

3. В обоих произведениях созданы два типа романских героев: индивидуально-типичный и собирательный, коллективный – эпический. Индивидуальные черты с типичными чертами своей социальной группы – Чайльд Гарольд и Евгений Онегин – представители дворянства, безразличные праздные наблюдатели жизни. Первые образы «лишнего человека». Герои коллективные – у Байрона борющиеся народы Европы, солдаты, аристократия и дворянство стран, в которых бывал Дон Жуан; у Пушкина – поместное и столичное дворянство, крепостное крестьянство России. Особое место в литературе занимает Дон Жуан, которого автор наделяет не только социальными чертами (аристократия, дворянство), но чертами нравственно-эпическими (ловелас, авантюрист). Новым в обрисовке образа был показ его эволюции и изменений внутреннего мира. Жуан прошел путь от бездельника и соблазнителя до участника войны, политического деятеля и, согласно замыслу Байрона, участника революции.
4. Многоголосие и значительное число сюжетных линий связано с показом Байроном и Пушкиным судеб и участие в событиях произведений не только главного, но и второстепенных персонажей: в «Дон Жуане» – донья Инесса, дон Хосе, Суворов, Кутузов, Екатерина II и др. в «Евгении Онегине» – старик Ларин, московские родственники Лариных, няня Татьяны, Зарецкий, Гремин и др.).
5. Как в романе, оба поэта решили проблемы времени и событийности. Байрон показал эпоху русско-турецкой и наполеоновских войн, жизнь в этот период ряда европейских государств, правление Екатерины II и др. Пушкин показал жизнь России, всех ее сословий и подготовку к восстанию декабристов в России. В событиях, введенных в произведения, участвовало большое количество персонажей, обеспечивших большое количество персонажей, обеспечивших решение еще одной проблемы, свойственной реалистическому роману – значительных отрезков времени. В «Дон Жуане» время действия около 50 лет, в «Евгении Онегине» – около 25 лет. Следует учесть, что, кроме реального времени, от автора активно использовали экскурсы в прошлое и историю литературы от античности до начала XIX века.
6. Представленные в работе рассуждения позволяют отнести произведения «Дон Жуан» Дж. Г. Байрона и «Евгений Онегин» А. С. Пушкина к новому для начала XIX века жанру реалистического романа в стихах.

Список использованной литературы

1. Байрон, Д. Г. Паломничество Чайльд Гарольда // Д. Г. Байрон. Собр. соч. в 4 тт. / Под ред. Р. Ф. Усмановой. – М.: Правда, 1981. Т. 2. С. 131 – 289.
2. Байрон, Д. Г. Дон Жуан // Д. Г. Байрон. Собр. соч. в 4 тт. / Под ред. Р. Ф. Усмановой. – М.: Правда, 1981. Т. 1. С. 311 – 370.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина — М.: РАН, ИНИОН, 2001. – 1600 с.
4. Пушкин, А. С. Руслан и Людмила // А. С. Пушкин. Сочинения / Под ред. М. А. Пявловского и С. М. Петрова. – М.: ОГИЗ, 1949. С. 209 – 236.
5. Пушкин, А. С. Евгений Онегин // А. С. Пушкин. Сочинения / Под ред. М. А. Пявловского и С. М. Петрова. – М.: ОГИЗ, 1949. С. 311 – 370б.

А. С. Смирнов,

*канд. филол. наук, доцент (Гродненский государственный университет им. Янки Купалы,
Гродно, Беларусь)*

**«БЫВАЮТ СТРАННЫЕ СБЛИЖЕНИЯ...»:
«ЧУМНОЙ» «ТЕКСТ» А. С. ПУШКИНА И А. КАМЮ**

***Аннотация.** Предмет исследования – «чумной» «текст» в маленькой трагедии А. С. Пушкина и романе А. Камю. Выявлено сходство антропологических представлений обоих авторов. Для каждого из них чума – это ситуация абсурда, вызывающая стоическую реакцию героев, смыслом и целью протеста которых является экзистенциальный бунт против умаления (вплоть до уничтожения) личностного начала в человеке и, в конечном итоге, утверждение человеческого достоинства как такового. Отмечено, что в трактовке бунта для А. Камю и А. С. Пушкина существен выход человека за пределы своих индивидуальных интересов.*

***Ключевые слова:** Камю; личность; «пир во время чумы»; Пушкин; «чумной текст»; экзистенциальная антропология.*

A. S. Smirnov,

PhD, Ass. Professor (Yanka Kupala State University of Grodno, Grodno, Belarus)

**«THERE ARE STRANGE RAPPROCHEMENTS...»:
«PLAGUE» «TEXT» BY A. S. PUSHKIN AND A. CAMUS**

***Abstract.** The subject of the study is the «plague» «text» in A. S. Pushkin's little tragedy and A. Camus' novel. The similarity of the anthropological ideas of the authors is revealed. For each of them, the plague is a situation of absurdity that causes the stoic progressiveness of the characters, the meaning and desire for protest, which is an existential rebellion against the belittling (up to realization) of the personal principle in a person and, ultimately, the assertion of human dignity as such. It is noted that in the interpretation of rebellion for A. Camus and A. S. Pushkin, a person's essential exit is beyond his bound interest.*

***Key words:** Camus; existential anthropology; «feast during the plague»; personality; «plague text»; Pushkin.*

В ряду литературных произведений, так или иначе затрагивающих тему чумы (от «Царя Эдипа» Софокла до «Чумы, или ООИ в городе» Л. Улицкой), пушкинский «Пир во время чумы» и роман А. Камю «Чума» концентрируются на анализе индивидуального человеческого поведения перед лицом этого заболевания, трактуемого обоими авторами как масштабное явление, по своей этиологии и губительным последствиям далеко превосходящее медицинские рамки.

Сравнение пушкинской маленькой трагедии с ее непосредственным источником – драматической поэмой Дж. Вильсона (*John Wilson, 1785–1854*) «Город чумы» («*The city of the Plague*», 1816) выявляет очевидную авторскую тенденцию к символизации изображения. Как отмечал М. П. Алексеев, «в задачи Пушкина вовсе не входило дать простой перевод драмы Вильсона: он писал одну из своих “маленьких трагедий”, в которых с максимальной сжатостью и силой хотел дать результаты своих “изучений”. <...> Именно поэтому Пушкину понадобилась не вся драма Вильсона, но лишь одна ее сцена» [1, с. 353].

По поводу произведений А. С. Пушкина (1799–1837), основанных на иностранных претекстах, Р. О. Якобсон замечал: «Из иностранных прототипов он отбирает только те элементы, которые согласуются с его собственной концепцией, а все то, что ей противоречит, он преобразует по-своему» [2, с. 151]. Аналогичным образом в «Пире во время чумы» Пушкин заимствует из поэмы Вильсона лишь отдельные эпизоды и детали, которые получают в художественном целом маленькой трагедии принципиально иной смысл, нежели они имели в оригинале. «Самим смыслом текста, как будто точно переведенного, “Пир во время чумы” разительно отличается от “The City of the Plague”. В этом отличии и следует искать суть собственно пушкинского высказывания» [3, с. 76].

В исследовательской литературе уже отмечалось, что *«особый художественный метод, использованный Пушкиным в “Маленьких трагедиях”, может быть частично обозначен тезисом Ж. Б. Гюйо “Искусство есть конденсация действительности”»* [4, с. 15], в нашем случае, конденсация художественной претекстовой действительности поэмы Вильсона. Само превращение одной из сцен в единственную заставляет воспринимать ее как некий дискурсивно развернутый символ, но и кроме этого Пушкин даже в выбранной им сцене осуществляет целый ряд купюр и преобразований, общая задача которых может быть определена как предельная символизация изображенного. *«Общая тенденция этих изменений – в направлении наибольшего лаконизма»* [5, с. 105], – пишет отметивший большую их часть Н. В. Яковлев, предлагая и иные мотивировки пушкинских действий (усиление эмоционального напряжения, устранение протестантско-католической полемики, ослабление шотландского *couleur locale*).

Во-первых, это максимальное сужение хронотопа «пира». Вильсоновский пир – четвертая сцена первого акта, одна из многих картин панорамы чумного Лондона. У Пушкина все действие концентрируется на маленьком пятачке, описанном почти теми же словами, что и у Вильсона (*«The street. – A long table covered with glasses. – A party of young men and women carousing»* [5, с. 138] – *«Улица. Накрытый стол. Несколько пирующих мужчин и женщин»* [6, с. 413]), однако вводящем читателя в картину непривычного – уличного – пира без всякой предварительной экспозиции (*«дом – естественное пространство Пира. Но “Пир во время чумы” происходит на улице. Первая же ремарка гласит: “Улица. Накрытый стол”. Уже это сочетание образует “соединение несоединимого”»* [7, с. 143]).

Н.В. Яковлев подмечает в пушкинском переводе замену прошлого времени настоящим, однако видит в этих заменах исправление стилистических или композиционных погрешностей оригинала Вильсона [5, с. 106]. На наш взгляд, здесь можно также видеть способ конденсации драматического времени. *«В пушкинском тексте не остается ничего, что отсылало бы нас к XVII веку или к другим более отдаленным эпохам. Таким образом, “сейчас” в заданном Пушкиным противопоставлении “тогда – сейчас” – это именно “сейчас”, “нынче”. Иными словами, время пира современно Пушкину»* [3, с. 77].

Персонажи Вильсона в изображении Пушкина, сократившего их количество, также символизируются. *«Под его рукой флотский капитан Вальсингам превращается именно в “Председателя Пира”. Имярек – викарий или пребендарий прихода Aldgate church – именно в “Священника”, как стоит в пьесе. Перед нами прежде всего – Председатель безбожного пира и христианский священник в о о б щ е»* (разрядка Н. В. Яковлева. – А. С.) [5, с. 113].

И сама чума поднимается в гимне Председателя до уровня грандиозного символа губительной опасности.

В центральной строфе гимна Вальсингама (*«Есть упоение в бою...»*) «Чума» соседствует с синонимичными ей «боем», «бездной», «океаном» и «пустыней». Организация этого перечислительного ряда (который завершается формулой генерального обобщения *«всё, что гибелью грозит»*) позволяет очертить грани и границы противостоящего человеку смертоносного начала. Оно моделируется через систему оппозиций, включающих в себя указание противоположных полюсов. «Бой» (война) как выражение высшего социального противоречия и единственный неприродный феномен среди остальных – актуализирует оппозицию «природа – цивилизация». Природные же феномены организуются в декартову систему координат с вертикальной и горизонтальной осями. «Бездна мрачная» сама по себе ориентирована по вертикали в отношении своего созерцателя: человек *над* горным провалом либо *под* бездной неба (М. В. Ломоносов). В гимне ей оппонирует «океан», которому, в свою очередь, по горизонтали противоположна аравийская пустыня, противопоставляемая «океану» еще и как суша воде. Пространственные оппозиции дополняются оппозицией физических состояний, когда аравийскому «урагану» противопоставляется «дуновение» Чумы. Пространственная организация губительного начала мира с ее выраженным стремлением к максимальному расширению придает аналогичный масштаб и противостоящему этому началу человеку – прием, распространенный в современной Пушкину романтической литературе и культуре.

В отличие от «классических» вариантов «пира во время чумы» («Дневник Чумного Года» (*A Journal of the Plague Year, 1722*) Д. Дефо (*Daniel Defoe, 1660–1731*), поэма Вильсона) диспут «безбожников» и носителя религиозного сознания у Пушкина существенно потеснен противостоянием человека непосредственно Чуме. Образом Священника вводится третья точка зрения, противоположная позиции Председателя пира и отвергаемая тем во имя стоицизма. Однако здесь нет привычного для «чумных претекстов» конфликта «безбожников» и «адвоката Бога». Расставаясь, и Вальсингам и Священник оба апеллируют к Богу: *«Председатель. Отец мой, ради бога, Оставь меня. – Священник. Спаси тебя господь. Прости, мой сын»* [6, с. 422]. Более того, *«ради бога»* Председателя и *«прости, мой сын»* Священника выступают здесь для каждого из героев как своеобразная реплика на «языке» оппонента, в чем В. И. Тюпа справедливо видит признаки чуждого Дефо и Вильсону конвергентного сознания героев и автора маленьких трагедий. *«В кульминации столкновения <...> двух типов сознания они не сокрушают друг друга, а неожиданно озаряются взаимопониманием. <...> Сопряжение разноголосых правд в единстве внутреннего диалога, не отвергающего ни одной из них, – таков строй этого сознания»* [8, с. 134–135].

Стоическая позиция личности, пришедшей к напряженному и внутренне противоречивому (ср. систему оппозиций в нижеприведенном фрагменте: *«здесь»* – там, *«в доме моем»*; *«отчаяние»* – *«веселия»*; *«воспоминание»* – *«новость»* и так далее), но спокойному приятию смертельной опасности

*«... Я здесь удержан
Отчаяньем, воспоминаньем страшным,
Сознаньем беззаконья моего,
И ужасом ... мертвой пустоты,
Которую в доме моем встречаю –
И новостью сих бешеных веселий,
И благодатным ядом этой чаши,
И ласками ...
Погибшего, но милого созданья...»* [6, с. 421]),

выявляется в гимне через систему соответствий. Уподобление Зиме обнаруживает в непредсказуемой и стихийной, а потому пугающей Чуме парадоксальный аспект периодического, а значит вероятно прогнозируемого, преходящего и потому не столь страшного явления.

Это же сопоставление выявляет в вальсингамовой / пушкинской Чуме еще один неожиданный, почти комический, игровой аспект. *«Могущая Зима»* объявляется *«проказницей»*, а способом противостояния ей служит *«веселый зимний жар пиров»* [6, с. 418]. Противостояние чуме (еще одной «проказнице?») предполагает аналогичную эмоциональную реакцию – *«утопим весело умы»*. И, как результат, на рациональный вопрос «Что делать нам? и чем помочь?» – следует ответ – призыв к демонстративно иррациональному поведению – *«утопим весело умы»* (курсив везде мой. – А. С.) [6, с. 419].

Пушкинский «Пир во время чумы» с его проблемой личностного противостояния глобальной катастрофе предвосхищает ключевой для XX века *«чумной текст»* – роман А. Камю «Чума». В соответствии с установками экзистенциалистов на создание притчеобразных произведений заглавие романа вбирает в себя вербально не выраженные пространственные и временные локализации чумы, делая ее перманентным состоянием географически не определенного мира. Тем не менее, в самом тексте происходит закономерная конкретизация романного хронотопа (*«любопытные события, послужившие сюжетом этой хроники, произошли в Оране в 194... году»* [9, с. 187]) и ослабление символического подтекста, что можно признать шагом назад по отношению к пушкинской трагедии. Сохраняя общую структуру сюжета «пира» (священник против безбожных горожан), Камю не делает его центральным эпизодом своего романа, кроме того совершенно иначе, по сравнению с Пушкиным (и особенно, по сравнению с Дефо), разрешая идеологический конфликт, сначала

заставив своего героя, иезуита Панлю, наблюдающего агонию безгрешного ребенка, слепо отстаивать идею о чуме как божественном справедливом воздаянии, а позже «умерщвляя» и самого адепта религии также без какого-либо греховного проступка с его стороны.

Если «протестантская» чума Дефо была рационализирована введением ее в систему причинно-следственных связей, то «экзистенциалистская» чума Камю подчеркнута выводится автором из всех взаимообусловленностей и представляется абсурдным, то есть принципиально не поддающимся рационализации («*credo quia absurdum*» Тертуллиана) явлением. Подобно тому как наказанием безгрешных опровергаются религиозные представления о детерминантах чумы, так и отсутствием корреляции между болезнью, действиями медиков и смертностью (эпидемия идет на спад сама по себе, в это относительно спокойное время от чумы умирает активный организатор санитарных дружин, а жена выжившего главного героя – на безопасном курорте и не от чумы) вскрывается нерелевантность естественнонаучного подхода.

Несмотря на определенное ослабление символизма, переход к эпическому роду позволил Камю сделать, может быть, под непосредственным влиянием пушкинского «Пира во время чумы», безусловный шаг вперед, – развить пушкинскую идею противостояния человека иррациональным гибельным мировым силам.

При стоицизме моральной позиции Вальсингама его физическое поведение отличается неподвижностью, особенно заметной на фоне гимна чуме, центральная строфа которого содержит перечисление целого ряда гибельных ситуаций, предполагающих от человека проявление, по меньшей мере, двигательной активности. Вывод исследователя «Маленьких трагедий»: «*Не слава чуме, а – вызов! Не пир, а – бой! <...> Гимн Председателя – прямое обращение к воле человека, побуждение его к действию, а отсюда и воспевание счастья битвы*» [10, с. 91–92], – справедлив, но малоприменим к самому Вальсингаму («герою не дано никакой возможности действительного противоборства (против него не люди, а стихия)») [11, с. 168]. Его метафизическая неподвижность («*Я здесь удержан...*») поддерживается финальной авторской ремаркой «*Председатель остается погружен в глубокую задумчивость*» [6, с. 422].

Возможно, сосредоточенная «глубокая задумчивость» Вальсингама – образец условного сценического действия театрального персонажа, что определено драматургической природой «Пира во время чумы» и что, однако, не снимает, а, напротив, обостряет вопрос о практическом жизненном поведении человека.

В противовес (или дополнение к) Пушкину в романе Камю выводит целый спектр разнообразно действующих героев, один из которых, будучи всего лишь заезжим гостем Орана, инициирует создание санитарных дружин; второй в соответствии со своей профессией врача оказывает медицинскую помощь, понимая ее нулевую результативность; третий, случайно оказавшийся пленником карантина, стремится сбежать из чумного города, но, почти добившись успеха, остается помогать врачу; четвертый пытается создать литературный шедевр и постоянно совершенствует его первую (и единственную) фразу. Даже священник, проповедуя о божественной справедливости смертного воздаяния грешникам, оказывает им помощь, работая в сандружине. Все эти синонимичные персонажи с их по сути единой практической жизненной позицией являются литературными иллюстрациями к философским текстам Камю «Миф о Сизифе» и «Человек бунтующий», которые на фундаментальном уровне, в свою очередь, во многом пересекаются с маленькой трагедией Пушкина. Пересечения эти дают основания предполагать определенную близость антропологических представлений русского писателя XIX в. и французского философа-литератора XX в.

Общей для Пушкина и Камю является ситуация абсурда, то есть нахождения человека в условиях действия надличностной иррациональной (а потому непознаваемой и исключающей возможность ее изменения человеческими стараниями) и угрожающей силы. Хотя для экзистенциалиста Камю абсурд – характеристика человеческого существования во всей его полноте, а Пушкин ограничивается только единичной и специально сконструированной (отобранной из всего многообразия) ситуацией и, разумеется, далек от философии Камю, сходство их авторских представлений о позиции человека в ситуации абсурда очевидно. Не имея возможности ни результативно воздействовать на абсурд, ни уклониться от него, человек, по мнению обоих, не смиряется со

своей участью, а протестует (бунтует, в терминах французского экзистенциалиста) против нее. Необходимость протеста не может быть отменена даже заведомым проигрышем конкретного бунтующего человека. Пушкинскому пиру в самом тесном контакте с, возможно, уже зараженными участниками («*девы-розы пьем дыханье, – быть может... полное Чумы*» [6, с. 419]) соответствует финальное признание героя-повествователя «Чумы» в том, «*что эта хроника не может стать историей окончательной победы. А может она быть лишь свидетельством того, что следовало совершить и что, без сомнения, обязаны совершать все люди вопреки страху. <...> Микроб чумы никогда не умирает, никогда не исчезает <...> и, возможно, придет на горе и в поучение людям*» [9, с. 426].

При этом смыслом и целью индивидуального бунта является не абстрактный «бой» (против кого? ради чего?), а активное (отказ Вальсингама идти за Священником тоже акт) выражение несогласия с умалением – вплоть до окончательной элиминации смертью – личностного начала в человеке иррациональной превосходящей силой и, в конечном итоге, утверждение человеческого достоинства как такового. Отсюда же и коллективистские интенции Камю и Пушкина.

«Если индивид <...> принимает смерть в своем бунтарском порыве, он тем самым показывает, что жертвует собой во имя блага, которое, по его мнению, значит больше его собственной судьбы. <...> Если раб восстает, то ради блага всех живущих. Ведь он полагает, что при существующем порядке вещей в нем отрицается нечто, присущее не только ему, а являющееся тем общим, в чем все люди <...> имеют предуготованное сообщество. <...> Сам по себе индивид вовсе не является той ценностью, которую он намерен защищать. Эту ценность составляют все люди вообще» [12, с. 72–74].

Утверждающий стоицизм человека гимн Вальсингама с демонстративным указанием жанра («*спой нам песню ... – Такой не знаю, но спою вам гимн*» [6, с. 418]) моделирует образ автора, исполняющего свое творение в присутствии и от имени коллектива («*гимн сохраняет внутри себя единичность самосознания, и в то же время это единичность, внимаемая, наличествует как всеобщая*» [13, с. 666]). Отсюда в гимне использование исключительно форм множественного числа местоимения «мы» даже в, по определению, индивидуальном акте поцелуя («*девы-розы пьем дыханье*») (курсив мой. – А. С.) [6, с. 419]). Перечисленные в центральной строфе гимна гетерогенные гибельные ситуации (сражение, бездна, океан, пустыня и чума) в своей совокупности маловероятны в судьбе одного человека, что косвенным образом свидетельствует о сверхличном характере этих смертельных испытаний. И уже за пределами гимна индивидуальный отказ Вальсингама уйти за священником приобретает расширительный характер: «*Тень матери не вызовет меня Отселе ... старик, иди же с миром; Но проклят будь, кто за тобой пойдет*» [6, с. 421].

Отмеченное выше противоречие между вальсингамовским утверждением активного противостояния гибельному началу мира и собственной физической неподвижностью героя в определенной мере разъясняется при сопоставлении «Пира во время чумы» с «Мифом о Сизифе», заглавный герой которого представляет архетипический образ-прототип центральных персонажей «Чумы». «*В каждое из мгновений после того, как Сизиф покинул вершину и постепенно спускается к обиталищам богов, он возвышается духом над своей судьбой. <...> Сизиф, <...> бессильный и возмущенный, знает сполна все ничтожество человеческого удела. <...> Ясность ума, которая должна бы стать для него мукой, одновременно обеспечивает ему победу. И нет такой судьбы, над которой нельзя было бы возвыситься с помощью презрения*» [14, с. 100].

Таким образом, сюжет «пира во время чумы» в маленькой (по объему, но не уровню проблематики) трагедии Пушкина вырастает в самостоятельную символическую аллегория человеческого существования в условиях противостояния смертельным испытаниям, вплотную подводя к антропологической проблематике актуальной по наши дни экзистенциальной философии.

Список использованной литературы

1. Алексеев, М. П. Джон Вильсон и его «Город Чумы» / М. П. Алексеев // Английская литература. Очерки и исследования / М. П. Алексеев. – Л.: Наука, 1991. – С. 337–357.
2. Якобсон, Р. О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина / Р. О. Якобсон // Работы по поэтике / Р. О. Якобсон. – М.: Прогресс, 1987. – С. 145–180.
3. Беляк, Н. В. «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории (судьба личности – судьба культуры) / Н. В. Беляк, М. Н. Виролайнен // Пушкин: Исследования и материалы. – Л.: Наука, 1991. – Т. XIV. – С. 73–96.
4. Згурская, О. Г. Из опыта сравнительного анализа «Пира во время чумы» А. С. Пушкина и «The City of the Plague» («Город Чумы») Дж. Вильсона: о формах «сгущения» действительности в драматическом произведении / О. Г. Згурская // Вестник СПбГУ. Сер.9. Филология. Востоковедение. Журналистика. – 2016, вып. 2, С. 14–19
5. Яковлев, Н. В. Об источниках «Пира во время чумы» (Материалы и наблюдения) / Н. В. Яковлев // Пушкинский сборник памяти профессора С. А. Венгерова. – М.-Петроград: Госиздат, 1923. – С. 93–170.
6. Пушкин, А. С. Пир во время чумы / А. С. Пушкин // Полн. собр. соч.: в 10 т. – М.; Л.: АН СССР, 1950. – Т. V. – С. 413–422.
7. Лотман, Ю. М. Типологическая характеристика реализма позднего Пушкина / Ю. М. Лотман // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь / Ю. М. Лотман. – М.: Просвещение, 1988. – С. 124–158.
8. Тюпа, В. И. Новаторство авторского сознания в цикле «Маленьких трагедий» / В. И. Тюпа // Болдинские чтения. – Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1987. – С. 127–138.
9. Камю, А. Чума / А. Камю // Соч.: в 5 т. / А. Камю. – Харьков: Фолио, 1998. – Т. 2. – С. 187–426.
10. Устюжанин, Д. «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина / Д. Устюжанин. – М., 1974. – 96 с.
11. Кибальник, С. А. Художественная философия Пушкина / С. А. Кибальник. – СПб.: «Дмитрий Буланин», 1998. – 199 с.
12. Камю, А. Человек бунтующий / А. Камю // Соч.: в 5 т. / А. Камю. – Харьков: Фолио, 1998. – Т. 3. – С. 61–360.
13. Гегель, Г. В. Ф. Феноменология духа / Г. В. Ф. Гегель ; пер. с нем. Г. Г. Шпета. – М.: Издательство АСТ, 2021. – 768 с.
14. Камю, А. Миф о Сизифе / А. Камю // Соч.: в 5 т. / А. Камю. – Харьков: Фолио, 1998. – Т. 2. – С. 7–112.

Л. Д. Хварцкия,

аспирант (Российский университет дружбы народов им. Патриса Лумумбы, Москва, Россия)

«ТЕАТР НАСМЕШКИ» АЛЬФРЕДА ЖАРРИ

***Аннотация.** В статье рассматривается феномен «театра насмешки» Альфреда Жарри, открывший новый вектор в развитии европейского театра конца XIX века – от «оков реализма» к «движению воображения». Выделяются и описываются характерные особенности его драматургии, основанной на теории патафизики («научный термин», изобретенный А. Жарри). Патафизическое миропонимание А. Жарри строилось на принципе «исключение есть правило», отклоняясь от нормы, оно разрушало устоявшиеся, стереотипные смыслы, предполагая поиск новых. Особое внимание уделено премьерному спектаклю А. Жарри «Король Убю», который состоялся в 1896 году на сцене театра «Эвр». Скандальная премьера «Король Убю» разрушила каноны драматического искусства, которые существовали до А. Жарри: привычное сценическое действие (с определенным местом и временем) сменилось на воображаемый и алогичный мир, актеров замещали персонажи-марионетки, использовавшие «особый язык», сочетая школьное арго и грубую лексику.*