

УДК 821. 133.1
ББК 84. 4ФР
С 20

ЭКЗИСТЕНЦИАЛИСТСКАЯ ПОЭТИКА ДРАМЫ ЖАНА-ПОЛЯ САРТРА «ЗА ЗАКРЫТОЙ ДВЕРЬЮ»

© 2011 А. А. Шевченко, М. В. Самсонова

Пермский государственный университет

Поступила в редакцию 22 октября 2010 года

Аннотация: За основу художественной интерпретации были взяты философские тезисы Жана-Поля Сартра и его экзистенциалистская концепция. Были исследованы ведущие положения, базовые понятия и категории авторских философских изысканий, доминанта экзистенциалистской проблематики творчества французского писателя. Текст драмы рассматривался как образец теснейшей интеграции литературы и философии, как демонстрация авторских философских постулатов. Статья снабжена примерами, цитатами из текста произведения, подтверждающими положения экзистенциалистского метода Сартра. Основные аспекты самой философии писателя освещены с позиции литературной критики. В статье представлены трактовки, мнения и оценки философской концепции Сартра, выявлены их значимость и художественное своеобразие.

Ключевые слова: Жан-Поль Сартр, экзистенциализм, драма, тема «другой», свобода, экспериментальная форма.

Abstract: The basis of fiction interpretation consists of philosophic theses of Jean-Paul Sartre and his existencial conception. The main states, concepts and categories of philosophic researches of the author, dominant idea of existencial problematic of the french writer's creation were investigated. The text of the drama was viewed as the example of close integration literature and philosophy, also as representation of author's philosophic postulates. The article has examples and quotes from the text confirmed states of existencial method of Sartre. The main aspects of the writer's philosophy are covered from the position of literary critics. Treatments, opinions and estimations of philosophic conception of Sartre are introduced in the article, also the meaning of these opinions and fiction originality are revealed.

Key-words: Jean-Paul Sartre, an existentional philosophy, the drama, the topic of "the other", a freedom, an existentional form.

В середине XX века появилось новое философское направление — **экзистенциализм**, которое пропагандировало свои взгляды не только в трактатах, статьях или философских эссе, но и в литературе. Создателями школы французского экзистенциализма являются **Жан-Поль Сартр** (Jean-Paul Sartre), **Симоне де Бовуар** (Simone de Beauvoir) и **Альбер Камю** (Albert Camus).

Экзистенциализм Жана-Поля Сартра во многом уникален и опирается на свои базовые понятия и определения. Философская диалектика Сартра специфична, а модели построения действительности сведены к комбинациям из минимального количества составляющих. Сартр далёк (будучи представителем атеистического отвлечения) от экзистенциальной философии Ясперса, Марселя и Н. Бердяева, которые, в силу своих теологических воззрений, рассматривали философские проблемы в аспекте религиозно-

© Шевченко А. А., Самсонова М. В., 2011

нравственных ценностей; далёк и от смешения экзистенциалистских концепций в философии Альбера Камю, с его философской установкой на осмысление «граней несчастного сознания».

Философия Жана-Поля Сартра генетически связана с феноменологией Гуссерля (рассмотрение человека как феномена в различных проявлениях) и экзистенциализмом Мартина Хайдеггера и представляет собой «истолкование человеческой жизни»: «Человек занимает у Сартра особое место в мире, его нельзя сравнивать и смешивать со всеми прочими объектами» [1, 7].

С.И. Великовский пишет о творчестве Жана-Поля Сартра: «В сочинениях Сартра обнажена напряжённая саморефлексия трагико-гуманистического мировидения» [2, 11]. Именно трагический пафос и критическая направленность послужили импульсом к развитию художественного и творческого метода Сартра: «Трагическая диалектика у Сартра положила начало экзистенциалистской диалектике» [1, 6].

Драма «За закрытой дверью» (“Huis clos”) написана Жаном-Полем Сартром в 1943 году, в тяжёлое, переломное время, время свирепствовавшей второй мировой войны. Испытав участь узника немецкого заточения, Сартр становится борцом движения Сопротивления, выступавшего за свободу и независимость Франции и призывавшего к созданию нового общества, основанного на братстве и общем экономическом равноправии при гарантии подлинной свободы личности.

Первоначально, по замыслу Сартра, драма называлась «Другие», и уходила своими мощными истоками и символикой в «Бытие и ничто». Л.Г. Андреев замечает: «За «Мухами» последовала драма «За закрытой дверью», которая примыкает к «Бытию и ничто» столь плотно, что кажется наглядным пособием по трудной философской теме, теме «Других». Так и называлась первоначально эта пьеса Сартра» [3, 155]. Заменяв название, Сартр оставил нетронутой философскую «начинку» драмы, а связь с первоначальным названием легко восстанавливается из контекста. «За закрытой дверью» была поставлена 10 июня 1944 года в парижском театре «Вьё Коломбье»; режиссёром постановки стал Раймон Руло, роль Гарсэна исполнил Мишель Витольд, роль Инэс — Тая Балашова, а Габи Сильвия сыграла Эстель.

Сегодня «За закрытой дверью», в силу своей содержательной мощи с акцентом на философскую интерпретацию и структурной незатейливостью (действие — один акт, минимум декораций), является одной из самых репертуарных пьес Сартра.

Сама по себе драма, как ни одна другая, стилизована под классицистические каноны, с соблюдением принципа трёх единств — единства

действия (три главных образа; отсутствие большого количества второстепенных персонажей; одна сюжетная линия, связанная со взаимоотношениями между главными героями), единства места (герои находятся в комнате, выход из которой невозможен, в замкнутом пространстве, «за закрытой дверью»), единства времени (время действия драмы — один акт; категория времени подвержена художественной трансформации: герои не ощущают время, они могут лишь догадываться; время то словно останавливается, то пролетает с неумолимой скоростью, проецируя существование героев в сферу бесконечности): «Простота и предельность делают «За закрытой дверью» самым выразительным образцом следования классицистическому жанру в театре Сартра; «единства» здесь торжествуют, определяя сгущенный драматизм этой миниатюры: всё происходит в одном месте, из которого нет выхода, как из тюрьмы, в одно мгновение, через одно, стремительно развивающееся действие» [3, 157].

Художественный эксперимент Сартра заключается в том, что он помещает героев именно в замкнутое пространство, где человеческие взаимоотношения демонстрируются во всех уродливых и чудовищных проявлениях, угнетающих дух свободы человека.

Экспериментальный характер драмы заключается и в её структурном воплощении: пьеса состоит из одного акта, в котором происходит постепенное введение в мир художественного произведения героев, взаимоотношения и взаимодействие которых отражают истинный авторский замысел в духе философии экзистенциализма.

Поместив героев в замкнутое пространство, Сартр создаёт для них «пограничную ситуацию»: «пограничная ситуация — выражение непоправимой абсурдности бытия, абсолютной пустоты, — именно в переживании ситуации подобного рода человек может обрести подлинное существование и как бы вернуться к самому себе — тому, каким он призван быть» [4, 1030]. «Пограничная ситуация» в драме выражена с максимальным акцентом: герои находятся взаперти в комнате, где нет ни окон, ни зеркал, в гостиной в стиле II Империи, из которой нет выхода, так как уже больше некуда идти. В этих условиях происходит встреча героев (Гарсэн, Инэс, Эстель), развитие их отношений, развёртывается основной философский конфликт драмы, связанный с темой «Других»: «За закрытой дверью» — «театр ситуации», которая до предела проста: трое в одной комнате, в одно мгновение их жизни, т. е. жизни после смерти, в мгновение их «отсутствия» [3, 157].

Три главных героя — основные носители драматического действия. Они объединены общностью прошлого, хотя незнакомы друг с другом в

жизни. Они приносили страдания близким людям и поэтому вынуждены расплачиваться за содеянное в той, «земной» жизни теперь. В этом выражается важнейший постулат экзистенциалистской концепции Сартра: **человек ответственен за своё существование**: «существование предшествует сущности: человек ответственен за то, чем он становится» [1, 38]. Человек обретает своё бытие лишь в ходе своих взаимоотношений с предметами или другими лицами внешнего мира, причём эти отношения не сводятся лишь к отношениям абстрактно-познавательным.

Первым в комнате в сопровождении **коридорного** (единственное второстепенное лицо, появляется в нескольких сценах, выполняет функцию «проводника») появляется **Гарсэн**. Первоначально фигура героя окрашивается иронически: он видит гостиную в стиле **II Империи и бронзовую статуетку**: «А где же кол, жаровни и медные воронки?» [5, 506], — спрашивает Гарсэн, не увидев обычных атрибутов ада, вспоминая при этом о своей зубной щётке. Обстановка мебелированной комнаты, без окон и зеркал, с постоянным светом не вызывает у героя удивления: «Со временем к этой обстановке можно привыкнуть» [5, 505], — заключает Гарсэн. Сам себя он характеризует следующим образом: «Я всегда попадал в ложные положения; я это обожаю» [5, 505]. Жизнь мыслится Гарсэну «жизнью без просветов». «Я привожу в порядок свою жизнь» [5, 517], — так Гарсэн говорит о своём пребывании в комнате. В одном из первых эпизодов появляется один из ключевых мотивов всей драмы, **мотив взгляда**: Гарсэна убивает «невыносимая и грубая назойливость взгляда» коридорного. Постепенно ситуация и собственное положение начинают вызывать страх у Гарсэна.

С появлением **Инэс** возникает второй основной мотив драмы — **мотив зеркала** и сопряжённые с ним **образы людей-зеркал**: «Я знаю, что я говорю; я посмотрела на себя в зеркало» [5, 512], — утверждает Инэс. Зеркалом для неё стал Гарсэн: она увидела в его судьбе отражение своей. Герои оказываются похожими друг на друга, они оба заставляли страдать близких им людей, так Инэс говорит о себе: «Мне необходимы для жизни страдания других... факел в сердце. Когда я одна, я угасаю» [5, 533]. Всматриваясь в Гарсэна, она видит его страх перед предстоящим. «Вы здесь не один и не имеете никакого права навязывать мне проявления вашего страха. Страх годился в прошлом, когда у нас была надежда» [5, 513-514], — говорит Инэс, обозначив противостояние с Гарсэном и одну из важнейших философских доминант Сартра — **акцент на прошлое**. Это основополагающая темпоральная категория по Сартру: он акцентирует внимание на времени ответственности за уже прожитую жизнь (прошлое).

Третьей в комнате появляется **Эстель**. Увидев Гарсэна, закрывшего лицо руками, она принимает его за Другого. Но Эстель ошиблась, встречи с человеком, увидеть которого здесь она боялась, не произошло. Осознавая сложность ситуации и понимая, что царящая вокруг атмосфера — это ад, Эстель предлагает остальным называть себя «отсутствующими». Она не стала «распознавать» ни Гарсэна, ни Инэс, не стала искать в них себя, она придала значение лишь внешним акцентам, внешнему облику комнаты: «Всё здесь уродливое, жёсткое, угловатое. Я ненавидела углы» [5, 520]. **Мотив зеркала** оказался связан и с Эстель, здесь зеркало оказалось максимально приближено к авторскому замыслу, но реакция героини в жизни была ошибочной, фальшивой, как фальшивым было и всё то, что её окружало, фальшивой, какой была и она сама: «Я видела себя глазами других, и это меня развлекало» [5, 525].

Все три героя оказались вместе: журналист-писатель с сомнительным прошлым — **Жозеф Гарсэн**, лесбиянка-интеллектуалка, работающая на почте — **Инэс Серано** и «благородная» авантюристка с притязаниями на звание красавицы — **Эстель Риго**.

Только Инэс осталась верна себе, она не стала скрывать пороки земной жизни, Гарсэн и Эстель их утаили. Но здесь, в комнате, каждый видит насквозь Другого. Распознав истинную суть двух Других, Инэс вешает на них «**ярлыки**», «**этикетки**»: «герой» (Гарсэн) и «святоша» (Эстель).

С формированием взаимоотношений на передний план в качестве художественной доминанты выдвигается **тема Других**.

Понятие «**Другой**» прочно закрепилось в системе взаимоотношений философской модели Сартра. Однако у Сартра «Другой» — не созидательная, а разрушительная сила: «Рассматривая проблему «**бытия-для-другого**», мы сталкиваемся с внутренним разладом» [6, 161]. Взгляд «Другого» может превратить человека в объект, разрушить его единение с окружающим миром, ввергнуть человека в пустоту, расщепляя его при этом на простейшие, лишённые всякой закономерности, элементы. Происходит своеобразное «**овеществление**» человека, а духовная эволюция сменяется регрессивной тенденцией: «**бытие-для-себя**», как единица более высокого уровня, распадается на элементарные составляющие «**бытия-в-себе**». «**Бытие-для-другого**» приводит к утрате человеком истинного существования.

Другой способен разглядеть истинную суть человека, заставить его страдать. Каждый из героев является Другим для другого. Герои способны чувствовать, проникать в сознание друг друга, вешать друг на друга «ярлыки». В связи с темой Других функционируют в драме образы **палача** и **зер-**

кала. Гарсэн, Инэс и Эстель — все они палачи друг для друга, они судят другого человека, «казнят» его за земные пороки, акцентируют внимание на изъянах, на недостатках, на отрицательных характеристиках: «Здесь не хватает только палача; они просто экономят на обслуживающем персонале, как в столовых самообслуживания — клиенты всё делают сами... каждый из нас будет палачом для двоих других» [5, 523], — говорит Инэс. Палачом может быть не только человек, которого другой обрёл на страдания, но и человек посторонний, оказавшийся простым наблюдателем, взгляд которого разрушает «крупные нити сознания».

Гарсэн, Инэс и Эстель ещё и люди-зеркала друг для друга: они не могут видеть себя сами, но могут видеть друг друга со стороны: «Люди-зеркала сводят человека к видимой поверхности, «судят по одежке»; в общении немедленно формируется отношение, возникают взаимоотношения» [3, 158]. Взгляд Другого редко бывает созидательным, чаще он имеет разрушительную направленность. Инэс, питая глубокую симпатию к Эстель, открыто предлагает ей: «Хотите, я буду вашим зеркалом?» [5, 525]. В Гарсэне Инэс видит трусость, его жалкие страхи — порок, одолевавший героя в земном мире: «Ты — воплощение собственной жизни» [5, 554], — заключает Инэс. Теперь всё существование Гарсэна подчинено одной цели — доказать, что он не трус, что он оставил это позорное чувство в жизни, отрицать мнение Инэс, ведь как говорил сам Жан-Поль Сартр: «отрицание расцветивает мир, отливает цветами радуги на вещах» [см. 1, 24]. **Категория отрицания** является одной из ключевых в философской системе Сартра. Поэтому Гарсэн обращается к Инэс: «Ты ведь меня ненавидишь, если ты мне поверишь — я спасён» [5, 553], но та остаётся непреклонной. В данном контексте выражается один из основных философских тезисов Сартра: **истина приравнивается к субъективности**. Гарсэн пытается добиться правды и у Эстель, но по-иному, сквозь призму любовного чувства, так как Эстель, по природе своей, нуждается в нём.

Постепенно герои рассказывают о своих пороках и земных «преступлениях», ведь утаить «страшные» тайны от пронзительного взгляда Другого невозможно: «Мы обнажены... Обнажены до костей, и я вижу вас насквозь, до самого сердца» [5, 538], — говорит Гарсэн. Он заставил страдать свою жену, изменял ей, издевался: «У неё глаза жертвы... у этой женщины призвание быть мученицей. Ах, как она меня раздражает!» [5, 517], — говорит Гарсэн о своей жене. Умер же герой «от двенадцати пуль» за попытку дезертировать.

Инэс «увела» жену у собственного двоюродного брата, который был «несчастливым, уязвимым малым», даже погиб он курьёзно, попав под трам-

вай. «Я вообще не выношу мужчин» [5, 518], — говорит Инэс, подтверждая свои нетрадиционные любовные наклонности. Но девушка (**Флоранс**) страдала, угрызения совести из-за смерти мужа совсем замучили её, и однажды ночью она открыла в комнате газ. На следующее утро они с Инэс не проснулись...

Эстель — единственная, кто до последнего пыталась скрыть «страшную правду жизни»: «Разве не лучше думать, что мы все попали сюда по ошибке?» [5, 521], — спрашивает Эстель. Но Другие способны раскрыть все тайны, все секреты, распознать то, что пытаются усердно скрыть. И вот уже стало известно, что Эстель выбросила из окна своего внебрачного ребёнка, что стало причиной самоубийства его отца — любовника Эстель, и всё ради того, чтобы спасти брак с очень богатым человеком, годящимся ей в отцы. «Если бы вы знали, как я вас ненавижу» [5, 536], — говорит Эстель после её допроса двум Другим.

Если Эстель до последнего пытается убедить себя в том, что её нахождение здесь, в комнате, это «ошибка», то Гарсэн настаивает, что «случай объединил» трёх героев в комнате: «Это случайность. Они поселяют людей куда придётся, по мере поступления» [5, 519]. Однако истина остаётся за Инэс: «Уверяю вас, всё подстроено; всё до малейших деталей, очень тщательно; эта комната нас ждала... И мы специально подобраны...» [5, 520], объясняя это тем, что «здесь все свои... мы все убийцы»: «Люди страдали из-за нас до самой нашей смерти. А сейчас надо расплачиваться» [5, 522]. Гарсэн пытается пробудить коллективный дух: «Мы должны вместе проиграть или вместе выиграть» [5, 536], — но сам понимает абсурдность сказанного: «Сколько бы не бежали, мы никогда не догоним друг друга, как карусельные лошадки... Они обо всём позаботились» [5, 538]. Они здесь — **строители ада**, подготовившие эту **пытку взглядом Другого**: «Пусть лучше побои, кнут, оспа, чем эта умственная пытка, этот призрак страдания» [5, 552], — жалуется Гарсэн; «...даже моё лицо вы у меня украли: вы видите его, а я нет!» [5, 529], — апеллирует к Другим Инэс.

Характерной особенностью героев является то, что некоторое время они способны видеть земные события, связанные с ними, но здесь их ждут страшные разочарования: Гарсэна критикуют в редакции, называют его трусом, бездарностью, отрицают его писательский талант; комнату, в которой Инэс провела лучшие моменты своей жизни, начинают сдавать в аренду; а подруга Эстель рассказывает её мужу всю правду о ней, и всё дело заканчивается флиртом мужа и подруги...

Сартр нанёс здесь сокрушительный удар по героям, лишив их самого дорогого, что оставалось у них в жизни, сделал их **жизнь** полностью «за-

вершённой»: теперь герои уже ничем не связаны с ней, и дар видеть происходящее улечивается в одно мгновение. Гарсэн предвидел это: «Скоро мы будем голые как черви» [5, 529].

Теперь обитатели комнаты **знают всё друг о друге и сознаются в этом**: «Вы оба не заблуждайтесь на мой счёт, вы знаете, что я дрянь» [5, 540], — обращается Эстель к Гарсэну и Инэс; **зависят друг от друга**: «Я в твоих руках, но и ты в моих» [5, 555], — говорит Гарсэн, обращаясь к Инэс; **находятся «под прицелом» Другого**: «Я только взгляд — и я тебя вижу, я лишь бесцветная мысль — и я о тебе думаю» [5, 555], — отвечает Инэс Гарсэну.

Дверь из комнаты всё же открывается после гневного припадка Гарсэна, разъярённого суждениями и оценками Инэс, но ни один из героев не выходит: «Путь свободен, что же нас держит? Помрёшь со смеху! Мы неразлучны!» [5, 552], — восклицает Инэс. Адская жара (**мотив жара, жары**) врывается в комнату, где атмосфера и так напоминала «жаровню», была накалена до предела. Коридор — словно следующий круг ада, где страдания грешников ещё более суровы.

Оставшись в комнате, Гарсэн думает, что сумел избавиться от позорного «клейма», звания труса, но это оказывается неважным в контексте всего происходящего, ведь герои теперь обречены на **вечное сосуществование** вместе в этой комнате, где «**повсюду ловушки**». Недаром в конце драмы все герои повторяют одно и то же слово «**навсегда**», и это «**навсегда**» — **это их ад**.

Главный авторский замысел, суть всей драмы передана, сконцентрирована во фразе Гарсэна: «Эти пожирающие взгляды. Так вот он какой, ад! Ад — это Другие!» [5, 556].

В финале драмы герои осознают своё «**наказание**» и словно сходят с ума: хохот и истерический смех сменяются молчанием.

Последняя фраза драмы, фраза Гарсэна: «Ну что ж, продолжим!» [5, 557], — подводит своеобразный итог, вбирает в себя истинную суть: герои ввергнуты в бесконечную пытку друг другом, с которой остаётся лишь смириться; появляется **мотив круга**: всё действие начинается словно заново, повторяется; существование героев не случайно идёт по кругу, ведь именно эта фигура образует ад, одну из «ниш», «комнат» которого заняли Гарсэн, Инэс и Эстель...

Художественные детали, введённые в текст повествования, существенны и колоритны: **сломанный звонок** не срабатывает, когда Гарсэн пытается нажать на него; **статуэтка** на камине успокаивает Гарсэна в минуту душевного порыва, так как он не смог передвинуть её с места; **диваны** в комнате расставлены так, что герои, сидя на них, постоянно видят друг друга и даже **нож для разрезания бумаги** пригодился: им Эстель пытается

убить Инэс. И всё это происходит в страшной, изнуряющей, адской жаре.

Тема любви в драме также выдержана в традиции философской концепции Жана-Поля Сартра. **Любовь** — это модель отношений между людьми, в которой каждый из партнёров стремится завладеть свободой другого, превратить его в вещь. В.Н. Кузнецов исследует понятие любви в экзистенциалистской теории Сартра: «Сартр подробнейшим образом анализирует различные аспекты любви... Её смысл, по мнению Сартра, заключается в желании человека ассимилировать сознание «Другого» как бытие его свободы» [7, 145]. Любовь угнетает свободу, упраздняет её, накладывает ограничения на человека. Результатом противоборства свобода — любовь является возникновение уродливых, извращённых форм любви, что свидетельствует о сокрушительном поражении свободы под непосильным гнётом любовного начала.

Порочная любовь Инэс отпугивает, страшит Эстель: «От меня осталась одна оболочка — и эта оболочка не для вас» [5, 543], — сопротивляется Эстель. Она пытается найти помощь и защиту у Гарсэна и удовлетворить тем самым свою потребность в мужчине: «Подбери меня, прими меня в своё сердце — увидишь, я буду милой» [5, 542]. Последний связывается с Эстель, чтобы отомстить Инэс, а та, в свою очередь, продолжает свои рассуждения об истинной сущности Гарсэна. Герои оказываются вовлечены в опасный круговорот, где любовь позиционируется лишь как **орудие мщения**, как **извращённая форма взаимоотношений** или как **физиологическая потребность**. Каждый из героев пытается завладеть другим посредством любви, так Эстель открыто предлагает Гарсэну: «Отомсти ей (Инэс)!.. Обними меня крепче, Гарсэн, она подохнет от злости» [5, 555]. Герои пытаются управлять, манипулировать друг другом, что приводит к утрате свободы, порабощению, что знаменует собой «катастрофу человеческого бытия», крах истинного человека.

Проблема свободы — центральная в экзистенциалистской концепции Сартра. Свобода есть неперемное условие каждого человеческого поступка, ведь человек не может не быть свободным. Сам Жан-Поль Сартр говорил: «Мы есть свобода, осуществляющая выбор, но мы не выбираем, быть ли нам свободными; на свободу мы обречены» [см. 8, 444]. **Свобода** позиционируется как неотъемлемый атрибут человека, управляющий его установками и духовными позициями: «Свобода есть такое свойство человека, которое неотъемлемо от него» [1, 13]. **Свободный человек** — идеальная проекция в философии Сартра, фундаментальный элемент бытия.

Человек и судьба в творчестве Жана-Поля Сартра оказываются в тесном переплетении: «Нет такой судьбы, которую человек не мог бы преодолеть» [1, 42]. Человек, который живёт, априори преодолевает судьбу, изменяет её посредством способности к отрицанию и ощущения внутренней личностной свободы.

Но «За закрытой дверью» опровергает постулат автора, и это его сознательный замысел, объясняющийся с точки зрения экспериментальной художественной формы воплощения содержания: «Мир Сартра, лишённый устойчивости, может привести экзистенциалистского человека, как к горестной самоизоляции, так и к ослеплению действительностью, которая лишается внутреннего пафоса и сущностных ориентиров» [6, 165].

Бытие человека после смерти становится трагичным, происходит **«разрыв бытийных связей», утрата жизнеутверждающего пафоса, пафоса переустройства мира:** «Угрюмая экзистенциалистская этическая рефлексия, в которой совершенно угасла непосредственная радость бытия, питает творчество Сартра» [9, 237].

Герои драмы – «мёртвые люди» и в прямом, и в переносном значениях. Земные «преступления» и пороки привели их в ад, они уже прожили жизнь, а значит, не являются носителями активного начала, они не способны больше «переустроить» свою судьбу, ведь они уже доиграли свою земную роль до конца, каждый в своём амплуа: «Сартр сделал судьбу героев поистине трагической – никакая воля ничего не может поделать с неодолимым приговором завершившейся жизни...и Гарсэн, и Инэс, и Эстель уже состоялись, стали прошлым» [3, 163].

*Шевченко А. А.
Пермский государственный университет.
Студент 3-его курса факультета современных
иностранных языков и литератур/*

*Самсонова М. В.
Пермский государственный университет.
Профессор кафедры романской филологии.*

ЛИТЕРАТУРА

1. Стрельцова Г.Я. Критика экзистенциалистской концепции диалектики / Г.Я. Стрельцова. – М. : Высш. школа, 1974. – 128 с.
2. Великовский С.И. В поисках утраченного смысла. Очерки литературы трагического гуманизма во Франции / С.И. Великовский/ – М. : Художественная литература, 1979. – 201 с.
3. Андреев Л.Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век / Л.Г. Андреев. – М. : Гелиос, 2004. – 416 с.
4. Исаев А.А. Экзистенциализм / А.А. Исаев // Культурология. Энциклопедия. – Т. 2 / под ред. С.Я. Левит. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – 1184 с. (Серия «Summa culturologiae»).
5. Сартр Жан-Поль Пьесы : пер. с фр. / Жан-Поль Сартр. – М. : Гудьял-Пресс, 1999. – 560 с. (Серия «Театр»).
6. Mounier Emmanuel. L' espoir des desesperes. Marlaux. Camus. Sartre. Bernanos / Emmanuel Mounier. – М. : Искусство, 1995. – 239 с.
7. Кузнецов В.Н. Жан-Поль Сартр и экзистенциализм / В.Н. Кузнецов. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1969. – 288 с.
8. Зенкин С.Н. Жан-Поль Сартр / С.Н. Зенкин // Культурология. Энциклопедия. – Т. 2 / под ред. С.Я. Левит. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – 1184 с. (Серия «Summa culturologiae»).
9. Киссель М.А. Философская эволюция Ж.-П. Сартра / М.А. Киссель. – Л. : Лениздат, 1976. – 239 с.

*Shevchenko A. A.
Perm State University.
3rd year student of the faculty of
Modern Foreign Languages and Literatures.*

*Samsonova M. V.
Perm State University.
Professor of the Roman philology department.*