



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ  
УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра зарубежной филологии и прикладных коммуникаций  
ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему «Сравнительные характеристики элементов абсурдизма в  
произведениях А. Камю, Ж.-П. Сартра и Ф. Кафки»

Исполнитель: \_\_\_\_\_ Морозова София Сергеевна \_\_\_\_\_  
(ФИО)

Руководитель: \_\_\_\_\_ к. пед. н, доцент \_\_\_\_\_  
(ученая степень, ученое звание)

\_\_\_\_\_ Мирошниченко Светлана Алексеевна \_\_\_\_\_  
(ФИО)

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой: \_\_\_\_\_ к. ф. н., доцент \_\_\_\_\_  
(ученая степень, ученое звание)

\_\_\_\_\_ Крючкова Юлия Викторовна \_\_\_\_\_  
(ФИО)

«17» \_\_\_\_\_ 06 \_\_\_\_\_ 2024 г.

Санкт-Петербург

2024

## Оглавление

Введение .....	4
Глава I. Феномен абсурда в художественной литературе .....	6
1.1 Понятие «абсурд» в философском, социальном и художественном аспектах.....	7
1.2 Особенности французского абсурдизма.....	14
1.3 Особенности немецкого абсурдизма .....	15
1.4 Биографические мотивы формирования абсурдистских идей у А. Камю, Ж.-П. Сартра и Ф. Кафки .....	17
Выводы по первой главе .....	20
Глава II. Формы проявления абсурда в произведениях авторов XX века А. Камю, Ж.-П. Сартра и Ф. Кафки .....	22
2.1 Принципы философии абсурда, прослеживаемые в творчестве А. Камю, Ж.-П. Сартра и Ф. Кафки .....	23
2.2 Проявление абсурдизма в романе «Посторонний» А. Камю .....	27
2.3 Особенности абсурдизма в пьесе «За закрытыми дверями» Ж.-П. Сартра.....	38
2.4 Абсурдизм в рассказе «Превращение» Ф. Кафки.....	46
2.5 Сравнение форм проявления абсурда в произведениях «Посторонний», «За закрытыми дверями» и «Превращение».....	56
Заключение .....	60
Список источников .....	63

## Введение

Тема абсурда остается актуальной с древних времен, когда люди начали прослеживать взаимосвязь причины и следствия, и было выявлено, что некоторые процессы и явления в физическом мире подчиняются неким «законам абсурда». Интерес к философии абсурда, достигнув своего пика в 60-70-е гг. XX века, проявляется и в современном обществе, в частности в художественной литературе.

Идеи философии абсурда, проявляющиеся в зарубежной художественной литературе, требуют компаративистского характера исследований, с нашей точки зрения. Несмотря на то, что за последнее десятилетие появилось много исследовательских работ, посвященных теме абсурдизма в художественной литературе [3; 5; 6; 7; 9; 10; 11; 18; 23; 26], актуальность настоящей работы состоит в изучении и сравнении идей абсурдизма в различных жанрах литературы, что не прослеживается в современных научно-исследовательских работах отечественных и зарубежных литературоведов.

Методологической базой настоящего исследования являются труды современных исследователей О.Д. Бурениной, В.А. Лапатина, Е.И. Лобановой, Е.А. Орловой на тему определения понятия «абсурд»; работы О.Л. Чернорицкой и Е.В. Ключева, раскрывающие особенности абсурдности текста; работа В.Ю. Чарской-Бойко на тему роли абсурда в литературном творчестве.

Целью данной работы является выявление общих и отличительных мотивов и ключевых образов, формирующих понятие «абсурд» в произведениях XX века французских авторов А. Камю, Ж.-П. Сартра и немецкоязычного автора Ф. Кафки.

Для решения цели следует выполнить следующие задачи:

- 1) рассмотреть понятие «абсурд» с точки зрения современных авторов;

- 2) обосновать необходимость выявления новых форм проявления абсурда в художественной литературе с помощью научной литературы;
- 3) выявить биографические мотивы формирования абсурдистских идей у А. Камю, Ж.-П. Сартра и Ф. Кафки;
- 4) рассмотреть принципы философии абсурда в творчестве А. Камю, Ж.-П. Сартра и Ф. Кафки;
- 5) определить ключевые идеи и образы, являющиеся основополагающими точками формирования абсурдности художественного мира в произведениях А. Камю, Ж.-П. Сартра и Ф. Кафки;
- б) выявить сходства и различия в формах проявления абсурда в произведениях А. Камю, Ж.-П. Сартра и Ф. Кафки.

Объектом исследования являются французская и немецкая теории литературно-философского направления «абсурдизм».

Предметом исследования, в свою очередь, выступают формы проявления абсурда в следующих произведениях: «Посторонний» – «L'Étranger» в 80 стр. (перевод в 128 стр. на русский язык выполнила Н. Галь) А. Камю, «За закрытыми дверями» – «Huis Clos» в 72 стр. (перевод в 45 стр. на русский язык выполнила Л. Каменская) Ж.-П. Сартра, «Превращение» – «Die Verwandlung» в 52 стр. (перевод в 65 стр. на русский язык выполнил С. Апт) Ф. Кафки.

В процессе работы над данным исследованием мы намерены использовать следующие методы филологического анализа текста: сравнительно-сопоставительный метод, способствующий определению коммуникативных универсалий текста и выявлению инвариантности в структуре и семантике текстов; диалектический метод, необходимый для рассмотрения текста как системно-структурного образования и анализа формы произведения в тесной связи с его содержанием; биографический метод, использование которого направлено на установление связи между

писателем и созданным им произведением; метод мотивного анализа, необходимый для изучения поэтики художественного текста как системы взаимосвязанных мотивов.

Новизна работы проявляется в следующем: во-первых, это раскрытие путей формирования общих идей во французском и немецком абсурдизме; во-вторых, это выявление новых форм проявления философии абсурда на уровне композиции и событийности произведения. Отсюда вытекает и практическая значимость настоящей работы – это возможность применения на практике выявленных нами новых форм проявления абсурда в художественных произведениях.

Структура работы включает в себя введение, первую (теоретическую) главу, вторую (практическую) главу, заключение и список источников.

Во введении обосновывается актуальность исследования, формулируются цель и задачи, описываются методы, объект и предмет исследования.

В первой главе данной работы изучены точки зрения современных исследователей на философский феномен «абсурдизм» в художественных произведениях, а также рассмотрены различные мотивы зарождения оригинальных идей философии абсурда у немецких и французских писателей.

Во второй главе работы исследованы формы проявления абсурда в романе «Посторонний» французского автора А. Камю, пьесе «За закрытыми дверями» французского писателя Ж.-П. Сартра и рассказе «Превращение» австрийского автора Ф. Кафки.

## Глава I. Феномен абсурда в художественной литературе

### 1.1 Понятие «абсурд» в философском, социальном и художественном аспектах

Абсурд (от лат. *ab surdus* – «от глухого») как феномен реального мира и как понятие в философии начал интересовать общество по прошествии двух мировых войн. Философия абсурда стала формировать необходимое в то время предположение о бессмысленности человеческой жизни и о хаотичности событий в мире. Немецкие и французские авторы стали авангардистами в литературно-философском направлении «абсурдизм»: в то время как первые писали основополагающие художественные произведения в этом направлении, вторые занимались разработкой теоретической базы абсурдизма, а именно идей и положений.

Направление «абсурдизм» представляет собой особую систему философских взглядов, получившую свое развитие из литературного течения «экзистенциализм», в рамках которой утверждалось отсутствие смысла человеческого бытия. Как мировоззренческая теория, абсурдизм является частью философии экзистенциализма.

Уже в первой половине XX века началась популяризация идей философии абсурда. В наши дни данное понятие приобрело размытые границы в связи с тем, что феномен абсурдности стал рассматриваться не только лишь в границах литературного творчества, но и в культурной, социальной и политической жизни общества. Современные исследователи открыли различные способы восприятия абсурда и дали новые определения этому явлению, в узком и широком смыслах. Рассмотрим же некоторые из них.

Прежде чем перейти к изучению возможных форм проявления абсурда в художественных произведениях, необходимо вникнуть в понятие «абсурд»,

разработанное исследователями прошлых лет и нашими современниками. Среди отечественных исследователей, работавших с темой абсурдизма, необходимо выделить О.Д. Буренину, написавшую выдающиеся труды в сфере литературоведения, а также являющуюся редактором и составителем следующих сборников со статьями современных исследователей: «Абсурд в литературе, искусстве и кино» и «Абсурд и вокруг».

В сборнике «Абсурд и вокруг» автор прежде всего приводит понятие древних цивилизаций о предмете абсурда. По словам автора, с древних времен абсурд не имел однозначного понятия, он имел тройное значение. Как эстетическая категория, абсурд выражал отрицательные, хаотические свойства мира. Логически можно предположить, что он также являлся противоположностью объяснимых явлений реальности. Но понятие «абсурд» вбирало в себя также логическую природу, поскольку служило отрицанием центральному компоненту рациональности – логики. Третье значение толковало абсурд как феномен, не поддающийся пониманию и осознанию, то есть как метафизическое проявление хаоса [2, с. 1-4].

Именно негативную сторону проявления абсурда стоит изучить: так, В.А. Лапатин в своей статье приводит мнение Е.И. Лобановой о разрушительных свойствах абсурда [11, с. 137]. Автор рассматривает абсурд как настоящую угрозу для общества и рационального мировоззрения человека, поскольку тот представляет собой «разрыв между человеком и его окружением» и может быть описан как «аномалия по отношению к норме» [13, с. 181].

Следовательно, абсурд наносит ущерб устоявшимся понятиям и фактам, будучи способным ввести наблюдателя в недоумение и вызвать подмену понятий. И по мере развития культурной сферы общества абсурд даже «может заменять собой норму». Это приводит к его плавному проникновению во все сферы жизни общества, а под видом коллективного заблуждения (суеверий,

лженаук, иррациональных идей) он может «оказывать негативное влияние на общественное здоровье, сеять в обществе панику и создавать психозы» [12, с. 133].

Итак, проблема абсурда состоит в его иррациональности и непостижимости. Человеческий мозг стремится к согласованности всей информации, которая усваивается органами чувств, соответственно, наше сознание либо отвергает все непонятное и необъяснимое, либо пытается найти этому логическое объяснение и таким образом «распутать» неурядицы. Абсурд может сеять хаос в мироздании, а личности и сознанию он может нанести необратимые увечья.

Однако в нашей Вселенной много явлений, не поддающихся объяснению простым человеческим разумом, и на свете существует много вещей и фактов, которые сложно осознать. Можно ли сказать, что весь мир – это абсурд? Или, возможно, нам стоит признать, что абсурд – это неотъемлемая часть природы и нашей жизни, и он, как, например, общепринятое значение бесконечности, не поддается пониманию и объяснению.

Принять существование феномена абсурда как должное и естественное позволяет другой взгляд на его природу. В.А. Лапатын пишет: «Вторая стратегия предполагает претворение Хаоса в Космос путем читательской интерпретации семантически пустых мест в тексте абсурда и именуется “абсурдом созидающим”». Разумеется, в этом вопросе выход за рамки абсурда в литературе крайне необходим, поскольку «абсурд созидающий» существует не только в искусстве. Известно, что все живое на земле и вообще все во Вселенной было рождено из Хаоса – частиц, сталкивающихся в случайном порядке, и процессов, происходящих беспричинно и бесконтрольно. Таким же образом появился человек; Хаос наделил человека критическим мышлением и, впоследствии, речевой способностью. В.А. Лапатын привел мнение Ф.И.



Гиренка: «Итак, “человека сделал абсурд... речь и сознание – следы, оставленные абсурдом. <...> Первый язык – это внутренний язык. Речь для себя. Второй – внешний язык. Речь для Другого. В первом случае мыслить – значит полагать несуществующее, во втором – мыслить – значит говорить”» [11, с. 142]. До сих пор неизвестны причины всех тех процессов, которые позволяют человечеству существовать на протяжении более чем 200 тыс. лет, именно поэтому многие явления, предшествующие истории человечества, не поддавались объяснению ни наукой, ни религией. Можно заключить, что истинная суть абсурда находится посередине между двумя крайностями – разрушительной и производящей.

О.Д. Буренина рассмотрела также и кардинально другое восприятие абсурда: «Набоков устанавливает родство между абсурдом и гениальностью. Гениальная личность, в его понимании, действующая бессознательно и алогично, одна только и способна передать все тонкости окружающего мира, поэтому ее следует ограждать от инфекции здравого смысла, а лучше — “выстрелить здравому смыслу в самое сердце”. Таким образом, в набоковской интерпретации абсурд и здравый смысл противостоят друг другу как непримиримые антагонисты» [2, с. 22]. Такое замечание мы также считаем справедливым, поскольку противоречивый феномен абсурда и абсурдности мироздания не может не вызывать восхищение своей способностью противостоять любой истине и при этом не оцениваться как намеренное искажение истины.

В.А. Лапатин разделил мнение современных исследователей на предмет абсурда. Его проявление в художественной литературе стало отправной точкой в вопросе определения абсурдизма и его отражения в реальной жизни.

По мнению автора, в западном философском дискурсе существуют два пути интерпретации абсурда. Первый из них объясняет абсурд привычным для нас образом: как нелепость, несуразность и бессмыслицу. Так, явление

абсурда определяется как нежелательное и подлежащее устранению. Вторая интерпретация абсурда отражается лишь в философии и искусстве.

С одной стороны, здесь сохраняется концепция, присущая традиционной стратегии понимания абсурда как нелогичного и иррационального явления, но, с другой стороны, его понятие существенно переосмысливается и расширяется. С этой точки зрения, абсурд – это особая, «наполненная смыслом бессмыслица» [11, с. 137].

В вопросе определения абсурдизма В.А. Лапатин решительно требует новизны: «Значительная часть исследователей, придерживающихся традиционной стратегии, в своем понимании абсурда не продвигаются далее мысли А. Камю семидесятилетней давности, согласно которой “абсурд рождается в... столкновении между призванием человека и неразумным молчанием мира”» [11, с. 137]. Абсурдизм и на наш взгляд требует актуального и более точного определения.

О.Д. Буренина в сборнике статей «Абсурд и вокруг» привела мнение австрийского литературоведа Оге Ханзен-Леве, который подходит к анализу абсурда как к философской и эстетической проблеме. Несмотря на то, что абсурд предстает в современной философии как отрицание устоявшейся структуры, как феномен, понимание которого возможно лишь в отступлении от привычных законов реального мира, его, как показывает автор, можно обозначить и объявить в искусстве и литературе структурным принципом. Ханзен-Леве характеризует абсурд как ничто, отражающее энтропию Вселенной, и тем самым он ставит равно между понятиями «абсурд» и «ничто» [2, с. 24].

Не менее интересным является вопрос о положении абсурда в литературном дискурсе. Многие исследователи в попытках определить понятие абсурда как философской категории прибегали к художественной литературе, ведь первый сформированный взгляд на суть этого феномена

появился в XX веке именно в творчестве знаменитых прозаиков. Необходимо найти точки опоры в вопросе проявления абсурдности в художественном тексте.

Нередко художественный текст с элементами абсурда заставляет читателя задаваться вопросами, касательно его содержания: что имел в виду автор, употребляя то или иное слово; что скрывается за этими строками; какой смысл вложен в этот сюжет, и прочие. Е.В. Ключев предлагает воздержаться от подобных рассуждений, указывая на полноценность и самостоятельность информации, данной в абсурдистском произведении. Он называет такой текст *завершенной данностью*, не требующей дополнительных «строительных работ». Автор особенно выделяет бессмысленность поиска скрытых смыслов в абсурдном тексте: «Текст есть то, что он есть, а именно только и исключительно текст, безразличный к тому, чем “наполняют” его истолкователи» [8, с. 287].

Особое место феномен абсурда занимает в постмодернистском подходе, по мнению О.Д. Бурениной: «Но все же главное, в чем сходятся многие постмодернистские дебаты об абсурде, — то, что абсурд неизбежно появляется там и тогда, когда возникает кризис бытия, а следом за ним кризис мысли и языка. Применительно к литературе и искусству говорят об абсурде как о кризисе дискурса» [2, с. 6]. Для экзистенциалистов абсурд становится «индексом разлада» экзистенции с бытием, он эквивалентен разрыву сознания с реальностью.

«Абсурд возникает не только как разрыв между миром и человеком, между действительностью и искусством, но и как поиск единства в них», — пишет О.Д. Буренина [2, с. 7]. Автор подтверждает мнение многих исследователей о том, что абсурд может выступать в качестве негативного явления, возникающего в обществе. В искусстве же абсурд является лишь

искаженным отражением в «зеркале» реальности, которое не всегда достоверно указывает на пороки общества и хаос внешнего мира.

Можно заметить некоторое сходство в подходе постмодернистов и экзистенциалистов первой половины XX века к абсурду, а сходятся их мнения в важном компоненте понятия абсурдности – смыслоутрате бытия.

Фактически, литературой абсурда являются многие литературные направления эпохи постмодерна, а постмодернисты занимались решением вопроса о месте абсурда в литературной сфере. О.Д. Буренина в сборнике статей представила также мнение Теодора Адорно, который находит нечто общее между литературой постмодернизма и абсурдизма – а их определенно можно отнести к авангардистским направлениям, – они агрессивны по отношению к предшествующим литературным традициям, в них явно прослеживается стремление отделиться от общего течения, уйти от устоявшихся ценностей и идей. Так, можно сказать, что литература абсурда выполняет особую функцию – «спасение нетождественного». Иными словами, по мнению Адорно, искусство может состояться лишь тогда, когда переходит в абсурдность [2, с. 10].

Вопрос о соотношении абсурдизма с другими направлениями в литературе изучил и В.А. Лапатин. Он объяснил, в чем могут состоять сходства и различия абсурдизма и гротеска, который в сущности своей напоминает первый: «Под гротеском обычно понимают художественный прием, основанный на преувеличении, сочетании несочетаемого, изображении чего-либо в уродливо-комическом свете. Для абсурдного выражения также характерны и гиперболизация, и сочетание несочетаемых вещей, и комизм» [11, с. 140]. Несмотря на использование похожих приемов, гротескная литература отличается тем, что отсылает читателя к плану выражения, а абсурдная литература – к плану содержания: «Иначе говоря, абсурд – феномен логико-семантический, а гротеск – художественный прием, средство

выразительности, как, например, метафора, литота, оксюморон и пр.» [11, с. 140].

Итак, мы называем абсурдизм абсолютно самобытным и неповторимым направлением в литературе, берущим начало в рассуждениях о феномене абсурда в основе мироздания, а также в социальном, культурном, философском аспектах жизни общества. Над определением абсурда и формированием канона абсурдистской литературы трудились писатели многих народов, среди них русские, австрийские, немецкие, французские, ирландские, американские и многие другие авторы. Как известно, наиболее популярны и признаны труды немецко- и франкоязычных авторов. Выясним, что представляют из себя немецкий и французский абсурдизм. Поиск решения этой проблеме послужил основой написанию настоящего исследования.

## 1.2 Особенности французского абсурдизма

О зарождении французского абсурдизма можно рассуждать, отталкиваясь от главного критерия абсурда – иррациональности. В философии французского и немецкого романтизма изначально вводилась иррациональная основа, некий элемент, недоступный для понимания. И это было отличием от немецкоязычных мыслителей Фихте и Гегеля, сделавших попытку включить противоречие (что оценивали ранее как абсурд) в структуру спекулятивно-диалектического умозаключения.

Французский абсурдизм получил развитие благодаря таким авторам, как А. Камю, Ж.-П. Сартр, Э. Ионеско, С. Бэкетт, М. Фриш, А. Жарри, Р. Топор, Ж. Жене. Это авангардистское направление получило популярность не только среди прозаиков, но и среди драматургов, среди которых стало именоваться «театром абсурда». Свежий взгляд на сценическое действие, неповторимые характеры и тонкая комичность сюжетов надолго завоевали внимание зрителей, что актуально и в наши дни.

Абсурдистская проза и театр абсурда франкоязычных авторов обладают определенными особенностями. Ионеско и Бэкетт, по мнению В.А. Лапатина «понимают абсурд как самостоятельное языковое явление, наделенное своей внутренней логикой» [11, с. 141]. Однако известно, что, помимо проявления абсурда в плане содержания, мы находим его отклики и плане выражения. Особенно это характерно для драматических произведений, где важны не только отношение и взаимодействие элементов текста, но значимым являются и идеи, привнесенные в художественный мир абсурда и служащие связкой так называемым «несвязуемым» событиям и мыслям.

Так, французский абсурдизм строится на противоречивости: «упорядоченность» – «случайность», «познаваемость» – «недостижимость», «присутствие» – «отсутствие». Наиболее доступный способ усвоить сущность этих антиномий и понятие смыслоутраты бытия – через манифест абсурдизма Камю «Миф о Сизифе».

Удивительная способность французских авторов обличить бессмыслицу в читаемый текст, элементы которого тем не менее будут напоминать об абсурдности содержания, дает основание назвать французский абсурдизм уникальным явлением. Известные нам французские писатели наделяли «бессмыслицу» смыслом – они признавали и доказывали одну и ту же тщетность бытия, но разными путями; человечество получало один и тот же приговор их устами, но в разных словах.

### 1.3 Особенности немецкого абсурдизма

В немецкой литературе значительно меньше имен, оказавших влияние на направление абсурдизма, нежели во французской – основоположнице: среди них С. Кьеркегор, Ф. Кафка, Ф. Ницше, М. Хайдеггер.

Корень немецкого абсурдизма лежит в трудах С. Кьеркегора, который отталкивался от «несвободы» человека в христианской вере. Камю,

впоследствии написавший манифест абсурдизма и воссоздавший систематический вид этой философии, пришел к мысли об абсурдности смерти и размышлял о смысле самоубийства. В целом немецкий абсурдизм решительно противостоит французскому с точки зрения решения проблемы абсурда. Это можно продемонстрировать на примере труда «Поэтика абсурда» О.Л. Чернорицкой [25].

Так, автор определяет Ф. Кафку как писателя-абсурдиста в силу того, что он «желая выразить абсурд, прибегает к логике», а его «дух последовательности» привносит в произведение трагичность. Франц Кафка, как известно, фигурирует элементами повседневности и быта в описании трагедии. А также, в отличие от произведений французского абсурдизма, в его произведениях очевиден разлад между внешней и внутренней формами текста. Автор пишет, что чем трагичнее австрийский писатель изображает судьбу своего героя, тем более очевидной становится надежда.

Далее автор рассуждает на тему абсурда в творчестве Ф. Ницше: проблема абсурда в творчестве Ницше решается в пользу самого абсурда. Его поэтика совершенно бесплодна, как заметил А. Камю: «...по–настоящему отчаявшаяся мысль определяется по прямо противоположным критериям, что трагическим произведение становится лишь тогда, когда из него изгоняется всякая надежда на будущее. Оно описывает жизнь счастливого человека. Чем возвышеннее жизнь, тем абсурднее идея о ее утрате. Возможно, в этом секрет гордой бесплодности, пронизывающей творчество Ницше. В таком порядке идей Ницше оказывается единственным художником, сумевшим вывести крайние следствия из эстетики Абсурда, ибо его последнее слово – бесплодная ясность завоевателя, упрямое отрицание всякого сверхъестественного утешения» [25].

Интерпретации абсурдного способствовал анализ концепции С. Кьеркегора и Ф. Ницше; при этом понятие абсурда философы-

экзистенциалисты вывели через гносеологическую плоскость в плоскость онтологии. Смысл бытия был утрачен – «бога нет», а значит нет и целей. Теперь безбожный мир не определяет человека, его определяет то, что он сам сделал в мире, что он из себя представляет.

Так, можно заключить, что немецкие писатели внесли значительный вклад в формирование идей абсурдизма и придали абсурдистской литературе новое значение. В отличие от французских абсурдистов, немецкоязычные писатели привносят в художественный мир абсурда элемент трагедии и страданий, надежды и отчаяния, и таким образом придают большее значение характерам и поступкам персонажей.

#### 1.4 Биографические мотивы формирования абсурдистских идей у А. Камю, Ж.-П. Сартра и Ф. Кафки

Весьма значимой фигурой в литературно-философском направлении «абсурдизм» во Франции признан Жан-Поль Сартр. Сартр родился в Париже и, будучи единственным ребенком в семье, рано лишился отца и остался на попечение матери. Он был болезненным ребенком, уже в школе он был вынужден предупредить нападки сверстников, в чем ему помогло обретение репутации шутника и проказника. Параллельно с этим юный Сартр начал увлекаться литературой: писал карикатуры, стихи, рассказы; он продолжал смешить знакомых юмористическими выходками. В дальнейшем, под влиянием трудов Э. Гуссерля и впоследствии обретя собственные взгляды, Сартр не только усовершенствовал уже существовавшие экзистенциалистские положения, но и развивал эти идеи в своем творчестве, во многом отвечающем на вечные вопросы философии, а также перекликающимся с проблемами современного ему общества – война, права человека, свобода слова и мысли: «Сартра считают одним из тех, кто смог, подобно Вольтеру и А. Жиду, тесно соединить философию и литературу. <...> Сартровское литературно-



философское творчество изобилует понятиями, обманчиво знакомыми, но интерпретированными по-новому и по-своему сведенными в единое целое. Его задачей как литератора-философа всегда являлось стремление показать общее в форме частного случая, конкретного опыта» [22, с. 218].

Не менее важной для философии того времени является и личность Альбера Камю. Жизненный опыт повел Камю по иному пути: родившись и с трудом получив образование в беднейшем квартале столицы Алжира, он стал журналистом и захотел отправиться на военный фронт, чему препятствовало его заболевание туберкулезом. Тогда, присоединившись к движению Сопротивления, в разгар Второй мировой войны он опубликовал свой дебютный роман, получивший широкую известность благодаря раскрытию проблемы соотношения опыта и мышления, а также благодаря появлению нового персонажа – человека, «который не врет». Получив известность, Камю всячески отрицал принадлежность к экзистенциалистскому направлению – так, его было принято считать «философом морального опыта». Во многом его творчество отражало его политическую позицию и объяснялось тем, что его призывы к примирению во время борьбы Алжира за независимость так и не были услышаны общественностью.

В годы Сопротивления и произошло сближение двух мыслителей – Камю и Сартра. Хотя сейчас, спустя годы, их «располагают» по двум разным фронтам, тогда они нашли нечто общее в литературе и даже философии. Точкой пересечения авторов стала философия абсурда, отраженная в те годы Камю в эссе «Миф о Сизифе» и романе «Посторонний».

«Духовные истоки экзистенциалистского понимания абсурда следует искать в широком контексте западной и восточной культуры. Камю и Сартр прямо называли своими предтечами Германа Мелвилла, Марселя Пруста, Андре Жида, Федора Достоевского, Льва Толстого, Антона Чехова, Николая Бердяева и Льва Шестова», – пишет О.Д. Буренина [2, с. 7].

Творчество этих писателей не имеет очевидного сходства: стиль Камю краток, последователен и имеет напряженное, динамичное повествование, в то время как у Сартра язык полон стилистических приемов, разнообразен и часто включает лирические отступления. Камю резко обличает пороки общества, его произведения пестрят скрытой сатирой, а Сартр посредством каждого тонко подобранного высказывания вызывает откровенное отвращение к обществу. Первый фигурирует понятием бунта, второй – понятием свободы личности.

Однако оба писателя в определении экзистенциализма приходят к субъективистским взглядам, приближаясь к философии немецких мыслителей. Утверждая, что наиболее всего свободы человек обретает в условиях жизни на грани смерти, с утратой смысла существования, писатели погружали своих персонажей в канон, далекий от общепринятых литературных норм, и создавали вокруг них кризисные ситуации. Близость смерти заставляет человека задуматься о важности жизни. Возвращение к познанию смысла своего существования – вот что сделает человека живым.

Таким образом, через свои произведения Сартр и Камю призывали к осознанному существованию, к бунту во благо самих себя и к вечному поиску истины, от которого не отвлекает лишь пребывание в жизненном кризисе.

Творческий путь Франца Кафки следует отделить от биографии французских писателей Сартра и Камю. Однако наблюдается некоторое сходство биографических мотивов: в детстве Кафка был болезненным и слабым ребенком, что позволяет сопоставить его юношество с сартровским. Кафка не оправдывал ожидания своих родителей, деспотизм отца австрийского писателя не способствовал благополучию и взаимопониманию в семье. Жизнь писателя не несла особой цели в его собственных глазах, и даже свое творчество он не считал чем-то выдающимся. Свою службу он не любил и лишь выполнял долг перед государством, творчество же было для него единственным проявлением «человеческого».

Франц Кафка был вынужден изолироваться от общества, поскольку был болен туберкулезом, что повлияло на его мировоззрение и творчество. Его проза была практически полностью закрыта от внешнего мира, что, в конечном итоге, и обернулось для него абсурдностью существования – его кончина была несвоевременной и бессмысленной, а писатель так и не поделился с миром своими трудами. Однако его стиль и художественный метод позволяет назвать его творчество уникальным, с изначальным фундаментом в виде абсурдного художественного мира.

Литературное творчество Кафки поднимает такие острые социальные вопросы, как конфликт человека и государства, человек как часть системы. Помимо этого, Кафка в каждом своем произведении раскрывает проблемы отдельной личности, что несомненно отражает его собственные переживания. Герой в прозе Кафки будто бы не достоин своего окружения, а читателю он кажется ущербным и жалким. «В произведениях Кафки человек всегда виноват перед системой тоталитаризма и тоталитарным законом», – подмечает Р.Ф. Аасадзаде [1, с. 234]. Внешний мир в прозе Кафки жесток и несправедлив, что приводит к ущемлению интересов отдельного персонажа, часто это касается не только главного героя.

Так, мы наблюдаем значительное влияние элементов биографии на абсурдистское творчество, полное противоречий и кризисных ситуаций. Подведем итог теоретической части исследования.

## Выводы по первой главе

1. Подводя итог различным взглядам современных исследователей на феномен абсурда в социальном, философском и художественном аспектах, необходимо подчеркнуть факт деструктивной природы абсурда. Многие исследователи (О. Буренина, В. Лапатин, Е. Лобанова и др.) указывают на способность абсурда сеять хаос не только в сознании людей, но и в физическом мире. Что, несомненно, негативно характеризует проявление абсурда в социальной сфере жизни.

Однако же с философской точки зрения абсурд может характеризоваться как абсолютной бессмыслицей, так и противоположностью логики – компонента рациональности. Абсурд обладает метафизической сущностью, что не способен осознать человеческий мозг. Тем не менее, абсурд и хаос нередко становятся созидательным явлением в мироздании.

2. Наиболее сложной задачей является интерпретация абсурда в художественных произведениях. Так, с помощью научной литературы (Е. Ключев, О. Буренина, В. Лапатин) нам удалось сопоставить различные подходы к феномену абсурда в культурном аспекте. Например, Е. Ключев утверждает, что абсурдный по определению текст не имеет необходимости «додумывания» смыслов, что он самодостаточен и полноценен по своей природе. А В.А. Лапатин, в противовес вышесказанному, приводит «созидательные» свойства абсурда, которые находят выражение как раз-таки в момент интерпретации и «заполнения пустот» текста читателем (подразумевается, что абсурдный текст загадочен по своей природе и имеет сложный подтекст). Это и указывает на необходимость выявления новых форм проявления абсурда в различных жанрах художественной литературы с целью формирования четких признаков абсурдного текста.

3. Мотивы формирования абсурдистских идей у А. Камю и Ж.-П. Сартра, несомненно, пересекаются, поскольку их творческие пути нашли точку соприкосновения в момент зарождения направления «абсурдизм». Сартр и Камю имели разные взгляды на определение свободы и достигали этого понятия разными путями. Однако военные годы и движение Сопротивления привело писателей к работе над литературой абсурда. Они разделяли общие воззрения, основанные на положениях немецкой классической философии, не создавая выраженную конфронтацию взглядов. Таким образом, Сартр и Камю почти одновременно пришли к понятию «абсурдность» в своих произведениях. Ф. Кафка же пришел к феномену абсурдности в самом начале творческого пути. Можно сказать, что его рукой были написаны принципиально важные для абсурдистской литературы произведения, послужившие основой для особого литературного стиля – кафкианства. Он заключается в особом изображении художественного мира с мрачными, угнетающими, необъяснимыми обстоятельствами.

Таким образом, мы можем разделить французский и немецкий абсурдизм, который берет начало из романтизма, в корне которого обнаруживается иррациональность мира. Одним из главных принципов французского абсурдизма является кризис и смыслоутрата бытия. Базовым принципом немецкого абсурдизма же является онтологическая трансформация смысла и изображение трагичной судьбы героя.

Дальнейшее исследование темы требует перехода к решению практических задач, что послужит почвой для выявления новых форм проявления абсурда в художественной литературе.

## Глава II. Формы проявления абсурда в произведениях авторов XX века А.

### Камю, Ж.-П. Сартра и Ф. Кафки

#### 2.1 Принципы философии абсурда, прослеживаемые в творчестве А. Камю, Ж.-П. Сартра и Ф. Кафки

Наиболее систематичными можно назвать взгляды на проявление абсурда Альбера Камю, ведь они были изложены в «Мифе о Сизифе», основообразующем сочинении в направлении «абсурдизм». Антиномии, названные нами присущими французскому абсурдизму («упорядоченность» – «случайность», «познаваемость» – «недостижимость», «присутствие» – «отсутствие»), в полной мере рассмотрены французским писателем в его сочинении. Камю в присущей его стилю доступной и изящной манере рассмотрел проявление абсурдизма в межличностных отношениях, внутренних конфликтах, жизненных ценностях, устройстве общества, бытовых вещах и даже в природе. Камю нередко приходит к выводу, что мир хаотичен сам по себе, но человек – неотъемлемая часть природы, и поэтому иррациональность лежит в основе человеческой природы.

Следует отметить важность приведения А. Камю абсурдизма к виду полноценной философской концепции в труде «Миф о Сизифе». Этот труд можно определить не только как своевременно возникшую идею, но и как совершенную завершенную мысль. Именно этот труд служит полноценной базой для выявления принципов абсурда и присущих ему черт. И этот манифест послужил началом возникшему интересу к понятию абсурда и формированию целого литературно-философского направления. «В своем труде “Миф о Сизифе”, Камю дает четкое современное понятие абсурда, – это – некий спутанный клубок, развязать который поможет только здравая голова или смерть. Однако Камю указал не только на абсурдность смерти, но и на

состояние человеческой свободы. Свобода в его смысле – есть нечто, постижимое только самим человеком» [18, с. 286].

«Миф о Сизифе» в четырех главах Альбера Камю – первое сочинение, объединившее основные положения философии абсурда, приведенные различными мыслителями, с древних времен до современников Камю. Именно поэтому рассмотрение положений философии абсурда необходимо начать с данного произведения.

В этом эссе французский писатель поднимает одну из главных проблем философии: стоит ли жизнь быть прожитой? Если человеческое существование не обретает смысла по мере прохождения жизненного пути, то, как рассуждает Камю, человек вполне логично приходит к мысли о своей кончине. Абсурдность бытия принимает различные формы, когда приходит время решать эту проблему, ведь вопрос о первопричинах самоубийства стоит особенно остро для философии. Однако не каждый человек, желающий прервать свою жизнь или предпринявший эту попытку хотя бы раз, имеет это неуловимое чувство абсурда существования.

Очевидно, философ не поддерживает такой исход, и тем не менее находит ему объяснение, не прибегая к религиозному или стереотипному мышлению. Логика противников самоубийства, звучащая как необходимость прожить жизнь «от корки до корки» лишь из тех соображений, что она дается каждому существу всего один раз, не устраивает Камю. Поэтому он стремится к разностороннему рассмотрению миссии человека в этом мире.

Человек берет за основу мысль о «жизни ради чего-то», и сама по себе жизнь, как момент от рождения до смерти, уже приобретает абсурдные черты, ведь завершение ее прежде всего – смерть, неминуемая и перечеркивающая всякий смысл достижений и стремлений, наделявших существование.

Абсурд, как утверждает Камю, может принести вред обществу, если неверно его истолковать. Например, абсурд может позволять обществу все, но

при этом сохранять некие запреты. Абсурд не должен служить основанием безнаказанности, он лишь показывает равноценность последствий всех действий, чтобы человек имел право выбора. Но спутанность сознания нередко настигает человека, и в таком случае в жизнь проникает бессмыслица, зло, абсурд, победить который можно двумя способами – умереть или усовершенствовать самосознание.

Ж.-П. Сартр включает абсурд в изначальную сущность персонажей, а не раскрывает абсурдный характер по мере развития действия, как это делал Камю, он также делает окружение абсурдным – таким образом абсурд просачивается и в мысли героев. Абсурд внешнего мира проявляется у Сартра в союзе с внутренним одиночеством персонажей: жестокость общества как неотделимый компонент абсурда. Условия, заданные писателем в художественном мире, превращают героя в безумца, порой не имеющего ничего общего с первым впечатлением, которое он успел оставить читателю.

Проявление сартровского абсурда не столь упорядоченно, но не менее очевидно. Сартр в своих произведениях часто включает необъяснимый элемент в характер персонажей, что служит поводом к случайным поступкам и последствиям. Но что является наиболее характерной чертой Ж.-П. Сартра, так это наделение художественного мира еще более сумбурным составляющим: отсутствие рационального диалога, необъяснимый уклад жизни, невозможные условия и неоправданная жестокость. Читая произведения Сартра, можно всегда натолкнуться на сопутствующий абсурду компонент – анархию, что и является неповторимым почерком французского экзистенциалиста.

Очередной явный принцип абсурдности в произведениях Сартра – это «плохая вера» персонажей, вернее сказать, путь, приводящий к несчастью. Из творчества французского писателя можно заметить, что человек не только всегда ответственен за свой выбор, но и, без сомнения, может породить



причину своего несчастья, сделать осознанный выбор в пользу абсурдного существования.

Выявление различий в принципах французского и немецкого абсурдизма было не случайно, поскольку немецкоязычный писатель Ф. Кафка обладает особенным художественным методом, присущим немецкому абсурдизму.

Ф. Кафка толкует абсурд способом, более приближенным к методу Камю, чем Сартра. В мире Кафки мы чувствуем больше сожаления и непонимания, чем агрессии. События, порождающие абсурд, случайны по своей природе, и то, как Кафка демонстрирует это читателю, дает нам понять, что это может произойти с каждым, и никто от этого не защищен. Условия в художественном мире австрийского писателя противоестественны привычной нам реальности, но вполне удачно вливаются в ход сюжета и мысли, что говорит о следующем. Абсурд для Кафки неизбежен, он может находиться превыше всего, а может скрываться в деталях, но в конечном итоге он захватывает каждую деталь существования. Абсурд для этого автора – вездесущее явление.

Те принципы абсурда, которые можно проследить в произведениях Ф. Кафки, часто отсылают читателя к реальным взглядам писателя на окружающий его мир и протекающую жизнь. Главная идея, преследуемая Кафкой, что, все же, смертность человека есть неотделимая и естественная часть существования. Однако – несмотря на то, что смерть перечеркивает все достижения при жизни, на что опирались экзистенциалисты, – жизнь человека и живого существа всегда имеет смысл, ценность имеет хотя бы страдание.

И именно страдание у Кафки – обязательный компонент абсурдного существования, ведь герой страждущий отличается и мышлением, и поведением, а значит может во всех красках ощутить спектр страданий от бунта и возмущения до отчаяния и смирения. Смирение же, в свою очередь,

непрерывно наступает героя, поскольку в силу вступает очередной принцип абсурдности мироздания – некая сила «свыше», неотвратимая, необъяснимая и не требующая подтверждения и материализации. Эта сила и лежит в основе всех событий, случающихся в художественном мире Кафки.

И все же можно найти общие мотивы в творчестве рассматриваемых нами авторов, среди которых закрытое пространство, невозможность изменить ситуацию, безликое общество, спутанность мыслей, отчуждение. Критерии проявления абсурда, которые могут быть взяты во внимание при анализе отдельных произведений этих авторов, следующие: название, композиция, повествование, образ главных героев, главные концепты произведения.

Перейдем к изучению конкретных форм проявления абсурда в романе «Посторонний», пьесе «За закрытыми дверями» и рассказе «Превращение», что даст возможность продемонстрировать на примерах приведенные гипотезы.

## 2.2 Проявление абсурдизма в романе «Посторонний» А. Камю

Роман «Посторонний» («L'Étranger») является дебютным в творческом пути Альбера Камю и считается одним из наиболее популярных в наше время произведений. Он был прочтен целым поколением молодежи, чья жизнь уже не строилась на традиционной основе и чей выбор пал на поиск истины. Книга заслуживает особого внимания и указывает на необходимость изучения уникального художественного метода Камю, вмещающего в себе удивительные психологические портреты. Жанр романа присуждается данному произведению наравне с жанром повести, хотя второй более уместен при разборе характеристик «Постороннего», ведь его события охватывают не более чем эпизод из жизни главного героя, а события развиваются стремительно и зачастую не прерываются рассуждениями повествователя.

Роман «Посторонний» своим названием заявляет о необыкновенном характере абсурдного героя. «L'Étranger» с французского – это и незнакомец, и посторонний, и чужой, и иностранец. Каждое определение говорит о чужеродности, об инаковости героя в созданном Камю художественном мире. Однако главный герой является таковым не без причины, ведь его окружение часто тоже оказывается неоднозначным. Таким образом, название произведения служит зарождением двусмысленности – основной черты романа.

Признаки абсурдности проявляются и в особенности повествования. Оно неизменно ведется от первого лица, – Мерсо, чьего имени мы не знаем, был назван одной лишь фамилией, будто бы невзначай, – начинаясь со следующей фразы: «Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas» («Сегодня умерла мама. А может и вчера, не знаю», – перев. выполнен автором) [27, с. 27]. События романа начинаются с момента попадания героя в определенные обстоятельства. Без экспозиции, без знакомства с рассказчиком, читатель сталкивается с безразличием героя там, где, казалось бы, оно абсолютно неуместно. Первые строки могут вполне обоснованно оттолкнуть читателя, в том числе не готового к особенностям абсурдной литературы. В дальнейшем становится ясно, что линейная композиция романа является отражением строго последовательных мыслей главного героя, а структура романа разделяется на две части – события до убийства и после, что также служит объяснением изменений в жизни героя и некоторых трансформаций в его психике.

Роман сложен для интерпретации тем, кто не знаком с теорией абсурда. Средний читатель не понимает поведение и психологию главного героя. Но Ж.-П. Сартр в «Объяснении “Постороннего”» пишет, что «даже для читателя, знакомого с теориями абсурда, Мерсо, герой «Постороннего», остается двусмысленным. Конечно, мы убеждены, что он абсурден и что беспощадная

ясность взгляда как раз и является его основной чертой» [21]. Принципы абсурда, по мнению Сартра, не легли в основу романа Камю, чего нельзя сказать о двусмысленности – она служит и характеристикой, и оправданием главному герою романа. Выражение двусмысленности можно найти в отношении Мерсо к окружающим и к бытовым вещам, а также в восприятии им реальности. Рассмотрим на конкретных примерах случаи проявления абсурда в образе главного героя.

В общении Мерсо немногословен, прямолинеен и неэмоционален, а проявление с его стороны каких-либо инициатив крайне редкое. Создается впечатление, что общество мешает герою, он откровенно считает надоедливymi окружающих его людей, общение с ними для него утомительно. Эти ощущения он нередко проецирует на незнакомых ему людей, как, например, в эпизоде прощания с матерью: «J'avais même l'impression que cette morte, couchée au milieu d'eux, ne signifiait rien à leurs yeux» («Мне даже показалось, что покойница, лежавшая перед ними, совсем ничего для них не значила», – перев. выполнен автором) [27, с. 32]. Однако люди, присутствовавшие на прощании, не оправдали его ожиданий: «En sortant, et à mon grand étonnement, ils m'ont tous serré la main – comme si cette nuit où nous n'avions pas échangé un mot avait accru notre intimité» («К моему удивлению, уходя, каждый из них пожал мне руку, как будто эта ночь, в которую мы не обмолвились ни словом, сблизила нас», – перев. выполнен автором) [27, с. 32].

Отношение Мерсо к матери однозначно – он любил ее «как все», и это больше говорит об инстинктивной любви, ведь, как только ему стало неудобно осуществлять уход за ней, он отдал ее на содержание в специальное учреждение. Это подтверждает его незнание точного возраста матери и его нежелание увидеть ее в последний раз: «“ Voulez-vous auparavant voir votre mère une dernière fois ? ” J'ai dit non» («“Хотите в последний раз взглянуть на свою маму?” – Я отказался», – перев. выполнен автором) [27, с. 33]; «“ Elle

était vieille ? ” J'ai répondu : “ Comme ça ”, parce que je ne savais pas le chiffre exact» («“Старая была?” Я ответил: “Вроде того”, – ведь я не знал точно, сколько ей было лет», – перев. выполнен автором) [27, с. 35].

Далее в повествование вступает образ Мари – красивой девушки, к которой у Мерсо нет никаких чувств, кроме, опять-таки, инстинктивного вожделения. Однако он испытывает привязанность и симпатию к Мари, что говорит о том, что, вероятно, он не определяет постоянные эмоции как конкретные чувства.

В сюжет вплетается и судьба Раймона. Этот герой стремится чаще общаться с Мерсо, высказывает ему свое расположение, но главный герой остается безразличным в своем к нему отношении, хотя всегда соглашается на встречи. Наиболее часто в отношении Мари и Раймона и в общении с ними Мерсо употребляет фразу «это ничего не значит», «мне без разницы» или «мне все равно», напр.: «Cela ne signifiat rien. De toute façon on est toujours un peu fautif» («Это ничего не значило. В каком-то смысле, каждый по-своему виноват», – перев. выполнен автором) [27, с. 38].

Подтверждение безразличному отношению Мерсо к тому, какие роли он играет в общественной жизни, в следующих строках, где мы видим его нежелание называться кому-то другом, напарником или любовником, если в этом нет необходимости: «Cela m'était égal d'être son copain et il avait vraiment l'air d'en avoir envie» («Мне-то было без разницы, друзья мы или нет, а вот ему это, по-видимому, было нужно», – перев. выполнен автором) [27, с. 45]; «Il m'a dit qu'il fallait que je lui serve de témoin. Moi cela m'était égal, mais je ne savais pas ce que je devais dire» («Он сказал, что нужно, чтобы я был свидетелем на его стороне. Мне было все равно, но я не знал, что полагалось говорить», – перев. выполнен автором) [27, с. 48]; «Un moment après, elle m'a demandé si je l'aimais. Je lui ai répondu que cela ne voulait rien dire, mais qu'il me semblait que non» («Потом она спросила меня, люблю ли я ее. Я сказал, что это не имеет никакого

значения, но, наверное, все же не люблю», – перев. выполнен автором) [27, с. 47].

Тем не менее, безынициативный главный герой выступает прекрасным слушателем: «C'est que je n'ai jamais grand-chose à dire. Alors je me tais» («Мне никогда не бывает важно рассказать о чем-то. Так что я молчу», – перев. выполнен автором) [27, с. 67]; «Moi, je l'écoutait toujours» («Я его все слушал», – перев. выполнен автором) [27, с. 44], – и, сам того не осознавая, помогает Раймону. У Мерсо также был нескрытый интерес к конфликтной ситуации, в которую был втянут Раймон, и главный герой был не против участвовать во всех событиях, за что получил похвалу от «новоявленного друга»: «Je savais bien que tu connaissais la vie» («Я так и думал, что ты познал эту жизнь», – перев. выполнен автором) [27, с. 45]. Почему Раймон сделал такой вывод? Ответ напрашивается сам собой: способность разрешить ситуацию с холодной головой Раймон ошибочно принимает за опытность, ведь ему самому не доступно хладнокровие. Раймон – герой, понятный читателю, это вспыльчивый, активный, темпераментный мужчина, живущий по соответствующим его эпохе принципам. Удивляет то, как его персонаж тянется к общению с Мерсо – полностью противоположной личностью, и зачастую ищет его одобрения, оценки: «...Raymond m'a demandé : “ Je le descends ? ” <...> Je lui ai seulement dit : “ Il ne t'a pas encore parlé. Ça ferait vilain de tirer comme ça. ”» («...Раймон спросил: “Завалить его?” <...> Я ему ответил: “Он с тобой еще не заговорил. Было бы жестоко вот так убить его”», – перев. выполнен автором) [27, с. 60].

Честность Мерсо и его абсолютная непоколебимость по отношению к важным событиям вызывает у читателя стойкое чувство абсурда. Важный итог, к которому приходит читатель в процессе прочтения романа, таков: чувство абсурда куда важнее, чем его понятие. Так, мы не сталкиваемся с самим словом «абсурд» на страницах «Постороннего», но его присутствие

ощущается в мировоззрении рассказчика. Мерсо считает, что нечестно и жестоко убивать араба, когда тот не сказал ни слова, но в следующем эпизоде сам совершает это преступление.

Надо заметить, двусмысленность в характере Мерсо проявляется и в момент перед убийством, когда он буквально осознает последствия своих действий, все еще следуя законам логики: «*J'ai pensé qu'un demi-tour à faire et se ferait fini*» («Я подумал, что все будет кончено, если развернуться», – перев. выполнен автором) [27, с. 61]. Но читатель наблюдал, как нарушается внутреннее равновесие Мерсо под слепящими лучами солнца, и голова главного героя в прямом и переносном смысле стала «горячей», после чего Мерсо нажал на курок. Если понимать текст в прямом значении, без поиска скрытых смыслов, то причина убийства – случай. Случайность и является одним из важнейших мотивов абсурдного романа.

Эпизод убийства, как было сказано, разделяет повествование на «до» и «после». Во второй части мы продолжаем наблюдать спокойное и равнодушное отношение Мерсо к своему положению – герой даже забывает, что стало причиной его заключения: «*En sortant, j'allais même lui tendre la main, mais je me suis souvenu à temps que j'avais tué un homme*» («На выходе я почти протянул ему руку для рукопожатия, но вовремя вспомнил, что я убил человека», – перев. выполнен автором) [27, с. 65]; «*J'avais le désir de lui affirmer que j'étais comme tout le monde, absolument comme tout le monde. Mais tout cela, au fond, n'avait pas grande utilité et j'y ai renoncé par paresse*» («Я захотел доказать ему, что я такой же, как все, совершенно такой же, как все. Но, в конце концов, это не имело никакого смысла, и я передумал из-за лени», – перев. выполнен автором) [27, с. 67].

Можно назвать Мерсо наивным, когда он рассуждает о своем преступлении: «*J'ai répondu que je trouvais mon affaire très simple*» («Я ответил, что считаю свое дело очень простым», – перев. выполнен автором) [27, с. 65],

– но в такой позиции усматривается и жестокость, ведь тем самым Мерсо обесценивает жизнь убитого им араба, приравнивая его смерть к простому несчастному случаю. Жестокость отчетливо прослеживается в психологическом портрете главного героя. Священник, которого мы видим последним собеседником Мерсо перед окончанием повествования, высказывается о безразличности главного героя: «Je n'ai jamais vu d'âme aussi endurcie que la votre» («Мне ни разу не довелось видеть такую черствую душу, как у вас», – перев. выполнен автором) [27, с. 69].

Образ Мерсо в данном случае может оказывать на читателя негативное влияние, подобно тому как абсурд оказывает разрушительное действие на общество, ведь его мнение строится на подмене понятий «добро» и «зло». После прочтения эпизода убийства, которое как бы произошло «случайно», мы не обнаруживаем в словах рассказчика ни угрызений совести, ни размышлений о правильности поступка. После убийства снова возникает значительный разрыв в событиях, и далее следует лишь описание пребывания в заключении, что заставляет читателя испытывать сочувствие и эмпатию к главному герою. Соответственно, в романе мы обнаруживаем важную черту абсурдной литературы – введение читателя в смятение и даже подмену понятий.

Абсурдный герой не считает себя особенным и не понимает серьезность всей ситуации, многократно отмечая, что не является «каким-нибудь несчастным». Он принимает любой исход и не пытается повлиять на течение событий: «Je m'arrangeais très bien avec le reste de mon temps. J'ai souvent pensé alors que si l'on m'avait fait vivre dans un tronc d'arbre sec, sans autre occupation que de regarder la fleur du ciel au-dessus de ma tête, je m'y serais peu à peu habitué» («Я очень хорошо к этому приспособился за последнее время. Тогда я часто задумывался, что, если бы меня заставили жить в стволе засохшего дерева и я



бы мог только наблюдать небесный свод над головой, то я бы и к этому потихоньку привык», – перев. выполнен автором) [27, с. 73].

Такое отношение к быту мы наблюдали в жизни Мерсо и до заключения в камере, это проявлялось, например, в его отношении к пище: «Je me suis fait cuire des oeufs et je les ai mangés à même le plat, sans pain parce que je n'en avais plus et que je ne voulais pas descendre pour en acheter» («Я пожарил себе яичницу и съел ее без сервировки, без хлеба, потому что он кончился, а мне не хотелось идти за ним», – перев. выполнен автором) [27, с. 38]; «J'ai pensé alors qu'il fallait dîner. <...> j'ai fait ma cuisine et j'ai mangé debout» («Я вспомнил, что надо бы поесть. <...> я закончил с готовкой и поел стоя», – перев. выполнен автором) [27, с. 40]; «Mari et moi avons fini de préparer le déjeuner. Mais elle n'avait pas faim, j'ai presque tout mangé» («Мы с Мари закончили готовить. Но у нее пропал аппетит, я почти все съел один», – перев. выполнен автором) [27, с. 48]. Это указывает на отношение Мерсо к пище, как к «топливу» для организма. Мерсо готов есть даже после лицезрения неприятных вещей, после которых обычно пропадает аппетит. За все время повествования он лишь раз отмечает вкусовые свойства еды, в остальном же он воспринимает ее как должное и не желает менять условия приемов пищи. Очевидно, Мерсо считает себя среднестатистическим служащим, и улучшение условий жизни не стоит у него в приоритете, даже когда начальник дает ему возможность повышения и переезда: «J'ai répondu qu'on ne changeait jamais de vie...» («Я ответил, что жизнь все равно не изменишь...» – перев. выполнен автором) [27, с. 51].

Подтвердить, что Мерсо устраивало течение его жизни, может и первая часть романа, эпизод похорон матери: «J'ai pensé aux collègues du bureau. À cette heure, ils se levaient pour aller au travail : pour moi c'était toujours l'heure la plus difficile» («Я задумался о сослуживцах. Они сейчас встают, собираются идти на работу – для меня это всегда был самый трудный час», – перев. выполнен автором) [27, с. 33]; «J'ai pensé que c'était toujours une dimanche de

tiré, que maman était maintenant enterrée, que j'allais reprendre mon travail et que, somme tout, il n'y avait rien de changé» («Я подумал, что это было обычное мимолетное воскресенье, что маму уже похоронили, что я снова пойду на работу и что, в общем-то, ничего не изменилось», – перев. выполнен автором) [27, с. 40]. Отстраненные мысли о том, что происходит всего раз в жизни, особенно учитывая, что у Мерсо был один родитель, и отношение ко всей ситуации, как к выгодно проведенному безработному времени – настоящий абсурд. Напрашивается вывод, что на похоронах Мерсо не испытывает таких трудностей, как утренние сборы на службу в конторе, что читатель вынужден принять как норму. Главный герой не испытывает особых переживаний, отключается от реальности и потому относится к похоронам матери как к очередному жизненному этапу.

В дальнейшем характер Мерсо продолжает удивлять читателя абсурдностью взглядов. Например, на заседании суда жандарм заговорил с нашим героем: «Il m'a demandé peu après “ si j'avais le trac ”. J'ai répondu que non. Et même, dans un sens, cela m'intéressait de voir un procès» («Он спросил у меня, было ли мне страшно. Я сказал, что не страшно. В каком-то смысле, было даже интересно присутствовать на судебном заседании», – перев. выполнен автором) [27, с. 77]. Мы наблюдаем полное отрешение героя от происходящего, где Мерсо снова выбрал позицию наблюдателя. При этом он осознавал, что ему выносят приговор, что вопросы к нему несправедливы, что отношение судьи и присяжных к нему предвзято, однако помочь себе он уже не желал. У него была одна цель – нести правду: «Mais du moins, je tenais cette vérité autant qu'elle me tenait. J'avais eu raison, j'avais encore raison, j'avais toujours raison» («По крайней мере, я храню истину, пока она охраняет меня. Я тогда был прав, я сейчас прав и всегда был прав», – перев. выполнен автором) [27, с. 100].

Интерес представляет и многократное искажение восприятия времени и пространства у главного героя, которое является фактором проявления абсурда в повествовании в тексте. С такими искажениями Мерсо сталкивается в значимые для сюжета моменты, такие как похороны и предшествие убийству: «*Tout cela, le soleil, l'odeur de cuir et de crottin de la voiture, celle du vernis et celle de l'encens, la fatigue d'une nuit d'insomnie, me troublait le regard et les idées*» («Все сразу: и солнце, и запах кожи и конского навоза от упряжки, запах лака, запах ладана, усталость после бессонной ночи – все это спутало мне мысли, и у меня все поплыло в глазах», – перев. выполнен автором) [27, с. 36]; «*Tout s'est passé ensuite avec tant de précipitation, de certitude et de naturel, que je ne me souviens plus de rien*» («Дальше все произошло в порядке вещей, настолько поспешно, что у меня ничего не отложилось в памяти», – перев. выполнен автором) [27, с. 36]; «*Je ne pensais à rien parce que j'étais à moitié endormi par ce soleil sur ma tête nue*» («Я ни о чем не думал, и у меня глаза слипались от солнца, палящего мою непокрытую голову», – перев. выполнен автором) [27, с. 58]; «*Mes yeux étaient aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sel*» («Мои глаза заслонила пелена из слез и соли», – перев. выполнен автором) [27, с. 62]. Можно проследить сильное влияние жары и солнечного света на нашего героя – они лишают его рассудка и памяти. Однако герой часто соглашается на такие условия, а в день, когда он совершил убийство, он и вовсе осознанно не захотел скрываться от солнечного света, зная, что это оказывает значительное влияние на его психику. И, опять же, мы наблюдаем двусмысленность в восприятии абсурдным героем происходящего, ведь в начале поездки к Массону у Мерсо было другое отношение к жаре: «*...le soleil me faisait du bien*» («...под солнцем мне было хорошо», – перев. выполнен автором) [27, с. 56].

Итак, подведем итог всему вышесказанному. Иначе как абсурдом нельзя назвать существование Мерсо: он делает то, что инстинктивно требует

организм; он крайне редко испытывает эмоции; он не считает нужным излагать свои мысли и чувства, поскольку не видит в этом смысла; он практически не ставит перед собой четкие задачи, что бы он ни делал.

До самого последнего дня в своей камере Мерсо преследовал одну цель – защищать свою правду. Наш герой продолжает свой бунт против социальных устоев. Честность Мерсо словно поучает читателя, при этом самым абсурдным способом, давая возможность видеть последствия неоспоримой правды. Безучастный герой Мерсо дает нам понять, что он предвидит итог своих честных высказываний и осознанно делает шаг в сторону несчастья. С одной стороны – это неоспоримое следование принципам экзистенциализма и полное овладение свободой, а с другой – это овладение абсурдной свободой. Этот герой заполучает уважение читателя каждый раз, когда продолжает противостоять устоям общества. Однако его «бессердечность» обрекает его на непонимание и непринятие публикой, что подчеркивает бунт в его действиях и мыслях.

Следующим необходимо выделить отчужденность Мерсо от общества. Мы наблюдаем явное отсутствие диалога главного героя с окружающими. Вся его жизнь, наподобие автоматной очереди, быстра и измеряется краткими паузами в повествовании. Мерсо выступает пассивным наблюдателем, фиксирующим лишь факты своего существования. Сам герой объясняет это так: «...j'avais une nature telle que mes besoins physiques dérangent souvent mes sentiments» (...я устроен так, что мои физиологические потребности часто мешают моим чувствам, – перев. выполнен автором) [27, с. 66].

Мерсо следует смутному инстинктивному началу, в связи с чем можно полагать, что ему не доступна гармония между сознанием и телом. Мерсо делает то, чего от него требует физиология, и читатель не наблюдает сопровождения всех действий главного героя его внутренним «Я». Вероятно, по этой же причине многие события словно ускользают от глаз главного героя,

ведь инстинктивное и бессознательное существование способно «выключить свет» в глазах человека.

Далее перейдем к рассмотрению проявления «абсурдности» художественного мира в драматической пьесе Сартра, деятеля французской литературы в направлениях «экзистенциализм» и «абсурдизм» и потому представляющего интерес для сопоставления в дальнейшем с художественным методом Камю.

### 2.3 Особенности абсурдизма в пьесе «За закрытыми дверями» Ж.-П. Сартра

Несмотря на то, что пьесу «За закрытыми дверями» («Huis clos») чаще относят именно к литературе экзистенциализма, философия абсурда Жан-Поля Сартра проявляется и в ней. Произведение имело успешные экранизации и воплощения на театральных сценах, а потому можно судить о его популярности. Пьесу обычно не относят к «театру абсурда», поскольку в событийности не нарушена логическая цепочка, однако определенно произведение наделено такими чертами литературы абсурда, как избавление от шаблонов, нагромождение информации и судеб героев, несвязность диалогов. Жанр пьесы приближается к драматическому или трагическому фарсу.

Действие позволяет нам взглянуть на троих героев, сплоченных одним существованием, в форме вечного полилога несчастных людей. Интерес представляет порядок, в котором наши герои попадают в заточение. Первым в комнате оказывается Гарсен, как единственный мужчина в этой компании (кроме коридорного), он наделен особым вниманием, и диалог с ним коридорного также выделяется продолжительностью, из чего мы узнаем о рассудительном характере Гарсена и его склонности к иронии: «Je... Je pense qu'à la longue on doit s'habituer aux meubles («Я... думаю, что к обстановке можно привыкнуть со временем», – перев. выполнен автором) [32, с. 11].

Однако специфическая обстановка комнаты начинает воздействовать на сознание персонажа, и мы наблюдаем истерическое, нелогичное поведение: «Pas de glaces, pas de fenêtres, naturellement. Rien de fragile. Et pourquoi m'a-t-on ôté ma brosse à dents?» («Конечно же, ни зеркал, ни окон. Ничего бьющегося. И почему у меня отобрали мою зубную щетку?» – перев. выполнен автором) [32, с. 13]; «Pourquoi dormirait-on ? Le sommeil vous prend derrière les oreilles. Vous sentez vos yeux qui se ferment, mais pourquoi dormir ? Vous vous allongez sur le canapé et pffft... le sommeil s'envole» («Зачем спать? Сон подкрадывается незаметно. У вас слипаются глаза, но зачем же спать? Ложишься на диван и... бах – сон рассеивается», – перев. выполнен автором) [32, с. 14]. Интересно и то, что в первые минуты нахождения в комнате Гарсен понимает отчаянность своего положения и признает, что у него скверный характер, однако он беспокоится не о трудностях взаимодействия с другими героями, а о том, как ему придется терпеть самого себя: «...je suis d'un caractère taquin, voyez-vous, et je... j'ai l'habitude de me taquiner» («...у меня задиристый характер, видите ли, и я... привык задирать сам себя», – перев. выполнен автором) [32, с. 15].

Следующий вошедший в комнату герой – Инес. Будучи обладательницей упрямого и даже агрессивного характера, она задала недружелюбный настрой в комнате своим появлением. Коридорный, как четвертый герой пьесы, привнес комичность в диалог с Гарсеном, однако ситуация с Инес иная: молчаливое появление девушки создает ей отчужденный и трагичный образ. Коридорный также не представил героев друг другу, создавая конфликтные ситуации одну за другой: «Garcin : Je vous demande pardon : pour qui me prenez-vous? Inès : Vous? Vous êtes le bourreau» («Извините, за кого вы меня приняли? – Вы-то? Вы палач», – перев. выполнен автором) [32, с. 20] ; «Estelle : Non! Non, non, ne relève pas la tête. <...> je sais que tu n'a plus de visage. <...> Garcin : Je ne suis pas le bourreau, madame» («Нет! Нет-нет, не поднимай головы! <...> я знаю, что у тебя больше нет лица. – Я не

палач, мадам», – перев. выполнен автором) [32, с. 23]. Можно предположить, что персонаж коридорного говорит словами автора, ведь он саркастичен и надменен по отношению к главным героям, будто бы он мог контролировать ситуацию. Перед уходом он солгал трем героям, что в случае необходимости он придет на помощь, что также является насмешкой.

Главные герои пьесы подвергаются разного рода пыткам, первой из которых является встреча с коридорным, который, хоть и не утаивает сути пребывания в Аду, не дает четкого объяснения происходящему. В связи с этим Гарсен, Инес и Эстель по очереди впадают в недоумение – они не ожидали увидеть загробную жизнь такой, какая она предстала перед ними.

И здесь проявляется первая особенность французского абсурдизма – антиномии, которые служат опорой завязке сюжета. В данной ситуации абсурд заключается в том, что Инес первая осознает всю тонкость пытки и говорит следующее: «Le bourreau, c'est chacun de nous pour les deux autres» («Каждый из нас будет палачом для двоих других», – перев. выполнен автором) [32, с. 34]. Однако Эстель и Гарсен в ответ высказывают надежду, что им не придется мучить кого-либо. Эстель, как обладательница податливого и беспечного нрава, первая предлагает мирное сосуществование, на что охотно согласился Гарсен, в дальнейшем являясь единственным, кто неоднократно пытался сохранять тишину: «Garcin : Nous allons nous rasseoir bien tranquillement, nous fermerons les yeux et chacun tâchera d'oublier la présence des autres. Inès : Ah! oublier. Quel enfantillage! Je vous sens jusque dans mes os. Votre silence me crie dans les oreilles. Vous pouvez vous clouer la bouche, vous pouvez vous couper la langue, est-ce que vous vous empêcherez d'exister?» («Мы можем спокойно рассесться и закрыть глаза, и каждый из нас постарается забыть о существовании других. – Ах, забыть! Как это наивно! Я вас чувствую всем своим нутром. Ваше молчание отзывается воплем в моих ушах. Можете закрыть рот, можете отрезать себе язык, но разве от этого вы перестанете

существовать?»), – перев. выполнен автором) [32, с. 41]. Наблюдение за тем, как договоренности героев нарушаются, вызывает у читателя стойкое чувство абсурда.

Конфликтные диалоги в начале пьесы имеют комичную составляющую и не стремятся рассорить Гарсена, Эстель и Инес, однако они демонстрируют разрозненность взглядов: «Estelle : J'ai horreur des hommes en bras de chemise. <...> Garcin : J'aimais vivre au milieu d'hommes en bras de chemise. <...> Inès : En chemise ou non, je n'aime pas beaucoup les hommes» («Я боюсь мужчин без пиджаков. – Мне нравилось быть среди мужчин без пиджаков. – В пиджаках или нет, я не очень-то люблю мужчин», – перев. выполнен автором) [32, с. 28]. Поскольку характеры у наших героев не совпадают, их совместное существование оборачивается для них искуснейшей пыткой, в которой не понадобится вмешательство извне. Как только Гарсен начинает придерживаться мира, наступает хаос, и два других героя впадают в безумие, что доводит первого до крайней агрессии: «Ça va : je ne suis pas un gentilhomme, je n'aurai pas peur de cogner sur une femme» («Вот что – я не джентльмен, я не побоюсь ударить женщину», – перев. выполнен автором) [32, с. 61].

Гарсен, Эстель и Инес попали в абсурдный мир и абсурдное общество, и теперь они обладают вечностью, чтобы провести ее наедине с угрызениями совести. Избежать пытки мыслями можно двумя способами: исповедаться тем, кто заточен в аду, либо наблюдать за жизнью на земле. Прямолинейный характер толкает Инес первой рассказать о своем «грехе», своих недостатков не скрывает и Гарсен. Эстель же отличилась нежеланием рассказывать о своих деяниях, за что в ее адрес звучали издевательства и насмешки, близкие к поддразниванию: «Estelle : Taisez-vous! taisez-vous! Garcin : À cause de toi! À cause de toi! Inès : Un coup de fusil à cause de toi! Estelle : Laissez-moi tranquille. Vous me faites peur. Je veux m'en aller! Je veux m'en aller!» («Замолчите же! Замолчите! – Из-за тебя! Из-за тебя! – Застрелился из-за тебя! – Оставьте меня.



Я боюсь вас. Я хочу уйти! Я хочу уйти отсюда!», – перев. выполнен автором) [32, с. 48].

Становится понятно, что поочередно герои объединяются в пары, но не для благих целей, а для того, чтобы усугубить положение третьего героя. Так, мы видим объединение Инес и Эстель по взаимной симпатии, которое привело к негодованию Гарсена; объединение Эстель и Гарсена для удовлетворения потребности в любви, что вызвало ненависть в Инес, которая испытывала влечение к Эстель; объединение Гарсена и Инес против Эстель случалось целенаправленно и неоднократно, поскольку оба персонажа считали Эстель пустой, бесхарактерной особой. Логично предположить, что присутствие Эстель для Гарсена – это искуснейшая пытка, ведь девушка вызывала в нем те же чувства, что и бывшая супруга: «Je ne veux pas m'enliser dans tes yeux. Tu es moite! tu es molle! Tu es une pieuvre, tu es un marécage» («Я не хочу завязнуть в твоих глазах. Ты липкая! Ты вязкая! Ты настоящий спрут, ты болото», – перев. выполнен автором) [32, с. 69].

И все же, несмотря на идеальное совпадение героев по ролям судьи, палача и грешника, время от времени герои склоняются к сомнениям и предполагают, что их заточили втроем по ошибке, случайно: «...c'est le hasard qui nous a réunis. – Le hasard. Alors ces meubles sont là par hasard. C'est par hasard si le canapé de droite est vert épinard et si le canapé de gauche est bordeaux. <...> Je vous dis qu'ils ont tout réglé. Jusque dans les moindres détails, avec amour. Cette chambre nous attendait» («...случай нас объединил. – Случай? Что ж, и эта мебель подобрана здесь случайно. Случайно диван справа ядовито-зеленый, а диван слева цвета бордо. <...> Поверьте, они все спланировали. Все до мельчайших деталей, с любовью. Эта комната нас ждала», – перев. выполнен автором) [32, с. 30]. Но заточение в комнате выполняет еще одну функцию, помимо объединения узников, – она лишает свободы действий, таким образом герои знают, что происходит в мире живых, но никак не могут повлиять на это.

Абсурдные герои задумываются о попытке побега не единожды: «Estelle : Qu'est-ce que tu fais? Garcin : Je m'en vais. Inès : Tu n'iras pas loin : la porte est fermée» («Что ты делаешь? – Ухожу. – Далекo не уйдешь, дверь ведь заперта», – перев. выполнен автором) [32, с. 68]; «La voie est libre, qui nous retient? Ha! c'est à mourir de rire! Nous sommes inséparables» («Путь свободен, но что нас останавливает? Ха-ха! Можно со смеху помереть! Мы неразлучны», – перев. выполнен автором) [32, с. 70].

Опять же, можно сказать, что условия заточения подчиняются антиномиям, на которых строится абсурд: героям не было запрещено выходить из комнаты, однако в них заложен страх неизвестности; им дана возможность делиться переживаниями и исповедоваться, но абсурдные герои обладают несовместимыми характерами и предпринимают попытки отрешиться от нежеланного общества; персонажам дана также возможность видеть происходящее на земле, при этом они не могут повлиять на «живых», находящихся в реальном мире; так, героев постепенно «съедает» чувство вины и страха, и их сущность меняется.

Последняя форма проявления абсурда в пьесе, на наш взгляд достойная внимания, – это два аспекта существования главных героев. Поначалу возможность наблюдать за событиями живого мира спасала души персонажей от мук, они развлекали себя услышанными диалогами живых, однако быстро стало понятно, что, позволяя себе погружаться в земное существование, абсурдные герои лишают себя возможности исповедовать душу честным путем – наблюдая за земной жизнью, они лишь тешили свое самолюбие. Затем герои пришли к осознанию того, что время в загробном мире и в мире живых течет по-разному: «...les événements de la terre passent si vite» («...как же быстро все происходит на земле», – перев. выполнен автором) [32, с. 43]. Пока на земле проходят месяцы и сменяются сезоны, в заточении в аду отсутствует время, а жара усиливает давление остановленного времени. То, что было

дорого каждому из наших героев, больше не принадлежит им, о них вспоминают все меньше, и к этому пониманию приходят Инес и Эстель поочередно: «*Cette chambre est à moi! Elle est à moi!*» («Эта комната моя! Она моя!»), – перев. выполнен автором) [32, с. 52]; «*Estelle : Il était à moi. Inès : Rien n'est plus à toi sut la terre. Estelle : Il était à moi*» («Он был мой. – На земле тебе больше ничего не принадлежит. – Он был мой»), – перев. выполнен автором) [32, с. 55-56]; «*Estelle : Est-ce que je ne suis vraiment plus rien? Inès : Plus rien. Et il n'y a plus rien de toi sur la terre : tout ce qui t'appartient est ici*» («Неужели меня теперь взаправду нет? – Нет. И на земле тебе больше ничего не принадлежит; все твое теперь тут»), – перев. выполнен автором) [32, с. 56].

Впоследствии женщины потеряют способность следить за изменениями в земной жизни, при этом автор прибегнул к описанию физических изменений, как утрата слуха и зрения, хотя, находясь в аду, главные герои уже были лишены многих человеческих чувств и способностей: «*Je ne peux plus les voir. <...> Alors, c'est que je deviens aveugle. Fini. Plus rien : je ne vois plus, je n'entends plus. Eh bien, je suppose que j'en ai fini avec la terre. <...> À présent, je suis tout à fait morte. Tout entière ici*» («Я больше не вижу их. <...> Ну вот, теперь я слеpla. Занавес. Я совсем ничего не вижу и больше ничего не слышу. Ну и пусть, думаю, я закончила с делами на земле. <...> Теперь я по-настоящему умерла. Остается только это»), – перев. выполнен автором) [32, с. 52]; «*Que c'est loin! Je... Je n'entends plus du tout. Jamais plus. La terre m'a quittée*» («Как же далеко! Я... я больше ничего не слышу. Совсем ничего. Земля покинула меня»), – перев. выполнен автором) [32, с. 57].

В отличие от женщин, Гарсен может дольше наблюдать за событиями на земле. И поскольку на протяжении всей пьесы он искал способы, чтобы опровергнуть свою трусость, обсуждения в конторе его «подвига» и погубили его душу: «*Vous avez de la chance vous deux ; personne ne pense plus à vous sur la terre. Moi, j'ai la vie plus dure*» («Вам двоим повезло – о вас больше никто не

вспомнит на земле. Но у меня горестный удел», – перев. выполнен автором) [32, с. 65]. К концу повествования Гарсен сам не хотел знать, какие слухи о нем ходят в мире живых. Но в комнате, где две женщины знали о его трусливом побеге, Гарсену было не легче, даже хуже, ведь они были «голые как черви» друг перед другом, а значит поддерживать образ борющегося с режимом журналиста не имеет смысла. В аду никуда не скрыться от правды – это и стало его наказанием: «На! vous n'êtes que deux? Je vous croyais beaucoup plus nombreuses. Alors, c'est ça l'enfer. Je n'aurais jamais cru... Vous vous rappelez : le soufre, le bûcher, le gril... Ah! quelle plaisanterie. Pas besoin de gril : l'enfer, c'est les Autres» («Ха! Вас только двое? Я-то думал, вас намного больше. Стало быть, это и есть ад. Никогда бы не поверил... Все вторили: жупел, котел, жаровня... Ах, как смешно! Нет нужды в жаровне: Ад – это другие», – перев. выполнен автором) [32, с. 75].

Итак, подведем итог всему вышесказанному. Гарсен, Эстель и Инес обречены на вечные страдания, поскольку их грехи будут преследовать их в загробном мире в четырех стенах адской комнаты. Осознание и принятие своих мук поистине абсурдными героями, завораживает читателя, заставляет остановить свое внимание на моменте зарождения абсурдности – противоречия в характере героя.

В других произведениях Сартра смерть – это конец, темнота, безвозвратность. Здесь мы видим, что Сартр продлевает существование героев, однако это нельзя назвать ни бытием, ни небытием. Герои после смерти не отделены от физического тела, они могут чувствовать, изменяться, взаимодействовать друг с другом. У них нет возможности есть, пить, спать, и все же существование продолжается. Также продолжается действие сознания: его нельзя подпитывать новыми знаниями, эмоционально им доступны лишь гнев, смятение и чувство вины, им доступны воспоминания, которые

становятся все сомнительнее, и смутное видение происходящего в «мире живых».

В аду Сартра обстоятельства и характеры подчиняются антиномиям, что и создает абсурдность происходящего. Особенности жанра пьесы также сопутствуют раскрытию сути абсурдных героев, ведь мы видим перед собой вечный диалог или полилог, что способствует ускоренному развитию персонажей. Нельзя не отметить пагубное влияние обстоятельств на героев: в аду размыты категории пространства и времени, что доводит героев до безумия и притупляет в них все человеческое. Даже естественное стремление героев открыть дверь и выйти наружу – проявление человеческой воли и любопытства – разрушается о страх неизвестности.

Продолжим изучение мотива закрытого пространства и других проявлений абсурда уже в произведении иного жанра – рассказе «Превращение» Ф. Кафки.

#### 2.4 Абсурдизм в рассказе «Превращение» Ф. Кафки

Рассказ «Превращение» («Die Verwandlung») является одним из самых популярных произведений Кафки, к тому же имеющим автобиографический мотив и получившим экранизацию. Его относят к различным жанрам: новелле, рассказу, повести, – однако определение как рассказа встречается чаще. На наш взгляд, «Превращение» Кафки представляет собой абсурдный текст, поскольку при прочтении мы встречаем неподдающиеся объяснению события, а главный персонаж наделен нелогичными характеристиками и внутренним конфликтом.

В рассказе мы наблюдаем быт семьи Замза, в жизни которой случилось горе – единственный кормилец в семье обратился в насекомое. Никакой предыстории происходящему автор не дает, что часто встречается в сюжетах австрийского писателя. Так, первое предложение рассказа следующее: «Als

Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt» («Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое», – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 78]. И, поскольку повествование ведется от третьего лица, неизбежно возникает впечатление, что сам Грегор не удивлен своими изменениями, но рассказчик же с первой и до последней строчки повествования проявляет эмпатию к главному герою, и в сравнении с чувствами Грегора рассказчик более волнительно переживает трансформацию и дальнейшие конфликты в семье.

Мы наблюдаем долгое отрицание действительности главным героем, что можно даже спутать с оптимистичным настроем: «Wie wäre es, wenn ich noch ein wenig weiterschliefe und alle Narrheiten vergäße» («Хорошо бы еще немного поспать и забыть всю эту чепуху», – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 78]; «Dies frühzeitige Aufstehen, dachte er, macht einen ganz blödsinnig. Der Mensch muß seinen Schlaf haben...» («От этого раннего вставания, – подумал он, – можно совсем обезуметь. Человек должен выспаться», – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 79]; «...er war gespannt, wie sich seine heutigen Vorstellungen allmählich auflösen würden» («...ему было любопытно, как рассеется его сегодняшней морок», – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 81]. Непринятие метаморфозы Грегором кажется наивным – герой будто бы не отошел ото сна, на самом же деле ему были видны все те изменения, которые с ним произошли. Попытка главного героя все обосновать недостатком сна указывает читателю на моральное истощение героя, на нежелание решать какие-либо серьезные проблемы, ведь он один занимался решением всех проблем семьи до рокового дня. Проявление кафкианского абсурдного конфликта легко прослеживается в рассказе: главный герой теряет связь с

родными не по причине физиологических изменений, а из-за неспособности более обеспечивать семью финансово.

Самоотверженное посвящение себя делам семьи сделало Грегора уступчивым, «удобным» человеком, чем без зазрения совести пользовались его родственники и коллеги. Даже в столь трагичное для себя утро – утро, когда он утратил человеческий облик, ведь это поистине страшно для любого индивида, – Грегор беспокоится лишь о своем опоздании на работу, что приведет к финансовым проблемам дома: «Vorläufig allerdings muß ich aufstehen, denn mein Zug fährt um fünf» («А пока что надо подниматься, мой поезд отходит в пять», – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 79]; «Ich bin ja dem Chef so sehr verpflichtet, das wissen Sie doch recht gut. Andererseits habe ich die Sorge um meine Eltern und die Schwester. Ich bin in der Klemme ich werde mich aber auch wieder herausarbeiten» («Ведь я так обязан хозяину, вы же отлично это знаете. С другой стороны, на мне лежит забота о родителях и о сестре. Я попал в беду, но я выкарабкаюсь», – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 90]. Тут же мы выясняем, что главный герой не безропотно и всецело подчиняется начальству, и на самом деле Грегору хотелось бы покинуть нелюбимую работу, но ответственность за семью, как тяжелая ноша, не позволяет ему сдвинуться с места. Это порождает внутренний конфликт, который легко читается в следующих строках: «Wenn ich mich nicht wegen meiner Eltern zurückhielte, ich hätte längst gekündigt, ich wäre vor den Chef hingetreten und hätte ihm meine Meinung von Grund des Herzens aus gesagt» («Если бы я не сдерживался ради родителей, я бы давно заявил об уходе, я бы подошел к своему хозяину и выложил ему все, что о нем думаю», – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 79].

Интересным является и то, как родители себе представляют внутренний мир Грегора: «...ihm ist nicht wohl, glauben Sie mir, Herr Prokurist. Wie wurde denn Gregor sonst einen Zug versaumen! Der Junge hat ja nichts im Kopf als das

Geschafft» («Поверьте мне, господин управляющий, ему нездоровится. Разве иначе Грегор опоздал бы на поезд! Ведь мальчик только и думает что о фирме», – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 84]. Узнавая господина и госпожу Замза по ходу чтения рассказа, можно сказать, что слабость характера и услужливость госпожи Замза соотносятся с решительностью и жестокостью господина Замза. В то время как мать Грегора жалела сына и предпринимала попытки увидеть его изменения воочию (что не позволяла ей сделать слабость духа), отец испытывал отвращение к сыну в новом облике, и малейший проступок Грегора вызывал в нем приступ агрессии: «...er wußte ja noch vom ersten Tage seines neuen Lebens her, daß der Vater ihm gegenüber nur die größte Strenge für angebracht ansah» («...ведь он же с первого дня новой своей жизни знал, что отец считает единственно правильным относиться к нему с величайшей строгостью», – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 111].

Такие взаимоотношения Грегора с семьей нельзя назвать кардинально изменившимися постольку, поскольку читатель неоднократно встречает упоминания об отчужденности Грегора в прежней, привычной семье жизни: «...man nahm das Geld dankbar an, er lieferte es gern ab, aber eine besondere Wärme wollte sich nicht mehr ergeben. Nur die Schwester war Gregor doch noch nahegeblieben...» («...деньги у него с благодарностью принимали, а он охотно их давал, но особой теплоты больше не возникало. Только сестра осталась все-таки близка Грегору...» – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 100]. Деньги выступали связующим звеном между сыном и родителями, и Грегор не задумывался о правильности такого образа жизни, ведь он выплачивал долги отца, а также считал нужным обеспечить безбедное существование семье на много лет вперед. Даже будучи насекомым, Грегор не осуждал своих родителей за меркантильность и обесценивание его трудов: «Eigentlich hätte er ja mit diesen überschüssigen Geldern die Schuld des Vaters gegenüber dem Chef weiter abgetragen haben können, und jener Tag, an dem er diesen Posten hätte



loswerden können, wäre weit näher gewesen, aber jetzt war es zweifellos besser so, wie es der Vater eingerichtet hatte» («Вообще-то, он мог бы этими лишними деньгами погасить часть отцовского долга и приблизить тот день, когда он, Грегор, волен был бы отказаться от своей службы, но теперь оказалось несомненно лучше, что отец распорядился деньгами именно так» – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 101].

Образ сестры Грегора, Греты, наделен чертами, отличными от родительских: девушка отзывчивая, сопереживающая и отважная, ведь она единственная из семьи, кто взял на себя заботу о Грегоре-таракане, несмотря на страх перед его обликом. Грета не терпела того, чтобы брат хотя бы одной частью своего тела напоминал о том, в кого превратился: «Er erkannte daraus, daß ihr sein Anblick noch immer unerträglich war und ihr auch weiterhin unerträglich bleiben müsse...» («Из этого он понял, что она все еще не выносит и никогда не сможет выносить его облика...» – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 103]. Однако и девушка спустя время сменила отношение к брату на безразличное, и вскоре после ранения Грегора, оказавшегося смертельным, она присоединилась к решению отца избавиться от брата. Это подтверждает догадки главного героя о том, что стремление Греты единственной ухаживать за братом – лишь проявление юношеского максимализма.

Если не наблюдать поверхностных причин отрешенности героя, можно предположить, что с целью обозначения отчуждения («индекса разлада») главного героя от семьи и общества в целом в рассказ введен образ метафорических рамок, который выражается не только посредством комнаты (в которой Грегор уединенно занимался работой и в дальнейшем оказался заточен из-за нетерпимых внешних изменений), но и посредством увлечения Грегора выпиливанием декоративных рамок из дерева, что является аллюзией на одиночество, к которому он склонялся в прежней жизни. Абсурдный герой Кафки на протяжении жизни, сам того не осознавая, пытался выстроить рамки

для защиты своего «Я»: «Es ist schon eine Zerstreuung für ihn, wenn er sich mit Laubsägearbeiten beschäftigt. Da hat er zum Beispiel im Laufe von zwei, drei Abenden einen kleinen Rahmen geschnitzt; Sie werden staunen, wie hübsch er ist; er hängt drin im Zimmer; Sie werden ihn gleich sehen, bis Gregor aufmacht» («Единственное развлечение, которое он позволяет себе, – это выпиливание. За каких-то два-три вечера он сделал, например, рамочку; такая красивая рамочка, просто загляденье, она висит там в комнате, вы сейчас ее увидите, когда Грегор откроет», – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 85]; «...hing das Bild, das er vor kurzem aus einer illustrierten Zeitschrift ausgeschnitten un in einem hübschen, vergoldeten Rahmen untergebracht hatte» («висел портрет, который он недавно вырезал из иллюстрированного журнала и вставил в красивую золоченую рамку», – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 78].

Необходимо приступить к анализу процесса превращения Грегора в таракана, поскольку именно эти описания выделяются в повествовании детальным, даже протокольным перечислением фактов, а сами физиологические изменения (которые порой противоречат друг другу) можно проследить на протяжении всего рассказа и свести к окончательному превращению героя. Описания анатомии Грегора в начале рассказа, как «разделенный дугообразными чешуйками живот» и «множество ножек, которые не переставали беспорядочно двигаться», не нуждаются в подробном разборе, поскольку эти фразы не касаются процесса превращения, а являются фактическим описанием насекомого.

Незавершенный характер изменений можно увидеть в других характеристиках Грегора как бывшего представителя человеческого рода. Так, например, сам герой отмечает свою способность к быстрому заживлению ранений, которые, тем не менее, ему в новом облике гораздо легче получить: «Sollte ich jetzt weniger Feingefühl haben?» («Неужели я стал теперь менее чувствителен?») – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 97]. Так, изменились у

героя и сугубо человеческие навыки. Например, голос Грегора был понятен и распознаваем второстепенными героями до момента общения с управляющим. Сам Грегор сразу заметил непривычность звучания своего голоса и старался преподнести эти изменения как следствие болезни: «Gregor erschrak, als er seine antwortende Stimme hörte, die wohl unverkennbar seine frühere war, in die sich aber, wie von unten her, ein nicht zu unterdrückendes, schmerzliches Piepsen mischte...» («Грегор испугался, услышав ответные звуки собственного голоса, к которому, хоть это и был, несомненно, прежний его голос, примешивался какой-то подспудный, и упрямый болезненный писк», – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 80]; «...Gregor <...> bemühte sich, durch die sorgfältigste Aussprache und durch Einschaltung von langen Pausen zwischen den einzelnen Worten seiner Stimme alles Auffallende zu nehmen» («...Грегор старался тщательным выговором и длинными паузами между словами лишить свой голос какой бы то ни было необычности», – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 81]. Такое явление вызывает у читателя стойкое чувство абсурда, ведь, будучи тараканом, Грегор был лишен речевого аппарата априори, и вести диалог с человеком в его состоянии кажется фантастикой в сравнении с точными описаниями физиологических изменений. В отличие от членов семьи, упрямо ссылающихся на болезнь Грегора, управляющему удалось заметить отличие голоса главного героя от человеческого: «„Das war eine Tierstimme“, sagte der Prokurist» («Это был голос животного, – сказал управляющий», – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 87].

Подобные противоречия наблюдаются и в других возможностях Грегора: «Trotz aller Not konnte er bei diesem Gedanken ein Lächeln nicht unterdrücken» («Несмотря на свою беду, он не удержался от улыбки при этой мысли», – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 83]; «Rasch hintereinander und mit vor Befreidigung tränenden Augen...» («Со слезящимися от наслаждения глазами...» – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 97]; «...ihm war ganz heib vor

Beschämung und Trauer» («ему делалось жарко от стыда и горя», – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 102]. Мы наблюдаем, что свои эмоции главный герой может выражать мимикой и ощущать физически, и логично предположить, что у него присутствуют необходимые органы для этих целей. Вероятно, автор наделил своего персонажа исключительными способностями для того, чтобы остатки человеческой сути в Грегоре вызывали у аудитории высокие чувства сопереживания и трагичности.

Зрение главного героя также стало ухудшаться, что соответствует реальной физиологии насекомых, адаптированных под ночной образ жизни: «Denn tatsächlich sah er von Tag zu Tag die auch nur ein wenig entfernten Dinge immer undeutlicher...» («На самом же деле все сколько-нибудь отдаленные предметы он видел день ото дня все хуже и хуже...») – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 102].

В психике Грегора наблюдаются не менее ужасающие трансформации, как и в его поведении. Все больше акцент с человеческой природы смещается на животную, что подчеркивает необратимость преобразования Грегора. Так, в отношениях с Гретой главный герой поначалу был крайне аккуратен и не знал, как выразить ей благодарность за оказание помощи в бытовых вопросах: «Täte sie es nicht von selbst, er wollte lieber verhungern, als sie darauf aufmerksam machen...» («Если бы она не сделала этого сама, он скорее бы умер с голоду, чем обратил на это ее внимание...») – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 97]. Его альтруизм выступал сильнейшим стимулом в отношениях с семьей и после превращения, что в данном случае служит подтверждением незавершенной трансформации в животное. Но уже к середине повествования его личные желания возвысились над беспокойством о состоянии родных, и мы видим следующее: «Er saß auf seinem Bild und gab es nicht her. Lieber würde er Grete ins Gesicht springen» («Он сидит на портрете и не отдаст его. Скорей уж он вцепится Грете в лицо», – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 108]. Можно

прочитать между строк, что превращение в таракана пошло Грегору на пользу, ведь, помимо настоящего панциря, он обрел метафорический и научился отстаивать то, что ему дорого, так как он понимал, что такое его существование не может длиться вечно.

Привычки Грегора, очевидно, также изменились на животные, и теперь радость ему доставляли простейшие мелочи, как подпорченная еда на ужин, возможность охладиться, вися на потолке, и прочее: «...so nahm er zur Zerstreuung die Gewohnheit an, kreuz und quer über Wände und Plafond zu kriechen» («...он приобрел привычку ползать для развлечения по стенам и по потолку», – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 104]. Новые привычки даже помогают Грегору справиться со стрессом: «Um sich nicht in solche Gedanken zu verlieren, setzte sich Gregor lieber in Bewegung und kroch im Zimmer auf und ab» («Чтобы не предаваться подобным мыслям, Грегор решил размяться и принялся ползать по комнате», – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 95].

Мотив закрытого пространства также требует отдельного внимания. Поначалу комната пугала героя своими стенами, она навеивала на него одиночество, скуку и страх: «Aber das hohe freie Zimmer, in dem er gezwungen war, flach auf dem Boden zu liegen, ängstigte ihn, ohne daß er die Ursache herausfinden konnte...» («Но высокая пустая комната, в которой он вынужден был плашмя лежать на полу, пугала его, хотя причины своего страха он не понимал...» – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 96]. Адаптация Грегора к новому облику достигает кульминации, когда он осознает, что его приоритеты сместились: вместо желания выздороветь, главный герой обнаруживает в себе жажду оказаться в просторной комнате, пустой и свободной для передвижения: «...anders konnte er es sich nicht erklären, daß er ernsthaft darnach hatte verlangen können, daß sein Zimmer ausgeleert würde» («...иначе он никак не мог объяснить себе появившейся у него вдруг потребности оказаться в пустой комнате», – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 106]. Сестра Грегора первая

предугадала подобные желания брата и потому действовала, как считала нужным – освобождала комнату от лишней мебели. Но это вовсе не подействовало на Грегора должным образом, а слова матери натолкнули его на мысль о том, что преобразование комнаты под желания насекомого будет означать конец надежды на лучшее: «...und ist es nicht so, als ob wir durch die Entfernung der Möbel zeigten, daß wir jede Hoffnung auf Besserung aufgeben und ihn rücksichtslos sich selbst überlassen?» («...разве, убирая мебель, мы не показываем, что перестали надеяться на какое-либо улучшение и безжалостно предоставляем его самому себе?» – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 106].

Это один из немногих случаев изъятия протеста и даже проявления агрессии со стороны Грегора по отношению к членам семьи, поскольку он понимал, что вместе с мебелью лишается всякого напоминания о человеческой жизни, которой он был доволен: «Sie räumten ihm sein Zimmer aus; nahmen ihm alles, was ihm lieb war...» («Они опустошали его комнату, отнимали у него все, что было ему дорого...» – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 108]. Этот эпизод вызвал обратные изменения во взглядах Грегора: «Nichts sollte entfernt werden; alles mußte bleiben; die guten Einwirkungen der Möbel auf seinen Zustand konnte er nicht entbehren; und wenn die Möbel ihn hinderten, das sinnlose Herumkriechen zu betreiben, so war es kein Schaden, sondern ein großer Vorteil» («Ничего не следовало удалять; все должно было оставаться на месте; благотворное воздействие мебели на его состояние было необходимо; а если мебель мешала ему бессмысленно ползать, то это шло ему не во вред, а на великую пользу», – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 106]. Вновь читатель сталкивается с особой чертой кафкианства – нагнетанием, усилением жалости, заостренностью трагедии главного героя.

Несмотря на то, что в отношении повествователя к Грегору Замза не наблюдается изменений, дальнейшие мысли Грегора могут вызвать негодование и недоумение у читателя: «An seine Familie dachte er mit Rührung

und Liebe zurück. Seine Meinung darüber daß er verschwinden müsse war womöglich noch entschiedener als die seiner Schwester» («О своей семье он думал с нежностью и любовью. Он тоже считал, что должен исчезнуть, считал, пожалуй, еще решительней, чем сестра», – перев. выполнен С. Аптом) [30, с. 125]. Возвращение главного героя к раболепному поведению и бездействию в конце концов приводит его к нелепой смерти и освобождению от мук семьи Замза. Такое завершение истории не вызывает ни катарсис, ни удовлетворение, а наоборот – приземляет читателя, обозначая собой всю суть брэнного существования человека.

Перейдем к важнейшей части исследования – сравнению форм проявления абсурда во всех трех произведениях, рассмотренных выше, а именно: «Посторонний» А. Камю, «За закрытыми дверями» Ж.-П. Сартра и «Превращение» Ф. Кафки.

## 2.5 Сравнение форм проявления абсурда в произведениях «Посторонний», «За закрытыми дверями» и «Превращение»

Несмотря на разные временные периоды и страны, в которых были написаны и опубликованы рассматриваемые нами художественные произведения, они имеют немало общего в аспекте проявления абсурдизма, но и имеют достаточно отличий. Начнем с общих форм проявления абсурда в романе «Посторонний» А. Камю, пьесе «За закрытыми дверями» Ж.-П. Сартра и рассказе «Превращение» Ф. Кафки.

Отсутствие экспозиции. И А. Камю, и Ж.-П. Сартр, и Ф. Кафка исключили в рассматриваемых нами произведениях такой элемент композиции художественного произведения, как экспозиция, позволяющий ознакомить читателя с главными и второстепенными героями, а также с событиями, которые предшествуют происходящим в повествовании. Это указывает на важность того, что непосредственно происходит в данный

отрезок времени в произведении, и ненужность смещения акцента на постороннюю информацию. Также это служит более длительному и захватывающему раскрытию характеров.

Мотив закрытого пространства. Во всех трех произведениях рано или поздно в силу вступает мотив закрытого пространства – герои лишаются свободы действий и выбора, что, по экзистенциализму, является крайней мерой поиска смысла жизни наравне с пограничным состоянием между жизнью и смертью. Образ комнаты в четырех стенах напрямую порождает отчуждение главных героев.

Мотив отчуждения. Главные герои всех трех произведений отдаляются от общества, но характер их отчужденности различен: Мерсо сам выбирает отчуждение и не испытывает терзаний; Гарсен, Эстель и Инес впадают в отчуждение друг от друга, поскольку им тяжело сосуществовать; Грегор Замза находится в отчуждении поневоле и страдает из-за этого.

Мотив жестокости. Жестокость выступает важным компонентом характеристики персонажей всех трех произведений, она выполняла важную функцию – дегуманизация общества.

Внутренний конфликт. Важный компонент образа главных персонажей во всех рассматриваемых нами произведениях мотивирует сюжет и демонстрирует различные аспекты характера героя, которые находятся в противостоянии.

Мотив случайности. Случай играет роль лишь в двух произведениях – «Посторонний» и «За закрытыми дверями», что можно отнести к особенностям сугубо французского абсурдизма. Трагическая случайность является причиной несчастья абсурдных героев и подчеркивает отсутствие у них свободы.

Трагичность. Эта особенность повествования встречается в двух произведениях: «Превращение» и «Посторонний». Трагичность, которая



является особенностью кафкианского стиля, подчеркивает и возвышает жестокость художественного мира. Трагичность в романе Камю имеет целью возвысить главного героя в глазах читателя и углубить чувство сопереживания.

Перейдем к тем формам проявления абсурда, которые являются неповторимыми для каждого из следующих произведений: «Посторонний» А. Камю, «За закрытыми дверями» Ж.-П. Сартра и «Превращение» Ф. Кафки.

В романе «Посторонний» двусмысленность легла в основу характера Мерсо, что и раскрывает его как абсурдного и противоречивого персонажа. Также в романе наблюдается подмена понятий – важная черта абсурдистской литературы, вызывающая смятение читателя. С похожей целью введены в повествование искажения времени и пространства – они прерывают важные события и служат на изменение отношения читателя к главному герою.

В пьесе «За закрытыми дверями» уникальными формами проявления абсурда являются антиномии, служащие основой развития сюжета и лежащие в основе художественного мира Сартра. Антиномии можно сопоставить с двусмысленностью, которая стала основой характера Мерсо в романе А. Камю, поскольку обе эти формы проявления абсурда служат обозначением противоречивости и иррациональности. Также в пьесе наблюдается два аспекта существования главных героев, усиливающие чувство отчуждения и создающие эффект ухода от реальности.

В рассказе «Превращение» не пересекаются с другими произведениями следующие формы проявления абсурда: описание метаморфоз и мотив страха. Метаморфозы, происходящие с Грегором Замза, являются основополагающими точками формирования абсурдности художественного мира Кафки, поскольку они и являются частью исчерпывающего описания превращения Грегора, и служат подспорьем для яркого психологического портрета главного героя. Страх, описанный как ведущее чувство Грегора

Замзы, обостряет чувство жалости к главному герою и таким образом возносит его ценность.

Итак, на сравнение были вынесены все основные формы проявления абсурда в следующих произведениях: роман «Посторонний» А. Камю, пьеса «За закрытыми дверями» Ж.-П. Сартра и рассказ «Превращение» Ф. Кафки. Мы обнаружили признаки, характерные для французского абсурдизма как литературного направления (мотив случайности, антиномии – двусмысленность), а также для немецкого абсурдизма (трагичность и мотив страха).

Приступим к подведению выводов для практической части исследования.

## Выводы по второй главе

1. А. Камю, Ж.-П. Сартр и Ф. Кафка обращались к теме абсурда в своем творчестве, что делает их творчество уникальной и значимой частью литературного направления «абсурдизм». Например, Камю основой абсурдности мироздания считает смерть и поиск смысла жизни. Сартр же считает абсурд частью сознания человека, а потому указывает на то, что люди сами могут послужить причиной своего несчастья. В творчестве Кафки абсурд определяется как некая сила «свыше», препятствовать которой не способен никто. Тем не менее, общим для них является стремление к пониманию смысла человеческого бытия в условиях абсурда.

2. Ключевые идеи в рассматриваемых произведениях расходятся. Так, А. Камю и Ж.-П. Сартр своими произведениями говорят читателю, что жизнь полна иррациональных событий и явлений, и отдельно от личности она не имеет никакого смысла, ведь смысл всему придает человек, способный выбирать свой собственный путь. А Ф. Кафка в рассмотренном нами рассказе утверждает обратное – жизнь любого существа имеет смысл, и в каких бы условиях оно ни пребывало, оно достойно сострадания. Было выявлено, что ключевой образ, на котором строится абсурдный художественный мир рассматриваемых нами писателей, – это образ комнаты, отделяющей главных персонажей от внешнего мира, а также лишаящей свободы.

3. Были обнаружены следующие сходства в формах проявления абсурда в произведениях: отсутствие экспозиции, внутренний конфликт персонажей, двусмысленность – антиномии, трагичность, мотивы отчуждения, случайности, жестокости и закрытого пространства. Среди отличающихся форм проявления абсурда, следующие: подмена понятий, искажение времени и пространства, двухаспектное существование персонажей, метаморфозы главного героя и мотив страха.

## Заключение

Абсурд – это иррациональность, метафизическое проявление хаоса, наделенное разрушительными и вместе с тем создающими свойствами, о чем говорится в трудах многих современных исследователей, таких как О.Д. Буренина, В.А. Лапатин и Е.И. Лобанова. Эти авторы подчеркивают факт деструктивной природы абсурда, однако существует мнение, что в литературном аспекте абсурд может выполнять созидательную функцию в момент заполнения читателем смысловых «пустот» художественного текста. Таким образом, абсурдизм считается уникальным направлением в литературе, зародившимся из рассмотрения феномена абсурда как основы бытия и влияния его на общественные, культурные и философские аспекты жизни. Над определением абсурда и формированием принципов литературы абсурда работали философы и писатели из разных стран.

Необходимость выявления новых форм проявления абсурда объясняется неоднозначностью роли абсурда в художественном тексте. Анализируя абсурд в художественных произведениях, мы исследовали различные подходы к этому феномену в культурном контексте, опираясь на работы Е.В. Клюева, О.Д. Бурениной и В.А. Лапатина. Некоторые ученые, как Е.В. Клюев, считают, что абсурдный текст не требует поисков скрытых смыслов, поскольку он самодостаточен. В то же время В.А. Лапатин утверждает, что абсурд скрывает глубокий смысл, который открывается только в процессе интерпретации текста читателем. Это указывает на важность исследования различных форм проявления абсурда в литературе для выявления его характеристик.

Мотивы формирования абсурдистских идей у А. Камю, Ж.-П. Сартра и Ф. Кафки пересекаются. Для А. Камю и Ж.-П. Сартра абсурдизм стал ответом на вызовы современного им мира, послевоенного и свободного. Для них военные события и движение Сопротивления сыграли ключевую роль в

формировании экзистенциалистских ценностей, а затем и абсурдистских идей. Так, Ж.-П. Сартр и А. Камю имели различные взгляды на свободу и демонстрировали это разнообразие в своих работах. Ф. Кафка пришел к определению абсурда через личный опыт, а не впоследствии социальных перемен. Работы писателя стали выражением его психических переживаний, связанных с болезнями, одиночеством и даже социальной изоляцией. Физическая слабость и ранние душевные травмы, послужившие почвой для развития абсурдистского творчества, в котором художественный мир отличается жестокостью, объединяют опыт австрийского писателя Ф. Кафки и Ж.-П. Сартра.

А. Камю, Ж.-П. Сартр и Ф. Кафка наделяли абсурд различными смыслами в своем творчестве, что делает их творчество интересным для рассмотрения. Наиболее систематичными можно назвать взгляды на проявление абсурда Альбера Камю, изложенные в «Мифе о Сизифе». Камю утверждает, что мир хаотичен, но человек – часть природы, и абсурд лежит в его основе. В своем труде французский писатель соединил основные положения философии абсурда, что способствовало формированию литературно-философского направления. Ж.-П. Сартр включает абсурд в сущность персонажей и окружение, делая их абсурдными. В его художественном мире абсурд является частью сознания героев. Сартр также наделяет художественный мир жестокостью, отсутствием рационального диалога между главным героем и окружением. Для Ф. Кафки абсурд неизбежен, он захватывает каждую деталь существования. Писатель утверждает, что человек, несмотря на смертность, достоин существовать в этом мире, а его жизнь несомненно имеет смысл. Тем не менее, в художественном мире Кафки главный герой всегда страдает, автор демонстрирует трагичное положение человека в мире.

В рассмотренных нами произведениях были обнаружены различия в ключевых идеях. А. Камю и Ж.-П. Сартр утверждают, что жизнь иррациональна и бессмысленна. Ф. Кафка же, напротив, в своем рассказе заявляет, что жизнь каждого человека имеет цель на земле, и каждое существо заслуживает гуманного отношения. Образ комнаты, в которой главные персонажи оторваны от внешнего мира и лишены свободы, является общим для рассмотренных нами произведений А. Камю, Ж.-П. Сартра и Ф. Кафки.

Художественные произведения имеют общие и отличительные формы проявления абсурда. Общими для романа «Посторонний» А. Камю, пьесы «За закрытыми дверями» Ж.-П. Сартра и рассказа «Превращение» Ф. Кафки являются отсутствие экспозиции, мотив закрытого пространства, отчуждения, жестокости и внутренний конфликт персонажей. Для произведений французских писателей общим стало наличие антиномий или двусмысленности. Произведения Кафки и Камю объединяет трагичность повествования. Однако каждое произведение имеет свои уникальные особенности: подмена понятий и искажение пространства и времени в романе «Посторонний» А. Камю, двухаспектное существование персонажей в пьесе «За закрытыми дверями» Ж.-П. Сартра, описание метаморфоз главного героя и наличие мотива страха в рассказе «Превращение» Ф. Кафки.

Таким образом, цель, которая заключается в выявлении общих и отличительных мотивов и ключевых образов, формирующих понятие «абсурд» в произведениях XX века французских авторов А. Камю, Ж.-П. Сартра и немецкоязычного автора Ф. Кафки, является достигнутой.

## Список источников

1. Аасадзаде Расима Фархад гызы. Проблема личности в творчестве Ф. Кафки // Ученые записки. Том 30. – 2019. С. 232–236.
2. Буренина О.Д. Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина. Абсурд и вокруг // сб. ст. М.: Яз. слав. культуры, 2004. – 224 с.
3. Буренина О.Д. Абсурд в литературе, искусстве и кино // Материалы конф. молодых ученых. Цюрих – Челябинск, 25-26 мая 2018 / под ред. О. Бурениной-Петровой, Е. Пономаревой, Т. Семьян. – Челябинск : Цицеро, 2018. – 160 с.
4. Давлеткужина Д.И. Влияние общества на личность в творчестве Франца Кафки (на примере новеллы «Превращение») // Инновации. Наука. Образование. – 2020. С. 2596-2601.
5. Евдокимова Е.А. Ф. Кафка. Абсолют и ничто // Преподавание языков и культур в парадигме гуманитарного образования. Сборник статей II Международной научно-практической конференции. – Москва, 2019. С. 348-355.
6. Ишанова Е.В. Абсурдный герой в абсурдном мире Гоголя и Кафки. Родственность и различия проблематики произведений // Вестник науки и образования. – 2018. – 3 с.
7. Кельдасов Т.Д. Концепция абсурдизма в идеях Альбера Камю // Modern Science. – Иркутск, 2019. С. 182-185.
8. Ключев Е.В. Репуха: литература абсурда и абсурд литературы. – М.: «Луч», 2004. – 384 с.
9. Кравченко Л.В. К вопросу об изучении форм проявления страха смерти // Гуманизация образования. – Сочи, 2018. С. 64-68

10. Красавский Н.А. Концепты «страх» и «жестокость» в новелле Франца Кафки «Превращение» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2016. – № 8(62): в 2-х ч. Ч. 2. С. 100-103.
11. Лапатин В.А. Два подхода к феномену абсурда в отечественном философско-гуманитарном дискурсе // Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки. – Санкт-Петербург, 2014. С. 136-144.
12. Лобанова Е.И. Абсурд в духовной сфере жизни общества и способы его преодоления // Пед. образование и наука. 2012. № 12. С. 32–37.
13. Лобанова Е.И. Абсурд: к трактовке понятия // Симб. науч. вестн. 2011. № 1 (3). С. 179-182.
14. Лобанова Е.И. Абсурдизм как социальный феномен // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук – Волгоград, 2012. – 4 с.
15. Лоренц В.В., Вертела А.Е. Лингводидактический потенциал произведения Ф. Кафки «Die Verwandlung» // Евразийское научное объединение. – Омск, 2020. С. 316-319.
16. Морозов И.В. Пьеса «За закрытыми дверями»; к проблеме психоанализа у Ж.-П. Сартра // Мир науки, культуры, образования. № 5 (54). – 2015. С. 348-350.
17. Морозов И.В. Философско-психологическая проблематика пьесы Ж.-П. Сартра «За закрытыми дверями» // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. – Москва, 2016. С. 113-118.
18. Орлова Е.А. Понятие абсурда в философии экзистенциализма // Материалы международной научной конференции. В 3-х томах. Том 3. Под редакцией С.И. Бугашева, Ю.В. Ватолиной, А.С. Минина. – Санкт-Петербург, 2022. С. 285-288.
19. Перцев М.И. Философия абсурдизма Кафки и современное общество // Современные проблемы динамики культуры в социальной и культурной



- антропологии. Материалы всероссийской научно-практической конференции молодых ученых, аспирантов и студентов. Под редакцией Е.А. Когай. – Курск, 2020. С. 54-58.
20. Приходько С.В. Проблема абсурда в философии А. Камю // Актуальные вопросы развития современного общества. Том 2. – Курск, 2012. С. 81-84.
21. Сартр Ж.-П. Объяснение «Постороннего // «Называть вещи своими именами», М., 1986. – эл. текст.
22. Толмачев В.М., Седельников В.Д., Иванов Д.А. и др. Зарубежная литература XX века // Издательский центр «Академия». Учебное пособие в 2-х томах. Том 2. Под редакцией В.М. Толмачева. – М., 2003. – 362 с. – эл. текст.
23. Федосеев А.Г. Философский абсурдизм в творчестве Альбера Камю // *Advanced science*. Сборник статей VI Международной научно-практической конференции. – Пенза, 2019. С. 179-183.
24. Чарская-Бойко В.Ю. К вопросу о концепции абсурда и нонсенса в европейской традиции // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. С. 215-218.
25. Чернорицкая О.Л. Поэтика абсурда [электронный ресурс] / «Самиздат» – 2002. URL: [http://samlib.ru/c/chernorickaja\\_o\\_1/ansurd.shtml](http://samlib.ru/c/chernorickaja_o_1/ansurd.shtml) (дата обращения: 18.01.2024)
26. Ярычев Н.У. Абсурдность мира и философия бунта Альбера Камю // Экономические и гуманитарные исследования регионов № 3. – 2020. С. 174-180.
27. A. Camus. *L'étranger. La peste*. Ред. С. Великовский. Издательство «Прогресс». – Москва, 1969. – 336 с.
28. C. Minor. Sartre and the Absurd // *The Routledge Companion to Absurdist Literature*. 2024, pp.120-127.

29. F. A. Odonkor. Raison irraisonable de Meursault : défis e perspectives de l'existentialisme camusien dans l'Étranger // University of Education. Department of French Education. 2022, pp. 55-69
30. F. Kafka. Erzählungen // Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig. 1978 (Auswahl). 296 s.
31. J.-F. Louette. Sartre et la mort : « Le mur » et après // Études françaises, 2013. 17 p.
32. J.-P. Sartre. Huis clos. Les mouches // Brodard et Taupin. Paris, 1969. 192 p.
33. L. Straehler-Pohl. The Kafkaesque and the Absurd – Fear and Hope in the Writings of Franz Kafka and Albert Camus // Dalhousie French Studies, 2022.
34. M. N. Macharia. The Incomprehensibility of Life: An Analysis of Albert Camus' the Stranger // International Journal of Philosophy. 2022, pp. 69-77.
35. M. Peters. Kafka as Literature of the Absurd // The Routledge Companion to Absurdist Literature. 2024, pp.53-62.
36. N. De Costa. The Absurd and Revolt: A Study of Absurd Heroes in Selected Fiction by Albert Camus // KALAM – International Research Journal. South Eastern University of Sri Lanka. Sri Lanka, 2020, pp. 41-48.
37. N. Selina. Existential Plight Of Gregor Samsa In Franz Kafka's The Metamorphosis // International journal of research and analytical reviews. Bangladesh, 2023, pp. 415-421.
38. S. Sztajnberg. Les enfers de Jean-Paul Sartre // Tel Aviv University, 2018. 20 p.
39. S. Yazdani. Concept of Absurd Hero in Kafka's Works // Conference: International Conference on Literature, Language & Linguistics. Greece, 2021. 19 p.