

оригінального майстра малої прози в сучасній українській літературі. Погоджуємось з дослідницею М.Якубовською, яка зауважує, що Г.Тарасюк своїм словом вирівнює генетичний код української нації [7]. Авторка препарує українську дійсність, надає буденним на перший погляд проблемам філософського звучання, виводить художню тканину твору на символічний рівень, вражає своїми обструктивними діями, спрямованими на деградацію українського суспільства, виродження українства як феномена. Філігранність таланту прозаїка можна порівняти з ювелірною роботою, в яку чим пильніше заглиблюєшся, тим більше відкривається нових сторін, кожна з яких по-своєму прекрасна. На нашу думку, епічна манера, художнє мислення, авторське світобачення, проблематика, поетика творів Г.Тарасюк будуть і надалі потребувати уваги дослідників літературного процесу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Китайгородська В. Янголи народжуються в Україні / В.Китайгородська // Березіль. — 2007. — № 11-12. — 180-182.
2. Лобовик І. У пошуках сенсу людського буття: (Ескіз до творчого портрета Г.Тарасюк) / І.Лобовик // Демократична Україна. — 2005. — 2 березня.
3. Логвиненко О. Галина Тарасюк. Ми не письменники — ми біль / О.Логвиненко // Вітчизна. — 2000. — № 1-2. — С. 146-149.
4. Пастушенко Л. Трепанія сучасності: (або критичний модернізм Г.Тарасюк) / Л.Пастушенко // Літературна Україна. — 2004. — 4 листопада.
5. Словник іншомовних слів. — К.: УРЕ, 1975. — 775 с.
6. Тарасюк Г. Янгол з України. Маленькі романи, новели / Галина Тарасюк. — К.: Либідь, 2006. — 432 с.
7. Якубовська М. Епоха лицарства, що не минає... / М.Якубовська // Літературна Україна — 2005. — 10 лютого.

УДК 821.133.1С – 2.09:008 «652»

СВОЄРІДНІСТЬ РЕЦЕПЦІЇ ПОНЯТТЯ ДОЛІ В АНТИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ТА ДРАМІ Ж.-П. САРТРА «МУХИ»

Темна О.В., к. філол. н., доцент, Гапон Є.О., студент

Запорізький національний університет

Автори розглядають специфіку співвідношення долі й волі особистості на прикладах творів античної літератури (Гомера, Есхіла, Софокла, Еврипіда) і п'єси французького екзистенціаліста Ж.-П. Сартра, а також торкаються питання про своєрідність трансформації традиційного сюжету про Ореста в драмі «Мухи».

Ключові слова: античність, драматургія, трагедія, конфлікт, доля, воля, екзистенціалізм.

Темная О.В., Гапон Е.О. СВОЕОБРАЗНОСТЬ РЕЦЕПЦИИ ПОНЯТИЯ РОКА В АНТИЧНОЙ КУЛЬТУРЕ И ДРАМЕ Ж.-П. САРТРА «МУХИ» / Запорожский национальный университет, Украина.

Авторы рассматривают специфику соотношения рока и воли личности на примерах произведений античной литературы (Гомера, Эсхила, Софокла, Еврипида) и пьесы французского экзистенциалиста Ж.-П. Сартра, а также касаются вопроса о своеобразии трансформации традиционного сюжета об Оресте в драме «Мухи».

Ключевые слова: античность, драматургия, трагедия, конфликт, рок, свобода, экзистенциализм.

Temna O.V., Gapon E.O. THE PECULIARITY OF CONCEPT OF FATE RECEPTION IN ANTIQUE CULTURE AND IN DRAMA "THE FLIES" BY J.P. SARTRE / Zaporizhzhya National University, Ukraine.

The authors study the specificity of correlation of fate and will on the basis of antique works (Gomer, Aeschilus, Sophocles, Euripides) and the play of French existentialist J.P. Sartre. The authors also dwell on the problem of unique transformation of traditional plot about Orestes in drama "The Flies".

Key words: antiquity, dramatic art, tragedy, the conflict, fate, freedom, existentialism.

Перша половина двадцятого століття – буремний час, відзначений двома світовими війнами, революціями та конфліктами, – породжує особливий тип свідомості, однією з провідних рис якої стає катастрофізм. Людина надзвичайно гостро відчуває трагізм своєї епохи, виникає відчуття, ніби якась могутня сила зрушила все з усталених місць, перетворивши світ на «диявольський водевіль», з якого не

можна вийти, облишивши театральні лаштунки... Відчуття катастрофічної залежності долі окремої особистості від загальноєвропейських історичних процесів актуалізує звернення багатьох митців зазначеного періоду до теми Фатуму, обумовленості долі окремої людини у світі, у якому вона приречена існувати. Так, Ж.-П. Сартр, творчість якого набуває шаленої популярності після II Світової війни (це яскраво змалював Б. Віан у романі «Піна днів») – що свідчить про надзвичайну актуальність проблем, які він висуває у своїх творах, – в есе «Що таке література?» визначав свій час як «епоху покірливості фатуму». Розмірковуючи над завданням сучасної літератури в цій ситуації, він визначав, що «мы должны в каждом отдельном случае раскрывать перед читателем его способность что-то совершить, что-то изменить, короче, действовать» [цит по: 18, с. 143]. Саме відповідно до такої позиції і була створена п'єса «Мухи», у якій письменник ставить питання про те, чи здатна людина протистояти силі фатуму, кинути виклик абсурдному світові, виступити проти диктатури особистості.

Традиційно ця п'єса сприймається і у вітчизняному, і в зарубіжному літературознавстві в соціально-політичному контексті доби. Ж.-П. Сартр, використовуючи езопову мову, говорить про те, що не може сказати відкрито з театральної сцени. Таке прочитання обумовлене позицією самого драматурга: «Создавая пьесу, 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 восстать против господства нацистов» [2, с. 142].

Проте навіть після того, як події II Світової війни відійшли в історію, п'єса не втратила своєї актуальності, оскільки автор у ній дає власне тлумачення вічних проблем: співвідношення індивідуальної і загальнолюдської долі, говорить про роль влади, героїзму, зради, відповідальності.

Проблема катастрофічного протистояння долі і особистості визначає конфлікт давньогрецької трагедії. Згадаймо софоклівського царя Едіпа або Антигону... Майже через 25 століть відомий французький драматург в епоху «кризи мистецтва» створив трагедію, яка за силою й характером конфлікту не поступається видатним трагікам давнього світу. У трагедії «Мухи» Ж.-П. Сартр трансформує відомий міфологічний сюжет, який свого часу було покладено в основу Есхілової трилогії «Орестея», наповнюючи його актуальною для середини XX століття проблематикою. Сам факт звернення до цього сюжету, – це, з одного боку, своєрідний творчий виклик, зухвале змагання з античним драматургом, а з іншого, спроба змалювання «сучасного Ореста» – людини XX століття, яка залишилася сам на сам з безжальною силою на ім'я Фатум. Античний сюжет драматург використовує для втілення власних філософських поглядів.

У програмному есе «До театру ситуацій» Ж.-П. Сартр, обґрунтовуючи власне бачення завдань драматургії, спирається на досвід саме античних трагіків – Есхіла і Софокла. Проте їхню творчість він розглядає крізь призму екзистенціальної філософії, зокрема, через категорії свободи та необхідності: «Великая трагедия — трагедия Эсхила и Софокла, трагедия Корнеля — имеет в качестве исходной точки человеческую свободу. Эдип свободен, свободны также Антигона и Прометей. Фатализм, который обыкновенно находят в античных драмах, является всего лишь оборотной стороной свободы. Сами страсти суть свобода, попавшая в собственную ловушку. <...> Психологический театр, театр Еврипида, театр Вольтера и Кребийонасына, знаменует собой упадок трагических форм. Столкновение характеров, — какие бы повороты оно ни приобретало, — это неминуемо всего лишь сложение сил, результаты которого можно предвидеть: все предreshено заранее. Человек, которого неуклонно ведет к гибели стечение обстоятельств, почти не противится этому. В его падении будет величие, если он оступится по собственной вине» [20, с. 92-93]. Отже, трагедію, у якій на зміну ситуації приходить характер, французький письменник розглядає як занепад: «у театрі психологія заважає», вона позбавляє героїв «волі», «клятвені рішучості», «божевілля гордості», які становлять «чесноти й пороки трагедії». Письменник не тільки визначає себе як продовжувача традиції, започаткованої Есхілом та Софоклом, а й визначає неподібність власного сприйняття їхньої творчості тому, яке переважало за доби античності. Насамперед, йдеться про акцентоване звучання слова «свобода». У цьому есе Ж.-П. Сартр формулює засади екзистенціального театру, і воно є своєрідним ключем до розуміння його драматургії, і п'єси «Мухи» зокрема. Дозволимо собі навести ще одну – доволі розширену цитату з цієї праці, оскільки вона має принципове значення для нашого дослідження: «Из всего, что может показать театр, более всего трогает характер, который сам себя создает, момент выбора, свободного решения, который втягивает в свою сферу мораль и всю человеческую жизнь целиком. Ситуация — это призыв, она окружает нас, она предлагает решение, принимать которое приходится нам самим. И для того, чтобы такое решение было глубоко человеческим, чтобы оно ставило на карту всю тотальность человеческого существования, на сцену надо всякий раз выводит пограничные ситуации, иначе говоря, ситуации, в которых представлены альтернативы, где одним из терминов выбора выступает смерть. Таким образом, свобода обнаруживается в наивысшей степени, поскольку она готова даже погибнуть, лишь бы утвердить себя. И поскольку театр невозможен без реализации единства всех зрителей, необходимо и находит для него ситуации настолько всеобщие, чтобы они были свойственны всем. Погрузите людей во всеобщие крайние ситуации, которые оставляют им лишь ограниченное число выходов, сделайте так, чтобы

избирая тот или иной выход, они тем самым избирали себя, — и вы выиграли, пьеса будет действительно хороша» [20, с. 93].

Проблема фатальної обумовленості життя хвилювала людство з прадавніх часів, породжуючи такі поняття як карма, фатум, рок, доля та ін. Проте кожна культура відрізняється своєрідним ставленням до цієї сили, наділяючи її рисами або мудрості та милосердя, або сліпоти та жорстокості, що залежить від специфіки світосприйняття певного народу та характеру історичної доби. На думку Л.М. Захарової, «представления о судьбе имеют множество граней, по которым можно судить о мировоззрении эпохи, культуры или индивидуума» [11, с. 2]. Цікаво, що навіть у межах однієї культури може існувати ціла низка слів для позначення різних аспектів цього поняття. Наприклад, давньогрецька мова зберегла близько десятка слів, які виражали поняття долі: μοῖρα, αἵματις, μόρος, πότμος, τύχη, περσμένη, δαίμων, σμύφωра тощо.

Питання про розуміння року в античній культурі досліджено достатньо глибоко в працях А.Боннара «Греческая цивилизация», зокрема, у розділах «Трагедия, Эсхил, судьба и справедливость» та «Софокл и Эдип – ответ судьбы» [4], В.П. Горана « Древнегреческая мифология Судьбы» [9], Р. Грейвса «Мифы Древней Греции» [10], Ф.Ф. Зелінського «Трагедия рока» [12], Т.Б. Князівської «Судьба: метафора, идея, культура» [15], О.Ф. Кудрявцева «Античные представления о фортуна в ренессансном мировоззрении» [16], О.Ф. Лосева «Очерки античного символизма и мифологии» [17], О.О. Синицина «Место туче в трагедии Софокла «Царь Эдип» (К проблеме соотношения судьбы-случая и воли героя в греческой драме)» [23], А.А. Тахо-Годі «Греческая мифология» [25], В.Н. Ярхо «Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии» [29] та ін.

Так, на думку А.А. Тахо-Годі, фатум за часів античності міг мати найрізноманітніші конотації. У найстародавнійшій міфології – це невідома сила без імені, і навіть образу, вона раптово насакує на людину і приносить їй наглу смерть. Проте вже в олімпійській міфології це поняття персоніфікується і безпосередньо пов'язується з трьома Мойрами (Лахесіс, яка дає жереб, Клото, що пряде нитку життя, та Атропос, яка неминує наздоганяє людину), їм попервах підпорядковується Зевс, оскільки, як зазначає Р.Грейвс, вони вважаються доньками великої богині Ананке, з якою не сперечаються навіть боги і яка називається «Могутньою долею» [10, с. 33], проте пізніше стає головувати над ними (Мойрагет), адже починає вважатися їхнім батьком [25, с. 145-146]. У Гомера Зевс вже наділяється властивістю знати долю наперед:

«Раз на великий Олимп поднялась Афродита богиня
С просьбой к отцу, чтобы девам свершение цветущего брака
Дал веселящийся молнией Зевс, который все знает,
Что предназначено в жизни судьбою, что нет человек» [8, с.64].

З цього погляду певне зацікавлення викликає і есхілова трилогія «Орестея», на яку – ми це вже зазначали – спирався Сартр, створюючи п'єсу «Мухи». У ній, по суті, основний конфлікт зводиться не до протистояння людини та року, а до боротьби двох поколінь богів, двох законів: переставлених Ерініями, «одноутробними сестрами Мойр», хтонічними божествами, виникнення яких пов'язане з матріархатом, та Зевсом і його «молодими богами» – Аполлоном та Афродітою (патріархат):

«О боги молодые, вы втоптали
Закон старинный в грязь, – співає хор Еріній» [28, 354].

Герой постає не стільки як в'язень сліпого та безжального фатуму, скільки як знаряддя в руках молодих богів на чолі із Зевсом, виконавець їхньої волі. Громовержець здатен втручатися в життя та змінювати долю залежно від свого рішення. По суті, перед нами, з одного боку, процес заміни матріархатної системи відносин патріархатною (молоді боги отримують верх на суді, до якого входять найкращі городяни міста), а з іншого, поступовий процес індивідуалізації свідомості, який ще виразніше проявиться в трагедіях Софокла та Евріпіда. Отже, Есхіл також вважає володарем долі (раніше безликою та могутньою силою) Зевса:

«Что назначено судьбою, да свершится:
Обойти никто не может
Сокровенной воли Зевса» [28, с. 144];

«Зевс да рассудит по правде нас!
Зевсова воля, она всегда
Неуловима, непостижима,
Но и во мраке ночном
Черной судьбы перед взором смертных
Светочем ярким горит она!» [28, 168];

«Зевс, богов олимпийских отец,
Мы взываем к тебе,
Мы счастливой судьбы,
Мы суда справедливого просим» [28, с. 155].

Дещо інакше розставляються акценти в трагедіях Софокла, де найчастіше людина та її власні душевні пориви протиставляються невблаганній силі, яка руйнує її долю, штовхає на злочини, породжуючи велетенські душевні страждання. Серед дослідників його творчості домінує думка про те, що людина в його трагедіях – заручниця ситуації, і саме в цьому полягає основа трагізму. Так, Ф.Ф. Зелінський називає твори Софокла «самой значительной попыткой претворения идеи рока» [12, с. 10]. На думку О.Ф. Лосєва, «Софокл изображает преступление Эдипа не как результат его личного поведения, но как выполнение той роли, которую независимо от намерений самого Эдипа предсказала сама судьба. И в трагедии «Эдип-царь» такое положение дела считается только нормальным, а в трагедии «Эдип в Колоне» даже восхваляется» [17, с. 78].

Дійсно, якщо ми звернемося до більш широкого контексту, то можемо навести велику кількість прикладів із текстів, де звучить думка про те, що долі потрібно коритися, оскільки їй неможливо та марно протистояти. Так, у Гомера: «Против судьбы человек меня не пошлет к Аидесу; / Но судьбы, как я мню, не избег ни один земнородный / Муж, ни отважный, ни робкий, как скоро на свет он родится» (Илиа); «Смерть же принять готов я, когда ни рассудят / Здесь мне назначить ее всемогущий Кронион и боги!» (Илиа); «...рати ахейя / Нас не удержат, когда им грозит роковая гибель» (Илиа); «День настал роковой, и троянская мощь сокрушит нас!» (Илиа); у Есхіла: «Не причитайте, не вопите без толку: / Ведь, сколько ни кричи, не избежать судьбы» (7 против); «Ярму судьбы подставляя выю, / Ожесточаясь решением диким, / Бесчестным замыслом и безбожным, / Не ведал робости Агамемнон» (7 против); у Софокла: «Увы, мне тяжело, но свое решение / Я отменю: с судьбой нельзя сражаться» (Соф, Антигона). Проте В.Н. Ярхо, досліджуючи Гомерову «Іліаду», зазначає, що за часів легендарного рапсода ідея попередньої визначеності людської долі не перетворювала античних людей на похмурих фаталістів, які очікують у бездіяльності вироку долі. «Напротив, – відзначає дослідник – их поведение отличается максимальной активностью, в которой проявляется вся полнота их жизненных сил и общественного опыта. При этом никто из них не задумывается над тем, почему разным людям выпадает разная доля, — это представляется совершенно естественным и закономерным. Человек настолько чувствует себя органической частью постоянного процесса рождения и умирания всего живого, что для него немыслимо какое-либо противопоставление индивида этой вечной закономерности природы, и необходимость умереть после жизни, исполненной подвигов, трудов и испытаний, воспринимается с той же естественностью, как и неизбежность продолжения человеческого рода. Гомеровский герой имеет дело не с «Судьбой» — как некой враждебно противостоящей ему силой, требующей повиновения или вызывающей на противоборство, а с «долей», в которую укладывается его быстротечная жизнь» [29, с.13-14]. В іншій праці відомий дослідник зазначає, що «представление о пресловутом роке» виникає з вільного перекладу Ф. Ф. Зелінським тих фрагментів у трагедіях Софокла, де будь-який термін, що виражає фундаментальне й таємниче поняття долі, відсутній [30, с. 38]. Цю ж позицію відстоює і С.І. Радциг, який зазначав, що «Сущность трагедии “Царь Эдип” лежит вовсе не в могуществе рока», а «в переживаниях самого человека. «Человек» — это самое дорогое для Софокла, и все его произведения, известные нам, посвящены этой основной теме» [19, с. 122]. Цю думку відстоює і сучасний дослідник А.А. Синицин, який, аналізуючи трагедію «Едіп-цар», наполягає на тому, що «герой не может винить в своих бедствиях тѳη, в каждом случае решение принимает он сам. Именно это показывает Софокл, персонаж драмы которого сам разоблачает себя в осуществленных им злодеяниях и избирает себе наказание», оскільки він «имеет возможность *выбора* — не убивать, не жениться, не зачинать детей...» [23, с.45], а отже, автор праці доходить до висновку, що «В «Царе Эдипе» герой трагедии вступает в схватку не с *судьбой*, но с самим собой. Согласно Софоклу, в этом выражается сила человека: *дать отчет о самом себе*» [23, с.45]. Саме це – здатність героїв зробити власний вибір у граничній ситуації – і приваблювало у творчості Есхіла та Софокла славного французького філософа, письменника та драматурга – Ж.-П. Сартра.

Доля є однією з головних тем екзистенціалізму, проте кожен із представників цього напрямку пропонує власне вирішення проблеми «людина – доля»: Сартр наголошує на необхідності вибору, тобто до свідомого визначення своєї долі, Камю – до бунту проти долі, навіть якщо він безнадійний, Хайдеггер більше схиляється до фатального прийняття долі» [11, с. 15].

Ж.-П. Сартр не визнає детермінізму, як наслідок, центральним поняттям його світобачення стає «свобода». І в трагедії Есхіла, і в «Мухах», на думку Сартра, Орест приречений, але він приречений на... свободу: «Орест свободен для преступления и по ту сторону преступления: я его показал жертвой свободы, как Эдип – жертва рока... Свобода не есть некая абстрактная способность преодолеть удел человеческий – это самый абсурдный и самый неумолимый способ осознания ответственности. Орест будет продолжать свой путь, неоправданный, без прощения, без опоры, один...» [цит. по: 2, с. 143-144].

Здобути свободу – означає, виходячи з екзистенційного гуманізму Ж.-П. Сартра, здобути власне «Я». Покликання Ореста – втілити задум славнозвісної суб'єктивності Ж.-П. Сартра.

Якщо в трилогії Есхіла Орест – це знаряддя в руках Аполлона, який наказує йому вбити матір, помстившись за підступний злочин (тут знову ж таки виражаються патріархатні настанови: «...жалеть не стану жінчину, / Убившую супруга. В доме муж глава» [28, с. 352]), то в п'єсі Ж.-П. Сартра на перший план виступає саме герой, Орест, який робить власний вибір і бере на себе відповідальність за всіх жителів Аргоса, знаючи наперед, що цим кроком прирікає себе на довічні тортури: «Я совершил свое дело. Доброе дело. Я понесу его на плечах как путник, переходя реку вброд, переносит на плечах своих ребенка, я за него в ответе. И чем тяжелее будет нести, тем радостней, потому что в нем – моя свобода. Вчера еще я брел по земле куда глаза глядят... С сегодняшнего дня мне остался только один путь, и бог знает, куда он ведет, – но это МОЙ путь» [21, с. 84-85]. Тепер йому доведеться нести весь тягар своєї свободи, оскільки він – її жертва. Саме тому кінцівка трагедії «Мухи», на нашу думку, звучить набагато виразніше ніж в «Орестей»: якщо в Есхіла все закінчується загальним примиренням, то Сартр не залишає читачеві надії на можливе визволення – він буде завжди переслідуватися страшними Ерініями за пролиту кров. І тим вагомішим стає вчинок Ореста, який, по-суті, виконує функції месії-спасителя для свого міста, яке Юпітер примусив до нескінченного каяття. Звертає на себе увагу підкреслено *зротескний* образ могутнього бога, якому протиставляється герой, відзначений ореолом героїзму, що не було властивим давньогрецькій трагедії за доби її розквіту, проте відповідає духові епохи, коли «боги померли». Крім того, «небожитель» Юпітер у п'єсі Ж.-П. Сартра функціонально зближується з християнським Вельзевулом, який протиставляється Оресту як своєрідному «Месії», (він бере на себе гріхи народу, спокутуючи їх власною жертвою). Цікаво, що Юпітер постає в цій п'єсі як володар мух, а це, на нашу думку, є безпосередньою вказівкою на повелителя демонів. Так, С. Аверінцев вказує, що «переводчик и комментатор Библии Евсевий Иероним (4 – нач. 5 вв.) связывал имя Вельзевула с именем упоминаемого в ветхом завете бога филистимлян Баал-Зебуба (ba'al-z'ebub, «повелитель мух»; имеются археологические находки изделий в виде мухи, посвященные, очевидно, соответствующему божеству), который почитался в городе Аккарон» [1, с. 229]. Крім того, Юпітера Сартр представив як хтонічне божество: він – володар померлих, здатний випускати їх з пекла, щоб викликати почуття провини у живих. Згідно з християнською традицією, повелителем пекла є Сатана (згадаємо, наприклад, образ Сатани, вмерзлого в озеро Коцит в останньому колі пекла в Данте). Тож Ж.-П. Сартр як представник атеїстичного екзистенціалізму дискредитує божественну владу, стверджуючи культ людини, вільної та відповідальної за життя інших. С.Н. Зенкін у статті «Сартр та сакральне», пише, що будь-які релігійні сили у творчості Сартра трансформуються в поняття «сакрального». Тому фатум – лише один з проявів сакрального, у даному випадку, такий, що утворює «негативне сакральне», те, що заважає набутти бажану свободу [14]. Досить символічною є сама назва п'єси. Мухи втілюють сором, почуття гріха, страху. «Мухи упрощают ситуацию до предела - жирные, наглые, напоминающие о помойках, о падали, об убийствах, ясный, простой символ несвободы, зависимости, символ абсурдного мира, которым пытается распоряжаться Юпитер, «бог мух и смерти» [2, с. 146].

Отже, п'єса «Мухи», відображаючи атеїзм письменника, відрізняється від античної драми, героям якої була властива шана до волі богів та неминущого фатуму. Герой античної драми, перш ніж здійснити задуманий вчинок, звертається до богів. У Ж.-П. Сартра авторитет Юпітера значно підірваний, що веде до усвідомлення Орестом своєї правоти. Тому закономірною стає думка про те, що людина вільна. Мало того, вона повинна прагнути до набуття свободи, всіма силами перемагаючи злий рок. Тепер людина стає вершителем своєї індивідуальної долі. «Если в человеческую душу ворвалась свобода, бога уже не имеют больше власти над ней... Юпитер, бог среди богов, царь камней и звезд, повелитель волн и морей, ты не властен над людьми», – викрикує Орест [21, с. 80]. Зробивши власний вибір, Орест залишається з ним сам на сам. Електра, яка повинна була стати його прибічницею, відмовляється від брата. «Орест буде продовжувати свій шлях сам».

Отже, творчо сприймаючи досягнення античних драматургів, спираючись на їхні досягнення Ж.-П. Сартр створює п'єсу, у якій постають вічні проблеми долі, свободи, відповідальності, і яка за силою трагічного конфлікту сміливо суперничати з найкращими взірцями античної драматургії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Вельзевул / С.С. Аверинцев. // Мифы народов мира: энциклопедия. / Под ред. С.А. Токарева: в 2 т. Т. 1. – М.: Большая Российская энциклопедия, Олимп, 1998. – С. 229.
2. Андреев Л.Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и 20 век / Л.Г. Андреев. – М.: Гелиос, 2004. – 416 с.
3. Беслужняк О.О. Особливості екзистенційного гуманізму Ж.-П. Сартра / О.О. Беслужняк. // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2006. – № 81-83. – С. 73-76.
4. Боннар А. Греческая цивилизация. От Илиады до Парфенона: в 3 т. – М.: Изд-во иностр. лит., 1958. – 386 с. – Т. 1.

5. Васильев С.М. Драматургія Французького Опоу. П'єси Ж. Ануя «Антигона» та Ж.- П. Сартра «Мухи» / С.М. Васильев // Всесвітня література та культура. – 2006. – № 3. – С. 2-9.
6. Васильев С.М. Міфи, вписані у шар реальності, або античні герої в окупованому Парижі / С.М. Васильев // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2000. – №1. – С.57-64.
7. Гомер. Илиада / Гомер / пер. с древнегреч. И. Гнедича. – М.: Художественная литература, 1986. – 382 с.
8. Гомер. Одиссея / Гомер./ пер. с древнегреч. Н. Гнедича. – М.: Правда, 1985. – 320 с.
9. Горан В.П. Древнегреческая мифологема Судьбы / В.П. Горан. – Новосибирск: Наука, 1992. – 330 с.
10. Грейвс Р. Мифы Древней Греции / Р. Грейвс. – М.: Прогресс, 1992. – 624 с.
11. Захарова Л.М. Проблема судьбы человека: тенденции развития: автореф. дисс. На здобуття наук. Ступеня канд. филос. Наук: спец. 09.00.13 – религиовед., филос. антропол., филос. культ./ Л.М. Захарова. – Ростов-н/Д., 2007. – 21 с.
12. Зелинский Ф. Ф. Трагедия рока / Ф.Ф. Зелинский: в 3 т. Т.2. // Софокл. Драмы. – М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1915. – 400 с.
13. Зелинский Ф.Ф. Из жизни идей / Ф.Ф. Зелинский. – СПб.: Алетейя, 1995. – 464 с.
14. Зенкин С.Н. Сартр и сакральное[Електронний ресурс] / С.Н. Зенкин // Журнальний зал – 2005. - №76. - Режим доступу до журн.: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/76/ze8>
15. Князевская, Т. Б. Судьба: метафора, идея, культура / Т. Б. Князевская // Вопросы философии. – 1992. – № 7. – С. 177-185.
16. Кудрявцев О. Ф. Античные представления о фортуна в ренессансном мировоззрении / О.Ф. Кудрявцев // Античное наследие в культуре Возрождения / Редколл.: Брагина Л. М., Горфункель А.Х., Данилова И.Е. и др. – М.: Наука, 1984. – С. 50-57.
17. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1993. – 959 с.
18. Полторацкая Н.И. Меланхолия мандаринов. Экзистенциалистская критика в контексте французской культуры / Н.И. Полторацкая – СПб.: Алетейя, 2000. – 415 с.
19. Радциг С.И. Миф и действительность в греческой трагедии / С.И. Радциг // Филологические науки. – 1962. – №2. – С. 114 – 127.
20. Сартр Ж.-П. К театру ситуаций / Ж.-П. Сартр // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. – М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992. – С. 92-94.
21. Сартр Ж.-П. Мухи. Почтительная потаскушка. За закрытыми дверями: пьесы / Жан Поль Сартр. – М.: АСТ; Хранитель, 2007. – 218 с.
22. Сартр Ж.-П. Что такое литература? Слова / Ж.-П. Сартр. – Мн.: Попурри, 1999. – 448 с.
23. Сеницын А.А. Место *tuche* в трагедии Софокла «Царь Эдип» (К проблеме соотношения судьбы-случая и воли героя в греческой драме)[Електронний ресурс] / А.А. Сеницын // Античный мир и археология. – 1999. – Вып. 10. – Режим доступу до видання: <http://ancientrome.ru/publik/sinitzyn/sinitzyn01>
24. Софокл. Трагедии. //пер. с древнегреч. С. Шервинского; ступ. ст. В. Ярхо. – М.: Художественная литература, 1988. – 495 с.
25. Тахо-Годи А.А. Греческая мифология / А.А. Тахо-Годи. – М.: Искусство, 1989. – 304 с.
26. Филиппов Л.И. Экзистенциальный психоанализ Ж.-П. Сартра: замысел и результат / Л.И. Филиппов // Вопросы философии. – 1968. – №7. – С. 94-124.
27. Филиппов Л.И. Эстетические воззрения и литературная концепция Ж.-П. Сартра / Л.И. Филиппов // Вопросы литературы. – 1973. – №10. – С. 94-124.
28. Эсхил. Трагедии / пер. С. Апта. – М.: Художественная литература, 1971. – 382 с.
29. Ярхо В.Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии / В.Н. Ярхо– М.: Художественная литература, 1978. – 301 с.
30. Ярхо В.Н. Ф. Ф. Зелинский – переводчик Софокла / В.Н. Ярхо // Софокл. Драмы / пер. Ф.Ф. Зелинского, под ред. М. Л. Гаспарова и В. Н. Ярхо. – М.: Наука, 1990. – 524 с.