

Министерство образования и науки Российской Федерации

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ



Кафедра _____ французского языка и литературы _____

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему Мотив свободы в пьесах А. Камю и Ж.-П. Сартра

Исполнитель _____ Рубинштейн Мария Вячеславовна _____
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель _____ кандидат филологических наук, доцент _____
(ученая степень, ученое звание)

_____ Нужная Татьяна Владимировна _____
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»
Заведующий кафедрой _____  _____
(подпись)

_____ кандидат филологических наук, доцент _____
(ученая степень, ученое звание)

_____ Нужная Татьяна Владимировна _____
(фамилия, имя, отчество)

«15» июня 2018 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ГЛАВА 1 ПОНЯТИЕ СВОБОДЫ В МИРОВОЙ ФИЛОСОФИИ И СРЕДСТВА ЕГО ВЫРАЖЕНИЯ	6
1.1. Свобода в мировой философии и в философии экзистенциализма	6
1.2. Модернизм как культурное направление 20 века.....	11
1.4. Стилистические средства выражения философских понятий.....	13
ГЛАВА 2 ПРОЯВЛЕНИЕ МОТИВА СВОБОДЫ В ПЬЕСАХ А. КАМЮ «КАЛИГУЛА» И Ж.-П. САРТРА «МУХИ».....	19
2.1. Понятие свободы в пьесе А. Камю «Калигула»	19
2.2. Понятие свободы в пьесе Ж.-П. Сартра «Мухи»	27
2.3. Использование стилистических средств для проявления мотива свободы в пьесе.....	29
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	36
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	40

ВВЕДЕНИЕ

Двадцатый век — одна из самых абсурдно пугающих эпох. Ни на один век не выпадало столько ужасающих событий, искалечивших судьбы отдельных людей, семей, народов. Но двадцатый век — век модернизма — одного из самых многогранных и обширных культурных направлений. В начале этого столетия культура пережила свое второе рождение, и в данном случае сложность времени лишь обуславливает качество литературы. Авторы пишут на такие темы, затрагивать которые еще недавно никто бы не осмелился.

Альбер Камю (1913-1960) — французский автор, философ, один из основоположников экзистенциализма. Как и у других экзистенциалистов, в его творчестве одно из центральных мест занимает человек, его личность, сознание, влияние на него различных внешних факторов, таких как общество, события, происходящие в его жизни, отражающиеся определенным образом на его характере и психике. Рассмотрение всего этого невозможно без тончайшего психологизма, анализа личности, множества деталей, в которых находит отражение малейшее изменение духовного мира героя под влиянием событий, происходящих в произведении. Одним из мотивов, присутствующих в творчестве Альбера Камю является мотив свободы, которому посвящена данная работа. Он занимает центральное место в творчестве многих зарубежных и отечественных авторов разных периодов литературно-исторического процесса. Писатели затрагивали эту тему в своих произведениях, а их герои пытались осмыслить, что же такое свобода. Одним из таких произведений является пьеса «Калигула» (1937).

Жан-Поль Сартр (1905-1980) в культуре XX века — один из крупнейших философов и писателей. Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что его творчество оказало достаточно глубокое влияние на мировоззрение людей. Сартр был не просто философом и драматургом, он создал теорию атеистического экзистенциализма и особый вид философского романа. Для Сартра главное — найти собственный путь в познании бытия.

Философия Сартра выражается через его драматические произведения. Именно на своих героях он ставит свои философские опыты и проверяет свои концепции. У Сартра в центре всего находится человек и его условия существования. Основной вопрос в жизни для человека по Сартру – это вопрос Свободы. По сути свобода — это краеугольный камень всей его философии. Именно свобода личности по мнению философа влияет как на отношение человека к миру, так и к другим людям. Свобода, понимание свободы, отношение к свободе формирует мировоззрение человека, его поведение, эстетику существования.

Творчество Альбера Камю и Жан-Поля Сартра всегда привлекало внимание исследователей. Написано много работ, в которых рассматриваются их произведения. В таких работах как «Грани «несчастливого» сознания» (1973) С. Великовского, «Античная история в «трагедии абсурда» А. Камю «Калигула»» (1998) О.Г. Зубович, «Абсурд как один из аспектов философии А. Камю на примере анализа пьесы «Калигула» и повести «Посторонний»» (2003). Ю.С. Супранович исследуется абсурд в произведениях Камю. Вопросы теоретического характера рассматриваются в работах В.В. Шервашидзе «Экзистенциалистический роман (А. Камю, А. Мальро) и романтическая поэтика» (1989), О.Г. Зубович «Жанровое своеобразие пьесы «Недоразумение» А. Камю» (2002).

Актуальность и новизна представленной выпускной квалификационной работы обусловлены тем, что мотив свободы относится к числу вечных тем, которые актуальны во все времена. За последние годы не было написано научных работ, в которых бы изучался мотив свободы в пьесах данных писателей. Эта тема недостаточно исследована и достойна более глубокого изучения. Сам по себе вопрос о свободе человека, ответственности за свой выбор не перестает быть актуальным. Проблема выбора, свободы и ответственности словно решается каждый раз заново. Так как человек проверяется теми предлагаемыми обстоятельствами, в которых оказывается,

нам представляется интересным понять, в какие философские концепции авторы помещают своих героев.

Цель данной работы: выявление общих черт в понимании свободы героями пьес «Калигула» А. Камю и «Мухи» Жан-Поля Сартра.

Задачи исследования можно сформулировать следующим образом:

1. Проанализировать понятие свободы в философии экзистенциализма.
2. Рассмотреть, какие стилистические средства используются для реализации ключевых мотивов и репрезентации философских понятий в художественных произведениях.
3. Изучить специфику понимания мотива свободы.

Объект исследования – мотив свободы в пьесах «Калигула» А. Камю и «Мухи» Жан-Поля Сартра.

Предмет – средства выражения мотива свободы в этих пьесах.

В работе использовались такие методы исследования, как литературоведческий и стилистический анализ художественного текста, культурно-исторический метод.

Материалы данной работы можно будет использовать при подготовке уроков по мировой художественной культуре в школе на внеклассных занятиях с целью расширения кругозора учащихся, а также в курсах лекций по дисциплинам «история мировой литературы», «история французской литературы», «история французского языка» в ВУЗе.

ГЛАВА 1 ПОНЯТИЕ СВОБОДЫ В МИРОВОЙ ФИЛОСОФИИ И СРЕДСТВА ЕГО ВЫРАЖЕНИЯ

1.1. Свобода в мировой философии и в философии экзистенциализма

Понятие и идеи свободы развивались постоянно. Они эволюционируют вместе с человеком. Можно сказать, что свобода и человек не отделимы друг от друга. Рассматривая то, как человечество понимало свободу в разные эпохи своего развития, необходимо отметить, что существует множество как конкретных, так и косвенных ее толкований. Философы сходятся в том, что свобода есть «от чего-то» и «для чего-то». В первом случае, эта свобода внешняя, во втором — внутренняя.

Когда речь идёт о внешней свободе, подразумевается, что человек отказывается от чего-то направленного на него извне. Как пример можно привести теорию марксизма-ленинизма и отказ от частной собственности. Это свобода, но она не оказывает никакого влияния на развитие личности. Э. Фромм показывает на примере человека и животного процесс растущей индивидуализации и освобождения. Чем ниже уровень развития у животного, тем больше его жизнь определяется установленными механизмами, рефлексами и инстинктами. Соответственно, чем выше уровень развития, тем большая гибкость проявляется в поведении и наблюдается меньшая способность к адаптации.

Человек стремится к освобождению от инстинктов, хотя это в конечном итоге не является абсолютным благом. При рождении человек зависит от более сильных людей, родителей. И под их влиянием он находится гораздо дольше какого-либо животного. Ему не хватает инстинктов, рефлексов, он испытывает страхи и находится в опасности. Интересно, что в основе становления личности лежит как раз эта абсолютная и длительная беспомощность детства. В некотором смысле биологическая беспомощность, стала одним из факторов становления цивилизации.

Внутренняя свобода, это то, что позволяет человеку стать личностью, развиваться нравственно и интеллектуально. Через эту свободу человек анализирует себя, сравнивает с другими людьми. Ему удаётся посмотреть на себя со стороны и войти с собой в гармонию, реализовать свои внутренние качества и способности. Такая свобода может привести к единению с социумом. Внутренняя свобода начинается с того, что «Я» сознательно себя ограничивает (Гаджиев, 1993, с.33). Сострадание к другому освобождает человека от эгоизма.

Н.А. Бердяев говорил, что обе свободы и внутренняя, и внешняя имеют свою, подчас, роковую диалектику. Любая свобода может перейти в рабство. Не существует гарантий, что в жизни человека победит истина, и свобода не обернётся для него несчастьем. Диалектика первой свободы порождает трагедию мирового процесса, из которой нет выхода ни через эту свободу, ни через порождённую ею необходимость. Бердяев считает, выхода во второй свободе не существует (Бердяев, 1994, с.480).

Вторая свобода, взятая сама по себе, также имеет свою роковую судьбу. Она имеет свою внутреннюю диалектику, и её подстерегает опасность перехода в свою противоположность, в необходимость и рабство. Вторая свобода, взятая без первой свободы, ведёт к принуждению и насилию в истине и добре, к принудительной добродетели, т.е. к отрицанию свободы духа, к тиранической организации человеческой жизни. Если первая свобода порождает анархию, в которой она погибает, то вторая свобода порождает авторитарный строй жизни, теократический или социалистический, в котором свобода духа, свобода совести истребляются без остатка. Человеческая жизнь, индивидуальная и общественная, принудительно организуется в подчинении истине и добру. Будет ли эта истина и добро теократической, в смысле папской или императорской теократии, или коммунистической, одинаково отрицается свобода духа, свобода совести, не остаётся возможности свободного выбора истины и добра.

Возможно, чтобы ответить на вопрос, что такое свобода, необходимо понять, что значит «человеческая природа». В античности, средних веках считалось, что сущность каждого человека одинакова – всё дано богом, от него

рождается. Но философия экзистенциализма в XX веке переосмыслила вопросы человеческой природы. Сартр вывел теорию, что человек, родившись, ещё не определяет свою сущность. Она проявляется только по истечении времени, под влиянием обстоятельств. Здесь формируется основная идея экзистенциализма – «существование предшествует сущности» (Андреев, 1994, с.337). Сартр делит бытие на два вида – «бытие в себе» и «бытие для себя». Всё сущее, например, взаимоотношения объекта с субъектом, природы и духа отражается в этих двух видах бытия.

«Бытие в себе», это мир вещей. Они есть, но инертны. Оно отрицает движение, какую-либо активность. Это пассивность, оно не может воздействовать на сознание человека. Такая форма бытия не может быть причиной для чего-либо. Вещь не относится к сознанию, оно есть, так как она есть.

«Бытие для себя» это сознание в чистом виде. «Нет ничего, что было бы причиной сознания. Оно является причиной своего собственного рода бытия», – отмечает Л. Андреев (Андреев, 1994, с.339). Как говорилось выше, изначально человек является ничем. То, что он родился, ещё не делает его человеком. Ему предстоит им стать. И он будет именно таким человеком, каким он сам себя сделает. Человек – проект самого себя и существует он ровно настолько, насколько сам себя осуществляет.

Человек по Сартру — это его поступки, его деятельность. Всё существующее определяется самим человеком. А значит, нет никакой человеческой природы, которая бы всё определяла. Как нет и Бога, который бы всё решал. Всё это упирается в вопрос о Свободе. По Сартру, свобода — это сущность поведения человека. Человек всегда свободен. Более того, человек сам изобретает свою свободу. И у нее нет ни причин, ни следствий. Свобода не определяет действия, она и есть действие, и человек такой, каким себя свободно выбирает. Нужно понимать, что свобода не может быть результатом или достижением. Свобода в самом стремлении к свободе. Внешние обстоятельства не могут этому помешать. Это отношение субъекта к ситуации.

Своей концепцией свободы Сартр показывает, что даже пленник всегда свободен в своем выборе, в своем решении освободиться, бежать, в своем «проекте». И это неизбежность для человека — человек приговорен к свободе. Именно благодаря свободе и возникают препятствия, а благодаря им свобода свободой предстает. Свобода есть выбор, но ее не выбирают. Выводом из сартровской концепции свободы является девиз: задача заключается не в том, чтобы изменить мир, а в том, чтобы изменить свое отношение к нему. Во всех случаях действие свободно и представляет собой выбор себя самого и, вместе с тем, открытие мира.

Согласно атеистическому экзистенциализму Сартра, Бога нет, но как тогда быть с моралью? Если вспомнить Ф.М. Достоевского, то он писал, что «если нет Бога, всё дозволено» (Андреев, 1994, с.341). Исчезает ли с понятием Бога мораль? Для Сартра, как и для остальных экзистенциалистов, не существует всеобщей морали для всех и каждого. Ситуации могут происходить самые разные, а смысл ситуации зависит от самого человека, и только он несёт ответственность за свою оценку и последующие действия. Вопрос морали – это также вопрос выбора человека. Отсутствие Бога лишает человека возможности переложить ответственность на что-либо ещё. Когда человек спрашивает совет – он знает, что хочет услышать. Для человека не может быть оправданий из внешнего мира.

Таким образом, каждый человек сам определяет для себя мораль. Не может не выбирать. У жизни нет общего для всех смысла, есть только тот смысл, который выбирает для себя человек. Человек не является человеком, пока не начнёт жить собственной жизнью. Он никогда не знает, что получится в итоге, но строит и настоящее, и будущее одновременно. Как уже говорилось, человек – это проект самого человека. И в создании себя он не имеет никакой помощи. Это свобода и, в некотором смысле, человек обречён быть свободным. Ведь он брошен в мир, и полностью несёт ответственность за всё, что сделает.

У Сартра свобода неразрывно связана с ответственностью. За себя, за свой выбор, за свою свободу. Он смотрит на других и даёт им оценку. Другие

смотрят на него и также дают свою оценку. И таким образом каждый человек ответственен за себя и за весь мир одновременно. Выбирая себя, человек выбирает всех. Это индивидуализм, который вмещает в себя всех людей.

Человек, который на что-то решается, сознает, что выбирает не только свое собственное бытие, но и все человечество. Ответственность распространяется на все человечество, а сознающий это человек не может избежать чувства полной и глубокой ответственности. Человек все время сомневается в правильности своих действий. На каждом шагу он вынужден совершать поступки, служащие примером для других. Поэтому возникает чувство тревоги при осознании ответственности за других, за себя и за все человечество в целом. Это – тревога, известная всем, кто брал на себя какую-либо ответственность. Возникает желание избежать этой ответственности, скрывая от себя свою полную свободу и полную беспричинность своего существования с помощью ссылок на детерминизм (возникает понятие «нечистой совести»).

С другой стороны, тревога не мешает действовать, а даже помогает, так как, находясь в состоянии тревоги, человек рассматривает различные варианты, различные способы выхода из сложившейся ситуации, различные возможности решения. И когда человек выбирает один из вариантов, то понимает, что этот вариант имеет ценность именно потому, что он выбран. То, что мы выбираем, превращается в ценность для всех.

Человек делает свой выбор. Он не может не выбирать. Даже в том случае, если человек уклоняется от выбора, тем самым он все-таки выбирает. Находясь в какой-то ситуации он вынужден выбрать какую-то позицию, и несет ответственность за этот выбор. Выбор обязывает его, и обязывает в то же время все человечество. Все происходящее – «моё», образ этого выбора, и нет случайностей в жизни. Сартр оговаривает тот особый тип ответственности, который возлагается на человека. Человек «приговорен» и к свободе, и к ответственности. Он «заброшен» в мир, он «одинок и лишен поддержки», и ему некуда деваться от ответственности, то есть от выбора, от своей «тревоги»,

признака «существования без сущности», от необходимости поиска смысла в себе (Андреев, 1994, с.342).

Суммируя сказанное, подчеркнём, что, несмотря на кажущийся пессимизм этой философии, она оказывается глубоко гуманистичной за счёт того, что в центре мира оказывается человек, который должен сделать свой выбор между моральным и аморальным, не опираясь ни на какие внешние требования (например, требования религии), человек здесь решает сам за себя.

1.2. Модернизм как культурное направление 20 века

Модернизм (от фр. *moderne* — новейший, современный) — тенденция к обновлению, контрреакция на традицию и консерватизм. Модернизм — художественная эстетическая система, возникшая в 20-х годах прошлого столетия. Существует во множестве самостоятельных художественных направлений (экспрессионизм, кубизм, футуризм, конструктивизм, имажинизм, сюрреализм, абстракционизм, поп-арт). Модернизм является направлением, отвергающим все предшествующие формы и стили, такие как канонизированные ранее романтизм и реализм. Основными признаками модернизма является отказ от реалистических тенденций в искусстве, антитрадиционализм, поиск индивидуальных стилевых решений, новых форм. Философской базой модернизма можно считать идеи Ф. Ницше, З. Фрейда, А. Шопенгауэра, К. Г. Юнга, Ж. П. Сартра, А. Камю. Мир художественных произведений в модернизме — мрачный и фатальный, человек, брошенный и одинокий, находится в абсурдной и жестокой реальности. Модернизм, являясь новаторским направлением, подарил искусству множество новых художественных методов и средств: поток сознания, коллаж, ассоциативный монтаж и др. Эти приемы оказали огромное влияние как на искусство прошлого века, так и на современное. Духовный кризис, царивший в обществе, являлся тем фактором, который поспособствовал возникновению модернизма. В обществе витали упаднические настроения, существовавшие ранее нормы и морали были подвергнуты сомнению. Высказывание Ф. Ницше «Бог умер»

являлось ключевым для понимания модернистской философии. Все идеи конца 19-начала 20 века были разрушены, а новые не сформировались. Появляется тенденция усиления нигилизма на фоне духовного кризиса, тенденция эта бесперспективна, не несет за собой никакого развития, не имеет надежд на будущее. Главная ценность модернизма — эстетический эксперимент, искусство ради искусства, поиск новых форм, отвержение всего ранее существовавшего, торжество желания над разумом и моралью, главенство чувственного восприятия над рационализмом. Эстетическое восприятие жизни должно было прийти на смену религии и морали, как совершенный способ самовосприятия и самопознания.

Модернизм в литературе вызвал неоднозначную реакцию читателей своим отступлением от традиций.

Основными особенностями модернистского романа является:

- Отсутствие персонажа как такового (отсутствие имени героя, описания внешности и т. д.). Если раньше художественные произведения строились вокруг человека, то сейчас происходит так называемое «распыление биографии».

- Отсутствие деления персонажей на положительных и отрицательных, главных и второстепенных.

- Отсутствие морали.

- Разорванность сознания (первостепенно важен не конфликт человека и общества, а конфликт человека с самим собой).

- Внимание акцентируется на внутреннем состоянии человека, внешние действия уходят на второй план (действие некоторых романов занимает всего 1 день).

- Пересмотр того, что можно считать положительным и отрицательным.

- Все конфликты даны через призму сознания человека.

- Модернистский персонаж – своего рода сверхчеловек.

- Феномен потерянного поколения.

Модернисты формируют свою собственную реальность, сверхреальность, основой для которой являются:

- Сознание человека

- Сам язык с его законами и возможностями

- Миф (модель мира как мифологическая модель)

1.4. Стилистические средства выражения философских понятий

Стилистические средства – это языковые единицы, тропы и фигуры речи, а также стилистические приемы, речевые стратегии и тактики, используемые при выражении стиля (Виноградов, 1961, с. 616).

Традиционно стилистические средства называют лишь такие языковые единицы, которые имеют внеконтекстуальные стилистические коннотации. Это связано с тем, что в лингвистической стилистике первой половины XX в. господствовало понимание стиля как некоторой совокупности однотипно окрашенных языковых единиц, то есть как участка языковой структуры. При такой трактовке стилистических средств важнейшим их источником является синонимия (наряду со средствами словесной образности).

Стилистические средства представлены на всех уровнях языковой структуры, наиболее богато – на лексическом. В настоящее время они не образуют устойчивых, относительно замкнутых стилистических систем, а являются лишь рядами (пластами) слов, форм и конструкций.

Определение тропов принадлежит к числу наиболее спорных вопросов уже в античной теории стиля. «Троп, — говорит Квинтилиан, — есть изменение собственного значения слова или словесного оборота, при котором получается обогащение значения» (Виноградов, 1961, с. 621).

В современном понимании троп — система, элементы которой, то есть отдельные тропы, организованы иерархически, что проясняет взаимосвязь между частными тропами и позволяет поставить вопрос о генезисе тропов. В лингвистическом аспекте тропы рассматриваются как явления языка, которые

глубже всего детерминированы языковыми факторами. Теория тропов включается в языкознание как один из новых разделов, а понятие «троп» проецируется также и в сферу несловесных искусств (кино, живопись и другие) (Гальперин, 2014, с.376).

Основными видами тропов у большинства теоретиков считаются метафора, метонимия и синекдоха с их подвидами, основанными на употреблении слова в переносном значении. Наряду с ними, в число тропов включается и ряд оборотов, в которых основное значение слова не сдвигается, но обогащается путем раскрытия в нем новых дополнительных значений, или созначений, — это эпитет, сравнение, перифраза и др. Так, можно установить следующие виды тропов, описанные еще у теоретиков древности, Ренессанса и Просвещения и усвоенные современной лексической стилистикой.

Метафора — отношение предметно-логического значения и значения контекстуального, основанное на сходстве признаков двух понятий. Основные виды метафоры:

- резкая метафора представляет собой метафору, сводящую далеко отстоящие друг от друга понятия.
- стёртая метафора есть общепринятая метафора, фигуральный характер которой уже не ощущается.
- развёрнутая метафора — это метафора, последовательно осуществляемая на протяжении большого фрагмента сообщения или всего сообщения в целом (Гальперин, 2014, с.371).

Речевая метафора является обычно результатом поисков точного адекватного художественного выражения мысли. Речевая метафора позволяет выразить необходимую философскую идею, поскольку позволяет сближать два пласта реальности. Интересно привести следующую мысль академика Виноградова относительно роли метафоры в творчестве писателей. «...метафора, если она не штампованна, — пишет В. В. Виноградов, — есть акт утверждения индивидуального миропонимания, акт субъективной изоляции. В метафоре резко выступает строго определенный, единичный субъект с его

индивидуальными тенденциями мировосприятия. Поэтому словесная метафора — узка, субъектно замкнута и назойливо «идейна», то есть, слишком навязывает читателю субъективно-авторский взгляд на предмет и его смысловые связи» (Виноградов, 1961, с.618).

Метонимия. В отличие от метафоры, основанной на ассоциации по сходности, метонимия — троп, основанный на ассоциации по смежности. Особенности метонимии по сравнению с метафорой заключаются в том, что метонимия, создавая образ, при расшифровке образа сохраняет его, в метафоре же расшифровка образа фактически уничтожает, разрушает этот образ (Гальперин, 2014, с.373). Метонимия обычно используется так же, как и метафора, в целях образного изображения фактов действительности, создания чувственных, зрительно более осязаемых представлений об описываемом явлении. Она одновременно, как и метафора, сближая разные по природе явления действительности, выражает авторскую мысль.

Действительно, часто какая-то одна черта явления или предмета, будучи выделенной, усиленной, типизированной, больше скажет о самом явлении, чем сопоставление этого предмета с другим или прямое выражение мысли автора. Метонимия является способом косвенной характеристики явления путем выделения одного из постоянных, переменных или случайных признаков этого явления, причем художественная метонимия чаще всего строится на выделении случайного признака, который в данной ситуации представляется автору существенным.

Эпитет — это выразительное средство, основанное на выделении качества признака описываемого явления, которое оформляется в виде атрибутивных слов или словосочетаний, характеризующих данное явление с точки зрения индивидуального восприятия этого явления. Эпитет всегда субъективен, он всегда имеет эмоциональное значение или эмоциональную окраску. Эмоциональное значение в эпитете может сопровождать предметно логическое значение, либо существовать как единственное значение в слове. Посредством эпитета достигается желаемая реакция на высказывание со

стороны читателя. Эпитеты, выраженные словами, выступающими в переносных значениях, называются метафорическими. В основе эпитета может быть метонимический перенос названия, такие эпитеты называются метонимическими.

Сравнение — стилистический приём, основанный на сопоставлении двух предметов или явлений с целью пояснить один из них при помощи другого.

С помощью сравнения говорящий выделяет два разных предмета или явления, и выводит их общий признак (основание сравнения). Лексически сравнение может быть выражено в русском языке с помощью союзов и союзных слов: как, точно, будто, словно, краткого прилагательного похож, глагола «напоминает». С точки зрения синтаксиса сравнение может быть выражено сравнительными оборотами или придаточными сравнительными (Гальперин, 2014, с.376).

Нельзя отрицать, что между образным сравнением и метафорой существует много общего, что позволяет некоторым лингвистам считать сравнение развернутой метафорой. Подобное сходство основывается на том, что и метафора, и сравнение формируются на основе сближения двух разнородных, несопоставимых в реальной жизни понятий. Однако между данными стилистическими средствами нельзя ставить знак равенства, поскольку один и тот же процесс сопоставления приводит к разным результатам.

Метафора создается тем, что подобию придается вид тождества, сравнение основывается на установлении подобия. В сравнении уподобляемые объекты существуют параллельно, достаточно независимо друг от друга. Значения слов, используемых в сравнении, не претерпевают изменений.

Обязательным условием для стилистического приема сравнения является сходство какой-нибудь одной черты при полном расхождении других черт. Более того, сходство, обычно усматривается в тех чертах, признаках, которые не являются существенными, характерными для обоих сравниваемых предметов (явлений), а лишь для одного из членов сравнения. В качестве признака,

который в сравнении является общим для двух сравниваемых членов предложения, может выступать как качество предмета (явления), так и действие.

Сравнение так же, как и метафора, является мощным средством характеристики явлений и предметов действительности и в значительной степени способствует раскрытию авторского мироощущения, авторских идей.

Подводя итог, скажем, что в художественном произведении стилистические средства используются для представления авторских идей и зачастую очень тесно связаны с содержанием текста.

Выводы по главе 1

Идеи свободы эволюционировали вместе с развитием философской мысли. Разные философы представляли свою концепцию свободы. Понятие свободы делится на два ее понимания – свобода внутренняя (для чего-то) и внешняя (для чего-то), оба понятия неразрывно связаны между собой. В основе становления личность лежит несвобода человека (зависимость от родителей). Свобода не всегда несет для человека счастье, не каждая личность способна оставаться в гармонии с внутренним и окружающим миром, не переходя в крайности. С другой стороны, человек свободен по своей природе, он сам ее определяет. По Ж.-П. Сартру понятие свободы связано с понятием ответственности. Философ выделяет особый тип ответственности, возложенный на человека. Идеи философов могут казаться пессимистичными, но они несут гуманистические идеи, заключающиеся в том, что человек осознает свою ответственность лишь перед собой, а не из страха наказания или нарушения запретов религии. Отказ модернистского мира от религий и моральных запретов не легитимизирует насилие и аморальность, он подчеркивает силу человеческой природы и делает акцент на значимости принятия решений не под влиянием готовых концепций, но под философией гуманизма.

Мотив свободы логично вписывается в концепцию модернизма как культурного направления и модернистской литературы в частности. Идеи Сартра и Камю являются философской базой направления. Ж.-П. Сартр использует драматические произведения для апробации своих философских концепций.

Выражение мотива свободы в пьесах происходит различными способами. Помимо непосредственно тематики и проблематики произведений, он выражается с помощью стилистических средств.

ГЛАВА 2 ПРОЯВЛЕНИЕ МОТИВА СВОБОДЫ В ПЬЕСАХ А. КАМЮ «КАЛИГУЛА» И Ж.-П. САРТРА «МУХИ»

2.1. Понятие свободы в пьесе А. Камю «Калигула»

Действие произведения начинается с того, что патриции, собравшиеся в зале дворца, обсуждают исчезновение персонажа, имя которого не называется. Они обсуждают возможные причины его пропажи. Из этого диалога читатель может понять, что речь идёт о своенравном юноше, переживающем жизненные трудности: «Он приблизился к телу Друзиллы; коснулся его двумя пальцами. Казалось, он задумался. Потом он повернулся и вышел ровным шагом. С тех пор его ищут» (Камю, 2014, с.291).

В конце второй сцены читателю дается имя героя. Все это время речь шла о Калигуле, императоре. В третьей сцене автор дает его описание: «Некоторое время сцена остается пустой. Слева, крадучись, входит Калигула. Взгляд его блуждает, волосы промокли, ноги в грязи. Несколько раз он подносит руку ко рту. Приближается к зеркалу и, заметив свое отражение, останавливается. Произносит несколько неразборчивых слов. Потом садится с правой стороны сцены, свесив руки между расставленных колен» (Камю, 2014, с.292). В этой ремарке прослеживается душевное состояние героя: он растерян, он блуждал несколько дней, ища что-то, что найти невозможно. Далее, в диалоге с Геликоном, это лишь подтверждается. Калигула говорит о том, что его не устраивает мироустройство: «Этот мир, такой, как он есть, невыносим. Следовательно, мне нужна луна, или счастье, или бессмертие, что угодно, пусть даже безумие — но не от мира сего» (Камю, 2014, с.292). В этой реплике Калигула наиболее откровенно говорит о том, что его тревожит. Именно эта фраза становится своеобразным объяснением всего того, что будет происходить на протяжении всей пьесы. Молодой император уже разочарован в жизни. Он потерял возлюбленную, потерял смысл жизни; он не понимает, как устроен этот мир, не видит в нем логики. Это становится переломным моментом для него: «...еще никому и никогда не удавалось быть последовательным в чем-либо. Но, может быть, просто достаточно до конца оставаться логичным» (Камю, 2014,

с.293). Он делает для себя неутешительный вывод: «Люди умирают, и они несчастны» (Камю, 2014, с.293). Эта мысль является одной из главных проблем экзистенциализма. Смерть понимается как обязательный исход любой жизни. Жизнь — как череда неудач и падений, не имеющая никакого смысла, так как в конце все равно наступает смерть.

В следующей сцене в диалоге Цезонии и Сципиона раскрывается характер Калигулы до трагедии: «Он говорил мне, что жизнь нелегка, но что есть религия, искусство, любовь, которые поддерживают нас. Единственное заблуждение, говорил он, - заставлять людей страдать. Он хотел быть справедливым» (Камю, 2014, с.294). Таким образом, можно предположить, что до смерти Друзиллы, возлюбленной Калигулы, он был добрым человеком, не проявляющим агрессии, не причиняющим вреда окружающим, желающим справедливости и гармонии.

В седьмой сцене Калигула возвращается во дворец и открывается перед всеми. Но в нем что-то изменилось. Если ранее он был потеряннным и взволнованным, то сейчас он груб и резок. Все удивлены его поведением, переменой настроения, ведь в их воспоминаниях он был добрым юношей. Выгнав патрициев, он предлагает Управителю свой план: «Во-первых, все патриции, все граждане Империи, располагающие какими-либо средствами — неважно, большими или малыми, это все равно, - обязаны лишить своих детей наследства, завещав все государству. Исходя из наших нужд, мы будем этих людей казнить в порядке свободного списка» (Камю, 2014, с.298). Калигула счел нужным казнить людей тогда, когда ему это взбредет в голову, объясняя это нуждами государства. Порядок казней при этом не имел бы совершенно никакого значения. Он считает, что грабить людей вот так открыто ничем не хуже, чем собирать налоги на необходимые продукты. Для него воровать — синоним слову «править». В этот момент мы видим очевидную перемену нравов императора. Причиной всему этому — глубокий душевный кризис. «Я думал, как и все, что это болезнь души. Но нет: страдает тело. Это жестоко, это горько - становиться человеком» (Камю, 2014, с.299). Но это

состояние до неузнаваемости меняет характер императора. Искажается его понимание справедливости. Калигула становится жестоким и безрассудным.

Он осознает свою безнаказанность, знает, что волен делать все, что ему вздумается, понимает, что он свободен. Но, начиная с этой сцены, свободным становится лишь он один. Все остальные граждане, будь то патриции, управитель, приближенные Калигулы и простые жители Рима попадают под прямую зависимость от его настроения. Оставшуюся часть пьесы совсем еще молодой правитель может, не думая об ответственности, делать с людьми то, что хочет, чем он и будет заниматься: «Я понял наконец, в чем польза власти. Она дает шанс достичь невозможное. Начиная с сегодняшнего дня, свобода больше не имеет границ» (Камю, 2014, с.301). Таким образом появляется вопрос: может ли существовать свобода без притеснения прав других людей? Безграничная свобода действий одного лица лишает свободы всех окружающих? Но если так, то что есть свобода? Могут ли все люди быть в одинаковой степени свободны?

В данном произведении фактической свободой, как уже было сказано, обладает лишь Калигула. Но нельзя недооценивать свободу разума, духа. Кай волен в своих действиях. Он держит подданных в страхе, играет с их судьбами, заставляет страдать, испытывать отчаяние, ненависть: «Я покажу им то, чего они не видели никогда - единственного свободного человека в этой империи» (Камю, 2014, с.303).

Искаженное понимание свободы становится причиной событий, поражающих своей жестокостью. Между первым и вторым действиями лежит временной отрезок в три года. Читателю не рассказывается и половины всего того, что произошло за это время. Из диалогов патрициев мы узнаем, что эти три года Кай унижает своих подданных: не считается с их мнением, заставляет их бегать вокруг его носилок во время прогулки, называет старого патриция «женушкой». Но это не сравнимо с тем, что говорит первый патриций: «Патрициан! Он конфисковал твоё имущество; Сципион! Он убил твоего отца; Октавий! он отобрал у тебя жену и теперь принудил ее работать в своем

публичном доме; Лепидий, он убил твоего сына. И вы готовы все это стерпеть?» (Камю, 2014, с.305).

Назревает заговор. Все окружение Калигулы считает его сумасшедшим тираном. Он испортил жизнь каждому из них, у каждого отобрал то, что дорого. А главное, он лишил их свободы, права высказывать свое мнение, проявлять свои чувства. Никто из сенаторов не может осмелиться не подчиниться императору. Единственный, кто не боится Калигулы — Сципион: «Потому что я ничего не боюсь. Есть два способа покончить с этим делом: убить его или самому быть убитым» (Камю, 2014, с.311). Его свобода от страха — важная деталь для понимания философской проблемы «что есть свобода». В этот момент появляется противопоставление двух пониманий свободы человека: безграничная свобода действий, проявляющаяся в поведении Калигулы, и свобода разума, сознания, свобода от страха. Страх — один из самых сильных факторов, сковывающих человека. Скованный страхом человек не способен здраво мыслить, логично рассуждать, принимать какие-то решения, он может лишь подчиняться и страдать. Но природа свободы Сципиона лежит в том, что ему нечего терять. Единственное, что у него могут отнять — его жизнь. Но ему не нужна жизнь в мире, который создал Калигула, ведь это даже не похоже на жизнь, скорее, это лишь существование, приносящее лишь боль и не имеющее никакого смысла. Страшно расставаться с жизнью, когда есть, что терять. Но ведь вся Империя живет в этом нереальном, созданном Каем мире. Появляется вопрос: почему кто-то из подданных боится пойти против тирана, а другие, как Сципион, готовы рискнуть. Это проблема внутренней свободы человека. В мире, где люди делятся на господ и людей, это не ново. Но в пьесе Камю господа, имеющие подданных и власть, находятся не в более завидном положении, чем рабы. Воспитанные такими же господами, не привыкшие к лишениям и страданиям, они вынуждены терпеть тиранию Калигулы. Значит, внутренняя свобода — не то, что прививается человеку по мере развития личности? Можно ли утверждать, каждому человеку присуще какое-то определенное положение: он может быть рабом в существующем вокруг него

социуме, но разумом он будет свободнее диктатора, наградившего себя безграничной властью и свободой?

Третье действие начинается с постановки литературного произведения, которое написал Калигула. Не имеющая никакого смысла безумная череда сцен вызывает у зрителей недоумение, но никто, кроме Сципиона не осмеливается высказать свое мнение. Все подданные императора играют по его правилам, смеются там, где надо смеяться и не выказывают ни малейшего недовольствия. В разговоре со Сципионом раскрывается мотив того, почему Калигула так легко убивает окружающих людей: «И мне легко убивать потому, что мне легко умереть» (Камю, 2014, с.316). Кай потерял понимание цены человеческой жизни после смерти своей возлюбленной. Потеряв ее, он потерял смысл жизни, смысл существования. Ему не нужна жизнь, где так легко можно потерять что-то ценное. Поэтому он решил играть с чужими судьбами, заставить людей страдать, чтобы не ощущать себя самым несчастным. Когда Геликон, наиболее близкий подданный императора, пытается сообщить ему о готовящемся заговоре, Калигула лишь просит принести ему Луну: «Я хочу только луну, Геликон. Я с самого начала знал, что меня убьет. Но я не исчерпал еще того, что вынуждает меня жить» (Камю, 2014, с.320). Эта реплика отражает его нынешнее душевное состояние. Он не боится смерти так же, как и Сципион. Калигула осознает ее неизбежность. Начиная калечить судьбы людей, он отлично понимал, что не наживет себе друзей. Можно предположить, что в этом была его цель. Заставить других ненавидеть себя, чтобы быть убитым, сократить свою жизнь, не имеющую никакого значения, как и жизни других людей.

На все предупреждения о заговоре он отвечает равнодушием, делает вид, что не верит. Старый патриций пытался предупредить его, скованный страхом раскрытия заговора или просто неспособный на отчаянный шаг, который освободит его и остальных сенаторов от диктатуры Кая.

В монологе Калигулы Камю раскрывает его характер, его душевное состояние: «Ты решил быть логичным, идиот. И нужно лишь определить, до

каких пор. (С иронией.) Если тебе принесут луну, все изменится, не так ли? И в тот же миг невозможное станет возможным и все преобразится. Почему бы и нет, Калигула? Кто может знать? (Озирается.) Вокруг меня все меньше и меньше людей, и это забавно. (Своему отражению, глухо.) Слишком много мертвых. Слишком много. Это опустошает. И даже если мне принесут луну, мне уже не вернуться назад, к тому, с чего я начал. И пусть даже мертвые вновь встрепенутся под нежным лучом солнца, земля не поглотит совершенных убийств. (С яростью). Логика, Калигула! Нужно следовать логике. Власть до конца. Одиночество до конца. Назад не вернуться. Нужно идти, пока все не окончится само собой» (Камю, 2014, с.324). Очевидно, что император запутался, но он не боится. Таким образом, Калигула, наделивший себя безграничной властью и свободой, свободен также и разумом. Он свободен от страха или любви, свободен от ненависти. В какой-то степени он близок к ницшеановскому идеалу сверхчеловека. Не испытывающий эмоций, которые бы влияли на его поведение, император делает лишь то, что приходит ему в голову. Он старается быть логичным, идти до конца. Значит ли это, что у него есть какой-то план? Как говорилось выше, быть может, он сознательно занимается саморазрушением? Всем своим поведением он разрушает не только судьбы ни в чем не виновных людей, но и свою личность, свою психику, свою жизнь. Таким образом, свобода проявляется не только в его действиях по отношению к другим людям, но и к самому себе. Калигула принял решение разрушить самого себя и, будучи человеком с сильным ощущением внутренней свободы как врожденной черты характера, а не данной лишь по положению, делает все для осуществления своей цели.

В откровенном разговоре между Калигулой и Кереей в шестой сцене, Керей открыто заявляет о своем желании убить императора, говорит все то, что думает о Калигуле. Кай дает понять, что считает Кереей равным себе: «Керей, веришь ли ты, что два человека, равные между собою гордостью и душой, могут хотя бы раз в своей жизни поговорить от всего сердца, так, словно они наги друг перед другом, словно содрали с них их предрассудки, мелкие

интересы и ложь, в которой они живут?» (Камю, 2014, с.329). Император считает своего подданного таким же свободным человеком, как и себя, но речь идет именно о внутренней свободе, которой нельзя лишить человека никаким диктаторским режимом.

В этой же сцене появляется понимание свободы Керей: «Я люблю безопасность. У меня потребность жить в безопасности. Я хочу сам распоряжаться собой» (Камю, 2014, с.329). Таким образом, свобода для Керей — это безопасность. Жизнь в мире без страха быть убитым в любой момент из-за желания властного человека. Это понимание свободы привычно и логично для многих людей, ведь безопасность — одна из основных потребностей человека.

В этом же диалоге автор показывает мудрость Керей: «Но я не могу ненавидеть тебя, потому что вижу, что ты несчастлив» (Камю, 2014, с.330). Многие люди склонны «вешать ярлыки» на других людей. Человек, совершающий плохие поступки быстро становится подлецом в глазах других людей; другой, делающий только добро — праведником. Но немногие видят истинные мотивы тех или иных поступков. Керей видит Калигулу насквозь, он понимает, что действия императора недопустимы, что жить так дальше невозможно, но, вместе с тем, он не испытывает ненависти к Калигуле, так как не считает его плохим человеком и видит его душевные терзания. Таким образом, можно сказать, что Керей — мудрый и справедливый человек, который ценит свою свободу ровно как и свободу других людей. При этом он может взглянуть на тирана, причинившем столько боли окружающим, без ненависти, холодным отстраненным взглядом. Не это ли — идеал Калигулы? Не поэтому ли император воспринимает его как равного?

Император считает, что ум не дается просто так: «Ум должен дорого платить за себя либо себя уничтожить. Я плачу» (Камю, 2014, с.336). В его понимании это в порядке вещей, но его логика не совпадает с логикой других людей, именно поэтому он несчастен. Важным моментом является завершение этого разговора. Калигула снова начинает играть по своим правилам, чем

приводит в замешательство Кереею. Но появляется вопрос: был ли он искренен в этом разговоре или все это была лишь очередная роль в его спектакле, который не прекращается вот уже несколько лет?

В следующем действии, очевидно, должно произойти убийство. Но в первой сцене в диалоге Сципиона с Кереей, появляются первые сомнения. Сципион говорит, что не может убить Калигулу, потому что понимает его и у них есть что-то общее, несмотря на то, что император убил его отца. Но какова истинная природа этих чувств? Молодой поэт несвободен из-за страха или это его свободное решение?

Разумеется, не смотря на спокойную реакцию императору на сообщения о заговоре, он не может оставить это просто так. Калигула собирает своих подданных поздно ночью, но вместо того, чтобы просто сразу убить их или начать пытаться, он делает их зрителями очередного безумного представления. Он устраивает конкурс поэтов, в котором принуждает участвовать и Сципиона. Между ними происходит короткий разговор и по ходу этого диалога позиция Сципиона меняется. Он говорит Калигуле, что любит его, несмотря ни на что. Эти реплики можно понимать как решение участвовать в заговоре. Он понимает, что Калигула не тот, кем казался: «Нас двое или трое в истории, сумевших выдержать эксперимент и достичь сумасшедшего счастья!» (Камю, 2014, с.345), – говорит Калигула перед тем, как убить Цезонию, любящую его. Но что есть это убийство? Очередное проявление его безграничной свободы над моралью? Или понимание, что его жизнь совсем скоро окончится? Есть ли вероятность, что он убивает Цезонию, чтобы «забрать ее с собой», не оставить одну при новом режиме, когда его не станет? Убив ее, он говорит: «И ты, ты тоже была виновна» (Камю, 2014, с.349).

В следующей сцене Калигула впадает в истерику, он разбивает зеркало и показывает свои истинные чувства: «Мне страшно! Но это ничего не значит. Рано или поздно страху тоже приходит конец. И я обрету эту огромную пустоту, которая навсегда успокоит мне сердце» (Камю, 2014, с.358). Он смотрит в зеркало и видит себя: «Я протягиваю руки! Но нахожу только тебя! Ты передо

мной! Всегда ты! Я тебя ненавижу! Я шел не тем путем. Я ничего не достиг. Это не та свобода!» Калигула все это время бежал от себя. Он искал Луну, требовал невозможного, но все это время он просто пытался стать другим человеком, что невозможно. Он осознает, что это — не свобода. Все его действия не привели его к желаемой свободе, к освобождению от чувства вины из-за смерти возлюбленной, от боли в душе из-за потери, от всего того, что отравляло его жизнь. В этот момент заговорщики его убивают. Он истерически смеется и кричит, что еще жив. Но можно предположить, что он рад этому. Ведь истинной свободой для него становится смерть. Именно в момент, когда в него вонзается нож, Калигула освобождается от того, что не давало ему спать по ночам. Он не мог справиться с душевной травмой, поэтому дал себе безграничную свободу, чтобы убежать от себя. Но в его случае убежать от себя можно было лишь уничтожив себя. Калигула пытался уничтожить мораль, свою личность, но это можно было сделать лишь уничтожив свою жизнь.

2.2. Понятие свободы в пьесе Ж.-П. Сартра «Мухи»

Мотив свободы в пьесе Ж.-П. Сартра — это одна из основных тем, но наряду с ней рассматриваются не менее важные темы подчинения, вины и выбора. Все названные темы включаются Сартром в проблематику свободы.

Анализ выражения мотива свободы на идейном и стилистическом уровне поспособствует глубокому пониманию текста пьесы.

Во-первых, рассмотрим, с какой частотностью можно встретить слово «свобода» в тексте пьесы, затем проведём мотивный анализ, связанный с темой свободы в пьесе.

Во-вторых, проведём стилистический анализ мотива свободы, обращая внимания на то, как на образном уровне выражена интересующая нас тема.

Само по себе слово «свобода» встречается в пьесе всего несколько раз. В первый раз во втором явлении, во время диалога Педагога и Ореста. Орест говорит, что философия не принесла ему ничего кроме зла. На что Педагог

отвечает: «Зла! Значит, свобода духа наносит ущерб людям?..» (Сартр, 2017, с.134).

Здесь впервые поднимается вопрос о том, что такое свобода, и нуждается ли в ней человек, а также впервые поставлен важнейший для всей пьесы вопрос: нужна ли людям свобода духа? Свобода в данном случае понимается как экзистенциальный вопрос: это прежде всего внутренняя свобода – интеллектуальная и духовная.

Второе упоминание – в пятом явлении – и принадлежит Юпитеру. Он говорит: «Если свобода вспыхнула однажды в душе человека, дальше боги бессильны. Это уж дела человеческие, и только другие люди могут либо дать ему бродить по свету, либо удушить» (Сартр, 2017, с.147). Здесь свобода уже представлена не в виде вопроса-дилеммы о независимости суждения, но в виде экзистенциального бунта и знания. В данном случае знание подразумевает свободу от чужой воли: человек не должен подчиняться воле богов, он не должен опираться на богов в морально-нравственных проблемах жизни, поскольку богов нет, есть только сам человек и его ответственность перед собой и миром. Такую свободу отнять невозможно, человек свою свободу осознавший навсегда таким остаётся, чтобы с ним не происходило. Для выражения этой идеи автор использует антонимический оборот: «либо... либо», тем самым внося парадоксальную мысль («либо удушить») для того, чтобы натолкнуть читателя на размышления через конфликт, возникающий при встрече с подобным парадоксом.

В третий раз, в восьмом явлении, свобода упоминается в разговоре Ореста и Электры, после того как он убил Эгисфа и Клитемнестру. Орест говорит, что свобода ударила в него, как молния. Но Электра отвечает, что не чувствует себя свободной. Орест прошёл путь экзистенциального бунта, он совершил акт, осуждаемый богами и людьми с точки зрения богов, но при этом он совершил то, что сам считал правильным. Теперь Орест вне мира богов и людей, он полностью осознал свой поступок и ответственность, он взвесил и принял его, он стоит перед лицом вечности и мира, осознавая: только сам

человек перед собой несёт весь груз моральной оценки, не полагаясь на бога или социум. Свобода Ореста нелегка настолько, что Электра не выдерживает её. Ей проще остаться в том мире разделённой ответственности и чувства вины, сопряжённой с покаянием, в котором она всегда жила. Электра – жертва страха перед свободой духа, выбора, самостоятельности мышления.

В начале пьесы Орест говорит, что не имеет воспоминаний и потому свободен. Можно предположить, что свобода здесь – это отсутствие привязки к прошлому, отсутствие сентиментальных воспоминаний, которые мешают актуальному трезвому восприятию действительности.

Свобода, кроме прочего, обозначена как нечто дающее человеку право на действие. Любопытно, но Юпитер говорит, что «Орест знает, что он свободен» (Сартр, 2017, с.153), тогда как сам Орест лишь в конце осознаёт это, когда решается на действие, то есть убийство.

В этом проявляются прямые обозначения понятия свободы, однако она обозначается и косвенным путём: так или иначе в пьесе звучат мотивы, сопряжённые с темой свободы и без этой темы не имеющие смысла.

Необходимо отметить, что свобода упоминается именно в ключевые моменты пьесы: когда Орест, осознаёт собственную пустоту, когда Юпитер говорит с Эгисфом, когда Орест убил мать и её любовника. Каждый раз, это словно шаг не столько в развитии действия пьесы, сколько в развитии персонажа. При этом о свободе говорят как о некоем событии, который либо случился, либо может случиться.

2.3. Использование стилистических средств для проявления мотива свободы в пьесе

Выше было изложено, как свобода выражается прямо через упоминание самого слова и его дефиниции в тексте пьесы. Далее необходимо рассмотреть мотивы, сопряжённые со свободой.

Рассмотрим, как проявляется свобода, когда о ней не говорится напрямую. Необходимо понимать, что в пьесе свобода тесно связана с антонимическим

понятием рабства, подчинённости. В начале пьесы, Педагог видит нищего, глаза которого облепили мухи, но при этом он блаженно улыбается. Здесь проявляется мотив «чувства вины», экстатического, сладострастного покаяния как нездоровья (образ Идиота). Мухи-эринии становятся жирнее с каждым годом, как и чувство вины жителей, которое входит уже в повседневность. Это выражается в словах старухи «О, я каюсь, господи, если бы вы знали, как я каюсь. И моя дочь тоже кается, и зять ежегодно приносит корову в жертву: и внука, которому седьмой год, мы приучили к покаянию» (Сартр, 2017, с.136). Заметим, что фактически в цитате не говорится о свободе прямо, но речь идёт о покаянии, о признании абстрактной вины, об антагонисте свободы — рабстве. Здесь покаяние представлено вновь через парадокс: даже ребёнок, не понимающий, что происходит, и почему он виноват, кается в чём-то, «весь побелел от вины» - мы видим, как для передачи этого образа Сартр использует метафору белого цвета: виновен и осознаёт это — весь побелел. Отметим, что здесь тоже кроется парадокс, поскольку белый цвет традиционно считается в европейской культуре цветом невинности, святости.

Для жителей свобода — не их личный выбор, а то, что они получают, когда умрут. Дело даже не в загробной жизни. Они освободятся от чувства вины, от мух. Таким образом перед нами предстаёт две стороны свободы, которые выражаются в разных точках зрения: Юпитером и жителями города. Юпитер знает, что свобода — данность и есть у всех. Жители города, считают, что свобода — это избавление и настанет лишь после смерти.

В пьесе можно наблюдать, как развивается мотив ужаса, страха перед наказанием без вины, то есть наказанием нелогичным, не осознаваемым разумом: Орест отмечает, что город был когда-то весёлым и беззаботным, легкомысленным, ленивым и радостным, а теперь: «Стены, вымазанные кровью, мириады мух, вонь, как на бойне, духотища, пустынные улицы, запуганные тени, которые бьют себя кулаками в грудь, запершись в домах, и эти вопли, эти невыносимые вопли...» (Сартр, 2017, с.151). Вот так выглядит мир-антоним свободы — в нём нет радости, потому что именно радость — это одно из

проявлений свободы. Отметим художественные средства, которые здесь использует Сартр — это эпитеты (невыносимые), сравнения (вонь, как на бойне), которые в целом складываются в метафору чувства вины и покаяния.

Есть интересное отличие в том, как Юпитер говорит с Орестом и со всеми остальными. Оно вызвано именно тем, что Орест осознал, что свободен, Эгисф и прочие – нет. Юпитер не может оказать влияния на Ореста, потому что тот свободен. Можно предположить, что чем меньше человек осознаёт, что свободен, тем большее влияние на него оказывают боги. Приведём несколько примеров. Вот как Юпитер разговаривает с Орестом:

«Орест – мне кажется, я видел вас на корабле...

Юпитер – И я вас видел

<...>

Юпитер – Вы возмущены, молодой человек? Я рад; это доказывает, что вы исполнены добрых чувств...

<...>

Юпитер – Ах, не судите богов, молодой человек. У них свои тайные муки

Юпитер – ваш слуга, сказал мне, что вы уезжаете. Он тщетно ищет по всему городу лошадей. Я мог бы вам достать двух кобыл с полной сбруей за умеренную цену» (Сартр, 2017, с.186).

Юпитер обращается к Оресту как к равному, с некоторой интонацией уважения. Орест свободен, чувствует это, хоть и не осознаёт. Но Юпитер уже знает это, для него Орест уже не в его власти. А вот как Юпитер говорит с прочими:

«Юпитер (старухе) – ...убирайся, старая паскуда, смотри не сдохни без покаяния. В нём вся твоя надежда на спасение.

<...>

Юпитер (Эгисфу): «Смелей! Сопrotивляйся, сопротивляйся! Люблю полакомиться такими душами, как твоя. Глаза мечут молнии, кулаки сжимаются, ты бросаешь отказ в лицо Юпитеру. И однако, ах ты, дурачок,

коняшка, гадкий маленький коняшка, сердцем ты ведь давно сказал мне: да» (Сартр, 2017, с.189).

Отметим, Юпитер, говоря с Орестом, не использует средств выразительности — он разговаривает будничным языком, упоминает цены на лошадей, гостиницу, быт, то есть всё прозаичное и обыденное, светское, не запугивая, без пафоса. Противоположное мы наблюдаем в его речах к жителям города: грубость перемешивается с пафосом проклятий и яркими описаниями (как в обращении к Эгисфу).

Как мы видим ко всем прочим Юпитер относится брезгливо, свысока, без какого-либо уважения. Вероятнее всего именно по той причине, что все остальные не свободны. Юпитер в некотором роде — олицетворение всего мира, он устанавливает правила, решает кто прав, кто виноват, повелевает людьми – всеми, кто несвободен. Орест выбрал свободу, понял, что изначально свободен, и Юпитер не может относиться к нему как к низшему существу.

Манера речи Ореста также меняется, после того как он осознаёт, что свободен. До убийства, до того, как он совершил своё дело, он оптимистичен, однако радости в его речах нет.

«Орест – ...отчего же я так невесом при стольких камнях в голове? <...> Ах у пса, у старого пса, который дремлет подле очага и привстаёт, когда входит его господин, и тихонько повизгивает в знак приветствия. У пса больше памяти, чем у меня...

Орест – <...> А есть другие: они молчаливы, душа их подвластна смутным, земным образам...» (Сартр, 2017, с.191).

Орест сравнивает себя с паутинкой на ветру: «я вешу не больше паутинки и плыву по воздуху. Я знаю, что мне повезло, и ценю это» (Сартр, 2017, с.192). Это образное сравнение показывает, насколько он внутренне свободен, насколько не привязан к земному миру — и тем несчастлив.

Он всё время выглядит запутанным в самом себе. Он умён, воспитан, но совершенно не знает, что с самим собой делать. Единственное место, где он мог бы реализовать себя, не доступно ему. Орест не чувствует себя на родине как у

себя дома. До того, как он убил свою мать и Эгисфа, Орест беззащитен и слаб. Перемены начинают происходить с ним, когда он осознаёт свою миссию. Это происходит в тот момент, когда он говорит, что возьмёт все грехи и всё покаяние города на себя. В диалоге с Электрой, его речь всё больше становится осознанной, лишённой рефлексии, словно теория уступает место практическому её применению. «Орест – Послушай: все эти люди дрожат в своих тёмных комнатах, окружённые дорогими покойниками, но представь, что я возьму их преступления на себя...» (Сартр, 2017, с.194).

Как мы видим в данной цитате, речь Ореста становится всё более образной, она приобретает эпитеты и сравнения, которые мы ожидаем услышать от Юпитера: «дрожат в тёмных комнатах», «окружённые дорогими покойниками» (Сартр, 2017, с.195). Однако из речи понятно, что в отличие от Юпитера, Орест не осуждает, а жалеет людей.

Манера говорить при этом начинает напоминать манеру речи Юпитера, в отношении жителей Аргоса. Это опять же связано с мотивом свободы. Юпитер в своём разговоре с Эгисфом сказал, что только боги и цари знают, что свободны изначально. Когда Орест решается на убийство, он выбирает свою судьбу, строит её и решает каким будет мир, в котором он живёт. Также он решает нести ответственность за этот мир. И хотя судьба, которую он выбирает трагична и тяжела, он вдохновлён этим, поскольку это его выбор.

Орест уклоняется от выбора только тогда, когда является частью несвободного мира. Его воспитал Педагог. Он не сделал сам себя. И каким его сделали, таким он и пришёл в Аргос. Постепенно он начинает осознавать собственную безличность. У него нет своих воспоминаний, а тем более родины или друзей. Более того, у Ореста нет именно его личного дела или какого-либо поступка. Как сам он про себя говорит через метафору и сравнение одновременно: «Моя душа – великолепнейшая пустота» (Сартр, 2017, с.197). У него нет никакого жизненного груза, ни хорошего, ни плохого. Он осознаёт иллюзорность своей свободы. Ведь он никогда ничего не выбирал, в отличие от всех в этом городе.

В какой-то момент Орест прозрел и понял, что он свободен сам по себе. Он познал ту великую тайну, которую Юпитер и цари скрывают от людей. Все люди – изначально свободны. Свобода – это природа человека, она не может быть или не быть. Она есть изначально. Поэтому Юпитер не может напрямую вмешаться в ход событий. Человек если и подчинён, то лишь собственной свободе, он сам определяет свой путь и ответственность. Более того, меру ответственности, человек также определяет для себя сам. Как только Орест ощутил всё это, то сразу почувствовал груз ответственности, с которым он имеет право царить в Аргосе. Теперь он не может не действовать. Он вынужден совершить акт мести.

«Он свободен для преступления» (Сартр, 1989, с.319). Это своего рода формула Сартровского героя. Его поступок имел некое оправдание. К тому же экзистенциального героя всегда, будто рок, преследует преступление. Свобода может привести к абсурду, хотя также является выходом из него. Свободный человек – одинок и одиночество ему гарантировано. Чем тяжелее ответственность человека, его выбора, его вины, тем больше он свободен. И в «Мухах» – решение убить собственную мать, это самая большая мера ответственности. Герой в итоге обречён продолжать свой путь, делать это без прощения и какой-либо опоры. Орест становится себе как палачом, так и судьёй.

Есть важное отличие между Орестом и Электрой. Электра — единственный человек в застопорившемся, раздавленном страхом городе. Она поднялась над своим рабским состоянием, она способна на ненависть и жажду мести, но она не решилась заплатить цену свободы. Её ненависти было достаточно слов, а не дел. Сама реальность убийства потрясла её. То, что Электра свободна – понятно и известно Оресту, но не ей. Он не считает себя преступником, он сделал свой выбор и создал собственный путь.

Он «вне природы, против природы, без оправданий, без какой бы то ни было опоры, кроме самого себя». Он уйдет один – «к самому себе», неся груз своей свободы. И однако во имя других совершил он это убийство. Наподобие

сказочного флейтиста, он ушел, уводя с собой и мух, и Эриний, уходит непонятым и проклятым - как истинно романтический герой» (Сартр, 1989, с.338).

Таким образом, свобода для Ореста оказывается связана с возможностью взять вину на себя, самостоятельно приняв это решение. Для реализации этого мотива используются разнообразные средства образности, прежде всего, такие тропы, как метафора, эпитет, сравнение, которые позволяют передать внутреннее состояние героев, тот путь, который они проделывают в своих умозаключениях для того, чтобы прийти к пониманию свободы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Экзистенциализм как литературное направление занимает одно из центральных мест в литературе двадцатого века. Его философия ярко отражается в творчестве Альбера Камю. Как один из основателей экзистенциальной литературы, он оставил огромное наследие в виде своих пьес, повестей, романов.

Пьеса «Калигула» (1937) была написана в сложное для мировой истории время, что повлияло на общий настрой произведения. В пьесе ярко выражается мотив свободы, что как нельзя кстати во время Второй Мировой войны, когда большая часть планеты была охвачена сражениями, а понятие свободы было для людей недостижимым идеалом. В произведении герои стремятся к свободе, но проблема состоит в том, что их представление о ней носит искаженный характер в силу их психологического состояния. Альбер Камю показывает разное понимание свободы через нескольких героев. Общим знаменателем выступает то, что свобода для каждого из них – это возможность выбора. Каждый человек стремится к своему идеалу свободы, порой пытаюсь убежать от самого себя и не осознавая, что то, к чему он стремится может иметь слишком высокую цену.

Таким образом, мотив свободы ярко прослеживается в творчестве Альбера Камю, отражая его взгляд на мироустройство и личность человека.

Проявление мотива свободы в пьесе Сартра «Мухи» (1943) было исследовано как с точки зрения философии и восприятия свободы в разные эпохи, так и с точки зрения экзистенциализма. По Сартру, свобода — это сущность поведения человека. Человек всегда свободен. Более того, человек сам избирает свою свободу, у которой нет ни причин, ни следствий. Свобода не определяет действия, она и есть действие, и человек такой, каким себя, свободно, выбирает. Нужно понимать, что свобода не может быть результатом или достижением. Она в самом стремлении к свободе. Внешние обстоятельства не могут этому помешать. Это отношение субъекта к ситуации.

Своей концепцией Сартр показывает, что даже пленник всегда свободен в своем выборе, в своем решении освободиться, бежать, в своем «проекте». И это неизбежность для человека — человек приговорен к свободе. Именно благодаря свободе и возникают препятствия, а благодаря им она предстает собой. Свобода есть выбор, но ее не выбирают. Выводом из сартровской концепции является тезис: задача заключается не в том, чтобы изменить мир, а в том, чтобы изменить свое отношение к нему. Во всех случаях действие свободно и представляет собой выбор себя самого и вместе с тем открытие мира.

Герой пьесы «Мухи» в какой-то момент прозрел и понял, что он свободен сам по себе. Он познал ту великую тайну, которую Юпитер и цари скрывают от людей. Все люди – изначально свободны. Свобода – это природа человека, она не может быть или не быть. Она есть изначально. Поэтому Юпитер не может напрямую вмешаться в ход событий. Человек если и подчинён, то лишь собственной свободе, он сам определяет свой путь и ответственность так же, как и меру ответственности. Как только Орест ощутил всё это, он сразу почувствовал груз ответственности, с которым он имеет право царить в Аргосе. Теперь он не может не действовать. Он вынужден совершить акт мести.

Свобода проявляется в решении взвалить на себя вину и взять ответственность. Орест становится для себя и палачом и судьёй, и во всех случаях это его выбор. Он неожиданно осознаёт, что изначально свободен и это понимание помогает ему принять решения.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИСПОЛЬЗОВАНИЮ РЕЗУЛЬТАТОВ ИССЛЕДОВАНИЯ В ПРАКТИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКА

Результаты данной работы были апробированы в МАОУ СОШ №1 гор. Березники в процессе прохождения педагогической практики с 5 февраля 2018 г. по 19 февраля 2018 г.

Задачами педагогической практики являлись:

1. Повысить уровень мотивации учащихся в изучении французского языка;
2. Создать необходимые дидактические материалы;
3. Ознакомить учащихся с творчеством А. Камю и Ж.-П. Сартра;
4. Провести урок-обсуждение прочитанных произведений для закрепления материала.

Практическая значимость: данную педагогическую технологию можно применять при обучении учащихся литературе.

Методы, использованные в исследовании: анализ литературных источников, педагогическое наблюдение, педагогический эксперимент.

В результате прохождения педагогической практики было проведено внеклассное мероприятие, в основе которого лежала концепция гармоничного развития всех сфер индивидуальности учащихся. Мероприятие было проведено в 9 «А» классе. В нем приняли участие 14 человек, в возрасте 15-16 лет. В начале эксперимента была проведена беседа с учащимися, целью которой было выявление степени мотивации изучения французского языка и уровень знаний по французской литературе XX века. Был сделан вывод о невысоком уровне знаний французской литературы XX века у учащихся 9 «А» класса, так как ученики не изучают зарубежную литературу в рамках программы.

Учащиеся были ознакомлены с творчеством французских писателей XX века А. Камю и Ж.-П. Сартра, их биографией и основными произведениями.

Ученикам было дано домашнее задание самостоятельно ознакомиться с текстами пьес «Калигула» А. Камю и «Мухи» Ж.-П. Сартра. Более подробно

эти произведения были рассмотрены непосредственно на внеклассном мероприятии после прочтения пьес школьниками. Я представила учащимся доклад, содержащий основные тезисы моего исследования и его выводы. Мое выступление вызвал интерес у учащихся, и им было предложено, в качестве эксперимента, поделиться своими выводами о прослушанном докладе и поделиться своей точкой зрения, основываясь на личных впечатлениях после прочтения пьес. В результате эксперимента у учащихся повысилась мотивация к изучению литературы XX века, французской литературы и творчества А. Камю и Ж.-П. Сартра.

Таким образом учащиеся 9 «А» класса ознакомились с творчеством французских писателей XX века А. Камю и Ж.-П. Сартра. Участие в мероприятии дало возможность продемонстрировать индивидуальные способности к анализу художественных произведений и знаний по данной теме, выходящих за рамки школьной программы, а также проявить творческие способности во время импровизационного публичного выступления; показать уровень своей адаптивности в коллективных формах деятельности; повысить самооценку.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреев Л.Г. Жан Поль Сартр. Свободное сознание и ХХ. - М., Моск. Рабочий., 1994. – 337-342 с.
2. Андреев Л.Г. Жан-Поль Сартр : свобод. сознание и ХХ век / Л.Г. Андреев. – М. : Geleos, 2004 – 413 с.
3. Арутюнова Н., Журина М. Теория метафоры. — М.: Прогресс, 2010. — 512 с.
4. Бажан М. Нелегкий путь // Люди, книги, даты. - М., 1968. – С. 75-96.
5. Бердяев Н.А., Судьба человека в современном мире. К пониманию нашей эпохи. - Философия свободного духа - М.: Республика, 1994, 318 с.
6. Бердяев Н.А., Философия свободного духа. М.: Республика, 1994. - 480 с.
7. Великовский С. Наваждения «праведности» : [о пьесах А. Камю] // Театр. – 1973. - № 8. – С. 108-121.
8. Великовский С.И. Грани «несчастливого» сознания. Театр. Проза. Филос. эссеистика, эстетика. А. Камю / С.И. Великовский. – М. : Искусство, 1973. – 239 с.
9. Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. — 616-621 с.
10. Гаджиев К.С., Размышления о свободе // Вопросы философии. 1993. №2. С.33 - 46.
11. Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского языка. — М.: Либроком, 2014. — 371-376 с.
12. Гертых В., Свобода и моральный закон у Фомы Аквинского // Вопросы философии. 1994. №1. С.87 - 102.
13. Гишунина Н. Пьеса Ж.-П. Сартра "Мухи" как модель экзистенциальной драмы // Балт. филол. курьер. - Калининград, 2000. - № 1. - С. 160-164.
14. Дмитриева Н.Ю. Миф об Оресте в «Мухах» Ж.-П. Сартра // Лит. и миф... – Казань, 2004. – С. 280-282.

15. Долгов К.М. От Киркегора до Камю. Философия. Эстетика. Культура. - М., "Искусство", 1990, 398 с.
16. Долинин К.А. Стилистика французского языка. – М.: Просвещение, 1987. – 303 с.
17. Дунаева Е. «Мухи» Жан-Поля Сартра : очерк // Спектакли двадцатого века. – М., 2004. – С. 177-181.
18. Зубович О.Г. Жанровое своеобразие пьесы «Недоразумение» А. Камю // Филология в системе современного образования. – М., 2002. – Вып. 5. - С. 94-99.
19. Камю А. Посторонний. Миф о Сизифе. Калигула // М.: Neoclassic, АСТ, Москва, 2014. - 291-384 с.
20. Кандалинцева Л.Е. Проблема свободы и выбора во французском экзистенциализме : (Ж.П. Сартр, А. Камю) // Философия и общество = Philosophy a. society. - 2001. - № 2. - С. 97-107.
21. Колпакова А.В. Человек – всемогущее ничто: "разжеванный" мир Жан-Поля Сартра // Социокультурные исследования, 1997. - Новосибирск, 1997. - С. 214-218.
22. Краснухина Е.К. О смысле конечного существования : (проблема смерти в экзистенциализме М. Хайдеггера и Ж.-П. Сартра) // Вестн. Ленингр. ун-та. Сер. 6, История КПСС, науч. коммунизм, философия, право. - 1991. - Вып. 1. - С. 12-18.
23. Кузьмина Т.А. Человеческое бытие как "ничто" (Ж.-П. Сартр) // Буржуазная философская антропология XX века. - М., 1986. - С. 65-72.
24. Лучинский Ю.Б. Философский комплекс Ореста : Фундаментальный проект в пьесе Ж.-П. Сартра "Мухи" // Понимание менталитета и текста. - Тверь, 1995. - С. 67-76.
25. Муравьев Ю.А. Сартр : культурная реинкарнация : (истина, свобода, экзистенция) // Философия. Культура. Философия культуры. - М., 2004. - С. 7-48.

26. Никола М.И. Миф об Атридах в культуре XX века // Дискуссионные проблемы российской истории. - Арзамас, 1998. - С. 508-510.
27. Оливье. Т. Альбер Камю, жизнь : Фрагменты книги / пер. с фр. М. Аннинская // Иностр. лит. - 2000. - № 4. - С. 178-211.
28. Рыкунов В.М. Свет и тень философии Сартра // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 7, Философия. - 1990. - № 6. - С. 45-54.
29. Сартр Ж.-П. Слова. Мухи. Почтительная потаскушка. За закрытыми дверями: сборник // М.: АСТ, Москва, 2017. - 128-219 с.
30. Сартр Ж.П. Экзистенциализм - это гуманизм. // Сумерки богов. - М., Политиздат, 1989. - С. 319-344.
31. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М.Н. Кожинной. — М.: "Флинта", "Наука, 2003.
32. Тузова Т.М. Ответственность личности за свое бытие в мире : критика концепций фр. экзистенциализма / под ред. Михайлова А.А. ; АН БССР, Ин-т философии и права. - Минск : Наука и техника, 1987. - 158 с.
33. Шерванидзе В.В. Ранняя драматургия А Камю : [о пьесах «Калигула» и «Недоразумение»] // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. – 1988. - № 1. – С. 28-34.
34. Ясперс К., Цель - свобода // Новое время. 1990. №5. С.34-37, № 6. С.40-43
35. Bally C. *Traité de stylistique française*. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://ru.scribd.com/document/256047155/Charles-Bally-Traite-de-stylistique-francaise-vol-1-pdf>
36. Phillippe J. *La nostalgie du style ? Réflexions sur l'écriture philosophique de Jean-Paul Sartre*. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2005-1-page-45.htm>
37. Postůvková S. *Les éléments existentialistes dans les pièces de Jean-Paul Sartre Les Mouches et Huis Clos*. Duben, 2009.
38. Sartre J.-P. *Huis clos, suivi de Les mouches*. Gallimard, 2000.
39. Schaeffer J.-M. *La stylistique littéraire et son objet*. [Электронный ресурс]. Режим доступа:

http://commonweb.unifr.ch/artsdean/pub/gestens/f/as/files/4740/43523_103849.pdf

40. Stefano L. Les Mouches de Jean-Paul Sartre : résumé. <http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/resume-d-oeuvre/content/1848967-les-mouches-de-jean-paul-sartre-resume>