

ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА МОСКВЫ
«МОСКОВСКИЙ ГОРОДСКОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Морозов Иван Вячеславович

«ТЕМА ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Ж.-П. САРТРА»

Специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (литература
Франции)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор кафедры
романской филологии
О. В. Тимашева

Москва

2021

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. История в памяти.....	12
1.1. Война как тема литературного произведения.....	12
1.2. Современные историки о Второй мировой войне	22
1.3. Ж.-П. Сартр в годы Второй мировой войны (биография).....	28
Выводы по главе 1.....	42
Глава 2. Война: предчувствие и реальность.....	45
2.1. «Дороги свободы» Ж.-П. Сартра как экзистенциальная проза о приближении войны (проблемы выбора жизненных ценностей).....	45
2.2. «Смерть в душе»: проблема смерти в оценке человеческого сознания.....	62
2.3. Размышления Ж.-П. Сартра о свободе истинной и мнимой.....	69
Выводы по главе 2.....	82
Глава 3. Способы отражения темы войны в драматургии Ж.-П. Сартра	85
3.1. Пьеса «Мухи» как иносказание и аллегория.....	85
3.2. Герои и антигерои (греховность и праведность) в «Мертвых без погребения».....	104
3.3. Память и ее символика в «Затворниках Альтоны».....	120
Выводы по главе 3.....	134
Заключение.....	138
Библиографический список.....	143

Введение

Настоящее диссертационное исследование посвящено изучению темы Второй мировой войны и философских идей Ж.-П. Сартра (1905 – 1980), преломляющихся в его прозе и драматических произведениях.

«Тема войны» – одна из вечных тем в литературе. Будучи онтологичной, она по воле автора и даже независимо от него, запечатлевает духовные константы бытия – отчужденность и причастность; греховность и праведность; сферу инстинктов, связанных с душевно-телесными устремлениями, а также специфическую «эстетическую реальность», то есть художественную модель по-своему преломляющую действительность.

Актуальность настоящей диссертации определяется не только тем, что в наши дни творчество Ж.-П. Сартра по-прежнему интересно фактом приближения писателя к важной для России и Европы военно-исторической проблематике. Вопреки мнению некоторых критиков-современников Ж.-П. Сартра о том, что этот писатель перестанет быть интересным для новых поколений (Ж. Бреннер), число читателей и исследователей творчества Ж.-П. Сартра продолжает расти. На фоне множества романов о Второй мировой войне романы Ж.-П. Сартра, воплощающие его философию, продолжают быть интересными для нового читателя за счет наглядного представления философии «о бытии и ничто». Бегство от «ничто», то есть «пробуждение сознания», появление «структуры индивидуального сознания» много значат для достижения свободы, свободного выбора. Истина в философии Ж.-П. Сартра конкретна, и подтверждается конкретными событиями в жизни человека, попавшего на войну. Прозрение этой истины сопровождается трансформацией реального мира в одном, отдельно взятом сознании.

В своих философских исследованиях Ж.-П. Сартр предложил собственное видение человека изнутри и свою терминологию: свобода, выбор, абсурд, пограничная ситуация, состояния в-себе, для-себя, бытие-для-другого, самообман и прочие. Эта терминология Ж.-П. Сартра активно «работает» в его художественных произведениях. Продуманный параллелизм философии и

литературы в творчестве французского мыслителя специально подчеркнут, как самим автором, так и исследователями его творчества.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в том, что в нем производится попытка с новой, историко-философской и одновременно психологической, опирающейся на проблемы сознания, точки зрения, проанализировать известные произведения Ж.-П. Сартра о войне: трилогию «Дороги свободы» («Возраст зрелости»; «Отсрочка»; «Смерть в душе») (1945 – 1949); а также пьесы: «Мухи» (1943); «Мертвые без погребения» (1946); «Затворники Альтоны» (1959).

Мы исходим из того, что во Франции всегда господствовал литературоцентрический тип культуры. Экзистенциализм никогда не обращался только к разуму. Литературе по самой своей природе свойственно ставить образ и чувство выше философской мысли. «Наука и ориентирующаяся на нее философия формируют аналитические способности, навыки логической работы с абстрактными понятиями. Литература же и искусство развивают художественный вкус и тонкость гуманитарной мысли, интуитивные способности схватывания целого с помощью образов и приемов косвенного говорения» [Визгин 2013: 7].

Обращаясь к следующему понятийному аппарату Ж.-П. Сартра: «феноменологии временных измерений» (проблеме времени), «экзистенциальной аксиологии» (проблеме жизненных ценностей), «конечности проекта индивида» (проблеме смерти в оценке одного человеческого сознания), в диссертации определяется видение мира и человека в нем в очень сложный временной период – в эпоху надвигавшейся и разразившейся Второй мировой войны.

Степень изученности проблемы. Существенно важным для настоящей работы стало обращение к отечественным и зарубежным критическим исследованиям, посвященным Ж.-П. Сартру, а именно: С. А. Исаев «Экзистенциальная концепция Ж.-П. Сартра» (1986); Л. Г. Андреев «Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век» (1994); Э. П. Юровская «Ж.-П. Сартр: жизнь, философия, творчество» (2006); Ф. Нудельманн (F. Noudelmann) «F. Noudelmann présente Huis clos et Les mouches de J.-P. Sartre, 1993» (Ф. Нудельманн представляет

«За закрытыми дверями» и «Мухи» Ж.-П. Сартра); M. Contat (М. Конта), J. Deguy (Ж. Деги), I. Galster (И. Гальстер), G. Idt (Ж. Идт), M. Rybalka (М. Рыбалка) «Théâtre complet, 2005» (Театр как целостность); B. Lallement (Б. Ляльман) «Sartre l'improbable salaud, 2005» (Сартр – невероятный мерзавец); Z. Ghyselinck (З. Жиселинк) «J.-P. Sartre's Les Mouches (1943). A classical tragedy revised as a pièce de résistance, 2011» («Мухи» Ж.-П. Сартра, 1943. Классическая трагедия, пересмотренная как пьеса о Соппротивлении) и другие.

Нас заинтересовали также посвященные Ж.-П. Сартру последние отечественные литературоведческие диссертации, с разных сторон раскрывающие творчество французского писателя-мыслителя: О. М. Александрова «Античные темы в драматургии французского экзистенциализма (А. Камю, Ж.-П. Сартр)» (Киев, 1996 г.); Г. А. Субботина «Психологизм М. Пруста и Ж.-П. Сартра в «повествованиях о личности»: «В поисках утраченного времени», «Тошнота», «Слова» (Чебоксары, 2003 г.); Н. Ю. Дмитриева «Проза Ж.-П. Сартра конца 30-х годов XX века и романтическая традиция» (Тверь, 2004 г.); С. Б. Рындина «Фигуры автобиографического субъекта в сюрреалистической и экзистенциалистской прозе («Возраст мужчины» М. Лейриса, «Слова» Ж.-П. Сартра)» (Санкт-Петербург, 2005 г.); А. А. Рожкова «Любовь в жизни и творчестве С. де Бовуар и ее отражение в переписке 1930 – 1964 годов (письма к Ж.-П. Сартру, Ж.-Л. Босту, Н. Олгрёну)» (Магнитогорск, 2010 г.); Н. С. Шуринова «Эволюция автобиографических форм в творчестве Ж.-П. Сартра (на материале «Дневников странной войны» и «Слов»)» (Москва, 2017 г.). Освоение этих многочисленных обращений к творчеству Ж.-П. Сартра стало залогом **научной новизны** настоящей работы.

Углубляет обозначенное исследование материалов и является **новым** обращением к трудам некоторых отечественных и иностранных историков, также разрабатывавшим тему войны: F. Grenier (Ф. Греньё) «Le journal de la Drôle de guerre. Septembre 1939 – juillet 1940, 1969» (Дневник «Странной войны». Сентябрь 1939 – июль 1940); J. Duclos (Ж. Дюкло) «Les Mémoires: dans la bataille clandestine, 1970» (Мемуары: скрытое противостояние); F. Fonvieille-Alquier (Ф. Фонвьей-Алькье) «Les français dans la drôle de guerre, 1971» (Французы во время «странной

войны»); P. Miquel (П. Микель) «Les secrets de la Seconde guerre mondiale» (Секреты Второй мировой войны, 1976); J. Prévotaux (Ж. Превото) «Un Européisme nazi, 2010» (Нацистский европеизм), В. Максимов «Де Голль и голлисты, 2014» и другие. Если художественная литература в оценке войны исходит из «письма», как реальности, то историческое исследование занято поиском «объекта», то есть «оправдания литературы».

Объект исследования в диссертации – тема Второй мировой войны в творчестве Ж.-П. Сартра, преломляющаяся сквозь призму его экзистенциальных концепций: бытие-в-себе, бытие-для-себя, свобода, выбор, ничто, самообман, возможность, феноменология временных измерений, тело, взгляд, бытие-для-другого, пограничная ситуация, стена, абсурд, проект, смерть и некоторых других.

Предметом исследования стали следующие произведения писателя: трехчастный роман «Дороги свободы» (Les chemins de la liberté, 1945-1949) («Возраст зрелости» (L'Âge de raison), «Отсрочка» (Le Sursis), «Смерть в душе» (La Mort dans l'âme), а также тексты пьес Ж.-П. Сартра «Мухи» (Les Mouches, 1943), «Мертвые без погребения» (Les Morts sans sépulture, 1946), «Затворники Альтоны» (Les Séquestrés d'Altona, 1959).

Исходным материалом для исследования послужили следующие произведения Ж.-П. Сартра: «Дороги свободы», «Мухи», «Мертвые без погребения», «Затворники Альтоны», а также ряд критических работ по литературоведению, философии и истории, выполненные иностранными и отечественными исследователями.

Методы исследования обусловили ряд комплексных подходов, подразумевающих подбор аналитического инструментария, способствующего наиболее точному описанию специфики исследуемых прозаических и драматических произведений Ж.-П. Сартра: теоретические положения, представленные в работах отечественных и иностранных исследователей, методы стилистического и контекстуального анализа, описательный метод, метод интерпретации, сравнительно-типологический метод, герменевтический метод,

некоторые базисные принципы социологического метода, психологический метод, узкоспециализированные подходы (темпоральный, аксиологический).

Теоретической базой исследования послужили книги русских и иностранных авторов по интересующей нас тематике:

– Иностранная художественная литература о Первой мировой войне: Э. М. Ремарк, А. Барбюс, Р. Олдингтон, Э. Хемингуэй;

– Французская литература о Второй мировой войне: Л. Арагон, А. Мальро, А. де Сент-Экзюпери, Ж. Жироду, Ж. Ануй, Ж. Брюлар (Веркор), Р. Мерль, Ф. Мориак, К. Мориак;

– Теория литературы: А. Б. Есин, В. Е. Хализев, В. Г. Абрамович, Г. Н. Пospelов, В. Н. Топоров, В. И. Тюпа, Г. Д. Гачев, Д. Е. Максимов, Д. С. Лихачев;

– История Второй мировой войны: А. Моруа, К. фон Типпельскирх, Ф. Гренье, Ж. Дюкло, Ф. Фонвьей-Алькье, П. Микель, Ж. Превото, В. Максимов;

– Российская и советская критика о писателе: С. И. Великовский, Т. И. Бачелис, Л. Г. Андреев, С. А. Исаев, А. Н. Волков, Н. Ю. Дмитриева, О. М. Александрова, З. И. Кирнозе, В. П. Трыков, Э. П. Юровская;

– Иностранная критика о писателе: М. Конта, М. Рыбалка, Д. Оллье, А. Коэн-Солаль, Д. Бейр, Д. Жерасси, Н. Монин, В. Янкелевич, И. Гальстер, Н. Кормо, М. Крэнстон, А. Моруа, К. Саваж, Ж. Лекарн, М. Бланшо, Ф. Жорж, Д. Мак Колл, П. Демпси, Ф. Жансон, Г. Марсель, Ж. Пийман, П. Верстрэтан, Р. Лорри, М. Сикар, Ф. Нудельманн, Ж. Деги, Ж. Идт, Б. Ляльман, М.-Д. Боро;

– История философии: Г. Гегель, Ф. Ницше, А. Бергсон, М. Хайдеггер, Э. Гуссерль.

Целью настоящего исследования стало **новое**, с обозначенных выше позиций, прочтение прозаических и драматических произведений писателя: трилогии «Дороги свободы» (1943-1949), а также пьес «Мухи» (1943), «Мертвые без погребения» (1946), «Затворники Альтоны» (1959).

Для достижения поставленной цели был **предопределен ряд конкретных исследовательских задач:**

1. Уточнение термина «тема» с точки зрения современного литературоведения и анализ темы Второй мировой войны во Франции, проявляющейся как в историческом обзоре (политическая ситуация во Франции до и во время оккупации), так и в произведениях других французских авторов.

2. Анализ жанровых, стилистических и философских особенностей эпопеи «Дороги свободы», демонстрирующих своеобразие идей войны, смерти и конечности проекта индивида. Трактовка особенностей отражения идей свободы и выбора в пьесе «Мухи». Интерпретация пьесы «Мертвые без погребения» с объяснением идей абсурда и пограничной ситуации.

3. Анализ пьесы «Затворники Альтоны» с позиции феноменологии временных измерений. Исследование столкновения «объективного» и «субъективного» времени, временных пластов прошедшего, настоящего, будущего и их интерпретация в контексте драматического произведения.

Гипотеза исследования. Хорошо знакомая русскому читателю тема Второй мировой войны, увиденная писателем-экзистенциалистом, предлагает обращенный «к себе» ход мысли в мире одиночества и смыслоутраты. Проза и драматургия Ж.-П. Сартра являются не только неким визуальным рядом философии экзистенциализма, но и реально подталкивают современного читателя и зрителя к самоидентификации через бегство от «ничто».

Теоретическая значимость исследования обоснована тем, что оно:

1. Основывается на параллельном изучении философских идей и художественного творчества Ж.-П. Сартра. Повороты собственной судьбы писателя во время Второй мировой войны во Франции соответствуют этапам жизни его героев. Автобиографичность его прозы доказательно помогает раскрытию избранной темы исследования.

2. Вводит в научный формат литературоведения философскую лексику Ж.-П. Сартра: свобода, выбор, абсурд, пограничная ситуация, состояния в-себе, для-себя, бытие-для-другого, самообман и прочие.

3. Обращается к историческим источникам, разрабатывавшим тему войны (Ф. Алькье, Ф. Гренье, Ж. Дюкло, К. фон Типпельскирх, В. Максимов и другие),

чтобы подчеркнуть значимость для Франции и французов событий Второй мировой войны и их единомыслие с писателями. Если художественная литература в оценке войны исходит из «письма», как реальности, то историческое исследование занято поиском «объекта», то есть «оправдания литературы».

Практическая ценность работы заключается в том, что результаты диссертационного исследования могут быть использованы при чтении и подготовке междисциплинарных семинаров и спецкурсов, курсов по истории французской литературы XX века, на практических занятиях, посвященных анализу драматических и прозаических произведений.

Положения, выносимые на защиту:

1. Роман «Дороги свободы» раскрывается посредством философской концепции Ж.-П. Сартра – конечности проекта (смерти), предстающей в разных ипостасях. Смерть может быть связана с выбором, поскольку решение может как открыть, так и блокировать определенные события в жизни человека. Духовная смерть, по мысли Ж.-П. Сартра, способна «вклиниваться в жизнь человека». Последней ипостасью смерти является конечность идеи. Смерть в душе предстает как прямое следствие разрушающей человеческое сознание войны и конкретно поражения Франции в ней.

2. Пьеса «Мухи» – иносказание и аллегория, некий синтез философских мыслей автора и воззвание к сопротивлению оккупантам. «Мертвые без погребения» – сартровское напоминание соотечественникам о позорном коллаборационизме. Показательным в пьесах является преломление таких концепций Ж.-П. Сартра, как: свобода, выбор, абсурд, пограничная ситуация, состояние в-себе, для-себя, самообман, бытие-для-другого. В «Затворниках Альтоны» раскрывается феноменология временных измерений, столкновение «субъективного» и «объективного» времени, временных модусов и перехода сознания от одной временной единицы к другой.

В первой главе **«История в памяти»** рассказывается о войне как теме литературного произведения, преломляющейся в творчестве французских писателей (1.1. Война как тема литературного произведения); уделено особое

внимание современным оценкам историков-исследователей участия Франции во Второй мировой войне (1.2. Современные историки о Второй мировой войне); дан обзор биографии Ж.-П. Сартра в годы Второй мировой войны (1.3. Ж.-П. Сартр в годы Второй мировой войны (биография)).

Во второй главе **«Война: предчувствие и реальность»** рассказывается о замысле романа «Дороги свободы» и дан обзор исследований и критических работ, посвященных эпопее (2.1. «Дороги свободы» Ж.-П. Сартра как экзистенциальная проза о приближении войны (проблемы выбора жизненных ценностей); анализируется третья часть романа «Смерть в душе» и герои, стоящие перед лицом истории (2.2. «Смерть в душе»: проблема смерти в оценке человеческого сознания); представлены размышления об истинной и мнимой свободе, об ипостасях смерти на примерах героев романа (2.3. Размышления Ж.-П. Сартра о свободе истинной и мнимой).

В третьей главе **«Способы отражения темы войны в драматургии Ж.-П. Сартра»** пьеса «Мухи» определена как иносказание и аллегория, включающие в себя ряд философских идей мыслителя и воззвание к борьбе против оккупантов (3.1. Пьеса «Мухи» как иносказание и аллегория); в «Мертвых без погребения» анализируются герои и антигерои, преобразование их ценностей в контексте войны (3.2. Герои и антигерои (греховность и праведность) в «Мертвых без погребения»); в «Затворниках Альтоны» проанализирована тема памяти и ее символика, выражающиеся в феноменологии временных измерений, столкновении «объективного» и «субъективного» времени, в отношениях в-себе и для-себя (3.3. Память и ее символика в «Затворниках Альтоны»).

В **Заключении** подведены итоги диссертационного исследования по исторической, философской и литературной проблематике.

Апробация работы. Идеи, положенные в основу диссертационного исследования, апробировались в выступлениях на кафедре, «Виноградовских чтениях», научных конференциях Московского Института Иностранных Языков и Московского Городского Педагогического Университета. По результатам

исследования были опубликованы 6 работ, общим объемом 1,3 печатных листа, в том числе 5 статей (1 печатный лист) в изданиях, рекомендованных ВАК.

Объем и содержание работы. Диссертационное исследование изложено на 168 страницах (из них 142 страницы основного текста). Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы, включающего 254 наименования, из них 80 на иностранном языке, списка использованных словарей, справочных изданий (7 наименований).

Глава 1.

ИСТОРИЯ В ПАМЯТИ

1.1. Война как тема литературного произведения

В современном литературоведении термин «тема» трактуется по-разному. Само слово тема произошло от древнегреческого «*thema*», т.е. того, что положено в основу. Согласно мнению В. Г. Абрамовича: «Одни понимают под темой жизненный материал, взятый для изображения. Другие – основную общественную проблему, поставленную в произведении» [Абрамович 1970: 122 – 123]. Порой тему пытаются приравнять к самой идее произведения. Предположительно, впервые об этом заговорил М. Горький. В качестве примера можно привести следующие его слова: «Тема – это идея, которая зародилась в опыте автора, подсказывается ему жизнью, но гнездится во вместилище его впечатлений еще неоформленно» [Горький 1953: 214]. А. Б. Есин считает, что М. Горький ощущает «неразделимую целостность всех элементов содержания, но для целей анализа такой подход непригоден» [Есин 2000: 22]. В статье Г. Н. Пospelова «Целостно-системное понимание литературных произведений» (1982) тема трактуется как «объект художественного отражения» плюс характеры, ситуации, переходящие из реальности в художественный вымысел. Они образуют «объективную сторону его содержания» [Пospelов 1982: 139 – 155].

В. Е. Хализев в своем труде «Теория литературы» (1999) под темами понимает «существенные компоненты художественной структуры, аспекты формы, опорные приемы. В литературе это – значения ключевых слов, то, что ими фиксируется» [Хализев 1999: https://royallib.com/read/halizev_valentin/teoriya_liter7aturi.html#156193].

Отдельного упоминания заслуживает термин художественная тема или художественная тематика. Художественная тематика рассматривается В. Е. Хализевым в виде совокупности трех начал: антропологических и онтологических универсалий; локальных и культурно-исторических явлений; феноменов индивидуальной жизни в их самоценности.

Литературовед утверждает, что в произведении запечатлеваются константы бытия, характеризующие онтологические универсалии. Сюда входят природа и вселенная, движение и неподвижность, жизнь и смерть и прочие. К антропологическим универсалиям ученый относит человеческую духовность, его бытие с присущими ему антиномиями: отчужденностью и причастностью, гордыней и смирением и т. д. Также литературовед выделяет инстинктивную составляющую: сексуальность, жажда власти, устремленность к материальному, к вещам, определяющимся гендерной принадлежностью и возрастом. И в последнюю очередь В. Е. Хализев говорит о, так называемых, надэпохальных ситуациях, к которым относит труд и досуг; конфликтные и гармонические начала реальности, например, мирная жизнь и война; гражданская и частная жизни и другие аспекты [Хализев 1999: https://royallib.com/read/halizev_valentin/teoriya_liter7aturi.html#156193].

Бытийные начала, по мнению В. Е. Хализева, входят в совокупность вечных тем и относятся к архаике, которая может характеризоваться как ключевая часть произведения [Хализев 1999: https://royallib.com/read/halizev_valentin/teoriya_liter7aturi.html#156193]. Если говорить о ритуально-мифологической архаике, то стоит также упомянуть работы В. Н. Топорова, В. И. Тюпы, Г. Д. Гачева, Д. Е. Максимова и других. Последние акцентируют свое внимание на важности универсалий, относящихся к архаике, и затрагивают вопросы мифопоэтической традиции [Максимов 1986: 201].

Литература рассматривает также культурно-историческую реальность. Жизнь людей характеризуется «пространственно-временной разнокачественностью», имеющей отражение в искусстве. Изучая характерные черты той или иной нации, религии, государственного строя, обычаев, традиций, быта, своеобразия коммуникации, литература фиксирует их. Д. С. Лихачев утверждает, что «в художественных произведениях преломляется также национально-специфичная ритуально-обрядовая сторона жизни, ее этикетность и церемониальность, имеющая место как в древности и средневековье, так и в близкие нам эпохи» [Лихачев 1979: 80 – 102].

«Современность писателя – это своего рода художественная сверхтема, – пишет В. Е. Хализев, – которая была склонна создавать широкие художественные панорамы и при этом обращаться к насущнейшим вопросам своего времени, к его отличительным чертам и болевым точкам» [Хализев 1999: https://royallib.com/read/halizev_valentin/teoriya_literaturi.html#156193]. Подобную «сверхтему» можно проследить в романах Ф. Стендаля, Э. Золя, Г. Флобера, О. де Бальзака, Ч. Диккенса, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева. По мнению В. Е. Хализева, сверхтема не теряет своей актуальности и в XX веке, хотя искусство порой с ней не совпадает.

Совместно с вечными и национально-историческими темами идет в ногу и духовно-биографический опыт автора. Творчество принимает для автора облик самопознания. В литературоведении такую тематику принято называть экзистенциальной. Авторский самоанализ, постижение собственной личности можно встретить в литературе XIX и XX веков, где писатели повествуют о духовных взлетах и падениях, перипетиях собственного бытия, заблуждениях и прозрениях, личной жизни. Если говорить о писательской персональной тематике, то в XX веке авторы создают некое подобие личного мифа. А. А. Блок пишет: «Весьма вероятно, что наше время – великое и что именно мы стоим в центре жизни, т. е. в том месте, где сходятся все духовные нити, куда доходят все звуки» [Блок 1963: 69]. Такой аспект как самопознание автора является важным элементом в литературе. Релевантность данного аспекта художественной тематики свидетельствует, по мнению В. Е. Хализева, об «активности и зрелости личностного начала в составе культуры как таковой» [Хализев 1999: https://royallib.com/read/halizev_valentin/teoriya_literaturi.html#197153].

Говоря о теме войны в западной литературе XX века, необходимо помнить, что, несмотря на всю сложность и многогранность художественных процессов, имевших место в довоенные 1920 – 30-ые годы, литературную подоплеку четко характеризует общая тенденция резко отрицательного отношения к разворачивающимся политическим событиям и еще более к военным действиям. Для Ж.-П. Сартра, как и для других писателей соотечественников примером для

создания романов послужили книги западноевропейских писателей о Первой мировой войне. Когда-то эту войну называли «войной, которая должна покончить со всеми войнами», но этого не случилось. Она длилась как будто недолго (1914 – 1918), но забрала миллионы жизней. Об этом написаны десятки честных книг, романов и рассказов, свидетельствующих о противостоянии ложным чувствам читателей, не замечающих лжепатриотизм и бесчеловечность военных событий.

«На западном фронте без перемен» (1929) Э. М. Ремарка (1898 – 1970) читается сегодня как антивоенный роман, но сам писатель его таковым не считал. Он лишь честно описывал жизнь немецкой армии в окопах и будто бы давал советы будущим снабженцам о борьбе с насекомыми, о сапожной смазке, о самодеятельной солдатской химии.

В романе «Огонь» (1916) французского журналиста А. Барбюса (1873 – 1935) говорится приблизительно о том же самом: о грязи и воде по пояс в окопах, о чудовищной свехрусталости солдат, о «заплесневелых лицах» и изодранных в клочья телах. «Война – это не штык, сверкающий серебром» и не петушиная песня в честь грядущего дня.

Английский писатель Р. Олдингтон (1892 – 1962), написавший роман «Смерть героя» (1929) рассказал о тонко чувствующем художнике, оказавшемся на фронте, где его гибель неминуема, как и гибель рядом с ним стоящих «во имя идиотского вздора газетной лжи и воинственной наглости политиков».

Л.-Ф. Селин (1894 – 1961), имеющий репутацию человеконенавистника, анархиста и циника, говорит о спасении жизни любой ценой. Подобные мысли прослеживаются в образе героя, студента-медика, Ф. Бардамю в романе «Путешествие на край ночи» (1932). Любыми способами надо спасти себя – вот главная задача служивого.

Роман «Прощай, оружие» (1929) называют лучшей книгой американского автора, Э. Хемингуэя (1899 – 1961). Герой этого романа став инвалидом, на пороге смерти осознает свои наивные мечтания молодости, но уже поздно.

Для Ж.-П. Сартра в начале его творческого пути, помимо романов о войне, оказались важными книги Г. Стайн (1874 – 1946) и Д. Дос Пассоса (1896 – 1970). С

легкой руки Г. Стайн в литературу вошел термин «потерянное поколение» (поколение людей, достигших восемнадцати лет, рано начавшее убивать). Кроме того, именно она в своих произведениях использовала «темы-импровизации» (блюз, рэгтайм и просто джаз). Ж.-П. Сартр на это ее видение художественного текста обратил серьезное внимание. Д. Дос Пассоса манила как литературный прием «камера-обскура» (моментальные снимки сценок жизни). Его склонность к изображению синхронности и симультанизма событий, помогающие постигнуть сущность предмета через его многоаспектность тоже в известной степени повлияли на французского писателя.

Раскрывая воплощение темы войны у французских писателей, надо отметить следующее. Л. Арагон (1897 – 1982) начал свою карьеру во время Первой мировой войны как поэт-сюрреалист, участвовал в боевых действиях и получил награды. Во время французской оккупации он вступил в Сопротивление и принимал в нем активнейшее участие. Его сборник военных лет «Нож в сердце» (1941) представляет период «Странной войны», где французский солдат бродит словно привидение, «человек из мира, что согрет любовью мертвеца». Реальное знакомство с войной отсылает поэта к самой жизни. Характерный тому пример арагоновская «Баллада о том, как поют под пыткой». Поэтическое вдохновение Л. Арагона предположительно вызвано здесь страшными примерами современной ему эпохи, когда сторонники Сопротивления действуют, не жалея себя, во имя будущего Франции, мира без «необузданной ненависти». Партизаны жертвуют собой. «Денек хорош» в словах немецких палачей, и «есть свобода, только лишь признайся», сдай своих, но воины молчат. «Молчание партизан – речь для завтрашнего дня».

После капитуляции Франции в творчестве Л. Арагона (сборник «Глаза Эльзы», 1942) прослеживается боль за захваченный Париж, смешанная с обостренными чувствами к женщине. В сборнике «Паноптикум» (1943) поэт пишет портреты фашистских палачей и их приспешников-коллорабационистов. После первого поражения Третьего Рейха в творчестве Арагона еще сильнее прослеживаются антифашистские настроения и близость победы. Наверное,

интереснее всего в наши дни, его представление в романе «Коммунисты» своих соотечественников из разных социальных групп, обсуждающих пакт Молотова-Риббентропа, оттолкнувший многих французов от сочувственного отношения к России.

К типу так называемых «ангажированных» (вовлеченных в борьбу) литераторов относится и будущий министр культуры Франции в правительстве Ш. де Голля – А. Мальро (1901 – 1976). Он не был коммунистом, но принимал участие в гражданской войне в Испании, ездил в Китай и Камбоджу. В середине 1930-х гг. А. Мальро принял участие в движении французского Народного фронта.

Офицер ВВС, он командовал эскадрильей. В романе «Надежда» (1937), похожем по форме на репортаж – одном из первых откликов на войну в Испании, писатель говорит о героизме испанских антифашистов. А. Мальро, как многих других писателей интересует тема выживания на войне. При этом, он рисует масштабные художественные панорамы. Его книги побуждают читателей задуматься над трудными философско-политическими вопросами той исторической эпохи, в которой они живут. В своем творчестве А. Мальро приглашает читателей к размышлению над долгом интеллигенции в трудное для страны время, гуманизме, о смысле человеческого существования. Искусство он видит, как познание собственной личности, и считает свое участие в боевых действиях и движении Сопротивления значимым для своей жизни. Представляется вполне очевидным, что затронутые в данном пункте произведения, объединенные темой войны, представляют собой эксплицитное или имплицитное видение авторов явлений исторического времени. Позднее, в годы Сопротивления, А. Мальро создает антифашистский роман «Орешники Альтенбурга» (1943), о котором Г. Пикон напишет: «Мальро не прекращает говорить о самом себе. Нет ни одного персонажа, который не был бы в известной степени им самим» [Picon 1970]. Его герои буквально рупоры сознания писателя. Все его книги предстают и как историческое свидетельство, и, в целом, как типология европейского сознания, взбудораженного событиями XX века. Сегодня для разговора о

самоидентификации писателя, стоит прочесть его «Антимемуары» (1967), где еще больше правды о самом писателе и увиденных им событиях.

Однако наиболее искренним и правдивым романом о войне во Франции, кажется небольшого объема книга Веркора «Молчание моря, 1942» (первое ее издание – подпольное). В романе немецкий офицер, находящийся на постое в доме маленькой французской семьи, часто пытается обсуждать с домочадцами искусство, музыку, литературу. Немец восхищается французской культурой, пытается завязать разговор с девушкой (племянницей), проживающей в доме, однако, он не получает в ответ ничего, кроме молчания. Молчание униженной страны, пострадавшего от войны народа, этакая безмятежность моря вероятно возможно трактовать лишь как метафору затишья перед бурей пока еще спящих французов.

Тема войны и всех ужасов, связанных с ней, не покидало Веркора. Он самым первым затронул ужасы нацистских лагерей, сравнимых с настоящим адом на земле (повесть «Оружие ночи», 1946). Учитывая военный опыт Веркора, тема войны реализуется здесь как жизненные уроки, взятые для художественного изображения. Герой произведения, П. Канж, схваченный гестапо и отправленный в концлагерь, не выдает своих товарищей. В лагере он занимается погрузкой трупов в крематорий, ощущая, как будто вместе с ними и себя мертвецом. Избежав смерти и вернувшись домой, он не может привыкнуть к обычной жизни. Фашизм искалечил его, Канж думает, что он утратил «качество человека».

Среди активных участников Сопротивления был писатель и летчик А. де Сент-Экзюпери (1900 – 1944), погибший над Средиземным морем, автор прославленных, ставших классикой книг «Ночной полет» (1931), «Планета людей» (1938), «Цитадель» (1948) и легендарного «Маленького принца» (1943). С. И. Великовский в книге «К горизонту всех людей» (1968), посвященной еще одному автору-антифашисту П. Элюару, вспоминает следующие слова А. де Сент-Экзюпери: «Я обязан участвовать в этой войне. Все, что я люблю, – под угрозой. <...> Я хочу драться, меня вынуждают к этому любовь и моя внутренняя религия.

Я не могу оставаться в стороне и спокойно смотреть на это» [Сент-Экзюпери 1997: 95].

Р. Мерль (1908 – 2004) принимал участие в военных действиях. После эвакуации из Дюнкерка он был взят в плен. Его роман «Уик-энд на берегу океана» (1949), вобрал в себя личные переживания автора. Он был свидетелем бомбежки фашистскими истребителями англо-французских сил. Война и события в Дюнкерке для Р. Мерля – это осознание того, до чего безгранична сила хаоса и насколько беспомощен человек. С точки зрения темы войны, произведение отражает личный опыт автора, взятый для художественного изображения. Как автор Р. Мерль склонен к документализму. Характерный пример – его роман «Смерть мое ремесло» (1953), освещающий историю жизни Р. Ланга, коменданта Освенцима. Прототипом этого персонажа послужил Р. Гесс. Р. Мерль показывает, насколько чудовищен лик фашизма и насколько гнила суть национал-социализма. Хотя сам Р. Мерль никогда не встречался с Р. Гессом, но, однако, пытался представить каким может быть человек, занятый подобным ремеслом. Война, представленная как жизнь коменданта концлагеря, есть объект художественного отражения, переходящего из реальности в художественный вымысел.

Нельзя не упомянуть о знаменитом французском писателе – Ф. Мориак (1885 – 1970), друге и советчике Ш. де Голля. В годы Соппротивления Ф. Мориак подвергает крайнему осуждению правых националистов, виновных в событиях 1940 года. Писатель напоминает о героике и важности жертвования. Его идеалами выступают Жанна д'Арк, а также лидер «Свободной Франции» Ш. де Голль. Ф. Мориак – ревнитель свободы. В 1930 годы он осуждал фашистскую идеологию, в том числе испанский режим Франко. Во время режима Виши, Ф. Мориак публиковал статьи в подпольной прессе, в «Lettres françaises», осуждающие вишистов и оккупантов. Соппротивление сделало из писателя политического публициста. Сборник статей «Черная тетрадь» принес ему славу антифашиста и патриота. Ф. Мориак призывал французский народ к борьбе против захватчика. Как христианин, писатель не отстранялся от действительности, и призывал не убежать от людей к Богу, но любить людей и не держаться над схваткой. А если и смотреть

с высоты на пытки, которым подвергаются целые нации, то эта высота не может быть выше креста, на котором был распят Христос.

Также стоит упомянуть о старшем сыне Ф. Мориака – К. Мориаке, написавшем книгу «Любить де Голля» (1970). К. Мориак был секретарем Ш. де Голля и в книге, представленной в виде личного дневника, писатель рассказывает об официальных встречах, политиках разных партий, эпохе. В книге встречается описание взволновавшего многих после Освобождения концерта в «Комеди Франсез», в котором артисты читали стихи Л. Арагона, Ж. Сюпервьеля, П. Элюара, а также письма расстрелянных участников Сопротивления, те самые, известные светлые патриотические письма, обращенные участниками Сопротивления к близким накануне расстрела. К. Мориак подчеркивает, что в этот вечер зрители наслаждались величием, красотой французской поэзии, строгостью украшения сцены только одним триколором – трехцветным французским знаменем. К. Мориак пишет, что расстрелянные умерли за счастье Франции, и его личная жизнь – это Франция.

В рядах Сопротивления состоял А. Камю. Писатель работал в подпольной газете «Комба». Он часто писал передовицы, выражавшие антифашистскую точку зрения. В 1942 году А. Камю публикует философский трактат «Миф о Сизифе», в котором вспоминает античный сюжет, выражающий «глубинную жизненную правду», называя его «источником надежды».

К античным сюжетам обращались и другие авторы. Среди них Ж. Жироду (1882 – 1944). Как драматург, он выразил характерную для XX в. тенденцию «модернизировать» классику. Используя древние интриги и образы, он решает актуальные проблемы современности. Яркий тому пример – пьесы Жироду «Амфитрион-38» (1929), «Юдифь» (1931), «Электра» (1937) и другие. Но самая известная пьеса – «Троянской войны не будет» (1935), содержит несомненный урок, продиктованный Первой мировой войной и новой надвигающейся катастрофой Второй мировой войны: беды людей возникают из-за их жестокости и безосновательности. Тема войны предстает в пьесе в виде основной общественной

проблемы. Дух войны, обретший телесность в мифе, вызывает некое предчувствие европейского общества о приближении грозного времени.

Ж. Жироду иллюстрирует эту идею, переосмысливая миф о начале Троянской войны, показывая, как можно было избежать конфликта между ахейцами и троянцами. Два героя, главы противоборствующих сторон, Улисс (Одиссей) и Гектор ищут возможность прийти к соглашению. Они неглижируют богов и богинь, симпатии которых разделились на два лагеря – греков и троянцев, а также охлаждают воинственный пыл своих сограждан. Гектор произносит речь, смысл которой был дорог автору, участнику войны. Троянский вождь говорит о вине перед погибшими воинами в бессмысленном братоубийстве. При этом герои Ж. Жироду не дикторы, читающие политические программы. Его персонажи наделены настоящими переживаниями и страстями. Пьеса вызвала бурный резонанс в литературных и общественных кругах. После первой постановки критики предлагали выдвинуть Ж. Жироду на Нобелевскую премию мира.

Во время оккупации Франции в Париже состоялась еще одна нашумевшая премьера. Одноактная пьеса Ж. Ануя (1910 – 1987) «Антигона» (1944), демонстрировала очевидные параллели с пугающей современностью. На сцене герои современной переработки древней пьесы о царе Эдипе были одеты в гражданские костюмы, Креонт и его окружение выглядели, как фигуры нацистов и их приспешников. В этих трагических реалиях внешне хрупкая, но смелая сердцем Антигона предпочла смерть благословениям тирана. В ее поведении публика легко угадала осуждение трусливой помощи нацистам, позорной практики коллаборационизма, а также призыв к героической борьбе и сопротивлению. Война представлена в виде исторического явления, переработки прошлого ради демонстрации печального настоящего и построения будущего без фашизма.

В послевоенные годы события Второй мировой войны не исчезают со страниц все новых и новых произведений. Меняется тональность сочинений, связанных с новым их осмыслением, и конечно, новой и весьма разнообразной становится их стилевая подача. Писателю второй половины XX века П. Модiano, «последователю новороманистов» не чужды «проблемы недавней истории»,

определенный момент истории – годы Второй мировой войны. Но П. Модиано интересует не собственно исторический срез, а, так сказать, бытовое его сопровождение, то, что можно обозначить «всюду жизнь»: черный рынок, выживание неимущих, успехи и тяготы честных торговцев, курорты при оккупации и сразу после нее. Странные картины для привычных военных историй. И сама Вторая мировая война в предвоенные и первые послевоенные годы подается в романах этого французского писателя с опорой на приметы, интересные для журналистов и любопытствующих читателей. Между обозначенными историческими отрезками для П. Модиано нет разрывов, все перечисленные периоды живут в его сознании одновременно. В интервью по случаю присуждения Нобелевской премии, приводятся слова П. Модиано: «Оккупация в моих романах имеет мало общего с реальными сороковыми. Я создаю атмосферу, которая напоминает оккупацию... В моих первых трех романах я описывал, наверное, не столько исторические события, а туманное о них представление в юности. По его словам, он обращается к оккупации еще и потому, что хочет отыскать там истоки современного ему общества, изучить французов в один из тяжелейших периодов их истории» [Газета РБК: <https://www.rbc.ru/society/09/10/2014/5436a01acbb20f05301308ba>].

Совокупность трех начал: антропологических и онтологических универсалий (герой и его бытие); культурно-историческое явление (война, повседневная жизнь во время войны, идеология фашизма и ее последствия); феномен ценности индивидуальной жизни (ситуации, проживаемые героем) – все это составляет художественную военную тематику. Особенностью французской литературы во время войны становятся аллегории на античные сюжеты.

1.2. Современные историки о Второй мировой войне

Вторая мировая война – одно из событий XX века, запомнившееся жестокостью, падением гуманизма, попранием ценностных ориентиров, разгулом фашизма. Военные действия продолжались с 1 сентября 1939 года по 2 сентября 1945 года. Фашистская Германия, Италия Муссолини и милитаристская Япония немало способствовали их раздуванию. В театре военных действий принимало

участие 61 государство с населением, насчитывающим примерно 1,7 миллиарда человек. Сражения велись на территории 40 государств на земле, воде и в воздухе.

Несмотря на условия Версальского договора (1919), в марте 1936 года, Гитлер, придя к власти, начинает ремилитаризировать левый берег Рейна. Во Франции временный кабинет министров не взял на себе ответственность как-то противодействовать Гитлеру, мотивируя это отсутствием полномочий для развязывания войны. События на Рейне укрепили убежденность фюрера в отсутствии необходимости считаться с точками зрения победителей в Первой мировой.

В то же время боевая готовность французов отвечала убежденности, царящей во временном кабинете министров. А. Моруа в книге «История Франции» (1960) пишет о надеждах французов после Первой мировой войны на линию Мажино, которая, однако, не оправдывает себя, поскольку сам характер военного конфликта, даже по сравнению с относительно недавней мировой войной меняется. По словам писателя, некоторые французы возлагали надежду на линию Мажино – укрепленный комплекс бетонных сооружений с системой подземных коридоров и артиллерией под броневыми колпаками, охранявший восточную границу. Это мощное сооружение защищали элитные войска, но линия Мажино не прикрывала границы на северо-востоке и на севере, и ее легко было обойти через Люксембург и Бельгию, классическим путем германских вторжений [Моруа 2016]. В отличие от линии Мажино – линия Зигфрида оказалась совершеннее и обойти ее не представлялось возможным.

М. Мурэн (M. Mourin) в книге «Les tentatives de paix dans la Seconde guerre mondiale, 1949» (Стремление к миру во время Второй мировой войны) пишет, что французские солдаты, находившиеся на линии соприкосновения с немцами скучали и просили разрешения видеться с женами. Были потрачены существенные суммы денег на закупку футбольных мячей, организацию театральных представлений, создание кинотеатров, а с наступлением весны, часть войск была направлена на помощь в сборе урожая [Mourin 1949: 6] [перевод наш – И. М.].

А. Моруа предлагает отметить четыре причины успеха будущей немецкой операции во Франции: количественное превосходство авиации; чередующуюся тактика привлечения пикирующих бомбардировщиков и танков и как следствие бой в тылах; плохо укрепленный сектор; нехватка вооружения [Моруа 2016]. Уже на пятый день немецкого наступления, фронт был прорван в глубь страны на пятьдесят километров. Немцам открылась дорога к столице, однако, они выдвинулись к Ла-Маншу. Из Бельгии и Северной Франции хлынул поток беженцев, заполонивших дороги, и сделавший невозможным продвижение союзнических сил.

Для защиты Парижа от бомбардировки, еще работающее правительство Франции планировало переезд государственных служб в другие секторы и рассматривало несколько вариантов, среди которых были Тур и Северная Африка. Однако по разным стратегическим, тактическим, экономическим причинам эти альтернативы были отвергнуты. В итоге, выбор пал на Бордо. Уже в этот период у французского правительства появилась мысль о подписании сепаратного мира. Решение зависело в том числе от мнений США и Великобритании. США в лице президента Ф. Рузвельта никак и ничем не могли помочь Франции, так как существовала его зависимость от согласия Конгресса. Великобритания была готова принять французский демарш, при условии передачи ей флота.

Французский президент А. Лебрен избрал курс на перемирие и прекращение боевых действий. Он поручил маршалу А. Ф. Петену проведение переговоров об условиях перемирия с немецкой стороной. Подписание документа состоялось 22 июня 1940 г. в Компьене – там же, где когда-то было заключен мирный договор о прекращении военных действий в Первой мировой войне. Согласно условиям франко-германского перемирия Франция была разделена на две зоны – свободную и оккупированную. Первая включала часть центра и юго-восток страны, а вторая, гораздо более обширная, считалась оккупированной. Правительство свободной зоны базировалось в Виши. 10 июля Национальное собрание объявило маршала Петена главой «Французского государства». 18 июня генерал де Голль обратился из Лондона к французам с речью о том, что для Франции война не окончена, а 28

июня Черчилль признал его «главой свободных французов» [Моруа 2016]. Генерал пехоты вермахта и военный историк К. фон Типпельскирх отмечает в монографии «История Второй мировой войны» (1954), что французское командование учитывало возможное наступление немцев, но оно было сбито с толку противоречивыми сообщениями, операцию считали абсурдом, концентрацию сил – недостаточной, скорее ее понимали как средство политического давления. Все эти данные в той или иной форме утекали в прессу, что не способствовало укреплению боевого духа французов. О моральном состоянии французской армии К. фон Типпельскирх рассказывает, ссылаясь на докладную записку немецкого генштаба, составленную уже после поражения. «До 10 мая боевой дух войск был удовлетворительным, хотя и недостаточно высоким. Не хватало зажигающего воодушевления и решительности. Чувство готовности к выполнению своего долга любой ценой не проявлялось даже в лучших частях с желательной ясностью и твердостью... Эта армия с большими материальными и духовными недостатками противостояла противнику, который был достаточно оснащен танками и противотанковым оружием, прикрывался и поддерживался мощной авиацией и имел твердую волю к победе» [Типпельскирх 1999: 98]. Франция капитулировала, однако, многие французы, несогласные с политикой страны были нацелены на сопротивление. Таков краткий обзор причин и трагических событий периода 3 сентября 1939 – 10 мая 1940 годов, названного «странной войной», приведшей Францию к капитуляции и коллаборационизму.

Впоследствии, по мнению А. Моруа, после подписания перемирия, развязка «военной драмы» во Франции осуществлялась разными путями: международным – освобождение Франции силами антигитлеровской коалиции; вражеским – сотрудничество с немцами и создание правительства Виши; созданием тайной французской армии – движения Сопротивление; «Свободная Франция» Ш. де Голля и французские военные в Северной Африке налаживают контакт с американцами [Моруа 2016].

Нападение Гитлера на СССР имело важное значение для Франции, оно усилило «Сопротивление». В конце 1943 года повсеместно началось отвоевание

европейского континента. И. Сталин и Ф. Рузвельт настаивали, чтобы атака союзнических войск на континент началась во Франции, и лишь потом в Великобритании. 6 июня 1944 года операция по высадке войск в Нормандии прошла успешно. Седьмая немецкая армия была зажата между американцами, британцами и Сеной и уничтожена. Дальнейшее продвижение к Парижу не встречало серьезного сопротивления.

Обратимся к мнениям историков, освещавших период «странной войны» во Франции. Любопытен «Le journal de la Drôle de guerre. Septembre 1939 – juillet 1940, 1969» (Дневник «Странной войны». Сентябрь 1939 – июль 1940), написанный Ф. Гренье (F. Grenier), и переведенный на русский язык в 1971 году. Э. Фажон, написавший предисловие к книге, приписывает поражение Франции «недостойным правителям», принесших в жертву интересы национальной обороны в пользу привилегированной реакционной касты, а также цитирует Ф. Мориака, заявившего, что лишь рабочий класс остался верен оскверненной Франции [Гренье 1971: 7]. Ф. Гренье говорит, что в 1939 году французская общественность предпочитала Гитлера, а не Народный фронт и, таким образом, поплатилась за свою близорукость четырьмя годами на его службе. А сегодня французы и вовсе предпочли бы «предать забвению «Странную войну» [Гренье 1971: 17]. Ф. Гренье рассказывает, что, перечитав свой дневник, не находил в записях ничего интересного, но потом осознал, что описанные им непримечательные казарменные будни дадут почувствовать гнетущую тоску и бездействие мобилизованных солдат [Гренье 1971: 20].

Неоспоримой ценностью обладают свидетельства члена «Сопротивления», Ж. Дюкло (J. Duclos), написавшего «Les Mémoires: dans la bataille clandestine, 1970» (Мемуары: скрытое противостояние). Ж. Дюкло пишет, что осенью 1940 года были сформированы первые группы О. С. (Organisation spéciale, особое формирование), которые должны были вести борьбу против оккупантов. При этом Ж. Дюкло понимал, что они не будут принимать участия в «серьезных заварушках», их задачей была подготовка, а первым заданием – сбор оружия, оставленного повсюду во Франции [Duclos 1970: 8] [перевод наш – И. М.]. Фактически их группы

предшествовали франтирерам и французским партизанам. По свидетельствам Ж. Дюкло, французам нужно было возненавидеть гитлеровцев, чтобы вести с ними борьбу, иначе не могло идти и речи о разжигании «священного пламени ненависти», и подобные перемены происходили в их душах, поскольку все это подкреплялось казнями патриотов. Также Ж. Дюкло рассказывает об изменчивости мнений французских офицеров касательно Сопротивления и приводит в пример полковника Дю Жонше (Du Jonchay), изначально считавшего роль групп О. S. преувеличенной, а после поражения Франции, заявившего, что непримиримость де Голля и Петена малосущественна, у них общие устремления [Duclos 1970: 12] [перевод наш – И. М.]. Ж. Дюкло рассказывает, что Париж военной эпохи не испытывал ненависти к оккупантам. Облегчение возобладало над стыдом. Многие французы чувствовали себя в безопасности и верили в скорое окончание войны [Duclos 1970: 52] [перевод наш – И. М.].

Ф. Фонвьей-Алькье (F. Fonvieille-Alquier) в книге «*Les français dans la drôle de guerre, 1971*» (Французы во время «странной войны») пишет про современное общественное мнение, обращенное на французского солдата военного периода. По словам писателя, чтобы выиграть войну, все матери должны были быть матерями Корнеля. Их следует почитать, вдохновлять и награждать. Они не должны быть такими, какими мы постоянно их видели в межвоенный период: оклеветанные, оскорбленные, осужденные, как безвольные уроды с сухим сердцем. Примером были матери 1914 – 1918 годов. Мать 1939 года, стоя на перроне в день прощания, не сказала сыну: «Иди исполняй свой долг!» [Fonvieille-Alquier 1971: 449] [перевод наш – И. М.]. Автор задается вопросом: не оказалась ли либеральная демократия несостоятельным режимом, в своем естестве неспособным выиграть войну.

П. Микель (P. Miquel) в монографии «*Les secrets de la Seconde guerre mondiale*» (Секреты Второй мировой войны, 1976) делится мнением, что отступающие французские войска в 1940 году принимались за шпионов, так называемой «Пятой колонны». При этом, шпионы великолепно говорили по-французски, собирали сведения для отправки в Германию, занимались саботажем линий связи в тылу и делали все возможное, чтобы внести рассогласованность в

действиях французов и подорвать их боевой дух. Автор подчеркивает, что французы обвиняют «Пятую колонну» во влиянии на высшее французское командование и на чиновников, занимавших важные государственные посты. П. Микель утверждает, что во время войны во Франции существовало от 2500 до 3000 радиоточек, ведущих нацистскую пропаганду, и атакующих национал-социалистов, а миф о «Пятой колонне» только укреплялся благодаря радиопередачам о всемогущих шпионских группах, от которых невозможно скрыться [Miquel 1976: 16] [перевод наш – И. М.]. В качестве примера вспоминается П. Фердонне – знаменитый штутгартский предатель, французский журналист, сопереживавший фашистам.

Ценным мнением делится Ж. Превото (J. Prévotaux) в книге «Un Européisme nazi, 2010» (Нацистский европеизм). Ж. Превото говорит, что несмотря на то, что коллаборационизм проявил себя в 1940 году, его идеи «Новой Европы» и франко-германского сотрудничества, разделяемые фашистами-коллаборационистами, живы и сегодня. Интеллектуалы, поверившие в гитлеровскую Европу, видели в «континентальном объединении» решение, способное разрешить любой кризис. Это было «идеализированным представлением» [Prévotaux 2010: 16] [перевод наш – И. М.].

Русский историк В. Максимов в книге «Де Голль и голлисты, 2014» пишет, что к 1944 году было очень много французов, которым действительно было стыдно за то, как Франция вела себя в годы войны, люди пробуждались от морального сна. Среди сражавшихся в отрядах Сопротивления были, конечно, патриоты Франции, честные люди, которые очень хотели воевать [Максимов 2014: 258].

1.3. Жан-Поль Сартр в годы Второй мировой войны (биография)

Исторические события, на фоне которых начинается литературная деятельность Ж.-П. Сартра вызывает у него прежде всего философские медитации и неприятие откровенно предательских или агрессивных действий французов. Его экзистенциальное чувство, страх перед «конечностью существования» вызывает у писателя уныние и невозможность идентифицировать себя в эпохе. Как философ

он понимает, что в подобных обстоятельствах происходит утрата человеком собственной сути.

«Коричневая чума» была осмыслена Ж.-П. Сартром как разгул разрушительных стихий, которые иногда дремлют, но способны вдруг проснуться и сделать застойное существование совершенно невыносимым. В статье 1944 года «Республика молчания» он пишет: «Изгнание, плен, особенно смерть, ловко замаскированная от нас в пору благоденствия, стали теперь постоянным предметом наших забот; мы постигли, что это вовсе не случайности, которых можно избежать, ни даже опасности, постоянные, и все же внешние: нет, нам пришлось взглянуть на них как на наш удел, нашу судьбу, глубинные истоки нашей человеческой реальности» [Великовский 1967: https://sceptsis.net/library/id_1020.html].

Ж.-П. Сартра торопят назвать философом, рассуждающим о «других» и обо всем, но хочется подчеркнуть, что он в своих литературно-художественных высказываниях очень много говорил о себе. Близких, друзьях и знакомых, о политических событиях, свидетелями которых все они стали. Увлекаясь и идеями то одного, то другого немецкого философа, он приходит к выводу, что описание есть важная «ирреализующая» функция сознания (или воображения). Ж.-П. Сартром в период с 1933 по 1938 год были написаны несколько статей о воображении, в которых он подчеркивает, что видящий субъект тот, кто пользуется своими глазами и своим языком, чтобы выразить то, что он видит.

Любая война для Ж.-П. Сартра пропитана духом несвободы, духом серьезности и зрелости, от чего мыслитель всячески пытался убежать. Конечно, мыслитель рассматривал ситуацию «Странной войны» через призму событий 1914 – 1918 гг. Для Ж.-П. Сартра война олицетворяет *власть отца* – мужскую, грубую, бескомпромиссную, что идет в разрез с его внутренней аполитичностью, продиктованной, как ему самому кажется, слишком развитым в нем женским началом и его детством. В сыновьях, лишенных отцов, он видел дух свободы – взросление без отчуждающего третьего лица. Вторая мировая война, как ему представляется, через мужские коллективы возвращает ему отца, лишает свободы и отбирает в конце концов его мать – Анн-Мари.

Приемная дочь Сартра – Арлетта Элькайм Сартр в предисловии к его дневникам пишет, что философ отправился на фронт 2 сентября 1939 года. Двигаясь в поезде к точке своего назначения, Ж.-П. Сартр, примеривший на себя роль солдата, думал лишь об одном – как будет разворачиваться ситуация, каково будет его «бытие-на-войне» и что означает пересечение той гибельной и грозной точки невозврата – глобальной войны, с которой 25 лет назад столкнулись его соотечественники. Собственно, задаваясь вопросами вероятности выживания, и в силу неординарной, многогранной личности Ж.-П. Сартра, нашедшей выражение в ряде его философских, драматических и прозаических произведений, он и решил запечатлеть все в дневниках, дабы дать конструктивный и правдивый ответ самому себе.

В 1953 году, уже смотря на тот военный период, который ему довелось пережить со стороны, мыслитель пишет такие строки: «Я воевал по собственному образу и подобию: будучи буржуа, я встал на военную стезю по указанию; будучи пацифистом, я ступил на нее пацифистом; будучи антимилитаристом, я хотел воевать простым солдатом (я был антимилитаристом, так как был интеллектуалом); будучи неприспособленным к физическим нагрузкам (косоглазие), я оказался в нестроевом составе. Поскольку мне было тридцать четыре, я служил с резервистами, с женатыми мужчинами, отцами семейств. С другой стороны, странная война отражала наше сокровенное желание не воевать, ведь Гитлер, зная наши чувства, не атаковал, дабы война загнила на корню. Иначе говоря, я отражался в этой войне, которая отражалась во мне и возвращала мне мой собственный образ. В результате я сначала писал о войне, а затем о самом себе. Она превратилась в отступление» [Сартр 2002: 6].

Его дочь отмечает, что в тот момент, видимо подразумевается период призыва (1939), Ж.-П. Сартру не удастся осмыслить войну, ее причины, целесообразность. Он просто смиренно принимает мобилизацию. Подобное смирение впоследствии выражается в идее подлинности как принятии на себя груза историчности без попытки найти хоть какую-то отдушину для побега из ситуации. Его гложут сомнения в собственной мужественности, готовности к столкновению

с войной лицом к лицу, способности стать военным. По этим причинам он прибегает к морали стоиков. И здесь уже идет череда его философских замыслов, приведших, в итоге, к идее сартровской свободы. Стоицизм ведет к подлинности; собственное криводушие, с которым он борется к общечеловеческому криводушию как пороку; от сознания, понимаемого как нехватка бытия – к ничто; от индивидуального к социальному; от укоренившегося бытия-в-себе к вопрошанию и отрицанию.

Ж.-П. Сартр понимает, что не властен над миром, войной, что вероятность гибели вполне осязаема. Он не один раз пишет в дневниках, что фронт довольно близко находится, но подобная деструктивная мысль не парализует его воли, ведь его ожидает по истине выдающуюся писательская жизнь. И где вообще видано, чтобы прославленный полководец погибал, не выиграв своих основных сражений? Иначе говоря, его предназначение носит мессианский характер. По крайней мере, подобные интонации прослеживаются в его дневниках, а еще громче они слышны в автобиографии «Слова» (1964). Испытывая бессилие перед историчностью, в общем-то перед пограничной ситуацией, переполненной от абсурда, философ стремится к преобразованию бытия-на-войне в личный опыт, хотя оно и господствует над его мыслями. «Я отправился в армию стоиком, – говорит Сартр, – это предполагало, что мне пришлось, с одной стороны, перечеркнуть всю прошлую жизнь, а с другой – принять будущее, в котором собственных моих возможностей больше не существовало. «Битком набитого», как здесь говорят. Я принимал себя таким, но не отдавал себе отчета, что подобное положение подразумевало некую восторженную покорность в отношении военных властей, от которых я зависел» [Сартр 2002: 13].

Вместе со своим другом, П. Низаном, Ж.-П. Сартр приходит к выводу, что армия унижает человека. Подобные мысли сменяют прошлые, пропитанные гуманизмом, о бесценности человеческой жизни, которые оказываются основанием глиняного истукана. П. Низан и Ж.-П. Сартр признаются, что им претит не убийство врага, а собственная гибель.

В 1940 году Ж.-П. Сартр попадает в плен в Паду при отступлении французских войск и далее оказывается в концентрационном лагере «Stalag XII-D» (лагерь для военнопленных рядового и сержантского состава), расположенном в Трире, на холме Петрисберга в Германии [Gfüllner, Rostocki, Schwarz 2014: <http://www.soldat.ru/force/germany/camp.html>]. Согласно архивным данным, необходимо было преодолеть 265 ступеней, чтобы достичь лагеря. Сам лагерь представлял собой разнообразного типа деревянные бараки, в которых могло расположиться от 15 до 80 заключенных [Moro: <http://moro.claude.free.fr/treviri/sartre.html>]. Имелись поставленные поперек друг друга кушетки, отопление, электрическое освещение, душевые. Пребывание в лагере не осталось для Ж.-П. Сартра бесследным в творческом плане. В возрасте тридцати пяти лет в мыслителе просыпается театральное призвание. Находясь в лагере для военнопленных, Ж.-П. Сартру удается поставить там вместе с заключенными мистерию «Бариона». С. И. Великовский пишет об этом следующие слова. «Залом, где состоялся дебют драматурга, чьим пьесам вскоре предстояло обойти сцены европейских и американских столиц, был барак за колючей проволокой; первой пробой себя на незнакомом поприще – самодеятельный рождественский спектакль. Текст его остался знакомым лишь товарищам Сартра по заключению предысторией его театра» [Великовский 1967: https://scepis.net/library/id_1020.html].

Мистерия «Бариона» – это самое известное ее название, имела также другие вариации: «Le Fils du tonnerre et Bariona» (Сын грома и Бариона), «Le Jeu de la douleur et de l'espoir» (Игра боли и надежды). При этом второе название фигурировало в оригинальной рукописи. «Бариона» также трактовалась по-разному. В переводе с иврита это дословно означало «сын грома», а если обратиться к Библии, то «Бариона» являлась прозвищем Симона – зачинщика последнего еврейского восстания против римлян. Ж.-П. Сартр рукописи мистерии не сохранил и не преследовал цели последующей ее публикации, поскольку считал ее неудачной. В труде М. Конта и М. Рыбалка «Les écrits de Sartre, 1970» (Очерки о Сартре) говорится, что рукопись была доверена товарищу Ж.-П. Сартра по бараку

– М. Бенару, который, в свою очередь, смог ее воспроизвести и передать аббату Леруа, еще одному заключенному, что и помогло как-то ее распространить [Contat, Rybalka 1970: 46 – 47]. Впоследствии аббат Леруа продал рукопись редактору, который позаботился о ее распространении на черном рынке. Не считая событий в лагере, где была поставлена пьеса, а также постановок в Вашингтоне в 1975 году и Лондоне в 1981, пьеса была опубликована в 1962 году в количестве пятисот экземпляров. В 1967 году Э. Марэско выпустила в свет второе издание мистерии. В 1970 году Ж.-П. Сартр одобрил публикацию и дальнейшее распространение «Барионы» для широкой общественности в труде М. Конта и М. Рыбалка [Joseph 1991: 82]. Постановка пьесы в лагере была не только некой пробой пера Сартра в театральном поприще, но и носила вполне прагматичный характер. Согласно мнениям М. Рыбалка и М. Конта, Ж.-П. Сартр создавал пьесу не в одиночку. Идею создания мистерии философу навеял М. Бенар, мотивируя это возможностью показать его писательский талант. Ж.-П. Сартр согласился в обмен на комнату и еду, особенно учитывая существование в лагере некоторой жилищной иерархии, согласно которой группа артистов могла бы рассчитывать на определенные привилегии.

Конечно, впоследствии Ж.-П. Сартр в своих интервью всячески критиковал структуру и содержание пьесы несмотря на то, что она оказалась успешной и являлась «входным билетом» в театральную жизнь. В книге Д. Оллье «Politique de la prose: Jean-Paul Sartre et l'an quarante, 1982» (Политика прозы: Ж.-П. Сартр и сороковой год) приведены такие слова мыслителя. «*À me voir écrire un mystère, certains ont pu croire que je traversais une crise spirituelle. Non!*»; «*Si j'ai pris mon sujet dans la mythologie du Christianisme, cela ne signifie pas que la direction de ma pensée ait changé, fût-ce un instant, pendant la captivité*» (Увидев меня пишущим мистерию, многие подумали, что я преодолевал духовный кризис. Нет! Если я и поместил мой сюжет в христианскую мифологию, это не означает, что изменилось направление моей мысли, будь это даже в момент моего пленения) [Hollier 1982: 266] [перевод наш – И. М.].

Пребывание Ж.-П. Сартра в военном лагере оказалось непродолжительным, около девяти месяцев. Ему удастся добиться репатриации во Францию, сославшись на ухудшение зрения. В книге К. Стефана «Англия и Франция: мы любим ненавидеть друг друга» (2017) автор подчеркивает, что подобный ход писателя впоследствии был поставлен под сомнение членами «Сопротивления». «Это, конечно, можно было бы истолковать как разумный предлог для побега, но участники «Сопротивления» позже найдут это скорое освобождение крайне подозрительным» [Стефан 2017: <https://history.wikireading.ru/83620>]. Ходили даже, распушенные коммунистами, слухи об освобождении Ж.-П. Сартра благодаря П. Дрие Ларошелю. Хотя подобный слух предположительно оказался ложным, поскольку П. Дрие Ларошель заинтересовался творчеством Ж.-П. Сартра только после просмотра пьесы «За закрытыми дверями» в 1944 году.

Современные французские исследователи Ж.-П. Сартра довольно критически относятся к военному этапу его биографии и задаются вопросом о степени ангажированности данного автора. Например, Н. Монин, рассуждая о вкладе Ж.-П. Сартра в «Сопротивление», считал, что Ж.-П. Сартр никогда не был видным членом «Сопротивления», что бы ни писали о нем американские газеты во время его первой поездки в США в 1945 году, тем самым способствуя еще большему укреплению его репутации и в Европе, но и не опровергал публикуемые в них сведения. Его личное сопротивление сводилось скорее к намерениям, нежели к поступкам, если к таковым не причислять его литературную деятельность. То обстоятельство, что во времена оккупации Сартр получил от германской цензуры разрешение поставить «Мух», легло в основу разгоревшейся после войны полемики о том, какие же шаги он, собственно, предпринимал как член движения «Сопротивления». Сегодня критики Сартра признают, что текст «Мух» недвусмысленно свидетельствует о его враждебном отношении к оккупантам. Но это никоим образом не отрицает того обстоятельства, что немцы посчитали эту пьесу совершенно безобидной. Налицо объективный факт, который следует принимать во внимание, особенно если учесть, что многие интеллектуалы за свои

труды попросту сложили головы. Так что политикой Сартр начинает заниматься уже после войны [Монин 2018: 47].

На Ж.-П. Сартра сыпались упреки в пассивности во время войны, а те вещи, которые ему и его сторонникам удалось осуществить, по мнению критикующих, оказывались недостаточными в рамках трагедии, потрясшей Францию. Напомним, что весной 1941 года, Ж.-П. Сартру сразу после возвращения из плена, удается организовать в Париже группу сопротивления «Социализм и свобода». Изначально в эту группу входило несколько молодых людей. Р. Арон невысоко оценивает деятельность «Социализма и свободы», называя ее «сопротивлением кафе «Флор» [Gerassi 1992: 261]. Р. Арон подчеркивает крайнюю удаленность организации от оккупационной реальности. Ж. Шазла – один из студентов в этой группе утверждает, что к осени 1941 организация фактически прекращает свое существование. Ее бессмысленность и бесполезность объясняются укреплением настоящего «Сопротивления», поддерживаемого коммунистами и голлистами [Cohen-Solal 1991: 159 – 178]. Подробно о «Социализме и свободе» пишет А. Коэн-Солаль в книге «Sartre: a life, 1991» (Сартр: жизнь). Д. Бейр в биографии С. де Бовуар «Simone de Beauvoir: A Biography» (1991) ссылается на мнения членов сартровской ячейки и свидетельства современников, причастных к ней. В книге «Jean-Paul Sartre: Hated Conscience of His Century, 1992» (Ж.-П. Сартр: Ненавидимое сознание его столетия), Д. Жерасси, записавшего несколько сотен часов интервью с Ж.-П. Сартром, его коллегами и оппонентами также пытается дать беспристрастную оценку событиям в жизни мыслителя.

Философия, разрабатываемая мыслителем в годы войны, некое переосмысление и преобразование мыслей А. Бергсона, М. Хайдеггера, Э. Гуссерля и других связана скорее не с отказом от индивидуализма в пользу социализма, а с попыткой создания философии для жизни, которую он обязан исповедовать и придерживаться. Война потворствует решимости Ж.-П. Сартра избрать этот философский путь. Все предыдущие довоенные философские мысли никак не подходили для «дня сегодняшнего», дату которого Ж.-П. Сартр указывал в своих тетрадях, располагаясь в классе, ожидая очередной передислокации войск. Война

внесла свои коррективы, оказала существенное внешнее влияние. Феномен войны должен был отразиться в философии и впоследствии драматургии. Бытие-на-войне, Сартр-философ, Сартр-политик, Сартр-часть-исторической-эпохи – все это подгонка под абсолютно любого человека в ситуации. «Никогда еще мы не были так свободны, как во время немецкой оккупации», – пишет Ж.-П. Сартр [Сартр 1944: <https://proza.ru/2013/03/15/2048>]. Данное, по своей сути, парадоксальное высказывание комментируется в статье «Республика молчания» и имеет очевидное пересечение с самоопределением мыслителя – разработкой в военные годы философии свободы войне присущей.

На первых страницах своего дневника Ж.-П. Сартр самоиронично называет себя стойком. Фактически, философ со свойственной ему склонностью к самоанализу и пониманию своего места в мире использует данное определение в качестве предохраняющего механизма психологической защиты. В метеорологическом отделении, в которое Ж.-П. Сартру удалось попасть, служат рядовой Петер – предприниматель из Парижа, капрал Поль – преподаватель в лицее, старший сержант Ноден, мобилизованный из деревни и славящийся взрывным характером. В то же время, Ж.-П. Сартр, находясь в непривычном для него мужском окружении, стремится к достижению подлинности бытия, где-то даже отдаляясь от своих сослуживцев. Он понимает, что выбор метеорологических войск – «способ выйти сухим из воды», как он сам признается [Сартр 2002: 15]. Он осознает, что позиция трех его военных товарищей схожа, но, как он сам отмечает, желание «открыть прения» являются издержками его профессии [Сартр 2002: 15]. Сам он ни раз делает это, упражняясь в искусстве спора для оттачивания тех или иных философских умозаключений, даже осознавая, что порой он теряет позиции, но довольствуясь локальной психологической победой над оппонентом, выигранной хитростью. Конечно, его сослуживцы сетуют на все лишения военной службы, на решения командования, на поведение офицеров, на стагнацию, на настроения в обществе, и Ж.-П. Сартра сия чаша не минует. Его тактика заключается в ведении дневника, где в письменной форме он занят тем же. Война заставляет его понять и принять на себя всю тяжесть историчности своего

существования. Такое мнение разделяют и французские исследователи. Например, Н. Монин в книге «Сартр» (2018) пишет следующие слова: «Однако мало-помалу философ начинает понимать, что также является свидетелем своей эпохи – может, даже серым и незаметным, но все же свидетелем – для миллионов людей, переживающих те же события, что и он, и пребывающих точно в таком же состоянии души» [Монин 2018: 39].

Война, которую Ж.-П. Сартр переживает, принадлежит ему, как и французскому обществу. «Мы заслужили эту войну», – пишет он в «Бытии и Ничто» [Сартр 2015: 820 – 821]. В двадцатые и тридцатые годы он бежит от нее в сторону неподлинности, отрицает ее, собственно, как и бытие-к-смерти. Все эти мысли терпят крах в условиях войны, они неподлинны. Ж.-П. Сартр подчеркивает, что вся Франция страдала от этой неподлинности, никто не верил и не хотел повторения событий Первой мировой войны и уже не французского, но немецкого реваншизма. Ж.-П. Сартр уверен, что страна заранее готовилась проиграть. «Сегодня никакое поражение не в состоянии привести в разброд наши умы: мы мобилизованы также и на то, чтобы помыслить самые страшные поражения. С 18 по 39 год поливали грязью всех участников Большой Войны: поливали грязью командование, поливали грязью тыл, поливали грязью инициаторов мира, даже солдат поливали грязью. Так было еще полгода назад – еще три месяца назад. Мало того, что Франция была мобилизована для поражения, она утратила ценности, ради которых стоило бы воевать. <...> Но ведь это был самый полный развал. Не было больше ни партий, ни связных идеологий. Повсюду общественное недовольство» [Сартр 2002: 160 – 199]. С. Л. Фокин в комментарии данному высказыванию Ж.-П. Сартра говорит, что «Странная война» была не войной ради чего бы то ни было, а войной против самой возможности войны, войной тем более абсурдной, что она, настоящая война, уже шла полным ходом. Именно абсурд войны толкает Сартра к самоанализу, который помогает ему обнаружить абсурдность своего довоенного существования [Сартр 2002: 788].

Ж.-П. Сартр убежден, что война овеществляет человека. Она подменяет суть вещей, и все то, что было «гражданским» по способу бытия теперь делается «по-

военному». Вспоминая персонажа из «Тошноты» – Самоучку, Ж.-П. Сартр на его примере приходит к пониманию социализма. Война есть социализм, и она более не оставляет места ни аристократическому, ни индивидуальному. Эта идея подтачивает его стоицизм. Более глубокое ее постижение происходит уже после плена. Эту идею более нельзя воспринимать как холеру, на что ему указывает С. де Бовуар, она – человеческое творение, а, значит, мерить ее нужно гуманистически, а не культурно. Война – это каждый индивид. Социалистическая составляющая войны побуждает мыслителя уже рассчитывать не только на себя, но и других. Следовательно, у него появляется необходимость в рассмотрении «метафизического оптимизма».

Сартровский «метафизический оптимизм» представляет из себя ряд экзистенциально-психологических надстроек, заключающихся в чтении биографий исторических личностей, в идее предназначения и в проекте вечного саморазвития. В «Бытии и Ничто», Ж.-П. Сартр называет это латинским словом «*conatus*». «Метафизическая гордыня» – элемент «метафизического оптимизма» есть «гордыня *cogito*», не позволявшая ему отчаяться, и входящая в концепцию свободы. Отчасти Ж.-П. Сартром уделяется внимание и идее смерти, но в театре «Странной войны» она является очень отдаленным феноменом и имеет такое же несущественное значение, как и факт рождения. «Метафизический оптимизм» Ж.-П. Сартра оказывается тоже неким проходящим этапом его жизни на войне. Хотя прощаться с ним и достигать подлинности бытия он не торопится. Подлинность достижима только посредством отчаяния, а дневник является побегом от войны. Выбор между подлинностью и неподлинностью остается краеугольным камнем в военной жизни Ж.-П. Сартра. Философ пишет об опасности ведения дневника, особенно сильно это им ощущается после разговора с капитаном Мюнье, который обесценил всю работу метеорологической службы, назвав его и сослуживцев «потерянными для армии людьми» [Сартр 2002: 799]. Теперь только работа над первым томом «Дорог свободы» представляет для него ценность и, даже находясь перед выбором ехать на фронт или писать роман, он склоняется к последнему. Никто при этом не гонит его на фронт, это только его рассуждения на тему

невозможного сценария его военной жизни, т.к. проблемы со зрением никак не способствовали его появлению на передовой.

Конечно, Ж.-П. Сартр в своих дневниках задается разными философскими вопросами, очень многие из которых, например, бытие-для-себя, бытие-в-себе, ничто, движущие силы, мотив», отрицание и другие обнаружатся в «Бытии и Ничто». Он дает множество характеристик «странной войне» – «призрачной», «тотальной», «новой», лишенной накопленных веками традиций. Размышляет о классическом стиле, биографиях «великих», эротизме, оттачивает свое писательское мастерство. Учитывая наличие только шести его дневников, впоследствии прослеживаются более редкие и краткие записи мыслителя, возможно вызванные изменением военной обстановки.

На Ж.-П. Сартра сыпались упреки в пассивности во время войны, а те вещи, которые ему и его сторонникам удалось осуществить, по мнению критикующих, оказывались недостаточными в рамках трагедии, потрясшей Францию. При создании весной 1941 года в Париже группы сопротивления «Социализм и свобода», в нее входило несколько молодых интеллектуалов: Ж.-Л. Бост, Ж. Пуйон, сестры Козакевич. Впоследствии к группе присоединились М. Мерло-Понти, Ж.-Т. Дезанти и его супруга, Ж.-Б. Понталис, Ж. Канапа, Р. Леви, Ф. Кюзен, И. Пикар. Двое последних погибли от рук фашистов. Идеологическим аппаратом организации служила борьба с Виши и отказ от пособничества оккупантам. Деятельность заключалась в собраниях в кафе или гостиницах, где Ж.-П. Сартр предавался раздумьям о будущем Франции и, поскольку эта тема была настолько животрепещущей для него, он занимался разработкой послевоенной конституции, регламентирующей статус основных государственных институтов. Один из экземпляров конституции был отправлен в Лондон генералу Ш. де Голлю. Предположительно, что сартровская конституция затерялась, а остальные экземпляры были уничтожены, в силу опасений из-за возможных обысков. Также велась работа по созданию и распространению агитационных листовок среди населения, в том числе среди оккупантов.

Философ В. Янкелевич в интервью газеты «Либерасьон» также критически отзывается о военном периоде жизни Ж.-П. Сартра. Он утверждает, что во время войны тот ничего не сделал, и вся ангажированность философа продемонстрировала себя только в послевоенный период, тем самым Ж.-П. Сартр пытался компенсировать комплекс пассивности [Jankelevitch 1985: 35]. М. Фуко также критикует несостыковки философии мыслителя, представленной в дневниках и в «Бытии и Ничто». Если в дневниках, Ж.-П. Сартр пишет о подлинности, которую он постигает на фронте, и требует постоянства в индивиде, то извечная гонка сознания и бытия постоянства не порождают [Eribon 1994: 163 – 183]. Конечно же, на подобные выпады был дан ответ С. де Бовуар, Ж.-Л. Боста, Ж. Пуйона, парирующих фактами образования «Социализма и Свободы» и смертью Ф. Кюзен, И. Пикар. Хотя среди исследователей Ж.-П. Сартра бытует мнение, что подобные выпады в сторону мыслителя и образование некоего подобия «дела Сартра» могут объясняться крахом левых радикалов, а философ, в силу масштаба его личности и влияния на французскую интеллектуальную мысль XX века, является прекрасной мишенью. В «Бытии и Ничто» Ж.-П. Сартр касается проблематики смерти и говорит о том, что бытие мертвеца навсегда остается в-себе и никак не может ничего противопоставить для-себя-другого.

Существует, по крайней мере, еще один на сегодняшний день скандальный эпизод в военном периоде жизни Ж.-П. Сартра – развитие преподавательской карьеры философа. Немецкая исследовательница И. Гальстер смогла пролить свет на данный эпизод, изучая архивы. Скандал был связан с тем, что Ж.-П. Сартр смог занять пост преподавателя-еврея А. Дрейфуса-ле-Фуайе, потомка того самого Дрейфуса, чье «дело» на рубеже XIX – XX веков раскололо французское общество на два лагеря. И. Гальстер решила заняться поистине грандиозным проектом по пересмотру всего военного периода в жизни Сартра, рассматривая нелицеприятные моменты прошлого философа [Galster 2000: 149 – 169]. Конечно же, это способствовало разжиганию новых споров вокруг культа личности мыслителя. Стоит отметить, что события во Франции и в остальных странах, пострадавших от ужасов фашизма, никак нельзя сравнивать с тем, что происходит в политике и

обществе в этих же странах сегодня, когда в мире проповедуются всеобщая толерантность и равенство для всех и вся. В XXI веке, во Франции скандал вызвал бы резонанс. В 1941 году под пятой фашизма, итогом мог бы стать лагерь и жестокая смерть.

В любом случае это время обладает особой ценностью для философа, определенной точкой невозврата. В 1975 году, Ж.-П. Сартр, рассматривающий данный этап как бытие-для-себя-в-себе или, иначе выражаясь, в виде застывшего прошлого, выносит свой категоричный вердикт: «В самом деле, война разделила мою жизнь надвое. Она началась, когда мне было тридцать четыре года, а закончилась, когда мне было уже сорок, и это в самом деле был переход от юности к зрелости. В то же время война открыла мне некоторые аспекты моего я и мира» [Сартр 2002: 786]. Об этом периоде своей жизни Ж.-П. Сартр уже посмертно делится с читателем в своих дневниках, которые так и называются «Дневники странной войны, сентябрь 1939 – март 1940» («Carnets de la drôle de guerre») (1983). Публикацией дневников занималась его приемная дочь – А. Элькаим-Сартр. Однако опубликовать полностью 15 дневников не удалось, т.к. большая часть из них была безвозвратно утеряна. Сначала опубликовали пять дневников, и затем еще один – самый первый, находящийся в частной коллекции.

Выводы по главе 1

В главе 1 «История в памяти» рассказывается о трагических событиях Второй мировой войны, связанных с разгулом сил фашизма, дегуманизацией, жертвами и целенаправленным истреблением людей, перечеркиванием человеческих ценностей, догматов и заповедей, которые смогли быть в конце концов преодолены благодаря отданной за победу, за мир чудовищной цены, напоминающей о себе вот уже много десятков лет. «Тема войны» не потеряла своей актуальности сегодня. Литература, описывающая весь трагизм этого события, и воспевающая героизм простых людей, ангажированных в нее часто не по собственной воле, и ощутивших невнятность и тяготы бытия, его подлинность демонстрирует в случае Ж.-П. Сартра контрастность добра и зла, его философский подход к живому наследию произошедшего.

В параграфе 1.1. «**Война как тема литературного произведения**» с литературоведческой точки зрения термин «тема» трактуется как «существенный компонент художественной структуры, аспект формы, опорный прием». В разные десятилетия XX века тема войны трактуется по-разному. Здесь отчетливо заметен жизненный материал, взятый для изображения вымысла на страницах романов, фиксация важных художественных аспектов произведения, проявленных с помощью ключевых слов и актуализации современных автору событий, позволяющих имплицитно донести ту или иную мысль. Каждое слово для писателей этого периода важно и ценно.

Неоспоримо многостороннее видение войны французскими авторами, писавшими до оккупации, во время «Сопrotивления» и после окончания войны. Для французов «странная война» стала печальной страницей истории, что не могло не вызвать живого отклика в литературе. Многие о войне сказали: Л. Арагон, А. Мальро, А. де Сент-Экзюпери, Ж. Жироду, Ж. Ануй, Веркор (Ж. М. Брюллер), Р. Мерль, Ф. Мориак, К. Мориак, П. Модiano и другие. Война для многих авторов выдвигает сверхтему и играет роль рупора, провозглашающего как сокрушительное поражение, так и призыв к дальнейшей борьбе и Сопrotивлению.

Несмотря на грозные события, постигшие Францию, дух французов сломлен не был.

В параграфе 1.2. «Современные историки о Второй мировой войне» дан краткий обзор событий «странной войны», приведших к капитуляции и оккупации Франции, представлены современные точки зрения историков, членов «Сопротивления», политиков, касающиеся этого периода, показаны франко-немецкие отношения, необходимые для понимания жизни среднестатистического француза, обеспокоенного чем-то личным или же судьбой страны. Иностранные и отечественные исследователи придерживаются разных мнений, связанных с поражением Франции, как совпадающих, так и весьма различных. Так, например, К. фон Типпельскирх в книге «История Второй мировой войны» (1954), А. Моруа в монографии «История Франции» (1960), полагают, что поражению Франции в войне послужил ряд предпосылок: критические просчеты командования в прогнозировании, стратегические и тактические ошибки, несогласованность с союзниками, неудовлетворительная работа с разведанными, государственный раскол, экономические трудности, безусловный упадок духа французского народа после существенных потерь в тяжелой Первой мировой войне и нежелание признавать опасность реальности немецкой агрессии, фашизма, реваншизма. Ф. Гренье в своем дневнике «Le journal de la Drôle de guerre. Septembre 1939 – juillet 1940, 1969» (Дневник «Странной войны». Сентябрь 1939 – июль 1940) и Ж. Дюкло в книге «Les Mémoires: dans la bataille clandestine, 1970» (Мемуары: скрытое противостояние) пишут о тяжелом французском бремени, отсутствии враждебности к захватчикам и готовности уживаться с ними, лишь бы закончить войну в кратчайшие сроки, что, в итоге, привело французов к службе А. Гитлеру в течение четырех лет. Иные историки, такие как: Ф. Фонвей-Алькье в труде «Les français dans la drôle de guerre, 1971» (Французы во время «странной войны»), П. Микель в монографии «Les secrets de la Seconde guerre mondiale, 1976» (Секреты Второй мировой войны) прибавляют к сказанному изначально несостоятельность либерального режима, антикоммунизм, лживую французскую прессу, пропаганду, играющие на руку оккупантам, и осуждают нерешительность французов. Ж.

Превото в книге «Un Européisme nazi, 2010» (Нацистский европеизм) убежден, что идеи «Новой Европы» не преодолены и по сей день, а их дальнейшее развитие может привести к катастрофе.

В параграфе 1.3. **«Ж.-П. Сартр в годы Второй мировой войны (биография)»** говорится о мобилизации философа и о его стоическом отношении к войне как к чему-то, что нужно «пережить подобно тому, как переживают холеру». Военное время служит для мыслителя точкой приложения его философских идей. Сев за первый том известной трилогии «Дороги свободы» и продолжая вести дневники (в них не только личные переживания, взаимоотношения с сослуживцами и близкими, но и философские идеи «Бытия и ничто»), Ж.-П. Сартр постигает по-своему «идею подлинности бытия и принадлежности каждого индивида к истории.

Война разделяет его жизнь на «до» и «после». Мысль Ж.-П. Сартра переживает безусловную эволюцию, и сам мыслитель вступает в свой собственный «возраст зрелости». Переход от индивидуального к социальному, от подлинности к неподлинности, отслеживание сознания и бытия. Философ не перестает размышлять и воображать себе ситуации, в которых он бы решился отправиться с винтовкой на фронт, если бы его допустили (у него были проблемы со здоровьем). Впоследствии, подобное внутреннее переживание и представление тех или иных ситуаций на войне реализовывается в его драматургии и прозе. Фактически, война для Ж.-П. Сартра становится настоящим «вызовом», обращенным к его внутренней свободе. Многое ему диктует не воля и индивидуализм, а непосредственность ощущения бытия, по сути – пограничная ситуация, в которой сначала находится он сам, а не герои его произведений. Переживание исторического момента и стоическое терпение, помогающее в ощущении подлинности бытия – настоящее испытание патриотизма.

ГЛАВА 2.

ВОЙНА: ПРЕДЧУВСТВИЕ И РЕАЛЬНОСТЬ

2.1. «Дороги свободы» Ж.-П. Сартра как экзистенциальная проза о приближении войны (проблемы выбора жизненных ценностей)

В середине XX века царит еще такой тип культуры, когда возможно сочетание высокой пробы литературности с искренностью раскрытия себя перед публикой. К сожалению, приходится констатировать, что сейчас происходит утрата интереса к работе философов по разным причинам (темп жизни; информатизация), и потому тем более ценным кажется творчество писателя-философа Ж.-П. Сартра, который боролся за достижение истины, философского ее восприятия, одному ему известным путем. Философия, имеющая литературную привлекательность, способность к содержательным инсайтам, повышает интерес к реальной значимости мысли.

Ж.-П. Сартра торопят назвать философом, рассуждающим о «других» и обо всем, но хочется подчеркнуть, что он в своих литературно-художественных высказываниях очень много говорил о себе, близких, друзьях и знакомых, о политических событиях, свидетелями которых все они стали. Увлекаясь идеями то одного, то другого немецкого философа, он приходит к выводу, что описание есть важная «ирреализующая» функция сознания (или воображения). Ж.-П. Сартром в период с 1933 по 1938 год были написаны несколько статей о воображении, в которых он подчеркивает, что видящий субъект тот, кто пользуется своими глазами и своим языком, чтобы выразить то, что он видит.

В июле 1938 года Ж.-П. Сартр писал своему ближайшему другу и единомышленнику С. де Бовуар: «Я вдруг нашёл разом сюжет для моего романа, его масштаб и название. Всё так, как вы желали: роман посвящён свободе» [Сартр 1997: 5]. «Дороги свободы» (1945-1949) – незавершенная тетралогия Ж.-П. Сартра, в которую мыслитель вложил основные положения своей экзистенциальной философии, прежде всего, учение о свободе, подлинности человеческого существования. Эти идеи заложены в характеры и поступки основных героев его романов. Стоит также отметить, что автор долгое время подбирал название к

законченной трилогии, слово свобода было тогда у многих на устах, неслучайно оно в конце концов появилось в названии серии романов «Дороги свободы» («Les Chemins de la liberté»).

По свидетельству С. де Бовуар, изначально в качестве общего названия трилогии Ж.-П. Сартр избрал «Люцифер» («Lucifer»); первый том должен был называться «Бунт» («La révolte»), второй том – «Клятва» («Le serment»). Эпиграфом должна была послужить фраза: «Наше несчастье в том, что мы свободны» [Сартр 1997: 5]. Ж.-П. Сартр объяснял, что название романа должно намекать «на человека-одиночку, кого-то отличного от других, но при этом обреченного и проклятого». Интеллектуальный и духовный мир Ж.-П. Сартра был лишен религиозности, он не верил ни в Бога, ни в черта, и название «Люцифер» было задумано, лишь как указание на масштабность мифа создаваемой эпопеи, на фаустовское видение мира. Склонность Ж.-П. Сартра к немецкой литературе очевидна, ее не надо доказывать. Символически Люцифером мог быть обозначен главный герой романа – Матье Деларю. Этимологически Люцифер означает «несущий свет», а Матье – это просвещенный человек, профессор философии, собственно, как и сам Ж.-П. Сартр, интеллектуал, который стремится видеть мир ясно, независимо от жизненных обстоятельств [Сартр 1997: 6]. Война, которая должна вот-вот разразиться на страницах романа, лишь усугубляет убежденность главного героя в том, что она значима лишь для Бога, которого нет.

Первый том, названный «Возраст Зрелости» («L'âge de raison»), нес идею также и первоначального его названия, т. е. «бунта» («La révolte»). Автор хотел показать активные выступления главного героя против общественной морали и социальных условностей, а также и бунта против собственного «я», как члена общества. Изначальное название «Бунт» первого тома романа свидетельствовало об уникальном мировидении главного героя, стремящегося выстраивать свою жизнь, согласно собственному кодексу, своду принципов, ведомых только ему и ценных только для него, что изначально ставило его в оппозицию по отношению к окружающим. Однако все более приближающееся начало войны, объявленная мобилизация, ее дыхание повсюду в Европе, заметное даже на изначально мирных,

суетливых улицах Парижа, уравнило главного героя в его сознании со всеми остальными людьми.

Второй том – «Отсрочка» («Le sursis»), первоначально именовался «Клятва» («Le serment»). Слово «клятва» должно было восприниматься как отсылка к философии Ж.-П. Сартра, считавшего, что характер индивида и есть клятва. Военные события второго тома эпопеи побуждают главного героя романа, Матье «клятву нарушить». Война быстро превращает личное, сугубо индивидуальное в общественное, не сразу доступное в понимании. Сам герой приходит к горькому и вполне реальному выводу о том, что война перемалывает людей, ставит точку в их жизнях, независимо от их социальной среды, убеждений.

Действие первой части романа «Возраст зрелости» происходит, примерно, в том же временном отрезке, когда у писателя и возникла идея романа. Эпопея охватывает сорок восемь часов, а само действие происходит, 13 июня 1938 года. На тот момент, Ж.-П. Сартр намеревался наметить сюжеты даже двух томов, где действие не должно было выходить за рамки частной жизни персонажей. Исторические же события (война в Испании, нацизм) – должны были быть представлены читателю лишь косвенно и прямо никак не влиять на судьбы персонажей. Но этот замысел автор не осуществил. По словам С. де Бовуар, сартровский проект сменил свой метафизическую направленность на историческую. При этом, он все же, сохранил содержащийся в нем нравственный посыл [Сартр 1997: 6]. Ж.-П. Сартр безгранично доверял своей супруге и позволял ей вносить коррективы в текст романа. Любовница главного героя Матье Деларю – Марсель Дюффе была доработана как персонаж С. де Бовуар.

В 1939 году, вслед за первым томом романа окончательно закрепляется название «Возраст зрелости»: это 23 августа 1939 года, когда был обнародован так называемый пакт Молотова-Риббентропа (договор двух стран о ненападении, имеющий, однако, секретную часть о разделе территорий в случае военных действий). Для всех граждан Франции в этот исторический момент возрастает уверенность в неминуемой войне, и будущий роман писателю уже мыслится как трилогия о «Дорогах свободы». Первая часть «Возраст зрелости» повествует о

личностном кризисе Матье Деларю, вторая «Отсрочка» – об историческом моменте подписания так называемого «Мюнхенского сговора»¹, означавшем, что начало войны не за горами, третья «Смерть в душе» – о начавшейся войне во Франции. Долгое время Ж.-П. Сартр перерабатывает первый том романа, редактирует его. В конце концов, ему даже приходит в голову мысль еще раз переименовать весь роман, назвав его «Величие» («La grandeur»). Оно, возможно, звучало бы иронично, если иметь в виду развитие характера Матье, но и подчеркнуло бы философскую и историческую глубину всей трилогии [Сартр 1997: 7].

10 мая 1940 года началось немецкое вторжение во Францию. Ж.-П. Сартр продолжал редактировать свою рукопись вплоть до взятия его в плен. Это случилось 21 июня 1940. Он, как многие его соотечественники, надеялся на возможную победу армий союзников, а значит на торжество демократии и скорейшее освобождение [Сартр 1997: 7]. В плену Ж.-П. Сартр находился сначала в Баккара (Франция), а затем, с середины августа 1941 года в Трире (Германия). Стоит отметить, что жизненные пути двух героев его третьего тома «Смерть в душе» – Брюне, члена коммунистической партии, и Шнейдера, бывшего члена КП, скрывающего это, – прошли в тех же местах.

По отдельным сохранившимся письмам той поры можно судить о духовной силе писателя. Свой лагерный опыт он использовал при создании образа Брюне в третьем томе романа, безусловно, с учетом психологических и идеологических различий между собой и активным членом коммунистической партии. Как бы парадоксально это ни звучало, Ж.-П. Сартр обрел в лагере опыт солидарности, взаимопомощи, тесного общения и подлинных чувств. [Сартр 1997: 7]. Многие литературные критики сходятся во мнении, что Матье Деларю в романе несет черты самого Ж.-П. Сартра. В Матье можно увидеть второе «я» автора. Хотя главный герой не является его точной копией, но он в полной мере вбирает в себя черты личного кризиса Ж.-П. Сартра, который, как раз, сам входил в свой «возраст

¹ «Мюнхенский сговор» - соглашение, подписанное 30 сентября 1938 г. главами правительств Германии, Италии, Великобритании и Франции. Подразумевало отторжение от Чехословакии пограничной Судетской области с преобладающим немецким населением и передачу ее Германии.

зрелости» в 1935 – 1936 годах. Как пишет Ж.-П. Сартр в своих военных дневниках, окончательный, его собственный переход от молодости к зрелости происходит к моменту окончания войны.

«Возраст зрелости» – правдоподобный литературный документ, роман, повествующий о настроениях во французском обществе накануне мюнхенского кризиса. В романе описывается безмятежная парижская жизнь в преддверии надвигающейся лавины фашизма и дальнейшей Оккупации. «Нерешительность, безволие, духовная слабость, желание жить одним днем, бесполезность ума, растерянность – все это присуще французам в конце 1930-х годов», – пишет Ж.-П. Сартр [Сартр 1997: 8].

Французский критик Н. Кормо (N. Cormeau) в книге «Littérature existentialiste: le roman et le théâtre de Jean-Paul Sartre, 1950» (Экзистенциальная литература: роман и театр Ж.-П. Сартра) убежден, что в «Дорогах свободы» Ж.-П. Сартр рисует портрет человека своего времени эпоху, которое его определяет. Этот роман включает в себя и немецкую феноменологию, и экзистенциализм, и тревогу Кьеркегора, (своеобразно изображенную Кафкой в его романах), но также и пессимизм, и брутальность американского романа. Скорее всего речь могла идти о Э. Хемингуэе [Cormeau 1950: 36] [перевод наш – И. М.]. А о главном герое Н. Кормо говорит как о человеке, принявшем идею смерти как путь, открывающий перспективу свободы.

М. Крэнстон (M. Cranston), посвятивший Ж.-П. Сартру монографию «Sartre, 1962» (Сартр), считает «Дороги свободы» чем-то вроде «гобелена, с вытканым на нем рисунком путей к свободе разных личностей» [Cranston 1962: 67] [перевод наш – И. М.]. Матье движется от одних идей о свободе к другим, все более для него непонятным. М. Крэнстон уверен, что ни один из описанных путей к свободе у Сартра не является правильным. Ему кажется, что читатель кое-что усвоит из процесса возникновения противоречий в поведении героев, и он поймет, что направление, в котором мыслит Ж.-П. Сартр – ошибочно. [Cranston 1962: 67] [перевод наш – И. М.]

К. Саваж (K. Savage) в монографии «Malraux, Sartre and Aragon as political

novelists, 1964» (Мальро, Сартр и Арагон как политики-новеллисты) придерживается мнения, что «Возраст зрелости», возможно, самая удачная часть романа, в ней быстро развивается действие, совмещены психологический анализ, портреты множества персонажей с его философией, как это, например, видно было в «Бытии и ничто». К. Саваж считает, что, обнажая отрицание ответственности персонажей даже перед собой, Ж.-П. Сартр одновременно подводит читателя к пониманию отрицания политической ответственности гражданина во Франции в 1930-х годов. Ж.-П. Сартр морально осуждает довоенную Францию и уподобляет ее поражение Армагеддону² [Savage 1964: 23] [перевод наш – И. М.]. Матье предстает, по мнению автора, «политическим персонажем», так как несмотря на свою пресловутую свободу как единственную важную цель его жизни, он не может отказаться от политики. Она все равно маячит где-то на заднем плане и является более безотлагательной, нежели личные планы героя» [Savage 1964: 24] [перевод наш – И. М.].

А. Моруа в книге «От Монтеня до Арагона, 1967» пишет, что в книге Ж.-П. Сартра именно война открывает Матье необходимость «всеобщей ответственности». И Матье, по мнению А. Моруа, обнаруживает свою причастность к поражению Франции, особенно, когда он попадает в лагерь людей, промолчавших в момент, когда требовалось действовать. «Убогая свобода Матье оказывается лицом к лицу с мировой проблемой, непосредственно ее затрагивающей» [Моруа 1967: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/morua-franciya/zhan-pol-sarttr.htm>].

М. Конта (M. Contat) и М. Рыбалка (M. Rybalka) в объемном исследовании творчества Ж.-П. Сартра «Les écrits de Sartre, 1970» (Очерки о Сартре) пишут, что «Дороги свободы» следуют за «Тошнотой», а Матье, по сути, есть развитие образа Рокантена. Роман этот «скандальный», поэтому издается он только в конце 1944 года. Во времена петеновского Виши его издание было бы просто невозможно.

² Армагеддон (здесь) – это место, где, согласно библейским пророчествам, должна будет происходить последняя война на Земле перед пришествием Мессии.

Первый том романа делает акцент на личных проблемах группы индивидов, которых можно идентифицировать, в некоторой степени, как близких Сартру «знакомых», считают исследователи. Вторая же часть этой книги прямо повествует о мюнхенском кризисе [Contat, Rybalka 1970: 114] [перевод наш – И. М.].

Ж. Лекарм (J. Lecarme) в сборнике статей «Les critiques de notre temps et Sartre, 1973» (Современная критика и Сартр), включающем мнения разных авторов и самого Ж.-П. Сартра о романе, подчеркивает существование разных социальных групп периода с 1938 года по 1944. Правильно выбранная дорога ведет их к освобождению Парижа, а возможно, и к открытию самих себя. Роман «иллюстрирует» условия настоящего освобождения. Ж.-П. Сартр показывает контрастность событий первого тома с обманчивым счастьем их персонажей и растерянность его героев во второй части романа [Lecarme 1973: 21] [перевод наш – И. М.]. М. Бланшо (M. Blanchot) в том же сборнике, в статье «Les romans de Sartre, 1945» (Романы Сартра) дает оценку первым двум томам романа, (третий на тот момент еще не был опубликован). М. Бланшо считает, что в «Возрасте зрелости» и «Отсрочке» Ж.-П. Сартр перестает думать о художественных особенностях произведения, а его теоретические изыскания не закончены и находятся на распутье [Lecarme 1973: 62] [перевод наш – И. М.].

Ф. Жорж (F. George) в монографии «Deux études sur Sartre, 1976» (Два исследования Сартра) заявляет, что у Ж.-П. Сартра были как интуиция, так и вера. Это противоречащие друг другу чувства, но именно они определили строй этого произведения [George 1976: 173] [перевод наш – И. М.].

Вот сцена с девушкой, ожидающей автобуса. Она наблюдает царящую вокруг нее суматоху: это «пребывание между двумя планами: еще одна минута, одинаковая для всех. Реальность всех этих индивидов – быть идентичными экземплярами «одного ожидания», – считает Ф. Жорж [George 1976: 173] [перевод наш – И. М.].

Л. Г. Андреев в своем труде «Ж.-П. Сартр. Свободное сознание и XX век» (1994) считает, что все персонажи романа «выбирают дороги свободы исходя из необходимости». Л. Г. Андреев также думает, что свобода как узловая тема выдвигает на первый план «обусловленность дорог», т. е. соотношение свободы и

необходимости в выборе [Андреев 1994: 201]. Говоря о «Смерти в душе», исследователь придерживается мнения, что «смерть» настигает всех французов в годы Оккупации Франции.

Н. Ю. Дмитриева при анализе первого тома «Дорог свободы» в диссертационном исследовании «Проза Ж.-П. Сартра 30-х годов XX века и романтическая традиция» (2004) отмечает что романтические представления о бесконечном развитии и творческом замысле у Сартра направлены на отдельную личность, «и только в пространстве этой личности можно говорить о вечном движении и становлении. <...> Образ Матье позволяет констатировать его неутомимые поиски своего оправдания и спасения» [Дмитриева 2004: 9].

Все отмеченные выше мнения очень разных со своими позициями критиков говорят об одном и том же – о важности темы войны в произведении, и о том, как французы эту войну переживают. Сам Ж.-П. Сартр в своих дневниках пишет о войне, как о событии, знаменующем «подлинность исторического бытия», которое обрушивается на французов без их согласия.

Обратимся к образу главного героя в первом томе романа, отчасти alter ego автора. Матье Деларю, как и сам Ж.-П. Сартр, преподаватель философии в лицее. Материальное положение героя фактически идентично сартровскому: нередко приходится занимать деньги. На протяжении романа, Матье ведет размеренную до мелочей жизнь, которая, вдруг, в одночасье резко меняется. Первый удар по его уже выверенной структуре бытия наносит беременность его любовницы, Марсель Дюффе. Матье долгое время встречается с ней, посещает ее по четыре раза в неделю. Но все это, с его новой точки зрения, скорее привычка, хотя когда-то Матье действительно любил ее. Но теперь он не способен признаться ей в том, что их отношения близки к концу. В одну из таких встреч Матье узнает, что Марсель беременна. В его мыслях она из стройной, застенчивой студентки на фотографии вдруг превращается в его глазах в «беззащитную китайскую вазу», а его посещают мысли о свободе мужчины, которого не могут обременить попытки найти деньги на гинеколога.

Отдушину Матье для себя находит в общении со своими учениками,

белоэмигрантами из России – Борисом и Ивиш Сергиными. А. Н. Волков, комментируя роман, указывает, что «Дороги свободы» посвящены Ольге Козакевич – близкому другу писателя, с которой он познакомился в 1937 году. Их дружба, основанная не столько на чувствах, сколько на общих взглядах в философии, продолжалась до самой его смерти. Актриса играла многие женские роли в пьесах Ж.-П. Сартра. Некоторые черты характера и личности О. Козакевич Ж.-П. Сартр воплотил в образе Ивиш (так переведено в романах ее имя на русский язык). Однако Ж.-П. Сартр произносил ее имя как «Ивик» (Ivich) [Сартр 1997: 360]. Ивиш сосредоточена на себе, немного истерична. Читатель ее воспринимает глазами влюбленного в нее Матье. Для него она чиста, инфантильна, капризна, жестка. Все это для него воплощает свободу.

Персонажи «Возраста зрелости» группируются вокруг Матье [Сартр 1997: 8]. Так или иначе, они оказывают влияние на главного героя, порождают события и возможности для реализации его свободного выбора, гражданской позиции. Критик и литературовед, А. Н. Волков утверждает, что все женские персонажи были созданы творческой фантазией писателя, мужские же имели реальных прототипов [Сартр 1997: 8]. Например, Брюне – активный член коммунистической партии, который также был сначала «маяком» для Матье.

Пока еще война далеко, но она вскоре случится, и тогда общественная значимость событий, перекроет личную жизнь каждого. Все коллеги, друзья и соотечественники Ж.-П. Сартра встанут перед выбором (очень важное слово в его философии) своей дальнейшей судьбы. Замысел второго тома «Отсрочка» возникает у автора еще в 1938 году. Изначально вторая часть должна была называться просто «Сентябрь». Для преподавателей – «возвращение» к своим обычным обязанностям, но это время Мюнхенского сговора 1938 года. Вторым том «Дорог свободы» создавался в течение трех лет. Только к концу 1944 года рукописи двух томов были отправлены в издательство «Галлимар». Их опубликовали в сентябре 1945 года. Работа над «Отсрочкой» отняла у Ж.-П. Сартра меньше сил по сравнению с «Возрастом зрелости». Судьбы персонажей сливались в романе с общей для французов судьбой, с историческими событиями, которые требовали от

писателя большего умения в их реальной исторической оценке [Сартр 1997: 9].

Персонажи, занятые своим «я», исключительно свободные, не знают и не могут избежать своей исторической участи. Масштаб повествования меняется: к десятку основных персонажей из «Возраста Зрелости» добавляется около двадцати действующих лиц (Гомес, Пабло, Шарль, Катрин, Питто, Филипп, Морис, Зезетта, Большой Луи и другие), а также множество исторических лиц и примерно пятьдесят второстепенных персонажей [Сартр 1997: 10]. Во втором томе можно проследить пересечения путей героев, намечены связи между ними.

«Тема войны» в «Отсрочке» раскрывается как через тривиальные, не требующие отдельного комментария ситуации, так и посредством умозаключений философа. Важным является само незримое и призрачное присутствие войны в жизни французов, ощущающееся в обычных бытовых ситуациях. Вот, например, сцена с продажей газеты «Пари-Суар», которую читают по вечерам. *«Les gens entouraient le vendeur et s'arrachaient les journaux en silence. Une femme sortit de la foule, elle avait de hauts talons et un chapeau de quoi se marrer perché sur le haut du crâne. Elle déplia le journal et se mit à lire en trottinant. Tous ses traits s'affaissèrent et elle poussa un grand soupir»* [Sartre 2013: 16]. (Люди окружили продавца и молча расхватывали газеты. Из толпы вышла женщина на высоких каблуках и в громоздкой умопомрачительной шляпке. Она развернула газету и на ходу стала читать. Лицо ее сразу осунулось, она издала глубокий вздох) [Перевод – Д. Вальяно, Л. Григорян]. Наблюдая за читающей публикой, герои романа, Морис и Зезетта сразу делают выводы, что вероятно муж этой женщины должен уйти на фронт. Нет никакой необходимости делиться новостями со своими близкими, ведь судьба каждого годного к войне француза прописана в заголовке парижской газеты и вкраплена в историчность бытия. Война идет рука об руку со смертью и оказывает сильное воздействие на живых, которые поневоле задумываются над своей кончиной. Если в «Возрасте зрелости» слово «война» повторяется всего восемь раз, то «Отсрочка», по замыслу автора, полностью захвачена «темой войны». Во второй части «война», как подсчитано исследователями романа, звучит в репликах персонажей и их внутренних монологах 373 раза.

Персонажи романа живут как будто прежней мирной жизнью: *«Le matin encore, il en était sûr et les copains en étaient sûrs comme lui. Ils étaient au bord de la Seine, ils regardaient la file de grues et la drague, il y avait des gars en bras de chemise, des durs de Gennevilliers qui creusaient une tranchée pour un câble électrique et c'était évident que la guerre allait éclater»* [Sartre 2013: 16]. (Еще утром он был в этом уверен, и его товарищи были уверены в том же. Они бродили по берегу Сены, смотрели на вереницу подъемных кранов и землечерпалку, там были парни без пиджаков, крепыши из Женневилье, рывшие траншею для электрокабеля, и было очевидно, что скоро разразится война). <...> *«À present, il n'était plus sûr de rien: à Saint-Ouen, c'était la guerre en permanence, mais pas ici. Ici, c'était la paix: il y avait des vitrines, des objets de luxe à l'étalage, des étoffes de couleur, des glaces pour se regarder, tout le confort. Les gens avaient l'air triste mais c'était de naissance. Pourquoi se battraient-ils? Ils n'attendaient plus rien, ils avaient tout. Ça devait être sinistre de ne rien espérer sauf que la vie continuât indéfiniment comme elle avait commencé»* [Sartre 2013: 16]. (Теперь он был больше не уверен ни в чем: в Сент-Уане война была безотлучно, но не здесь. Здесь был мир: витрины, предметы роскоши, яркие ткани, зеркала, чтобы смотреться в них, разнообразный комфорт. У людей был грустный вид, но это у них с рождения. За что они будут сражаться? Они ничего не ждут, у них все есть. В этом было что-то злое — ни на что не надеяться, а только ждать, чтобы жизнь бесконечно текла, как это было с самого начала) [Перевод – Д. Вальяно, Л. Григорян].

В какой-то степени, Ж.-П. Сартр демонстрирует обычное бытие большинства французов предвоенной эпохи. Полнота-в-себе настолько материально заполняет обывателей, что не остается никаких жизненных сил для принятия сложного выбора, способного коренным образом изменить зацикленное движение по колее. «Конечность проекта», спровоцированная войной, превращает человеческое индивидуальное существование-для-себя или в в-себе, в нечто, застывшее намертво. Во всяком случае это так выглядит на страницах романа.

Война предстает в виде чего-то призрачного, потустороннего и слабо видимого. Впрочем, Брюне будучи верным сторонником коммунистической

партии, человеком, сведущим в политике, отчетливо понимает, что происходит. *«Brunet marchait tout doucement, il respirait une odeur de papier d'Arménie, il leva la tête, regarda des lettres d'or noirci accrochées à un balcon; la guerre éclata: elle était là, au fond de cette inconsistance lumineuse, inscrite comme une évidence sur les murs de la belle ville cassable; c'était une explosion fixe qui déchirait en deux la rue Royale; les gens lui passaient au travers sans le voir; Brunet la voyait. Elle avait toujours été là, mais les gens ne le savaient pas encore. Brunet avait pensé: «Le ciel nous tombera sur la tête». Et tout s'était mis à tomber, il avait vu les maisons comme elles étaient pour de vrai: des chutes arrêtées»* [Sartre 2013: 25]. (Брюне шел медленно, вдыхая запах ароматизированного табака, затем он поднял голову, посмотрел на почерневшие, позолоченные буквы, прикрепленные к балкону; война началась: она была здесь, внутри этой светящейся зыбкости, начертанная, как очевидность, на стенах этого прекрасного хрупкого города; это был застывший взрыв, надвое раскалывавший улицу Руаяль; люди проходили сквозь войну, до времени не видя ее; Брюне ее видел. Она всегда была здесь, но люди этого пока не знали. Брюне подумал: «Небо обрушится нам на голову». И все начало обрушиваться, он увидел дома такими, какие они были наяву: замершее падение). *<...> «Brunet eut le coeur serré: tout à l'heure encore sur ces façades bien alignés, il y avait un sourire humain, mélangé à la poudre d'or du soir. Ça s'était éteint: cent mille kilos de pierre; des hommes erraient entre des avalanches stabilisées. Des soldats entre des ruines, il sera tué, peut-être. <...> Des murs poussiéreux, des pans de murs avec de grandes ouvertures béantes et des carrés de papier bleus ou jaunes, par endroits, et des plaques de lèpre; des carrelages rouges, parmi les éboulis, des dalles disjointes par la mauvaise herbe. Ensuite des baraques de planches, des campements. Et puis après, on construirait de grandes casernes monotones comme sur les boulevards extérieurs. <...> L'évidence s'éteignit d'un seul coup et la ville se reforma autour de lui»* [Sartre 2013: 25 – 26]. (У Брюне сжалось сердце: еще недавно на этих хорошо выровненных фасадах цвела человеческая улыбка, смешанная с золотистой вечерней пылью. Она угасла: сотни тонн камней; люди, бродящие среди застывших руин. Солдаты среди развалин, сам он, возможно, убит. *<...>* Пыльные стены, поверхности стен с большими зияющими дырами в

квадратах голубой или желтой бумаги, в пятнах проказы; красный каменный пол среди обломков, плитки, проросшие сорняками. Затем дощатые бараки военного лагеря. Впоследствии построят большие однообразные казармы, как на внешних бульварах. <...> Очевидность вдруг исчезла, и город вокруг него преобразился) [Перевод – Д. Вальяно, Л. Григорян].

Ж.-П. Сартр использует приемы симультанного повествования на протяжении всей второй части, что позволяет читателю вглядываться в прошлое, настоящее и будущее и при необходимости наблюдать «замершее падение» момента. «Замершее падение» – «кристаллизованный момент», позаимствованный из лексикона Антуана Рокантена в романе «Тошнота». Такой момент представляет собой некое подобие, выполненной детальной модели в масштабе один к одному, фактически это – бытие-в-себе, являющееся не просто предметом, но застывшим, омертвелым сознанием, образом моментального снимка. *«Un instant, Mathieu mangeait, Boris mangeait, Brunet mangeait, ils avaient des âmes instantanées qu’emplissaient jusqu’aux bords de pâteuses petites voluptés, un instant et elle entrerait, bardée d’acier, redoutée par Pierre, acceptée par Boris; désirée par Daniel, la guerre des debout, la folle guerre des blancs. Un instant: elle avait éclaté dans la chambre de Milan, elle s’échappait par toutes les fenêtres, elle se déversait avec fracas chez les Jägerschmitt, elle rôdait autour des remparts de Marrakech, elle soufflait sur la mer, elle écrasait les bâtiments de la rue Royale, elle remplissait les narines de Marice avec son odeur de chiottes et de lait sùri, dans les champs, dans les étables, dans les cours de ferme elle n’existait pas, elle se jouait à pile ou face, entre deux glaces à trumeaux, dans les salons lambrissés de l’hôtel Dreesen»* [Sartre 2013: 80]. (В то же мгновенье Матье ела, ела Марсель, ел Даниель, ел Борис, ел Брюне; у всех у них мгновенные души, заполненные до краев маленьким вязким наслаждением, мгновенье – и она войдет, закованная в сталь, устрашающая Пьера, принятая Борисом, желаемая Даниелем, война белых людей. Мгновенье – и она разразилась в комнате Милана, она вышла наружу через все окна, она с грохотом обрушилась на Егершмиттов, она бродила у крепостной стены Марракеша, она дула на море, она заставляла проседать здания на улице Руаяль, она наполнила ноздри Мориса своим запахом мочи и прокисшего

молока; в полях, на конюшнях, в фермерских дворах ее еще не было, она разыгрывалась в орла и решку между двумя зеркалами трюмо в лепных салонах отеля «Дрезен» [Перевод – Д. Вальяно, Л. Григорян].

Война приравнивает персонажей к общему знаменателю, она «сделала их похожими на прочих», парализовала волю. Ж.-П. Сартр прибегает здесь к примеру измученного собственным состоянием инвалида, не способного двигаться, сравниваемого с цветком в горшке на подоконнике. Образ инвалида, цветка, который перемещают и поливают без его воли транслируется на французов, парализованных пониманием скорого начала войны и закреплением определенного онтологического статуса. Чувство душевной смерти, преследующее главного героя, Матье Деларю, также раскрывается посредством мыслей о войне. *«C'est la guerre. Quelque chose qui ne tenait plus à lui que par un fil se détacha, se tassa et retomba en arrière. C'était sa vie; elle était morte. Morte. Il se retourna, il la regardera. Viguiet était mort, il allongeait les mains sur le drap blanc, une mouche vivait sur son front et son avenir s'étendait à perte de vue, illimité, hors de jeu, fixe comme son regard fixe sous ses paupières mortes».* *Son avenir: la paix, l'avenir du monde, l'avenir du Mathieu* [Sartre 2013: 97]. (Это война. Что-то, едва-едва державшееся за него, отделилось, осело и запало назад. Это была его жизнь; она скончалась. Скончалась. Он обернулся и посмотрел на нее. Вигье скончался, его руки вытянуты на белой простыне, на его лбу жила муха, а будущее его простиралось за горизонт, беспредельное, находившееся вне игры, застывшее, как его застывший под мертвыми веками взгляд. Его будущее: мир, будущее планеты, будущее Матье) [Перевод – Д. Вальяно, Л. Григорян].

Размеренная жизнь французского общества, описанная в первом томе, и уложенная в сорок восемь часов, сменяется тяжелыми и грозными семью днями 1938 года. Каждый персонаж «Отсрочки» ощущает, что война неизбежно наступит. Ж.-П. Сартр описывает преддверие войны не только в настроении героев. Это заметно на социальном фоне романа. Страны, города, улицы, погода, вокзалы, кафе, парки, объявления, плакаты – везде чувствуется приближение катастрофы. Матье и его провозглашенный принцип абсолютной свободы подвергаются жесткому

испытанию. Гуляя по городу, герой видит плакат о мобилизации, согласно которому он подлежит призыву. Он задает себе важный для него вопрос: как остаться свободным в условиях тотальной несвободы? А тотальная несвобода, подчеркнем, это, в данном случае, защита отечества.

Ж.-П. Сартр раздвигает временные и пространственные рамки, ритм повествования нарастает, точки зрения смешиваются. Ж.-П. Сартр, как некоторые американские авторы (Д. Дос Пассос, Э. Хемингуэй) приблизительно того же периода, использует прием симультанного повествования, как совмещения различных личных и пространственных состояний воображаемого объекта. Это выражается их демонстрацией в ракурсах, демонстрирующих состояние каждого из персонажей, таким образом автор совмещает микромир персонажей и мировые события. Подобный взгляд характерен и для кинематографа.

Роман Ж.-П. Сартра следует здесь стилистике кинематографа, и это его отличает от первого тома. В «Отсрочке» все смешивается. Еще не дочитав абзац, описывающий чувства героя перед неизбежностью глобальной катастрофы, читатель незамедлительно знакомится с мироощущением остальных персонажей. «Роман становится «экраном», в котором читатель может разглядеть события, происходящие в том или ином уголке Европы. Быстрые переходы от одного персонажа к другому, от события к событию, дают ощущение сиюминутности происходящего» [Сартр 1997: 10]. Ж.-П. Сартр часто вкрапляет в роман цитаты из речей политических деятелей того времени (А. Гитлер, Н. Чемберлен, Т. Масарик, Э. Бенеш, Э. Даладье и другие), что усиливает элемент документальности романа.

«La voix continuait: Je n'ai que peu de choses à déclarer: je suis reconnaissant à M. Chamberlain de tous ses efforts. Je lui ai assuré que le peuple allemand ne veut rien d'autre que la paix: mais je lui ai aussi déclaré que je ne puis reculer les limites de notre patience. Je lui ai en outre assuré, et je le répète ici, que – une fois ce problème résolu – il n'y a plus pour l'Allemagne en Europe de problème territorial! Je lui ai en outre assuré que du moment où la Tchécoslovaquie aura résolu ces problèmes, c'est-à-dire où les Tchèques se seront expliqués avec leurs autres minorités, non pas par l'oppression, mais pacifiquement, qu'alors je n'aurai plus à m'intéresser à l'État tchèque. Et cela, je le lui

garantis!» [Sartre 2013: 371 – 372].

(Гитлер продолжал: Мне нужно заявить немного: я признателен господину Чемберлену за его усилия. Я заверил его, что немецкий народ не хочет ничего иного, как мира: но я ему также заявил, что не могу расширять пределы нашего терпения. Кроме того, я его заверил, и повторяю это теперь, что как только эта проблема будет решена, для Германии в Европе не останется ни одной территориальной проблемы! Кроме того, я его заверил, что с того момента, как Чехословакия мирно, без угнетения объяснится со своими нацменьшинствами, я не буду больше интересоваться чешским государством. Я это гарантирую!) [Перевод – Д. Вальяно, Л. Григорян].

«Je ne puis, dit Daladier, que répéter ce que j'ai déjà déclaré: le gouvernement français a pris des engagements vis-à-vis de la Tchécoslovaquie. Si le gouvernement de Prague maintient son refus des propositions allemandes et si, en conséquence de ce refus, il est victime d'une agression, le gouvernement français se verra dans l'obligation de remplir ses engagements» [Sartre 2013: 314]. (Я могу, – сказал Даладьё, — только повторить то, что уже заявлял: французское правительство взяло на себя обязательства по отношению к Чехословакии». Если правительство Праги отвергнет немецкие предложения, и если, вследствие этого отказа, оно станет жертвой агрессии, французское правительство будет считать себя обязанным выполнить свои обязательства) [Перевод – Д. Вальяно, Л. Григорян].

Композиционная особенность романа состоит в том, что Ж.-П. Сартр не смешивает отдельно написанные «новеллы», а держит в уме почти два десятка независимых сюжетных линий, монтируя их по мере необходимости. Связи между героями вызваны конкретной смысловой задачей. Характерный пример – блуждания Филиппа и Большого Луи по городу: они одержимы мыслью о том, что им никто не поможет. Физическая рана Большого Луи перекликается с душевной раной морально униженного Филиппа [Сартр 1997: 11].

В романе преобладает разнообразие стилей, берущее верх над философией и моралью. Ж.-П. Сартр играет со стилями, создает свою собственную эстетику, что позволяет ему представлять перед читателем в разных ипостасях: моралист,

хроникер, драматург, сценарист, психолог, философ [Сартр 1997: 11].

«Masaryk se tenait très raide dans son fauteuil, il attendait M. Chamberlain parut vouloir continuer, mais il se ravisa et tendit une feuille de papier à Mastny. <...> Les quatre puissances: Allemagne, Royaume-Uni, France, Italie, tenant compte de l'arrangement déjà réalisé en principe pour la cession à l'Allemagne des territoires des Allemands des Sudètes sont convenues des dispositions et conditions suivantes réglementant ladite cession et les mesures qu'elle comporte. Chacune d'elles, par cet accord, s'engage à accomplir les demandes nécessaires pour en assurer l'exécution. 1. L'évacuation commencera le 1 octobre. <...> 5. La commission internationale mentionnée au paragraphe 3 déterminera les territoires où doit être effectué le plebiscite. <...> 8. Le gouvernement tchécoslovaque libérera les prisonniers allemands des Sudètes qui accomplissent des peines de prison pour délits politiques» [Sartre 2013: 484 – 488].

(Масарик держался в кресле очень напряженно, он ждал. Чемберлен, казалось, хотел продолжать, но передумал и протянул листок Мастному. <...> Четыре державы: Германия, Соединенное Королевство, Франция и Италия, учитывая уже реализованное в принципе соглашение о передаче Германии территории Судетских немцев, условились о следующих предписаниях и условиях, регламентирующих указанную передачу, и о мерах, которые она содержит. Этим соглашением каждая из сторон обязуется выполнить необходимые условия, чтобы обеспечить ее исполнение. 1. Эвакуация начнется 1 октября. <...> 5. Упомянутая в параграфе 3 международная комиссия определит территории, где должен быть проведен плебисцит. <...> 8. Чехословацкое правительство освободит в течение четырех недель, начиная от заключения настоящего договора, всех судетских немцев, которые этого пожелают, от службы в военных формированиях или полиции, которую они несут на данный момент) [Перевод – Д. Вальяно, Л. Григорян].

В эпопее Ж.-П. Сартр хотел показать, как именно человек, провозгласивший себя вместилищем абсолютной свободы, поведет себя в условиях тотальной несвободы, в так называемой «пограничной ситуации» и сможет ли персонаж остаться при этом самим собой. Символическое название «Отсрочка» показывает

невероятное напряжение в преддверии войны, проникновение этой «чумы» в каждый уголок Европы и, в то же время, возрождение былой жизни, после подписания мирного договора, который послужил лишь короткой паузой перед надвигающейся глобальной угрозой.

2.2. «Смерть в душе»: проблема смерти в оценке человеческого сознания

Третий том трилогии должен был рассказать о позорном поражении Франции в 1940 году, и Ж.-П. Сартр решил дать ему то же название, что и выдержкам из своего военного дневника «Смерть в душе». «Смерть в душе» состоит из двух частей, которые отличаются по стилю изложения и технике. В первой части можно встретить всех персонажей «Возраста зрелости», но теперь эти персонажи представлены попарно, и между ними существуют некие философские и моральные «зацепки» с точки зрения автора. Матье Деларю показан рядом со своим сослуживцем Анри Пинеттом. Главный герой все еще остается центральным персонажем, но он теперь показан как бы издалека. Матье находится где-то в Лотарингии, на фронте, накануне прекращения огня. «Они там живы, но их уже коснулась смерть: чему-то пришел конец, поражение в войне сбросило со стола стопку ценностей... Мир, Прогресс, Разум, Право, Демократия, Родина – все разбито вдребезги, и этих осколков уже никогда не собрать» [перевод – Д. Вальяно, Л. Григорьян] – таково предисловие автора к третьей части романа.

Исторический контекст проникает в новую книгу повсюду, пишет ли Сартр о политике, о судьбе героя или целого народа. Неспешная и суетливая общественная жизнь, описанная в «Возрасте зрелости», сменяется рассказом о кризисе, распространившимся пока еще где-то вдали, но морально давящим и заставляющим задумываться о еще одной мировой войне и неизвестности. Сартр пишет о чувстве тревоги – ощущении, традиционном для экзистенциального героя.

Первая часть «Смерти в душе» сосредоточена на крушении былых ценностей, идеалов, провозглашенных принципов. Каждый персонаж, как принято в драматургии и экзистенциальной философии Ж.-П. Сартра, отвечает за выбор самого себя в истории и за преобразования собственного бытия. На протяжении всего повествования, начиная еще с первого тома романа, Матье Деларю словно

«блуждает в лесу» и видит «множество троп», которые ведут его к размышлениям о возможном будущем и тяготящем прошлом. Его свобода – он постепенно это осознает – превращается, в своего рода, «тюрьму» для героя. При этом события, связанные с Судетским кризисом (следствием «Мюнхенского сговора»), описанные во втором томе романа, и происходящие не только с главным героем, но и с французским народом в целом, являются некой точкой невозврата и важны для понимания третьей части. Конкретно для героя подобная реперная точка представляет собой этап душевной смерти. Для того, чтобы продолжить анализ стоического развития судеб героев, продиктованного экзистенциальным выбором, обратимся ко второму тому романа, где Ж.-П. Сартр показывает переживания главного героя, навеянные исторической конъюнктурой.

В «Отсрочке» главный герой романа Матье Деларю в очередной раз получает суровый жизненный урок. Во время мобилизации во Франции, он случайно наталкивается на плакат, висящий на стене. Прочитав информацию на плакате, Матье обнаруживает, что номер его военного билета совпадает с требуемым в объявлении. С этого момента экзистенциальный статус Матье снова изменяется. Обратимся к характерным строкам романа. *«Mais j'ai le fascicule 2, moi! Tout d'un coup l'affiche se mit à le viser; c'était comme si on avait écrit son nom à la craie sur le mur, avec des insultes et des menaces. <...> Fascicule 2, ça y est. Je suis en train de devenir intéressant»* [Sartre 2013: 95 – 96]. (Но ведь у меня как раз билет N 2. Плакат вдруг нацелился на него; как будто кто-то мелом написал на стене его имя с оскорблениями и угрозами. <...> Военный билет N 2. Готово. Я становлюсь интересным) [Перевол – Д. Вальяно, Л. Григорян]. Таким образом, главный герой потихоньку приближается к главному событию в своей жизни – душевной смерти, которая произойдет с ним уже в третьем томе романа.

На протяжении всего повествования, герой тянет за собой груз воспоминаний об упущенном времени. Душевную тяжесть ощущает на себе не только Матье, но и солдаты, окружающие его. Солдаты сороковых – здесь клеймо, которое в веках будет характеризовать их «несовершенство», знак позора, стираемый лишь принятием непростого выбора. Офицеры, не задумываясь, покидают штаб и

оставляют солдат на произвол судьбы. Больше нет командиров, а, значит, каждый из оставшихся сам выбирает, как быть и что делать. «Без офицеров теперь каждый день воскресенье», – изрекает один из солдат. Кто-то, узнав о наступлении «бошей», напивается до беспамятства и гибнет под огнем вражеского истребителя, но есть и такие, кто готов принять самый тяжелый выбор – продолжать воевать, но с умом (уйти в Сопротивление).

«Смерть в душе» Матье достигает апогея, когда герой вместе со своим сослуживцем, Пинеттом, решаются все же примкнуть к пятнадцати солдатам, дающим последний бой наступающим на деревню немцам. Одно нажатие на гашетку, и первый же убитый фашист разбивает в пыль все «принципы и кандалы мнимой свободы», на которые герой опирался всю жизнь. С философских позиций Ж.-П. Сартра, Матье Деларю становится абсолютно и смертельно свободен. *«Chaque coup de feu le vengeait d'un ancien scrupule. Un coup sur Lola que je n'ai pas osé voler, un coup sur Marcelle que j'aurais dû plaquer, un coup sur Odette que je n'ai pas voulu baiser. Celui-ci pour les livres que je n'ai pas osé écrire, celui-là pour les voyages que je me suis refusés, cet autre sur tous les types, en bloc, que j'avais envie de détester et que j'ai essayé de comprendre. <...> Il tira: il était pur, il était tout-puissant, il était libre»* [Sartre 2010: 244 – 245]. (Каждый выстрел мстил за его прошлые ошибки. Выстрел за Лолу, которую я не осмелился обокрасть, выстрел за Марсель, которую я посмел оставить, выстрел за Одетту, с которой я не решился переспать. А этот за книги, которые я не дерзнул написать, этот – за путешествия, от которых я отказался, этот – за всех людей скопом, которых я почти ненавидел и старался понять. <...> Он выстрелил, он был чист, всемогущ, свободен) [Перевод – Д. Вальяно, Л. Григорян].

Обретя, наконец, согласно теории, истинную свободу, отбросив прошлое, Матье открывается для настоящего, для других людей, новых идей, влияний и принципов. Но – это правда его жизни: пассивное восприятие мира сменяется активными действиями. Матье «умертвил» прошлое.

Во второй части романа главным героем становится Брюне, активист коммунистической партии, который был и в предыдущих томах, но как «лицо в

толпе». Смену главного героя символизирует заключительная сцена первой части, где, находящийся на грани смерти Матье стреляет в немцев, захвативших Брюне в плен. Это новый этап повествования.

Смена главного героя в романе соотносится с моральными и политическими проблемами в жизни мыслителя, который в первые годы после войны интересуется всерьез воззрениями коммунистической партии. Отношение автора к главному герою также меняется. Ж.-П. Сартр наблюдает со стороны за внутренним миром Брюне.

Брюне проделывает очень долгий путь на страницах романа. Сначала он активист коммунистической партии, горячо поддерживающий ее идеи и печатающийся в газете «Юманите». Затем, Брюне становится офицером, принимающим участие в войне. В плену он продолжает быть коммунистом, убежденно агитирует военнопленных, вооружая их своими идеями. Впоследствии герой освободился от влияния компартии, «душевно умер», и главным в жизни для него становится его дружба с Шнейдером-Викарьосом, прототипом П. Низана³, другом Ж.-П. Сартра.

В третьем томе романа, Брюне предстает перед читателем человеком, свято верящим в догматы коммунистической партии, в некие принципы, однако под влиянием происходящих событий и его позиции потихоньку меняются. Изначально для него партия – Бог, и он всюду себя несет себя как коммунист. В самой первой сцене описания плена, когда солдаты еще не прибыли в лагерь, Брюне пытается найти сторонников своих взглядов. Это первая попытка создания коммунистической ячейки, которая будет олицетворять сопротивление французов против немецкой агрессии. Его посвящение солдат в идеи социализма проходит в

³Поль Низан (фр. **Paul Nizan**, 1905 – 1940) – французский философ и писатель, друг Жана-Поля Сартра. 25 сентября 1939 года он выходит из ФКП, после подписания в СССР пакта Молотова-Риббентропа. После разрыва с ФКП Поль Низан подвергается жестокой критике со стороны партии: в марте 1940 г. Морис Торез пишет статью, озаглавленную «Предатель у позорного столба», где называет Низана «агентом полиции». Во время оккупации среди коммунистов также циркулирует текст, называющий Поля Низана полицейским. Однако сам Низан не мог ответить на эти обвинения – мобилизованный на военную службу, он погиб в бою недалеко от Дюнкерка 23 мая 1940 г.

согласии с принципом сартровской философии: надежда на личный удачный исход должна быть забыта.

Однако «надежда» – важное и нужное слово в тридцатые годы. Вспоминается А. Мальро, написавший роман «Надежда» (1937) о гражданской войне в Испании. Надежда также является термином понятийного аппарата А. Камю. По словам автора, индивид, полностью отринувший надежду, способен реально воспринимать мир вокруг себя. Этого не хватало французам до начала войны, поскольку реальность затмевалась самообманом (*mauvaise foi*).

Затем Брюне знакомится со Шнейдером, ветераном Первой мировой войны, также попавшим в плен. С момента их знакомства между ними образуется связь, которую можно будет проследить далее вплоть до последней строчки романа. Брюне и Шнейдер долгое время работают вместе, но перетянуть на свою сторону достаточно большое число людей им не удастся. Условия плена представляют собой тяжелое испытание для всех героев. Прямым соперником их идеологии, как им кажется, выступает христианство. У коммунизма и религиозной веры сложные отношения. Брюне удается создать небольшую ячейку в лагере. Благодаря деятельности главного героя, их общей сплоченности, членам партии все-таки удается выжить.

Поезд с заключенными едет в Трир, и пленные начинают паниковать. Это первый «удар по надежде» французских пленных на освобождение. Серьезным потрясением для них становится смерть одного солдата, до войны – наборщика. Когда поезд сбросил ход, наборщик решился убежать. Находясь, казалось бы, в нескольких шагах от свободы, он падает замертво от пуль немецких солдат. Брюне, переживавший, как и другие, надлом в душе, оставляет попытки установить некий порядок в хаосе плена, а его жажда продолжения «партийных действий» сменяется желанием простых человеческих отношений, т. е. дружбы со Шнейдером.

Во второй части романа Ж.-П. Сартр использует очень своеобразный стиль изложения. Даты почти что отсутствуют, диалоги превращаются в один внутренний монолог одного героя, имеющего «коллективное сознание». Этот мысленный монолог сочетается с мрачным тоном всего повествования, тексту придается все

более и более эмоциональная напряженность. [Сартр 1997: 14].

Подводя итог третьему тому «Дорог свободы», можно сказать, что здесь читатель начинает понимать, что есть «Смерть в душе» для автора. Это состояние, к которому приходит индивид, пройдя трудный жизненный этап, оставляя старое, отжившее, и дающее дорогу чему-то новому. «Смерть в душе» созвучна с духом эпохи, она образует связи с войной, идеями, ценностями, людьми, любовью, жизненным кредо. Душевная смерть не всегда нечто мрачное, хотя она показана автором в серьезных исторических обстоятельствах. Цикл перерождения – есть естественный этап жизненного пути человека, если последний все-таки живет, а не просто существует.

В 1949 году, Ж.-П. Сартром был написан и отдельно опубликован еще один «кусочек» или незавершенная часть романа – «Странная дружба». Он продолжает историю Брюне и описывает будни коммунистической ячейки, созданной им в условиях плена. Роман раскрывает конфликт, переживаемый главным героем.

Это творчески переработанный конфликт самого Ж.-П. Сартра с компартией из-за своего друга П. Низана, которого коммунисты объявили предателем. Философ считал своим долгом сразу после войны вернуть ему доброе имя. В связи с этим, летом 1947 года он даже обратился в партию с требованием доказать выдвинутые Низану обвинения.

Началом конфликта в романе служит расширение подпольной ячейки и «вербовка» Шале, одного из ключевых персонажей будущего повествования. Обсуждая с Брюне состояние организации, Шале замечает Шнейдера и объясняет ему, что это Викарьос, партийный отступник, алжирский осведомитель, опубликовавший ряд статей, дискредитирующих партию. После долгих рассуждений с товарищами о судьбе Шнейдера-Викарьоса, Брюне решает отправить его в другой барак, подальше от дел партии, поскольку попытка избавиться от него как-то иначе, может нанести общему делу непоправимый ущерб. Брюне тяжело переносит правду о Викарьосе. В разговоре с ним, он, как бы, видит его с двух сторон, то это лицо Шнейдера, преданного товарища, сопартийца, которого он называет своей «правой рукой», то это лицо Викарьоса, предателя и

шпиона, согласно Шале,

Отойдя в сторону, Брюне продолжает оказывать на многих сильное влияние и оставаться лидером для членов организации только одним фактом своего существования. После всех пережитых потрясений, Брюне фактически все же помогает Шале. Как отмечает Ж.-П. Сартр, хватило всего лишь одного месяца, чтобы этот единый по своим идеям и общему настроению лагерный барак, стал походить на все бездушные и молчаливые остальные.

Финальным этапом душевной смерти для Брюне становится неудачная попытка побега из лагеря. Здесь персонаж получает один из самых безжалостных жизненных уроков: есть некие неприкосновенные и святые понятия, которые не могут быть подчинены общественным протоколам или быть принадлежностью к определенной партии и ее идеалам. В этом смысле Брюне – фигура трагическая; главную истину он усваивает перед ликом смерти. Шнейдер умирает у него на руках, в тот момент, когда все могло измениться. Он произносит свою последнюю фразу: «Меня убила партия» [Сартр 1997: 403]. С уходом из жизни Викарьоса, душевно умирает и Брюне. В романе эта ситуация описана так: «Рот Викарьоса открывается, челюсть отвисает, волосы полощутся; порыв ветра, который пробегает по ним и исчезает, – это ветер смерти. Брюне зачарованно смотрит на это изумленное лицо и думает: это и моя смерть. <...> его смерть уже началась» [Сартр 1997: 403].

«Странная дружба» – это рассказ о французской оппозиции сталинизму, понимаемому тогда, как общая позиция коммунистов. Нападение Германии на СССР в 1941 году дало толчок активному сопротивлению членов партии и уходу в подполье.

«Странная дружба» обрывает эпопею Ж.-П. Сартра. Тому способствовали несколько причин. Во-первых, автор лишился главного героя. Матье Деларю стал двойником писателя в романе, в нем сочетаются его жизненный опыт и характер. Собственно все сцены, кроме знаменитой сцены на колокольне со стрельбой, были взяты из жизни автора. Во-вторых, Ж.-П. Сартр стал как автор весьма популярен, им интересовалась читающая Франция поэтому он был вынужден либо создавать

нового героя, отличного от себя, либо лишить продолжение тетралогии автобиографических аспектов. Четвертый том должен был поведать о движении Сопротивления, в котором, однако, мыслитель не принимал активного участия [Сартр 1997: 15].

Незаконченность романа имеет важный философский смысл, глубоко сочетающийся с пониманием свободы. Чтобы свобода ощущалась, как необходимость, роман не должен иметь конца [Сартр 1997: 15]. Свобода – долгий путь, дорога, которую должен пройти каждый. Такова характеристика эпопеи Ж.-П. Сартра «Дороги свободы», задающей «сложные вопросы» даже спустя многие годы после войны.

На подобной грустной ноте заканчивается последняя опубликованная глава романа «Дороги свободы». Два основных героя романа Матье и Брюне стоически переживают все этапы их жизни. Разница лишь в том, что «смерть в душе» открывается для них по-разному. Для Матье – это освобождение от всего, что мешало ему двигаться в прошлом, новый взгляд на вещи и, наконец, обретение подлинного понимания того, что такое свобода. Для Брюне – это тоже свобода, но с прерванной фазой. Гибель друга становится причиной смерти (угнетенного состояния) его собственной души. Смерть не освобождение и не окончание проекта, а проклятие при жизни, ибо более страшной участи человек не способен пережить. Таким способом, Ж.-П. Сартр фиксирует развитие душевной смерти. Это – процесс, который можно проследить на протяжении всей эпопеи «Дороги свободы», через судьбы Матье и Брюне. Так проблематика свободы и смерти видится Ж.-П. Сартру через призму конечности бытия.

2.3. Размышления Ж.-П. Сартра о свободе истинной и мнимой

Трилогия Ж.-П. Сартра, посвященная свободе, если ее увидеть графически, напоминает пирамиду. Первый том романа – фундамент конструкции, второй роман – ее центр, а третий том и отрывок из ненаписанной четвертой части – вершина пирамиды. Согласно этой структуре, выстраивается бытие героев романа, их онтологический статус и идеология. Временные пласты постоянно сменяются, герои пытаются удержать прошлое, порой забывают о настоящем и часто

задумываются о пугающем будущем. Но что бы ни происходило, устремления персонажей несут печать прошлого.

Центральный персонаж романа – Матье Деларю, преподаватель философии в лицее, пророк и учитель свободы, а также художественный прототип самого романиста. Впоследствии, именно на примере главного героя и его связей, удастся проследить его конфликты с «другими». Это приводит к душевной гибели персонажа.

Матье Деларю или, если перевести дословно – Матье-с улицы, человек, стремящийся сохранить свободное сознание, избегает этикеток и штампов в отношении себя. Проживая обычную жизнь, он, как и многие, оказывается в ситуации, заставляющей его осознать истинную цену свободы. «Стерилизуя себя, переставая отбрасывать тень», Матье неизбежно цепляет других, посягающих на его свободу и мешающих ему обратиться в ничто. Первой пограничной ситуацией, грозящей нанести вред размеренному существованию главного героя, является беременность его любовницы, Марсель Дюффе, не знающей, куда обратиться за прерыванием беременности: «*Je suis persuadée qu'elle me soignera aussi bien que dans ces fameuses cliniques clandestines*» [Sartre 2013: 23] (я уверена, что бабка позаботится обо мне не хуже, чем в этих знаменитых подпольных абортариях) [Перевод – Д. Вальяно, Л. Григорян]. Хотя в тексте нет указания прямого влияния Матье на решение Марсель, но, все же, прослеживается ее явная зависимость от решения этого неудобного вопроса главного героя.

Беременность Марсель – это вступление Матье в «возраст зрелости» и ответственности за свои поступки. Вообще, все действия человека, Ж.-П. Сартр предлагает соотносить с «исполнением основного жизненного проекта». Индивид «выбирает себя», отчаяние и тревога – типичные состояния, приходящие с выбором, ибо человек берет на себя ответственность и, в то же время, пребывает в ситуации неизвестности, поскольку нет никаких гарантий, что окружающие разделят его решение в пользу добра. Матье пока не готов принять ответственность за свой поступок. Перед нами – начало преобразования жизненных позиций Матье Деларю.

Другая сторона конфликта – Марсель Дюффе. Эта героиня как персонаж романа подвержена изменениям. Автор описывает фотографию, найденную Матье в квартире своей любовницы, на которой он видит «стройную девушку с застенчивой улыбкой», у нее было любимое занятие – химия [Сартр 1997: 3]. «Смерть в душе» у этой грустной девушки поселилась еще в самом начале ее взаимоотношений с главным героем. Марсель, как следует из романа, становится жертвой весьма расчетливых людей. Болезнь, мучившая ее долгие годы, нанесла ей непоправимый ущерб, отразившийся на ее психическом состоянии. Приведем в качестве примера слова Марсель. *«Je regrette la vie que j'aurais pu avoir»* [Sartre 2013: 13] (я жалею о несостоявшейся жизни) [Перевод – Д. Вальяно, Л. Григорян]. Марсель стала «податливой, как глина», и окружающим не составляло труда толкнуть ее на путь дурной веры (самообмана). Проходит время, Марсель перестает слепо блуждать по дороге жизни, она встречает Даниэля Серено (важный персонаж этой части книги). Узнав о намерении Матье избавиться от ребенка, Даниэль, из желания хоть чем-то зацепить непроницаемого главного героя, убеждает Марсель сохранить дитя и выйти за него замуж, хотя скрывает от нее свои гомосексуальные наклонности. Таким образом, Даниэль, оказав влияние на Марсель, показывает свой завершающий этап жизни персонажа.

Сам Матье следует своей «дорогой свободы». Будучи преподавателем философии, обладающим знанием об устройстве вещей в этом мире, главный герой пользуется уважением и интересом у своих студентов. Два персонажа, с которыми профессор Деларю знакомится – эмигранты, бежавшие из России после революции 1917 года, Ивиш и Борис Сергины.

Ивиш, со своим необузданным характером, олицетворяющая непостоянство свободы, противопоставлена рациональности и расчетливости Матье. Девушка становится настолько притягательной для главного героя, что он готов изменить, казалось бы, продуманный ход своей жизни, даже учитывая положение Марсель. Более того, Ивиш отчетливо осознает свою молодость, в отличие от других персонажей романа. *«Ivich sentait sa jeunesse. <...> Je ne savais pas que j'étais jeune moi, ni Brunet, ni Daniel. On s'en est rendu compte après»* [Sartre 2013: 67]. (Ивиш

чувствовала свою молодость. <...> Все мы просто не знали, что были молоды, – ни я, ни Брюне, ни Даниэль. Мы поняли это потом) [Перевод – Д. Вальяно, Л. Григорян].

Натура Ивиш – непостоянство, изменчивость настроения, резкие перемены в решениях делают эту героиню эпопеи эталоном свободы, не имеющим четко сформированного обличия. В то же время, мадемуазель Сергина подвержена, как и всякий экзистенциальный герой, страхам и депрессиям. Ивиш начинает приходить в себя от головокружения молодости и свободы в «сцене с радио».

Услышав слово «мобилизация», она пристает к знакомым мужчинам с вопросом, означает ли сказанное в радиосводке начало войны, но смущенные улыбки мужчин заставляют Ивиш саму делать выводы. Каждое ее умозаключение порождается краткими ответами на ее, по сути, очень серьезные вопросы: войдут ли немцы в Париж или Лаон, разрушат ли, сожгут ли имущества, как это сделали когда-то большевики. Здесь мы видим Ивиш проснувшейся для реальности, а не убаюканной самообманом. Вот характерный пример из текста.

«Je suis orpheline <...> Elle quitta la pièce sur la pointe des pieds, traversa le couloir et s'enferma dans sa chambre. Elle claquait les dents: ils passeront par Laon, ils brûleront Paris, la rue de Seine, la rue de la Gaîté, la rue des Rosiers, le bal de la Montagne-Sainte-Genève; si Paris brûle, je me tue. Oh! Et le musée Grévin? Elle n'y avait jamais été, Mathieu promis de l'y conduire en octobre et ils allaient le réduire en poudre avec leurs bombes. Et si c'était cette nuit? Son coeur sautait dans sa poitrine, elle avait froid aux avant-bras et aux mains; qu'est-ce qui les en empêche? Peut-être qu'à cette heure même Paris est déjà en cendres et qu'on le cache pour ne pas affoler la population» [Sartre 2013: 404]. (Я сирота <...> Она на цыпочках вышла из комнаты, прошла по коридору и заперлась у себя в спальне. У нее стучали зубы: немцы пройдут через Лаон, сожгут Париж, улицу Сены, улицу де ля Гетэ, улицу Розье, площадку Монтань-Сент-Женевьев; если Париж загорится, я покончу с собой. «Ужас! А музей Гревэн?» Она там никогда не была, Матье пообещал сводить ее туда в октябре, а они превратят его бомбами в пыль. А что, если это произойдет сегодня ночью? Сердце выпрыгиваю у нее из груди, руки похолодели: что им может

помешать? Может быть, в этот самый час от Парижа остался лишь пепел, а это скрывают, чтобы не пугать население) [Перевод – Д. Вальяно, Л. Григорян].

Последним жизненным изменением в судьбе героини является ее искреннее желание мирной жизни вместе со своей семьей. Она молит Бориса взять ее к себе и отказаться от мыслей вернуться на фронт. Впоследствии ее брат соглашается, и таким образом, следуя логике Ж.-П. Сартра, очередной этап жизненного цикла Ивиш осуществился. Молодость, легкость Ивиш олицетворяют свободу в романе, а сама она сыграет важную роль в «жизненном проекте» Матье Деларю.

Мотивы, связанные с концепцией смерти: конечность человеческого бытия, предельная временность и бытие-к-смерти, прослеживаются еще в одном персонаже «Дорог свободы» – Борисе Сергине, бывшем ученике Матье Деларю, его друге и, в какой-то степени, продолжателе философских идей своего учителя. Профессор Деларю оказывает серьезное влияние на судьбу и мировоззрение Бориса, а также частично направляет персонажа по его дороге свободы. Тому подтверждение можно обнаружить в следующих строках эпопеи. *«Boris avait tout de suite compris: on a le devoir de faire tout ce qu'on veut, de penser tout ce qui vous semble bon, de n'être responsable que devant soi-même et de remettre en question, constamment, tout ce qu'on pense et tout le monde. Boris avait bâti sa vie là-dessus et il était scrupuleusement libre: en particulier, il remettait toujours tout le monde en question, sauf Mathieu et Ivich; ces deux-là, c'était tout à fait inutile, attendu qu'ils étaient parfaits»* [Sartre 2013: 170]. (Борис сразу же понял: каждый обязан делать то, что хочет, думать то, что считает нужным, отвечать только перед собой, постоянно подвергать сомнению мнения других и их самих. Борис построил на этом свою жизнь, он был до мелочей свободен, в частности, он постоянно ставил под сомнения всех, кроме Матье и Ивиш; подвергать сомнению этих двоих абсолютно бесполезно, поскольку они совершенны) [Перевод – Д. Вальяно, Л. Григорян].

Борис перенял у Матье некоторые взгляды на жизнь. Он так же, как и его учитель, научился «маркировать» людей и вещи вокруг него, подбирать дефиниции, понимать причины происходящего. Герой хочет быть «свободным». Одним из механизмов, сдерживающих его, являются взаимоотношения с певицей из бара –

Лолой. Герой долгое время пытается найти способ порвать с ней связь, но отказывается от задуманного. Борис очень хорошо понимает, что Лола зависима от него. Она уже не молода, ее жизнь – это череда музыкальных выступлений, наркотики и алкоголь.

В «Бытии и ничто» Ж.-П. Сартр понимает любовь как определенного типа «отношения с другим». По его словам, любовь затуманивает сознание и свободу другого [Сартр 2015: 558 – 580]. Примером подобных отношений служит связь между Борисом и Лолой.

Борис не в состоянии снова зайти в комнату к Лоле, посмотреть в ее мертвые глаза, но это может сделать Матье. Главный герой может осуществить сразу несколько важных шагов, подтверждающих его свободу. Во-первых, решиться на поступок по-настоящему свободного человека – проникнуть в квартиру и выкрасть деньги; во-вторых, обладать нужной суммой для решения конфликта, породившего остальные трудности в судьбе персонажа. Описанная ситуация еще один краеугольный камень в развитии отношений этих двух героев романа. Для Матье свершившееся – это дорога, ведущая к «смерти в душе», один из триггеров, меняющих его статус, и показывающих несостоятельность его жизненного проекта, а для Бориса происшедшее – путь, подтверждающий, что случайности, конечно, бывают, но поистине свободный поступок должен быть осознанным, и он имеет свою цену.

Проникнув в квартиру, Матье обнаруживает Лолу живой, у нее был просто шок, который можно было принять за смертельный исход. Борис хочет, но не может же не избавиться от своих чувств к Лоле. Его состояние переходит в крайность, извечную экзистенциальную болезнь, имя которой – все та же «дурная вера».

Важным этапом онтологического проекта Бориса Сергина можно считать его понимание жизненного предназначения людей. К этому герой приходит уже в третьем томе романа, пройдя боевое крещение, и посмотрев войне в лицо. Выборы и события в жизни персонажа сыграли для него судьбоносную роль. Мотивы смерти, тесно связанные с волевыми решениями, преобразующими бытие, переворачивают все с ног на голову, тем самым обращая отжившее в «ничто», и

дают дорогу чему-то новому. Борис рассуждает о своей духовной смерти: солдатом ему не быть, он переродился в человека, по сути, гражданского. «Я пережил самого себя. <...> я умер. Насколько это зависело от него, он умер в Седане в мае сорокового года: скукой были все те годы, которые ему оставалось жить. <...> Но теперь все изменилось: ему выпала участь жить, и он вынужден был признать, что не имел для этого ни призвания, ни таланта, ни денег» [Сартр 1997: 53]. Пример наглядно показывает, что смерть может носить плюралистический характер. Здесь и духовное перерождение героя, и метафорическая смерть героя на поле битвы. В данном случае, перед нами предстает аспект, демонстрирующий временную ограниченность смерти. На этом жизненный цикл Бориса Сергина не оканчивается. Он выбирает путь добра, берет на себя ответственность за близких людей и решается оставить военное прошлое для того, чтобы внести хоть немного радости в жизни любимых им людей.

Герой романа отказывается от бытия-к-смерти. В какой-то степени, он отмечает и полную свободу, приняв ответственность, Борис отказывается от того, что хочет и делает что должно. Самопожертвование и отречение от свободы ради самой свободы – ключевая черта в характере данного персонажа.

Важной фигурой в жизни Матье Деларю к концу романа становится Даниэль Серено. Это выражается в принятии персонажем самого себя, своей сущности. Даниэль, осознавший себя гомосексуалистом, изначально не может принять своего истинного я. Марсель Дюффе постоянно называет Даниэля модным в 30-е годы словом – «архангелом».

Прозвище Даниэля – «Архангел» может подтолкнуть читателя к разным интерпретациям. Во-первых, слово «архангел», учитывая сложность характера Даниэля, его душевные муки, которые выразились в потребности морально насиловать и пытаться других персонажей, паразитировать на чужом горе, справедливо соотнести с падшим ангелом – Люцифером. Герой приравнивает себя к людям злой воли. Рассмотрим характерный пример: *«il s'était laissé frôler par le Mal, il s'était tout permis sauf l'assouvissement, il n'avait même pas eu le courage de s'assouvir. A présent il portait ce Mal en lui comme un chatouillement vivace, du haut en*

bas de son corps, il était infecté, il avait encore cet arrière-goût jaune dans les yeux, ses yeux jaunissaient tout <...> Daniel était un homme de mauvaise volonté» [Sartre 2013: 167 – 168]. (Он разрешил злу коснуться себя, он позволил себе все, кроме удовлетворения, у него даже не хватило мужества вкусить удовлетворения. Теперь он нес это Зло в себе, и оно щекотало его тело сверху донизу, он был заражен, он еще ощущал в глазах этот желтый отсвет и все видел окрашенным в желтое. <...> Даниэль – человек злой воли) [Перевод – Д. Вальяно, Л. Григорян].

Для Марсель, Даниэль становится не простым защитником, а ангелом-хранителем. В тексте романа, девушка называет его Лоэнгрином, как героя рассказов о короле Артуре или Рыцаре-Лебеде, несущем счастье и последующее разочарование в опере «Лоэнгрин» Рихарда Вагнера. Сам герой чувствует в себе некую двойственность, ибо в глазах героини он и архангел, и Лоэнгрин. Раздвоенность мучает Даниэля, она тесно связана с его кредо, с его собственной сущностью, оценить извне которую персонажу удастся с колоссальным трудом. Отсюда вытекает и его судьбоносное решение жениться на Марсель. С одной стороны, он готов пойти на это ради героини, и черты Лоэнгрина, защитника попавшей в беду девы, проявляются в персонаже. С другой стороны, Даниэль в очередной раз бежит от самоудовлетворения, от жизни, как таковой, поскольку он по-настоящему не может сделать счастливой столь многое перенесшую Марсель. Это скорее попытка насолить Матье, шаг, на который способен персонаж, не взирая на последствия для остальных. В этом случае, в Даниэле прослеживаются «черты дьявола», современного Мефистофеля.

Отношение Даниэля к войне также отличается от мнения большинства персонажей в романе. Если простые обыватели, служащие у Ж.-П. Сартра подобием некоего театрального фона, живых декораций, испытывают ужас вот-вот начинающейся войны, то Даниэль просто алчет ее. Война выявляет скрываемые им мысли, подталкивает его к желаниям, которые герой всячески подавлял в себе, но не из желания не навредить, а для того, чтобы наказать самого себя и окружающих. Война становится для Даниэля возможностью реализовать свое потаенное желание: столкнуть в ужасной мясорубке людей «доброй воли», которых он

ненавидит. *«Et il pensa: «S'il pouvait y avoir la guerre!» Elle serait veuve. Veuve avec l'enfant et six cent mille francs d'argent liquide. Sans compter quelques souvenirs d'un mari incomparable: que pouvait-elle demander de plus? Il s'arrêta brusquement, bouleversé de désir; il serra sa canne de toutes ses forces, il pensa: «Mon Dieu, pourvu qu'il y ait la guerre!» Une foudre sauvage qui ferait éclater cette douceur, qui labourerait horriblement ces campagnes, qui façonnerait ces terres plates et monotones à l'image d'une mer démontée, la guerre, l'hécatombe des hommes de bonne volonté, le massacre des innocents. Ce ciel pur, ils vont le déchirer de leurs propres mains. Comme ils vont avoir peur! Et moi, comme je frétillerai dans cette mer de haine»* [Sartre 2013: 53]. (Даниель подумал: «Если б разразилась война!» Марсель стала бы вдовой. Вдова с ребенком и с шестьюстами тысячами франков наличности. Не считая благоговейных воспоминаний о несравненном муже: чего она могла еще хотеть? Даниель резко остановился, потрясенный своим желанием; он изо всех сил сжал набалдашник трости и подумал: «Господи, хоть бы началась война!» Сумасшедшая молния, которая взорвет эту мягкую тишину, чудовищно вспашет эти деревни, изроет воронками эти поля, преобразует эти ровные и монотонные земли в беспокойное море, война, повальная гибель людей доброй воли, мясорубка для невинных». Они искромсают это чистое небо собственными руками. Как они будут ненавидеть друг друга! Как они будут содрогаться от ужаса! А сам я буду трепетать в этом море ненависти») [Перевод – Д. Вальяно, Л. Григорян].

Любопытно, что конфликт Даниэля с Матье настолько существенен для персонажа, что Ж.-П. Сартр находит ему еще одно прозвище, имеющее библейские корни – Каин. Явного упоминания об этом в тексте нет, но мысли героя могут вызвать подобную ассоциацию. *«C'est un homme de bien, Mathieu. Ce n'est pas un méchant <...> il est de la race d'Abel»* [Sartre 2013: 185]. (Матье – порядочный человек. Он не подлец. <...> Он из семени Авеля, у него есть совесть) [Перевод – Д. Вальяно, Л. Григорян]. Подобная черта существенна для понимания текста и самого героя, потому что, благодаря ей он способен оказывать серьезное влияние на остальных. Даниэль не просто ангел, он архангел свободы, сопровождающий героев романа и вмешивающийся в ход вещей. *«C'était un archange, un archange de*

haine, un archange justicier» [Sartre 2013: 185]. (Да, он был архангелом, архангелом ненависти, архангелом-заступником) [Перевод – Д. Вальяно, Л. Григорян].

Заключительным и кардинально меняющим жизнь Даниэля этапом является решение героя показать Матье свою сущность и признаться в том, что он собирается жениться на Марсель. Ситуация, описанная автором в романе, иллюстрирует многие важные для понимания аспекты. Во-первых, читатель может наблюдать «сочленение» жизненных этапов двух героев. «Метафорической смертью» двух персонажей оканчивается «былое» Даниэля и Матье. Заключительная сцена с этими героями демонстрирует читателю уровни развития «сущностей» этих двух персонажей. Матье начинает понимать свободу по-иному, он делает мрачный вывод: «*Personne n'a entravé ma liberté, c'est ma vie qui l'a bue*» <...> *cette vie lui était donnée pour rien, il n'était rien et cependant il ne changerait plus: il était fait»* [Sartre 2013: 370]. (Никто не стеснял моей свободы. <...> Эта жизнь была ему дана ни для чего, да и сам он был ничем, и тем не менее он не изменится, он уже сложился окончательно) [Перевод – Д. Вальяно, Л. Григорян].

Третий том «Смерть в душе» является заключительной главой в жизни Матье Деларю. Здесь как бы подводится итог всему тому, что главный герой совершил, шагая по своей дороге свободы. Он больше не преподаватель в лицее, а солдат, точнее, пока что, он еще «гражданский в военной форме». Вокруг него находятся такие же, как он, гражданские-военные, которые были до 1940-х годов – машинистами, секретарями, наборщиками, библиотекарями, продавцами, словом, занимались вещами, слабо вписывающимися в понятие «война». Тем не менее, их статус оказался подвержен изменениям и весьма для них «болезненным», так как переход на новый онтологический этап происходит в момент возможного подписания прекращения огня, которое осуществляется на условиях противника, а не французского солдата, не сумевшего остановить агрессивное продвижение врага.

Первым серьезным толчком к «душевной смерти» героев является позорное обобщение – «солдаты 40-х». Люди сторонятся солдат, прячутся от них, не разговаривают, и каждый французский воин будто слышит мысли этих крестьян,

ощущает вину и неприязнь. Приведем характерный пример. «*Hier ils nous faisaient la causette, à present ils se cachent. Les maisons, la veille, bâillaient comme des huîtres, à présent elles s'étaient refermées; au-dedans, des hommes et des femmes faisaient les morts, suaient dans l'ombre et les haïssaient. <...> On n'est pas des pestiférés. Rien d'autre: rien d'autre que les pensées de tout le monde*» [Sartre 2013: 104 – 105]. (Вчера они с нами разговаривали, теперь прячутся. Накануне дома зевали, как устрицы, теперь они захлопнулись; внутри мужчины и женщины притворялись мертвыми, потели в темноте и ненавидели их. <...> Мы не чумные. Ничего другого в голове: ничего другого, кроме чужих мыслей) [Перевод – Д. Вальяно, Л. Григорян].

Последним серьезным потрясением для «солдат 40-х» оказывается отъезд офицерского состава. В романе это сцена полна драматизма, поскольку офицеры уезжают из деревни, оставив в ней солдат словно отработанный материал. Боевой дух солдат, который был подорван из-за отсутствия позитивных вестей с фронта, теперь втоптан в грязь. Обратимся к тексту романа. «*Ils ne nous ont jamais aimés, jamais, jamais, jamais! L'ennemi pour eux, c'était pas les Fritz, c'était nous autres; on a fait toute la guerre ensemble et ils nous ont plaqués*» [Sartre 2013: 121] (Они нас никогда не любили, никогда, никогда, никогда! Враги для них – не фрицы, а мы; мы прошли всю войну вместе, а они нас бросили!) [Перевод – Д. Вальяно, Л. Григорян]. На этой мрачной ноте, читатель видит самое полное определение «солдата 40-х», слетевшее с губ одного из воинов, бьющегося в агонии от «душевной смерти». «*Personne ne nous aime: les civils nous reprochent de n'avoir pas su les defender et nos femmes ne sont pas fières de nous, nos officiers nous ont laissés tomber, les villageois nous haïssent et les Fritz s'avancent dans la nuit. <...> Nous sommes les boucs emissaries, les vaincus, les lâches, la vermine, la lie de la terre, nous avons perdu la guerre, nous sommes laids, nous sommes coupables et personne, personne, et personne au monde ne nous aime*» [Sartre 2013: 121 – 122]. (Никто нас не любит: гражданские нас упрекают в том, что мы не сумели их защитить, наши женщины не гордятся нами, наши офицеры нас бросили, деревенские жители нас ненавидят, а фрицы приближаются во мраке. <...> Мы козлы отпущения, побежденные, трусы, паразиты, подонки общества, мы безобразны, мы виноваты, и никто, никто в мире нас не любит) [Перевод – Д.

Вальяно, Л. Григорян]. Это переломный момент в судьбе солдат и Матье.

Однако на этом жизнь Матье Деларю не заканчивается. Вокруг царит разруха, солдаты больше не следуют приказам, раз офицеров нет. Кто-то напивается и жалеет себя, есть те, кто сожалеют о своей судьбе и тонут в воспоминаниях о прошлом и те, кто бросаются во все тяжкие. Но есть и те, кто не готов смириться с окончательной смертью в своей душе, поражением и позором, продиктованными чужой волей. Среди таких людей выделяется один молодой солдат – Анри Пинетт. Он сожалеет только о том, что не смог поучаствовать в боях и пролить крови, во имя чести своего отца, который вернулся героем после Первой мировой войны.

Через какое-то время, Пинетт и Деларю встречает небольшую горстку солдат, идущую со стороны предположительного наступления немцев. На миг деревенька оживает. Морально разлагающиеся и брошенные солдаты замечают измотанных, раненых и грязных храбрецов, идущих мимо деревни. В этот момент читатель может проследить столкновение двух линий бытия. С одной стороны – это скромные, уставшие и гордые герои, возвращающиеся с передовой, с другой же – «мертвые» солдаты, не познавшие ярости битвы, пьянствующие и бросившие оружие.

В эту минуту Пинетт понял, что судьба дает ему шанс не стать таким же, как и остальные. Он может «закончить проект», т.е. «умереть на своих условиях». Матье и Анри примыкают к вновь пришедшим солдатам и решают дать последний бой, чтобы хоть немного удержать врага. Онтологический статус героев вновь меняется. Теперь они настоящие солдаты, бросившие вызов врагу, будучи в меньшинстве. Отряд решает устроить засаду и расположиться на колокольне.

Утром появляются первые немецкие солдаты – лазутчики. Завязывается бой. Онтологический статус Матье меняется в последний раз. Из всего огромного текста романа, эпизод на колокольне показывает читателю, что такое свобода во всей ее полноте. Матье, долгое время считавший себя свободным, душевно умирает и перерождается вновь. Ведь с каждым выстрелом, он переживает ключевые события, вызывавшие в нем внутренний конфликт. *«C'était une énorme revanche; chaque coup de feu le vengeait d'un ancien scrupule»* [Sartre 2013: 244]. (Это был

подлинный реванш: каждый выстрел мстил за его прошлые ошибки) [Перевод – Д. Вальяно, Л. Григорян].

Вот она истинная свобода. Не просто понимание сути вещей и прогнозирование последствий, а выбор в согласии с собой и совестью. В конце первой части третьего тома, мы видим, оставленную Ж.-П. Сартром дефиницию свободы. *«Il tirait, les lois volaient en l'air, tu aimeras ton prochain comme toi-même, pan dans cette gueule de con, tu ne tueras point, pan sur le faux jeton d'en face. Il tirait sur l'homme, sur le Vertu, sur le Monde: la Liberté, c'est la Terreur. <...> il tira sur le bel officier, sur toute la Beauté de la Terre, sur la rue, sur les fleurs, sur les jardins, sur tout ce qu'il avait aimé. Il tira: il était pur, il était tout-puissant, il était libre»* [Sartre 2013: 244]. (Он стрелял, заповеди разлетались на глазах, бах, возлюби ближнего, как самого себя, бах – в эту гадскую рожу, не убий, бах – в этого поганого типа напротив. Он стрелял в человека, в Добродетель, во весь Мир: Свобода – это Ужас. <...> он выстрелил в красавца-офицера, во всю Красоту Земли, в улицу, в цветы, в сады, во все, что он любил. Он выстрелил, он был чист, всемогущ, свободен) [Перевод – Д. Вальяно, Л. Григорян].

Важным аспектом трилогии в целом и последнего романа, в частности, является демонстрация цикличности жизни и смерти в разных сферах. Сюда можно отнести: поведение героев, общественную жизнь, время, жизненные метания персонажей. Главный герой романа пережил все эти этапы: смерть в душе, потеря связей с кем-то или чем-то, смена жизненных этапов, вызванных исторической конъюнктурой, выбор и конечность идеи, потерявшей свою актуальность. Итог лишь один, теперь Матье Деларю – смертельно свободен.

Выводы по главе 2

В параграфе 2.1. «Дороги свободы» Ж.-П. Сартра как экзистенциальная проза о приближении войны (проблемы выбора жизненных ценностей)» была представлена история создания незаконченной Ж.-П. Сартром эпопеи «Дороги свободы», в которую мыслитель вложил основные положения своей экзистенциальной философии, прежде всего, учение о свободе, подлинности человеческого существования, по-разному представленное через образы героев романа. Сартровская эпопея показывает, по замыслу мыслителя, активные выступления главного героя, индивидуалиста по своей натуре, против общественной морали и социальных условностей и повествует о настроениях во французском обществе накануне мюнхенского кризиса, описывая безмятежную парижскую жизнь в преддверии войны и Оккупации. Во многом позиции критиков, анализирующих роман, схожи. Н. Кормо в книге «Littérature existentialiste: le roman et le théâtre de Jean-Paul Sartre, 1950» (Экзистенциальная литература: роман и театр Ж.-П. Сартра), А. Моруа в монографии «От Монтеня до Арагона, 1967», А. Н. Волков в предисловии к «Дорогам свободы» (1997), пишут о правдоподобности настроений французского народа, ангажированного в эпоху в период мюнхенского кризиса, об их слабости духа, нерешительности, безволии. М. Крэнстон, посвятивший Ж.-П. Сартру монографию «Sartre, 1962» (Сартр), говорит о лживости «дорог свободы» каждого героя. М. Конта и М. Рыбалка в объемном исследовании творчества Сартра «Les écrits de Sartre, 1970» (Очерки о Сартре) прибавляют к сказанному рассказ о личных аспектах жизни героев, сказавшийся на их внешнем облике. К. Саваж в монографии «Malraux, Sartre and Aragon as political novelists, 1964» (Мальро, Сартр и Арагон как политики-новеллисты) утверждает, что через отрицание некоторыми героями романа личной ответственности демонстрируется отрицание всеми французами ответственности политической. Ж. Лекарн и М. Бланшо в сборнике статей «Les critiques de notre temps et Sartre, 1973» (Современная критика и Сартр) придерживаются мнения, что Ж.-П. Сартр указывает некий путь свободы, и он ведет в Париж. Ф. Жорж в монографии «Deux études sur Sartre, 1976» (Два исследования Сартра) и Л. Г. Андреев в своем труде «Ж.-П. Сартр. Свободное

сознание и XX век» (1994) считают, что свобода исторически обусловлена, и даже незначительные решения в ее направлении могут творить историю. Н. Ю. Дмитриева в диссертационном исследовании «Проза Ж.-П. Сартра 30-х годов XX века и романтическая традиция» (2004) трактует дорогу свободы героя как путь развития, самосозидания. «Дороги свободы» – роман о противостоянии свобод, ведущих к подлинности бытия или к самообману, что показано на примере Франции в историческую эпоху, предваряющую войну.

В параграфе 2.2. **«Смерть в душе»: проблема смерти в оценке человеческого сознания»** через анализ сартровского понятийного аппарата показывается то, что значит для писателя «смерть в душе». Это состояние, к которому приходит индивид, пройдя трудные жизненные этапы, оставляя старое, отжившее, он дает дорогу чему-то новому, которое может сказаться на индивиде как положительно, так и отрицательно. По сути, «смерть в душе» – это только одна из ипостасей смерти, созвучная философии Ж.-П. Сартра, а конкретнее низложение своей прошлой жизни и создание нового бытийного основания.

«Смерть в душе» – часть романа, рассказывающая о поражении Франции в войне в 1940 году и о чувствах французов, не утративших своих жизней физически, в борьбе, но превратившихся в подобие «живых мертвецов», поскольку они не смогли принять того, что свершилось: «Мюнхенский сговор», «Судетский кризис», государственный раскол, правительство Виши, экономические сложности, стратегические и тактические просчеты командования, предательство правящей элиты, беспрепятственное вторжение немцев на французскую территорию. «Смерть в душе» – это, в целом, желание одиночек, но также и желание общества обрести подлинность бытия.

В параграфе 2.3. **«Размышления Ж.-П. Сартра о свободе истинной и мнимой»** проанализированы стилистические и философские особенности романа, демонстрирующие своеобразие идей свободы, смерти и «конечности проекта» индивида, связанных с темой войны. В романе «Дороги свободы» усматривается плюралистический подход к пониманию феномена смерти. Смерть, «стоически преодолеваемая» героями в романе, предстает в нескольких ипостасях: физическая

кончина; «смерть в душе» как психологическая пытка; разрыв связей с «другими»; смерть идеи.

Эпопея Ж.-П. Сартра, посвященная идеям свободы с философской точки зрения, и войны, с исторической, объединенные вместе в литературном произведении, графически могут быть обозначены, как пирамида. Первый том романа – фундамент конструкции, второй – ее центральная часть, а третий и отрывок четвертой части – вершина пирамиды. Временные пласты в романе постоянно сменяются, герои пытаются задержать прошлое, забывая о настоящем, часто задумываются о пугающем будущем. Но что бы ни происходило, устремления персонажей несут печать прошлого и самообмана (*mauvaise foi*).

Основная мысль Ж.-П. Сартра о свободе для-себя живет на всех страницах романа «Дороги свободы». Война, как историческое событие, в таком случае – катализатор, позволяющий более масштабно проанализировать это понятие. Идея личной свободы здесь напрямую перекликается с национальной. Структура эпопеи позволила не только проследить узловые моменты жизни персонажей, незримое присутствие смерти, но и обнаружить моменты «воспарения» сознания (для-себя) над бытием (в-себе). Идеи сартровской онтологии можно трактовать через призму «конечности» любого человеческого бытия. Фактически, эпопея мыслителя – живая модель-уклада французского общества, показанного в образах многих персонажей, образующих целостность – Францию в путях фашистской идеологии. Таковы выводы, касающиеся идей войны и свободы истинной и мнимой в романе Сартра «Дороги свободы».

ГЛАВА 3.

СПОСОБЫ ОТРАЖЕНИЯ ТЕМЫ ВОЙНЫ В ДРАМАТУРГИИ Ж.-П. САРТРА

3.1. Пьеса «Мухи» как иносказание и аллегория

История сартровского театра открывается трагедией-мифом «Мухи» (*Les Mouches*, 1943). Широко известная и многократно прокомментированная литературоведами и театральными критиками пьеса «Мухи» во время войны стала новой попыткой Ж.-П. Сартра высказать к ней свое отношение. Он обратился к античному сюжету, в котором иносказательно мог поведать о том, что его мучило: об отношениях народа и правителей, о своей надежде на перемены и справедливость, о скорейшем окончании «странной войны». По сути «Мухи» – обработка мифа об Оресте, восходящего к произведениям «Орестея» (458 г. до н. э.) и «Электра» (между 419 и 415 годами до н. э.) прародителей европейской трагедии Эсхила и Софокла.

Стоит сразу напомнить, что к античным сюжетам во Франции еще до войны обращался Ж. Жироду. Произведения писателя «Троянской войны не будет» (1935) и «Электра» (1937) представляют собой в поэтической форме хорошо усвоенные уроки Первой мировой войны и говорят о предчувствии надвигающейся катастрофы Второй мировой войны. В пьесе Ж. Ануя «Антигона» (1944), поставленной автором в оккупированном Париже, – переработке заключительной части драматической трилогии о царе Эдипе также заметны очевидные параллели с современностью.

Ж.-П. Сартр, написав пьесу «Мухи» в 1943 году, также обращался к современникам. Он не пишет в никуда, а обращается именно к соотечественникам, чтобы представить им свой собственный мир [Монин 2018: 360]. События пьесы происходят для читателя и зрителя в далеком прошлом, в античности, герои выражают то, что является общим для всех, и смена эпох тому не помеха. Для него речь идет о человеке. Важностью именно античных персонажей никак нельзя пренебречь, ибо кто, если не мифический герой, разящий врагов направо и налево и совершает подвиги, слава которых не меркнет в веках. Только подобный герой

сможет вдохновить павшего духом француза, смирившегося с оккупацией и уставшего от войны, которая толком не успела начаться.

«Мухи» – яркий пример демонстрации того, как античный сюжет может включать множество смыслов. Однако само слово «мухи» с самого начала должно насторожить читателей и зрителей, оно отнюдь не является носителем героического начала, скорее наоборот свидетельствует о снижении образов в пьесе. Драматург разрабатывает особую жанровую разновидность, названную им «театром ситуаций», то есть театром «ангажированного», связанного с современной Ж.-П. Сартру политической ситуацией искусства. «Situations» – так называл Ж.-П. Сартр свои письменные отклики (статьи) на происходящее в мире.

Охарактеризуем сюжет пьесы и поведение ее героев. Последнее для нас важнее, ибо автор сомневается в том, что человек изменился со времен античности. Он все тот же. «Се человек», как сказал Ф. Ницше: «Ессе Номо!»

В качестве места действия, Ж.-П. Сартр избирает город Аргос и его окрестности. Местные жители вот уже пятнадцать лет страдают от угрызений совести, навеянных им царем и царицей – Эгисфом и Клитемнестрой. Простой люд, как и члены царской семьи проходят что-то вроде покаяния, к чему суровый бог Юпитер добавляет рои вездесущих мух, от которых нет спасения. Мухи – наказание за то, что жители города «промолчали», не стали действовать тогда, когда их голос был особенно важен. Увядание города начинается в момент убийства истинного правителя Аргоса – Агамемнона. Его супруга Клитемнестра предает царя, а ее любовник – Эгисф убивает Агамемнона и занимает трон. Сына царя – Ореста, приговаривают к смерти, но убийцы проявляют милосердие к младенцу и оставляют его в живых. Дочь Агамемнона и Клитемнестры – Электра, остается жить в городе, но выполняет самую черную работу для царской семьи.

Изначально Электра дерзкая и энергичная молодая девушка, единокровная своему брату. С точки зрения автора, она носитель «порока экзистенциальной природы». Даже будучи царевной, она не способна повести за собой народ, а ее борьба будет малоэффективна. «Порок» ее заключается в неспособности совместить свое понимание свободы с неизбежной ответственностью.

Впоследствии, когда уже возмужавший Орест возвратится в родной город и убьет царскую чету за предательство своего отца, то он, по воле автора, пьесы выиграет философскую дискуссию с самим Богом Юпитером. Далее, Орест покинет Аргос, забрав мух с собой.

В «Бытии и ничто» Ж.-П. Сартр озвучивает философскую формулу, подходящую для ситуации героини. «<...> Орудийный комплекс может раскрыться лишь посредством установления его основного смысла, а это последнее само является практикой и деятельностью. <...> То, что я воспринимаю, когда хочу поднести этот стакан ко рту, есть не мое усилие, а тяжесть стакана, то есть его сопротивление при входе в орудийный комплекс, который я выявил в мире. <...> По отношению к первоначальному орудийному комплексу вещи раскрывают свои противодействия и свою враждебность» [Сартр 2015: 505 – 506]. Как понять, что такое орудийный комплекс? Если перефразировать это высказывание Ж.-П. Сартра, то героине, в отличие от Ореста, помимо нехватки духовных сил принимать на себя ответственность, не достает того самого в нарицательном смысле орудийного комплекса, чтобы препарировать различные «ситуации» [Сартр 2015: 505 – 506].

После пособничества в убийстве собственных родителей, Электра, укрывшаяся в храме Аполлона, страшно мучается, вокруг рыщут эринии – богини мести и ненависти, постоянно напоминая ей о случившемся. В тот момент, когда девушка уже не способна продолжать борьбу, появляется Юпитер и прогоняет эриний прочь. Но и здесь он появляется не для чудесного спасения Электры, а лишь для того, чтобы услышать слова раскаяния героини. Между Орестом и Юпитером завязывается спор. Брат изо всех сил пытается показать своей сестре дорогу свободы, которая исключает какие-либо муки совести, надо лишь сделать выбор. Юпитер же предлагает Электре раскаяться и отдаться в его руки, что противоречит пропагандируемой Орестом свободе.

Итог пьесы таков. Появляется Педагог и предупреждает Ореста о толпе, окружившей храм, жаждущей расправы над героем. Орест выходит навстречу народу. Герой провозглашает себя новым царем, напоминая о преступлении

Эгисфа и Клитемнестры, об их молчании, т. е. отказе от выбора, которое легло тяжелым грузом им на плечи.

Орест сознается в преступлении, но в отличие от предателей своего отца, герой не требует всеобщего покаяния и разделения его греха. Орест «забирает» угрызения совести, вину, страхи и мух, пятнадцать лет мучавших жителей Аргоса. Он дарует его жителям свободу, отнятую у них когда-то. Теперь мертвецы всего Аргоса – «его мертвецы» [Сартр 2009: 110]. Фактически, добровольное решение Ореста принять грехи других становится ключевым моментом пьесы. Он теперь абсолютно свободен. Жизнь Ореста до Аргоса, его бытие, обучение Педагогом, путешествие, встреча с родственниками и жителями города – этапы его жизненного пути. А жертва героя – осознанное проклятие, понимание собственной значимости для других. Возможно, Ж.-П. Сартр таким образом пытается донести до читателя и зрителя мысль о том, что, если бы каждый француз шел путем Ореста, судьба государства сложилась бы иначе. Орест свободно покидает город, уводя с собой мух подобно заклинателю крыс.

В 1962 году в России, где живо интересовались творчеством Ж.-П. Сартра и переводили его пьесы, появляется статья Т. И. Бачелис «Интеллектуальные драмы Сартра». Экзистенциальный герой ею оценивается исследователем как одиночка, бросающий вызов миру, а все его пьесы понимаются как «лабораторные опыты». Анализируя Ореста, автор критикует его индивидуализм и социальную позицию, подчеркивая их непродуктивность. Позиция исследователя углубляется в статье «Интеллектуальный театр», в которой пьесы Ж.-П. Сартра для нее неотделимы от интеллектуальной драмы. Рационализм и логика героев позиционируются как антитеза фашизму, а индивидуализм персонажей имеет свое историческое обоснование. Ж.-П. Сартр предстает у этого исследователя обвинителем общества, пропагандирующим свободу и выбор, где последний определяет политическую и общественную функции [Бачелис 1962: 155 – 166].

Особый интерес представляет статья С. И. Великовского «Путь Сартра-драматурга» (1967). Сказанные С. И. Великовским слова о «Мухах» в некоторых аспектах схожи с рассуждениями Т. И. Бачелис. Внимание обоих исследователей

уделяется оценке социальной позиции героев пьес. Исследователи стремятся подойти к драматургии Ж.-П. Сартра, с хронологической точки зрения, отмечая разные этапы в его творчестве.

С. И. Великовский и Т. И. Бачелис видят в героях Ж.-П. Сартра «эскизы социальных моделей» [Бачелис 1961: 392]. С. И. Великовский справедливо утверждает, что «онтологические истины обнажились воочию перед французами в пору гитлеровского нашествия, они имеют совершенно точное общественное и даже автобиографическое происхождение... «Человеческий удел» и понимание свободы, воплощенные в «Мухах», отнюдь не всеобщие: миф и на этот раз, как всегда, когда он заимствуется у предков, – общая оболочка достаточно очерченных в своих границах исторических запросов» [Великовский 1967: https://scepisis.net/library/id_1020.html].

Исследователь С. А. Исаев в статье «Экзистенциальная концепция Ж.-П. Сартра» (1986), называет Сартра авторитетным представителем экзистенциалистской концепции театра [Исаев 1986: 163]. Важно, чтобы каждый индивид осуществлял свободный выбор, исходя из собственной нравственной высоты, личного кодекса, только это может привести к всеобщему спасению. Парадоксом сартровского подхода, по словам С. А. Исаева, является то, что любой индивид, осуществляющий выбор, – правило, а не исключение. Именно каждый отдельный человек несет ответственность за облик истории. Здесь исследователь солидарен со словами самого Ж.-П. Сартра из «Дневников странной войны» о том, что каждый человек причастен к истории и испытывает на себе все ее повороты.

Орест в «Мухах» со своим пониманием морали осуществляет свободный выбор и покидает город – вместилище всего того зла, которое постигло аргивян. Образ Электры, еще недавно молодой и энергичной девушки, превратившейся в одночасье в старуху, тому подтверждение. Что говорить о персонажах, представленных автором безликой, безгласной толпой!

Л. Г. Андреев в своем труде «Ж.-П. Сартр. Свободное сознание и XX век» (1994) считает, что в XX веке сложилось два течения мифотворчества, различие между которыми определяется отношением к модернизму. Под модернистским

мифом автором подразумевается «форма отражения и способ организации хаоса». Неоправданные преступления экзистенциальных героев переходят на «уровень некоей закономерности» и обладают «культурологическим статусом». Так и сартровский Геростат, по мнению Л. Г. Андреева, находит свое основание в мифе об Оресте, ставшим главным героем «Мух» [Андреев 1994: <https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/andreev2-ru>]. Л. Г. Андреев усматривает в пьесе «превращение бытия-в-себе в бытие-для-себя, т. е. превращение вещи в свободное сознание». Ореста «осеняет осознание своей свободы», к нему приходит понимание, что «все пусто» и «из героя эпохи Юпитера он стал героем эпохи Ницше» [Андреев 1994: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/hh-vek-andreev/ekzistencializm.htm>].

Исследователи З. И. Кирнозе, В. П. Трыков сходятся во мнении, что сартровский миф «Мухи» есть сплав иносказания о Франции под пятой захватчика и видение граней человеческого удела [Кирнозе 1991: 146], [Трыков 1997: 230]. «Мухам» посвящено также интересное диссертационное исследование О. М. Александровой «Античные темы в драматургии французского экзистенциализма» (1996). Автор систематизировала экзистенциальные принципы в литературе, свойственные Ж.-П. Сартру и А. Камю, например, свободу и ответственность, абсурд, отчужденность и другие, которые рассматриваются у нее сквозь призму политической ситуации во Франции в 30-х и 40-х годах, и подчеркнула, что «экзистенциализм в литературе XX века формируется в тесной связи философии и общественной жизни» [Александрова 1996: 4].

Любопытная трактовка сартровского произведения представлена А. А. Косаревой в статье «Свобода от дьявола как манифестация атеизма и «атеистический перифраз» библейских сюжетов в пьесе Ж.-П. Сартра «Мухи» (2008). Автор утверждает, что «Юпитер выступает в пьесе в роли дьявола, хотя этот языческий бог в античной мифологии таковым не является». В качестве подтверждения своей гипотезы, автор ссылается на то, что сартровский Юпитер «воплощение идолопоклонства», а город Аргос «наделен всеми характеристиками ада» [Косарева 2008: 69]. Хотя идолопоклонство в христианстве приравнивается к

поклонению бесам, уместно подчеркнуть, что нет никакой разницы в природе Юпитера, мифической или сотворенной мыслителем. Наделение Ореста чертами Иисуса с целью «патетизации героя-атеиста» и введение в повествование фигуры дьявола (Юпитера), сделанного для реализации перифраза библейского сюжета «противостояния Иисуса Христа и дьявола» также носят спорный характер [Косарева 2008: 74]. Однозначно, в пьесе Юпитер представлен Сартром как отрицательный персонаж, однако, Орест, совершивший страшнейшее преступление, пусть и ради свободы, никак не может претендовать на роль Сына Божьего. Скорее наоборот.

Специалист по психологии личности П. Демпси (P. Dempsey) в труде «Psychology of Sartre, 1950» (Психология Сартра) утверждает, что и самого Ж.-П. Сартра, вопреки распространенному мнению, никак нельзя назвать Юпитером. Скорее всего создание писателем этого героя мефистофелевского типа – результат его живого ума, усвоившего различные элементы [Dempsey 1950: 1]. П. Демпси не соглашается с постулатом Ж.-П. Сартра «что хорошо для меня – хорошо для всех». Более того, автор приводит в пример нацистов и утверждает, что немцы, несомненно, считали оккупацию Франции добром для французов, в том числе для Ж.-П. Сартра. И все же Ж.-П. Сартр, вопреки своей теории добра, почему-то стал сопротивляться [Dempsey 1950: 160].

Н. Кормо (N. Cormeau) в книге «Littérature existentialiste: le roman et le théâtre de Jean-Paul Sartre, 1950» (Экзистенциальная литература: роман и театр Ж.-П. Сартра) убежден, что в «Мухах», в общем и целом, раскрывается трагедия свободы. Фабула пьесы хорошо известна и внимание зрителя в меньшей степени захвачено созерцанием неких иллюстрированных подтекстов, но позволяет более сконцентрироваться на философских смыслах» [Cormeau 1950: 63] [перевод наш – И. М.].

Ф. Жансон (F. Jeanson), написавший книгу «Sartre par lui-même» (1955, «Сартр о самом себе»), утверждает, что Орест является воплощением сартровских проблем, которые возникают для того, чтобы произведение Сартра в целом можно было рассматривать без излишнего преувеличения, как комментарий, критику и

предвосхищение мысли в соответствии с концепцией свободы, предлагаемой пьесой [Jeanson 1955: 28] [перевод наш – И. М.]. Ф. Жансон считает, что «Мухи» есть, в первую очередь, утверждение радикальной свободы, которая одновременно воплощается в действии, оставаясь при этом ничем не обусловленной. Свобода Ореста, выражаясь терминологией «Бытия и ничто», есть свобода для-себя. При этом в пьесе ее воплощение зависит от зрителя [Jeanson 1955: 28]. Действительно, орестовская свобода способна реализовать себя только находясь в середине мира, а значит, под взглядом другого. Другими здесь являются даже безымянные персонажи, обступающие героя при выходе из храма Аполлона. Иначе говоря, не будь зрителей, свидетелей убийства царской четы, в конце концов, самого Юпитера, свобода Ореста свободой не была бы.

В книге «L'heure théâtrale: de Giraudoux à Jean-Paul Sartre, 1959» (Время театра: от Жироду до Ж.-П. Сартра), философ Г. Марсель (G. Marcel) пишет, что невозможно не провести параллели между «Мухами» и «Электрой», и в силу своих предпочтений автор склоняется скорее к драме Ж.-П. Сартра, к тем философским мыслям, которые несет пьеса. Г. Марсель отмечает, что философские смыслы, встречающиеся в тексте пьесы, коррелируют с идеями М. Хайдеггера. Орест является представителем сартровской философии и абстракцией своего полного трагизма характера [Marcel 1959: 180] [перевод наш – И. М.]. В одиночестве Ореста, Г. Марсель не видит никакого проклятия, он скорее утверждает, что онтологическое изменение персонажа – этап становления его души. Сам Орест предстает классической фигурой, он схож с образами, написанными Вольтером. Орест – это «революционер-атеист», освящённый трагическим революционным опытом. Персонаж теряет веру не только в прогресс, но и в человеческую реальность, и ему ничего не остается, как утонуть в нарциссической безнадежности и разрушении [Marcel 1959: 185] [перевод наш – И. М.]. Безусловно, Г. Марсель признает, что «Мухи» создавались как сатира на приверженцев режима Виши.

Английский философ М. Крэнстон (M. Cranston) посвятил Ж.-П. Сартру монографию «Sartre, 1962» (Сартр). Говоря о «Мухах», М. Крэнстон придерживается того же мнения, что и большинство исследователей: пьеса

представляет собой визуальный ряд философских категорий мыслителя и является воззванием, посвященным Сопrotивлению. Критикуя философскую отправную точку экзистенциализма: «если Бога нет, то все позволено», автор убежден, что высказанное Ф. М. Достоевским и повторенное Ж.-П. Сартром, является «философской ошибкой», поскольку моральные ценности от Бога не зависят, а этика не исходит из теологических постулатов. Наоборот, этика логически предваряет теологию. Здесь автор ссылается на Г. Лейбница. Если человечество не имеет концепции Добра, то познать совершенство Бога или узнать Бога как Бога со всеми его моральными атрибутами не может [Cranston 1962: 34] [перевод наш – И. М.]. Автор подчеркивает, что в «Мухах» Ж.-П. Сартр говорит о том, что моральные принципы не даны свыше, а создаются людьми. Моральный кодекс основан на действиях, а не на метафизике.

М. Крэнстон видит в пьесах Ж.-П. Сартра определенный символизм, обозначающий Виши и нацистов в пьесе. Ореста он критикует и прибывает в убеждении, что поступки героя связаны с утверждением собственного спасения и свободы. Вседозволенность морального кодекса героя порождает бесконечное количество таких спасений. Более того, Орест, отомстив за своего отца, просто уходит. И если сравнивать героя с повстанцем, то он должен был бы остаться и продолжать вносить вклад в общее дело «Сопrotивления» [Cranston 1962: 37] [перевод наш – И. М.].

Ж. Пийман (G. Pillement), посвятивший Ж.-П. Сартру обширную монографию «Le théâtre d'aujourd'hui. De J.-P. Sartre à Arrabal, 1970» (Театр сегодня. От Ж.-П. Сартра до Аррабаля), пишет, что при постановке «Мух», Ж.-П. Сартр впервые предстал перед широкой общественностью как драматург. Взяв за основу миф об Оресте и Электре, философ развил в пьесе свои концепции свободы и ответственности за поступки. Поскольку Франция была оккупирована и порабощена «мухами», то логична претензия Эгисфа и Клитемнестры разделять ответственность за совершенное вместе с народом. А воля Ореста наказать виновных и изгнать мух глубоко затронули французов» [Pillement 1970: 19] [перевод наш – И. М.]. Даже в 1970 году, Ж. Пийман говорит, что все пьесы Сартра

найдут широкий отклик в общественных кругах как политический, так и социальный [Pillement 1970: 19] [перевод наш – И. М.].

М. Конта (M. Contat) и М. Рыбалка (M. Rybalka) в объемном исследовании творчества Ж.-П. Сартра «Les écrits de Sartre, 1970» (Очерки о Сартре) пишут, что «Мухи» затронули как интеллектуальные круги, так и молодежь, соприкоснувшуюся с новым миром и ощутившую для себя некое открытие» [Contat, Rybalka 1970: 89] [перевод наш – И. М.]. Ж.-П. Сартр объясняет, что задумка пьесы сводилась к тому, чтобы «искоренить покаяние», помочь подняться французскому народу, дать почувствовать себя отважным [Contat, Rybalka 1970: 90] [перевод наш – И. М.]. Орест, со слов Ж.-П. Сартра, – небольшая группа французов, нападающая на немцев и одновременно, несущая в себе скорбь покаяния, подкрепляющую их в искушении осудить себя [Contat, Rybalka 1970: 90] [перевод наш – И. М.]. М. Конта и М. Рыбалка утверждают, что «в наши дни, пьесу стоит рассматривать, исходя из тезисов «Бытия и ничто», т.е. как «эйдос самообмана». Орест же является тем персонажем, который стремится избежать самообмана. Героический поступок, посредством которого утверждается свобода, есть способ личного избавления, а не опыт освобождения [Contat, Rybalka 1970: 91] [перевод наш – И. М.].

Существенный вклад в изучение творчества Ж.-П. Сартра вносит П. Верстрэтан (P. Verstraeten) в своей монографии «Violence et éthique, 1972» (Насилие и этика). Автор считает, что «Мухи» являются произведением, нацеленным на «преодоление буржуазного морализма» [Verstraeten 1972: 11] [перевод наш – И. М.]. В действиях Ореста, в вопросах морали, которые задаются главным героям публике, читается ответ Ж.-П. Сартра, связанный с «проблемами-ограничениями», понимаемыми как наличие цели и средств ее достижения, с легитимностью насилия и последствиями принятых решений, с отношениями личности и коллектива, с индивидуального начинания и исторических констант и т. д. [Verstraeten 1972: 23] [перевод наш – И. М.]. П. Верстрэтан убежден, что пьеса, развивающая теоретический анализ отношения-с-другим в военном контексте, не может ни усреднить человеческие взаимоотношения с практико-инертными структурами,

вписанными в материальный и идеологический универсум оккупированной Франции; в этом смысле он стихийно усваивает черты коллективного предприятия, которое как раз и определялось расколом, как с союзную, так и неприятельскую стороны [Verstraeten 1972: 30] [перевод наш – И. М.].

Р. Лорри (R. Lorriss) посвящает мыслителю монографию «Sartre dramaturge, 1975» (Сартр-драматург). По словам Р. Лорри, чтобы не звучать, как эссе Брехта, написанные Сартром о театре, он развивал драматургическую эстетику в статьях, которые, к сожалению, разбросаны по недоступным пониманию изданиям [Lorriss 1975: 11] [перевод наш – И. М.]. <...> Его театр не хочет драматического действия, его заменяет страсть [Lorriss 1975: 11] [перевод наш – И. М.]. Для Сартра действие должно происходить в период кризиса, ситуация должна оставаться в своих пределах, без лишней подготовки и, следовательно, вернуться к трагической структуре, которая захватила бы действие в момент кризиса [Lorriss 1975: 12] [перевод наш – И. М.]. Что касается «Мух», Р. Лорри приходит к выводу, что пьеса имеет два направления: первое – традиционное, исследуемое с точки зрения драматургической деятельности; второе – эпическое, возвышающее, предполагающее отчуждение [Lorriss 1975: 49] [перевод наш – И. М.]. Р. Лорри также отмечает постоянное присутствие на сцене главного героя. С его точки зрения, Ж.-П. Сартру нравятся в принципе исторические сюжеты, соотносящиеся с трансформацией действительности [Lorriss 1975: 49] [перевод наш – И. М.].

В монографии М. Сикара (M. Sicard) «Entretiens avec Sartre, 1989» (Интервью с Сартром), включающей в себя ряд интервью с писателем-философом на протяжении почти десяти лет, утверждается, что Ж.-П. Сартр постигается посредством расшифровки его теории пограничных ситуаций, свободы, воображаемого, диалектики и прочего [Sicard 1989: 9].

Ф. Нудельманн (F. Noudelmann) в книге «F. Noudelmann présente Huis clos et Les mouches de J.-P. Sartre, 1993» (Ф. Нудельманн представляет «За закрытыми дверями» и «Мухи» Ж.-П. Сартра) повторяет то, что уже ранее было сказано отечественными и зарубежными литературоведами. «Мухи» представляют собой критику идеологии режима Петена. По словам автора, Ж.-П. Сартр, посредством

сказанного в пьесе, пытается бороться с коллективным, навязанным режимом покаяния, называемым меакульпизмом (от латинского *mea culpa* (моя вина) [Noudelmann 1993: 21] [перевод наш – И. М.]. Ф. Нудельманн соглашается с тезисом Ж.-П. Сартра о том, что угрызения совести предстают в виде средства сдерживания французского народа от решительных действий. Мухи для этого критика являются символом осуждения народа на бесконечные страдания. Культ мертвых в пьесе представляет собой некое идеологическое орудие, используемое для поддержания неукоснительной дисциплины. При этом автор отмечает, что навязанный вишистами культ противоречит здравому смыслу. Не мертвые судят живых, а наоборот.

Ф. Нудельманн также подчеркивает, что Ж.-П. Сартр затрагивает и положение церкви в стране. При этом в пьесе, с его точки зрения, гипотетически католическая церковь представлена главным жрецом и Юпитером. Они – оплот авторитарного режима и патриархата. Политическое воззвание Ж.-П. Сартра, по мнению Ф. Нудельманна, заключается в критике вишистских ценностей. Автор считает, что греческий театр выбран Ж.-П. Сартром намеренно, чтобы подтолкнуть французов к действию [Noudelmann 1993: 134] [перевод наш – И. М.].

Особого внимания заслуживает монография «*Théâtre complet, 2005*» (Театр как целостность), написанная под руководством М. Конта (M. Contat) в соавторстве с Ж. Деги (J. Deguy), И. Гальстер (I. Galster), Ж. Идт (G. Idt), М. Рыбалка (M. Rybalka) и другими. Театр Ж.-П. Сартра представляется здесь авторам «разрозненностью форм», но каждая пьеса обладает уникальностью. «Мухи» – современная драма, замаскированная под античную трагедию. Орест, по мнению авторов, ницшеанский герой. Его даже сравнивают с Заратустрой и делают акцент на нежелании обеих персонажей иметь последователей. Пьеса представляет смесь гротеска, лирики, иронии, пародии, которая превращается во взрывную трагедию, так как она состоит одновременно из фарса, мифа и политической драмы [Contat 2005: 1262] [перевод наш – И. М.]. Авторы подчеркивают, что в пьесе есть намеки на оккупацию, она близка к историческим событиям, развернувшимся во Франции, а также слышны философские мотивы. Сартровский Орест борется против

греческого *fatum*'а, против предначертанного богами и провозглашает свободу творить собственную судьбу. Авторы также отмечают, что в образах Юпитера, королевской четы и Электры можно увидеть родственников Ж.-П. Сартра. Юпитер – это Ш. Швейцер, Клитемнестра и Эгисф – отец и мать мыслителя: Жан-Батист Сартр и Анн-Мари Швейцер. При этом, образ матери присутствует сразу в двух персонажах – Клитемнестре и Электре [Contat 2005: 1274] [перевод наш – И. М.].

Б. Ляльман (В. Lallement) в монографии «Sartre l'improbable salaud» (2005) («Сартр – невероятный мерзавец») рассказывает о том, что дружба Ж.-П. Сартра и О. Козакевич сыграла решающую роль в воплощении этой пьесы на сцене. Вместо театра Сары Бернар было предложено ставить пьесу в том же театре, но с прежним его названием – Театр де ля Сите. Для автора «Дорог свободы» предложенная публике новая пьеса в постановке театра с прежним названием, могла означать согласие Ж.-П. Сартра с решением об изменении названия театра, то есть могла стать демонстрацией лояльности режиму Виши [Lallement 2005: 61 – 62]. Автор цитирует высказывания Ж.-П. Сартра, касающиеся задумки «Мух» и тех, смыслов, которыми наделена пьеса. «В «Мухах» я хотел рассказать о свободе, о моей абсолютной свободе, но, в первую очередь, о соотечественниках под немецкой оккупацией [Lallement 2005: 64] [перевод наш – И. М.].

Французская исследовательница Сартра, Н. Монин в монографии «Сартр» (2018) пишет, что, по ее мнению, мыслителю чужд буржуазный театр и театр Брехта. Сартр отдает свое предпочтение таким авторам, как А. Стриндберг и Л. Пиранделло, поскольку они «представляют собой театр действия, признают человеческую свободу» [Монин 2018: 378].

Двуплановость пьесы видна невооруженным глазом. Когда в 1943 году, французский актер и режиссер Ш. Дюллен показал «Мух» в оккупированном Париже, спектакль, прежде всего, был воспринят публикой как зашифрованный рассказ. Обозреватель профашистской газеты «Pariser Zeitung», однако, не увидел в пьесе никакой опасности, посчитав ее «яркой и необычной», а реплики, брошенные с подмостков – «французским разглагольствованием» [Stoekl 1985: 78]. В статье «Jean-Paul Sartre's Les Mouches (1943). A classical tragedy revised as a pièce

de résistance?» (2011) З. Жиселинк пишет о Г. Хеллере – цензоре в Париже, который в 1943 году был приглашен на просмотр пьесы. Сорок лет спустя, Г. Хеллер в своих мемуарах, напишет, что сразу понял реальный посыл пьесы, но сделал все, чтобы она не попала под запрет. Свою позицию цензор объясняет двояко: во-первых, любовью к французской и литературе и культуре; во-вторых, как он заявил: «нежеланием создавать мучеников во французской культуре» [Ghyselinck 2011: 360].

Декорации Аргоса виделись как города и предместья Франции, Эгисф и Клитемнестра принимали облик Гитлера и Петена. В Юпитере и посвященных ему истуканах читались злой рок, идеологический символизм. Орест – носитель свободы, ассоциировался с одним из первых добровольцев «Сопротивления», Электра – с французами, жаждущими низвержения антигуманистического режима, но колеблющимися и страшящимися реального дела. В первую очередь пьеса завуалировано представляла Францию, поставленную на колени, но все же не сломленную, непокорную, готовую бросить вызов тиранам. И здесь публика не ошиблась. «Мухи» стали театральным манифестом «Сопротивления», стоящим в одном ряду с подпольной лирикой Л. Арагона, «Свободой» П. Элюара, «Черной тетрадь» Ф. Мориака и «Письмами к немецкому другу» А. Камю [Великовский 1967: http://scepsis.net/library/id_1020.html]. В этот период Ж.-П. Сартр понял свою миссию – творить для своего времени. Он видел задачу театра, как ответ на болевые точки времени.

В «Мухах» вездесущие насекомые, сидящие чуть ли не на белках глаз, устрашают жителей Аргоса своей надоедливостью. Их наличие, а потом исчезновение вместе с Орестом подчеркивают цену молчания, груз ответственности, заслоненные до этого самообманом народа, ложь целого государства.

Мухи, заслоняющие взор, напоминают, по крайней мере, два случая в сартровской драматургии и философии. Во-первых, вспоминается судьба проклятых героев «За закрытыми дверями» («Huis clos» 1943), чьи веки были атрофированы, и они были не способны убежать от бытия посредством простого

морганя. Во-вторых, в голове возникают строчки одной из глав «Бытия и ничто», посвященной «взгляду», где философом приводился пример «игры в прятки» беглеца и надсмотрщика: последний предугадывал действия первого, тем самым блокируя выстраивание расстояний свободы своей жертвы. Фактически, город Аргос находится как бы в середине мира, под прицелом, не знающих осечек винтовок, Юпитера и его марионеток, стреляющих шквальным огнем пульей-мух, выстраивающих свои расстояния, отчуждающих, а значит, и блокирующих свободу других, умерщвляя возможности. Отсюда и липкая, ржавая краснота города сартровской пьесы. Липкость бытия не позволяет персонажам пробивать скорлупу в-себе и оказать сопротивление.

Пьесу «Мухи» было бы неверно прочитывать только как манифест, затрагивающий исторические события, произошедшие во Франции в 40-е годы, хотя многие ее идеи, реплики и эпизоды подталкивают читателя задуматься об этом. Ж.-П. Сартр пишет следующие строки в статье «Республика молчания»: «По большей части жестокие обстоятельства нашей битвы, сняв все румяна и покровы, сделали наконец самой нашей жизнью ту невыносимую, душераздирающую ситуацию, которую называют условиями человеческого существования. Изгнание, плен, особенно смерть, ловко замаскированная от нас в пору благоденствия, стали теперь постоянным предметом наших забот; мы постигли, что это вовсе не случайности, которых можно избежать, ни даже опасности, постоянные и все же внешние: нет, нам пришлось взглянуть на них как на наш удел, нашу судьбу, глубинные истоки нашей человеческой реальности» [Jeanson 1955: 150 – 151].

Произведение драматурга наполнено, в первую очередь, одной неутраченной мыслью – любой человек свободен. Он вынужден ежедневно сталкиваться со случайностью бытия, которая преобразуется за счет его выборов, он должен обращаться к ничто ради порождения бытия в форме небытия, ради будущего. Однако, целое поколение французов предпочло промолчать, убежать от фактичности, обмануть себя отказом от свободы. Внешние угрозы, которые казались не способными проникнуть в в-себе французского общества того времени, оказались враждебным для-себя, упрочившим удел целой нации.

В пьесе есть образ, иллюстрирующий схожесть событий в произведении и после поражения Франции. Это – деревянная статуя Юпитера, идол, стоящий на городской площади, символ надзора, навязывающего свою волю. Сам Сартр пишет так: «Оккупация – это не только постоянное присутствие победителей в наших городах, это также развешанный на всех стенах, вставший со страниц всех газет постыдный образ, который они (подразумевается Виши) хотели нам навязать, образ ветреного, тщеславного, изнеженного, разложившегося и тщедушного болтуна, вполне заслужившего позор национального разгрома» [Великовский 1967: http://scepsis.net/library/id_1020.html]. Это и есть несвобода жителей Аргоса, не только отказ от действия, но угрызения совести, навешанные царем и страх перед Богом. Юпитер и его марионетка Эгисф превратили «молчание» народа в ужас вселенского масштаба, сделали его государственной добродетелью. Идол не просто так избран драматургом. Все, что он символизирует, является отсылкой Ж.-П. Сартра к Ветхому Завету, где Бог, глаголющий через своих пророков, убеждает простых людей в том, что резная статуя не способна принести вреда человеку, но и добра от нее не получить. Деревянный идол, вымазанный красной краской – символ страха, держащий в повиновении французский народ.

Что касается ответственности, то Орест принимает ее с холодным рассудком. Выходя из храма Аполлона навстречу разъяренной толпе, герой ошеломляет ее. Жители не могут причинить вреда Оресту, ведь нельзя наказывать человека, не испытывающего угрызений совести, вины и страха. В сцене с аргивянами, герой приобретает свою последнюю ипостась, становится в ряд с богами, тем самым, знаменуя их сумерки. Миф об Оресте становится реализацией философской формулы в-себе-для-себя, выраженной в главном герое. Собственно, Ж.-П. Сартр подчеркивает, что если сильные мира стремятся стать богами, то нужно действовать. В конце пьесы, когда Орест уводит мух из города, герой служит наглядным примером не только философских тезисов драматурга, но и открытым вызовом к французам поднять голову.

Философский итог пьесы предстает перед читателем в следующем виде. С одной стороны, «Мухи» – это завуалированный антифашистский манифест. В

поведении героя и его репликах «прочитываются» агитационные лозунги, побуждающие людей к борьбе и сопротивлению. С другой стороны, пьеса «Мухи» – это красочная и подробная иллюстрация экзистенциальной философии Ж.-П. Сартра.

А как сегодня понимают Ж.-П. Сартра в России? В этом смысле крайне ценными представляются интерпретации пьесы «Мухи» современными зрителями и театральными режиссерами. Наше внимание привлекла рецензия на постановку этой пьесы в Норильске.

Автор рецензии на постановку пьесы философа в Норильске, В. Толстов, пишет, что теперь, когда нет в живых ни Сартра, ни его обидчиков-тиранов, вопросы и моральные инвективы, волновавшие мыслителя, тоже умерли. «Мухи» из публицистической трагедии превратились просто в пьесу, довольно скучную, если ее просто читать», – утверждает автор [Заполярная правда: <https://gazetazp.ru/news/gorod/2503300000-muhi-sovesti.html>]. Однако любопытно сегодняшнее видение образа Ореста сквозь призму современной поп-культуры. Орест – «терминатор», который должен отомстить за подло убитого отца. Заканчивается статья выводом автора и репликой одной из зрительниц: «Это что, про Норильск?» Наши каждодневные проблемы, по мнению автора статьи, такие как раздел бюджета или реформа ЖКХ, трудно вписать в рамки древней трагедии, но нечто локальное, сильно нам близкое, проскальзывает. Не сталкиваемся ли мы с собственными мыслями, вслушиваясь в слова Ореста: «Неужели для меня так странно гордиться родным городом?» И нет ли связи между жителем Норильска и жителем древнего Аргоса, привыкшим жаловаться, но не привыкшим к покаянию, равнодушным к поступкам героев и глухим к пророчествам богов? И мухи его не кусают [Заполярная правда: <https://gazetazp.ru/news/gorod/2503300000-muhi-sovesti.html>].

А вот еще одна рецензия на современную постановку пьесы Ж.-П. Сартра, на этот раз в Тюмени. Художественный руководитель тюменского драмтеатра «Буриме», Д. Лимбос, максимально удалил пьесу Ж.-П. Сартра от античного контекста. В качестве музыкального сопровождения им использовалась

электронная музыка Drum 'n' Bass. Все второстепенные персонажи были вычеркнуты, а зрительский зал играл толпу аргвинян. «Сам Орест больше похож на простого обывателя, нежели на скитающуюся особу голубых кровей. Тиран Эгисф, узурпировавший власть и волю народа, внешне очень напоминает Парфена Рогожина (в роли Владимира Машкова) из сериала «Идиот» Достоевского, а в сценах с топором – самого Родиона Раскольникова. Его любовница Клитемнестра (у Сартра – старая толстуха) в тюменской постановке выглядит свежо и энергично, почти как госпожа Бовари. Юпитер – римский Зевс – настолько агрессивен и истеричен, что от вербальных угроз нередко прибегает к рукоприкладству. Инфантильная Электра, как оторвавшийся от дерева листок, мечется от грез к реальности и обратно. Актеры постоянно находятся в движении: убегают, догоняют, хватают, отталкивают друг друга, находятся в постоянном контакте не только друг с другом, но и с окружающим их миром, падают, путаются, вскакивают на стол, роняют стулья» [Газета 72.ru: <https://72.ru/text/entertainment/2014/03/11/61072481/>]. Мухи предстают, по замыслу, режиссера не в виде насекомых, а как растянутые металлические нити, что несколько изменяет смысл драмы. Теперь не мухи облепляют персонажей, а они сами попадают в их лапы.

В 2017 г. еще одну своеобразную интерпретацию «Мух» представил режиссер красноярского ТЮЗа, Р. Феодори. Он посчитал, что основная идея, которую Ж.-П. Сартр поместил в текст произведения заключается в следующем: «главный герой, с которым ассоциирует себя молодёжная аудитория, пытается обрести родину, пытается понять, в чём состоит любовь к родине и что значит назвать себя частью народа. Оказывается, это значит взять на себя не только достижения, не только национальную гордость и лучшие моменты истории этой страны, но и принять его боль, его стыд – всё, что было в прошлом и есть в настоящем этого народа, даже, если прямого отношения ко всему этому ты сам не имеешь. Тут же возникает тема истинного и ложного патриотизма. Сартр показывает, как порочна идея избранности народа, его закрытости, заикленности на особом пути своего государства. Аргос – пример абсурдности и опасности

такого патриотизма, ведущего к самовозвышению нации над другими, к фашизму в головах» [Красноярский молодежный театр: <https://ktyz.ru/news/skoro-v-tyuzeden-mertvykh.htm>]. Интерес представляет также попытка режиссера ангажировать зрителей в происходящее на сцене, которые сами как бы играют роль аргвинянской толпы. Здесь любой зритель может «воспарить над собой» и взглянуть на себя как на «другого».

К трактовке сартровских «Мух», поставленных Р. Феодори, примыкает также видение данного театрального перформанса Д. Косяковым в статье «Практически ценное в пьесе «Мухи» Сартра для жителя XXI века» (2019). Автор делает акцент на деталях, связанных со Второй мировой войной и положением французского общества этой эпохи, однако, считает, что произведение нельзя назвать актуальным, в особенности, для России. Ореста автор видит революционером, который осуществляет в пьесе шесть шагов к свободе: преодоление общественного мнения, авторитета власти, родственных связей, страха одиночества, искушения властью, умение пролить кровь. Д. Косяков считает, что «сегодня мы переживаем реакционный, а не революционный период нашей истории, однако революционная мораль не теряет своей значимости. Бунт против капиталистической системы и рыночных «ценностей» (или рыночного обесценивания всего и вся) приобретает, скорее, нравственный, экзистенциальный характер» [Косяков 2019: <https://whatshappened.today/2020/08/03/%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8-%D1%86%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%B5-%D0%B2-%D0%BF%D1%8C%D0%B5%D1%81%D0%B5-%D0%BC%D1%83%D1%85%D0%B8-%D1%81%D0%B0%D1%80/>].

По поводу постановок пьесы Ж.-П. Сартра, каковы бы они ни были, хочется напомнить, слова русского философа, М. Мамардашвили, о том, что театр есть «машина» введения нас в то состояние, которое существует только тогда, когда исполняется. Казалось бы, записано в тексте, стоит только прочитать, но понимание, если оно случается происходит в театре. Ты понял. В тебе произошло изменение, произошел катарсис, но слова ушли, поскольку сработала

организованная сильная форма... Именно публичное пространство является условием самой мысли. Оно существует не для того, чтобы кому-то досадить, кого-то огорчить или обрадовать. Мысль существует только в исполнении, только в пространстве, не занятом никакими предрассудками, запретами и т. д.» [Мамардашвили 2011: 139 – 140].

«Мухи» – характерный образец художественной методологии Ж.-П. Сартра, соединяющий события с философским подтекстом, когда, буквально, каждый эпизод, реплика являются иллюстрациями того или иного тезиса экзистенциализма. Ключевым философским тезисом «Мух» является становление человека, реализация его «sonatus'a». Человеческая реальность Ж.-П. Сартра – недостаток бытия, терзающий индивида. Недостаток, бередящий раны персонажа, просматривается в течение развития всей пьесы и восполняется только в момент реализации его сознанием бытия в форме бытия. Другими словами – в момент отщепления. Однако на этапе «Мух», Ж.-П. Сартр избегает некоторых оговорок относительно завершенности миссии персонажа. Возможно, это связано с тем, что Орест предстает экзистенциальным мессией и манифестом в-себе-для-себя. С другой стороны, будь Ж.-П. Сартр честен до конца, пьеса не заканчивалась бы философским «хэпиэндом» его концепций. Да, Орест получил свободу, реализовал недостаток бытия, но будь он все-таки реальным человеком, а не новоявленным демиургом, то столкнулся бы со стеной, а именно с осознанием невозможности счастья в рамках человеческой реальности. Ведь свобода становится для героя куда более серьезным испытанием, чем муки и мухи аргивян.

3.2. Герои и антигерои (греховность и праведность) в «Мертвых без погребения»

По свидетельству С. Де Бовуар, Ж.-П. Сартр написал пьесу «Мертвые без погребения» (1946) «в момент, когда бывшие коллаборационисты начали поднимать голову», а мыслителю захотелось «освежить всем память» [Contat, Rybalka 1970: 134] [перевод наш – И. М.]. В течение долгого времени Ж.-П. Сартр обдумывал, что есть пытка, как можно про нее рассказать читателю и насколько

сам он был бы способен ее выдержать. «Все его фантазмы» находят отражение в пьесе – утверждает С. де Бовуар.

Сыграна впервые драма Ж.-П. Сартра была в театре Антуан в ноябре 1946, и постановка обернулась настоящим скандалом, именно в силу сцен, связанных с пытками плененных партизан. Несмотря на то, что на сцене пытки были скрыты от зрителей, игра и крики актеров были настолько правдоподобны, что даже С. де Бовуар они показались невыносимыми, и сам Ж.-П. Сартр испытывал тревогу, хотя в течение репетиции такого эффекта достигнуть не удавалось [Contat, Rybalka 1970: 134]. Буржуазная критика обвинила Ж.-П. Сартра в том, что он показал самих участников Сопротивления доносчиками и, тем самым, он попытался разжечь ненависть между разными слоями общества; коммунисты же сразу поддержали эту пьесу.

В своей пьесе Ж.-П. Сартр предоставляет зрителю возможность осмыслить сущность морали, этики, нравственности его современников, оказавшихся в пограничной ситуации, когда «на кону» – жизнь. Время действия в пьесе – эпоха «Сопротивления». Герои пьесы пять партизан, попавших в плен, их пытаются выведать местопребывание командира. Запертые на чердаке, люди полностью меняются. Те ценности, которые имели смысл на воле, неизбежно теряют свою значимость и постепенно заменяются иными. Персонажи пытаются сделать выбор в пользу долга, тем самым, «обезопасить свое бытие и придать вес принесенной ими жертве». «Театр абсурда демонстрирует ситуации поиска спасительного настоящего образа жизни, показывает, какие сложности возникают перед человеком в разграничении реального от самообмана» [Трещев 2008: 68].

В пьесе «Мертвые без погребения» герои представляют две враждебные группы – партизан и полицию. Для полиции важна добыча сведений о местонахождении командира, партизанам нужно – молчание и сохранение незапятнанной совести, вопреки любому возможному финалу. Глубокий философско-драматический смысл раскрывается в этой пьесе в столкновении свободы для-себя со свободой другого и преобразовании тела-для-другого в плоть-

для-другого. Мы видим, как каждый из заключенных воспринимает стену, т.е. замкнутое пространство, в котором он заключен.

Partisans: «Un grenier éclairé par une lucarne. Pêle-mêle d'objets hétéroclites: des malles; un vieux fourneau, un mannequin de couturière». (Чердак. Свет проникает через слуховое окно. Вперемешку свалены чемоданы, старая кухонная плита, деревянный манекен) [Sartre 2010: 87] [Перевод – Л. З. Каменская, Л. Большинцова].

Темный чердак – это внутренний мир всех пяти узников. В их сознании темнота, мысли словно загнаны в глубины подсознания, они вырываются наружу и не дают покоя. Старая кухонная плита – давние воспоминания, являющиеся и оберегающим их щитом и мечом, который невозможно парировать. Свет в слуховом окне – луч надежды, тонкий, но согревающий сердца героев. На самом деле луч – метафора самообмана, бегство от действительности. Изначально, комнату наполняет непроницаемая тишина, хотя мысли и чувства людей очевидны и без слов.

В общем-то описание временного пристанища партизан впоследствии послужит такой же картине, разворачивающейся в драме «Затворники Альтоны» (1959). В этой пьесе речь уже пойдет о фашисте-затворнике – Франце фон Герлахе, который прибывает в замкнутой комнате, прячась от внешнего мира в своеобразной временной петле, порожденной больным сознанием, и стремясь реализовать фундаментальный проект в-себе. Чердак партизан олицетворяет схожие идеи, что и в будущих «Затворниках Альтоны»: уничтожение в-себе посредством для-себя, о чем и свидетельствуют поломанные вещи вокруг. Даже деревянный манекен здесь символ впоследствии претерпеваемой телом метаморфозы, превращающейся в плоть, которой постепенно зримо становятся главные герои.

Partisans: «Canoris et Sorbier sont assis, l'un sur une malle, l'autre sur un vieil escabeau, Lucie sur le fourneau. Ils ont les menottes. François marche de long en large. Il a aussi les menottes. Henri dort, couché par terre». (Канорис сидит на чемодане, Сорбие – на старой скамейке, Люси – на плите. Все они в наручниках, Франсуа

ходит взад и вперед, руки у него тоже скованы. Анри спит на полу) [Sartre 2010: 87] [Перевод – Л. З. Каменская, Л. Большинцова].

В поведении Франсуа проглядывается нервозность, мысли не дают покоя, тишина убивает. Все пятеро партизан скованы наручниками. Это означает реальную беспомощность что-то изменить, трансцендировать ли в прошлое и найти альтернативу, в общем – тупик. Скованные руки олицетворяют мертвые возможности партизан, предвиденные и отчужденные полицией. Периодически слышится резкая, вульгарная музыка – отзвуки внешнего мира, т.е. буквально музыка из комнаты милиционеров. Создание Ж.-П. Сартром двух комнат неслучайно. Здесь прослеживается бытийный конфликт между будто бы ожившими комнатами партизан и полицаев, между бытием и небытием. Ведь победа одних означает конец других. Двери и перекрытия между комнатами служат прослойкой ничто между бытием и небытием. Открывающиеся и закрывающиеся двери, вульгарная музыка, разговоры – «стучащееся для-себя в стену в-себе». Метафорически – это противостояние комнат – битва свобод, устремленных в будущее к основанию бытия, которое пока является небытием и к подтачиванию настоящего прошлым.

La milice: «Une salle d'école. Bancs et pupitres. Murs crépis en blanc. Au mur du fond, carte d'Afrique et portrait de Pétain. Un tableau noir. A gauche une fenêtre. Au fond une porte. Poste de radio sur une tablette, près de la fenêtre». (Полиция: «Класс. Парты. Стены, беленные известью. В глубине карта Африки, портрет Петена, дверь. Черная доска. Налево – окно. На столике около окна – радиоприемник) [Sartre 2010: 131] [Перевод – Л. З. Каменская, Л. Большинцова].

Каждый предмет в комнате обладает своей уникальной символикой. Более того символизм Ж.-П. Сартра феноменологичен. Вполне очевидным оказывается здесь столкновение трех временных измерений: прошлого, настоящего и будущего. Портрет Ф. Петена – это Франция под пятой коллаборационистского правительства (режим Виши). Здесь есть и географическая карта с Африкой на первом плане. Другими словами, это уже прошлое или непроницаемое бытие-в-себе. Африку – колонию вне контроля вишистского режима возможно проинтерпретировать И

через будущее, т. е. возможной реализации свободы для-себя, стремящейся к основанию нового бытия в форме небытия.

Все реалии комнаты, карта и портрет – символы противостояния, с одной стороны, людей, поддерживающих оккупантов, и с другой стороны – участников движения «Сопротивления». Это – настоящее, мимолетное, мгновенное бытие, растекающееся как в прошлое, так и в будущее. Класс, парты, стены, доска – это символы мирной жизни, познания мира, обучения чему-либо. Более того, все эти предметы являются ценностью, поскольку олицетворяют воспарение человеческого сознания в будущее к бытию в форме небытия. Без человека и без наделения этих предметов ценностью, например, ценностью просвещения, они бесполезны и аморфны. Именно человек, согласно Ж.-П. Сартру, определяет ценность всего на земле. Из этого следует, что учениками-преподавателями в этой комнате являются полицаи. В этом классе они «преподают» боль, пытаются, дабы выудить нужную информацию. У коллаборационистов те же методы, что и у их учителей: уничтожить неудобных, истощенных, евреев, интеллигенцию, любую нацию на карте, склонить чашу весов в свою сторону, победить любыми способами. Все это заключается в скрытом садистском стремлении полицаев и их хозяев овладеть свободой других, путем изощренных издевательств над телом, преобразовывая его в податливую плоть. При этом, надругательство над телом не является конечной целью, к которой так стремятся полицаи. Если обратиться к философии Ж.-П. Сартра, то посредством тела, они хотят погубить свободу другого, сделать ее предметной и осязаемой, а значит реализовать свою волю к овладению трансцендентным. *Pellerin: «Tu as de l'instruction, salaud. (Aux miliciens.) Tapez dessus».* (Значит, ты образованный, мерзавец! (полицейским.) Бейте его) [Sartre 2010: 142] [Перевод – Л. З. Каменская, Л. Большинцова].

В петеновской милиции служат малообразованные французы. Им свойственны ненависть и злоба к просвещенным людям. Вот эта сцена. *Pellerin: «Sa médecine! Le salaud. J'ai quitté le lycée à treize ans, moi, il fallait que je gagne ma vie. Je n'ai pas eu la chance d'avoir des parents riches pour me payer mes études».* (А этот тип со своей медициной! Мерзавец. Я ушел из лицея тринадцати лет.

Пришлось зарабатывать на хлеб. Мне не повезло, у меня не было богатых родителей, которые оплачивали бы мое обучение) [Sartre 2010: 147] [Перевод – Л. З. Каменская, Л. Большинцова].

Петеновские полицаи вполне осознают ценность образования, которой они лишены. Для их сознания это является существенным и крайне болезненным недостатком, ведь их свобода непостижима для них, заблокирована другими. Даже здесь отчетливо слышится гарсеновское: «Ад – это другие».

Landrieu: «Oui. Les salauds!» (Да, влипли. Продажные шкуры!) <...> *«Tous. Les Allemands aussi. Ils se valent tous. Si c'était à refaire»*. (Все. Немцы тоже. Все друга друга стоят. Если бы начать сначала...) [Sartre 2010: 137] [Перевод – Л. З. Каменская, Л. Большинцова]. Данные реплики персонажей – характерный пример для индивида, пребывающего в самообмане, пытающегося трансцендировать к собственному прошлому и закрыться в нем. Возможно, что Ландриэ сожалеет о невозможности выстроить фундамент своего жизненного проекта с самого начала, минуя самообман, редуцируя влияние других до вменяемого порога (хотя для человека это не представляется возможным), и постепенно «закрывая» недостатки бытия, не доводя их до множественных скоплений, провоцирующих только на абсурдный выбор.

Подобные чувства испытывают и узники, запертые на чердаке. Физические пытки еще не начались, а каждый уже переживает душевную боль за поступки, совершенные в прошлом. Это высказывает Сорбье: *«Il y en a beaucoup d'autres qui sont morts. Des enfants et des femmes. Mais je ne les ai pas entendus mourir. La petite, c'est comme si elle criait encore. Je ne pouvais pas garder ses cris pour moi tout seul»*. (Погибло много людей. Дети, женщины. Но я не слышал, как они умирали. А крики этой девочки я слышу до сих пор. Я не могу больше думать о них в одиночестве. Они все умерли из-за нас) [Sartre 2010: 89] [Перевод – Л. З. Каменская, Л. Большинцова].

Каждый из партизан раскаивается по-своему. Они пытаются облегчить свою совесть, сваливая все на невыполнимый приказ. *François: «Nous avons obéi aux ordres»*. (Мы подчинялись приказу) <...> *«Nous ne pouvions pas réussir»*. (Мы не

могли его выполнить) <...> «*Je suis le plus jeune: je n'ai fait qu'obéir. Je suis innocent! Innocent! Innocent!*» (Я моложе вас всех, я только подчинялся. Я не виноват! Не виноват! Не виноват). *Sorbier*: «*A cause de nous, dans ce village il n'y a plus que des miliciens, des murs et des pierres. Ce sera dur de crever avec ces cris dans les oreilles*». (Из-за нас в этой деревне остались только полицаи, стены и камни. Тяжело нам будет умирать с этим криком в ушах) [Sartre 2010: 90 – 91] [Перевод – Л. З. Каменская, Л. Большинцова]. Судьба партизан, провальное задание, смерть невинных, конечно, все это можно и нужно отнести к абсурдному выбору героев, однако, нельзя забывать о случайности бытия, в рамках которой индивиду предлагаются те или иные возможности. Пытка мыслью, показанная в примерах, это довольно простое объяснение Ж.-П. Сартра, что такое ответственность за свои поступки. Человек осужден на свободу, он никуда не денется и от ответственности. Франсуа, самый молодой из отряда, еще не обладает той мудростью, о которой пишет Ж.-П. Сартр в своих философских и драматических произведениях, как и не обладает опытом старших товарищей. Мудрость, приравниваемая к ценности, заключается в принятии своей изначальной доли узника, закованного в кандалы свободы. Страх перед этим, пытки мыслью, рисуящие ужасающие альтернативы его судьбы, в итоге, и приводят героя к бесславной смерти.

Герои заранее переживают те ужасы, которые выпадут и на их долю. Многие не выдерживают такого психологического пресса, ожидание и безвестность – невыносимы. Для них они страшнее, чем побои полицаев. Каждый пытается разобраться в себе, ощущая приближающийся финал, подвести итоги тому, кем они стали к исходу жизни, смогут ли они умереть с чистой совестью, перейти в иной мир достойно. *Lucie*: «*Je ne veux pas m'y préparer. Pourquoi vivrais-je deux fois ces heures qui vont venir?*» (Я не хочу к этому готовиться. Зачем мне дважды переживать то, что неизбежно должно случиться) [Sartre 2010: 100] [Перевод – Л. З. Каменская, Л. Большинцова].

Иную точку зрения высказывает Сорбье: «*je voudrais me connaître. Je savais qu'ils finiraient par me prendre et que je serais, un jour, au pied du mur, en face de moi, sans recours. Je me disais, tiendras-tu le coup ? <...> mais je suis volé: je vais souffrir*

pour rien, je mourrai sans savoir ce que je vaux» (Я хотел бы узнать самого себя. Я всегда знал, что меня когда-нибудь схватят и в один прекрасный день припрут к стенке, и я буду один, и никто мне не поможет. Я спрашиваю себя – выдержу ли? <...> Я чувствую себя обворованным: я буду страдать зря, умру, не зная, чего стою) [Sartre 2010: 105] [Перевод – Л. З. Каменская, Л. Большинцова]. Анри также чувствует на себе груз ответственности: «*Il y a eu faute: je me sens coupable*» (Была допущена ошибка: я чувствую себя виноватым) <...> «*Je n'aurais pas voulu mourir en faute. Si je pouvais trouver cette faute*» (Не хочется умирать с сознанием, что виноват. Если бы я только мог найти ошибку) <...> «*Un homme ne peut pas crever comme un rat, pour rien et sans faire ouf*» (Если бы я только мог найти ошибку) [Sartre 2010: 107 – 108] [Перевод – Л. З. Каменская, Л. Большинцова].

В пьесе Ж.-П. Сартра «Мертвые без погребения», ценности, обсуждаемые персонажами, предстают перед читателем в разных ипостасях. Вопросы, связанные с аксиологией популярны и актуальны на сегодняшний день: на этот счет существует обширная литература. В. Г. Вешнинский предлагает широкий набор типов ценностей. Некоторые из них взяты на вооружение из его типологии для аксиологического анализа пьесы [Вешнинский 2005: 226 – 235].

Первый тип ценностей, обсуждаемый персонажами пьесы – военно-силовой. Партизаны выполняют определенное задание разведывательного характера. Даже в плену, их задача – сохранение информации и предотвращение любой ее утечки. Секретность задания, долг перед родиной и товарищами, которые должны будут занять деревню, для них – незыблемые ценности. Партизаны готовы поступиться чем угодно, даже жизнью товарища, но исполнить свой долг.

Второй тип ценностей в пьесе – персоналистский. Данный тип относится к ценностям личной самореализации. Персонажи, испытывающие на себе весь ужас пыток, реализуют себя по-разному. Канорис и Анри не уступают полицаем ни в чем. Их лица непроницаемы. Они не показывают ни невыносимую боль от пыток, ни готовности к сотрудничеству с полицией и, при этом, пытаются сохранить некое подобие духа. В момент выбора, должен ли жить Франсуа, они без каких-либо колебаний, приговаривают его к смерти.

Сорбие, сомневающийся в себе, и не знающий своего истинного «я», пытается всеми силами противостоять охватывающему страху умереть трусом и испытывать перед смертью вину. Моментом его самореализации, правомерно считать его самоубийство для сохранения информации о командире. Жан самореализуется в момент смерти Франсуа. Бездействие здесь тоже предстает в виде выбора. Любое решение персонажей – это выбор собственного «я» в конкретном бытии, являющимся ценным для экзистенциалистских подходов Ж.-П. Сартра.

Последний тип ценностей, обсуждаемый в пьесе – этический. Этические ценности в пьесе подчинены долгу партизан. Чтобы сохранить тайну, партизаны убивают своего товарища по оружию. Исток этого поступка можно уловить в момент пытки единственной женщины в отряде – Люси. По возвращении на чердак, Люси меняется, она духовно умирает и уже ничего не ощущает. Сестринская забота о брате, чувства к возлюбленному убиты тягостной пустотой внутри нее, т.е. подобием смерти при жизни. Манекен, стоящий на чердаке, становится метафорой ее теперешнего состояния. Впоследствии, она, как и другие партизаны в отряде, одобряет убийство Франсуа. Жизнь человека, в данном случае родного брата, обесценивается. В этот момент, для персонажей жизнь как ценность менее значима, чем долг. Моральная сторона поступка остается не совсем ясной. С одной стороны, интересы большинства подавляют меньшинство и для общего блага необходимы жертвы. С другой же стороны, смерть Франсуа оказывается бесполезной, она лишь становится дополнительным грузом вины, легшим на плечи всех партизан. Это в очередной раз подчеркивает всю абсурдность пограничной ситуации.

Ценности героев в пограничной ситуации резко меняются. Если раньше – это были жизнь, здоровье, честь, чистая совесть, братство, то теперь они другие, либо трансформируются в нечто иное. Если узники «играют» с полицией, средства для достижения целей могут быть любыми, вплоть до самоубийства. Герои идут ва-банк ради выигрыша. *Sorbier: «Il bondit à la fenêtre et saute sur l'entablement. J'ai gagné! N'approchez pas ou je saute. J'ai gagné! J'ai gagné!»* (Бросается к окну и

вскакивает на подоконник: Я выиграл! Не подходите, или я прыгну. Я выиграл! Я выиграл) [Sartre 2010: 156] [Перевод – Л. З. Каменская, Л. Большинцова].

Ценностью Сорбье является его собственное тело как тело, а не плоть, терзаемая садистами. Вполне возможно, что Сорбье как образованный человек осознавал это, но не постиг простой сартровской истины – палач не способен завладеть трансцендируемым. Победа Сорбье заключается еще и в том, что ему не потребовалось разделять ответственность за смерть Франсуа и ощущать, насколько все же болезненной является отдача инициативы собственного выбора другим. Кроме того, самоубийство Сорбье, во-первых, является точкой невозврата, а значит, его фундаментальный проект закончен, ставки сделаны, и никто и ничто не способны на него повлиять при жизни. Однако, в смерти Сорбье становится абсолютно беззащитным перед взглядом другого и становится трансцендируемой-трансцендентностью. Во-вторых, Сорбье упрочил свое бытие по способу бытия-в-себе. Он – непроницаемое прошлое, не способное к изменению, а значит, трусость, которая могла бы обнажиться во время дальнейших пыток, более не имеет власти над ним.

Жизнь и здоровье человека обесцениваются. Преграды, которые сохраняли незыблемые истины «Не убий!» разбиты в прах. Честь, чистая совесть, родственные связи – все принесено в жертву. Попытка избавить себя от мук совести перед смертью – чистой воды эгоизм. С одной стороны, молчание ради своего командира – верный выбор, с другой – убийство своего товарища по оружию, а в конкретном случае брата, основываясь лишь на предположение о неминуемой смерти – это затронутая гордость [Великовский 1967: https://scepsis.net/library/id_1022.html]. *Lucie*: «*Il faut qu'il se taise. Les moyens ne comptent pas*». (Он должен молчать. Средства не имеют значения) [Sartre 2010: 176] [Перевод – Л. З. Каменская, Л. Большинцова].

Ж.-П. Сартр утверждал, что каждый человек имеет выбор, независимо оттого к каким последствиям он может привести [Сартр 2015: 819 – 823]. Ж. Жене, драматург, младший современник Ж.-П. Сартра переворачивает его формулу и делает принципом свободы лишь выбор зла. «Человек может состояться только

тогда, когда он сам совершает действие, а не покорно исполняет то, что решено за него» [Максимов 2001: 6]. Однако персонажи ЭТОЙ сартровской пьесы могут реализовать себя только в злодеянии. «В этом злодеянии – проявление абсурдности мира, в котором экзистенциальный выбор совершается только при условии полного нарушения общественных норм» [Максимов 2001: 6].

Преступлением для узников чердака было убийство пятнадцатилетнего Франсуа, который, по молодости и незрелости, поддался панике. «Состояться» он не смог, т.к. товарищи, по сути, лишили этого персонажа такой возможности, просто убив его. Зато они сделали свой выбор, вымостили себе дорогу в ад благими намерениями, обезопасили, в первую очередь, не столько разглашение местонахождения командира, а собственную совесть, которая так и не принесет им покоя. Все ради выигрыша, игра, в которой на кон ставятся не деньги или материальные ценности, а духовное начало: жизни и души.

Henri: «Les copains viendront dans ce village <...> Soixante qui t'ont fait confiance et qui vont crever mardi comme des rats». (Ты что хочешь, чтобы полицейские перестреляли всех наших товарищей, когда они, ни о чем не подозревая и думая, что деревня в наших руках, войдут в нее?) *Jean: «Vous n'avez pas le droit de me demander de choisir»* (Оставьте ему один шанс: может быть, он будет молчать) [Sartre 2010: 177] [Перевод – Л. З. Каменская, Л. Большинцова]. *Canoris: «Il fallait qu'il meure»* (Мы не имеем права оставлять ему этот шанс) [Sartre 2010: 181] [Перевод – Л. З. Каменская, Л. Большинцова]. Вот она проигранная ставка. С каждым проигрышем человек теряет кусочек себя, перерождается, обесцвечивается, становится таким же белесым как стены класса, а сознание темным чердаком, но без слухового окна.

Поступки, совершенные любым из членов отряда, накладывают отпечаток и на остальных. Теперь они все связаны друг с другом, они – целостность. Если представить, что партизаны – это какая-то часть человеческого организма, любое действие заставляет двигаться остальных, и вина будет также разделена между «частями тела». *Henri: «Vous n'avez pas le droit de m'abandonner. Quand j'avais mes mains autour de son cou, il me semblait que c'étaient nos mains et que nous étions*

plusieurs à serrer, autrement je n'aurais jamais pu» (Вы не имеете права отворачиваться от меня. Когда мои руки сжимали его шею, мне казалось, что это руки всех нас, иначе я никогда бы не смог) [Sartre 2010: 181] [Перевод – Л. З. Каменская, Л. Большинцова]. Крайне любопытным моментом всей пьесы является попытка драматурга показать не просто разрозненных людей в двух комнатах, а два общих, сплетенных сознания, находящихся в противоборстве за статусы бытия или небытия. Выборы полицаев и партизан становятся целостностью и уже нет необходимости в подсчете индивидов. Ж.-П. Сартр показывает, насколько липкость выбора одного человека способна скрепить в общую цепь для-себя их всех. Теперь это формула: бытие-для-себя-с-другими.

Поэт А. Мишо в своем позднем сборнике «Угловые опоры» (1972) предлагает оригинальную трактовку выбора, отличающуюся от вариантов Ж.-П. Сартра (как «Бытия и ничто», так и «Экзистенциализм – это гуманизм»). А. Мишо призывает обратить внимание на отброшенные варианты, подумать о вероятных альтернативах проекта [Трещев 2008: 73]. «Жизнь была выбором, много раз, сотни раз, но главным образом – между пятью и шестью «возможными», стимуляторами различных жизней (каждая – удавшаяся, загубленная или никакая). И ты выбрал одну из них, все прочие устранив. В этом, ни в чем другом, и заключается первородный грех, если таковой существует» [Мишо 1997: 15]. Хотя Ж.-П. Сартр, возможно, парировал бы и А. Мишо, и В. В. Трещеву. Ведь индивида ничто не удерживает выбирать что-то еще. Именно индивид и только он всегда находится как бы на краю пропасти, и ему решать прыгнуть или нет. Индивид видит возможности, шансы выбрать самого себя. Просто основание бытия пока еще по способу небытия требует жертвы, а именно смерти какой-то части остальных возможностей. Тело человека не способно, например, раздвоиться и одна его часть предаст партизан, а другая не помыслит даже об этом. Только человеческое сознание способно без каких-либо ограничений воспарять над ситуацией, выстраивать любые расстояния между собой и реальным бытием, трансцендируя к небытию.

Н. Кормо (N. Cormeau) в книге «Littérature existentialiste: le roman et le théâtre de Jean-Paul Sartre, 1950» (Экзистенциальная литература: роман и театр Ж.-П. Сартра) критикует отношение Ж.-П. Сартра к произведению Веркора «Молчание моря», говорящего о том, что оно, начиная с конца 1942 года, теряет свою актуальность, а через пятьдесят лет и совсем перестанет кого-то интересовать [Cormeau 1950: 91] [перевод наш – И. М.]. Однако и об анализируемой пьесе Ж.-П. Сартра можно сказать то же самое. Автор задает философу риторический и вполне логичный вопрос. Разве сопротивление врагу не является доказательством верности, мужества, с трудом завоеванных приоритетов, антиномией между совестью, подкрепленной моралью и политической эффективностью; все произошедшее, было более чем драматично, внешняя сторона переменчива, но это события, способные взорваться изнутри человека в любом месте и в любое время? [Cormeau 1950: 91] [перевод наш – И. М.].

Героев пьесы автор называет созданиями, мучениками, превысившими свои собственные возможности и находящимися на грани страдания и мужества. [Cormeau 1950: 78] [перевод наш – И. М.]. Конечно, как кажется критику, герои пьесы объяснили бы свое молчание и боль своей собственной логикой, гордостью, преданностью самим себе, а не командиру Жану. Однако последний ощущает себя как причину их мученичества и чувствует внутри серьезную ответственность за этот ужас, и он, кажется, хотел бы взобраться с ними вместе на Голгофу [Cormeau 1950: 78] [перевод наш – И. М.]. В общем-то, Н. Кормо дает крайне краткий анализ сартровской драмы. Его вывод таков. Неужели французам непонятна крайняя бесчеловечность чувств персонажей? Но непременно стоит подчеркнуть, что Ж.-П. Сартр изображает в пьесе бесчеловечную ситуацию, ситуацию, которую до опыта немецкой оккупации мы считали бы невообразимой, непостижимой, невыразимой словами [Cormeau 1950: 83] [перевод наш – И. М.].

В книге «L'heure théâtrale: de Giraudoux à Jean-Paul Sartre, 1959» (Время театра: от Жироду до Ж.-П. Сартра), философ Г. Марсель (G. Marcel) присоединяется к мнению других исследователей, касательно сцены пытки партизан. Г. Марсель отзывается о пьесе как о произведении, которое можно

счесть, по его выражению, «чемпионом театрального двуличия» [Marcel 1959: 200] [перевод наш – И. М.]. Автор отмечает, что его современники, к сожалению, более не придают ценности слову «стыд». А те пытки, которые героям довелось вынести, не соответствуют, как ему кажется, современной цивилизации: человечество может исчезнуть как вид [Marcel 1959: 200] [перевод наш – И. М.]. Г. Марсель сомневается в том, насколько законно показывать на сцене подобное, но дать однозначно отрицательного ответа не может. Ему кажется «недопустимым, чтобы драматическое произведение выполняло будоражащую функцию и было бы, в некоторой степени, афродизиак, стимулирующим зрителя. Так ведь, я абсолютно убежден, можно предать неписанные правила искусства», – говорит Г. Марсель [Marcel 1959: 204] [перевод наш – И. М.].

В монографии «Théâtre complet, 2005» (Театр как целостность), написанной под руководством М. Конта (M. Contat) в соавторстве с Ж. Деги (J. Deguy), И. Гальстер (I. Galster), Ж. Идт (G. Idt), М. Рыбалка (M. Rybalka) и другими, «Мертвые без погребения» классифицируются как современная политическая драма, а ее реализацию называют скандальной. Пьеса – куцая, удушливая, квадратная, лишенная сценической элегантности, лирики, рассказывающая о Сопротивлении. [Contat 2005: 1332] [перевод наш – И. М.]. Авторы пытаются показать какими вопросами задавался французский народ. О чем говорит национальное политическое мнение (doxa), установившееся в 1946 году, сформированное в большей степени голлистами, нежели коммунистами? О том, что борьба «Сопротивления» была действенной и позволила освободить территории с помощью союзников, пришедших на подмогу? Или что Франция освободилась самостоятельно, благодаря жертвам самых смелых ее граждан с поддержкой большей части населения или же из-за воинственного «Сопротивления» – внутреннего или внешнего, которое воплотилось, явив свою волю? А в чем суть пьесы, которая не ответила на вопрос, с тревогой задаваемый послевоенной французской публикой: участники движения «Сопротивления» – были ли они исторически активными и результативными агентами или лишь свидетелями-героями?

Авторы утверждают, что после спектакля остается только жизнь, олицетворяющая «нас» – зрителей, которые ее представляют. И только зрители могут решать, в чем смысл пьесы, что он несет: поражение или победу расстрелянных партизан [Contat 2005: 1332] [перевод наш – И. М.]. «Через некоторое время никто об этом не вспомнит, кроме «нас», – цитируют одного из персонажей авторы. «При закрытых дверях» театра, где располагаются публика и комедианты, «мы» становятся публикой. Театральная пьеса показывает героизм не для того, чтобы его восславить, а чтобы поставить под вопрос [Contat 2005: 1332] [перевод наш – И. М.]. Таково мнение авторов монографии.

М. Конта (M. Contat) и М. Рыбалка (M. Rybalka) в отдельном исследовании творчества Сартра «*Les écrits de Sartre, 1970*» (Очерки о Сартре) подчеркивают, что «Победители» (первое название изучаемого произведения) – эпатажная пьеса, вызвавшая широкий резонанс. Все связанное с ней, было освещено в газете «*France-Dimanche*», в том числе были опубликованы фотографии, находящейся в обморочном состоянии некой зрительницы С. Пассёр. Ж.-П. Сартр по этому поводу заверял публику в ажиотаже, что не искал скандала, а другие тона здесь были неуместны. Пьеса претерпела лишь небольшую редакцию, где речь шла о пытке Сорбье: герою более не вырывали ногтей [Contat, Rybalka 1970: 133].

Основная идея, которую стремился осветить драматург и которая фигурирует в его произведениях – это действительно пытки и страх перед ними. Ж.-П. Сартр, избирая героев маки, демонстрирует нам, что есть «тотальность героизма» [Contat, Rybalka 1970: 133] [перевод наш – И. М.]. «Мертвые без погребения» – «единственная пьеса Сартра, где эксплицитно утверждаются позитивистские ценности, близкие в некотором роде гуманизму, а точнее «социалистическому реализму» [Contat, Rybalka 1970: 133] [перевод наш – И. М.].

Исследователь П. Верстрэтан (P. Verstraeten) в книге «*Violence et éthique, 1972*» (Насилие и этика) утверждает, что пьесы Ж.-П. Сартра пропагандируют «ангажированную мораль», и театр драматурга учит нас постигать полноту ее радикальности. Драмы мыслителя, по мнению автора, в том числе «Мертвые без погребения» согласуются с насилием [Verstraeten 1972: 10] [перевод наш – И. М.].

Р. Лорри (R. Lorriss) в монографии «Sartre dramaturge, 1975» (Сартр-драматург) прямо рассказывает о судьбе пьесы «Мертвые без погребения». Автор обращается к мемуарам С. Де Бовуар и напоминает, что сартровская интенция состояла в том, чтобы освежить память некоторых коллаборационистов. «Это единственный пример в драматургии Сартра, который не теряет своей актуальности ни во времени, ни в пространстве», – говорит Р. Лорри [Lorriss 1975: 88] [перевод наш – И. М.]. «Мертвые без погребения» иллюстрируют идею конкретной литературы, пропагандируемой Сартром в трактате «Что такое литература?». Судьба драмы, утверждает автор, «полностью связана с исторической эпохой».

Скандальная и по-настоящему резонансная пьеса Ж.-П. Сартра «Мертвые без погребения» не могла не попасть в поле зрения отечественных и зарубежных исследователей творчества мыслителя. Так, например, С. И. Великовский в статье «Путь Сартра-драматурга» (1967) выражает свое мнение о пьесе «Мертвые без погребения»: Ж.-П. Сартр занимается глубоким исследованием «не столько характеров, сколько ситуаций, однако не мифологически-зашифрованных, как раньше, а исторических, взятых прямо из вчерашнего или сегодняшнего дня. «Мертвые без погребения» – эпизод из свежих еще в памяти времен «Сопротивления» [Великовский 1967: https://scepsis.net/library/id_1022.html]. Литературовед отмечает, что пьеса пропитана реализмом настолько, что «даже в огромной литературе о фашистских застенках не часто встречается подобное почти кощунственное вскрытие черепной коробки смертника» [Великовский 1967: https://scepsis.net/library/id_1022.html].

О персонажах С. И. Великовский говорит, что «и смертники, и палачи, запертые лицом друг к другу и к неминуемой гибели, то и дело вынуждены отбрасывать масштабы своего безысходного сегодня и здесь, мерить поступки гораздо более широким масштабом – масштабом исторического столкновения» [Великовский 1967: https://scepsis.net/library/id_1022.html]. Автор придерживается мнения, что «Мертвые без погребения» – пожалуй, единственная из героических трагедий французского театра XX века, на деле наследующая суровую поэзию

корнелевского долга перед историей» [Великовский 1967: https://scepsis.net/library/id_1022.html].

Л. Г. Андреев в своем труде «Ж.-П. Сартр. Свободное сознание и XX век» (1994) считает, что ряд сартровских пьес, включая «Мертвых без погребения», демонстрируют «обстоятельства, сковывающие свободу, вынуждающие человека действовать во имя целесообразного, ставя цель выше средств, совершая свой выбор под давлением общественно необходимого». [Андреев 1994: 305]. В каждой пьесе «выбор трагичен, влечет гибель людей» и все эти драмы «трагически детерминированы» [Андреев 1994: 305]. Если обратиться к самой страшной сцене всей драмы, а именно к убийству мальчика Франсуа, то Л. Г. Андреев комментирует это так: «Невнятна позиция самого Сартра, и вряд ли можно удовлетвориться ссылкой на природу театра, который ставит вопросы, но не предлагает ответов» [Андреев 1994: 305]. Ясны логика партизан, цена бездействия, однако, сцена наносит «травмирующее воздействие» на читателя «масштабом злодеяния». Для Л. Г. Андреева человеческая жизнь значима, и автор придерживается следующего мнения: «никакая цифирь не может оправдать убийства человека, убийства во имя практической целесообразности» [Андреев 1994: 305].

В «Мертвых без погребения» важна идея Ж.-П. Сартра о том, насколько ценна «проклинающая человека свобода с ее выборами», и до какой степени слепота и трусость человечества перед будущим и самим собой способны дойти. Таковы судьбы героев и антигероев драматического произведения Ж.-П. Сартра, рассмотренные в контексте экзистенциальной аксиологии.

3.3. Память и ее символика в «Затворниках Альтоны»

Пьеса Сартра «Затворники Альтоны» (1959) увидела свет 23 сентября 1959 года в парижском театре «Ренессанс». Произведение имело огромный успех и держало афишу весь сезон 1959 – 1960 годов.

Действие пьесы Ж.-П. Сартра «Затворники Альтоны» разворачивается четырнадцать лет спустя после окончания Второй Мировой войны. Старый фон Герлах, один из самых влиятельных людей Западной Германии тихо умирает от

рака. Верфь фон Герлахов была одним из механизмов «фашистской военной машины», поставляющей военные корабли, и теперь, в связи со страшной болезнью, старик ищет сильного преемника, способного продолжить его дело. Страдающий от потери любимого сына, Франца, унаследовавшего все черты его характера, которые фон Герлах считает ключевыми для управления фирмой, он обращается к другому своему сыну Вернеру. Своим последним предсмертным желанием, фон Герлах обрекает своего сына Вернера и его супругу Иоганну на вечную затворническую жизнь в богатом семейном особняке.

Затворничество лишает Франца не только связи с внешним миром, ему необходимо где-то черпать силы для поддержания жизни. Его сестра Лени, с которой Франца объединяют теперь уже кровосмесительные отношения, разделяет его безумие. Она приносит ему еду, бутылки с шампанским и, самое главное, старые, уже неактуальные газетные вырезки, которые подтверждают опасения Франца насчет Германии. Поддерживая тем самым безумие Франца, Лени находит к нему подход, способ влиять на него и, конечно, сохранять ему жизнь.

Старик фон Герлах, в конце концов, получает то, чего он так сильно желал – своего сына. После разговора, состоявшегося между ними, они садятся в машину и разбиваются. Лени, разделявшая безумие Франца, «заболевает» тем же недугом. Осознав, что фон Герлахи больше не вернутся, она занимает место Франца и становится новой затворницей. В финале Вернер и Иоганна уходят со сцены под монолог Франца, записанный на магнитную ленту. Он обращается к крабам, изыскивая все новые и новые слова.

Эти монологи звучат в пьесе при первом появлении Франца и затем в финале, уже на пустой сцене, после его самоубийства. «В этих отчаянно горьких «показаниях» заключается вся противоречивая личность Франца: и боль совести, отягощенной грузом ответственности за беды и преступления века, и вместе с тем боязнь расстроенного сознания выйти из круга собственных химер» [Зенкин 1967]. Сартровские затворники – не просто «обитатели богатого особняка»; они – люди, обреченные «собственным выбором», отравленные ядом смерти их жизненных

прожектов. При этом подобный яд способен отравить не только самих его «носителей», но и всех окружающих.

Здесь Ж.-П. Сартр демонстрирует свою философскую идею столкновения индивида с другим, обоюдного влияния на примере персонажей пьесы. Для персонажей Ж.-П. Сартра смерть – не слепая необходимость, а личная судьба, может, и самоубийство как логический результат их добровольного заточения, осознанный выбор, упрочивающий их бытие. Затворничество – компромисс, позволяющий сохранить себя и укрыться от внешнего мира, превратившись в индивидуума в-себе, пытающегося избежать вечного уничтожения посредством жизни для-себя. Мир же сразу дает о себе знать, как только сартровские затворники пытаются выбраться из своей «скорлупы».

Комната – это нечто совершенно обыденное, но при этом феномен, не лишенный экзистенциального смысла. Это место, где вершится страшный суд, своего рода «пограничный мир». В то же время, комнату можно интерпретировать как нечто в-себе, как некое овеществление персонажей, затворившихся в собственном бытии, как их возможная тождественность холодным и блеклым стенам особняка. На протяжении пьесы, постепенно обычная стена обретает смысл символа. Она – стена непонимания. Вот, например, видение Франца в обращении к Лени:

Frantz: «Témoigne devant les magistrates que les Croisés de la Démocratie ne veulent pas nous permettre de relever les murs de nos maisons» (Свидетельствуй перед судьями, что рыцари демократии не позволяют нам восстанавливать стены наших жилищ).

Leni: «Je témoigne que tout s'effondre». (Свидетельствую, что все рушится).

Frantz: «Plus fort!» (Громче!)

Leni: «Tout s'effondre». (Все рушится!)

Frantz: «De Munich, que reste-t-il?» (Что осталось от Мюнхена?)

Leni: «Une paire de briques» (Несколько кирпичей.)

Frantz: «Hambourg?» (От Гамбурга?)

Leni: «C'est le no man's land». (Пустыня.)

Frantz: «Les derniers Allemands, où sont-ils?» (Где обитают уцелевшие немцы?)

Leni: «Dans les caves». (В подвалах).

Frantz: «Dis ce qui reste de l'Entreprise». (Отвечай, что осталось от нашего предприятия?)

Leni: «Deux chantiers». (Две верфи).

Frantz: «Deux! Avant guerre, nous en avions cent!» (До войны у нас их было сто!) [Sartre 2010: 141] [Перевод – Л. З. Каменская, Л. Большинцова].

Собственность семьи Герлахов – верфи были весьма удобными стенами, защищавшими благополучие всех членов семьи от влияния внешнего мира. Но бывшее богатство – исчезло. Прежние стены разрушены. Прошло 13 лет после окончания войны. Все страны, пережившие войну, восстанавливаются. Ж.-П. Сартр показывает, насколько тщетны попытки обычного человека, но также и тирана, наделённого фактически неограниченной властью, остановить сознание, непрерывно стремящееся в будущее к новому бытию. Желание застопорить этот процесс изначально обречено на провал, т.к. в жизни для-себя и для свободы, которая является ее инструментом, нет существенных границ или стен, способных их остановить.

Что до судей, к которым Франц постоянно взывает, то они его не слышат. Они, вообще, безлики. Франц называет их «ракообразными» или «крабами». Они кажутся ему «языческими богами древности», которым в качестве кровавого жертвоприношения отдали весь немецкий народ, а порой «союзниками «Антанты», которые судят, представших перед трибуналом тиранов и убийц III-го Рейха. Франц считает свой век «веком разбазаривания: в высших сферах решили истребить род людской. Начали с Германии, уничтожив ее до конца. Я дам Вам ощутить, каков был привкус моего века, и вы оправдаете обвиняемых» [Сартр 2008: 536].

Он видит лишь иллюзии, навеянные самообманом, доведенном до такой степени, что даже его стены, пропитанные абсурдом, этого уже не выдерживают. Введение Ж.-П. Сартром ракообразных – хитроумная уловка драматурга. Во-

первых, перед гигантскими ракообразными герой произведения испытывает ужас, который тождественен тому страху, той неприязни, которую испытывает к ним сам автор. Об этом Ж.-П. Сартр пишет в книге-эссе «Слова» (1966), и это роднит его персонажа с драматургом. Во-вторых, крабы, союзники, фашисты, другие, кто угодно – никто и ничто, на самом деле, согласно Ж.-П. Сартру, как в контексте пьесы, так и в свете философии экзистенциализма.

Главный судья, палач и жертва в одном лице – сам Франц, его желания, интенции, выбор, свобода, ибо Ж.-П. Сартр показывает персонажа как типичный элемент той страшной эпохи варварства, фашизма, оскудения ценностей, достоинства, веры в добро, словом, века нигилизма. В рамках эпохи Франц никак не выделяется на ее фоне – он просто сумасшедший, затворник, подверженный неврозам, трус, пытавшийся сбежать от бремени выбора, подставляя грудь под пули, в надежде совершить ритуальное самоубийство и избежать этого смертельного приговора каждой живой душе – действовать. На деле он утвердил стократно собственное бытие, приведшее его в комнату особняка. Каждый человек проживает ситуацию в своей исторической эпохе, и только там он к месту. Ж.-П. Сартр подводит неутешительный итог для поколений людей из разных стран: они виновны! Виновны в том, что выбрали эту войну, что оправдали тиранию, что молчали подобно морю в книге Веркора («Молчание моря»), не пытались вырваться за «глухие» стены абсурда.

Вот символическое описание жилища главного героя.

«La chambre de Frantz. Une porte à gauche dans un renforcement. (Elle donne sur le palier.) Verrou. Barre de fer. Deux portes au fond, de chaque côté du lit: l'une donne sur la salle de bains, l'autre sur les cabinets. Un lit énorme, mais sans draps ni matelas: une couverture pliée sur le sommier. Une table contre le mur de droite. Une seule chaise. Sur la gauche un amas heteroclite de meubles cases, de bibelots détériorés: ce monceau de detritus est ce qui reste de l'ameublement. Sur le mur du fond, un grand portrait de Hitler (à droite, au-dessus du lit). A droite aussi, des rayons. Sur les rayons, des bobines (magnétophone). Des pancartes aux murs – texte en caractères d'imprimerie, lettres tracées à la main: "Don't disturb." "Il est défendu d'avoir peur." Sur la table,

huîtres, bouteilles de champagne, des coupes, une règle, etc. Des moisissures sur les parois et au plafond» [Sartre 2010: 124].

«Комната Франца. Налево в нише дверь (выходит на площадку). Железный засов. В глубине комнаты – огромная кровать, без тюфяка и простыней: на пружинном матрасе – свернутое одеяло. По обе стороны кровати – две двери: одна ведет в ванную, другая в туалет. Справа у стены стол и один стул. Слева – сваленная в кучу сломанная мебель, битые безделушки: остатки былой мебелировки. Справа в глубине комнаты, над кроватью, – огромный портрет Гитлера. Там же полки с катушками магнитофонной пленки. По стенам развешаны плакаты, напечатанные на машинке и прописью: «Просьба не мешать», «Страх запрещен». Стол завален устрицами, бутылками из-под шампанского, бокалами, линейками и прочим. Стены и потолок в пятнах от сырости» [Перевод – Л. З. Каменская, Л. Большинцова].

Наверное, полнее всего, затворничество Франца характеризуется железным засовом на двери, ведущей на площадку, т.е. за пределы комнаты, за пределы стены или, объясняя все в рамках сартровского экзистенциализма, за пределы самого себя. Франц никуда не собирается, его бытие становится бытием-в-себе, лишенным выхода за пределы самого себя, т.к. сознание отравлено самообманом. Он не хочет выходить, боится выбирать, хотя перед глазами повесил табличку «Не мешать».

Описание комнаты молодого человека из богатой семьи, которая и после войны не обеднела, более похожа на тюремную камеру или бункер. Умственно неадекватный Франц казнит себя, не переставая. Стены здесь, не просто метафора заключения, но и самобичевания. Франц конфликтует с вещами вокруг, ощущает их весомость, наполненность и непроницаемость по сравнению с собой. Отсюда невроз, отсюда желание их уничтожить, избавиться от их влияния. Даже простая мебель здесь – деградация сознания, свободы, выбора, отрешение от всякого желания быть и действовать, пытаться стать собственным основанием. Лишь покорность бытию-в-себе теперь его единственная забота.

В пьесе подчеркнута склонность человека «помещать в прошлое то, что происходит в настоящем». Любопытной аналогией может послужить

сопоставление комнаты Франца и картины Р. Магритта «Удел человеческий». В комнате Р. Магритта есть окно, перед ним висит картина, на которой изображен пейзаж за окном, но зритель может увидеть лишь пейзаж на картине, т. к. сама картина закрывает часть обзора из окна. У Франца окно наружу – замуровано. Он убежден: Германия уничтожена. По аналогии с пейзажем на картине Р. Магритта, в его комнате присутствует портрет А. Гитлера. Можно предположить, что этот портрет является своеобразным порталом в прошлое. То есть, нарисованный А. Гитлер – многозначный символ: война, военная мощь Германии, ее амбициозные планы по захвату целого мира, желание очистить мир от «не арийцев». А замурованное окно: страх, крушение надежд, безысходность, истребление, стена, которая сужается с каждым мгновением и доводит героя до бешенства. Портрет А. Гитлера помогает Францу вернуться к прошлому, запечатлённому драматургом в такой форме. Фактически, это гештальт (целостный образ, возникающий при восприятии мира человеком), своего рода символ. Портрет А. Гитлера, подобный зияющей дыре в прошлое, выделяется на фоне размытой в красках комнаты героя. Еще один шаг к «бытию-в-себе», лишённому устремления в будущее. Для Франца в комнате всего достаточно, более того, что здесь есть, ему не надобно. У него есть все необходимое, чтобы стать такой же безликой частью комнаты, как окружающие его вещи. Избранный им путь изначально – пораженческий.

Главный герой пребывает в парадоксальной ситуации. С одной стороны, он погряз в безумии, отдался затворничеству, с другой, он пытается всколыхнуть «мертвую жизнь без времени» людей, живущих в особняке. Здесь налицо осознание Францем той природной особенности для-себя, которую в конце пьесы он окончательно постигнет. Если его бытие-в-себе обречено на поражение, значит и остальных ожидает нечто подобное. Временная зацикленность крайне характерна именно для текста данной пьесы. Как и для Франца, так и для остальных членов семьи, время потеряло различие между модусами прошлого и будущего. Оно погрязло в обыденности настоящего, претендующего на статус вечности. Но это есть бытие-в-себе за момент до полного самоуничтожения.

«Затворники Альтоны» построены на столкновении субъективного и объективного времени. Объективным временем для героев надо полагать их время до приезда в особняк или даже жизнь в нем до определенного переломного момента. Для отца – это время до заболевания раком, когда он наслаждался своим существованием. Для Франца – время до возвращения домой после пережитых им ужасов войны. Для Иоганны – время до решения Вернера принять отцовское дело. Объективное время никуда не девается в пьесе, просто оно не фиксируется персонажами, Ж.-П. Сартр «не позволяет» им его видеть. Хотя читатель способен его разглядеть. Взять, например, хронологию событий в пьесе: «до», «во время», «после войны».

Субъективное время здесь – это пребывание героев в особняке и в собственных мыслях, истощающих их. Объективное время для Франца – это тринадцать лет заточения, но эти годы, проведенные в одиночестве, субъективно словно увеличиваются. Минута времени уже не шестьдесят секунд, а нечто большее, кажется, что стрелка часов замирает на циферблате на более долгий срок. И все это приносит лишь страдания, заставляет человека упасть на дно колодца, именуемого отчаянием. Субъективным временем для Иоганны станут годы в особняке, проведенные со своим мужем Вернером. Следовательно, хронометраж объективного времени постоянен, а субъективного нет, поскольку оно то стремительно летит, то мучительно долго тянется. Между тем, любое ожидание детерминируется своим финалом, т.е. предполагаемым событием. Для любого ожидающего предпочтительнее сразу сократить требуемый временной отрезок, чтобы избежать мук ожидания. Для персонажей пьесы время – нечто болезненное, со своими острыми фазами и ничтожно коротким секундами притупления.

Во Франции пьеса Сартра «Затворники Альтоны» широко обсуждалась и анализировалась в среде ученых философов и литераторов. А. Моруа в книге «От Монтеня до Арагона, 1967» пишет, что «Затворники Альтоны» – «одна из самых прекрасных пьес Сартра, «странная, смутная, страшная». «Все навязчивые идеи Сартра бродят по этому проклятому дому: инцест, ненависть к отцу, затворничество. Комната, где выпренне ораторствует безумец, – подобие

гостиничного номера из пьесы «За закрытыми дверями». Франц не сможет убежать от прошлого», – заключает А. Моруа [Моруа 1967: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/morua-franciya/zhan-pol-sartr.htm>].

В труде «Un séquestré: l'homme sartrien, 1968» (Затворник: сартровский человек), написанный М.-Д. Боро (M.-D. Boros), исследовательница замечает, что сам Ж.-П. Сартр считал затворничество чем-то негативным, а сценарий спокойной работы за закрытыми дверями – наихудшим из сценариев [Boros 1968: 323]. Себя мыслитель затворником не считал, поскольку ни он сам, ни кто-то еще не принуждали его к этому. Затворничество, по мнению автора, понятие, касающееся не только Сартра, но в принципе основ человеческого существования [Boros 1968: 323] [перевод наш – И. М.]. Она полагает, что последняя пьеса Ж.-П. Сартра «Затворники Альтоны» повествует об «экзистенциальной тюрьме»: таков человеческий удел экзистенциального героя в его тюремной вселенной за сотней замков, которые тот не может открыть [Boros 1968: 8] [перевод наш – И. М.]. И эта пьеса тому подтверждение, поскольку нет ничего более мрачного, чем коллективное затворничество. «Сартр, начиная говорить о Франце, фактически говорит обо всей семье, и имплицитно обо всей Германии», – считает М.-Д. Боро [Boros 1968: 8] [перевод наш – И. М.].

М. Конта (M. Contat) и М. Рыбалка (M. Rybalka) в объемном исследовании творчества Ж.-П. Сартра «Les écrits de Sartre, 1970» (Очерки о Сартре) тоже говорят, что мыслитель поднимает в своей последней пьесе вопрос об «индивидуальной ответственности» любого солдата на любой войне. Была Германия, а теперь актуальнее стал Алжир и идущая там война [Contat 1970, Rybalka: 328]. Авторы приводят в пример слова Ж.-П. Сартра, сказанные им в интервью журналисту газеты «Les lettres françaises» (17 – 23 сентября, 1959), Ж. Отрюсо. Ж.-П. Сартр просто хотел показать отрицательную сторону. Таким людям, как Франц, не дано начать все сначала. Это – катастрофа, «сумерки богов» [Contat, Rybalka 1970: 329] [перевод наш – И. М.]. Между немцем и французом больше общего, чем может показаться с первого взгляда, но есть безусловная разница, особенно в отношении к нацизму [Contat, Rybalka 1970: 330] [перевод наш – И. М.].

Тема, затронутая Ж.-П. Сартром в пьесе, как говорят М. Конта и М. Рыбалка, что – это также демонстрация жизни молодого человека, вернувшегося из Алжира, который там все повидал, возможно, участвовал непосредственно во всем, и однако хранящего молчание [Contat, Rybalka 1970: 330] [перевод наш – И. М.].

Ж. Пийман (G. Pillement), посвятивший изучению театра обширную монографию «Le théâtre d'aujourd'hui. De J.-P. Sartre à Arrabal, 1970» (Театр сегодня. От Ж.-П. Сартра до Аррабаля) пишет, что Ж.-П. Сартр в «Затворниках Альтоны» излагает свои мысли, свое отношение с Богом и человеком в живой и энергичной манере [Pillement 1970: 19] [перевод наш – И. М.]. Театр для него трибуна. Его последние пьесы представляют для современников театр идей в чистом виде [Pillement 1970: 19] [перевод наш – И. М.].

Свой вклад в изучение творчества Ж.-П. Сартра внес П. Верстрэтан (P. Verstraeten) в своей монографии «Violence et éthique, 1972» (Насилие и этика). Автор сближает пьесы «Дьявол и Господь Бог» и «Затворники Альтоны», поскольку с точки зрения диалектической морали они оспаривают насилие, совершаемое революционными движениями [Verstraeten 1972: 11] [перевод наш – И. М.]. «Затворники Альтоны» представляют собой вереницу флешбэков (художественных приемов «возвращения» к одной и той же идее), постепенно раскрывающих смысл пьесы. «Их необходимо изучать последовательно, хронологически, поскольку то, что эти флешбэки репрезентируют, отвечает логике времени. Само Время, психологические, исторические и фундаментальные моменты причинности, проистекают из забавной истории, образующей невидимый фундамент драматической структуры пьесы», – считает автор [Verstraeten 1972: 144] [перевод наш – И. М.].

Исследователь Ж. Лекарм (J. Lecarme) в сборнике статей «Les critiques de notre temps et Sartre, 1973» (Современная критика и Сартр), включающем мнения разных авторов, прочитав пьесу, не мог поверить в то, что фашистов можно низвести до уровня простых исполнителей, которые большую часть времени пассивно подчиняются из-за страха или бесчувствия [Lecarme 1973: 23] [перевод наш – И. М.]. Очевидно, что Ж. Лекарм здесь солидарен с самим Ж.-П. Сартром.

Намеренная замкнутость Франца, рвение, с которым он старается ошибаться, его мнимое безумие, представляющее тщетную попытку затуманить свой разум – все это доказывает, что он давно осознал свои преступления и исчерпал возможности защититься перед невидимыми судьями, чтобы избежать смертного, уже созревшего в нем приговора [Lecarme 1973: 23] [перевод наш – И. М.].

В этом же сборнике критик Б. Дор (B. Dort) в статье «Frantz, notre prochain?» (Франц – наше будущее?) (1959) пишет о том, чем предстает для Ж.-П. Сартра самоубийство Франца и его отца в конце пьесы. «Я воображаю, – пишет он, – что смерть Франца и его отца есть конец некой социальной группы, фракции буржуазии, которую они представляют. Они не способны противостоять обстоятельствам, действиям, обернувшимся против них. Налицо исторический разлом между их реальными возможностями и статусом. В театре эта смерть может обернуться восхождением Франца и его отца к свободе, делающей из них героев и освобождающей их от всякой ответственности» [Lecarme 1973: 98 – 99] [перевод наш – И. М.].

Р. Лорри (R. Lorriss) в монографии «Sartre dramaturge, 1975» (Сартр-драматург) пишет о том, что «Затворники Альтоны» как и «Мухи» создавались Ж.-П. Сартром, чтобы пробудить осведомленность французской общественности немецкой оккупации 1942 года и французских репрессиях в Алжире в 1959 году [Lorriss 1975: 256] [перевод наш – И. М.]. В обоих случаях Ж.-П. Сартр был вынужден придерживаться определенной цензуры и завуалировать драматическую ситуацию, сдвинутую во времени и пространстве. По словам Р. Лорри, в «Затворниках Альтоны» конфликт исторической личности достигает своего апогея и отлично иллюстрирует идеологическую эволюцию писателя [Lorriss 1975: 256] [перевод наш – И. М.]. Р. Лорри считает, что эта пьеса некий итог драматических произведений философа. Р. Лорри приходит к выводу, что в «Мухах» главный герой рождается для «существования», а в «Затворниках Альтоны» – человек умирает. Орест уводит мух, а Франц как будто одна из таких мух. Орест прокладывает дорогу к свободе, Франц следует в конце и идет по стопам своих предшественников [Lorriss 1975: 287] [перевод наш – И. М.].

Ф. Жорж (F. George) в монографии «Deux études sur Sartre, 1976» (Два исследования Сартра) цитирует Ж.-П. Сартра, затрагивающего тему инцеста. При этом в «Затворниках Альтоны» Франц и Лени реализовывают подобные взаимоотношения в отличие от Ореста и Электры в «Мухах» или Бориса и Ивиш в «Дорогах свободы». То, что Франц переходит некую незыблемую черту в отношениях с родной сестрой усугубляет его положение: за пытками следует кровосмешение [George 1976: 391]. Исследователь задается вопросом не является ли подобный акт главного героя – побегом. Это попытка разыграть семейную драму, ведь если брат спит с сестрой, это мелочь по сравнению с преступлениями нацистов [George 1976: 391] [перевод наш – И. М.]. «А теперь вообразите себе главнокомандующего французской армии в Алжире, который скажет, что пытки – это часть военных действий и они вполне оправданы при определенных обстоятельствах, и при этом он со всей серьезностью заклеяет кровосмешение», – цитирует автор Ж.-П. Сартра [George 1976: 392] [перевод наш – И. М.]. Каков выход у человека, который совершил подобное? Признать за собой вину, но только за наименьший из проступков. Исследователь цитирует Ж.-П. Сартра, говорящего о пытке как о проблеме эпохи. В том числе это касается и алжирского конфликта. Франц «похож на нас и его ошибка – наша ошибка», – подытоживает Ф. Жорж словами Ж.-П. Сартра [George 1976: 392] [перевод наш – И. М.].

Исследовательница Сартра – Э. П. Юровская в книге «Жан-Поль Сартр: жизнь, философия, творчество» (2006) считает, что ключевыми проблемами пьесы являются «затворничество, молчание о совершенном и ответственность за прошлое» [Юровская 2006: 88]. Автор пересказывает слова Ж.-П. Сартра, ее мысли о судьбе солдата, вернувшегося из Алжира, хранящего молчание о содеянном там, о пытках и преступлениях. Выбор Германии оказался продуманным ходом мыслителя, ангажировавшим зрителя «в проблемы ответственности фашистов за содеянное и в оценку с этой точки зрения не так уж отдаленного Нюрнбергского процесса» [Юровская 2006: 89]. И Ж.-П. Сартр подчеркнул то, по словам Э. П. Юровской, что не могло быть принято Францией – «подлинный суд осуществляется виновной личностью, а не юридическим органом» [Юровская

2006: 89]. В апреле 1966 года «суд над Францем», этим «смоленским палачом» прозвучал на юридической конференции, где виновный был приговорен к «забвению и презрению». Согласившись с решением, Сартр постановил, что «пытки могут быть искуплены только самоубийством совершавшего их» [Юровская 2006: 89].

«Темпоральность» (специфическая связь времени и временных характеристик), определяющая пафос пьесы – многозначна. В современной философской культуре понятие темпоральности вошло через экзистенциалистскую традицию, в которой темпоральность человеческого бытия противопоставляется вещи, отчужденному, навязчивому, подавляющему времени.

Текст имеет двоякие отношения со временем. Во-первых, он отображает определенный фрагмент действительности, вписанный в общую хронологию мира. Во-вторых, текст разворачивается линейно, как время, т.е. существует момент его начала и конца, момент так называемой темпоральной протяженности. Повествование может происходить в реальном для персонажей времени, но в общий ход пьесы могут быть вкраплены воспоминания из прошлого, а также предположения о возможном далеком будущем.

Ж.-П. Сартр заимствует трактовку соотношений временных модусов у М. Пруста. В «Бытии и ничто: опыт феноменологической онтологии» (1943) он рассуждает о столкновении временных модусов (прошлого, настоящего и будущего). В нашем случае персонажи пьесы помещают прошлое в настоящее, пытаются отказаться от собственного будущего, путем возведения неких преград на пути собственного сознания. Момент «здесь-и-сейчас» подвергается влиянию подавленных воспоминаний. Жизнь человека строится вокруг этих воспоминаний, они его не отпускают. «Зацикленность» на этих воспоминаниях иногда строит вокруг человека «стену», тем самым, мешая ему выбраться из порочного круга. Человек становится рабом своего прошлого, проблем, которые не были когда-то решены. В «Затворниках Альтоны» Ж.-П. Сартр показывает, насколько идея прошлого все-таки остра для любого человека, ибо последний всегда находит собственное основание и интерпретирует удачные и неудачные моменты жизни

посредством погружения в прошлое. Герои пьесы ощущают непроницаемую стену между сознанием, его неугасающим стремлением в будущее и давящим бытием, превратившемся в камень, тянущий героев «вниз». День ото дня, стена вокруг человека, по его же собственной вине, разрастается, «съедает его по кусочку», и это, в итоге, приводит к смерти.

Выводы по главе 3

В третьей главе диссертационного исследования «Способы отражения темы войны в драматургии Ж.-П. Сартра» были представлены экзистенциальные драмы Ж.-П. Сартра «Мухи» (1943), «Мертвые без погребения» (1946), «Затворники Альтоны» (1959), в которых удалось выявить как отдельные литературно-философские смыслы, так и общий посыл мыслителя, проходящий через все вышеперечисленные произведения, а именно: общественно-исторические события для каждого отдельного человека всегда «экзамен на личность», на проверку истинных жизненных ценностей. Для исследования были привлечены труды французских и англо-американских исследователей – П. Демпси, Н. Кормо, Ф. Жансона, Г. Марселя, М. Крэнстона, М. Конта, М. Рыбалка, И. Гальстер, Ж. Деги, Б. Ляльмана, Н. Монин, а также работы советских и русских ученых: С. И. Великовского, Т. И. Бачелис, Л. Г. Андреева, С. А. Исаева, З. И. Кирнозе и некоторых других, чьи вклад и мнения учитываются в диссертационном исследовании.

В параграфе 3.1. «Пьеса «Мухи» как иносказание и аллегория» исследовались особенности отражения основополагающей идеи сартровского экзистенциализма – идеи свободы. Была отмечена двуплановость произведения, пронизанного глубоким философским и актуальным историческим смыслами, доносящими, по задумке мыслителя, до читателя и зрителя с помощью античного сюжета и эпических персонажей идею необходимости противостояния и борьбы за свободу. Однако в мире часто побеждает выбор бездействующего индивидуала, уверенного в невозможности изменить сложившееся бытие. Многие исследователи склоняются к тому, что «Мухи» – визуальный ряд философских категорий Ж.-П. Сартра», восходящих к его философскому эссе «Бытию и ничто», где звучит мысль об «эйдосе самообмана» (*mauvaise foi*), или же о некой «форме отражения и организации хаоса», при которой главный герой являет собой образ мессии-атеиста, дьявола, революционера, повстанца, поэтому зрители чувствуют в пьесе своего рода нечто конкретное, например, здесь чувствуется воззвание к французскому народу о необходимости «сопротивления». Читатели и зрители

видят в пьесе также сатиру на правительство, которое скоро будет держать ответ перед народом за сложные ситуации «Странной войны». Безусловно мы разделяем позиции автора, которые подчеркнуты многими критиками и соглашаемся с тем, что «Мухи» – сартровский политический ход, нацеленный на умы французов эпохи Второй мировой войны, с позиций экзистенциальной философии.

Но мы также считаем, что пьеса не теряет своей актуальности и сегодня. Хотя для современного читателя или зрителя мало знакомого с творчеством Ж.-П. Сартра, смотрящего и анализирующего пьесу сегодня, кажется, что она насыщена не только борьбой с гитлеризмом, но отвечает любым идеям борьбы реально угнетенных народов за свою честь и достоинство. «Аргос» и его проблемы с властителем города может возникнуть в любой точке мира. Политическое неравенство, поддерживаемое насилием монарха, отрицается скрытым до поры, до времени иным духовным началом, которое должно победить.

Параграф 3.2. **Герои и антигерои (греховность и праведность) в «Мертвых без погребения»** посвящен анализу действий героев, тоже будто пришедших из античности, но в конкретное время и в конкретных обстоятельствах, поэтому мы видим героев через призму как общечеловеческих ценностей, так и ценностей экзистенциальной философии, демонстрирующих нам, читателям, своеобразие идей абсурда и пограничной ситуации, их возможные преломления в современном мире. «Мертвые без погребения» – послание Ж.-П. Сартра в 1946 году тем соотечественникам, которые спровоцировали скандальные, резонансные разборки судеб французских партизан, представших в его пьесе «мучениками, вышедшими за пределы собственных возможностей» и даже палачами, утратившими человечность. Несмотря на негативную реакцию французской общественности на пьесу в сороковые годы, ее продолжают ставить в разных странах, включая Россию, с учетом сохранения некоторых сартровских подходов.

В параграфе 3.3. **«Память и ее символика в «Затворниках Альтоны»** анализируется феноменология временных измерений, столкновение «субъективного» и «объективного» времени. Временные пласты прошедшего, настоящего и будущего быстро меняются в беседах героев, впадающих в

воспоминания и живущих ими. Новая реальность их страшит. Ж.-П. Сартр всегда подчеркивает неразрывную связь своих героев с местом действия, оно весьма символично. В этой пьесе действие сосредоточено в одном месте, в одной точке и даже в одной комнате. В общем плане речь идет о доме тех, кто, может быть, исподволь, но все же был зачинщиком войны: держатели капитала такими были безусловно. Но главного героя мы видим в его комнате, которая отражает его внутреннюю жизнь. Ж.-П. Сартр это подчеркивает. Живой труп Франца-затворника, по мысли автора пьесы, аналогичен трупу А. Гитлера в бункере. Самоубийство обоих – закрепленное намертво бытие. Комната, бункер, сломанная мебель, шампанское, дорогая еда – зеркало, показывающее то, что было, и то, что стало.

В философии экзистенциализма, человек часто оглядывается назад, в прошлое и пытается им жить, поскольку любые изменения, туманность будущего слишком страшны и непредсказуемы для него. Ж.-П. Сартр прав в том, что прошлое характеризует нас, этот багаж никогда не покидает нас, и индивид вынужден пронести его через всю свою жизнь. Хотя такое бремя также является вполне заслуженной карой за собственную гордость, трусость, нежелание действовать, что-то решать. По сути, все произведения Ж.-П. Сартра, как известно, атеистичны, но персонажам, оглядывающимся в прошлое, не хватает «поддержки извне», то есть, все же, «помощи Всевышнего». В сартровской философии, как это отмечают многие исследователи, место Бога может занять «кусочек голубого неба» или неожиданность как «провидение».

Сартр показывает, как бы «изнанку выбора». Если индивид не желает выбирать своего пути, ему не уйти от страданий, зацикленных словно во временной петле. Временные модусы – некая «трасса», по которой стремится для-себя, преследуемое бытием к своей цели. Персонажи пьесы решили, что можно воздвигнуть стену и остановить свободу, что можно законсервироваться, держать оборону, охраняя мгновения прошлого. На деле они лишь добровольно согласились на осадное положение, где «крепость» – непроницаемость бытия-в-себе, а «пушки» – для-себя с неисчерпаемым стремлением в будущее,

неограниченное никакими ресурсами для низведения в прах любого бытия и порождения возможностей для основания нового.

Заключение

Настоящее диссертационное исследование было посвящено теме Второй мировой войны в творчестве Ж.-П. Сартра. Исследование предполагало изучение его драм «Мухи», «Мертвые без погребения», «Затворники Альтоны» и романа «Дороги свободы», а также философских идей автора, преломляющихся в произведениях и способствующих пониманию того, как война была осмыслена им через призму экзистенциализма, какой отклик данное историческое событие получило в умах его соотечественников в довоенный период, во время оккупации, и какие мысли слышны на общественном горизонте на сегодняшний день.

Популяризация и воздействие экзистенциализма были вызваны к жизни не столько его оригинальностью, обращенностью к человеку, следованием глубинным философским традициям, но главное, тем, что он был созвучен с духом времени, в результате серьезных потрясений европейской цивилизации, стал ответом на две мировые войны, фашизм, тоталитаризм, страшные кризисы XX века, упадок цивилизации, крушение разума и гуманности, осмысленные Ж.-П. Сартром. Человек, оказавшийся в эпицентре глобальных потрясений, – в ситуации войны, явившей его хрупкость, одиночество, эфемерность любых идеологий и теорий, ангажированность в историю, стремился обрести нечто подлинное и устойчивое, стоически переждать бурю. Ж.-П. Сартр в своем творчестве запечатлевает тему войны как некий катализатор, кардинально преобразовывающий бытие человека.

Отклик на войну во французском обществе был силен, и она осмыслялась не только Ж.-П. Сартром, но и другими французскими авторами, например, Л. Арагоном, А. Мальро, А. де Сент-Экзюпери, А. Камю, Ж. Жироду, Ж. Ануем, Ж. Веркором, Ф. Мориакон, К. Мориакон, Р. Мерлем, П. Модьяно и другими, которые писали об осажденном Париже, фашистской чуме, предательстве и трусости одних и героизме других, о боли поражения, о завуалированном под мифы сопротивлении, словом, о французе, как бы выразился Ж.-П. Сартр, в «пограничной», «абсурдной» ситуации войны, над которой власти у него нет.

В диссертационном исследовании уделяется внимание историческому обзору событий «странной войны», мнениям иностранных и отечественных исследователей, таких как А. Моруа, К. фон Типпельскирх, Ф. Гренье, Ж. Дюкло, Ф. Фонвьей-Алькье, П. Микель, В. Максимов, высказывающихся о поражении Франции, коллаборационизме, отношении к оккупантам. При этом, обращение к истории крайне важно, поскольку таким образом удалось проследить тот фон, на котором проявляется как фигура Ж.-П. Сартра, так и общественные настроения французской нации.

Историки сходятся во мнениях, что причинами поражения Франции являются следующие обстоятельства: неудовлетворительная работа французского командования, слабые стратегия и тактика, неумение работать с разведанными, экономическая и государственная напряженность, потери в Первой мировой войне, низкий боевой дух, непринятие во внимание опасности немецкого реваншизма, симпатии к фашизму, страх перед коммунизмом и другие. Но, в общем-то, неким объединяющим фактором всех причин является усталость французов от Первой мировой войны, нежелание нового конфликта и стремление избежать этого любой ценой. Мирная, сытая жизнь французского довоенного общества никак не должна была быть нарушена и даже знание того, что Версальский мирный договор – лишь краткая передышка, оккупация Парижа, немецкие солдаты на улицах вызывали не праведный гнев и жажду освобождения от гнета, а надежду на скорое окончание войны. Франция знала о возможной войне, но отрицала ее. Фактически, французская нация впала в сартровское «*mauvaise foi*» – в самообман, цена которого оказалась четырьмя годами службы А. Гитлеру.

Отношение же Ж.-П. Сартра к войне было несколько иным. Как и многие французские солдаты периода «Странной войны», мыслитель воспринимал ее незримой, призрачной, далекой. Он относился к ней, как к холере, которую нужно пережить, вооружался философскими воззрениями древних стоиков, делал свои умозаключения, жил в «мужском мире», от которого был далек с самого детства, вел дневники, философствовал, дискутировал с сослуживцами и писал «Дороги свободы». И все же, со все большей эскалацией конфликта, Ж.-П. Сартр стал

принимать опыт войны как некий уход в сторону подлинности, а не самообмана. Историчность бытия, пограничная ситуация стали, в первую очередь, испытанием для него самого, а уже потом для героев его произведений. Он осознает, что личная свобода зависит от общественной, а за любой индивидуалистский поступок придется нести ответственность, особенно если эгоизм вырастает до национального масштаба. Для Ж.-П. Сартра война становится испытанием его патриотизма. При этом сегодня резонанс мыслей философа несколько затихает, но актуальности не теряет, а нынешнее отношение Запада к войне изменчиво. СМИ публикуют мнения историков и политиков как обеляющих и фальсифицирующих позорные страницы истории, с целью достижения определенных политических целей и получения преимущества на международной арене, так и высказывающих свои мнения, не подвергая поруганию исторической памяти жертв кровавой и страшной войны.

Затронутые в диссертационном исследовании произведения мыслителя, выбор которых не случаен, в смысловом плане предшествуют войне, ее сопровождают и оканчивают. Роман «Дороги свободы», его первый том повествует о безмятежной парижской жизни, о бытовых, малосущественных проблемах главного героя, законченного эгоиста, превратившего свободу в идолопоклонничество. Поиск денег на прекращение нежелательной беременности своей любовницы как проблема начинает меркнуть перед событиями «Судетского кризиса», а далее и перед началом оккупации. «Отсрочка» – вторая часть эпопеи свидетельствует о небольшом промежутке между «Судетским кризисом» и «Странной войной», но и напоминает о времени, «данном в займы» между Первой и Второй мировыми войнами. «Смерть в душе» – эпилог французского самообмана, проклятие не только главного героя, но уже целой нации. Далее, в небольшом кусочке «Странной дружбы», персонажа Брюне в концентрационном лагере называют «смотрителем покойницкой». Возможно, что данный пример показателен и для самого философа, наблюдающего за собственным народом, превратившимся в живых мертвецов, столкнувшись с реалиями фашизма.

При изучении прозаических и драматических текстов было уделено внимание философским идеям мыслителя, и война несомненно оказала существенное влияние на них и его творчество. В романе «Дороги свободы» выявлен плюралистический подход к пониманию феномена смерти, навеянного войной. Смерть в тетралогии предстает в нескольких ипостасях. Это – физическая кончина персонажа; смерть в душе, равная самой страшной психологической пытке, т.е. умиранию при жизни; разрыв связей с другими людьми как жизненным предназначением человека; время как фактор, способствующий смене событий и «умерщвлению» возможностей человека в конкретную историческую эпоху, понимаемое как смерть идеи, ценности, ее кончина; выбор и его последствия, выраженные в ничтожении бытия посредством для-себя, обращающегося к ничто. Все вышеперечисленное коррелирует с темой войны, а идеи романа «Дороги свободы» перекликаются также и с общим философским пафосом сартровской драматургии.

Если эпопея «Дороги свободы» заканчивается мрачными нотами смерти, то «Мухи», в какой-то степени, обладают определенным антагонизмом к ней. Есть тоже герой, одержимый философской идеей безграничной, хаотической свободы. Но если Матье Деларю приходит к свободе и осознанию душевной смерти под пулями немцев, то Орест скорее герой, стремящийся спасти французский народ от холодных объятий последней. Хотя и ему скрыться от нее не удастся, поскольку убийство Эгисфа и Клитемнестры умерщвляет Филеба, но рождает Ореста. В этой пьесе помимо явных философских идей мыслителя выделяется также ее двуплановость. Ж.-П. Сартр превращает ее в манифест «Сопrotивления» захватчику, в сатиру против действующего правительства, ответственного перед народом за сложные ситуации «Странной войны». При анализе драмы было также выделено, что и сегодня идеи «Мух» не устаревают. Пьеса наполнена борьбой с гитлеризмом, но отвечает любым идеям борьбы угнетенных народов за свою честь и достоинство, а Аргос – это не обязательно оккупированный Париж.

Пьеса «Мертвые без погребения» является напоминанием философа французской общественности, что пусть война и закончилась, но позор

коллорабационизма, деятельность полиции не забыты. В «Мертвых без погребения» преломляются такие философские концепции мыслителя, как: свобода, выбор, абсурд, пограничная ситуация, в-себе, для-себя, самообман, бытие-для-другого, раскрывающиеся в произведении, определяющие ценностные основания бытия героев и их изменение в крайне опасных для человеческой жизни условиях войны.

В пьесе «Затворники Альтоны» выявлена феноменология временных измерений, столкновение «субъективного» и «объективного» времени, временных модусов и перехода сознания от одной временной единицы к другой. Поведение главного героя, Франца фон Герлаха, сошедшего с ума фашиста, отвечает философской идее мыслителя – бытию-в-себе, сокрытому за аллегорией затворничества в огромном особняке. При этом существование Франца, его прозябание в комнате знаменуют собой и саму Германию, а мир и чудовищные ракообразные судьи – для-себя противников фашизма, взгляд другого, помещающего подсудимого в самый центр. Живой труп главного героя в комнате, тело Гитлера в бункере – закрепленное намертво бытие. Драма демонстрирует изнанку выбора, отказ от него и, как следствие, порождение временной петли бесконечной пытки самообмана. Мыслитель показывает неудержимую попытку главного героя стать в-себе, сбежать от ответственности перед для-себя людей, становящимися судьями преступлений фашизма.

Вкрапленные Ж.-П. Сартром в ткань произведений его экзистенциальные идеи специфическим образом, преломляющиеся в тематике Второй мировой войны, являются напоминанием о том, что забвение и просто отрицание французами опасностей фашизма, его не побеждают. Только лишь открытая борьба с политикой агрессии, античеловечными актами, сопротивление, выраженное в волевом свободном акте, способны что-то изменить.

Библиографический список

1. **Аббаньяно, Н.** Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм / Н. Аббаньяно. – Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. – 507 с. – ISBN 5-89329-065-2. – Текст : непосредственный.
2. **Абрамович, Г. Л.** Введение в литературоведение : учебник для студентов педагогических институтов / Г. Л. Абрамович. – Москва : Просвещение, 1970. – 392 с. – Текст : непосредственный.
3. **Александрова, О. Н.** Античные темы в драматургии Французского экзистенциализма (Альбер Камю и Жал-Поль Сартр) : специальность 10.01.04: «Литература зарубежных стран» : дис. ... канд. филол. наук / Александрова Ольга Николаевна. – Киев, 1996. – 150 с. – Текст : непосредственный.
4. **Алексеев, М. П.** Сравнительное литературоведение / М. П. Алексеев. – Ленинград : Наука, 1983. – 448 с. – Текст : непосредственный.
5. **Андреев, Л. Г.** Жан-Поль Сартр. Преодоление абсурда. Бергсон. Сартр. Симон / Л. Г. Андреев. – Москва : Гелеос, 2000. – 370 с. – Текст : непосредственный.
6. **Андреев, Л. Г.** Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век / Л. Г. Андреев. – Москва : Московский рабочий, 1994. – 416 с. – ISBN 5-239-01469-8. – Текст : непосредственный.
7. **Андреев, Л. Г.** Зарубежная литература второго тысячелетия, 1000–2000 : учеб. пособие для факультетов филологического профиля / Л. Г. Андреев. – Москва : Высшая школа, 2001. – 333 с. – ISBN 5-06-003784-3. – URL: <https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/andreev2-ru> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
8. **Андреев, Л. Г.** Зарубежная литература XX века. Экзистенциализм / Л. Г. Андреев. – URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/hh-vek-andreev/ekzistencializm.htm> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.

9. **Андреев, Л. Г.** Современная литература Франции : 60 годы / Л. Г. Андреев. – Москва: Изд-во Московского университета, 1977. – 368 с. – Текст : непосредственный.
10. **Андреев, Л. Г.** Сюрреализм / Андреев Л. Г. – Москва : Высшая школа, 1972. – 232 с. – Текст : непосредственный.
11. **Андреев, Л. Г.** Французская литература 1917-1956 гг. / Л. Г. Андреев ; под ред. проф. М. Самарина. – Москва : Изд-во Московского университета, 1959. – 264 с. – Текст : непосредственный.
12. **Баева, Л. В.** Экзистенциальная аксиология / Л. В. Баева. – Текст : электронный // Экзистенциальная традиция: философия, психология, психотерапия. – 2005. – 1 сентября. – URL: https://asu.edu.ru/images/File/Publikatzii/Exist_axiolog.pdf (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
13. **Бакрадзе, М. К.** Эволюция мировоззрения Ж.-П. Сартра по его литературным произведениям : специальность 10.00.00 : дис. ... канд. филол. наук / Бакрадзе Мзия Константиновна. – Тбилиси, 1964. – 304 с. – Текст : непосредственный.
14. **Балашова, Т. В.** Французская поэзия XX века / Т. В. Балашова. – Москва : Наука, 1982. – 392 с. – Текст : непосредственный.
15. **Бачелис, Т. И.** Гамлет и Арлекин : сборник статей / Т. И. Бачелис. – Москва : Аграф, 2007. – 576 с. – ISBN 978-5-7784-0344-4. – Текст : непосредственный.
16. **Бачелис, Т. И.** Театр за рубежом / Т. И. Бачелис. – Москва : Знание, 1961. – 40 с. – Текст : непосредственный.
17. **Бердяев, Н. А.** Философия свободы. Смысл творчества / Н. А. Бердяев. – Москва : Правда, 1989. – 608 с. – Текст : непосредственный.
18. **Блок, А. А.** Собрание сочинений : в 8 т. : Т. 7. / А. А. Блок. – Москва ; Ленинград : Гослитиздат. Ленингр. отделение, 1963. – 544 с. – Текст : непосредственный.

19. **Большов, О. Ф.** Философия экзистенциализма / О. Ф. Большов. – Санкт-Петербург : Лань, 1999. – 224 с. – ISBN 5-8114-0120-5. – Текст : непосредственный.
20. **Бреннер, Ж.** Моя история современной французской литературы / Ж. Бреннер; пер. и предисл. О. В. Тимашевой. – Москва : Высшая школа, 1994. – 352 с. – ISBN 5-06-003195-0. – Текст : непосредственный.
21. **Вдовина, И. С.** Феноменология во Франции : (историко-философские очерки) / И. С. Вдовина. – Москва : Канон+, 2009. – 399 с. – ISBN 978-5-88373-142-5. – Текст : непосредственный.
22. **Великовский, С. И.** Грани несчастного сознания / С. И. Великовский. – Москва : Искусство, 1973. – 240 с. – Текст : непосредственный.
23. **Великовский, С. И.** В поисках утраченного смысла: Очерки литературы трагического гуманизма во Франции / С. И. Великовский. – Москва : Художественная литература, 1979. – 295 с. – Текст : непосредственный.
24. **Великовский, С. И.** Путь Сартра-драматурга / С. И. Великовский. – Текст : электронный // Скепсис. – 2002. – 12 апреля. – URL: http://scepsis.ru/library/id_1019.html (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
25. **Великовский, С. И.** Сартр – литературный критик / С. И. Великовский. – Текст : непосредственный // Вопросы литературы. – 1986. – № 9. – С. 169–213.
26. **Веселовский, А. Н.** Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. Итоги и перспективы изучения. – Москва : Высшая школа, 1989. – 408 с. – ISBN 5-06-000256-X. – Текст : непосредственный.
27. **Вешнинский, Ю. Г.** Аксиология культурного пространства-времени (в границах постсоветского культурного пространства) / Ю. Г. Вешнинский. – Текст : непосредственный // Мир психологии. – 2005. – № 4. – С. 226–235.
- 28.

29. **Визгин, В. П.** Очерки истории французской мысли / В. П. Визгин. – М. : ИФРАН, 2013. – 133 с. – ISBN 978-5-9540-0239-3. – Текст : непосредственный.
30. **Выготский, Л. С.** Мышление и речь / Л. С. Выготский. – Москва ; Ленинград : Соцэкгиз, 1934. – 262 с. – Текст : непосредственный.
31. **Гадамер, Х. Г.** Истина и метод. Основные черты философской герменевтики / Х. Г. Гадамер. Москва : Прогресс, 1988. – 704 с. – ISBN 5-01-001035-6. – Текст : непосредственный.
32. **Гегель, Г.** Феноменология духа. – URL: <http://lib.ru/FILOSOF/GEGEL/fenomen.txt> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
33. **Гиленсон, Б. А.** История зарубежной литературы конца XIX – первой половины XX века / Б. А. Гиленсон. Москва : Юрайт, 2013. – 811 с. – Текст : непосредственный.
34. **Горький, М.** Собрание сочинений : в 30 т. : Т. 27. / М. Горький. – Москва : ГИХЛ, 1953. – 590 с. – Текст : непосредственный.
35. **Гренье, Ф.** Дневник "странной войны". Сент. 1939 - июль 1940 / Ф. Гренье. – Москва : Прогресс, 1971. – 260 с. – Текст : непосредственный.
36. **Гуссерль, Э.** Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / Э. Гуссерль. – Москва : Академический проект, 2009. – 489 с. – ISBN 978-5-8291-1042-0. – Текст : непосредственный.
37. **Декарт, Р.** Сочинения : в 2 т. : Т. 1 / Р. Декарт. – Москва : Мысль, 1989. – 656 с. – ISBN 5-244-00023-3. – Текст : непосредственный.
38. **Дмитриева, Н. Ю.** Проза Ж.-П. Сартра конца 30-х XX века и романтическая традиция : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (французская литература)» : дис. ... канд. филол. наук / Дмитриева Наталья Юрьевна. – Тверь, 2004. – 214 с. – Текст : непосредственный.
39. **Днепров, В. Д.** Идеи времени и формы времени / В. Д. Днепров. – Ленинград : Советский писатель, 1980. – 600 с. – Текст : непосредственный.

40. **Добролюбов, Н. А.** Литературная критика / Н. А. Добролюбов. – Москва : Художественная литература, 1979. – 445 с. – Текст : непосредственный.
41. **Долгов, К. М.** От Кьеркегора до Камю. Философия. Эстетика. Культура / К. М. Долгов. – Москва : Искусство, 1990. – 397 с. – ISBN 5-210-00104-0. – Текст : непосредственный.
42. **Ерофеев, В. В.** Проза Сартра. – URL: http://samlib.ru/v/victor_v_e/proza_sartra.shtml (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
43. **Есин, А. Б.** Принципы и приемы анализа литературного произведения : учеб пособие для студентов и преподавателей филол. фак., учителей- словесников / А. Б. Есин. – 3-е изд. – Москва : Флинта : Наука, 2000. – 248 с. – ISBN 5-89349-049-5. – Текст : непосредственный.
44. **Жене, Ж.** Театр Жана Жене = Théâtre de jean genet : Пьесы. Статьи. Письма / Ж. Жене ; сост. и общ. ред. В. Максимова. – Санкт-Петербург : Гуманитарная Академия, 2001. – 508 с. – ISBN 5-89332-034-4. – Текст : непосредственный.
45. **Зенкин, С. Н.** Человек в осаде. О писательском творчестве Ж.-П. Сартра / С. Н. Зенкин. – Москва : Республика, 1994. – 496 с. – Текст : непосредственный.
46. **Ильин, В. В.** Аксиология / В. В. Ильин. – Москва : Изд-во МГУ, 2005. – 216 с. – ISBN 5-211-05011-8. – Текст : непосредственный.
47. **Исаев, С. А.** Экзистенциальная концепция Жана-Поля Сартра / С. А. Исаев. – Текст : непосредственный // Философские проблемы культуры и искусства : сб. науч. тр. / Гос. ин-т театр. искусства им. А. В. Луначарского ; ред. А. А. Оганов. – М.: ГИТИС, 1986. – С. 159–171.
48. **Камю, А.** Бунтующий человек : Философия. Политика. Искусство : сборник / А. Камю. – Москва : Политиздат, 1990. – 415 с. – ISBN 5-250-01279-5. – Текст : непосредственный.
49. **Камю, А.** Сочинения : в 5 т. : Т. 1 / А. Камю. – Харьков : Фолио, 1998. – 398 с. – ISBN 966-03-0278-9. – Текст : непосредственный.

50. **Кирнозе, З. И.** Практикум по истории французской литературы / З. И. Кирнозе, В. Н. Пронин. – Москва : Просвещение, 1991. – 158 с. – ISBN 5-09-001713-1. – Текст : непосредственный.
51. **Кларк, С.** Англия и Франция: мы любим ненавидеть друг друга. – URL: <https://history.wikireading.ru/83620> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
52. **Косарева, А. А.** Свобода от дьявола как манифестация атеизма и «атеистический перифраз» библейских сюжетов в пьесе Ж.-П. Сартра «Мухи» / А. А. Косарева. – Текст : электронный // Слово – текст – смысл / Урал. гос. ун-т, [Филол. фак.]. – Екатеринбург: УрГУ, 2008. – Вып. 3. – С. 67–74. – URL: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/3373/2/word_text_sense_3_15.pdf (дата обращения: 29.12.2021).
53. **Косиков, Г. К.** Шарль Бодлер между "восторгом жизни" и "ужасом жизни" / Г. К. Косиков // Цветы Зла : сб. стихотворений ; Стихотворения в прозе ; Дневники / Ш. Бодлер. – Москва : Высшая школа, 1993. – С. 5–40.
54. **Косяков, Д.** Практически ценное в пьесе «Мухи» Сартра для жителя XXI века. – URL: <https://whatshappened.today/2020/08/03/%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8-%D1%86%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%B5-%D0%B2-%D0%BF%D1%8C%D0%B5%D1%81%D0%B5-%D0%BC%D1%83%D1%85%D0%B8-%D1%81%D0%B0%D1%80/> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
55. **Кузнецов, В. Н.** Жан-Поль Сартр и экзистенциализм / В. Н. Кузнецов. – Москва : Издательство МГУ, 1969. – 280 с. – Текст : непосредственный.
56. **Кузнецова, С. Н.** Концепция личности в эстетике французского экзистенциализма: Ж.-П. Сартр, А. Камю : специальность 09.00.04 : дис. ... канд. филос. наук / Кузнецова Светлана Николаевна. – Москва, 1979. – 173 с. – Текст : непосредственный.

57. **Кьеркегор, С.** Понятие страха / С. Кьеркегор ; пер. с дат. Н. В. Исаевой, С. А. Исаева; примеч. Н. В. Исаевой. – Москва : Академический проект, 2012. – 217 с. – ISBN 978-5-8291-1344-5. – Текст : непосредственный.
58. **Кьеркегор, С.** Страх и трепет / С. Кьеркегор ; пер. с дат. Н. В. Исаевой, С. А. Исаева; примеч. Н. В. Исаевой. – Москва : Республика, 1993. – 383 с. – ISBN 5-250-01827-0. – Текст : непосредственный.
59. **Лихачев, Д. С.** Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – 3-е изд., доп. – Москва : Наука, 1979. – 376 с. – Текст : непосредственный.
60. **Максимов, В.** Де Голль и голлисты. "Коннетабль" и его соратники / В. Максимов. – Москва : Книжный мир, 2014. – 800 с. – ISBN 978-5-8041-0691-2. – Текст : непосредственный.
61. **Максимов, Д. Е.** Русские поэты начала века: очерки / Д. Е. Максимов. – Ленинград : Советский писатель, 1986. – 404 с. – Текст : непосредственный.
62. **Мамардашвили, М. К.** Категория социального бытия и метод его анализа в экзистенциализме Сартра / Мамардашвили М. К. – URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-franciya/mamardashvili-kategoriya-socialnogo-bytiya.htm> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
63. **Мамардашвили, М. К.** Сознание и цивилизация / М. К. Мамардашвили. – СПб : Азбука, 2011. – 288 с. – Текст : непосредственный.
64. **Менде, Г.** Очерки о философии экзистенциализма / Г. Менде. – М.: Изд-во Иностранной литературы, 1958. – 252 с. – Текст : непосредственный.
65. **Михайлов, И. А.** Ранний Хайдеггер: между феноменологией и философией жизни / И. А. Михайлов. – Москва : Прогресс-Традиция : Дом интеллектуальной книги, 1999. – 283 с. – ISBN 5-89826-033-1. – Текст : непосредственный.
66. **Мишо, А.** Поэзия. Живопись : К выставке во Всерос. гос. б-ке иностр. лит. им. М.И. Рудомино, 17 июня-17 июля 1997 г. / А. Мишо. – Москва : ВГБИЛ, 1997. – 158 с. – Текст : непосредственный.
67. **Модьяно, П.** Улица темных лавок / П. Модьяно. – Москва : Азбука-Аттикус, 2014. – 192 с. – ISBN: 978-5-389-09233-4. – Текст : непосредственный.

68. **Монин, Н.** Сартр / Н. Монин. – Москва : Рипол классик, 2018. – 413 с. – ISBN 978-5-386-10728-4. – Текст : непосредственный.
69. **Морозов, И. В.** Проблема временных модусов в пьесе Ж.-П. Сартра "Затворники Альтоны" / И. В. Морозов. – Текст : непосредственный // Вопросы филологии. – 2015. – № 2 (50). – С. 98–103.
70. **Морозов, И. В.** Пьеса Ж.-П. Сартра "Дьявол и Господь Бог" в свете философии экзистенциализма / И. В. Морозов // Диалог языков, культур и литератур в профессионально ориентированном и филологическом аспектах : сб. науч. ст. по материалам междунар. науч. конф. (Москва, 15 окт. 2014 года) / отв. ред. М.Н. Николаева. – Москва : МГПУ, 2014. – С. 144–149.
71. **Морозов, И. В.** Пьеса Ж.-П. Сартра "Мертвые без погребения": проблемы аксиологии / И. В. Морозов. – Текст : непосредственный // Мир науки, культуры, образования. – 2015. – № 4 (53). – С. 303–306.
72. **Морозов, И. В.** Пьеса "За закрытыми дверями"; к проблеме экзистенциального психоанализа Ж.-П. Сартра / И. В. Морозов. – Текст : непосредственный // Мир науки, культуры, образования. – 2015. – № 5(54). – С. 348-349.
73. **Морозов, И. В.** Философско-психологическая проблематика пьесы Ж.-П. Сартра "За закрытыми дверями" / И. В. Морозов. – Текст : непосредственный // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. – 2016. – № 1(21). – С. 113–118.
74. **Морозов, И. В.** Художественное воплощение своеобразия идей экзистенциализма в драме Ж.-П. Сартра "Мухи" / И. В. Морозов. – Текст : непосредственный // Мир науки, культуры, образования. – 2018. – № 4 (71). – С. 496–498.
75. **Моруа, А.** История Франции / А. Моруа. – Москва : Азбука-Аттикус, 2016. – 1070 с. – ISBN 978-5-389-12500-1. – Текст : непосредственный.

76. **Моруа, А.** От Монтеня до Арагона / А. Моруа. – Москва : Радуга, 1983. – 677 с. – URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/morua-franciya/zhan-pol-sartr.htm> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
77. **Мунье, Э.** Надежда отчаявшихся / Э. Мунье. – Москва : Искусство, 1995. – 240 с. – ISBN 5-210-01319-7. – Текст : непосредственный.
78. **Ницше, Ф.** По ту сторону Добра и Зла, Казус Вагнер, Антихрист, Ессе Номо, Человеческое слишком человеческое, Злая мудрость / Ф. Ницше. – Минск : Харвест, 2012. – 879 с. – ISBN: 978-985-13-9626-5. – Текст : непосредственный.
79. **Ницше, Ф.** Воля к власти / Ф. Ницше. – Москва : Эксмо, 2017. – 608 с. – ISBN 978-5-04-089624-0. – Текст : непосредственный.
80. **Овсяннико-Куликовский, Д. Н.** Литературно-критические работы : в 2 т. : Т. 2 / Д. Н. Овсяннико-Куликовский. – Москва : Художественная литература, 1989. – 422 с. – ISBN 5-280-00737-4. – Текст : непосредственный.
81. **Основы теории художественной культуры** : учеб. пособие / М. С. Каган и [др.] ; под общ. ред. Л.М. Мосоловой. – Санкт-Петербург : Лань, 2001. – 288 с. – ISBN 5-8114-0425-5. – Текст : непосредственный.
82. **Пахсарьян, Н. Т.** Французский экзистенциализм: Ж.-П. Сартр, А. Камю / Н. Т. Пахсарьян. – Текст : непосредственный // Зарубежная литература XX века : учеб. пособие / под ред. В. М. Толмачёва. – Москва : Academia, 2003. – С. 337–356.
83. **Паскаль, Б.** Мысли / Б. Паскаль ; пер. с фр. Э. Линецкой. – Санкт-Петербург : Пальмира, 2017. – 431 с. – ISBN: 978-5-521-00138-5. – Текст : непосредственный.
84. **Полторацкая, Н. И.** Большое приключение благовоспитанной девицы: Книги воспоминаний Симоны де Бовуар / Н. И. Полторацкая. – Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1992. – 248 с. – ISBN 5-288-00997-X. – Текст : непосредственный.
85. **Полторацкая, Н. И.** Меланхолия мандаринов. Экзистенциалистская критика в контексте французской культуры / Н. И. Полторацкая. – Санкт-

- Петербург : Алетейя, 2000. – 415 с. – ISBN 5-89329-339-8. – Текст : непосредственный.
86. **Понж, Ф.** На стороне вещей / Ф. Понж ; пер. с фр. Д. Кротова и Б. Дубина. – Москва : Гнозис, 2000. – 208 с. – ISBN 5-8163-00113. – Текст : непосредственный.
87. **Поспелов, Г. Н.** Целостно-системное понимание литературных произведений / Г. Н. Поспелов. – Текст непосредственный // Вопросы литературы. – 1982. – № 3. – С. 139–155.
88. **Потебня, А. А.** Эстетика и поэтика : сборник / А. А. Потебня. – Москва : Искусство, 1976. – 616 с. – Текст : непосредственный.
89. **Проскурникова, Т. Б.** Театр Франции. Судьбы и образы / Т. Б. Проскурникова. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2002. – 472 с. – ISBN 5-89329-381-9. – Текст : непосредственный.
90. **Рожкова, А. А.** Любовь в жизни и творчестве С. де Бовуар и ее отражение в переписке 1930 – 1964 годов: письма к Ж.-П. Сартру, Ж.-Л. Босту, Н. Олгрену : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (английская, немецкая, французская)» : дис. ... канд. филол. наук / Рожкова Александра Александровна. – Магнитогорск, 2010. – 173 с. – Текст : непосредственный.
91. **Ромашкина, М. В.** Дневник как литературная форма (С. Киркегор, М. Ю. Лермонтов, Ф. Кафка, А. Камю) : специальность 10.01.08 «Теория литературы. Текстология», 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (европейская и американская литературы)» : дис. ... канд. филол. наук / Ромашкина Мария Владимировна. – Москва, 2016. – 182 с. – Текст : непосредственный.
92. **Рикер, П.** Я-сам как другой / П. Рикер ; пер. с фр. Б. М. Скуратова; примеч. И. С. Вдовина. – Москва : Изд-во гуманитарной литературы, 2008. – 416 с. – ISBN 5-87121-036-8. – Текст : непосредственный.
93. **Рындин, С. Б.** Фигуры автобиографического субъекта в сюрреалистической и экзистенциалистической прозе: «Возраст мужчины» М. Лейриса, «Слова»

- Ж.-П. Сартра : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (литература народов Европы, Америки, Австралии)» : дис. ... канд. филол. наук / Рындин Сергей Борисович. – Санкт-Петербург, 2005. – 180 с. – Текст : непосредственный.
94. **Сартр, Ж.-П.** «Аминадав», или о фантастике, рассматриваемой как особый язык / Ж.-П. Сартр. – Текст : непосредственный // Иностранная литература. – 2005. – № 9. – С. 281–294.
95. **Сартр, Ж.-П.** Бытие и ничто: опыт феноменологической онтологии / Ж.-П. Сартр. – Москва : АСТ, 2015. – 919 с. – ISBN 978-5-17-088772-9. – Текст : непосредственный.
96. **Сартр, Ж.-П.** Воображаемое: феноменологическая психология воображения / Ж.-П. Сартр. – Санкт-Петербург : Наука, 2001. – 319 с. – ISBN 5-02-026808-9. – Текст : непосредственный.
97. **Сартр, Ж.-П.** Дневники странной войны. Сентябрь 1939 – март 1940 / Ж.-П. Сартр. – Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2002. – 816 с. – ISBN 5-93615-02204. – Текст : непосредственный.
98. **Сартр, Ж.-П.** Дороги свободы. Т. 1. Возраст зрелости / Ж.-П. Сартр ; пер. с фр. Д. Вальяно, Л. Григорьян. – Харьков : Фолио, 1997. – 370 с. – ISBN 966-03-0176-6. – Текст : непосредственный.
99. **Сартр, Ж.-П.** Дороги свободы. Т. 2. Отсрочка / Ж.-П. Сартр ; пер. с фр. Д. Вальяно, Л. Григорьян. – Харьков : Фолио, 1997. – 402 с. – ISBN 966-03-0177-4. – ISBN 966-03-0175-8. – Текст : непосредственный.
100. **Сартр, Ж.-П.** Дороги свободы. Т. 3. Смерть в душе. Т. 4. Странная дружба / Ж.-П. Сартр ; пер. с фр. Д. Вальяно, Л. Григорьян. – Харьков : Фолио, 1997. – 418 с. – ISBN 966-03-0178-2. – Текст : непосредственный.
101. **Сартр, Ж.-П.** Картезианская свобода / Ж.-П. Сартр. – URL: <https://m-introduction.livejournal.com/604502.html> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
102. **Сартр, Ж.-П.** Основная идея феноменологии Гуссерля: интенциональность / Ж.-П. Сартр. – URL:

- <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000069/> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
103. **Сартр, Ж.-П.** Пьесы / Ж.-П. Сартр ; пер. с фр. Л. Большинцова. – Москва : Флюид, 2008. – 688 с. – ISBN 978-5-98358-136-4. – Текст : непосредственный.
104. **Сартр, Ж.-П.** Республика молчания / Ж.-П. Сартр. – URL: <https://proza.ru/2013/03/15/2048> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
105. **Сартр, Ж.-П.** Стена / Ж.-П. Сартр ; пер. с фр. Л. Григорьяна, Д. Вальяно. – Москва : АСТ, 2015. – 285 с. – ISBN 978-5-17-086689-2. – Текст : непосредственный.
106. **Сартр, Ж.-П.** Тошнота / Ж.-П. Сартр ; пер. Ю. Яхниной, Е. Фerez. – Москва : АСТ, 2015. – 317 с. – ISBN 978-5-17-081711-5. – Текст : непосредственный.
107. **Сартр, Ж.-П.** Трансцендентность Эго / Ж.-П. Сартр. – URL: <https://ruthenia.ru/logos/number/37/05.pdf> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
108. **Сартр, Ж.-П.** Что такое литература? / Ж.-П. Сартр. – Москва : Поппури, 1999. – 448 с. – ISBN 985-438-317-2. – Текст : непосредственный.
109. **Сартр, Ж.-П.** Экзистенциальный театр. Мухи. Почтительная потаскушка. За закрытыми дверями / Ж.-П. Сартр. – Москва : АСТ Москва, 2009. – 224 с. – Текст : непосредственный.
110. **Сартр, Ж.-П.** Экзистенциализм – это гуманизм / Ж.-П. Сартр. – URL: https://scep sis.net/library/id_545/html (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
111. **Сахарова, Т. А.** От философии существования к структурализму / Т. А. Сахарова. – Москва : Наука, 1974. – 296 с. – Текст : непосредственный.
112. **Секистов, В. А.** «Странная война» в Западной Европе и в бассейне Средиземного моря: 1939-1943 гг. / В. А. Секистов. – Москва : Воениздат, 1958. – 418 с. – Текст : непосредственный.

113. **Селин, Л. Ф.** Защитительная записка. – URL: <https://pub.wikireading.ru/83880> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
114. **Семенова, С. Г.** Философский роман Ж.-П. Сартра и А. Камю. («Гошнота» и «Посторонний») : специальность 10.01.05 : дис. ... канд. филос. наук / Семенова Светлана Григорьевна. – М., 1973. – 216 с. – Текст : непосредственный.
115. **Семенова, С. Г.** Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе / С. Г. Семенова. – Москва : Советский писатель, 1989. – 439 с. – Текст : непосредственный.
116. **Сент-Экзюпери, А. де.** Южный почтовый. Ночной полет. Планета людей. Военный летчик. Письмо заложнику. Маленький принц. Пилот и стихии / А. де Сент-Экзюпери. – Москва : Художественная литература, 1983. – 447 с. – Текст : непосредственный.
117. **Сент-Экзюпери, А. де.** Сочинения : в 3 т. : Т. 1 / А. де Сент-Экзюпери. – Рига: Полярис, 1997. – 528 с. – ISBN 5-88132-226-6. – Текст : непосредственный.
118. **Серебренникова, Е. Ф.** К проблеме моделирования и интерпретации персонализации высказывания / Е. Ф. Серебренникова. – Текст : непосредственный // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2008. – № 1. – С. 6–12.
119. **Смирнов, В. П.** "Странная война" и поражение Франции (сентябрь 1939 г. -июнь 1940 г.) / В. П. Смирнов. – Москва : Московский университет, 1963. – 384 с. – Текст : непосредственный.
120. **Соловьев, Э. Ю.** Прошлое толкует нас : Очерки по истории философии и культуры / Э. Ю. Соловьев. – Москва : Политиздат, 1991. – 432 с. – ISBN 5-250-01289-2. – Текст : непосредственный.
121. **Степанов, Ю. С.** В мире семиотики / Ю. С. Степанов. – Текст : непосредственный // Семиотика : Антология / Сост. и общ. ред. Степанов Ю.

- С. – 2-е изд., исправлен. и дополн. – Москва : Академ. Проект : Деловая книга, 2001. – С. 5–44.
122. **Стрельцова, Г. Я.** Проблемы личности и ее свободы в экзистенциализме Сартра / Г. Я. Стрельцова. – Текст : непосредственный // Философские науки. – 1971. – № 4 – С. 110–121.
123. **Стрельцова, Г. Я.** Критика экзистенциалистской концепции диалектики : (Анализ философских взглядов Ж.-П. Сартра) / Г. Я. Стрельцова. – Москва : Высшая школа, 1974. – 128 с. – Текст : непосредственный.
124. **Субботина, Г. А.** Психологизм М. Пруста и Ж.-П. Сартра в «повествованиях о личности»: «В поисках утраченного времени», «Тошнота», «Слова» : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (литературы Европы, Америки и Австралии)» : дис. ... канд. филол. наук / Субботина Галина Александровна. – Чебоксары, 2003. – 239 с. – Текст : непосредственный.
125. **Сульженко, Г. О.** Теория познания французского экзистенциализма / Г. О. Сульженко. – Текст : непосредственный // Современный экзистенциализм : Критич. Очерки / редкол. Т. И. Ойзерман (отв. ред.). – Москва : Мысль, 1966. – С. 211–223.
126. **Сумерки богов** : сборник / Ф. Ницше, З. Фрейд, Э. Фромм [и др.]. – Москва : Политиздат, 1989. – 398 с. – ISBN 5-250-00378-8. – Текст : непосредственный.
127. **Тавризян, Г. В.** Габриэль Марсель: Бытие и интерсубъективность / Г. В. Тавризян. – URL: <https://iphras.ru/page50245911.htm> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
128. **Теоретическая философия** : учебник для вузов / ред. В. Д. Губин, Т. Ю. Сидорина, В. П. Филатов. – Москва : Русское слово, 1996. – 432 с. – URL: http://www.gumfak.ru/filos_html/gubin/conten.shtml (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.

129. **Тимашева, О. В.** Хроники несостоявшихся судеб: О романах Патрика Модiano / О. В. Тимашева. – Текст : непосредственный // Иностранная литература. – 1987. – № 6. – С. 228–233.
130. **Типпельскирх, К. фон.** История Второй мировой войны / К. фон Типпельскирх. – Москва : АСТ, 1999. – 607 с. – Текст : непосредственный.
131. **Трещев, В. В.** Экзистенциализм: репрезентация в художественной культуре Франции и Германии / В. В. Трещев. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2008. – 154 с. – ISBN 978-5-91419-125-9. – Текст : непосредственный.
132. **Тузова, Т. М.** Особенности трансцендентального анализа состояния во французском экзистенциализме / Т. М. Тузова. – Текст : непосредственный // Проблема сознания в современной западной философии: Критика некоторых концепций / отв. ред. Т.А. Кузьмина. – Москва : Наука, 1989. – С. 156–171.
133. **Тузова, Т. М.** Ответственность личности за свое бытие в мире. Критика концепции французского экзистенциализма / Т. М. Тузова. – Минск : Наука и техника, 1987. – 156 с. – Текст : непосредственный.
134. **Филиппов, Л. И.** Проблема субъекта исторического творчества в философии Ж.-П. Сартра / Л. И. Филиппов. – Текст : непосредственный // Человек и его бытие как проблема современной философии / отв. ред. Т.А. Кузьмина. – Москва : Наука, 1978. – С. 61–96.
135. **Филиппов, Л. И.** Философская антропология Жан-Поля Сартра : Критич. очерк / Л. И. Филиппов. – Москва : Наука, 1977. – 287 с. – Текст : непосредственный.
136. **Филиппов, Л. И.** Эстетические воззрения и литературная концепция Ж.-П. Сартра / Л. И. Филиппов. – Текст : непосредственный // Вопросы литературы. – 1973. – № 10. – С. 94–129.
137. **Франк, И.** Введение в экзистенциализм / И. Франк. – Москва : Агентство «Технотрон», 1995. – 48 с. – ISBN 5-88836-001-5. – Текст : непосредственный.

138. **Хайдеггер, М.** Бытие и Время / М. Хайдеггер ; пер. с нем. В. В. Бибихина ; примеч. И. В. Минакова. – Харьков : Фолио, 2003. – 503 с. – ISBN 966-03-1594-5. – Текст : непосредственный.
139. **Хализев, В. Е.** Теория литературы / В. Е. Хализев. – Москва : Высшая школа, 1999. – 437 с. – URL: https://royallib.com/book/halizev_valentin/teoriya_literaturi.html (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
140. **Цурганова, Е. А.** Традиционно-исторические и современные проблемы литературной герменевтики / Е. А. Цурганова. – Текст : непосредственный // Современные зарубежные литературоведческие концепции (Герменевтика, рецептивная эстетика) / отв. ред. Е. А. Цурганова. – Москва : ИНИОН, 1983. – С. 12–27.
141. **Черногорцева, Г. В.** Сущность человека в философии экзистенциализма: (по работам М. Хайдеггера и А. Камю) / Г. В. Черногорцева. – Москва : МАКС Пресс, 2002. – 207 с. – ISBN 5-317-00553-1. – Текст : непосредственный.
142. **Шкловский, В. Б.** Конвенция времени / В. Б. Шкловский. – Текст : непосредственный // Вопросы литературы. – 1969. – № 3. – С. 115–127.
143. **Шуринова, Н. С.** Эволюция автобиографических форм в творчестве Ж.-П. Сартра (на материале «Дневников странной войны» и «Слов») : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (европейская и американская литература)» : дис. ... канд. филол. наук / Шуринова Наталья Сергеевна. – Москва, 2017. – 180 с. – Текст : непосредственный.
144. **Эсслин, М.** Жан Жене. Зал зеркал / М. Эсслин // Театр абсурда / М. Эсслин. – Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2010. – С. 205–239. – URL: http://ec-dejavu.ru/g-2/Jean_Genet (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
145. **Этносемиотрия ценностных смыслов**: коллективная монография / под ред. Л.Г. Викуловой. – Иркутск: ИГЛУ, 2008. – 529 с. – ISBN: 978-5-88267-285-9. – Текст : непосредственный.

146. **Юровская, Э. П.** Жан-Поль Сартр. Жизнь – Философия – творчество. / Э. П. Юровская. – Санкт-Петербург : Петрополис, 2006. – 128 с. – ISBN 5-9676-0045-0. – Текст : непосредственный.
147. **Якобсон, Р.** Избранные работы / Р. Якобсон. – Москва : Прогресс, 1985. – 455 с. – Текст : непосредственный.
148. **Ясперс, К.** : сборник / пер. Г. Лещинского. – Москва : Изд-во Независимой психиатр. ассоц., 1995. – 128 с. – ISBN 5-900513-06-8. – Текст : непосредственный.
149. **Яусс, Х. Р.** История литературы как провокация литературоведения / Х. Р. Яусс ; пер. с нем. и предисл. Н. Зоркой. – Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 12. – С. 34–84.
150. **Alberes, R.-M.** Jean-Paul Sartre / R.-M. Alberes. – Paris : Michel, 1953. – 142 p. – Текст : непосредственный.
151. **Bair, D.** Simone de Beauvoir : A Biography / D. Bair. – New York : Touchstone, 1991. – 718 p. – ISBN 978-0671741808. – Текст : непосредственный.
152. **Berger, M.** Le style au microscope. T. 1: Louis Aragon. Marcel Aymé. Léon-Paul Fargue. André Gide. François Mauriac. André Maurois. Henry de Montherlant. Jules Romains. Armand Salacrou. Jean-Paul Sartre. Henri Troyat. Paul Valéry / M. Berger. – Paris : Calmann Lévy, 1949. – 237 p. – Текст : непосредственный.
153. **Bolle, L.** Les letters et l'absolu. Valéry. Sartre. Proust / L. Bolle. –Genève : Perret-Gentil, 1959. – 158 p. – Текст : непосредственный.
154. **Boros, M.-D.** Un séquestré. L'homme sartrien: Étude de thème de la séquestration dans l'oeuvre littéraire de Jean-Paul Sartre / M.-D. Boros. – Paris : Nizet, 1968. – 253 p. – Текст : непосредственный.
155. **Boutang, P.** Sartre est-il un possédé? / P. Boutang. – Paris : La Table ronde, 1950. – 190 p. – Текст : непосредственный.
156. **Campbell, R.** Jean-Paul Sartre ou une littérature philosophique / R. Campbell. – Paris : Ardent, 1947. – 322 p. – Текст : непосредственный.

157. **Céré, R.** La Seconde guerre mondiale (1939-1945) / R. Céré. – Paris : Presses universitaires de France, 1958. – 127 p. – Текст : непосредственный.
158. **Cohen-Solal, A.** Sartre: A life / A. Cohen-Solal. – London : Mandarin paperbacks, 1991. – 678 p. – ISBN 978-0749399016. – Текст : непосредственный.
159. **Contat, M.** Théâtre complet / M. Contat. – Paris : Gallimard, 2005. – 1601 p. – ISBN 2-07-011528-3. – Текст : непосредственный.
160. **Contat, M.** Les écrits de Sartre: Chronologie, bibliographie, commentée / M. Contat, M. Rybalka. – Paris : Gallimard, 1970. – 788 p. – Текст : непосредственный.
161. **Cormeau, N.** Littérature existentialiste: Le roman et le théâtre de Jean-Paul Sartre. [Text] / N. Cormeau. – Liege : Thons, 1950. – 108 p. – Текст : непосредственный.
162. **Cranston, M.** Sartre / M. Cranston. – London : Oliver and Boyd, 1962. – 118 p. – Текст : непосредственный.
163. **Crausaz, L.** Le néant dans l'ontologie de J.-P. Sartre / L. Crausaz. – Lausanne, 1975. – 186 p. – Текст : непосредственный.
164. **Danto, A.** Sartre / A. Danto. – Glasgow: Collins, 1975. – 160 p. – ISBN 0006340660. – Текст : непосредственный.
165. **Dempsey, P.** The psychology of Sartre / P. Dempsey. – Oxford : Cork university press, 1950. – 174 p. – Текст : непосредственный.
166. **Desan, W.** The tragic finale. An essay on the philosophy of Jean-Paul Sartre / W. Desan. – London : Harvard University Press, 1954. – 220 p. – Текст : непосредственный.
167. **Dorgelès, R.** La drôle de guerre, 1939-1940 / R. Dorgelès. – Paris : Michel, 1957. – 324 p. – Текст : непосредственный.
168. **Duclos, J.** Mémoires. Dans la bataille clandestine. P. 1. 1940-1942. De la drôle de guerre à la ruée vers Stalingrad / J. Duclos. Paris : Fayard, 1970. – 315 p. – Текст : непосредственный.

169. **Eribon, D.** Michel Foucault et ses contemporains / D. Eribon. – Paris : Fayard, 1994. – 366 p. – ISBN 978-2213593364. – Текст : непосредственный.
170. **Fallico, A. B.** Art and existentialism / A. B. Fallico. – Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1962. – 176 p. – Текст : непосредственный.
171. **Fonvieille-Alquier, F.** Les Français dans la drôle de guerre / F. Fonvieille-Alquier. – Paris : Laffont, 1971. – 470 p. – Текст : непосредственный.
172. **Galster, I.** Sartre et la «question juive». Réflexions au-delà d'une controverse / I. Galsteré – Текст : непосредственный // Commentaire. – 2000. – № 89. – P. 141–147.
173. **Gfüllner, A.** Немецкие лагеря для военнопленных во время Второй мировой войны / A. Gfüllner, A. Rostocki., W. Schwarz. – URL: <http://www.soldat.ru/force/germany/camp.html> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
174. **Ghyselinck, Z.** Jean-Paul Sartre's *Les Mouches* (1943). A classical tragedy revised as a pièce de résistance? / Z. Ghyselinck. – Текст : электронный // *Euphrosyne*. – 2010. – № 38. – P. 353–365. – URL: https://www.researchgate.net/publication/293350371_Jean-Paul_Sartre's_Les_Mouches_1943_A_classical_tragedy_revised_as_a_piece_de_resistance (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
175. **Godard, H.** Une grande génération / H. Godard. – Paris: Gallimard, 2003. – 457 p. – ISBN 2070733157. – Текст : непосредственный.
176. **Grossvogel, D. I.** Limits of the novel. Evolutions of a form Chaucer to Robbe-Grillet / D. I. Grossvogel. – Ithaca ; London : Cornell university press, 1971. – 347 p. – ISBN 978-1501742064. – Текст : непосредственный.
177. **George, F.** Deux études sur Sartre / F. George. – Paris: Bourgois, 1976. – 439 p. – ISBN 978-2267000429. – Текст : непосредственный.
178. **Gerassi, J.** Jean-Paul Sartre: hated conscience of his century / J. Gerassi. – Chicago : University of Chicago Press, 1989. – 303 p. – ISBN 978-0226287973. – Текст : непосредственный.

179. **Hayman, R.** Sartre: A life / R. Hayman. – New York : Simon and Schuster, 1987. – 572 p. – ISBN 978-0671454425. – Текст : непосредственный.
180. **Hollier, D.** Politique de la prose / D. Hollier. – Paris : Gallimard, 1982. – 320 p. – ISBN 978-2070218363. – Текст : непосредственный.
181. **Howells C.** Sartre. The necessity of freedom / C. Howells. – New York : Routledge, 1988. – 247 p. – ISBN 9780521121576. – Текст : непосредственный.
182. **Houbart, J.** Un père dénaturé. Essai critique sur la philosophie de Jean-Paul Sartre / J. Houbart. – Paris : Julliard, 1964. – 218 p. – Текст : непосредственный.
183. **Jankelevitch, le mal de la bivalence** / propos recueillis par J.-P. Barou et R. Maggiori. – Текст : непосредственный // Liberation. – 1985. – 10 juin. – P. 35.
184. **Jeanson, F.** Sartre par lui-même / F. Jeanson. – Paris : Éditions du Seuil, 1955. – 191 p. – Текст : непосредственный.
185. **Joseph, G.** Une si douce Occupation : Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, 1940-1944 / G. Joseph. – Paris : Michel, 1991. – 380 p. – ISBN 978-2226054234. – Текст : непосредственный.
186. **Knabenhans, B.** Le thème de la pierre chez Sartre et quelques poètes modernes. Thèse / B. Knabenhans. – Zurich : Druch, 1969. – 137 p. – Текст : непосредственный.
187. **LaCapra, D.** A preface to Sartre / D. LaCapra. Ithaca ; New York : Cornell univ. Press, 1978. – 250 p. – ISBN 0-8014-11750. – Текст : непосредственный.
188. **Lallement, B.** Sartre, l'improbable salaud / B. Lallement. – Paris : Le Cherche midi, 2005. – 199 p. – ISBN 2749103843. – ISBN 9782749103846. – Текст : непосредственный.
189. **Las Vergnas, R.** L'affaire Sartre / R. Las Vergnas. – Paris : J. Haumont, 1946. – 81 p. – Текст : непосредственный.
190. **Latreille, A.** La Seconde guerre mondiale (1939-1945) / A. Latreille. – Paris : Hachette, 1967. – 364 p. – Текст : непосредственный.
191. **Lecarme, J.** Les critiques de notre temps et Sartre / J. Lecarme. – Paris : Garnier, 1973. – 191 p. – ISBN 978-2402235655. – Текст : непосредственный.

192. **Lectures de Sartre** / textes réunis et prés. par C. Burgelin. – Lyon : Presses univ. de Lyon, 1986. – 340 p. – ISBN 2729702954. – Текст : непосредственный.
193. **Lefebvre, H.** L'existentialisme / H. Lefebvre. – Paris : Sagittaire, 1946. – 256 p. – Текст : непосредственный.
194. **Lévy, B.-H.** Le siècle de Sartre / B.-H. Lévy. – Paris : Grasset, 2000. – 663 p. – ISBN 2-253-03850-4. – Текст : непосредственный.
195. **Lilar, S.** A propos de Sartre et de l'amour / S. Lilar. – Paris : GRASSET, 1984. – 216 p. – ISBN 9782070354993. – Текст : непосредственный.
196. **Lorris, R.** Sartre dramaturge / M. Lorris. – Paris : Nizet, 1975. – 367 p. – Текст : непосредственный.
197. **Magny, C.-E.** Système et Sartre. Existentialisme et littérature / C.-E. Magny. – Текст : непосредственный // Littérature et critique / C.-E. Magny. – Paris : Payot, 1971. – P. 709–724.
198. **Marcel, G.** L'heure théâtrale: De Giraudoux a Jean-Paul Sartre / G. Marcel. – Paris : Plon, 1959. – 230 p. – Текст : непосредственный.
199. **Martin-Deslians, N.** Jean-Paul Sartre ou la conscience ambiguë / N. Martin-Deslians. – Paris : Nagel, 1972. – 213 p. – ISBN 978-0320049323. – Текст : непосредственный.
200. **McCall, D.** The Theatre of Jean-Paul Sartre / D. McCall. – New York : Columbia University, 1969. – 195 p. – ISBN 978-0231031806. – Текст : непосредственный.
201. **Miquel, P.** Les secrets de la Seconde guerre mondiale / P. Miquel. – Paris : Nathan, 1976. – 68 p. – Текст : непосредственный.
202. **Miquel, P.** La Seconde Guerre mondiale / P. Miquel. – Paris : Fayard, 1986. – 645 p. – ISBN 978-2213018225. – Текст : непосредственный.
203. **Mourin, M.** Les tentatives de paix dans la Seconde guerre mondiale, 1939-1945 / P. Miquel. – Paris : Payot, 1949. – 221 p. – Текст : непосредственный.
204. Le mouvement de la Résistance en Europe dans les années de la Seconde Guerre mondiale: Pour le XVI-e Congrès international des sciences historiques

- (Stuttgart, août 1985) / S. Tikhvinski. Moscou: L'Académie des sciences de l'URSS, 1985. – 174 p. – Текст : непосредственный.
205. **Murdoch, I.** Sartre. Romantic rationalist / I. Murdoch. – London, 1971. – 123 p. – Текст : непосредственный.
206. **Noudelmann, F.** François Noudelmann présente "Huis clos" et "Les mouches" de Jean-Paul Sartre / F. Noudelmann. – Paris : Gallimard, 1993. – 226 p. – Текст : непосредственный.
207. **Picon, G.** L'oeil double / G. Picon. – Paris : Gallimard, 1970. – 176 p. – Текст : непосредственный.
208. **Pillement, G.** Le théâtre d'aujourd'hui: De Jean Paul Sartre a Arrabal / G. Pillement. – Paris : Le Bélier, 1970. – 521 p. – Текст : непосредственный.
209. **Prévotaux, J.** Un européisme nazi : Le Groupe Collaboration et l'ideologie europeenne dans la Seconde Guerre mondiale / J. Prévotaux. – Paris : Guibert, 2010. – 273 p. – ISBN 978-2-7554-0354-1. – Текст : непосредственный.
210. **Prince, G.-J.** Métaphysique et technique dans l'oeuvre romanesque de Sartre / G.-J. Prince. – Genève : Droz, 1968. – 147 p. – Текст : непосредственный.
211. **Prunche, B.** L'homme de Sartre / B. Prunche. – Vichy : Arthaud, 1949. – 128 p. – Текст : непосредственный.
212. **Raillard, G.** La Nausée de J.-P. Sartre / G. Raillard. – Paris : Hachette, 1973. – 93 p. – Текст : непосредственный.
213. **Reynaud, P.** La France a sauvé l'Europe. V.1 / P. Reynaud. – Paris : Flammarion, 1947. – 626 p. – Текст : непосредственный.
214. **Rossel, A.** La Seconde guerre mondiale / A. Rossel. – Paris : A l'enseigne de l'arbre verdoyant, 1985. – 319 p. – Текст : непосредственный.
215. **Sartre, J.-P.** Les chemins de la liberté I. L'âge de raison / J.-P. Sartre. – Paris : Gallimard, 2013. – 380 p. – Текст : непосредственный.
216. **Sartre, J.-P.** Les chemins de la liberté II. Le sursis / J.-P. Sartre. – Paris : Gallimard, 2013. – 512 p. – Текст : непосредственный.
217. **Sartre, J.-P.** Les chemins de la liberté III. La mort dans l'âme / J.-P. Sartre. – Paris : Gallimard, 2013. – 383 p. – Текст : непосредственный.

218. **Sartre, J.-P.** Les morts sans sépulture / J.-P. Sartre. – Paris : Gallimard, 2010. – 222 p. – Текст : непосредственный.
219. **Sartre, J.-P.** Les séquestrés d'Altona / J.-P. Sartre. – Paris : Gallimard, 2010. – 381 p. – Текст : непосредственный.
220. **Sartre, J.-P.** Forgers of myths. The young playwrights of France / J.-P. Sartre. – New York : Cale T., 1961. – 119 p. – Текст : непосредственный.
221. **Savage, K.** Malraux, Sartre, and Aragon as political novelists / K. Savage. – Gainesville : University of Florida Press, 1964. – 64 p. – Текст : непосредственный.
222. **Sicard, M.** Essais sur Sartre: Entretiens avec Sartre / M. Sicard. – Paris : Editions Galilée, 1989. – 383 p. – ISBN 978-2718603469. – Текст : непосредственный.
223. **Stoekl, A.** Politics, writing, mutilation: The cases of Bataille, Blanchot, Roussel, Leiris, and Ponge / A. Stoekl. – Minneapolis : University of Minnesota press, 1985. – 159 p. – ISBN 978-0-8166-5567-0. – Текст : непосредственный.
224. **Verstraeten, P.** Violence et éthique: Esquisse d'une critique de la morale dialectique à partir du théâtre politique de Sartre / P. Verstraeten. – Paris : Gallimard, 1972. – 447 p. – ISBN 9782070279180. – Текст : непосредственный.
225. **Willard, G.** De Munich à Vichy. "La drôle de guerre" / G. Willard. – Paris : Éditions sociales, 1969. – 268 p. – Текст : непосредственный.
226. **Zima, V. P.** L'indifférence romanesque Sartre, Moravia, Camus / V. P. Zima. – Paris : Le Sycomore, 1982. – 232 p. – ISBN 978-2862621616. – Текст : непосредственный.

Словари и справочные издания

227. **Блинников, Л. В.** Краткий словарь философских персоналий / Л. В. Блинников. – Москва : Наука, 1994. – 287 с. – URL: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/FilosPers/index.php (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
228. **Власов, В. Г.** Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: Терминологический словарь / В. Г. Власов, Н. Ю. Лукина. – Санкт-

Петербург: Азбука-классика, 2005. – 320 с. – ISBN 5-352-01292-1. – Текст : непосредственный.

229. **Новая философская энциклопедия** / ред. В. С. Степин, А. А. Гусейнов ; Ин-т. философии РАН, Нац. обществ.-науч. фонд. – Москва : Мысль, 2010. – 692 с. – URL: <http://iph.ras.ru/enc.htm> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
230. **Психологический словарь.** – Текст : электронный // Мир психологии. – URL: <http://psychology.net.ru/dictionaries/psy.html?word=1126> (дата обращения: 29.12.2021).
231. **Стилистический энциклопедический словарь русского языка.** – Текст : электронный // Академик. – URL: <http://stylistics.academic.ru> (дата обращения: 29.12.2021).
232. **Современная западная философия** : словарь / гл. ред. В. С. Малахов. – Москва : Политиздат, 1991. – 392 с. – ISBN 5-250-00734-1. – Текст : непосредственный.
233. **Трыков, В. П.** Сартр, Жан-Поль / В. П. Трыков. – Текст : непосредственный // Зарубежные писатели : биобиблиографический словарь: в 2 ч. / под ред. Н. П. Михальской. – Москва : Просвещение, 1997. – Ч. 2. – С. 229–231.

Интернет-ресурсы

234. **Братская могила погребенных заживо.** – URL: <http://flyingcritic.ru/post/bratskaya-mogila-pogrebennih-zajivo> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
235. **Все о философии** // Intencia.ru. – URL: <http://intencia.ru/FAQ-cat-22.html> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
236. **Газета Бизнес-класс Архангельск. Архангельский молодёжный театр откроет юбилейный сезон премьерами.** – URL: <https://bclass.ru/stilzhizni/kultura/arkhangelskiy-molodyezhnyy-teatr-otkroet-yubileynyy-sezon-premerami/> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.

237. **Газета Заполярная правда. Мухи совести.** – URL: <https://gazetazp.ru/news/gorod/2503300000-muhi-sovesti.html> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
238. **Газета РБК. Премия за оккупацию: за что Патрик Модино получил Нобеля по литературе?** – URL: <https://www.rbc.ru/society/09/10/2014/5436a01acbb20f05301308ba> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
239. **Газета 72.ru. Постановка пьесы «Мухи».** – URL: <https://72.ru/text/entertainment/2014/03/11/61072481/> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
240. **Красная весна. Что говорят западные архивы о развязывании Второй мировой войны.** – URL: <https://rossaprimavera.ru/article/6b84851d> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
241. **Красноярский молодежный театр. Скоро в ТЮЗе – День мертвых.** – URL: <https://ktyz.ru/news/skoro-v-tyuze-den-mertvykh.htm> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
242. **Французский историк: без СССР Запад не смог бы победить Гитлера.** – Текст : электронный // Информационно-аналитический портал «ПИКiNFORM». – URL: <https://pikinform.ru/mneniya/ecspert /francuzskij-istorik-bez-sssr-zapad-ne-smog-by-pobedit-gitlera.html>
243. **Российская газета. 75 лет Великой Победы: общая ответственность перед историей и будущим.** – URL: <https://rg.ru/2020/06/19/75-let-velikoj-pobedy-obshchaia-otvetstvennost-pered-istoriej-i-budushchim.html> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
244. **ТАСС. "Отпор попыткам исказить историю". Зарубежные СМИ о статье Путина про Вторую мировую войну.** – URL: <https://tass.ru/politika/8788709> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
245. **Три дня в Архангельске.** – URL: <http://flyingcritic.ru/post/tri-dnya-v-arhangelske> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.

246. **Экзистенциальная и гуманистическая психология.** – URL: <http://sartre.hpsy.ru/biography/> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
247. **Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.** – URL: <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/ontologie> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
248. **Moro, C. STALAG XII D. Sartre au Pétrisberg.** – URL: <http://moro.claude.free.fr/treviri/sartre.html> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
249. **News.ru.** Французский учёный напомнил о роли России в судьбе Европы. – URL: <https://news.ru/world/francuzskij-uchenyj-napomnil-o-rolirossii-v-sud-be-evropy/> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
250. **Le portail Persée, les revues scientifiques.** – URL: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_03355322_1975_num_1_5_2485 (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
251. **Le portail “PhiloLog”.** – URL: <http://www.philolog.fr/dieu-est-mort-disait-nietzsche-quel-est-le-sens-de-cette-affirmation/> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
252. **RFI.** «Монд»: «Путин едет во Францию с решимостью пожать плоды своей политики». – URL: <https://www.rfi.fr/ru/rossiya/20140531-mond-putin-edet-vo-frantsiyu-s-reshimostyu-pozhat-plody-svoei-politiki> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
253. **RFI.** Французские историки: «В России Вторая мировая всегда была идеологическим оружием». – URL: <https://www.rfi.fr/ru/rossiya/20160118-mify-vtoroi-mirovoi-voiny> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.
254. **Russia Today.** «Не разобрался в сути вопроса»: Макрон обвинил Россию в попытках «интерпретировать Вторую мировую войну». – URL: <https://russian.rt.com/world/article/715138-makron-vtoraya-mirovaya-rossiya> (дата обращения: 29.12.2021). – Текст : электронный.