенный Орестом в зрительный зал: одновременно агитационный лозунг и постулат целой этической системы. Отсюда – два врага, которые даны Оресту и Электре: Эгисф и Юпитер, тиран земной и тиран небесный, диктатор и бог.

Порядок, заведенный в Аргосе убийцей Агамемнона с помощью Клитемнестры, весьма похож на тот, что воцарился во Франции после поражения. «Оккупация, – вспоминал позже Сартр, – это не только постоянное присутствие победителей в наших городах, это также развешанный на всех стенах, встававший со страниц всех газет постыдный образ, который они (политики из Виши) хотели нам навязать, образ ветреного, тщеславного, изнеженного, разложившегося и тщедушного болтуна, вполне заслужившего позор национального разгрома» [Великовский 1998:243].

Жители Аргоса – жертвы той же нехитрой операции. Их покорность зиждется на прочнейших устоях: страхе и угрызениях совести. Когда-то, услышав доносившиеся из дворца крики Агамемнона, они заткнули уши и промолчали. Эгисф с иезуитской ловкостью превратил их испуг в первородный грех, раздул его до размеров вселенского ужаса, сделал не просто личной доблестью, но и государственной добродетелью. Духовное оскотление довершила «пропагандистская машина», запущенная пятнадцать лет назад и с тех пор вдальблывающая в головы сознание неизбывной вины

всех и вся. В ход пошло все: от оружия стражников до проповедей жрецов и разжиревших мух – укоров совести, от наглядных пособий в виде измазанного кровью деревянного идола, водруженного на площадях и перекрестках, до личного примера самой Клитемнестры. чьи основополагающие, «конституционные» прегрешения всем уже навязли в зубах и которая теперь, потеряв слушателей, выворачивает наизнанку свою душу перед первым встречным. «И как апофеоз государственного культа – раз в год ритуальные представления на празднике мертвецов, когда горожане, впадая в какой-то мазохистский экстаз, долго и иступленно предаются самобичеванию» [Великовский 1979:278].

Вечно трепещущим аргосцам Эгисф кажется грозным и всемогущим владыкой. Одного его жеста достаточно, чтобы смирить взбудораженную толпу. На деле же он пугало, устрашающая маска, напыленная на живой труп, он еще больше мертвец, чем истлевший в могиле Агамемнон.

Эгисф не знает ни радости, ни скорби, склероз поглотил одну за другой все клетки его души, и вместо нее простерлась пустыня, бесплодные пески под равнодушными небесами. Эгисф, замечает его хозяин Юпитер, разделит участь всех владык: он перестал быть личностью, он только обратное отражение того страха, который сам же внушил подданным. Властелин их помыслов и дел, он сам - их жалкий раб. «Все его заслуги – ловкость шулера и лицедея, скрывшего от зрителей один простой секрет: они свободны» [Гаевский 1959:180]. Свободны поджечь с четырех концов его дворец, свободны избавиться от трепета и изуверских покаяний. Достаточно, чтобы эта нехитрая истина озарила ум хрупкого юноши, как Эгисф дал проткнуть себя мечом, обрекая на гибель и возведенное им здание порядка.

Вылепив этого гиганта на глиняных ногах, Сартр заострил до крайности мысль о том, что он и его соотечественники в ответе за все случившееся с их родиной и что вместе с тем – их возможности безграничны. Да, они виновны в том, что были слишком робки и слабы, дав преступлению свершиться. И еще больше виновны те из них, кто склонен был принять

поражение как божью кару и благословить длань карающую. Только сартровское раскаяние означало нечто совсем обратное раскаянию, раздававшемуся из Виши. Оно во всеуслышание кричало о силе, а не о слабости, будило, а не усыпляло, звало взять в руки оружие вместо того, чтобы посыпать голову пеплом. Даже рискуя взвалить на всех французов то, чем запятнали себя верхи, сотрудничавшие с Гитлером, даже рискуя преуменьшить мощь фашистских дивизий, расквартированных в городах и провинциях страны, Сартр своими «Мухами» провозглашал: здесь и сегодня, а не в отдаленном будущем, нам по силам разбить оковы, избавиться от страхов и раскаяния, Францию покоренную превратить во Францию сражающуюся.

Но как справедливо замечает А.А. Якубовский, «за этим злободневным и совершенно очевидным уроком «Мух» кроется, однако, и другой, гораздо более широкий и трудноуловимый на слух. Ведь в конце концов Эгисф со всеми его охранниками – всего только марионетка в руках паясничавшего громовержца Юпитера, земное орудие надмирного провидения, инструмент, который выбрасывают, когда он изнашивается» [Якубовский 1987:268]. Эгисфы приходят и уходят, Юпитеры остаются. Эгисф чуть ли не сам идет на заклятие – Юпитера одолеть не так легко. Электра сполна испытала его железную хватку. В ту ночь после убийства, когда она вместе с братом укрылась в храме Аполлона, у неё не хватило мужества снести свой поступок. А между тем кто, как не она, своими унижениями и муками сполна заслужила право на отмщение. Кто, как не она, беззащитная девушка в белом платье, бросив вызов на празднике мертвецов всему одетому в траур городу и потерпев поражение, отдала отчет в том, что жителей Аргоса не вылечить словами, что здесь нужно насилие, ибо «зло одолеешь лишь злом» [Гришунина 2000:17]. И вот, дождавшись свершения мести, Электра вдруг обнаружила, что опустошена и потеряла почву под ногами. В ночных грезах лелеяла она свои мстительные замыслы, рисовала смерть ненавистной четы, и эта игра стала для нее заменой жизни. Теперь Юпитеру ничего не стоит

убедить ее в том, что она жертва роковой ошибки, что, перейдя от слов к делу, она сделалась преступницей и, подобно матери, навек обречена замаливать свои грехи. Вместо того, чтобы самой решить, справедливо ли ее мщение, Электра прибегает к ходовым заповедям о добре и зле и в конечном счете передоверяет другому – носителю сверхличного божественного принципа – осудить ее или оправдать. Душевная слабость заставляет ее бежать от свободы, как от чумы.

### **3.2. Образ Ореста как воплощение сартровской философии свободы**

Ситуация с Электрой очерчивает те границы, которые уже во втором (этико-метафизическом) измерении необходимо перешагнуть, чтобы обрести свободу. Мало низвергнуть земного диктатора, надо низвергнуть диктатора небесного у себя в душе, надо признать самого себя высшим судьей всех поступков. Спор Ореста с Юпитером и призван обосновать право личности выбирать свою судьбу независимо и даже вопреки всем предначертаниям извне, чьи бы уста их ни возвещали.

Спор этот начался задолго до того, как противники сошлись перед Электрой во всеоружии своих доводов. Сразу же после праздника, когда Орест на распутье просил совета у всевышнего. И тотчас же его получил: по мановению руки Юпитера камень засветился в знак того, что Оресту лучше покинуть город, оставив все по-старому. Оказывается, повелителю Олимпа любезен кающийся Аргос с его мухами, убийцей на троне, культом мертвецов и особенно с его страхом: ведь страх – залог послушания и несвободы.

Оресту открывается промысел божий, и он поступает наоборот. «С этого дня никто больше не может отдавать мне приказы». Вскоре он уточнит: «Я свободен, Электра... Я совершил свое дело. Доброе дело... С сегодняшнего дня мне остался только один путь... но это мой путь» [Кузнецов 1970:36]. Отныне у богов отнята привилегия решать, что добро и что зло, – человек

сам решает. Отныне боги не выбирают смертным их путь, – человек сам выбирает. Орест пренебрег всеми указаниями свыше, он не ждет отсюда ни помощи, ни подсказки, он не связан никакими догмами и ни перед кем, кроме самого себя, не обязан отчитываться. «Свободу от всех и вся он сделал краеугольным камнем своей нравственности», – пишет Ю. Давыдов [Давыдов 1989:142].

В храме Аполлона повелитель Олимпа дает последний бой этому ускользнувшему из-под его власти нечестивцу, склоняя блудного сына вернуться на стезю послушания. И проигрывает – окончательно и бесповоротно. Несмотря на то, что пускает в ход все – угрозы, увещевания, мелодраму, вплоть до космической казуистики. Довод «научный»: человек – частичка мироздания, включенная в его механику и обязанная повиноваться предписанным всей природе – минералам, растениям, животным. Довод «общественный»: жителям Аргоса, которым внушает отвращение пришелец, поколебавший установленный порядок. Довод «семейный»: протяни руки помощи несчастной сестре, не оставляй ее в беде. Довод отечески участливый и последний: заблудшей овце трудно, она не знает ни отдыха, ни сна, опека заботливого пастыря сулит ей забвение и душевный покой. Все это разом обрушивается на Ореста. Он же твердо стоит на своем: «Я сам – свобода!» [Лосев 1994:37]. И Юпитеру – владыке богов, камней, звезд и морей, но не владыке людей –ничего не остается, как признать: «Пусть так, Орест. Все было предначертано. В один прекрасный день человек должен был возвестить мои сумерки. Значит, это ты и есть? И кто бы мог это подумать вчера, глядя на твое девичье лицо?» [53, 37].

Орест, по Сартру, – провозвестник «сумерек богов» и скорого пришествия царства человека. И в этом он – прямое отрицание Ореста Эсхила. Тот убил вопреки древнему материнскому праву, но убил по велению божественного оракула и во имя богов, только других – молодых, покровителей возникающей государственности. Недаром не он сам, а мудрая Афина спасает его от эриний, оправдывает месть за отца. Сартровский Орест

не ищет никаких оправданий вне самого себя. «Оттого-то и трагедия о нем носит по-аристофановски комедийный заголовок: «Мухи» – еще одна отходная этике, черпающей свои нормы во внеличных, «божественных» предначертаниях», – констатирует Л. Н. Королева [Королева 1981:28].

Впрочем, мишень обстрела здесь, конечно же, не греческий Пантеон небожителей. Повелитель аргосских мух с равным успехом может сойти за христианского, иудейского, мусульманского и любого другого бога. Каждый из них связывает по рукам и ногам верующих, допуская их свободу до тех пор, пока она не выходит за рамки неких от века изреченных заповедей, где бы они ни были записаны – в Евангелии, Талмуде или Коране. Орест покушается на исходные посылки всякой религиозной морали, строящей свой кодекс на признании авторитета, оваянного ореолом неземной святости. «Принцип же не есть нечто пресуществующее поступку, или, переходя на экзистенциалистскую терминологию Сартра, сущность не предшествует существованию, она – результат всего нашего поведения, и человек до последней минуты волен сам придать своей жизни то или другое значение» [Бачелис 1962:191].

Вера предлагает нам нерушимые аксиомы добра и зла, для Сартра их границы условны, крайне подвижны, в конечном счете зависят лишь от нас самих. В «Мухах», как и на многих страницах «Бытия и небытия» (1943) и брошюры «Экзистенциализм – это гуманизм?» (1946), Сартр исходит из атеизма как единственно возможного фундамента свободной нравственности.

Стоит, однако, заметить, что Орест отмежевывается не от одних мистиков.

Ведь если отнять у Юпитера его «фокусы-чудеса» и изъять из его речей претензию быть творцом мироздания, то в нем придется, по замыслу Сартра, узнать себя. По крайней мере, всем тем, кто обнаруживает в природе не хаос мертвой материи, а органическую упорядоченность, законосообразность, не зависящую от нас, но заставляющую нас с собой считаться. Всем, для кого познание необходимости в ее становлении, – марксисты сказали бы

«диалектики природы», – отнюдь не безразлично, когда дело касается свободы.

Прозрение же Ореста как раз и состоит в том, что он должен оставить надежды на опору извне, и потому ему нечего постигать и не с чем сообразовываться, как во вселенной – мире вещей, так и в городе – историческом мире людей. Повсюду навеки чужой, «вне природы, против природы, без оправданий, без какой бы то ни было опоры, кроме самого себя. Но я не вернусь в лоно твоего закона: «Я обречен не иметь другого закона, кроме моего собственного. Потому что я человек, Юпитер, а каждый человек должен сам отыскать свой путь» [53, 43].

Подобная свобода – не познанная необходимость, а вызов необходимости, ниспровержение всякого надличного принципа и провозглашение ничем не связанной воли единственным принципом поведения личности. В этом смысле «Мухи» – вовсе не трагедия, точнее, не трагедия в ее издавна привычном обличье. «Мне отмщение, и аз воздам» – всегда возглашала своевольному или заблуждающемуся смертному трагическая Судьба, как бы она ни именовалась – древним роком, библейским богом, государственным разумом или велением истории. «Если свобода вспыхнула однажды в душе человека, дальше боги бессильны», – выдает свой секрет сартровский Юпитер [53, 39].

Это судьба, теряющая почву под ногами. В «Мухах» нет ни зловещей трагической иронии, ни катастрофы под занавес: Орест опрокидывает классическую трагедийную коллизию и выходит победителем из поединка с всемогущим соперником.

Отчего же в таком случае побежденный громовержец вовсе не спешит складывать оружие? Только ли оттого, что Электра со всеми согражданами остается по-прежнему в его сетях? Отчасти, конечно, да, но этим не исчерпывается суть дела. Проницательный небожитель не поставил крест и на Оресте, он прекрасно знает, что тот избрал себе слишком каменистый путь, где нетрудно опять споткнуться. «Ведь твоя свобода, – замечает он

пророчески, – тяжкое бремя, отлучение, и аргосцы вряд ли обрадуются подарку своего непрошеного благодетеля». «Ты прав: это изгнание, – соглашается Орест. – Если и для них нет надежды, почему я, утративший ее, не должен с ними поделиться отчаянием? Они свободны, настоящая человеческая жизнь начинается по ту сторону отчаяния» [53, 38].

Вот, оказывается, какова та конечная истина о человеческом уделе, которую, по мысли Сартра, обнажило перед французами гитлеровское нашествие, и которую он воплотил в мифе об Оресте. Каждый обречен быть свободным, а это значит, что он одинок, вытолкнут из вселенной, затерян в пустоте и, отчаявшись в поддержке, откуда бы то ни было, осужден быть в ответе за себя и за других. Орест, чужестранец вначале и добровольный изгнанник в конце, так и не пустивший корней в аргосскую почву, – это и есть свободный человек, сознательно взваливший на плечи всю тяжесть своего выбора. «Снятие трагедии в «Мухах», – пишет Т. Бачелис, – на поверку есть перемещение источника трагического извне - вовнутрь, в самую сердцевину свободной личности. В самом деле, коль скоро личность эта «отлучена», на что же ей опереться, чем наполнить свою свободу? Ведь, как и все на свете, не исчерпывается же она одним «нет» – «нет» Эгисфу, «нет» Электре, «нет» Юпитеру, «нет» горожанам? С другой стороны, откуда взять «да», раз вокруг все чуждо? Всей историей Ореста Сартр пробует выскользнуть из этого заколдованного круга» [Бачелис 1962:407].

Орест первых сцен и Орест последних – два разных человека. У них даже имена разные: первого зовут Филеб, и Электра точно зафиксировывает момент его смерти и рождения Ореста. Да и сам Орест в трогательных и мужественных словах простится со своей юностью: двойное убийство разрубит его жизнь пополам – на «до» и «после». «До» – это вы «богаты и красивы, сведущи, как старец, избавлены от ига тягот и верований, у вас нет ни семьи, ни родины, ни религии, ни профессии, вы свободны взять на себя любые обязательства и знаете, что никогда не следует себя ими связывать, – короче, вы человек высшей формации». Свобода этого просвещенного



скептика – «свобода паутинок, что ветер отрывает от сетей паука и несет в десятке дюймов от земли». «После» – это муж, обремененный грузом ранней зрелости: «Мы были слишком легковесны, Электра: теперь наши ноги уходят в землю, как колеса колесницы в колею. Иди ко мне. Мы отправимся в путь тяжелым шагом, сгибаясь под нашей драгоценной ношей» [45, 42]. А между свободой – «отсутствием» и свободой – «присутствием» – мечь Ореста, его поступок, его дело. Первая в глазах Сартра –мираж, попытка спрятаться от ответственности, скрытое пособничество несвободе. Уклонение от выбора – тоже выбор. И лишь свобода деятельная, вторгшаяся в ход событий, – подлинна. «Моя свобода - это и есть мой поступок», – уверенно ставит Орест знак равенства [45, 43].

Но поступок, в отличие от простого созерцания, всегда нечто созидает, тем самым утверждая себя как определенную нравственную ценность, образец для меня самого и для других. «Кровавое причастие» Ореста тоже призвано не только утолить его жажду мести, а послужить еще и примером для аргосцев. «Справедливо раздавить тебя, гнусный пройдоха, справедливо свергнуть твою власть над жителями Аргоса, –бросает Орест умирающему Эгисфу, – справедливо вернуть им чувство собственного достоинства» [45, 29].

Сокрушению ложных нравственных императивов сопутствует воздвижение на их развалинах других императивов, полагаемых истинными. А это неизбежно ограничивает в дальнейшем полную свободу выбора. В конечном счете, так ли уж важно, перед каким идолом преклонить колена: тем, который тебе указывает Юпитер, или тем, который тебе навязывает собственное прошлое? Рождение свободы, по Сартру, таит в себе опасность ее закрепощения на этот раз самой собой. И когда Юпитер предлагает Оресту заменить Эгисфа на опустевшем троне, тот уже знает, что, согласившись, станет рабом своего поступка и сделает его рабами подданных. Из этой ловушки один выход: не дать уроку, преподанному однажды, застыть навеки в кодекс. В прощальной речи Орест отвергает скипетр, предпочтя долю «царя

без земли и без подданных». В довершение всех «нет» он произносит еще одно «нет» – самому себе.

### 3.3. Трагедия свободы Ореста

По наблюдению С. И. Великовского, «трагедия свободы Ореста – в ней самой, в ее бегстве от собственной тени, в ее боязни отвердеть, стать законом. Она ни на минуту не доверяет себе, опасаясь каких-то своих скрытых пороков, которые могут возобладать, едва она задремлет и потеряет бдительность. Страх этот поначалу даже выглядит какой-то причудой, но достаточно выйти за пределы одного умозрительного ряда, чтобы различить его исторические истоки» [Великовский 1999:174]. А ведь это в стране, которая считается колыбелью свободы. Лозунги, провозглашенные в XVIII веке просветителями и претворенные в жизнь санкюлотами, отвердели в военизированной империи Наполеона. Здесь в 1848 и 1871 годах от имени «свободы» расстреливали рабочих, а в 1914-м бросили миллионы французов в окопную мясорубку. И по соседству, за Рейном, завет Ницше о безграничной свободе волевого акта, подхваченный, в частности, учителем Сартра Мартином Хейдеггером, воплотился в гитлеровские концлагеря. Создатель Ореста имеет все основания заявлять, что свобода вообще чревата самыми тяжелыми последствиями, и он пробует спасти своего героя от грехопадения, наделив его отвращением к власти.

Только вот надежно ли это спасение? И если да, то какой ценой? Орест ведь клялся перевернуть все в Аргосе вверх дном. И вот он уходит, оставляя сограждан примерно в том же положении, в каком застал их в начале пьесы. Все та же слепая толпа. Клитемнестру заменила Электра, теперь похожая на мать как две капли воды. Что же касается Эгисфа, то ловкий Юпитер наверняка найдет ему замену. Столь тяжкий подвиг, столь громкие речи – и такой исход. Торжество изрядно смахивает на крах. Героический пример Ореста не воодушевляет аргосцев, а скорее парализует их сознанием разницы между ними. Его исключительная судьба – не их заурядная судьба, его

философские заботы - не их насущные заботы, и им не дано так просто взять и покинуть город. «Уж не есть ли Орест и впрямь та самая «бесполезная страсть», к какой сведен человек в писавшемся одновременно с «Мухами» трактате Сартра «Бытие и небытие»? – задается вопросом М. А. Киссель [Киссель 1976:107].

И это вовсе не случайно. Было бы чудом, если бы все сложилось иначе. С порога отметить необходимость, а значит, движущую структуру мира, очень впечатляюще. Только как же тогда внедрять в этот самый мир свободу столь своенравную, что она ни с чем не желает считаться? И тем более как внедрять ее в городе, население которого – скопление людей не менее аморфных, чем хаотичное скопление мертвых тел. Созидатель, будь он строителем или освободителем, всегда (по крайней мере, стихийно) – диалектик, познающий ту скрытую от поверхностного взгляда работу, что происходит в вещах или умах, – закон, энергией которого надо овладеть, присвоить ее, заставить служить себе.

«Оресту же ведома лишь механическая логика: либо свобода – «бесполезная страсть», либо необходимость; одно попросту исключает другое. Она-то изначально подрывает, мистифицирует позиции Ореста, а значит, и Сартра, хочет он того или нет» [Кузнецов 1970:103].

Она побуждает задуматься над тем, чего же Орест, в конце концов, добивается – утвердить на практике свободу среди аргосцев или всего-навсего приобщить себя и их к знанию своего «удела» и своей метафизической свободы? Вещи это весьма разные, в результате двусмысленность коварно мстит за себя.

Орест отстаивает свои права гражданства на родине – и остается «перекати-полем». Он помышляет об освобождении аргосцев – и с легкостью покидает их на произвол Юпитера, жрецов, кающейся Электры. Он жаждет дела – и довольствуется героическими жестами.

«Примесь» жеста вообще сопутствует Оресту, на каждом шагу извращая все, что бы он ни предпринял. Даже в самый важный свой час он не

может от этого избавиться и вслед за справедливой местью – убийством Эгисфа – убивает Клитемнестру.

Расправа над матерью после смерти тирана никому уже не нужна, не оправдана даже исступлением мести, поскольку Орест заранее предупредил, что действует с совершенно холодным и ясным умом. Зато этот лишний труп необходим ему самому, чтобы сполна унаследовать всю преступность кровавого рода Атридов. Ему крайне важно распрощаться с собой прежним, с призраком, которого никто не принимал всерьез, ни даже просто в расчет, перестать казаться – кем-то быть. Пусть извергом – в городе, отравленном угрызениями совести, это даже хорошо, и чем чудовищнее злодеяние – тем лучше. Орест настолько поглощен этим самоутверждением любой ценой, что волей-неволей превращает аргосцев в потрясенных зрителей своих устрашающих деяний и в простых посредников. «Их взоры становятся для него магическим зеркалом, которое возвращает ему его жесты, но «очеловеченными», опаленными живой страстью, восторгом или ужасом – не важно», – утверждает Т.Б. Проскурникова [Проскурникова 2002:247].

Однако заморозить публику еще не значит зажить одной с ней жизнью. Обитатели Аргоса, встречая Ореста камнями и улюлюканьем, признают его актерские заслуги, но не признают своим, не пускают под свой кров, к своим очагам - как равного среди равных. Их проклятия, а еще больше их гробовое молчание – приговор его затее, свидетельство того, что ни завоевать для Аргоса свободу, ни завоевать себе права гражданства в его стенах Оресту не по плечу. В утешение ему остается одно – наверстать в вымысле потерянное на деле, вырвать себя из житейского ряда, где он потерпел поражение, и предстать перед всеми в ореоле легендарного искупителя. Предание о некогда спасшем Скирос крысолове с волшебной флейтой, рассказанное Орестом под занавес, – последний театральный жест, последняя попытка присвоить если не жизнь, то умы отвергших его сограждан, навеки «очаровать их память».

Заключительное самоутверждение Ореста с помощью легенды настолько важно для Сартра, что он забывает даже оговорить, почему же все-таки мухи, вопреки всему, покидают город вслед за несостоявшимся спасителем. Он ведь решительно отказался от раскаяния (в отличие от сестры и всех, кто остается). И, значит, не может служить добычей для мух – угрызений совести. «Погрешность» против логики невольно выдает ту душевную привязанность, которую Сартр питает к своему Оресту и которая уже раньше давала о себе знать подспудно, в самой стилистике «Мух». Сопереживание это ощущается и в меланхолически проникновенной грусти прощания Ореста с юношеской беспечностью (недаром сам «образ паутинок позже возникнет и в мемуарах Сартра «Слова») [Великовский 1979:246].

Оно и в том, с каким почти физическим омерзением нагнетаются подробности аргосского запустения: загаженный мухами, измызганный деревянный болван на площади, идиот у его подножия, отбросы на мостовых – здесь все не книжно, не выдумка. Авторское сочувствие – в той исступленной страсти, какой одержим Орест, желающий породниться с ускользающей от него родиной, «вспороть брюхо этим домам-святошам, врезаться в самую сердцевину этого города, как врезается топор в сердцевину дуба» [Великовский 1979:197].

Сартр отталкивается от пережитого не меньше, чем от философских построений, и жесткая конструкция мифа, служащая каркасом «Мух», не сковывает, не заглушает ту лирическую стихию исповеди. «Мухи» – первая и самая лиричная из его пьес. И уже одно это доказывает, что «Орест, если не зашифрованное «второе я» писателя, то, во всяком случае, доверенное лицо, непосредственно причастное к его биографии», – пишет С. Великовский [Великовский 1998:183].

И прежде всего в самом для них обоих кардинальном – в попытках самоопределиться на узловом перепутье истории, когда вопрос «быть или не быть» становится вопросом жизни (свободы) или смерти. Вопрос адресован просвещенному скептическому мыслителю, прежде склонному искать в

культуре уединенное убежище, тихую гавань, а ныне очутившемуся лицом к лицу с государственной машиной.

Ведь Сартр, подобно Оресту, в предвоенные годы тоже был интеллигентом-книжником, автором метафизических сочинений. А потом во Францию пришли коричневорубашечники со свастикой и засадили философа вместе со всеми за колючую проволоку. Он изведал и общий позор, и жажду мятежа, понял, что свобода не «призрачная паутинка», а тяжелый таран. Сартр, однако, не принадлежал к числу тех, кто «связан обязательствами от рождения», кто с детства шел по уготованной им дороге, обивая ноги о камни. Отсюда – мучительная двусмысленность ситуации с Орестом, позволяющая догадываться о тех ложных положениях, в какие, по видимому, не раз попадал и сам Сартр среди товарищей по подполью. Одно из них, во всяком случае, засвидетельствовано им самим. Сартр, в частности, полагал, что интеллигентам–некоммунистам, примыкавшим к Сопротивлению, после изгнания захватчиков не следовало добиваться власти, «политически завербовываться» и прямо связывал с этой позицией финал «Мух».

Свобода отождествлялась Сартром с полнейшей независимостью от истории. История оказывалась лишь поприщем, куда надлежало время от времени вступать, чтобы заявить о своей свободе на деле, а «не в пустом созерцании». Но при таком подходе братство, постигаемое людьми в общности своей исторической судьбы, мыслится как нечто преходящее, а разобщенность и изгнанничество – как вечное, основополагающе–онтологическое.

Личность, даже попав в исторический поток, продолжает единоборство с метафизической судьбой, привлекая других просто как заинтересованных свидетелей, которым надлежит по достоинству оценить ее героизм и на ее примере постичь земной удел каждого. И не случайно сам Сартр (литератор и публицист Сопротивления) одновременно работает над «опытом феноменологической онтологии» «Бытие и небытие», где ищет

метафизический ключ к своему поведению в «пограничной ситуации» тех лет.

В метафизической пьесе-притче, соединившей иносказательно-политический смысл с философским мифом, произошло разрушение классической трагедийной коллизии, целью которого стало ниспровержение всякого надличного принципа и провозглашение абсолютной независимости человеческой воли. В «Мухах» зафиксирован «момент превращения» «бытия-в-себе» в «бытие-для-себя», то есть «вещи» в свободное сознание» [Андреев 2003:142].

В начале пьесы Орест не чувствует себя человеком: он сводим к сумме знаний, к «фактичности», он «бытие в себе». Все другие (Эгисф, Юпитер, Электра) превращают его в «объект оценок», в «этикетку».

Но внезапно к нему приходит осознание своей свободы. Он вдруг понял, что «все пусто»; из героя эпохи Юпитера он стал героем эпохи Ницше. Он разгадал великую тайну богов и царей, скрывающих от людей, что они свободны, ради своей власти над ними. Теперь Орест – «бытие-для-себя», свободное сознание, свободный выбор. Он мстит убийцам «во имя других», во имя народа. Но вслед за этим уходит к «самому себе», уходит «один» как истинно экзистенциалистский герой.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Жан–Поль Сартр, глава французских экзистенциалистов, был не только философом, но и автором целого ряда художественных произведений (романов, пьес) и литературно-критических эссе. В них он бился над разрешением проблемы противоречия между свободой и необходимостью. Он не доверял природе. Природное начало виделось ему неинтересным и несвободным. Лишь человеческое сознание привносит в мир некое подобие системы. Это сознание одиночки. Истории Сартр тоже не доверял. Для него история – разрушительный процесс, калечащий людские души, делающий жертву палачом, а палача жертвой. Об этом свидетельствует драматургия Сартра, ставшая средоточием его философских идей, выраженных в остро полемической форме.

В многочисленных диспутах, которые ведут герои его интеллектуального театра, постоянно варьируется главный вопрос – «быть или не быть», взбунтоваться или принять мир таким, каков он есть. Но любой тезис содержит у Сартра антитезис, что требует от зрителя постоянной работы собственной мысли, внутренней отстраненности от персонажа.

В пьесе «Мухи», написанной в 1940 году в немецком лагере, свой главный экзистенциалистский тезис о свободе как свободе выбора Сартр решает на мифологической ситуации и мифологических образах, используя их для трактовки современных проблем. Так поступали и другие французские писатели – Жан Ануй в «Антигоне» и Альбер Камю в «Калигуле».

Во французском театре 1940-х годов определились новые тенденции: «театр характеров» уступил место «театру ситуаций». В своей работе «Театр ситуаций» Сартр писал: «Мы ощущаем потребность вынести на сцену определенные ситуации, которые высвечивают важнейшие аспекты бытия человеческого и побуждают зрителя к свободному выбору, который человек совершает в этих ситуациях» [цит. по: Андреев 1994:311].



Драма «Мухи» – протест Сартра, участника Сопротивления, против немецкой оккупации Франции. «Создавая пьесу, – писал он,- я хотел своими собственными, очень слабыми средствами, содействовать искоренению болезни раскаяния <...> Нужно было тогда поднять французский народ, вернуть ему мужество. Пьеса была прекрасно понята <...> всеми теми, кто намерен был восстать против нацистов». Действительно, поставленная в 1943 году в Париже, она была воспринята как пьеса антифашистская.

В «Мухах» была предпринята автором попытка «противопоставить разум и нравственный императив иррационализму и мистике, к которым прибегла фашистская идеология. Однако, хотя пьеса имела антифашистский подтекст, она расходилась с пониманием сопротивления как народного и массового организованного протеста. По словам французского поэта Луи Арагона, «мифологическая драма при всем ее антифашизме экзистенциалистична, ищет выход для «одинокого человека», наполняет смыслом борьбы его бытие, игнорируя при этом народ и саму возможность массового сопротивления» [Арагон 1976:192].

Образ Ореста стал у Сартра воплощением его философии свободы, по которой человек обречен на гордое одиночество «вне природы, против природы, без оправданий, без какой бы то ни было опоры, кроме самого себя». Трагедия его свободы была построена Сартром путем разрушения классической трагедийной коллизии, устранения формы и стиля высокой трагедии. Цель Сартра – выявление неразрешимых противоречий и «отчаянных крайностей» такой свободы.

## Библиографический список использованной литературы

1. Андреев Л. Г. Жан-Поль Сартр: Свободное сознание и XX век. – М.: изд-во Моск. ун-та, 1994. – 536 с.
2. Андреев Л. Г. Экзистенциализм // Заруб. литература XX века / Под ред. Л. Г. Андреева. – М.: Высшая шк., 2003. – С. 139-149.
3. Андреев Л.Г., Козлова Н.П., Косиков Г.К. История французской литературы. – М.: Высшая школа, 1987. – С. 511 – 517.
4. Анпеткова-Шарова Г. Г., Дуров В. С. Античная литература. – М.: СПб: Academia, 2005. – С. 118-128.
5. Арагон Л. Избранное. – М.: Худ. лит., 1976. – 208 с.
6. Бачелис Т. Интеллектуальные драмы Сартра // Современная зарубежная драма. – М.: Искусство, 1962. – С.132-218.
7. Бачелис Т. Жан-Поль Сартр и его драматургия // Современная литература за рубежом. – М.: Искусство, 1962. – С. 370-450.
8. Бергеца Д. Очерки истории французской литературы / Под ред. Д. Бергеца.- М.: Академия, 2003.- С. 376-378.
9. Берже Д. История французской литературы: Краткий курс.- М.: Академия, 2007.- С.194-217.
- 10.Великовский С. И. В поисках утраченного смысла. – М.: Высшая школа, 1979.- 432 с.
- 11.Великовский С. И. Умозрение и словесность: Очерки французской культуры. – М.: СПб: Университетская книга, 1998. – С.168-249.
- 12.Гаевский В. Сартр и развитие современной французской драмы // Театр.- 1959. - № 9. – С. 176-183.
- 13.Гребенщикова Н. С. Зарубежная литература. XX век. – М.: ВЛАДОС, 1999. – 128 с.
- 14.Гринцер Н. П. Орестейя // Энциклопедия литературных героев / Под ред. С. В. Стахорского. – М.: Вагриус, 1998. – С. 335-336.

15. Гришунина М. Пьеса Ж.-П. Сартра «Мухи» как модель экзистенциальной драмы// Балт. филолог. курьер.- Калининград, 2000.- №1.- С. 16-18.
16. Гуревич П.С. Основы философии. – М.: Гардарики, 2000. – 438 с.
17. Гуревич П. С. Философская антропология Сартра// Филос. науки, – 1989.-№3. – С. 26-35.
18. Давыдов Ю. Этика любви и метафизика своеволия: Проблемы нравственной философии.- М.: Молодая гвардия, 1989.- С. 134-178.
19. Долгов К. М. От Киркьегора до Камю: Философия. Эстетика. Культура. – М.: Искусство, 1990. – 399 с.
20. Долгов К. М. Эстетическая концепция Жана-Поля Сартра // Критика основных направлений современной буржуазной эстетики. – М.: Искусство, 1968. – С.143-179.
21. Егоров Н.С. Программы факультативов для школ с углубленным изучением французского языка. – СПб: Образование, 2012.-37с.
22. Еремеев Л. А. Французский литературный модернизм. – Киев: Наукова думка, 1991.- С. 57-97.
23. Ерофеев В.В. Жан-Поль Сартр. Французская литература. 1945-1990./ Отв. Ред. Н. И. Балашов. – М.: Наследие, 1995.- С. 70-87.
24. Зарубежная литература XX века / Под ред. Н. С. Павловой. – М.: АСТ, 1998. – 688с.
25. Зарубин А. Г. Философия экзистенциализма (проблема времени). – М.: Феникс, 1989.- 396 с.
26. Зенкин С. Н. Человек в осаде. / Сартр Ж.-П. Стена: Избранные произведения. - М.: Политиздат, 1992. - С. 6-11.
27. Зотов А. Ф., Мельвиль Ю. К. Западная философия XX века. - М.: Интерпракс, 1994. - С. 237, 293 – 300.
28. Ильин В. В. История философии. – СПб: Питер, 2005.-732 с.

- 29.Ильичев Н. М. о некоторых особенностях иррационализма Ж.-П. Сартра // Рациональное и иррациональное в современной философии.- Иваново: Изд-во ИГУ, 1999.-Ч. 1. – 356 с.
- 30.Исаев С. А. Экзистенциальная концепция Жана-Поля Сартра // Философские проблемы культуры и искусства. - М.: ГИТИС, 1986. - С. 159 – 171.
- 31.Исаев С. А. Предисловие к статьям Сартра «Миф и реальность театра» и «К театру ситуаций» //Театральная жизнь. –М., 1990.- С. 20-29.
- 32.Ионенко И. Р., Пахотный А. Ф. Проблема свободы и ответственности в творчестве Ж.-П. Сартра // Вестник Харьковского университета. – 1991. - № 354. – С. 81-86.
- 33.История зарубежной литературы после Октябрьской революции. – Ч. 2. (1945-1970) // Под ред. Л. Г. Андреева. – М., Изд-во Московского ун-та, 1970. – С. 47-59.
- 34.История философии / Под ред. В.В. Васильева, А.А. Кротова, Д.В. Бугая. – М.: Академический проект, 2005. – 680 с.
- 35.Колпакова А.В. Человек – всемогущее ничто; «разжеванный» мир Ж.-П. Сартра //Социокультурные исследования. 1997.- Новосибирск, 1997. – С. 78-79.
- 36.Колядко в. И. Предисловие // Сартр Ж.-П. Бытие и ничто.- М.: Наследие, 2000. – С. 5-27.
- 37.Королева Л. Н. Античное наследие в заруб литературе. – Л.: ЛГПИ, 1981. – 66 с.
- 38.Кирнозе З. И., Пронин В. Н. Практикум по истории французской литературы. – М.: Просвещение, 1991. – С. 143-148.
- 39.Киссель М. А. Философская эволюция Ж.-П. Сартра. – Л.: Лениздат, 1976. -178 с.
- 40.Кузнецов В. Н. Ж.-П. Сартр и экзистенциализм. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1970. – 184 с.

- 41.Лаут Р. Философия Достоевского в систематическом изложении. -М.: Республика, 1996. – С. 378.
- 42.Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима // Под ред. А. А. Нейхардт. – М.: Правда, 1988. – С. 444-455.
- 43.Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Миф – Число – Сущность. – М.: Мысль, 1994. – С. 5 – 216.
- 44.Лосев А. Ф. Эсхил // Античная литература / Под ред. А. А. Тахо-Годи. – М.: Просвещение, 1973. – С. 103-120.
- 45.Михальская Н. П. Жан-Поль Сартр//Зарубежная литература. XX век / Под ред. Н. П. Михальской. – М.: Дрофа, 2003. – С. 41-45.
- 46.Монова Е. «Вся истина не стоит такой цены...»: В. Быков, Ж.-П. Сартр и традиция Ф. М. Достоевского // Неман.- Минск, 1999. – № 7. – С. 33-39.
- 47.Мотрошилова Н. В. Экзистенциализм // История философии: Запад – Россия – Восток: Философия XX века / Под ред. Н. В. Мотрошиловой, А. М. Руткевича. – М.: Канон, 2000. – С. 134-156.
- 48.Пахсарьян Н. Т. Французский экзистенциализм: Ж.-П. Сартр, А. Камю // Зарубежная литература XX века / Под ред. В. М. Толмачева. – М.: Академия, 2003.- С. 337-357.
- 49.Перов Ю.В. Проект философской истории философии К. Ясперса // Ясперс К. Всемирная история философии. Введение. – СПб: Наука, 2000. – С. 5 – 50.
- 50.Полторацкая Н. И. Меланхолия мандаринов. Экзистенциалистская критика в контексте французской культуры. – СПб.: Алетейя, 2000. – 415 с.
- 51.Проскурникова Т. Б. Театр Франции: Судьбы и образы. – СПб: Алетейя, 2002.- С. 245-248.
- 52.Редис Б. Кто есть кто в античном мире. – М.: ТЦ МАДПР, 1993. -320 с.

53. Рыбина П. Ю. Западная драматургия XX века // Зарубежная литература XX века / Под ред. В. М. Толмачева. – М.: ИЦ Академия, 2003. – С. 376-378.
54. Сартр Ж.-П. Пьесы: Пер. с фр. / Под ред. С. Великовского. – М.: Изд-во Гудьял-Пресс, 1967 -560 с.
55. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. – М.: Республика, 2000. – 639 с.
56. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов / Под ред. А.А. Яковлева. – М.: Политиздат, 1989. – С. 319 – 344.
57. Сартр Ж.-П. Критика диалектического разума. – М.: Республика, 2000. – 467 с.
58. Сартр Ж.-П. Дневники странной войны: Сентябрь 1939 – март 1940.- СПб.: Владимир Даль, 2002. - 816 с.
59. Сартр Ж.-П. К театру ситуаций // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда.- М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992.
60. Сартр Ж.-П. Кузнецы мифов // Ситуации. - М.: Ладомир, 1998.- С. 336-345.
61. Сартр Ж.-П. Миф и реальность театра // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. - М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992.
62. Соловьев Э.Ю. Прошлое толкует нас: Очерки по истории философии и культуры. - М.: Политиздат, 1991. – С. 286-346.
63. Спиркин А.Г. Философия. – М.: Гардарики, 1999. – 816 с.
64. Ставцев С.Н. Введение в философию Хайдеггера. – СПб: Лань, 2000. – 192 с.
65. Травина Е. Жан-Поль Сартр. Закованный в свободу. – Дело. – 2003. – 6 октября. – С. 4.

- 66.Трыков В. Сартр, Жан-Поль // Зарубежные писатели. Биобиблиографический словарь: В 2 ч. / Под ред. Н. П. Михальской. – Ч. 2. – М.: Просвещение, 1997. – С. 229-231.
- 67.Филиппов Л. Эстетические воззрения и литературная концепция Ж.-П. Сартра // Вопросы литературы. – 1973. - № 10. – С. 94-129.
- 68.Философский энциклопедический словарь. – М.: ИНФРА-М, 1998. – 576 с.
- 69.Финкелстайн С. Экзистенциализм и ответственность художника перед обществом. Камю и Сартр // Экзистенциализм в зарубежной литературе. – М.: Прогресс, 1967. – С. 129-151.
- 70.Хайдеггер М. Бытие и время. – М.: AD MARGINEM, 1997. – 452 с.
- 71.Человек и его мир в философской мысли А. Камю и Ж.-П. Сартра / Рос. акад. гос. служба при През. РФ. Каф. философии.- М., 1994.
- 72.Шервашидзе В. В. «Бытие и ничто» // Энциклопедия литературных героев / Под ред. С. В. Стахорского. – М.: Вагриус, 1998. – С. 63-64.
- 73.Шкунаева И. Современная французская литература. – М.: ИМО, 1961.- 272 с.
- 74.Якимович Т. К. Драматургия и театр современной Франции. – Киев, Наукова думка, 1968. – 303 с.
- 75.Якубовский А. А. Французский театр. Драматургия // История зарубежного театра: В 4 ч. / Под ред. А. Г. Образцовой, К. А. Кладышевой.- ч.4.- М.: Просвещение, 1987. – с. 266-269.
- 76.Ясперс К. Философия. – М.: Книжный дом, 1986. – С. 141-185.

**Приложение**

**Изучение пьесы Сартра «Мухи» на факультативных занятиях в 11  
классах школ с углубленным изучением французского языка  
( материалы в помощь учителю)**

Материал дипломной работы может быть использован учителем, работающим в старших классах спецшкол, в которых французский язык и французская литература являются основными объектами рассмотрения. Учитель может воспользоваться программой факультатива « Миф в современной французской драме», составленной Н.С. Егоровым [ Егоров 2012:13-19]. Данный факультатив предлагается учащимся одиннадцатых классов, изучающим русскую и французскую литературу XX столетия.

Автор программы акцентирует внимание на творчестве шести крупнейших драматургов, в той или иной степени обращавшихся в своих пьесах к античной мифологии: А. Жид, Ж. Кокто, Ж. Жироду, Ж. Ануй, Ж.-П. Сартр, Э. Ионеско.

Во вступительной лекции учитель прежде всего характеризует сложившуюся во французском искусстве XX в. традицию обращения к мифологии и объясняет причины этого. Драматурги отказываются от пьес с запутанной интригой, считая, что создавать новые сюжеты излишне, античный театр, интерпретированный по-новому, может дать достаточно актуального материала для автора и зрителя. В тревожной атмосфере 1930-х годов, которые прошли под знаком схватки между фашизмом и гуманизмом, во французской драматургии возродился трагедийный жанр. В годы оккупации страны гитлеровскими захватчиками миф становился своеобразным эзоповским языком, призывающим французов к сопротивлению в любой форме. Три пьесы трех драматургов наиболее тесно связаны с этим вопросом: Ж. Жироду – « Троянской войны не будет», Ж. Ануй – « Антигона», Ж.-П. Сартр – « Мухи».

Учитель подчеркивает и тот факт, что освоение античных сюжетов шло двумя путями: без модернизации мифа и с его модернизацией. Первый



способ использовал Ж. Кокто в своем «Царе Эдипе» и в «Антигоне», фактически дублируя известные мифы. Второй способ присущ А. Жиду в его «Эдипе», Кокто в «Орфее» и в «Адской машине», Ж. Жироду в «Амфитрионе 38» и «Электре», Ж. Ануй в «Эвридике», «Антигоне», «Медее», Сартрув «Мухах»: Задача учителя – выявить сходство и различия в понимании самого мифа разными авторами, в его трактовке и в причинах обращения к нему.

Так, лектор для иллюстрации своих утверждений может выбрать следующие пьесы: «Троянской войны не будет» (1935) Жироду, «Антигону» (1942) Ануй и «Мухи» (1943) Сартра.

Жироду, положив в основу своей пьесы миф о Троянской войне, значительно переосмысливает его. Он делает акцент не на ходе самой войны, а на событиях, ей предшествовавших. В греческой традиции после похищения Елены Парисом в Трою отправилось посольство греков для переговоров о возвращении Елены. Но троянцы не вернули ее, и греки вынуждены были начать войну. В пьесе Жироду, названной «Троянской войны не будет», все говорит о том, что война будет неизбежна, что и происходит. Гектору, только что вернувшемуся с войны (намек на первую мировую войну XX в.), которому кровопролитие опротивело, удается (вопреки мифу) почти невероятное: он сумел уговорить Париса отречься от Елены, а Елену – вернуться к Менелаяу. Греческое посольство согласилось принять версию о том, что Елена возвращается к мужу такой же непорочной, какой была до похищения. Гектор делает все, чтобы предотвратить войну, но есть вещи, которые выше возможностей одного человека, они выше и возможностей Гектора.

Действие происходит в древней Греции, но вся пьеса насыщена острой злободневностью для тех лет, в которые она создавалась: война угрожает не Трое, а современной автору Европе. Обращаясь к греческому мифу и трансформируя его сюжет, Жироду не только предупреждает об опасности надвигающийся второй мировой войны, но и раскрывает ее истинные причины.

Причина войны вовсе не в Елене (как в греческой трагедии), хотя она и оказалась роковой фигурой. Елену грекам вернут, но война все-таки будет. И не провокация поэта Демокоса является причиной войны. Она, как и убийство посла Аякса, – лишь повод для объявления войны; причины же ее возникновения лежат глубже: в экономической ситуации и в теории «жизненного пространства» («Греции тесно на ее скале»).

Герои пьесы становятся как бы орудиями судьбы, фатума. Судьба у Жироду – отражение тех сил и случайностей, которые ускользают от человеческого понимания и контроля. Неважно, что Улисс из всех сил борется, чтобы избежать войны. Она – историческая неизбежность.

Переходя к анализу пьес, написанных уже в период второй мировой войны, учитель должен охарактеризовать социально-исторические обстоятельства начала 1940-х годов, когда писались упомянутые пьесы Ануя и Сартра.

Написанная на сюжет одноименной пьесы Софокла, «Антигона» Ануя сильно отличается от своего прообраза. Для понимания этого факта учитель сначала раскрывает сюжетные ходы трагедии античного драматурга. Антигона предает земле тело своего убитого брата Полиника, который с оружием в руках пошел против родного города и против родного брата Этеокла. Дядя Антигоны, царь Фив, Креонт запретил предавать земле тело Полиника как изменника родины и виновника братоубийственной войны под угрозой смертной казни. Антигона нарушила этот приказ, за что Креонт ее и казнит; после чего Гемон, ее жених, сын Креонта и мать жениха, жена Креонта кончают жизнь самоубийством. У Ануя эта сюжетная схема повторяется. Но Ануя вкладывает в софокловский сюжет новое содержание.

Автор осовременивает миф в своей пьесе, приближает его к реалиям своей эпохи и переосмысливает образ Креонта. Учитель, опираясь на цитаты из текста трагедии Софокла, представляет Креонта как неоднозначного персонажа. (К этой работе можно привлечь и заранее подготовленных учеников с чтением наизусть отрывков из «Антигоны» Софокла). Задача

учителя на данном этапе – показать Креонта как страдающего человека, начинающего прозревать, осознавать, какой грех он совершил против человечности, защищая несправедливый указ-запрет.

Центральный конфликт у Софокла – коллизия закона совести и закона тирана. Законы богов здесь стоят выше повеления тирана.

У Ануя Креон – человек, для которого быть правителем – ремесло, профессия, занятие, осуществляемое без всякого вдохновения и энтузиазма. Это уставший, мертвый человек, но при этом циник, демагог, способный на подлость. Он уничтожил веру Антигоны в правоту ее дела, и Антигона умирает, уже не зная за что. Такова, по мнению Ануя, повседневная практика гестапо – убить веру, вырвать признание и физически уничтожить. Намеки на режим оккупантов четко усматривались и в стражниках, слепках с солдат вермахта.

Вполне естественно, что гордое «нет!» Антигоны правлению Креонта, его порядкам, его методам воспринималось как «нет!» оккупантам, как «нет!» предательству и демагогической болтовне вишистов, французов, сотрудничавших с оккупантами. Антигона Ануя отстаивала свое право с честью умереть и утверждала, что человека можно убить, но нельзя заставить его не быть человеком. А главный герой пьесы Сартра, Орест, пошел еще дальше и утверждал право убить тирана, видел свой долг в уничтожении самого насилия.

По нашему мнению, «Мухам» Сартра следует посвятить отдельный урок, построив его на монологических высказываниях учеников; поэтому каждый учитель задумывается над тем, как подготовить ученика к монологу на литературоведческую тему.

Монологическое высказывание по литературе – показатель нравственного, интеллектуального и эстетического развития учащегося. Оно может быть трех типов: художественное (чтение наизусть, инсценирование); пересказ (пересказ художественного или научного источника информации); рассуждение (мотивированное утверждение или отрицание в кратком или

подробном варианте, требующее от ученика создания собственного словесного текста).

Приступая к работе над монологическим высказыванием, школьник должен составить библиографию и определить его характер. А после этого можно приступать к написанию сообщения (доклада) с обязательным выписыванием цитат со ссылками на их источники.

Данная информация доводится заранее до ученика, которому могут быть предложены и наводящие вопросы для выполнения его индивидуального задания. Приведем примеры:

1. История создания пьесы и ее постановки в Париже в годы войны.
2. «Мухи» как антифашистская пьеса.
3. Причины обращения Сартра к мифу.
4. Основное место действия трагедии (Аргос) и дворец, в котором произошло злодейское убийство отца главного героя Ореста. Роль пролога.
5. Культ мертвых, учрежденный Эгисфом, взошедшим на престол после убийства Агамемнона.
6. Функции богов. Роль статуи Юпитера, облепленной мухами, и Юпитера, переодетого горожанином. Главный конфликт пьесы – борьба Ореста с Юпитером, защитником тирана Эгисфа.
7. Встреча Ореста с сестрой Электрой, мечтающей о мести матери Клитемнестре и Эгисфу. Ее монолог о дне покаяния как «национальном спорте аргивян». Образ пещеры, сообщающейся с адом.
8. Ритуал покаяния. Речь Эгисфа, обращенная к мертвецам. Появление Электры в кощунственно белом платье. Ее призыв к жителям Аргыса прекратить каяться и начать жить простыми человеческими радостями. Позиция народа.
9. Вторая встреча сестры и брата, отсутствовавшего в родном городе пятнадцать лет. Орест уговаривает Электру отказаться от мести, но сестра настаивает на убийстве царя и царицы, которые насильно заставляют людей постоянно помнить о совершенных ими злодеяниях.

10. Сцена в тронном зале дворца, где находятся окровавленная статуя Юпитера и роятся мухи. Орест убивает Эгисфа.

11. Комната Клитемнестры. Убийство царицы. Реакция Электры, ставшей свидетельницей преступления. Функции жирных мух, окружающих брата и сестру. Это эринии, богини угрызений совести. Электра уводит брата в святилище Аполлона, чтобы защитить его от людей и мух.

12. Новое появление Юпитера, умиряющего эриний. Юпитер требует от Ореста признания своей вины, но тот отказывается. Монолог Ореста признания своей вины, но тот отказывается. Монолог Ореста о свободе, означающей новое изгнание.

13. Раскаявшаяся Электра покидает брата, и эринии отступают от нее.

14. Финальная сцена. Выход Ореста из святилища. Обращение к разъяренной толпе. Одинокий герой покидает город, уводя за собой всех мух. Эринии с криками бросаются за ним.

15. Символика образа мух.

16. «Мухи» как иносказание о покоренной, но непобежденной Франции. Образные аналогии: Эгисф – нацисты, Клитемнестра – коллаборационисты, Орест – участники сопротивления. Пьеса как своеобразный театральный манифест Сопротивления.

17. Положения экзистенциалистской философии, художественно реализованные в «Мухах». (Открытие Орестом свободы человека, его вызов богам, призыв к сопротивлению, одиночество людей из толпы, Электры, Ореста, Юпитера, идеи абсурда, приговоренности к смерти, свободы как тяжелого времени, «свободы для ничего»).

18. Нравственные уроки, преподанные Сартром нам, читателям XXI века. Какие «вечные» конфликты воплотились в пьесе?

Учитывая трудности понимания и интерпретации текста «Мух», итог обсуждению должен подвести сам учитель. Тезисно наметим его основные моменты.

1. Человек не знает, что ждет его в мире: может быть ему уже уготовлена судьба, а, может быть, он сам является творцом своей судьбы в зависимости от того, как он поступит в том или ином случае.

2. Человек может повиноваться обстоятельствам жизни, вступать с ними в борьбу за свои права и, наконец, подняться до открытого бунта против сил, сдерживающих его духовное развитие. Таким образом, судьба человека имеет три лика: Повиновение, Борьба, Бунт. Истоки этих понятий находим в глубокой древности в трагедиях Софокла, Еврипида, Эсхила. Это их «письма в вечность».

3. К Антигоне Софокла ее судьба повернулась ликом Борьбы. Она могла бы повиноваться приказу царя и остаться живой. Но тогда она встала бы на сторону зла. А такой выбор для Антигоны невозможен.

4. Человек, по мысли Софокла, сам несет ответственность за свою жизнь, т.к. имеет возможность выбора между добром и злом.

5. По убеждению Сартра, выбирая свою судьбу, человек должен оставаться Человеком в любой жизненной ситуации.

6. Главный герой «Мух» побуждает людей к сознательной и осмысленной жизни. В его образе нашла отражение этическая проблема ответственности индивида за однажды принятое решение.

7. В совершенно одинаковых условиях разные люди ведут себя по-разному. И мы порой поступаемся своей совестью, выбираем повиновение, а не борьбу, боясь боли. И если это повторяется очень часто, то человек теряет чувство собственного достоинства, подчиняется более сильным обстоятельствам и погибает как