УДК 840 – 3.06

“СТОРОННІЙ” А.КАМЮ. РОЗДУМИ ПРО АБСУРДНИЙ РОМАН

Рикун І.П., аспірант

Запорізький державний університет

Творча спадщина Альбера Камю, французького письменника, публіциста, мислителя двадцятого століття, вимагає особливого вдумливого читача. Читання, що не сягає за межі вираженого в слові та стискає сприйняття в рамки єдино можливої інтерпретації, виявляє надзвичайно убогу сухість мови та однорівневу заданість творів Камю. Однак, зовні прозора тканина художньої оповіді просочена глибокою філософською ідеєю і приховує багаторівневу організацію твору. Камю й сам визнає в есе, присвяченому творчості Ф. Кафки, що “ … автор насправді промовляє неодмінно більше, ніж мав намір сказати.”

Сучасне уявлення про художній твір як комунікативний акт, процес взаємодії між текстом, автором і читачем вимагає при декодуванні багатопланової структури творів Камю звернення до філософсько-літературної традиції Західної Європи, що сформувала світогляд письменника та утворила глибинний підтекст його романної творчості та новелістики. Оригінальне авторське світосприйняття, свідоме втілення інтелектуальних парадигм західноєвропейської культури, їх творче осмислення, маніпулювання текстами власними та інших авторів, цитування, пародіювання, неусвідомлене наслідування вже існуючих літературних текстів складають сферу підтексту художніх творів Камю.

Становлення філософської думки Камю – від “Міфу про Сізіфа” / есе про абсурд, пройнятого нігілістичним пафосом/ до “Бунтівливої людини” / історії ідеї політичного та метафізичного бунту проти несправедливості людської долі/ та численних філософських есе, проголосивших ідею нетрансцендентної духовності людини - супроводжувалося значними змінами у творчій позиції письменника. Складний шлях довжиною в життя подолав А.Камю від першого, так і не опублікованого роману “Щаслива смерть”, романів “Сторонній”, “Чума”, “Падіння” до новел збірки “Вигнання та царство” і незавершеного епічного твору “Перша людина”.

Творчій свідомості Камю притаманний високий ступінь взаємозумовленості логічно-понятійного та художньо-образного начал мислення. Йому належать слова: “ Бажаєш бути філософом – пиши романи.” І Камю - мислитель мав намір створити роман метафізичний, філософський, спроможний нехай не дати відповіді, принаймні поставити вічні питання людського існування.

У рамках “Міфу про Сізіфа” Камю розробляє концепцію роману як напруженої рівноваги філософських та художніх форм, як “філософії в образах”, а не в безплідних міркуваннях. Головним естетичним началом такого роману Камю визнає напружене поєднання соціального та метафізичного, пропонуючи урівноважити у творі високу трагічність із сірою буденністю, іманентний біг життя з елементами надзвичайного, непохитний абсурд з надприродною логікою. Основною метою подібних коливань є втілення у творі двоїстої людської натури. Визнаючи соціальне та метафізичне ґрунтовними принципами побудови роману, відхиляючи релігійну метафізику, Камю розробляє натомість власну – метафізику взаємозв’язку людини та світу, основні фази якої на різних етапах визначали концепції абсурду, бунту, любові.

Спираючись на свідоцтво автора в “Шведській промові” нобелівського лауреата, датованій 1957 роком, дослідницька думка виділяє три основні цикли у творчості А. Камю: цикл абсурду, бунту, любові. Перший цикл, покликаний виразити заперечення, обертається навколо теми абсурдності людського існування і складається з роману “Сторонній” /1942/, філософського есе “Міф про Сізіфа” /1942/, п’єс “Калігула” /1944/ та “Непорозуміння” /1944/.

Концепція абсурду А.Камю спирається на абсурдну тріаду - людина, наділена ясною свідомістю, нерозумний світ і поєднуючий їх абсурд. Розуміння абсурду як розладу людини та світу призводить Камю до визнання абсурдності світу і абсурдної людини, яка чітко усвідомлює абсурд, зосереджений в її власній свідомості. В основу філософсько-естетичної концепції роману “Сторонній” покладено ідею абсурду, що заперечує надособистостні цінності буття та концентрується в глибинах людської свідомості. Абсурдна свідомість вважає будь-яке пояснення світу марним – світ в силу своєї нелюдської самобутності вислизає від людини, відхиляє, лишаючись самим собою, нав’язані йому образи та схеми

людського мислення . Абсурдна свідомість, таким чином, протистоїть світу, маючи змогу відчувати на собі та відтворювати байдужість світу до людини.

У плані естетики / способів та можливостей вираження певного змісту/ абсурдна свідомість потребує відповідних творчих форм, а саме абсурдного роману, покликаного імітувати безглуздість та ірраціональність світу, нехтуючи його відображенням та розумним поясненням. Абсурдний твір ілюструє водночас відмову мислення від свого авторитету і згоду лишатися тільки свідомістю, яка відтворює зовнішній вигляд світу і втілює в образах те, що позбавлене розумності. На думку Камю, концентрація абсурду у свідомості людини спричинить появу в центрі абсурдного твору самосвідомості людини та усвідомлення нею світу.

Абсурдна естетика "Стороннього" базується на принципі "відстороненої" дескриптивності, побудованої, у свою чергу, на фрагментарності, навмисній лаконічності синтаксичних конструкцій, монтажі різних часових планів, оповіді від першої особи. Оповідь від першої особи, традиційно пов'язана з жанрами психологічної прози, за задумом Камю отримує яскравий "антипсихологічний" характер. Суб'єктивність оповідача не передбачає надзвичайної глибини душевних хвилювань і виливається в об'єктивне, вільне від індивідуально-особистостних характеристик світосприйняття. Під виглядом оповіді від першої особи перед читачем постає досвід об'єктивності та відторгненості спостерігача абсурдного світу. "Сторонній", виходячи з цього, є слово абсурдної людини про себе і про світ. Можливість почути це слово з'являється при декодуванні напруженого авторського підтексту.

Художньому втіленню "антипсихологічного" бачення світу в романі "Сторонній" сприяла феноменологія Едмона Гусерля. "Міф про Сізіфа" відхилив феноменологічну позицію світосприйняття, побачивши в ній "стрибок", хоча і не прямо до Бога, але в сферу вічного розуму. Ідея ж абсурду, покладена в основу "Стороннього", у світосприймальному плані означає категоричну відмову від надособистостних цінностей буття, трансценденції, бога. Однак, власне метод феноменології Гусерля, стверджуючий надреальність, яка задає раціональні основи пізнаваного об'єкта, співпадає в очах Камю з сутністю абсурдного підходу – відмовою пояснювати світ і лише відображати чарівне багатство байдужого до людини світу.

Гусерль вважав, що свідомість повинна зректися усіх без винятку культурних, психологічних, моральних установок і з'явитися порожньою та "чистою". У стані адекватному наївній незабрудненій первинності свідомість має змогу наче наново бачити тільки-но відкриті нею феномени світу.

"Мислити, - визначає Камю сутність феноменологічної "інтенціональності" Гусерля, - не означає уніфікувати, пояснювати явище, зводячи його до найвищого принципу. Мислити – це навчитися наново дивитися, спрямовувати власну свідомість, не випускаючи з виду самоцінності кожного образу. Свідомість не формує той об'єкт, що пізнає, вона його лише фіксує, лишаючись актом уваги" [1, 46].

У "Сторонньому" свідомість Мерсо - понад усе усвідомлення нелюдської дійсності світу. Його відлученому погляду речі з'являються в своїй природній "самості". Мерсо входить до моргу: " Je suis entré. C'était une salle très claire, blanchie à la chaux et recouverte d'une verrière. Elle était meublée de chaise et de chevalets en forme de X. Deux d'entre eux, au centre, supportaient une bière recouverte de son couvercle. On voyait seulement des vis brillantes, à peine enfoncées, se détacher sur les planches passées au brou de noix. Près de la bière, il y avait une infirmière arabe en sarrau blanc, un foulard de couleur vive sur la tête" [2, 11].

Згідно з правилами феноменологічної редукції, власні хвилювання та почуття спостерігача винесені за дужки. Він вдивляється в навколишні предмети з байдужою зосередженістю, що виявляє бездушну самостійність речей. Людська присутність зведена до чистого, ясного погляду, до порожнього усвідомлення абсолютної самодостатності матеріальних феноменів.

"Je ne vis plus que dans cette pièce, entre les chaises de paille un peu creusées, l'armoire dont la glace est jaunie, la table de toilette et le lit de cuivre" [2, 33].

Речі зафіксовані без найменших відтінків метафоричності, яка взагалі спирається на можливості людської уяви і, отже, сприяє привнесенню людського сенсу в те, що його позбавлене. Вони лише існують, висвітлені "ліхтарем" спрямованої на них "сторонньої" свідомості. Байдужість речей приховує глибинну сторонність світу людині. Байдуже дивлячись на світ, свідомість розуміє, що природа заперечує людину.

Камю підкреслював, що Мерсо у "Сторонньому" – "образ, який заперечує загальноприйняті у суспільстві установи і тим самим викриває їх нелюдську, абсурдну формальність. Це свого роду "чиста людина" [3, 31], яка ступила на тернистий шлях "святості заперечення". Визначаючи спрямованість образу Мерсо, автор відзначав його прагнення рухатися до істини, підкреслюючи при цьому: " Мова йде поки що про істину негативну, істину бути та відчувати, але без неї ніяка перемога над собою і світом неможлива" [3, 31].

Важливо, що “Сторонній” став не тільки абсурдним романом, але й романом про абсурд, який не тільки відтворював його, але й заперечував – головним чином у соціальній сфері буття. Гостра антисоціальна спрямованість “Стороннього”, втілена в надзвичайно сатиричних образах слуг закону, стала черговим слідством філософської концепції абсурду: висунувши ідею “негріховності” людини, Камю проголосив злом все, що їй протистоїть. Умоглядність подібної інсталяції в межах світоглядного конфлікту очевидна. Естетика абсурду, спираючись на відсторонений від будь-якого сенсу опис, незмінно призводила до відмови від творчості. Це була безвихідь зрозуміла і для Камю: “Я бачу, що абсурдна думка / навіть в естетиці/ веде у глухий кут. Чи можна жити у глухому куті – от у чому проблема” [4, 89]. Ідея вимагала глибокої перевірки життям.

Незважаючи на це, поява “Стороннього” у 1942 році спровокувала водночас і приголомшливий успіх і неоднозначну оцінку французької критики. Серед безлічі рецензій протягом десятиліть визначається стаття Ж.-П. Сартра “Пояснення “Стороннього” / “L’Explication de l’Etranger ”/. Сартр перший розглянув “Стороннього” в контексті філософських ідей “Міфу про Сізіфа”: “ Сторонній” побудований таким чином, щоб слугувати стислою ілюстрацією до теорій, висунутих у “Міфі про Сізіфа” [5,42], зваживши при цьому на поверхове засвоєння автором ідей К’єркегора, Хайдеггера, Ясперса: “ Камю не без кокетування наводить уривки з текстів Ясперса, Хайдеггера, К’єркегора, які він, до речі, наче не завжди розуміє” [5, 43].

Відомий релігійний мислитель Габріель Марсель, подібно Сартру, засудив духовну позицію Камю, пояснивши її побіжним читанням книг.

Разом з тим, Сартр вдається до аналізу техніки роману і звертає увагу на літературні джерела “Стороннього” / “… це Кафка, написаний Хемінгуеєм”/ [5, 48]. Сартр поспішає однак відзначити протилежність духовних прагнень Кафки і Камю: “ Кафка – романіст недосяжної трансценденції: всесвіт для нього сповнений знамень, недосяжних для розуму; у подобі речей він завжди знаходить зворотній бік.” Для Камю “ … трагедія людини, навпаки, у відсутності трансцендентності.” Автор “Міфу про Сізіфа” мав сумнів відносно існування невираженого людськими поняттями сенсу, переважаючого світ, дійсність є тільки те, що досяжне для сприйняття людини. Таким чином, Сартр впевнений, що Камю не піклувався про особливе поєднання слів, яке б спонукало підозрювати наявність недоступного для декодування нелюдського порядку: нелюдське – це лише безлад, бездушний хід речей. Саме тому Мерсо спостерігає дійсність на одному рівні, не замислюючись про існування іншого.

У Камю немає нічого непевно таємничого, збуджуючого, недомовленого: “Сторонній” – черга швидкоплинних видовищ, залитих світлом. Чистота свіжих ранків, ясні вечірні години, невблаганна спека нескінченного алжирського літа заповнюють всесвіт письменника. Тужливі нічні страхи Кафки далекі від спокійної впевненості Камю. Вперта сліпота природи звичайно дратує, але її нерозумність сприймається як відсутність розуму у речей, а людина абсурду – як гуманіст, прихильний виключно до благ цього світу. “ Je crois que j’ai dormi parce que je me suis réveillé avec des étoiles sur le visage. Des bruits de campagne montaient jusqu’à moi. Des odeurs de nuit, de terre et de sel rafraichissaient mes tempes. La merveilleuse paix de cet été endormi entrait en moi comme une marée. A ce moment, et à la limite de la nuit” [2, 178].

На присутність у творчій свідомості автора “Стороннього” художнього досвіду Кафки французька критика / Ж.Грен’є, Р.Кійо/ неодноразово звертала увагу. Взагалі пояснити зв’язок творчості Камю з Кафкою неможливо, не усвідомлюючи особливої історично-культурної атмосфери Франції на момент появи творів Кафки. Абсурдно-алогічний світ Кафки з пануючими у ньому /під цинічними масками правопорядку і справедливості/ силами свавілля увійшов у реальне життя Франції 40-х років. Французи буквально кинулися на пошуки свого Кафки, чий художній світ відповідав пережитому песимізму, відчаю, прагненню до невизначених сподівань.

У критичному есе “Надія і абсурд у творчості Франца Кафки”, датованому 1938 роком, Камю публічно не визнав світосприймальну позицію Кафки –художника, підкресливши не припустиму для себе надмірну фантастичність Кафки. Однак Камю надзвичайно приваблювало символічне звучання прози Кафки, і він неодноразово наголошував на домінуванні символічного начала в “ Сторонньому”, яке відповідало естетичним задачам роману про абсурд. Але у Кафки описувана реальність задається символом, а подія витікає з образу. Камю ж воліє до вилучення символів з конкретного життя, а не з мрій, прагне , щоб символ витікав із самої дійсності, а образ народжувався із сприйняття світу. Якщо символ не росте на ґрунті реальності, то твір мистецтва ризикує втратити будь-який зв’язок з дійсністю. Саме тому Камю ніколи не віддаляється ні від природи, ні від плоті, старанно завуальованих у Кафки.

Вплив Хемінгуея на Камю Сартр вважає більш плідним та явним, а спорідненість їх стилю - очевидною. В обох випадках критик знаходить однаково короткі рубані фрази; кожна фраза оповіді – окрема мить дійсності, чітка і замкнена власне на собі, відділена від наступної порожнечею небуття; у проміжках світ наче зникає назавжди щоб відродитися знову; кожна подібна моментальному знімку одного жесту, однієї речі; кожному наступному жесту, наступному предмету відповідає нова фраза. Але фраза Хемінгуея,

здається, виникає з небуття завдяки своєрідному дихальному спазму: стиль Хемінгуея - це він сам. Стиль Камю Сартр називає обрядовим. Взагалі, Камю імпонувала сумлінна виваженість засобів і образів вираження, що дозволяла зменшувати частку фальші і ненависті, посіяних запереченням, відчаєм і свавіллям. “Il m’a demandé si je voulais sortir avec lui. Je me suis levé et j’ai commencé à me peigner. 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. Selon Raymond, il suffisait de déclarer que la fille lui avait manqué. J’ai accepté de lui servir de témoin” [2, 58]. Митець обрав шлях до мовчання, але мовчання відносного, бо абсолютного мовчання на його думку не існує. Крізь монотонну розповідь Мерсо Сартр іноді помічає авторську манеру робити фразу розлогою, триваючою - своєрідну поетичну прозу, яка, здається, і стала для Камю оригінальним способом вислову: “ Les cris des vendeures de journaux dans l’air déjà détendu , les derniers oiseaux dans le square, l’appel des marchands de sandwiches, la plante des tramways dans les hauts tournants de la ville et cette rumeur du ciel avant que la nuit bascule sur le port , tout cela recomposait pour moi un itinéraire d’aveugle, que je connaissais bien avant d’entrer en prison” [2, 143].

Взагалі існує велика кількість досліджень зв’язків Камю з “американським романом” / Міллер О.Д., Веліковський С.І., Надо М./, але так і не виявлено значного впливу американських авторів на Камю. Інтерес до цієї проблеми зростав разом із загальним захопленням французів Америкою, новизною образу життя американців і очевидним новаторством його відображення. Сартр пояснив звернення до американської літератури пошуком радикально нових засобів художнього відображення дійсності, здатних передати мінливий характер сучасності і, головне, вичерпаністю французької літературної традиції. Техніка американського роману з елементами газетного репортажу, фрагментарністю, симультанністю в очах Сартра - найактивніший інструмент пізнання стрімкого ходу сучасної історії. На фоні цього свідомого “антитрадиціоналізму” роздуми Камю щодо “американського роману” виглядають відверто зухвалим викликом запереченню традиції, ствердженням невичерпної плодотворності французької класичної прози. Камю визнав використання в “Сторонньому” техніки американського роману, яка відповідала задачам описати людину без проблисків свідомості. І заявив при цьому, що її розповсюдження веде в глухий кут, до створення художнього світу, населеного роботами і інстинктами.

На думку С.Л.Фокіна, у “Сторонньому” дійсно відчутні моменти поетики Хемінгуея. Проте за уявною схожістю криються два принципово різні підходи до відображення дійсності. Естетичний метод “айсберга” / навмисної лаконічності оповіді, що приховує глибину почуттів героя/ не зовсім відповідав естетиці абсурду [6, 190]. У Хемінгуея загнаний вглиб свідомості біль ледь проступає у незначних словах, вчинках, на перший погляд позбавлених сенсу розмов. Письменник неупереджено описує думки, жести, найдрібніші деталі поведінки і, наче захищаючи героїв, не дозволяє їх душевним хвилюванням вирватися зовні. Камю у “Сторонньому” теж зосереджується на холодному описі, але його задача - не відтворення внутрішнього життя героя, а втілення особливого бачення героєм світу. Погляд Мерсо спрямований не вглиб – куди, хоча й з побоюванням та обачністю, заглядає оповідач Хемінгуея, - а назовні, на світ. Відречена неупередженість “стороннього” виявляє зло зовнішнього світу, абсурдність буття, позбавленого вищих законів. Автор сумлінно слідкує за поглядом Мерсо, уникаючи опису його реакції, нібито її немає. Але вона повинна бути якщо не на поверхні, то саме в глибинах семи восьмих айсберга.

Камю категорично заперечує нав’язані йому критикою запозичення та впливи. Але це ніскільки не перекреслює можливості деякої взаємодії, наслідування і осмислення існуючих творів, навпаки, це здається достатньо природним та плідним для формування творчої позиції письменника.

Сартр іде далі і застосовує при аналізі тканини оповіді “Стороннього” зорові асоціації [5, 50]. Дивакуватий вигляд безглуздо жестикулюючої людини, позбавлена сенсу механістична міміка і відсутність будь-якого пояснення наштовхують критика на думку про звичайнісіньке скло, яке пропускає картинку, але не зміст рухів; скло, створене бути прозорим для речей, але не для значень. Сартр доводить, що скляною перегородкою Камю обирає свідомість оповідача: дійсно, читач бачить тільки те, що спостерігає Мерсо.

“A partir de ce moment, tout est allé très vite. Les hommes se sont avancés vers la bière avec un drap. Le pretre, ses suivants, le directeur et moi –meme sommes sortis. Devant la porte, il y avait une dame que je ne connaissais pas: “ M. Mersault”, a dit le directeur. Je n’ai pas entendu le nom de cette dame et j’ai compris seulement qu’elle était infirmière déléguée. Elle a incliné sans un sourire son visage osseux et long. Puis nous nous sommes rangés pour laisser passer le corps” [2, 23].

Ляльки рухаються за склом. Між ними і читачем міститься зайнята реєстрацією усіх підряд фактів людська свідомість - втілення прозорості і чистої пасивності. Використання в “Сторонньому” “американської” техніки письма Сартр пояснює аналітичною установкою Камю відтворити життя людини як зміну одних миттєвостей сьогодення на інші. Уривчастість слідування січених фраз, виступаючих як зліпок з уривчастості бігу часу – запозичена Камю у Хемінгуея.

Авторський задум відтворити самотність кожного сполучення слів у реченні здійснено в "Сторонньому" завдяки особливому різновиду завершеного минулого часу дієслова – Passé Composé, який не має посилань ні до попередньої дії, ні до наступної.

"Je me réveillai" - вжито у Passé Simple. "Я прокинувся, сам збудив себе." Слова відсилають до давно минулого часу або майбутнього / схожість з утворенням часу Future Simple/; дійсна основа фрази - у дієслові, в активній дії з її перехідністю, подоланням себе.

"Je me suis réveillé" - вжито у Passé Composé / " я прокинувся, був збуджений собою"/. Знищено дієслівність дієслова, воно розколюється і розпадається навпіл; з одного боку, ми маємо дієприкметник минулого часу "réveillé", який втратив здібність подолати себе і став інертний немов би річ; з іншого - дієслово "etre" –"бути", що слугує зв'язкою, з'єднуючою дієприкметник з іменником так само як поєднується означення з предметом; перехідність дієслова зникає, фраза застигає у нерухомості, тепер її дійсна основа в іменнику. У таких випадках присудок не перекидає місток від минулого до майбутнього, він є ізольованою, домінуючою самодостатністю. Подібна фраза досягає вершини досконалості простоти і перемагає в зібраності. Вона дійсно неподільна – атом часу. Сартру здається в такому випадку цілком природною відсутність організації взаємодії між слідуючими одна за одною фразами і уникнення причинно-наслідкових зв'язків, які б небажано забезпечили оповідь елементами пояснення.

" 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. Elle a eu l'air triste.* Mais en préparant le déjeuner, et à propos de rien, elle a encore ri de telle façon que je l'ai embrassé. C'est à ce moment que les bruits d'une dispute ont éclaté chez Raymond" [2, 55]. У двох виділених реченнях причинно-наслідковий зв'язок старанно прихований під виглядом простого слідування фактів: " Je lui ai répondu ... il me semblait ... elle a eu l'air" [2, 93]. Необхідність будь-якої фрази відіслати до попередньої обслуговується конекторами "puis", "mais", "et", "après", "alors", які виконують місію роз'єднання, протиставлення або механічного приєднання. " Nous sommes descendus dans le banlieue d'Alger. La plage n'est pas loin de l'arret d'autobus. Mais il a fallu traverser un petit plateau qui domine la mer et qui dévale ensuite vers la plage" [2, 75]. Одиниці часу поєднуються сугубо зовнішньо: подібно тому як дійсність з'являється і знищується без попереджень, світ руйнується і відновлюється при кожному ударі пульсу часу. Дійсність однак не здатна творити себе сама, вона інертна і залежна від випадку. Речі теж в свою чергу демонструють власну пасивність; байдужі вони тільки наявні тут: "... et qu'il y avait quatre hommes noires dans la pièce ... Devant la porte il y avait une dame que je ne connaissais pas ... Devant la porte il y avait la voiture ... A coté d'elle, il y avait l'ordonnateur" [2, 25].

Використання в романі особливого різновиду минулого завершеного часу –" Passé Composé" /минулого складного/ Сартр пояснює авторською інтенцією досягти неподільності кожної окремої фрази, тотожної окремому фрагменту дійсності, зареєстрованого прозорою свідомістю абсурдної людини. Отже, аналіз техніки роману, здійснений Ж.-П. Сартром, свідчить про стрункy організацію художнього простору твору, демонструючу втілення філософської концепції абсурду в структуру оповіді "Стороннього".

Роман Камю "Сторонній" належить до тих дивовижних творів, тлумачення якого триватиме нескінченно, кожного разу відкриваючи нові горизонти та перспективи. Майстерність Камю - митця та оригінальність Камю - філософа дозволяють з'являтися найпарадоксальнішим інтерпретаціям вже тому, що автор сам собі це іноді дозволяв: "Мені вже траплялося висловлювати ще одну парадоксальну річ, а саме: я намагався відобразити у подобі мого героя єдиного Христа, якого ми заслуговуємо. Маю надію, ці пояснення допоможуть читачеві зрозуміти, що я сказав це без найменшого наміру богохульства, а лише з глузливим співчуттям, яке кожен митець має право відчувати по відношенню до своїх персонажів" [3, 50].

ЛІТЕРАТУРА

1. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство: Пер. с фр. – М.: Политиздат, 1990. – 415 с.
2. Albert Camus. L'Etranger. - Editions Gallimard. - 1957. – 179p.
3. Camus. Carnets II [janvier 1942 - mars 1951]. - Paris, NRF, Gallimard. - 1964.
4. Albert Camus – Jean Grenier. Correspondance . 1932 - 1960. – Paris. - 1981.
5. J.- P. Sartre . L'Explication de l'Etranger. - Les critiques de notre temps et Camus. - Paris, 1970. - P. 41-56.
6. Фокин С.Л. Альбер Камю. Роман. Философия. Жизнь. – СПб.: Алетейя.– 1999. – 384 с.