

ГРА-ЗМАГАННЯ “ЕРОС-ТАНАТОС” У П’ЕСАХ ФРАНЦУЗЬКОГО АВАНГАРДУ НА АНТИЧНО-МІФОЛОГІЧНУ ТЕМАТИКУ

Борис НИКОЛАЄВ

Київський національний лінгвістичний університет

Розвідку присвячено інтерпретації трьох п’єс французьких письменників: Жана Кокто “Орфей” (*Jean Cocteau “Orphèe”*), Жана Ануя “Антигона” (*Jean Anouilh “Antigona”*) та Жан-Поль Сартра “Мухи” (*Jean-Paul Sartre “Les Mouches”*), зокрема відшукуванню у їхніх текстах ігрової першооснови. Переосмислюючи тексти міфів та трагедій античності у річищі авангардистської естетики, автори цих творів розігрують у них вічні проблеми Еросу й Танатосу.

Ключові слова: авангардистська естетика, античний міф, антична трагедія, Ерос, Танатос.

Исследование посвящено интерпретации трёх пьес французских писателей: Жана Кокто “Орфей” (*Jean Cocteau “Orphèe”*), Жана Ануя “Антигона” (*Jean Anouilh “Antigona”*) и Жана-Поля Сартра “Мухи” (*Jean-Paul Sartre “Les Mouches”*), нахождению в их текстах игровой первоосновы. Переосмысливая тексты мифов и трагедий античности в русле авангардистской эстетики, авторы этих произведений разыгрывают в них вечные проблемы Эроса и Танатоса.

Ключевые слова: авангардистская эстетика, античный миф, античная трагедия, Эрос, Танатос.

The article focuses on the interpretation of the three plays by French writers (Jean Cocteau’s *Orphèe*, Jean Anouilh’s *Antigona* and Jean-Paul Sartre’s *Les Mouches*) informed by the methodological position of identifying the ludic principle common to all these works. The three authors reinterpret the myths and tragedies of antiquity within the framework of avant-garde aesthetics exploring the eternal problems of Eros and Thanatos in their plays.

Key words: avant-garde aesthetics, the myths of antiquity, classical tragedy, Eros, Thanatos.

У нашій розвідці звернімося до п’єс трьох достатньо різних за біографією та роллю у французькій та світовій культурі письменників: Жана

Кокто, який проявив свій талант у багатьох видах мистецтва й увійшов у літературу в 1920-ті рр. під час розквіту авангардизму, Жана Ануя, який був одним із найпопулярніших французьких драматургів свого часу, та Жан-Поль Сартра, який зайняв місце не лише у французькій, а й у світовій суспільній думці та гуманітаристиці як видатний філософ і прозаїк, а вже потім – драматург. Обидва останні майже ровесники і входили в суспільно-мистецьке життя Франції приблизно на десять років пізніше Кокто.

Твори, які ми інтерпретуємо, об’єднує те, що вони були написані в 1920–1940-і роки у стилістиці авангардизму (хоча у контексті творчості Ануя та Сартра це визначення є достатньо умовним) й являють собою ігрове переосмислення античних джерел для театру. Хоча, у свою чергу, античні першоджерела, у цьому випадку трагедії Есхіла та Софокла, також переосмислювали для тогочасного театру (зазначимо, який іще не відокремився від ритуалу) певні міфи.

Зasadничою методологічною працею для нашої розвідки є монографія нідерландського мислителя Йогана Гейзінга “*Homo Ludens*”, провідним концептом якої є *ключове значення гри в розвитку культури*. Зокрема, у “Вступному слові” вчений пише: “сама культура має характер гри” [3, с. 5]. А у спеціальному – третьому – розділі, присвяченому проблемі “Гра й змагання як чинники формування культури”, на широко представленому історико-культурному матеріалі Гейзінга підсумовує: “Отже саме в грі від самого початку дається антитетична й агоністична основа для розвитку культури, оскільки гра старша й первинніша за культуру” [3, с. 90].

Водночас, виходячи із нашої проблематики, маємо прослідкувати деякі віхи розвитку в європейській гуманітаристиці розмислів щодо Еросу й Танатосу, їхньої взаємодії та взаємопроникнення.

Передусім проблематика смерті є провідною у трьох текстах Платона: “Апологія Сократа” [6], діалогах “Крітон” [7] та “Федон” [8]. В останньому із них філософ наводить докази безсмертя душі, що спираються на вчення його попередників, орфіків та піфагорійців, а в “Апології Сократа” присутня справжня емоційна апологія смерті, оскільки, за висловлюванням Сократа, «...смерть – це немов переселення звідси в інше місце», де можна буде отримати інтелектуально-емоційне задоволення [6, с. 40]. Отже, за Платоном-Сократом, смерть у будь-якому разі не є злом.

До речі, Гейзінга оцінює Платонові діалоги як суто мистецько-ігровий витвір, зокрема, він зауважує: “Цей діалог – форма штучна,

це мистецька вигадка. Адже мистецтво справжньої бесіди, хоч би до якої довершеності довели його давні греки, аж ніяк не могло набути блиску літературного діалогу. В Платонових руках – це щось невагоме, повітряне, цілком штучне” [3, с. 171].

У новітній європейській гуманітаристиці однією із фундаментальних праць, що була біля витоків поглибленого вивчення танатичної проблематики, є стаття З. Фрейда “По той бік принципу задоволення”, котра вийшла друком у 1920 р. [12].

В ній мислитель спробував осмислити руйнівну силу людського егоїзму, яка була втілена в техніцистичному механізмові вбивства, що був продемонстрований на полях Першої світової війни. Події війни викликали у З. Фрейда народження концепту існування в людині *потягу до смерті*, інакше *Танатосу*. Видатний психолог Л. Виготський у передмові до російського перекладу цієї роботи, написаної ним у співавторстві з О. Лурієм, назвав відкриття Фрейда “*Колумбовою заслугою*” [2, с. 34].

Фрейд сформулював такий постулат: “*метою будь-якого життя є смерть*” [12, с. 405]. *Потягу до смерті* він протиставив *потяг до життя*, по-іншому *Ерос*, включивши у це поняття сексуальні потяги та потяги до самозбереження. У висновках учений писав: “*Ми повинні також заключити, що “потяги до життя” мають більше справи з нашими внутрішніми сприйняттями, виступаючи як порушники миру, вносячи разом зі собою напруження, звільнення від котрих сприймається ніби задоволення. Потяги ж до смерті, як здається, безперервно виконують свою роботу*” [12, 424].

Молодший сучасник З. Фрейда, видатний швейцарський філософ і культуролог Дені де Ружмон (*Denis de Rougemont*) у 1938 році видав першодруком, а в 1956 перевидав дослідження-есе “*L’amour et L’Occident*”, перекладене українською мовою як “*Любов і західна культура*” (прямий переклад: “*Любов і Захід*”) [9].

На великому історичному матеріалі, починаючи від текстів Платона, вчення маніхейців, романів про Трістана та Ізольду і закінчуючи сучасними для себе явищами культурно-соціального і художнього життя, вчений доводить, що в європейській культурі домінує поняття пристрасного кохання – *Еросу*, котре веде до *потягу до смерті* – *Танатосу*.

Зокрема, аналізуючи один із варіантів романних оповідей про Трістана та Ізольду, він емоційно зазначає: “*Любов до кохання приховувала набагато страшнішу пристрасть, у якій неможливо зізнатися і*

яку зраджують лише символи: оголений меч або ж небезпечна чистота. Не визнаючи того, закохані завжди прагнули тільки смерті!” [9, с. 44]. Де Ружмон бачить вихід для людини в переході від палкої закоханості (*Еросу*) до подружньої любові (*Агапе*) [9, с. 292 – 293].

Взаємодія, співвідношення у складній грі-змаганні *Еросу* й *Танатосу* є однією із провідних колізій (далеко не єдиній) текстів, котрі розглянемо нижче.

Першим за часом створення як п’єси був текст Кокто “Орфей” (*Jean Cocteau “Orphée”*), що являє собою, за визначенням М. Каль-Грюбер, авторки “Історії французької літератури ХХ століття”, “перепрочитання міфу” [14, с. 41].

Тому спочатку звернімося до втілення долі Орфея у деяких текстах античної доби.

Такий авторитет, як Платон, в “Апології Сократа” вкладає своєму навчителю в уста наступне риторичне запитання: “А скільки б віддав кожний з вас за те, щоб спілкуватися з Орфесом, Мусеєм, Гесіодом, Гомером?” [6, с. 40]. Отже, Орфей постає першим серед зачинателів епічної поезії, що в подальших інтерпретаціях може сприяти витлумаченню його постаті як архетипичної.

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть в Європі широко вирує зацікавленість езотеризмом. Одним із прикладів спроби систематичного історіографічного дослідження езотерики є книга французького вченого Едуарда Шюре (*Edouard Schuré, 1841–1929*) “Великі посвячені: нарис езотеризму релігій”, видана на батьківщині вченого у 1895 р. [13].

Французький езотерик подає свій варіант загибелі Еврідіки. У Орфея, жерця Сонця, була супротивниця, жриця Місяця, Аглаоніса. Саме вона вбила Еврідіку, передавши їй через свою послідовницю чашу з отруєним вином, яке нібито мало властивості відкривати таїну магічних трав [13, с. 202-203].

Для Кокто п’єса “Орфей” була лише першим зверненням до цієї постаті (1920-ті роки). По тому, після Другої світової війни, він поставив за нею фільм “Орфей” (1949-1950 рр.). Митець повернувся ще раз до цієї тематики у фільмі “Заповіт Орфея” (“*Testament d’Orphée*”), знятому в 1959 р. [14, с. 41].

Перш за все, суто в ігровій площині, Кокто змінює час та місця події. У п’єсі дія відбувається не в античності, а в двадцятих

роках ХХ ст. в умовній (підкреслюємо!) Фракії в сільському будинку Орфея. У фільмі – у другій половині 1940-х років у Парижі, тобто пропонується подальше ігрове “осучаснення” події (сам автор занотовує: “*Слід віддавати перевагу одягові того часу, коли трагедію ставлять*” [5, с. 115]).

У порівнянні зі стародавніми першоджерелами французький письменник вибудовує іншу систему персонажів. Він додає до головних дійових осіб міфологічних та художніх текстів доби античності Аглаону (присутню у Шюре), Коня (персонаж в душі сюрреалізму), Смерть з її почтом (у цих персонажах також присутні елементи сюрреалізму), ангела Ертбіза, котрий нагадує закоханого в Еввідіку Арістея (за античними джерелами), Комісара поліції та Секретаря суду (нібито реалістичні персонажі, проте саме – нібито).

Колізія полягає в тому, що, за словами Еввідіки, Орфей останнім часом, коли з’явився Кінь, дуже змінився. По-перше, вони переїхали до села, по-друге, він покинув свою чудову посаду, по-третє, він перестав писати поеми, “які розкуповували нарощав, і вся Фракія знала їх напам’ять” [5, с. 118]. Замість цього він пестить Коня, ставить йому запитання, той вистукує копитом певну літеру в алфавіті, із чого поет складає слова та фрази (приклад так званого *автоматичного письма*).

Отже, у порівнянні і з античними джерелами, Кокто вводить у текст типову ігрову первину.

У драматурга метою Орфея є створення досконалого тексту. Проте поет зневірився у своїх можливостях, таланті та приходиться до думки, що вищим знанням володіє Кінь, тому прислухається до нього. Той, у свою чергу, диктує йому текст: “*Пані Еввідіка повернеться з пекла*” (таким чином вводяться *мотиви Танатосу й своєрідного воскресіння*). Орфей сприймає його, ніби найгеніальнішу поему (“*квітку з глибин смерті*”), і збирається відіслати на всефракійський конкурс [5, с. 118].

Таким чином вже на початку п’єси у текст вводиться *мотив Танатосу*, який у подальшому розвитку події весь час змагається із *мотивом Еросу*.

Загибель Еввідіки відбувається через ненависть, викликану її ревностями до Коня, й занадто сильною довірливістю до Аглаони. Еввідіка звертається до неї по отруту, аби вбити свого супротивника (Коня), а предводителька вакханок користується цим, щоби підступно отруїти її.

Смерть зі своїм почтом також є ігровим нововведенням Кокто в античну фабулу. Цей персонаж у нього виступає як амбівалентний. З одного боку, Смерть мовби є носієм зла, супротивником, з іншого боку, без її втручання Орфей і Еврідіка не змогли б гармонійно об’єднатися у потойбічному світі, отже вона є їхнім помічником.

Далі дія розвивається за міфологічними джерелами із однією, проте суттєвою, відмінністю. Орфей повертає Еврідіку на Землю, у те ж саме приміщення вілли і там уже не виконує умов Смерті: дивиться на Еврідіку.

Убивство вакханками на чолі з Аглаоною Орфея нагадує його загибель у тексті Е. Шюре [13, с. 199 - 206].

Далі з’являються Комісар поліції та Секретар. Вони допитують Ертбіза не з метою знайдення справжніх вбивць поета, а навпаки, намагаючись зробити із нього вбивцю. Відтак влада стоїть на боці Аглаони.

Показовим елементом події є повернення Еврідіки із потойбічного світу за Орфеєм і Ертбізом. Тут *Ерос* являє собою ту гуманістичну силу, що несе в собі гармонійне начало, намагаючись усіх врятувати, прямує до переходу в *Agane*. Однак на Землі їй це не вдається.

Пуант трагедії – заключний монолог Орфея (подяка Богові) – знаходиться у безпосередньому зв’язку із цим епізодом. Перш за все поет дякує Богові за те, що той роз’яснив їм: дім і сім’я – єдиний рай для людини. Далі реципієнт остаточно дізнається, що позірне закоханий в Еврідіку Ертбіз насправді був ангелом-охоронцем подружжя, а Кінь – дияволом. Нарешті, Орфей висловлює подяку за те, що Бог урятував його дружину. Однак найголовніша думка, винесена у завершення, полягає у тому, що митець обожнює поезію, а поезія – це Бог [5, с. 142]. Додамо, що монолог виголошується на небі, тобто у Раю, де персонажі нарешті можуть (суто побутові деталі) поснідати й випити вина.

Отже, п’єса Кокто несе в собі чітко окреслені риси авангардизму. Вона в ігровій перспективі переосмислює традиційні мотиви змагань *Еросу* і *Танатосу*: *Любов* перемагає *Смерть*, бодай лише в потойбічному світі. До того ж саме там *Ерос* переходить в *Agane*. Таким чином, майже за Платоном (точніше, його персонажем – Сократом) смерті слід лише радіти.

Зауважимо, що Кокто написав свій текст іще до появи праці де Ружмона, однак образно нібито втілює основні міркування вченого щодо

Еросу й *Агоне*. Можна зробити висновок, що такі розмисли були на часі у той період розвитку франкомовної культури, можливо, більш широко – взагалі європейської.

Далі для текстуального аналізу пропонуються твори Ж. Ануя “Антигона” (*J. Anouilh “Antigone”*) [1] та Ж.-П. Сартра “Мухи” (*J.-P. Sartre “Les Mouches”*) [10]. Перший із них є інтерпретацією однойменної трагедії Софокла [11], а другий – трагічної трилогії Есхіла “Орестея” [4].

Суттєва різниця між тексом Кокто й текстами цих двох митців полягає в тому, що перший варіант свого твору (п’єсу) Кокто написав у відносно безтурботні 1920-ті роки, а другий (кінофільм) створив у типологічно схожі – кінець 1940-х – початок 1950-х. Ануї і Сартр писали своє п’єси під час нацистської окупації Франції. Тому вони сповнені прославленням героїзму та особистого вибору людиною тієї чи іншої форми боротьби проти тиранії. До того ж твір Сартра в образно-художній формі втілює певні ідеї філософії екзистенціалізму.

Проте об’єктом нашої розвідки є передусім розігрування у творах цих письменників мотивів *Еросу* й *Танатосу*.

Ануї у монолозі Хору в душі авангардизму деконструює жанрову специфіку трагедії взагалі: “*Тепер пружина натягнута. Надалі вже події розгортатимуться самі собою <...>. Трагедія – то є чиста, то є надійна річ <...>. В трагедії можна бути спокійним. По-перше, тут усі свої. Адже усі по суті своїй невинні! Ну і що з того, що одних убивають, а інші самі вбивають?! Це швидше питання розподілу ролей. До того ж на трагедії можна відпочити саме тому, що знаєш: жодної надії нема, ані найменшої*” [1, с. 227–228].

Хор у Ануя, на відміну від його функції в давньогрецькій трагедії, виконує роль не лише супровідника і коментатора дії, а й своєрідну оціночно-критичну, що притаманно вже красному письменству ХХ ст. Хоча не можна не погодитися із цим висловлюванням: дійсно, ролі у трагедії розподілені із самого початку, конфлікт відбувається в середині однієї родини. Глядачі (потенційні реципієнти передусім вистави, поза-як п’єса спочатку була розіграна у театрі, а вже потім вийшла друком) підготовлені до розгортання її змісту хорошим знанням античного джерела (що було характерно для французького театралів середини ХХ ст.).

Основна колізія змагань *Еросу-Танатосу* проходить між пристрасним коханням Антигони-Гемона і їхнім *потягом до смерті*. При цьому в

перспективі їх *Ерос* мав би перейти в *Агане*. Антігона мріє про маленького хлопчика, який міг би у них народитися [1, с. 222].

Потяг до смерті Антігона демонструє у своїй боротьбі з Креоном.

Креон показує згоду до компромісів, протиставляючи себе її татові, Едіпові, котрий, на його думку, ставився до влади ніби до романтичної пригоди. Для Креона влада – лише буденна робота по встановленню у світі якогось порядку, однак саме такого, яким він його уявляє.

Цар пропонує Антігоні угоду: вона більше не робитиме спроб здійснити символічний обряд похорону брата, а він за це залишить їй життя. Задля цього він готовий навіть фізично усунути гвардійців, котрі знали про її спроби поховати Полініка.

Щоб довести нікчемність брата, похороном котрого вона стурбована, Креон розповідає Антігоні про те, що той був гультьєм і планував вбивство їхнього батька. Він додає, що Етеокл був не кращим за Полініка. Підсумовуючи, цар каже, що чий труп поховано з почестями, а чий залишився у полі – невідомо, позаяк впізнати братів після того, як аргоська кіннота пройшла по них, було неможливо. У нього була політична необхідність зробити із одного брата героя, об’єкт поклоніння народу, а з іншого – зрадника: об’єкт зневаги та презирства. І це все здійснювалося заради гармонії у державі.

Однаке Антігона не готова до будь-якого компромісу. При цьому вона розуміє, що Креон не може вчинити інакше, не в його силах її урятувати або утримати від похорону брата. Єдине, що він може – заподіяти їй смерть [1, с. 234].

Загибель (самогубство) Гемона відбувається наприкінці твору й мотивоване не його попередніми вчинками, а саме пристрасним характером і самого юнака, і його кохання, про що ми дізнаємося переважно від героїні під час її діалогу-диспуту з Креоном [1, с. 241].

Ця пристрасність яскравіше всього представлена у розповіді Гінця наприкінці трагедії, коли, за його словами, Гемон спочатку не міг відірватися від тіла Антігони, яка тільки-но повісилась, а при з’яві батька замість того, аби вбити його (із контексту зрозуміло, що така можливість існувала), заколює себе.

Танатос у трагедії Ануя повністю перемагає *Ерос* в усіх його іпостасях: і як загальну *життєву силу* (подія поховання Антігоною братів), і як *пристрасне кохання* (загибель Антігони й Гемона).

У той самий час образом Креона, висловлюваннями хору, ремарками драматург у дусі авангардистської естетики підкреслює, що вся дія – лише чергове розігрування античної фабули, що в п'єсі слід шукати сучасну проблематику, а не надто перейматися почуттями персонажів.

П'єса Сартра за мірою відходу від античного першоджерела ближча до тексту Кокто, ніж Ануя, тобто вона вписується в авангардистську поетику, маючи при тому потужну ідеологічну екзистенціальну спрямованість.

Сартр нібито наслідує “Орестею” Есхіла [4], однаке повністю відкидає першу частину трагічної трилогії “Агамемнон”, а дві наступні трагедії (“Жертва біля гробу” та “Евменіди”) поєднує між собою.

Він вводить як одного із провідних персонажів головного бога під іменем *Юпітер* (римський варіант *Зевса*), зберігаючи за всіма іншими героями їхні грецькі імена.

У Есхіла Ореста супроводжує його друг Пілад. У Сартра – *Педагог*, котрий (у відповідності до античної традиції) є водночас наставником юнака і його рабом.

Найголовніша новація Сартра внесена у заголовок твору: він замінює *Еріній-Евменід* на *Мух*, повністю забираючи у них мотив перетворення на *Евменід* і роблячи їх слухняним знаряддям у руках *Юпітера*. Сама назва “*Мухи*” та втілення античних Еріній, котрі з'являються лише в останній частині трагічної трилогії Есхіла – “Евменіди”, у мухах, що переслідують персонажів із самого початку дії і виступають своєрідними слугами Юпітера, є безумовним утіленням ідеологічної позиції французького мислителя та письменника. Цим він підкреслює всеприсутність самої влади та її агентів.

Однаке Сартр зберігає основний конфлікт Есхілового першоджерела (якщо брати глибше, то із відомих нам – Гомерового): помсту сина Ореста своїй матері Клітемнестрі та її чоловікові Егісфу за вбивство батька, пристрасне бажання цієї помсти з боку його сестри Електри.

Так у тексті відбувається контамінація *Еросу і Танатосу*: еротична пристрасність проявляється не у коханні, а в жаданні смерті іншої, проте кровно близької людини. Цей мотив присутній у стосунках між Орестом й Електрою, хоча нібито їхня любов є чисто платонічною. Електра вигукує, звертаючись до Ореста: “*Обійми мене, любий, стисне мене у своїх обіймах*”. І далі у тій самій репліці запитує: “*Ти любиш мене?*”

[10, с. 195]. Орест відповідає: “Мені здається, що я народив тебе й сам народився разом з тобою; я люблю тебе, ти – моя. Вчора ще я був самотній, а сьогодні в мене є ти. Кров з’єднає нас подвійними узами: ми рідні по крові, й ми разом пролили кров” [10, с. 195].

У Сартра проводиться диференціація влади за мірою її самоусвідомлення. Егісф, з одного боку, хитрий правитель, котрий вигадав обряд всенародної жалоби та всенародного покаяння за скоєний ним самим злочин – вбивство Агамемнона (принципова знахідка драматурга). З іншого боку, він подобається Юпітерові тому, що “це було сліпе й глухе вбивство, позбавлено самосвідомості, давнє, схоже радше на стихійний катаклізм, ніж на людське діяння. Ти не кидав мені виклику: ти рубав шаблюю, одержимий страхом і люттю, а потім, коли пристрасть погамувалася, твій власний вчинок налякав тебе, ти відмовився відповідати за нього” [10, с. 191].

Якщо порівнювати “Орестею” Есхіла та “Мух” Сартра, то в давньогрецькому творі мова йшла про заміну ідеологічної практики материнського права (син ближчий матері, ніж батькові) на патріархальну свідомість (син є передусім спадкоємцем та наступником батька). Варто відзначити, що і в першому, і в другому текстах божества (Аполлон, Афіна у Есхіла й Юпітер у Сартра) стверджують себе через *логоцентризм*. При цьому у французького автора Орест протиставляє своє мовлення *Логосу* володаря (Юпітера).

Орест у Сартра проявляє себе більш гнучким, ніж у Есхіла: він відмовляється від будь-якої влади, він прямує у невідомість, у множинність варіантів своєї майбутньої долі. Він нічого не нав’язує мешканцям-громадянам Аргоса, окрім заклику до самоусвідомлення своєї неповторної індивідуальності кожним із них, а, відтак, права на свою власну життєтворчість. У цьому проявляється екзистенціальна філософська домінанта твору.

Водночас п’єсі Сартра притаманний “відкритий кінець”. Цією своєю рисою вона торує дорогу постмодерністській стилістиці.

Отже, у п’єсі Кокто гра-змагання *Еросу* й *Танатосу* приводить до перемоги *Агапе*. *Ерос* й *Танатос* ніби нівелюють одне одного. У творі Ануя *Танатос* повністю перемагає *Ерос*. Можливість *Агапе* (шлюб, народження дитини) присутня лише у мріях Антігони. У Сартра мотиви *Агапе* навіть не присутні. *Танатос* повністю підкорює собі *Ерос*,

зливається з ним у неподільну єдність. Звільнення від цієї контамінації двох найсильніших пристрастей-потягів для головного персонажа стає можливим лише у втечі.

Гейзінга у 8-му розділі “Елементи міфопоезії” своєї праці “*Homo Ludens*” наголошує на тому, що “*Трагедія в її виточках <...> не була простим літературним віддзеркаленням людської долі. Первісно вона була не літературою, призначеною для виставляння на сцені, а священною грою чи то ігровим обрядом*” [3, с. 165].

В інтерпретаціях античної тематики (Кокто) або античних трагедій (Ануї, Сартр) посилюється ігрове начало у порівнянні з античними першоджерелами та їхнім витлумаченням в езотеричній літературі, що органічно вводить ці твори у річище поезики модернізму та такої його течії як літературний авангард. *Мотиви Еросу* й *Танатосу* із чогось суттєво-буттєвого перетворюються на елементи вільної гри уяви авторів. Вони мають вносити щось важливе для письменників у осягнення ними реалій своєї доби. При цьому кожен автор демонструє свою ідеологічну позицію: вільна модерністська гра у Кокто, котрий намагається досягнути щось позачасове у людській душі, й ідеологічна заангажованість у протиставленні людини і влади у Ануї та Сартра.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ануї Ж. Антигона: [п'єса] / Жан Ануї [пер. з франц. К. Квітницької-Рижової] // Французька п'єса ХХ століття: Театральний авангард. – К.: Основи, 1993. – С. 212-250.
2. Выготский Л.С., Лурия Ал. Предисловие к русскому переводу работы “По ту сторону принципа удовольствия” // Л.С. Выготский, Ал. Лурия. // Фрейд З. Психология бессознательного: Сб. произведений. – М.: Просвещение, 1989. – С. 29-36.
3. Гейзінга Й. Homo ludens: [A Study of the Play-element in Culture] / Йоган Гейзінга [пер. з англ. Олександра Мокровольського]. – Київ: Основи, 1994. – 250 с.
4. Есхіл. Орестея / Есхіл [пер. з давньогр. А. Содомори] // Есхіл. – К.: Дніпро, 1990. – С. 174-302.
5. Кокто Жан. Орфей: [п'єса] / Жан Кокто [пер. з фр. Л. Гнатенко] // Французька п'єса ХХ століття: Театральний авангард: Збірник. – К.: Основи, 1993. – С. 115-142.

6. Платон. Апологія Сократа / Платон [пер. з давньогр. Йосип Кобів] // Платон. Діалоги. – К.: Основи, 1995. – С. 20-53.
7. Платон. Крітон. / Платон [пер. з давньогр. Юрій Мушак] // Платон. Діалоги. – К.: Основи, 1995. – С. 42-53.
8. Платон. Федон. / Платон [пер. з давньогр. Йосип Кобів] // Платон. Діалоги. – К.: Основи, 1995. – С. 293-339.
9. 9 Ружмон Дені де. Любов і західна культура / Дені де Ружмон [Пер. з франц. Ярина Тарасюк]. – Львів: Літопис, 2000. – 304с.
10. Ж.-П.Сартр. Мухи: [п’єса] / Жан-Поль Сартр [Пер. з фр. Г. Філіпчука] // Французька п’єса ХХ століття: Театральний авангард. – К.: Основи, 1993. – С. 157-208.
11. Софокл. Антігона / Софокл [Пер. з давньогр. Б.Тена] // Давньогрецька трагедія. – Харків: Фоліо, 2006. – С. 281-332.
12. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия / Зигмунд Фрейд [Пер. з нім.] // З. Фрейд. Психологія бессознательного: Сб. произведений. – М.: Просвещение, 1989. – С. 382-424.
13. Шюре Едуард. Великие посвященные: [Очерк эзотеризма религий: Второе исправленное издание] / Эдуард Шюре [Пер. с франц. Е. Писаревой: Репринтное воспроизведение издания 1914 г.] – М.: Книга-Принтшоп, 1990. – 419 с.
14. Calle-Gruber M. Histoire de la litterature francaise du XX-e siecle. / Mireille Calle-Gruber. – P.: Honore Champion Editeur, 2001. – 230 p.