

Дружинина Е.С.

УДК 82-343+821.133.:141.32

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ГРЕЧЕСКИХ МИФОВ У ЭКЗИСТЕНЦИАЛИСТОВ
(НА ПРИМЕРЕ ДРАМЫ Ж. П. САРТРА «МУХИ»)**

Уже многое было сказано учеными и исследователями о влиянии эпохи древнегреческой культуры на все последующие, не исключая и культуру XX века. Мифологии древних греков оказала влияние и на литературу экзистенциалистов, которое ярко отразилось в драме Жана Поля Сартра «Мухи».

В основе этой драмы лежит всеми известный древнегреческий миф об убийстве Орестом Клитемнестры и Эгисфа. Его развили и обыграли в своих трагедиях три величайших драматурга Античности: Эсхил, Софокл и Еврипид. А в XX веке он снова поддается новой интерпретации и трансформации.

Для начала хотелось бы напомнить содержание древнегреческого мифа: Агамемнон возвращается в Микены из Трои (вместе с Кассандрой). Его жена Клитемнестра, сговорившись со своим любовником Эгисфом, убивает мужа, и они вместе начинают царствовать в Микенах. Дочь Клитемнестры и Агамемнона Электра пытается спасти своего маленького брата Ореста, и отдает его в дом фокейского царя Строфия. Когда Орест подрос, Аполлон ему приказывает отомстить убийцам отца, т. е. его матери и Эгисфу. Орест убивает Клитемнестру и ее любовника. Согласно основному мифу, Ореста преследуют богини мести Эриннии, и он бежит в Афины, где совершается над ним суд ареопага, который его, в конце концов, оправдывает.

Главная сюжетная линия мифа не была изменена Сартром: Орест с его учителем прибывает в его родной город Аргос под другим именем, встречается с Электрой, которая рассказывает ему о своей тяжелой участи, позже признается ей в том, что он – ее брат, убивает Эгисфа и Клитемнестру, после чего его преследуют Эриннии. Но это только каркас. Как трагики Древней Греции делали этот миф созвучным своему времени, так и Сартр с помощью этого мифа показал ту обстановку, которая царил в Франции в 1943 году, то есть в период Второй мировой войны. Он ввел в действие новые детали, изменив идейный смысл мифа и окрасив его в другие тона. Когда известный французский постановщик Шарль Дюлен в июне 1943 года в оккупированном Гитлером Париже показал одноименный спектакль по «Мухам» Сартра, зрители и критики безошибочно угадали в нем иносказание, призыв к непокорству. В связи с этим фактом напрашиваются следующие сравнения: Эгисф – это фашисты, которые ведут себя в покоренной стране как хозяева, Клитемнестра – их пособники из Виши, которые вступили в преступную связь с захватчиками, тираноборец Орест – один из первых добровольцев Сопротивления, подающий пример свободы, его сестра Электра – французы, которые мечтают о свержении оккупационного режима, но боятся и колеблются открыто выступить с оружием против нацистов.

Обратимся непосредственно к содержанию драмы. Как уже было сказано, действие происходит в Аргосе. Обстановка и атмосфера города откровенно ужасает: статуя Юпитера, лицо которой вымазано кровью, шествие старух, совершающих жертвенные возлияния, вопли ужаса, паника, пустые улицы, дрожащий от зноя воздух, кишасший мухами... Все это видит Орест, назвавший себя Филебом, и Педагог, только прибывшие в Аргос. Через некоторое время они сталкиваются с Юпитером, богом мух и смерти, но для героев он пока Деметриос из Афин. Он рассказывает им о том, что пятнадцать лет назад, услышав доносившиеся из дворца крики убиваемого Агамемнона, аргосцы закрыли уши и смолчали. За это боги наслали на этот город мух – символ материализованных укоров совести. Если в греческих трагедиях месть обрушивается только лишь на убийц Агамемнона, так как только они считаются виновными, то здесь сюжетная линия выводится на другой уровень: она затрагивает проблему взаимосвязи человека и общества, взаимопомощи и самопожертвования. Молчать и бездействовать, если на твоих глазах совершается жестокое убийство, считается недостойным человека. Поэтому жители этого города перестали быть похожими на людей. Подтверждением этого служат слова Юпитера, обращенные к одной старушке. Он называет ее насекомым, мокрицей, рыбой на крючке, образцом фауны этого города. Это жалкое подобие людей, существа, которые уже не обладают своим собственным сознанием, и поэтому они превратились в безликую толпу, которой легко управлять и манипулировать. Эгисф занял место убитого им Агамемнона и, чтобы подчинить жителей Аргоса своей власти, заставил их бояться себя и постоянно чувствовать себя виноватыми в смерти их царя. Только раскаяние может частично искупить эту вину, которая была превращена в первородный грех. В результате возродился культ поклонения мертвым. Эгисф здесь играет самыми древними пластами человеческого сознания – верой в то, что мертвые могут мстить и наказывать живых. В трагедиях Эсхила, Софокла и Еврипида также можно найти мотив такого анимистического представления: Клитемнестра приказывает Электре принести на могилу Агамемнону дары и совершить жертвоприношения для того, чтобы тем самым успокоить и задобрить душу, жаждущую мести. Эгисф Сартра манипулирует людьми, но при этом сам он – марионетка в руках более грозного, жестокого и на первый взгляд непобедимого персонажа – Юпитера. Таким образом, у Ореста два врага: Эгисф и Юпитер, тиран земной и тиран небесный, диктатор и бог.

В греческих трагедиях мы также сталкиваемся с некоей внешней силой в лице бога Аполлона. У Эсхила он олицетворяет новую эпоху патриархата, которая пришла на смену матриархату. У Софокла – судьбу, рок, божественное провидение. А у Еврипида это божество является олицетворением чувства долга, которое иногда противоречит тому, что говорит сердце. Но во всех трех трагедиях Аполлон выступает носителем добра, блага, подкрепленного законом. В драме Сартра наблюдается совершенно иная ситуация.

Аполлон здесь также присутствует, но косвенно: после совершения преступления Орест и Электра прячутся в храме Аполлона, припав в его статуе, чтобы Эриннии их не тронули. Но эта деталь не заметна на фоне активной деятельности повелителя мух.

Конфликт Ореста с Юпитером начался еще в самом начале драмы. Бог мух и смерти упоминает о сыне Агамемнона, которого Эгисф приказал убить, но этот мальчик остался в живых. Произнося это, Юпитер уже знал, что перед ним и стоит этот самый Орест, назвавший себя Филебом. Он советует царевичу покинуть город, при этом угрожая ему неминуемой катастрофой. Юпитер является властелином этого мрачного города и властелином его жителей. Он пытается предупредить Эгисфа о заговоре, но Эгисф только удивляется. Юпитер не предупреждал Агамемнона о его мученической смерти, так почему бог предупреждает его? Не потому ли, что любит Ореста и пытается его уберечь от смертного греха? Но Юпитер признается, что никого не любит. Ведь он не помогает Оресту – в первую очередь, он помогает себе. «Если свобода однажды вспыхнула в душе человека, дальше боги бессильны». Как выражается Эгисф, свобода – это заразная болезнь. Этого и боится Юпитер: если Орест станет царем в городе, он «передает» осознание собственной свободы всем жителям, тем самым освободив их от чувства раскаяния, столь нужного богам. Здесь ставится проблема существования и сущности. Жители Аргоса просто существуют, и только осознание свободы может заполнить их существование сущностью и смыслом. И если рассматривать образ Ореста в больших масштабах, то его можно назвать сущностью жизни.

В основе древнегреческого мифа об Оресте лежит тема мести, определяемой принципом «око за око, зуб за зуб». Но в произведении Сартра не месть является главным мотивом преступления Ореста. Французский философ-экзистенциалист меняет мотивировки действий и поступков своего героя. Орест решается совершить убийство только ради своего народа, которого видит погруженным в страдания и сумрак, и ради своей сестры, видя ее терзания. Идея кровной мести, конечно, используется Сартром: об этом постоянно твердит Электра. Орест воспринимается ею как мстящая рука отца и представляется ей даже внешне похожим на великого воина Агамемнона.

Аристотель, определяя структуру трагедии, говорил об обязательном наличии в ней сцены узнавания. Сцена узнавания в драме Сартра, в отличие от древнегреческих, отсутствует. Орест сам признается сестре, что он приходится ей братом. Электра не верит – она ожидает увидеть воина с глазами, налитыми кровью, всегда готового на взрыв ярости, который мучается от того, что запутался в собственной судьбе. Оресту достаточно дать клятву, чтобы Электра ему поверила, но в Филебе она еще не видит брата-мстителя, который все время ей снился. Сначала Орест предлагает ей бежать, потом начинает сомневаться и просит помощи у богов. Юпитер, подслушивающий их разговор, делает ему знак уйти из города, но тут начинают происходить изменения в Оресте: он говорит, что никто не может им повелевать. У него возникла мысль искупить грехи всех аргосцев, убив царя и царицу. И только после этого Электра назовет его Орестом.

Образы Электры и Ореста динамичны: в начале драмы показаны совершенно иные брат с сестрой, чем они предстают перед читателями в конце. Даже их имена меняются. Уже было сказано об изменениях, произошедших в Оресте. Красивый юноша с девичьим лицом, незапятнанный грехом Филеб превращается в Ореста-бунтаря, осознавшего свою независимость и свободу. Что касается Электры, то в начале драмы она предстает перед читателями обиженной, разгневанной, жаждущей мести. Она очень активно и бесстрашно противостоит всем действиям Эгисфа и не боится пострадать за свое непослушание. Единственное ее утешение – это надежда на скорое появление брата, освободившего бы ее от рабства. В своих снах она видит кровавую месть и последующее блаженство. Электра Сартра в этой части драмы по своей активности и противостоянию ее врагам напоминает Электру Софокла, которая ведет себя таким же образом. Но после совершения убийства она совершенно меняется, точнее, меняется ее восприятие мести и преступления. Она искренне раскаивается и «падает» в руки Юпитера. В этот момент она напоминает Электру Еврипида, осознавшую весь ужас совершенного ею преступления. Теперь она подвержена мукам совести, как и все жители Аргоса. Ее судьба – занять место Клитемнестры. Она не просто становится внешне похожей на свою мать, но воспринимается как сама царица Клитемнестра.

Главной идеей этой драмы является борьба Добра со Злом. Причем Зло здесь выступает в двух видах: в персонафицированном, на первый взгляд, виде Юпитера и не персонафицированном виде – мух. Если в античных трагедиях, в основе которых лежит этот миф, ставится вопрос конфликта божественного и земного, долга и чувства, то здесь расставлены другие акценты. Орест смог противостоять Юпитеру только потому, что осознал свою свободу. Идея свободы пронизывается насквозь это произведение. Каждый человек должен сам отыскать свой путь, руководствуясь своим собственным законом, – эту мысль Ж. П. Сартр вложил слова Ореста. «Свобода не имеет сущности. Она не подчинена никакой логической необходимости», иначе это не свобода. Об этом писатель говорил в своей философской работе «Бытие и ничто». Свободы не бывает вне ситуации. В «Мухах» была ситуация, в которой проявилась свобода героя. Перед ним стоял выбор: либо уйти, оставив свой народ и свою сестру на произвол судьбы, либо отомстить убийцам своего отца, что противоречило всем его морально-нравственным законам. Он выбрал второе.

Сейчас Орест победил Юпитера: «Все было предначертано. В один прекрасный день человек должен был возвестить мои сумерки. Значит, это ты и есть?» – говорит бог [1, с. 250]. Но это не означает, что борьба прекратилась, просто сыгран очередной ее этап. Орест, как и обещал, принимает все грехи города на себя и уходит, увлекая за собой рой мух и Эринний. Он изображен Сартром как жертва, искупительная жертва «первородного» греха людей. В этой драме не показана сцена суда над Орестом, на котором он был признан невиновным. Но создается впечатление, что за границами этого произведения его оправдали. Оправдали потому, что он совершил самопожертвование ради всех этих несчастных людей.

Жан Поль Сартр проводит ремифологизацию античного мифа и утверждаемой в нем божественной

воли. На первый план им выводится человек, а не божество. Ремифологизация Сартром божественной воли состоит в ее переосмыслении. Юпитер у него – это не Зевс из греческой мифологии. Уже было сказано, что этот персонаж, на первый взгляд, выступает как персонифицированное Зло: в драме он предстает как человек, как бог в окружении грома и молний и даже как статуя с вымазанным кровью лицом. Но в то же время Юпитер олицетворяет безликую силу. XX век – это век деперсонификации зла, и это отразилось в драме. Юпитер – это обобщающий образ, воплощающий черты толпы. В его монологах сливаются голос тирана и голос толпы, ведь без толпы нет и самого тирана. А роль человека-героя потому трагична, что он выступает против этой безликой силы: и против тирана, и против управляемой им толпы.

Источники и литература

1. Сартр Ж. П. Стена: Избранные произведения. – М., 1992.
2. Сартр Ж. П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. – М., 2000.
3. Тавризян Г. М. Проблема человека во французском экзистенциализме: Критический анализ. – М., 1977.
4. Киссель М. А. Философская эволюция Сартра. – Л., 1976.
5. Кузнецов В. Н. Ж. П. Сартр и экзистенциализм. – М., 1969.

Кокорина Е.Г.

УДК 168.522:72.01

СИНТЕТИЧЕСКОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ АНТОНИО ГАУДИ-И-КОРНЕТ

При изучении культуры переходных периодов, один из которых на данном этапе развития переживает современное общество, особое внимание, по нашему мнению, следует уделить изучению искусства, выявляющего в своеобразной форме процессы, происходящие на разных уровнях жизни социума.

Синтез искусств, особо ярко проявившийся в переходные, кризисные периоды, как видно на примере культуры рубежа XIX-XX веков, отражает стремление к поиску новых возможностей и нестандартных решений как в творчестве, так и в жизни в целом.

Исследуя феномен синтетичности и рассматривая синтез искусств как одно из ярчайших явлений в художественной культуре переходного периода, мы часто сталкиваемся с явлениями, близкими к данному виду синтеза в культуре, однако не соответствующими в точности его общепринятому понятию, а именно: под синтезом искусств понимают «органичное соединение разных видов искусства в художественное целое» [1, с.231].

Вопрос о синтезе в культуре исследуется многими авторами. Понятие синтеза, его структура и функции рассматриваются в монографии Е.К.Дмитриевой. О различных формах синтеза в художественной культуре говорится в работах Ж.Бергоса и М.Льимаргаса, Д.С.Берестовской, Ф.Я.Розинера, В.В.Рубцовой, В.И.Силантьевой, Е.Слудского. Однако в своих исследованиях указанные авторы обращаются к конкретным формам проявления синтеза искусств, не касаясь проблемы синтеза иного рода, имеющего воплощение в культуре.

Синтез в культуре в общем и в художественной культуре в частности разносторонен и включает в себя разнообразные формы его проявления, например, такие, в основе которых лежит не слияние отдельных видов искусства, не использование принципов одного вида искусства при создании произведения средствами другой образной системы, а «соединение», например, искусства и науки или искусства и природных явлений.

Целью этой работы является, вводя понятие «синтетичность», характеризующее различные формы художественного синтеза в отношении произведений, принципы создания которых нельзя отнести к синтезу искусств, проанализировать его природу на примере творчества архитектора Антонио Гауди-и-Корнета.

Антонио Гауди-и-Корнет – каталонский архитектор, творивший на рубеже XIX и XX веков. Современников его работы удивляли и даже возмущали, но даже по прошествии десятилетий постройки Гауди остаются ярким примером новаторства в искусстве. Его произведения являются удивительным воплощением синтеза в искусстве, который соответствует определению, данному Е.К.Дмитриевой, где синтез – «органичное соединение различных частей в единое целое, возникающее в процессе познания и практического освоения действительности, которое необходимо влечёт за собой появление новых качеств, свойств, закономерностей и правил развития» [2, с.6].

Несмотря на мировую известность Гауди, с сожалением приходится констатировать, что в отечественной литературе упоминания о его творчестве можно найти в основном в справочных изданиях и публикациях в специализированных периодических изданиях. Однако данный пробел компенсируется переведёнными работами зарубежных специалистов, например, опубликованные воспоминания ученика Гауди Жоана Бергоса.

Талант Антонио Гауди поразительно многогранен – он известен как архитектор, пейзажист, скульптор, керамист и коллажист, и несмотря на это, а, возможно, именно благодаря такой разносторонности ему удавалось создавать удивительно целостные образы. Во многом эта целостность была возможна из-за использования различных синтетических принципов, использовавшихся Гауди при создании архитектурных произведений.