

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЮЖНЫЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

На правах рукописи

ШУРИНОВА Наталья Сергеевна

ЭВОЛЮЦИЯ АВТОБИОГРАФИЧЕСКИХ ФОРМ В

ТВОРЧЕСТВЕ Ж.-П. САРТРА

(НА МАТЕРИАЛЕ «ДНЕВНИКОВ СТРАННОЙ ВОЙНЫ» И «СЛОВ»)

Специальность 10.01.03 — Литература народов стран зарубежья
(европейская и американская литература)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель —
доктор филологических наук,
доцент Джумайло О. А.

Ростов-на-Дону — 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. Личный дневник и автобиография в контексте изучения автобиографических опытов Ж.-П. Сартра	19
1.1. Личный дневник как инструмент самопознания и промежуточное жанровое образование	19
1.2. Автобиография как форма саморефлексии и литературный текст.....	36
ГЛАВА 2. «Дневники странной войны» как экстимное самонаблюдение	54
2.1. «Странная война» и сартровская феноменология как фундамент самоисследования.....	54
2.2. Авторская поэтология самонаблюдения в «Дневниках странной войны».....	64
ГЛАВА 3. «Слова» как романная автотеоретизация	104
3.1. Идеи и практики 50–60-х гг. как философская основа художественного самоанализа	104
3.2. Универсализация личного опыта в «Словах».....	113
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	156
ИСТОЧНИКИ МАТЕРИАЛА	162
НАУЧНАЯ И СПРАВОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА	163

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Жизнь и творчество французского писателя и философа Ж.-П. Сартра в контексте культуры и литературы XX столетия необычайно значимы. По словам Л. Г. Андреева, главным качеством судьбы Сартра стала ее «адекватность XX веку»: именно поэтому с течением времени фигура писателя и философа «не становится мельче, но вырастает в своей характерности, в поучительности своей судьбы» [15, с. 5]. Неоспоримо, что и сама личность мыслителя, и его трактовка субъективности оказали колоссальное влияние на всю европейскую интеллектуальную культуру XX в. В связи с этим актуальным представляется изучение автобиографического наследия писателя.

Для экзистенциалистов характерно «размывание граней между художественным творчеством и философией» [95, с. 176], особенности автобиографических текстов Сартра также неотделимы от его концепций и практик: экзистенциального проекта и феноменологических идей, психобиографий и уникального метода психоанализа. Сартр исходит из философии радикальной свободы «я», что предполагает особый подход к описанию жизни субъекта, специфическое восприятие автором практики психологической интроспекции и литературного самоанализа, идей детерминизма, характера личности, роли семейного воспитания в формировании индивида. При этом примечательно, что автобиографические тексты писателя отличаются большой разнородностью в жанровом отношении. К ним относятся, помимо «Слов», дневники, очерки и эссе, наброски, неопубликованные рукописи, они находятся в сложных отношениях как с фикциональными, так и с теоретическими сочинениями автора.

Между тем в отечественном литературоведении вопросу о художественно-документальном наследии Сартра уделяется недостаточное внимание: отдельные размышления, возникающие в связи с данной проблемой, носят спорадический характер. В последнее время обращение к автобиографическому началу в творчестве писателя становится популярным среди как философов, так и

литературоведов (о чем свидетельствуют критические статьи и защищенные диссертации), однако данная проблема не рассматривается в динамическом аспекте, предполагающем последовательную реконструкцию сартровских практик и концепций, контекстов, необходимых для понимания жанровой специфики его автобиографических опытов.

Заметим, что выделение и систематизация автобиографических жанровых форм сложны. Тексты, относящиеся к автобиографическим, объединены обязательным присутствием в них так называемого «эгоцентрического сознания» автора, обеспечивающего их психологический центр. При этом Ф. Лежён справедливо настаивает на том, что «у автобиографического жанра свои правила структурирования», не совпадающие с тем, что понимается под традиционными жанрами литературы» [48]. Отсюда вытекает стержневой парадокс, порождающий ряд специфических трудностей. Отметим основные из них:

во-первых, становление автобиографических жанров выходит за пределы собственно истории литературы, оно тесно связано с историей субъективности в культуре, поэтому при широком понимании автобиографическими явлениями могут считаться весьма разнообразные феномены — жития, религиозные исповеди, первые образцы эссеистики;

во-вторых, сами границы между различными жанрами не всегда очевидны. Лежён подчеркивал, что «переклички между жанрами личной литературы (мемуарами, дневниками, эссе) естественны, исследователь в особых случаях обладает определенной свободой» [162, р. 15]. Автобиографические тексты часто рассматриваются совокупно, объединяясь под различными терминами: «автобиографический жанр», «личная литература», «эго-текст», «документальная литература», «мемуаристика», «интимное письмо»;

в-третьих, сложен вопрос об отграничении собственно автобиографических опытов от фикциональных текстов. Связанность автобиографических и художественных форм выявляется благодаря феномену автобиографизма, понимаемому как включение автобиографических элементов в другие литературные жанры. Существование таких форм, как вымышленный дневник и

вымышленная автобиография, автофикция, роман-мемуары и др., говорит о том, что автобиографический рассказ передоверяется литературе, а также о том, что сама литература подвергается влиянию автобиографических текстов. Так, согласно М. Левиной-Паркер, «правда автобиографии обращается в самосочинение, а самосочинение становится автобиографически правдивым» [47].

Несомненно, однако, что каждый автор, пишущий о самом себе, в той или иной степени ориентируется на канонический образец, послуживший началом для выделения какой-либо автобиографической формы и определивший ее особенности. Каждая форма представляет собой отдельный субжанр личной литературы и обладает набором общих черт «в плане тематическом, психологическом, риторическом» [134, р. 4]. Аспекты субжанров специфицируются в нарратологических исследованиях (Ф. Лежён [159, 161, 162, 163], С. Дубровски [130], Э. Брасс [114], Ж. Руссе [189]), философской, психологической, феноменологической критикой (М. М. Бахтин [17], Л. Я. Гинзбург [24], Ж. Пуле [185], Ж. Старобинским [83, 207, 208], Дж. Олни [178]), в семиотической и постструктуралистской перспективах (Ю. М. Лотман [51, 52], П. де Ман [172], А. Флейшман [139]), представляют интерес для социологии и социальной философии (Ж. Пеннефф [180, 181], А. Жирар [144, 145], А. Эрно [137], К. С. Пигров [63]). Отдельные черты не являются жесткими критериями определенного субжанра, но задают диапазон самопознавательных возможностей, потенциальностей, требующих от автора принятия конкретных творческих решений. Благодаря этому автобиографические формы могут реализовываться как поле для экспериментов, инструмент самоизучения, своеобразно используемый различными писателями; концептуальная форма автобиографических текстов выявляет особенности уникального подхода к исследованию человека.

Разнообразие автобиографических опытов XX столетия только подтверждает этот тезис. Разновидности психоанализа, акцентировавшие сложность психики и роль бессознательного в повседневных психических процессах, теории, по-разному интерпретирующие субъективность (феноменология и экзистенциализм, постструктуралистские концепции), также

повлияли на то, что именно в XX веке было создано больше всего автобиографических текстов. Повышенное внимание к автобиографическому жанру наблюдается и в научной среде. В 1975 году выходит знаковая работа Лежёна «Автобиографический пакт» [162], укрепившая позиции автобиографии как «благородного» жанра, после чего она приобретает еще большую популярность.

Степень исследованности темы. Своеобразие творчества Сартра в определенной степени требует междисциплинарного подхода. Следует отметить труды философов, в которых затрагивались касающиеся сартровской автобиографической прозы аспекты, — работы М. А. Кисселя [41], Л. И. Филиппова [90], М. К. Мамардашвили [53], К. М. Долгова [26], Э. П. Юровской [96], Т. М. Тузовой [88], а также литературоведческие исследования С. И. Великовского [19, 20], Е. М. Евниной [29], Л. Г. Андреева [15], Г. К. Косикова [1], С. Н. Зенкина [37, 38], С. Л. Фокина [89]. Ценные наблюдения над отдельными автобиографическими текстами Сартра сделаны в рамках вышедшего в 2006 г. сборника отечественных и зарубежных научных трудов «Жан-Поль Сартр в настоящем времени: автобиографизм в литературе, философии и политике», в недавних работах А. Н. Таганова [85], П. В. Крылова [45], А. О. Разумовой [66], С. Б. Рындина [68], Г. А. Субботиной [84]. Привлекают внимание наблюдения А. Н. Сидорова и его монография, посвященная своеобразию Сартра как политической фигуры [81].

В западной традиции автобиографические тексты Сартра изучаются гораздо более детально в различных ракурсах: нарратологическом, биографическом, генетическом, психоаналитическом. Отметим исследования таких авторов, как М. Конта [124, 125, 186], Ж. Деги [124, 128], М. Рибалка [125], Ф. Лежён [160, 161, 164], С. Дубровски [130, 132, 133], Ж.-Ф. Луэтт [167, 168, 169, 170, 171], Г. Корманн [44, 126], Р. Харви [149], Ж.-М. Муйи [57], Ф. Нудельман [59], Ж. Симон [204], Б. Клеман [42], Д. Бенуа [106], Х. Барнс [101], Ж. Блок-Мишель [108], Р. Болдюк [109], Э. Бор [110], Ж.-П. Буле [111], В. Бромбер [113], А. Бюизин [115], С. Бюргелен [116], Ш. Серве [119], Ж.-Ф. Шиантаретто [121, 122], П. Дж. Икин

[136], А. Грин [146], Д. Олье [150], М. Кауфманн [152], Ф. Мартель [173], Ж. Пакали [179].

Обращение к зарубежным трудам выявляет существенную разность в понимании границ автобиографического в творчестве Сартра. Широкое понимание объединяет и собственно автобиографические, и вымышленные тексты, биографии, драматические опыты и даже философские работы, отмеченные автобиографизмом, присутствием трансформированного жизненного материала. Такой подход представлен, прежде всего, в обращенном к сартровскому труду о Флобере исследовании Ж. Пакали [179], а также в концепции панбиографизма Р. Харви [149]. Несмотря на признание границы между «я» и «другим», писатель посвящает исследованию «другого» множество страниц, предпринимает попытку трансгисторической коммуникации. В повышенном внимании Сартра к жизням «других» Харви усматривает самопознавательный подтекст: «Последовательность всех написанных им биографий складывается в масштабную проекцию самого Сартра, скрытую за чужими идентичностями» [149, р. 370]. Исследователь утверждает, что биографическое начало можно обнаружить в разнообразных формах творчества автора: пьесах, статьях, предисловиях, критических работах.

Б. Клеман обратил внимание на схожесть в поведении личного местоимения в романе «Тошнота» («La Nausée», 1938) и философских трудах Сартра, где философское абстрактное «я» подчас становится «реальным», подразумевая под собой конкретное лицо, и предложил также обратиться к философии автора для выявления в ней автобиографических подтекстов и мотивов: «Автобиография все время вмещивается как в концептуальные, так и в формальные разработки Сартра. И в этих исканиях автобиография <...> задействуется как материя всего творческого начинания наряду с какими-то другими материями и материалами» [42, с. 27].

Более традиционное узкое понимание сартровских автобиографических сочинений охватывает лишь строго референциальные тексты, в которых личное местоимение «я» четко связано с фигурой биографического автора. Но и в этом

случае исследователь вынужден обращаться к обширному корпусу работ. Составленный учеными из Института современных текстов и рукописей («ИТЕМ») «Полный каталог рукописей Ж.-П. Сартра» («Catalogue génétique général des manuscrits de Jean-Paul Sartre») [118] насчитывает тринадцать документов, объединенных под рубрикой «Автобиография и путевые заметки» («Autobiographie et voyages»). Большинство из них было опубликовано в вышедшем под редакцией Ж.-Ф. Луэтта в серии «Плеяда» собрании автобиографических опытов Сартра под названием «Слова и другие автобиографические тексты» («Les Mots et autres écrits autobiographiques», 2010). Издание вбирает в себя собственно «Слова» («Les mots», 1964), «Дневники странной войны» («Les carnets de la drôle de guerre», 1939–1940), а также «Портреты» П. Низана и М. Мерло-Понти («Portraits», 1960–1961), путевые заметки «Королева Альбемарль, или Последний турист» («La reine Albemarle ou le dernier touriste», 1951–1953), первый неоконченный вариант автобиографии «Жан Безземельный» («Jean sans terre», 1955), избранные письма и интервью разных лет, некоторые эскизы и заметки — «Автопортрет в 70 лет» («Autoportrait à soixante-dix ans», 1975), «Заметки под мескалином» («Notes sur la prise de mescaline», 1935), тетрадь «Лютеция» («Cahier Lutèce», 1954), отрывки из расшифровки фильма «Сартр о самом себе» («Sartre par lui-même», 1976), снятого М. Конта и А. Астриюком при участии Сартра, и др.

Разнообразие автобиографических форм в творчестве Сартра затрудняет их концептуализацию. Однако Ж.-Ф. Шиантаретто в своем крупном психоаналитическом труде об автобиографиях указывал на возможность рассмотрения текстов писателя в соответствии с тремя периодами творчества автора. Значимые перемены в жизни приводят к метаморфозам творческого видения, вследствие которых Сартр обращается к автобиографическому письму: «Резкая трансформация, связанная с войной в 1939–1940 гг.; центральная эволюция, с двух сторон ограниченная двумя версиями “Слов” (1953–1963); и последний период, определяемый как финальная политическая эволюция, когда Сартр уже не мог писать из-за слепоты» [121, р. 184]. В последний период

автобиографический эксперимент Сартра развивается преимущественно в рамках жанра интервью. Лежён определяет поздние работы как «устную» или «диалоговую биографию» («*biographie parlée*» / «*biographie dialoguée*»). К ним можно отнести «Автопортрет в 70 лет», фильм Конта и Астриюка, собрание «Интервью с Жаном-Полем Сартром» («*Entretiens avec Jean-Paul Sartre*», 1974).

Поздние интервью Сартра составляют отдельный проект, интересный как с точки зрения психологической, так и текстологической (так как в них Сартр комментирует многие свои сочинения и рассказывает об истории их создания). Однако они, по нашему мнению, все же не могут быть расценены как полностью самостоятельный творческий акт.

В связи с этим наше внимание сосредоточено на крайних точках эволюции автобиографических форм в творчестве Сартра. И здесь мы следуем за работой «Автобиографическая мастерская Сартра» Лежёна, в которой он, выстраивая сартровский автобиографический маршрут, заметил, что «среди разнообразных форм автобиографической активности Сартра выделяются “Дневники” и “Слова”» [160, р. 4].

По отношению к этим работам критические источники также обнаруживают разнообразие подходов. Многоплановость военных дневников Сартра позволяет анализировать их в феноменологической, биографической, психологической и психоаналитической, генетической оптике. Важность последней актуальна еще и по той причине, что фрагменты дневников были впервые опубликованы с большим опозданием: пять тетрадей — в 1983 году, а позднее, в 1991, была обнаружена первая. Часто они понимаются исследователями как авантекст по отношению к последующим работам Сартра. Например, американский философ и переводчик на английский язык трактата Сартра «Бытие и Ничто» («*L'Être et le Néant*», 1943) Х. Барнс смотрит на дневники Сартра как на «собрание разрозненных данных, благодаря которым мы можем выявить стадии развития сартровской философии и пополнить свое представление о его биографии» [101, р. 93]. Исследователь говорит о том, что в «Дневниках» Сартр анализирует свою жизнь как философ, работа «Бытие и Ничто» написана им как результат

самоанализа во время войны. Текст дневников действительно содержит множество теоретических набросков, но также и автобиографических заметок, воспоминаний, многие из которых затем в несколько измененном виде вошли в «Слова». Отечественный исследователь и переводчик военных дневников Сартра С. Л. Фокин утверждает, что они «помогают определить более устойчивые смысловые отношения как между текстами, созданными в различных жанровых режимах, так и между всей совокупностью текстов и авторской инстанцией» [89, с. 787].

Психологический аспект позволяет увидеть сам характер самоисследования Сартра в годы войны и его эволюционное движение от индивидуализма к идее историчности существования, выводимой на основе собственного опыта. С. Терони и С. Спортелли рассматривают отраженный в «Дневниках странной войны» этический проект Сартра [213]. Ж.-Ф. Дюран пишет о том, что поиск подлинности в них осуществляется посредством «игры» с собственной субъективностью, сотворения из собственной жизни философского эксперимента [135]. Интересны касающиеся отношений Сартра с жанром дневника идеи С. Дубровски, который предлагает психоаналитическое прочтение «Тошноты», связывая дневниковую практику с психосексуальными побуждениями [132]. С. Л. Фокин рассматривает с этих позиций сартровские военные дневники, подчеркивая маскулинность сартровской мысли, неприятие писателем форм женского дневникового письма. [89].

На фоне этого Ф. Лежён говорит о том, что «Дневники странной войны» можно рассматривать как отдельную самоценную работу, они являются «оригинальным, автономным, и, возможно, самым главным произведением Сартра» [160, р. 3]. Ж.-М. Бодуэн замечает, что дневники «не были авантекстом к какой-либо готовящейся к публикации работе. Они позволяют увидеть автобиографию в момент ее зарождения» [103, р. 155]. Такой подход показывает специфику сартровского подхода к самоописанию в дневниках. Этому аспекту уделяется внимание в публикациях 2010 г. Ж.-Ф. Луэтта [167] и Ж. Симон [204], где демонстрируется стремление Сартра избежать изоляционизма и

нарциссических интроспективных упражнений, характерных для индивидуалистической практики ведения дневников. Данный вопрос представляется нам важным, так как он напрямую связан с философско-психологическими идеями Сартра (необходимостью диалогов с «другим», историчностью, особым пониманием субъективности и концепцией «трансцендентного эго»).

«Слова» интересны интеллектуализированностью повествования, что акцентируют многие исследователи (С. И. Великовский [20], Э. П. Юровская [96], Л. Г. Андреев [15], С. Н. Зенкин [38] и др.). Здесь Сартр стремится «прояснить все до конца, не столько показать, сколько понять скрытую логику, вышелушить самое зернышко истины, вывернуть наизнанку философскую подкладку не всегда вполне осознанных поступков и решений» [20, с. 169]. Важные моменты выявляются в новых компаративных исследованиях, посвященных сопоставлению сартровского текста с сочинениями крупных фигур XX века. Так, Г. А. Субботина концентрируется на сравнительно-сопоставительном анализе психологизма Сартра и М. Пруста в повествованиях о личности и отмечает, что Сартр, в отличие от Пруста, не изображает непосредственных эмоций, его психологические описания всегда основываются на сложных интеллектуальных конструкциях [84]. С. Б. Рындин в своей диссертации сравнивает два типа субъекта в сюрреалистическом тексте М. Лейриса и экзистенциалистской автобиографии Сартра. Исследователь приходит к выводу о том, что сюрреалистическое «я» расщепляется на множество элементов, в то время как экзистенциальное «я» Сартра монолитно и обладает «философской основательностью», направляется в будущее, осмысляя прошлое как фундамент своего проекта, однако оба эксперимента связываются сомнением в возможности говорить о самом себе [68].

В западной традиции «Слова» являются одним из наиболее комментируемых текстов автора. Среди посвященных ему работ внимания заслуживают, прежде всего, труды крупных исследователей творчества писателя — М. Конта [124, 186], М. Рибалка [125], Ж. Деги [128], Ж.-Ф. Луэтта [168, 170,

171], Ж. Лекарма [158], Г. Корманна [126], Э. Лика [156] и др., которые описывали этот текст как отдельно, так и в составе масштабных исследований разных лет. Большое значение для изучения «Слов» имеют работы Ф. Лежёна и его концепция диалектической структуры в данном произведении, представленная в «Автобиографическом пакте» [162]. Значимы исследования, рассматривающие связанные с текстом психологические и психоаналитические аспекты: например, труды и публикации А. Бюизина [115], Ж.-Ф. Шиантаретто [122], П. Дж. Икина [136]. В 2005 г. вышла книга Ж.-П. Буле «Сартр, самоформирование и маскулинность», где исследователь детально анализировал жизнь и творчество Сартра в психосоциальном аспекте, описывая процесс конституирования им собственной гендерной идентичности [111]. Важное место занимают здесь детские годы писателя, поэтому огромное внимание автор уделяет непосредственно «Словам».

Кроме того, автобиографический текст писателя может интерпретироваться и как социальное действие. Часть работ проблематизирует текст как ангажированный творческий акт. Этот вопрос поднимался в трудах М. Конта [186] и Ж.-Ф. Луэтта [171], публикациях Д. Бенуа [106], Д. Олье [150] и др.

Однако заметим, что «Слова» обладают спорным статусом как автобиография. Формально в тексте реализуется связанность повествователя, главного героя и создателя текста: биографический автор пишет о своей жизни.

Между тем, Ж. Лекарм выражает сомнение в том, что «Слова» можно с уверенностью назвать автобиографией [158]. Сартр не показывает здесь целостный генезис личности, история ребенка прерывается, едва начавшись; это произведение, подчиненное определенным художественным задачам, но не автобиография в полном смысле этого слова, скорее, ее «особый случай». В отношении «Слов» употребляются термины «семейный роман» (А. Грин) [146], «антиавтобиография» (Дж. Старрок) [211], «автофикция» (С. Дубровски) [133].

Существование спорных вопросов в жанровом аспекте свидетельствует об актуальности анализа «Слов» в соотношении с каноническим текстом Ж.-Ж. Руссо для выявления своеобразия сартровского автобиографического опыта.

Новизна исследования. Автобиографические эксперименты писателя и философа тесно связаны с пониманием субъективности, претерпевающим изменения на протяжении его творческого пути. В нашем исследовании впервые в отечественном литературоведении показывается жанровая динамика автобиографической практики Сартра в связи с различиями в его экзистенциалистской концепции и литературных представлениях. Реализации автобиографических жанровых форм рассматриваются как специфические инструменты философского самоисследования, дающие представление о разных художественных и стилистических решениях. Мы связываем сартровский дневниковый эксперимент с жанром «экстимного дневника», беря за основу понимание данной модификации, принадлежащее автору термина М. Турнье; выстраиваем интерпретацию «Слов» как автобиографического романа (романной автотеоретизации), соотнося жанрово-художественные особенности текста с концепцией универсальной единичности, актуальной как для «Слов», так и для жизнеописания Г. Флобера, однако не ставим целью полностью разрешить дискуссию, связанную с жанром этого произведения.

Материалом исследования послужили оригинальные тексты «Дневников странной войны» и «Слов», собранные в издании из серии «Плеяда» [10, 11]. В тексте работы исследуемый материал цитируется преимущественно на русском языке (в переводах С. Л. Фокина и О. Е. Волчек («Дневники») и Ю. Я. Яхниной («Слова») [70, 77]); цитация на языке оригинала производится лишь в особых случаях и сопровождается вынесенным в сноски переводом автора диссертации. Кроме того, в процессе анализа мы обращаемся к ранним философским сочинениям [2, 6, 7], психобиографиям [1, 3, 12], а также к текстам, демонстрирующим важные сходства и связи с исследуемыми автобиографическими работами: «Королева Альбемарль, или Последний турист» [9], «Гошнота» [5], «Смерть в душе» [4], «Жан Безземельный» [8].

Объектом нашего исследования являются тексты «Дневников странной войны» и «Слов». *Предмет* исследования — эволюция автобиографических форм

в творчестве Сартра, спровоцированная изменением его взглядов, приведшим к концептуальным экспериментам с автобиографическими жанрами.

Цель нашего исследования — продемонстрировать закономерные соотношения между специфическими художественно-философскими задачами самоисследования на каждом этапе творческой эволюции Сартра и его обращением к различным автобиографическим жанровым формам, художественными и стилистическими особенностями его автобиографических текстов. Для достижения этой цели поставлены следующие *задачи*:

1. Описать свойства дневника и автобиографии, обратившись к основным посвященным этим формам теоретическим работам, характеризуя те их жанровые модификации, которые находят свое развитие в творчестве Сартра (дневник философа, интимный и экстимный дневники, руссоистская автобиография и др.).

2. Выделить особенности философских идей Сартра (в их феноменологическом, марксистском, экзистенциальном, психоаналитическом преломлении), описать биографический, историко-культурный и художественно-эстетический контексты, в которых создавались дневниковый текст и текст автобиографии.

3. Обосновать значение отдельных понятий сартровского словаря для понимания опыта самоисследования («трансцендентность эго», «универсальная единичность»), предложить исследовательский инструментарий («экстимный дневник», «автотеоретизация»), позволяющий продемонстрировать новаторство Сартра.

4. Проанализировать жанровые и стилистические особенности «Дневников странной войны», демонстрирующие своеобразие авторской поэтологии самоисследования; рассмотреть жанрово-художественное своеобразие «Слов», выявляя различия и сходства со спецификой дневников.

5. На основе сравнительного анализа сартровского подхода в исследуемых текстах представить подробную характеристику эволюции автобиографической практики писателя.

Методы исследования. В основу исследования положены три подхода, предполагающие выборку аналитического инструментария, который позволит наиболее точно описать специфику исследуемых автобиографических текстов Сартра:

жанровый анализ дневника и автобиографии, включающий как формально-стилистические и нарратологические составляющие, так и философско-эстетические регистры в осмыслении поэтики автобиографического текста;

собственно биографический метод и его разнообразные сочетания с культурно-историческим подходом, генетическим анализом, психологической и феноменологической критикой;

сравнительно-сопоставительный метод, распространенный на творчество отдельного автора и позволяющий обозначить траекторию изменений в концепции и практике его автобиографического письма.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Обращение Сартра к разным автобиографическим формам демонстрирует существенную разницу в идеях и концепциях, актуальных для разных периодов творческой эволюции, что и влияет на жанровое своеобразие его работ. «Дневники странной войны» пишутся в период значительной идейной метаморфозы Сартра (философской, эстетической, политической). В этот период актуальна феноменология, вопрос о сознании, концепция трансцендентности эго. В период 50-60-х гг. Сартр выступает уже как оригинальный психоаналитик: «Слова» являлись испытанием метода прогрессивно-регрессивного анализа творческой личности, который автор направил на изучение своего собственного детства.

2. «Дневники странной войны» обнаруживают близость к форме экстимного дневника, предполагающей, что самопознавательная практика автора совершается путем последовательных регистраций наблюдаемого и переживаемого им внешнего мира. Подобная реализация дневникового жанра находится в зависимости от взглядов Сартра на сознание и историчность, специфическое осмысление проблемы «другого». Причислить «Дневники странной войны» к

данной модификации позволяют особые функции фрагментарных свидетельств, служащих автору в целях самоизучения, его внимание к чужому слову, выражающееся в осмыслении на страницах дневников диалогов и реплик сослуживцев, а также ориентированность автора на косвенных адресатов, влияющих на стиль дневников, особенности авторской рефлексии, его взгляд на себя.

3.«Слова», традиционно считающиеся автобиографией, могут быть также рассмотрены как романная автотеоретизация или автобиографический роман, осложненный актуальными для автора психотерапевтическими задачами. В пользу данного положения говорит особое воплощение субъективности, соответствующее концепции универсальной единичности: Сартр изображает себя как универсально единичного человека, интерпретируя свою жизнь при помощи метода прогрессивно-регрессивного анализа, что позволяет показать собственный опыт как художественно-теоретическую абстракцию и не соответствует автобиографическому принципу описания индивидуальной судьбы. Кроме того, как роман текст позволяют прочесть метарефлексивная позиция автора по отношению к тексту, сомнение в достоверности повествования, композиция, замыкающая жизнь в теории.

4.Эволюция автобиографической практики Сартра проявляется в смене режимов письма, отдельные параметры которых выполняют актуальные для автора задачи. Их сравнительный анализ показывает, что автобиографический роман «Слова» по сравнению с «Дневниками странной войны» является формой подведения итогов: от феноменологического документального самонаблюдения автор переходит к психотерапевтической романной автотеоретизации.

5.Жанр автобиографического романа подчеркивает восприятие Сартром автобиографической практики. Военные дневники и «Слова» объединяет тема отчуждения через письмо, однако заостряется она именно в «Словах», где Сартр, подводя итоги, демонстрирует свою тягу к писательству как всеохватное невротическое расстройство. Форма романа о себе акцентирует, что

автобиографическое творчество, как и литературное, является источником идеализма.

Структура работы. Исследование состоит из введения, трех глав, каждая из которых разбивается на два параграфа, заключения и библиографии. В первой главе последовательно рассматриваются особенности жанров личного дневника и автобиографии, описываются значимые в контексте исследования модификации этих форм. Вторая глава посвящена сартровскому самоизучению, представленному в военных дневниках: в ней даны актуальные для Сартра 30-х гг. феноменологические идеи и принципы, выделяются аспекты, связанные с ролью Второй мировой войны в творческой эволюции автора; рассматриваются особенности дневников, демонстрирующие уникальность авторского эксперимента. В третьей главе, посвященной «Словам», выявляются изменения, произошедшие в сартровском подходе к изучению личности; исследуется художественное своеобразие текста, акцентируются отличия данного опыта от дневникового.

Теоретическая значимость работы. Работа вносит вклад в изучение автобиографического наследия Сартра. Выбранный аспект позволяет целостно проанализировать две формы автобиографического письма в сартровском осмыслении, представленные в творческой эволюции писателя как ключевые точки истории его автобиографических экспериментов.

Практическая значимость работы состоит в возможности применения ее положений в курсах по истории зарубежной литературы XX века, при подготовке междисциплинарных семинаров и спецкурсов, посвященных проблемам автобиографического письма.

Апробация работы. Идеи, положенные в основу нашей работы, обсуждались в ходе научных конференций «Язык как система и деятельность — 5» (ЮФУ, Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации, 24–27 сентября 2015), «Иностранные языки и литературы в контексте культуры» (Пермский государственный национальный исследовательский университет, 19 апреля 2016), «Автобиографические сочинения в междисциплинарном

исследовательском поле: люди, тексты, практики» (НИУ «Высшая школа экономики» 1–2 июня 2016) и др. По результатам исследования было опубликовано 8 работ, в том числе 4 статьи в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Шуринова, Н. С. Типология подходов к изучению автобиографизма в литературоведении / Н. С. Шуринова // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. — 2015. — № 4. — 0,43 п.л.

2. Шуринова, Н. С. Дневник как инструмент философского самоисследования в творчестве Ж.-П. Сартра / Н. С. Шуринова // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. — 2016.— № 4. — 0,43 п.л.

3. Шуринова, Н. С. «Слова» Ж.-П. Сартра как пример автобиографического романа / Н. С. Шуринова // Научная мысль Кавказа. — 2017. — № 1. — 0,5 п.л.

4. Шуринова, Н. С. Textoобразующая ирония в «Словах» Ж.-П. Сартра / Н. С. Шуринова // Известия Саратовского университета. Новая серия. Филология. Журналистика. — Саратов: Издательство Саратовского университета, 2017. — № 2. — 0,6 п.л.

ГЛАВА 1. Личный дневник и автобиография в контексте изучения автобиографических опытов Ж.-П. Сартра

В первой главе нашего исследования, прежде чем анализировать конкретные тексты, нам видится необходимым описать специфику дневника и автобиографии как отдельных субжанров личной литературы, что позволит в дальнейшем увидеть своеобразие сартровских автобиографических опытов. В данном отношении нас интересуют, во-первых, психолого-стилистические аспекты и содержательный потенциал жанра, своеобразно использованные Сартром-философом в психоисследовательских целях, во-вторых, возможности разграничения данных форм, в-третьих, отдельные конфигурации жанров, помогающие охарактеризовать автобиографические эксперименты писателя, и традиция, на фоне которой мы сможем увидеть новаторскую роль Сартра.

1.1. Личный дневник как инструмент самопознания и промежуточное жанровое образование

Под личным дневником обыкновенно понимается регулярно пополняемое собрание разрозненных заметок, в которых автор описывает и анализирует свою повседневную жизнь, регистрирует собственные переживания. Каждая запись в дневнике обычно датируется, привязываясь к определенному моменту времени. Дневник может как вестись на протяжении всей жизни автора, так и занимать лишь определенный интересующий diarиста¹ промежуток, связанный со значимым событием.

Сам термин «дневник» до сих пор с трудом поддается точному определению: обозначаемый им феномен представляет собой сложное синтетическое образование. Исследователи допускают возможность

¹Понятие, введенное М. Лелё

существования переходных документально-личных и эссеистических форм. Еще М. Лелё предлагала отличать личные дневники («des journaux personnels»), предполагающие концентрацию автора на самом себе и на аспектах своей духовной жизни, от исторических очерков и хроник («des journaux historiques»), где описываются события, которые автор лично наблюдал или принимал в них участие (такая форма близка мемуарам и запискам путешественника), и очерков-документов («des journaux documentaires»), в которых автор высказывает свои идеи и теории. Но при этом исследовательница допускала возможность существования так называемых «смешанных дневников» («des journaux mixtes»), где затрагивается сразу несколько указанных аспектов с акцентом на один из них [166]. Сегодня актуально говорить о существовании множества тесно связанных друг с другом разновидностей дневниковой прозы.

В контексте выявления специфики военных дневников Сартра целесообразно рассмотреть определенные модификации жанра и связанные с ними проблемы. К ним относятся ранние «дневники философов», способствовавшие выделению собственно личных дневников; классический интимный дневник, его отграниченность от смежных форм мемуаров и заметок очевидца; экстимные дневники, отличие которых от интимных было показано М. Турнье; литературные дневники, а также возможные взаимосвязи между дневниковым письмом и художественным творчеством. Вместе с тем, именно эти дневниковые формы показывают общую особенность жанра как образования промежуточного, его тесные связи с документальными и художественными текстами.

Дневник является относительно молодым жанром, однако традиция ведения записок восходит еще к XVI веку. История явления неразрывно связана с постепенной эмансипацией индивида в западной культуре. Ранними предшественниками жанра являются образцы французской философской эссеистики (или так называемые «дневники философов»), — знаменитые работы М. Монтеня и Б. Паскаля.

«Опыты» («Les Essais», 1580) Монтеня [55] представляют собой ряд записей, в которых автор рассуждает на разнообразные темы (от литературы до ведения домашнего хозяйства) и где находятся его размышления на тему собственной жизни и жизни человеческой. Целью автора здесь является еще не столько исследование своей исключительной индивидуальности, сколько познание человеческого духа и человеческой природы. Идея Монтеня состоит в том, что частная жизнь каждого человека выражает все человечество: он выбирает себя не как индивида с индивидуальной психической организацией и внутренними проблемами, но как отдельного представителя человечества вообще. Отсюда и известный универсализм «Опытов». Согласно Н. Т. Пахсарьян, «эта книга стала одновременно духовной автобиографией Монтеня и философской энциклопедией Возрождения» [62]. Работа Монтеня представляет собой ценность одновременно как текст, акцентировавший внимание на личном опыте, и как первый образец философской эссеистики: именно благодаря «Опытам» эссе и получает свое название (от фр. un essai — опыт, проба).

Обращает на себя внимание также сочинение Б. Паскаля «Мысли» («Pensées», 1669) [61]. Фрагментарный текст математика, философа и богослова, обнаруженный уже после его смерти, обладает внутренней цельностью, разнообразные высказывания в нем объединяются единой концепцией. Данное сочинение следует считать скорее апологией христианской религии, попыткой защитить христианство от свободомыслия и скептицизма, чем набором разрозненных записей, подчиненных сиюминутным задачам: это скорее концептуальное философское сочинение, чем собственно дневник. Фрагменты выполняют в тексте роль конструирующих элементов-связок, сводящихся к единому центру. А. Н. Чистяков указывает: «Паскаль как бы пробует человека с разных сторон, через какую мысль тот мог бы обратиться к вере <...> “Мысли” — есть фрагментарная апология как по намерению, так и по исполнению, хотя и не завершеному» [93, с. 305]. Записанные «сырые» соображения впоследствии проходят этап дополнительной обработки, включаясь в общую логику текста: они становятся подчиненными связующими компонентами, разделами-связками или

же остаются в виде черновиков, так и не попавших в финальный чистовой вариант.

При анализе дневников Сартра эти труды значимы в том аспекте, что именно они утвердили форму фрагментарного письма мыслителя, записывающего изо дня в день свои соображения и философские идеи. Можно сказать, что подобные эссеистичные наблюдения стали своеобразной формой-медиатором между теоретическим трактатом и личными записками, личное в данном случае подчиняется общей теоретической задумке, философской логике.

Другие не менее важные предшественники личного дневника — записки очевидца, мемуары, в которых внимание уделяется скорее не личному, а общественно-историческому, где автор в зарисовках характеризует свою эпоху, выписывая приметы времени. Таковы, например, «Увиденные факты» («Les choses vues», 1887) В. Гюго [151] и «Дневник. Записки о литературной жизни» («Journal. Mémoires de la vie littéraire», 1887) Ж. и Э. де Гонкуров [25]. В «Увиденных фактах» Гюго рассказывает о своих воспоминаниях, событиях, свидетелем которых он стал: о процессе Теста-Кюбьера, побеге Луи-Филиппа после революции 1848 года, падении Наполеона III и учреждении Третьей Республики. «Дневник» Гонкуров содержит в себе свидетельство о второй половине XIX столетия. Он состоит из множества отдельных коротких заметок на различные темы (сложные отношения авторов с комитетом по цензуре, критиками, литературные и театральные успехи и неудачи, рассуждения о политике, известных писателях, философах и ученых и др.).

Французские исследователи стремятся к строгому отграничению личного дневника от подобных документально-публицистических форм. Термин «*journal intime*» является частью родового понятия «*journal*» и требует необходимого уточнения, акцентирования интимно-личностного характера дневников по сравнению со схожими образованиями. А. Жирар противопоставляет личные дневники («*journaux intimes*») и собственно записки очевидца, мемуары («*journaux externes*»). Он утверждает, что последние «соответствуют перманентной потребности осмыслять факты внешнего мира, концентрировать их вокруг себя и

сохранять при помощи некоего следа, который позволит их понять, объяснить, составить из них историю» [145, р. 100]. С личным дневником дело обстоит иначе: в данном случае diarист концентрируется на фактах мира внутреннего, автор личного дневника описывает самого себя, причем обычно это тайная, скрытая сторона его личности.

Личные дневники существовали параллельно с мемуарами, однако долгое время их было принято считать «паралитературой». Они не предназначались для публикации, велись исключительно для себя, не подчинялись никаким жанровым требованиям, за исключением обычая датировать записи — это роднило их с записками очевидца, писавшимися в той же манере. В качестве твердой формы дневниковая исповедальность закрепляется только в связи с выделением познавательной ценности уникальной единичной психологии. Лишь благодаря этому может возникнуть то, что понимается под традиционным интимным дневником.

Во французской литературе знаковым дневниковым текстом является «Дневник» А.-Ф. Амьеля («Journal intime», 1882) [98], ставший важным примером душевной аналитики как для европейской, так и для общемировой исповедальной словесности. После Амьеля личный дневник превращается в отдельный жанр, в то время как до него записки литераторов воспринимались как дополнение к их литературному творчеству. За жанром закрепляется принцип психологического интроспективного самопогружения: с этих пор дневниковое слово становится самоценным, превращается в максимально искреннюю аналитическую исповедь, где важны логическая ясность и чистота самоанализа, внимание автора к деталям, самокритичность и правдивость. По словам Б. Ганебена, «Дневник» Амьеля дает представление о «драме человека, вглядывающегося в собственное сознание, которое он каждый день анализирует с невероятной скрупулезностью, не переставая в течение тридцати трех лет» [140, р. 124]. Б. Бувье, один из издателей фрагментов дневника, замечает, что возможность изучать сознание автору дало именно аскетическое существование, ставшее своеобразным условием пристального самоанализа [112].

Данный текст выступает как канонический образец личного дневника, отображающий самоанализ сконцентрированной на самой себе личности. П.-Ж. Дюфьеф акцентирует, что дневник знаменует «триумф индивида в особой сфере — сфере личного» [134, р. 108]. Диарист всегда сосредоточен на себе, он занимает позицию «инфантильного избегания контакта с миром» [134, р. 108]. Более того, жанр навязывает личности пассивность уже благодаря своей структуре: это пассивность «на уровне конструирования текста, не предполагающего какой-либо осознанной реконструкции пережитого, основанного лишь на следовании фактам» [134, р. 108].

Важным представляется то, что ситуация создания классического дневника связана с отрешенностью, добровольной или вынужденной самоизоляцией. Э. Марти показывает, что авторское самосознание в дневнике выражается через «противопоставление с внешним миром» [174, р. 17]. Часто автор находится в конфликте с обществом. В качестве причины может выступать политическая маргинализация (например, в случае А. де Виньи и его «Дневника поэта» [21]). Иногда к аскетизму автора побуждает болезнь: в этом случае ведение дневника помогает справиться с болью и тревогой путем регистрации и упорядочивания переживаний (например, самонаблюдения А. Доде [127]). Часто темой дневника становится так называемая «социальная робость» диариста, литературный интерес в таком случае представляет само болезненное переживание контакта с миром (таковы дневники Стендаля [210]).

В центре внимания любого автора дневника всегда находится собственная личность, переживающая некий внутренний конфликт, в дневнике описываются и анализируются неразрешенные проблемы, психологические травмы. Эти темы раскрываются в тексте как серия обрывочных размышлений, впечатлений, ощущений, сменяющих друг друга настроений, «моментах страдания». Отсюда вытекает и «нарциссизм» пишущего, навязываемое жанром самолюбование: диарист создает в тексте закрытое пространство, где рассказывает о самых интимных переживаниях, анализирует мельчайшие факты внутренней жизни, замыкая внимание на самом себе.

Однако в определенной степени дневник родствен и документалистике, он сочетает наблюдения за внешним миром с психологическим самоизучением. Более того, наблюдения даже являются одним из условий самоанализа. Для того чтобы понять и описать свои переживания, диарист созерцает себя в реальном времени и конкретной обстановке. Дюфьеф указывает на то, что уже дневниковое самописание Амьеля содержало в себе «экстазы наблюдения» («les extases contemplatives»), через которые автор стремился к «слиянию со всем, тут же возвращаясь к самому себе» [134, p. 110].

Очевидно наличие связей между дневником и документальными жанрами, так как существуют разнообразные пути для выражения в тексте личного, а ведение дневника предполагает не только самописание, но и регистрацию увиденного в течение дня. Можно согласиться с Г. Л. Нефагиной, которая подчеркивает, что дневник является синтетическим жанровым образованием, в котором соединяется «исторически конкретное и субъективное, личностное» [58, с. 220]: саморефлексия автора дневника, но при этом отражение фактов и моментов действительности. Вопрос определения статуса дневника по отношению к другим жанрам все еще остается актуальным.

Так, в трактовке М. М. Бахтина дневниковое самоисследование близко к практике «самоотчета-исповеди», связанного с созиданием автором собственной индивидуальности в процессе рефлексии, созданием принципиально бесконечного текста. Однако в дневниках максимально индивидуальный самоотчет часто смешивается с биографическим повествованием, в котором преобладает «самодовление» объективно-фактической истории: «Исповедальный тон часто врывается в биографическое самодовление жизни и ее выражение в эпоху раннего Возрождения. Но победа остается за биографической ценностью. Такое столкновение, борьбу, компромиссы или победу того или иного начала мы наблюдаем в дневниках нового времени. Дневники бывают то исповедальными, то биографическими...» [17, с. 131].

О. Г. Егоров утверждал, что дневник, пишущийся одновременно с происходящими событиями, обладает гораздо большей фактографической

точностью, чем мемуары, в которых события восстанавливаются по воспоминаниям, порой искаженным или неполным [30].

А. Г. Татарковский полагал, что дневники являются частной разновидностью мемуарного жанра, указывая на то, что дневник, как и мемуары, обусловлен принципом соответствия исторической правде [86]. Г. Г. Елизаветина также рассматривает дневники в рамках мемуарно-биографических жанров, основу которых составляют «сознание непреходящей ценности рассказа о событиях очевидца и современника и интерес к внутреннему миру человека» [31, с. 3].

Некоторые исследователи склонны к объединению дневника с разнообразными близкими к документалистике явлениями. Например, М. Ю. Михеев помещает дневник в пространство фактографической прозы, объединяя с записной книжкой, мемуарами и воспоминаниями. По мнению ученого, содержание дневника составляют реальные жизненные факты, которые еще не подвержены художественной обработке, эстетический компонент в дневниках по этой причине минимально значим [54]. Н. Ю. Донченко говорит о близости автобиографических записок, очерков, «хожений», основываясь на общих принципах структуры повествования, интенциональности и прагматическом подходе к изложению, наличии монологической формы со скрытым самодialogом, а также субъективной интерпретации явлений действительности [27].

Интересно, что Ф. Лежён предлагал выделять особый тип личного дневника — так называемый «дневник-гербарий». Этим термином описывалось явление, когда диарист вкладывает в свой дневник разнообразные элементы из внешнего мира: фотографии, письма, засушенные листья и т.д. Таким образом, в дневник, помимо субъективно-личностного его содержания попадали не только описания фактов, но и многие документы. Функция такого дневника, как писал Лежён, заключается в том, чтобы «включить внешнее в личное, окружить себя <...> элементами внешнего мира, которые решено сделать знаками собственной идентичности или этапов личной истории» [163, р. 369].

Возможность изображать внутреннее через факты внешнего мира и приобщаться к социокультурному пространству эпохи делает дневник явлением историческим, формой, в которой запечатлеваются знаки времени и черты пространства той эпохи, в которой существует диарист. Этот же момент одновременно обуславливает неоднозначное отношение между дневниками и мемуарами, дневниками и хрониками. Очевидно, что в дневнике присутствует компонент документальности, он может даже становиться историографическим источником, позволяющим проводить исторические исследования («эго-документом»), однако его валидность в этом качестве вызывает сомнения ввиду концентрации автора на постижении скорее самого себя, чем исторической реальности.

В свете этих замечаний обратимся к особо важному для нашего исследования понятию, предложенному М. Турнье — «экстимный дневник» («Le journal ex-time», 2002) [214]. Под данным термином, составленным по аналогии с личным дневником («le journal intime») понималась особая разновидность дневникового жанра, сводящаяся к исследованию не собственно внутренних переживаний автора, но окружающей его среды; «овнешненный» дневник. По мнению Турнье, эти две формы следует четко разграничивать, так как в первом случае диарист описывает и анализирует свою личность, доверяет дневнику свои секреты и сомнения, в то время как автор экстимного дневника интегрирует себя в окружающий мир, а не отстраняется от него, поэтому траектория его жизни может быть описана как центробежное движение, совершаемое путем личных открытий и побед. В своем «Экстимном дневнике» Турнье предлагает читателю отрывки, составленные в журналистском стиле, как короткие репортажи. Это позволило ему представить собственное существование как постепенное самооткрытие и саморасширение по отношению к внешнему пространству.

Видно, что данная форма, противопоставленная личному дневнику, не может быть приравнена к запискам очевидца или мемуарам, так как здесь речь идет об особом способе авторского самопостижения и личного становления — через контакт со средой, взаимодействие с миром и людьми. А. Эрно, автор работ

«Внешний дневник» («Journal du dehors», 1993) [137] и «Внешняя жизнь» («La vie extérieure», 2000) [138], настаивала на возможности самоизучения в социологической перспективе: «Погружаясь во внешний мир, мы узнаем о себе гораздо больше, чем когда интроспективно анализируем себя в личных дневниках» [137, р. 10]. Самопознавательная задача diarиста в данной форме сохраняется, поэтому ее можно рассматривать и как частную разновидность дневникового жанра.

Особые сложности обнаруживаются в положении дневника по отношению к фикциональным текстам. В отдельную категорию выделяется феномен литературного или писательского дневника, его в современном литературоведении принято отграничивать от дневника традиционно-бытового. Смысл данной конкретизации заключается в том, что дневник, написанный автором художественных текстов, представляет собой одновременно и свидетельство, в котором запечатлены документальные данные о его частной жизни, и «творческую лабораторию», и эстетический объект.

В качестве «творческой лаборатории» можно говорить о дневнике как о вместилище идей и замыслов автора, которые фиксируются там в необработанном фрагментарном виде: при таком ракурсе писательский дневник является документом, отображающим творческий процесс, обладает текстологической ценностью. Этот ракурс также актуален при анализе сартровских дневников как «авантекста», содержащего описание многих литературных проектов и черновые идеи.

Однако более важное отличие основано на том, что дневник писателя может создаваться как литературное произведение. Знаковым феноменом как для отечественной, так и для европейской мысли является опыт Ф. М. Достоевского. Его «Дневник писателя» [28] представляет собой опыт философско-художественной публицистики, осмысления общественных проблем с точки зрения писательского восприятия. Этот момент акцентировал, говоря о дневнике Достоевского, И. Л. Волгин: этот текст пишется не столько личностью, сколько человеком определенной профессии, отсюда и специфическое его название [22].

В XX столетии внимание к дневнику со стороны литераторов повышается: данное обстоятельство во многом связано с увеличившимся интересом к субъективности индивида и повседневной жизни отдельного человека. Создание литературных дневников с заведомо художественными целями позволяет эстетизировать собственный повседневный опыт. А. Жирар отмечал, что благодаря популярности дневниковых записей среди читательской аудитории в XX веке автор личного дневника ищет аудиторию, с этих пор интимные записки пишутся для того, чтобы сделаться объектом читательского внимания, то есть делаются «литературой вымысла» [145]. Постепенно дневник из «личного» превращается в «публичный», пишется с учетом возможных рецензий, поэтому применительно к дневникам писателей уже нельзя говорить о предельной искренности, подразумеваемой жанром, а также об абсолютной правдивости в изображении своей жизни. Превращаясь в произведение искусства, жизнь в дневнике писателя концептуализируется, факты подвергаются отбору. В таком тексте сочетаются личное и универсальное, фактографичность и символичность. Соотношение данных компонентов в дневнике конкретного автора зачастую невозможно определить.

При этом заметим, что хотя фикциональные дневники со специфической литературно обусловленной интенцией автора мало соотносимы с дневниковым самонаблюдением Сартра, «художественность» может присутствовать в любой разновидности дневника. Она привносится самим языком исповеди, его метафоричностью и образностью. Описывая собственный прожитый день, автор стилизует его, используя средства литературы. Даже не имея намерения опубликовать дневник, диарист создает отдельный фрагмент, заметку-самоотчет в соответствии с собственной идеей, личным видением, метафоризируя опыт уже в процессе его переживания, посредством дневникового слова. Возможно, именно поэтому дневник рано или поздно перерастает в литературно-публицистические формы. Вспомним замечание Л. Я. Гинзбург, высказанное в работе «О психологической прозе»: «Эстетическая преднамеренность может достигнуть того предела, когда письма, дневники становятся явной литературой,

рассчитанной на читателей — иногда посмертных, иногда и прижизненных» [24, с. 10]. Граница между литературным и нелитературным в дневниках является зыбкой и сложно выделяемой.

Добавим к сказанному, что дневник существует не только как самоценный жанр, но и как стилизация текста, в силу чего черты дневника можно обнаружить и в традиционных формах (например, романе или повести, репортажах): в таком случае привнесение «дневниковости» является художественным приемом. Во-первых, возможно наличие в литературном тексте «дневниковых фрагментов», которые представляют собой дневник персонажа, служащий для придания произведению определенной специфики, создания особой повествовательной стратегии. Во-вторых, наблюдаются включения исповедальности в публицистические жанры, переключки личного дневника с очерками и заметками. Как отмечает Б. Дидье, «применительно к периферийным формам, слабо поддающимся традиционной теоретизации, становление которых происходило за пределами поэтического искусства, границы между литературными жанрами довольно размыты <...> Повсюду можно заметить следы инфильтрации личного» [129, р. 455].

С другой стороны, А. В. Лашкевич предлагает понимать дневник как часть не литературы, а сублитературы, «особый жанр дискурса персональности, демонстрирующий процесс движения культуры на самом живом и действенном уровне персональных отношений мира и человека» [46, с. 14]. А. А. Зализняк говорит о «принципиальной незавершенности и отсутствии единого замысла» в дневниках [34, с. 163]. Данная черта может служить формальным разграничителем между дневниковой и художественной прозой, так как в последней «это обстоятельство входит в число конвенций отношений с адресатом» [35, с. 519]. Таким образом, способ ведения дневника, предполагающий бесконечную пополняемость текста, мало соотносим с завершенностью и концептуальностью художественного произведения, что и не позволяет с абсолютной уверенностью ставить дневник в один ряд с жанрами литературы.

Г. Пейр в работе «Литература и искренность» настаивает на том, что «личный дневник, который становится любимым жанром XX века, отчаянно вытесняя как философский трактат, так и новеллу, возник благодаря неистовому стремлению к искренности и побудил многих любителей словесности к сожжению своего первейшего кумира — литературы» [182, р. 210–211]. Б. Хазанов в своей статье «Дневник сочинителя» высказывает схожую мысль: «Литературный жанр, который представляет собой протест против литературы с ее жанрами и приемами; протест против самой сути художественного творчества — его условной, игровой природы» [91, с. 178]. М. Бланшо рассматривал дневниковую практику литераторов как стремление избежать навязываемого литературой обезличивания своей индивидуальности: «Поразительно, пожалуй, то, что с того момента, как произведение становится художественным исследованием, становится литературой, автор испытывает постоянную потребность в сохранении отношений с самим собой. Он чувствует острое нежелание отказываться от себя в пользу нейтральности, не имеющей ни формы, ни лица, стоящей за всем им написанным, нежелание и беспокойство, которое и подталкивает столь многих писателей начать вести то, что они называют своими дневниками» [107, р. 24].

Таким образом, дневник может писаться и с целью уйти от концептуализации фактов, говорить открыто и с самим собой, и с читателем. К тому же, дневниковая откровенность и непосредственность нередко противоречат сложившимся мифологизированным представлениям о деятелях культуры. Остается неясным, противостоит ли дневник условности художественного замысла или же наоборот — сам подвергается влиянию литературных форм.

Сегодня исследователи жанра говорят также и о различных функциях, которые выполняет дневник для самого пишущего. Лежён утверждает, что дневник является прежде всего социальной практикой, это особая форма писательского поведения, которую автор избирает в зависимости от стоящих перед ним задач. Основную исследовательскую цель ученый усматривает в том, чтобы «увидеть, что дневник во всей его сложности и во всем многообразии его

форм — это одно из возможных решений тех проблем, с которыми сталкиваются все — и те, кто ведет дневник, и те, кто его не ведет» [159, р. 28].

Л. Н. Летагин рассуждает о том, что философскую основу дневника составляет перманентное чувство «подотчетности», которое испытывает диарист во время протокольного фиксирования на бумаге своих поступков и мыслей, поэтому дневниковое слово актуально рассматривать именно в поведенческом, а не литературном аспекте. Необходимая мнемоническая операция, производимая в конце каждого дня, структурирует жизненное течение, определяя для пишущего строй жизни: «Дневник сохраняет и доносит ценность “преходящих моментов”, встраивая их в ритмически и семантически упорядоченную зависимость, “точки сравнения”, в которой оказываются соотнесены с пульсацией человеческой идентичности» [49, с. 66].

К. С. Пигров рассматривает дневник как феномен культуры, но при этом подчеркивает, что для того, чтобы его вести, не требуется никаких особенных дарований, таланта. Дневник в его концепции является феноменологической практикой, позволяющей личности самосовершенствоваться и приобщаться к трансцендентному миру культуры через собственное исповедальное слово: «В этом пространстве тишины и молчания, создаваемом с помощью дневникового текста, и рождается свобода, также как сама возможность единства мировой истории и индивидуальной судьбы» [63, с. 78].

Классический дневник (понимаемый как особая практика) обладает собственными специфическими чертами. Они обнаруживаются в организации текста, в пространственно-временных, психолого-стилистических, а также коммуникативных параметрах. Как представляется, именно эти уникальные особенности и сформировали для Сартра весьма продуктивную жанровую форму, позволяющую проводить феноменологические эксперименты.

Первой такой характеристикой является синхронность дневника, заключающаяся в отсутствии временной дистанции между временем описываемого события и временем совершения записи, создающая эффект своего рода «гиперактуальности» текста. Дневник ориентирован не на воспоминания, а

на фиксацию мгновенных сиюминутных реакций. Как отмечает Н. Н. Кознова, «автору дневника не обязательно вспоминать, достаточно видеть и зафиксировать увиденное» [43, с. 137]. Данная особенность задается дневниковой структурой: записи структурируются по дням и всегда приурочены к определенному моменту в настоящем. Каждая запись в дневнике представляет собой отдельный текст, в сумме они отображают динамизм как внешних наблюдаемых автором процессов, так и внутреннего мира личности. Даже когда в дневнике присутствует элемент ретроспективных описаний, все равно записи организуются по дням и датам. Можно сказать, что в данном случае событием становится сам факт вспоминания, который диарист протокольно фиксирует в дневнике. Согласно определению Егорова, дневник — это «динамическая автохарактеристика, выражающая естество и бытие человека методом последовательных высказываний, группирующихся в устойчивый временной ряд» [30, с. 6]. Обратим внимание также на идею, высказанную Лежёном в работе по истории дневника: привязанность записей к определенной дате создает не цикличность, но именно «векторность» дневника, обеспечивая его направленность в будущее и открытость [165].

С этим тесно связан другой отличительный признак дневника — отсутствие в нем концепции, реализация практики ведения дневника как «спонтанного письма». Отсюда вытекает и стилистическая организация текста, которая определяется тем обстоятельством, что дневник наряду с письмом и запиской относится к явлениям «письменной разговорной речи». Под стилистическими чертами обычно понимается комплекс особенностей: фрагментарность и эссеистичность записей, нелинейность, отсутствие монолитности языковой ткани, полистилистичность, нарушение причинно-следственных связей, интертекстуальность и т.д. Е. В. Богданова отмечает, что именно благодаря своей эссеистичности «личные дневники считаются самыми откровенными произведениями в литературе» [18, с. 28]. В дневниках наблюдается пересечение сферы письменной и внутренней речи, записи в дневнике ведутся на основе

первичных впечатлений, а выводы не всегда аргументированы, что и создает, в конечном итоге, эффект свободного выражения мыслей.

Благодаря ориентированности на непринужденность дневник позволяет запечатлеть множество спонтанных идей и набросков без необходимости их продолжения: записи представляют собой своеобразный фрагментарный черновик личного. Они не всегда складываются в историю, у которой есть начало, середина и конец. Автор пишет о том, что захватило его интерес, поэтому он может как последовательно излагать события, так и фиксировать набор разрозненных размышлений или наблюдений, добавляемых кумулятивно в течение дня.

Отдельно скажем еще об одной особенности дневникового текста, которой является его потенциальная диалогичность. Обычно дневниковое высказывание определяется как автокоммуникация, где отправитель сообщения остается его единственным получателем. Именно об этом говорил Ю. М. Лотман, определяя тип коммуникации в дневниковом тексте как «Я — Я» [51].

Однако подчеркнем, что уже при данных условиях адресат и адресант могут различаться ввиду временного несоответствия: diarист может перечитывать записи спустя какое-то время, а так как дневник остается «черновыми набросками» с возможностью их переписывания, то и вносить свои пометки или корректировки, акцентируя тем самым этот временной разрыв. В данном случае посредством автокоммуникации реализуется принцип самоотчета: автор имеет возможность абстрагироваться от самого себя, чтобы смотреть на свою личность как на объект, удаленный во времени. Михеев, комментируя введенное им для характеристики жанра понятие «пред-текст», пишет: «В моем понимании это текст в его неокончательном, черновом, незаконченном виде, к которому автор еще предполагает вернуться, чтобы его переписать или дополнить. В отличие от того, как употребляется этот термин в теории интертекстуальности, тут важна принципиальная незавершенность такого рода текста» [54, с. 5]. Вносимые пометки и корректировки, таким образом, акцентируют этот временной разрыв.

Хотя дневник обычно и пишется автором для самого себя, это не исключает возможности косвенного адресата, под которым подразумевается постороннее лицо. В свете этого можно обратить внимание на работу Жирара «Дневник и понятие личности», где он писал: «Монолог в личном дневнике — на самом деле монолог с продолжением, при ведении дневника присутствие другого никогда не исключается» [144, р. 506]. Внутреннюю диалогичность дневника замечает и Ж. Руссе, утверждая, что каждый диарист создает текст с расчетом на некоего условного «личного читателя» («le lecteur intime») [189]. На фоне этого интересна мысль, высказанная Б. Галтье: «Разумеется, личный дневник — это форма разговора с самим собой, но когда текст написан, в нем уже нет ничего монологичного — именно потому, что он написан» [142, р. 190].

В дневнике косвенный адресат может принимать и вполне определенные черты. Летягин, говорит о том, что дополнительный собеседник в дневнике связан с самой потребностью в самообъективации. Благодаря этому дневник может реализовывать себя как эпистолярный жанр: «В многовековой истории своего культурного бытования, <дневник> не всегда рассматривался как “форма интеллектуального уединения”. Не изменяя своим функциональным качествам, “записки для себя” могли стать самоотчетом “для другого”» [49, с. 63].

Отметим, что чаще данная потенциальность рассматривается как необязательная и дополнительная, большинство словарных определений жанра этого момента не отражает. Например, в словаре литературоведческих терминов Л. И. Тимофеева и С. В. Тураева говорится о том, что одним из признаков дневника является «безадресность или неопределенность адресата многих дневников» [82, с. 232]. Данная черта не является, таким образом, основополагающей характеристикой жанра. Однако именно благодаря возможности диалога автора дневника с воображаемой или реальной аудиторией жанр и может, в конечном счете, реализовывать «публичные» вариации, не утрачивая своих принципиальных свойств.

1.2. Автобиография как форма саморефлексии и литературный текст

Перейдем к рассмотрению еще одного субжанра личной литературы — автобиографии, которая также предполагает центральное положение личности автора. В нашем анализе мы станем придерживаться определения, предложенного Ф. Лежёном: «Автобиография — это ретроспективное повествование в прозе, в котором реальный человек рассказывает о своем собственном существовании, акцентируя внимание на индивидуальной жизни, в частности — на истории своей личности» [162, р. 14].

Самоценное автобиографическое письмо и автобиография как субжанр возникают, по мнению Лежёна, только в «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо («Les Confessions», 1789), более ранние формы еще определяются религиозными требованиями. Лежёновское определение позволит нам выявить своеобразие жанрового эксперимента Сартра, не вполне соответствующего критериям данной формы.

Однако все же автобиографическая традиция тесно связана с историей субъективности в культуре и таких жанров, как духовная исповедь, исповедальный роман, дневник, мемуары, благодаря чему отдельные формы личной литературы часто пересекаются, четкие границы между ними провести очень сложно. Истоки автобиографического жанра и автобиографии обнаруживаются и в более ранних текстах, по поводу времени их возникновения нет однозначного мнения, ответ на этот вопрос зависит от исследовательских установок ученых. Более широкое понимание позволяет проследить историю автобиографии и указать на значимые для нашего исследования аспекты.

Автобиографическое начало в текстах может служить и своего рода выразителем мировоззрения эпохи: размышления на эту тему можно обнаружить в работах Ж. Пуле. Для него несомненным являлся тот факт, что автор автобиографического текста конструирует в произведениях свою собственную

личность, но эти конструкции весьма разнообразны в зависимости от времени и места их создания. В работе «Между “я” и “я”. Критическое эссе о самосознании» [185] он пишет о том, что существует прочная связь между принципами мышления и отображением внешнего мира, поэтому не существует приемлемого определения субъективности, которое подходило бы к каждой эпохе и каждой философской системе. Авторское сознание для Пуле определено феноменами своей эпохи и культуры, поэтому для понимания специфики субъективности первоочередной задачей исследователя становится изучение места, в котором она зародилась и развивалась. Например, античность еще не предполагает выделенного «я», в эту эпоху характерно слияние объекта с субъектом, в результате самопознание не отделяется от познания мира. Христианская культура открывает «я» в его отношениях с Богом, который определяет его содержание, и т.д.

На обширном историческом материале рассматривал автобиографию Г. Миш [177]. Именно он одним из первых обратил внимание на данный феномен. Свой монументальный труд «История автобиографии» в нескольких томах ученый посвятил не столько самой автобиографии, сколько историческим условиям, способствовавшим ее формированию. В них автобиография показана как феномен культуры, который существует с античности до Нового времени. Историю развития данного явления автор связывает со становлением индивидуализма: чем больше культурно-исторический горизонт эпохи предрасполагает к выделению индивидуального начала, тем интенсивнее происходит трансформация индивида, что в свою очередь способствует становлению автобиографии в литературе. Развитие жанра и ход истории носит, по мнению Миша, прогрессивный характер: обособляясь, личность усложняется, открываются новые внутренние механизмы ее психологической и духовной жизни, усложняется вместе с тем и автобиография. Субъективность Миш считает онтологическим началом, которое формирует сознание отдельного индивида, а вместе с ним и всю совокупность индивидов, т. е., общество, поэтому постепенное открытие субъективности является необходимым условием

общественного прогресса, а автобиография позволяет проследить историю развития самосознания. Миш рассматривает историю самосознания очень широко: согласно его теории, процесс формирования субъективности прослеживается в античной и христианской культурах.

Ж. Гюсдорф, автор работы «Условия и границы автобиографии» [147], рассматривает автобиографию не как жанр, создающийся по определенным законам, но как духовную самопознавательную практику. Он связывает зарождение индивидуалистической личности с христианской философией и этикой. Возникновение автобиографии Гюсдорф обуславливает культурными и религиозными особенностями, которые способствуют зарождению у индивида самой потребности к самопознанию. В частности, в восточных культурах автобиография неразвита в силу отсутствия яркого индивидуалистического начала; например, буддизм совершенно не располагает к зарождению автобиографии, наиболее благоприятен для этого именно христианский монотеизм. Однако в данной работе Гюсдорф высказывает мысль о том, что человек способен выйти за пределы детерминизма, указывает на антропологическую ценность автобиографии, акцентируя специфическую самопознавательную интенцию любого автобиографа: «Тот, кто берется описывать свою жизнь, знает, что настоящее отличается от прошлого <...> он считает фиксирование своего образа правомерным, потому что без этого он исчезнет, как и все в мире» [147, р. 107]. Внешние жизненные ситуации не даются личности в готовом завершенном виде, но сама личность является тем агентом, который воспринимает и достраивает эти ситуации. Автобиография для Гюсдорфа — это способ достичь понимания самого себя через воспоминание о внешних событиях.

Ранними опытами, часто называемыми предшественниками исследуемого нами субжанра и связываемыми также с традицией исповедального романа, являются христианские исповеди («Исповедь» Блаженного Августина, «История моих бедствий» П. Абеляра). В контексте нашей работы наиболее интересен текст Августина [13]. Произведение представляет собой опыт религиозный, целью

которого является не столько реконструкция своего «я», сколько познание Бога: «Но как воззову я к Богу моему, Богу и Господу моему? Когда я воззову Его, я призову Его в самого себя» [13, с. 6]. Это требует определенного самоотречения, поэтому реконструирует воспоминания Августин затем, чтобы признать их следствиями греха. Вместе с тем, говоря о себе, Августин рассказывает о человеке вообще, его наблюдения скорее онтологичны, чем автобиографичны: классическая точка зрения Ф. Лежёна не позволяет рассматривать этот текст как образец автобиографического самоописания. Л. М. Баткин, интерпретируя «Исповедь», говорил, что в этом тексте «свидетельствование о себе <...> всецело основано на представлении о неизменной тварной сущности и потому повторяемости того, через что проходит всякий индивид» [16, с. 63]. Отношение к человеку как к выразителю сущности жизни многих людей определяется божественной волей: люди обретают единство в единении религиозном. Косвенный свидетель «Исповеди» — человеческая аудитория — присутствует в качестве скрытого адресата текста, к которому автор обращается в надежде, что его примеру последуют другие. Этой назидательной интенцией оправдывается описание траектории своего жизненного пути.

В эпоху Ренессанса и Реформации благодаря секуляризации общества происходит и «обмирщение» адресата текста, только тогда может появиться традиционная автобиография. В это время расцветает лирическая поэзия, в живописи становятся популярны такие явления, как потрет и автопортрет.

Определяющей вехой в истории автобиографического жанра стала эпоха Просвещения с появлением «Исповеди» Руссо [67]. Примечательно, что первая литературная автобиография была автобиографией философской, в ней отражены важнейшие идеи Руссо, его взгляд на человеческую личность: чувственность как основа нравственности, природная доброта человека и др. В образной форме Руссо осуществляет философское описание самого себя, его исповедь определяется концепциями и идеями. Следуя своей теории «прекраснодушного человека», он считает доброту естественной, в то время как пороки вызываются общественными условиями, поэтому в его «Исповеди» отсутствуют мотивы греха

и покаяния. Нет у Руссо и мотива приближения к Богу посредством исповедального слова. Он описывает себя, в отличие от Августина, уже как отдельную личность, главным поводом для написания автобиографии становится потребность в том, чтобы быть принятым другими, человеческим сообществом. Можно обратить внимание на заявление, фигурирующее на первой странице книги: «Так собери вокруг меня неисчислимую толпу подобных мне, о Предвечный, и пусть они выслушают мою исповедь, пусть плачут о моем недостойнстве и краснеют за мои слабости. Пусть каждый из них так же искренне раскроет свое сердце у подножия Твоего трона, и пусть хотя бы один дерзнет сказать Тебе: я лучше, чем тот человек» [67, с. 5–6]. Бог фигурирует лишь в начале — в качестве судьи, который может защитить автора от оценок других, поэтому Руссо заранее подвергает себя суду, который его оправдывает.

Как пишет Ж. Старобинский, Руссо «обнаруживает, что сознания отделены друг от друга и что мгновенная успешная коммуникация невозможна; тогда рай оказывается для него потерянным, тот рай, в котором достижима мгновенная прозрачность сознаний» [209, р. 19]. Стремлением к «прозрачности» и объясняется автобиографическая интенция: это желание сделать понятной собственную личность — вместе со всеми ее проявлениями. Именно в этом состоит смысл интенции любого автобиографа, следующего руссоистской традиции: проследить и описать становление собственной индивидуальности с целью самообнажения. Отсюда же и своеобразие психологизма в «Исповеди» Руссо. Мораль остается для него важной как с точки зрения этики, так и с точки зрения рациональности, требующей разграничивать порок и добродетель. Однако, как пишет Гинзбург, «Руссо-моралист недоговаривает там, где он боится помешать Руссо-психологу» [24, с. 76]. Очевидно, что в случае с данным текстом мы имеем дело уже с подлинно автобиографическим текстом, в центре которого — эмансипированная личность и ее психологический облик.

Однако обратим внимание, что завоевание Руссо, обеспечившее значимость единичного субъекта и его опыта, не означало полного отрыва от социума, человеческого сообщества и его культуры. Именно это свойство автобиографии

акцентирует М. М. Бахтин. Ученый сближает автобиографию с биографией. Автобиограф солидарен с мнением других, которые помогают ему восстановить биографическое единство событий и фактов его жизни, автобиография всегда создается при условии согласия с коллективом: «Этот одержавший меня другой не вступает в конфликт с моим я-для-себя, поскольку я не отрываю себя ценностно от мира других» [17, с. 133]. Автор автобиографии, объективируя себя, задается вопросом о том, какую ценность его судьба представляет для других, говорит о себе затем, чтобы сделать неповторимую личную историю ценной не только для себя, но и для социума, читателя, культуры. Иначе говоря, автобиография всегда пишется для других и с оглядкой на других, в этом ее принципиальное качество.

Интересно, что ориентированность автобиографа на социально-исторический контекст предопределяет интерес жанра и для социологии. Ж. Пеннефф [180, 181] исследует социальные условия, необходимые для возникновения автобиографии, а также возможность с помощью специальной техники использовать автобиографические тексты для изучения социальных явлений. Для Пеннеффа автобиография — это всегда свидетельство коллективное, классовое, хотя и написанное отдельным человеком. Согласно его теории, автобиограф никогда не рассказывает свою собственную историю достоверно: будучи интегрированным в общество, он отражает интересы и потребности социальной общности, к которой принадлежит. Анализ внутренней структуры автобиографических текстов и сравнение различных индивидуальных и коллективных особенностей позволяет выявить истинную сложность социальных объединений, сформулировать сущность противоречивых процессов.

Зависимость автобиографических опытов от определенных условий выявляется и при семиотическом подходе: автобиографии проходят своего рода культурный фильтр, не всякая личность имеет право на то, чтобы рассказывать свою историю. Об этом рассуждал Ю. М. Лотман [52]. Ученый говорил о том, что в любой биографии присутствуют типологические черты, заданные культурными особенностями: «Далеко не каждый реально живущий в данном обществе человек имеет право на биографию. Каждый тип культуры создает свои

модели “людей без биографии” и “людей с биографией”» [52, с. 365]. Культура, по мнению Лотмана, фиксирует правила как структуру и нарушение правил как события. Поэтому в культурной памяти сохраняются либо образцы исключительного соответствия модели, либо отдельные прецеденты, демонстрирующие отхождение от трафаретного образца. Отсюда вытекает появление различных амплуа (юродивого и разбойника, святого и героя). К началу XIX века утверждается мысль об исключительности судьбы поэта, возникает интерес к биографиям писателей. Однако «биографическая» жизнь отличается от «внебиографической» тем, что она проходит своеобразную фильтрацию культурным кодом эпохи: закрепиться может только то, что представляет интерес для культуры, судьба личности мифологизируется, автобиограф должен «получить право иметь биографию» [52, с. 376].

Подчеркнем, что связь с социально-историческим контекстом является общей чертой для автобиографий и дневников. Феномен публичных дневников дает возможность рассматривать и дневник, и автобиографию как определенные действия по отношению к социальной реальности. Данный аспект представляет особую значимость в контексте ангажированного автобиографического эксперимента Сартра, связанного со стремлением автора не только рассказать о себе, но и способствовать осознанию читателями определенных сторон социальной реальности. Ф. Лежён утверждал, что это вытекает из самой референциальности автобиографических текстов: «Автобиография — не только словесная конструкция, но и социальный поступок. Обещая говорить правду и свидетельствовать о реальности, пишущий, хочешь не хочешь вмешивается в отношения между людьми» [48].

С другой стороны, очевидно, что именно субжанр автобиографии обнаруживает наиболее тесную связь с художественной литературой, хотя это свойство и не может служить разграничителем между автобиографией и дневником; данный аспект в большей степени актуален при характеристике сартровской автобиографии, «романность» которой порождает вокруг нее споры в аспекте жанровой типологии. Все же автобиография представляет собой

законченный текст, в то время как нефикциональный личный дневник потенциально может вестись бесконечно. Отбор фактов и особенности изложения в автобиографии определяются художественной концепцией, которую автор вырабатывает еще до его написания. Таким образом, автобиография близка по своему характеру к мифу или роману. Назначение автобиографии состоит в том, чтобы фабулировать события реальной жизни, навязывать им определенные установки и придавать значение, она является смысловой конструкцией.

В работе «Автобиографический пакт» Ф. Лежёна впервые была предпринята попытка теоретического описания автобиографического жанра в целом как отдельного феномена и выделения его специфических свойств. В этом труде ученый подчеркнул нарративную природу субжанра автобиографии: автор, рассказывающий историю о самом себе, делает это субъективно и избирательно, фабулирует свое прошлое. Однако автобиография выделяется в отдельную категорию благодаря особому соглашению между автором и читателем: подразумевается, что автор рассказывает достоверную историю о своей жизни или каком-либо эпизоде из нее, читатель же соглашается воспринимать ее как правду. «Автобиографический пакт» является абсолютным критерием любого автобиографического текста: это означает, что повествователь (инстанция, которая говорит «я»), персонаж (то «я», о котором говорится в тексте), и автор (создатель текста) всегда идентичны, они всегда совпадают в имени, которое значится на обложке книги. Это имя представляет существенную важность для того, чтобы автобиография могла состояться: «Здесь нет ни переходов, ни широты. Личность либо есть, либо ее нет. Нет никаких возможных степеней, любое сомнение приводит к негативному заключению» [162, р. 15]. В этом, по мнению Лежёна, автобиография противопоставлена «пакту фикции», где история изначально преподносится как сочиненная. Читатель фикциональной литературы, напротив, воспринимает описываемые события как заведомо вымышленные, поэтому возникает особое отношение к таким текстам: если фикциональный текст возможно оценивать с позиций его жизнеподобия, то автобиография воспринимается уже через призму истинности или ложности. Роман может быть

близким автобиографии в плане формы (например, «В поисках утраченного времени» М. Пруста), но так как главное условие не выполняется, он будет прочитан как роман.

Лежён составил таблицы, разграничивающие признаки романного и автобиографического текста, основанные на отношениях между именами автора и персонажа и декларируемым авторами характером «пактов». Однако в этих таблицах присутствовали так называемые «слепые зоны», указывающие на невозможность существования романских автобиографий и автобиографических романов, сочетания в одном тексте установки на правдивость и на вымышленность. Обратив внимание на эти «слепые зоны», С. Дубровски увидел возможность их заполнения, предложив собственный термин «автофикция», не соответствующий ни одному из общепринятых жанров. Определение фигурировало на обложке его романа «Сын»: «Роман, материалом для которого послужили события и реальные факты; если угодно, автофикция — это передоверие языка авантюры авантюре языка» [131]. В статье «Автобиография / истина / психоанализ» Дубровски уточняет, что «автофикция — есть роман, который я как писатель пишу о себе самом <...>, анализируя не только тематическую сторону, но и сам процесс создания текста» [130, р. 77]. Таким образом, данный термин позволяет провести связь между вымыслом и автобиографией, он описывает литературно-автобиографический текст с присутствием рефлексивной метапозиции.

Художественность слова в автобиографии в сочетании с его психологической ценностью для автора текста обуславливает двойственное положение жанра. Н. Алле и Л. Женни пишут, что с одной стороны автобиография «неоспоримо является набором литературных форм, но с другой — это одновременно и формы самого существования» [97]. Споры теоретиков вокруг данного субжанра концентрируются на проблеме соединения в автобиографии авторского психологического самоизучения и фикциональности, литературно-художественной обусловленности таких текстов. Иначе говоря, главным вопросом остается то, насколько автобиограф может правдиво

рассказать о своей жизни и добиться верного отражения собственной личности, создавая литературный текст. Именно эта форма обостряет споры между сторонниками различных методов исследования художественного текста.

Принципиально важным при изучении автобиографий остается биографический метод, предложенный еще Ш. О. де Сент-Бёвом. Ученый полагал, что понять произведение можно только тогда, когда мы глубоко изучаем жизненный опыт писателя, воссоздавая бытовые мелочи, встречи, события и отдельные психические переживания путем документального изучения окружающей его обстановки, уделяем внимание «обыденным привычкам», формирующим внутренний мир писателя, отображающийся в его художественном творчестве. Цель подобной работы — «проникнуть в его [писателя — прим. авт.] душу, освоиться с ним, показать автора <...> с самых разных сторон, заставить этого человека двигаться, говорить» [80, с. 47]. Сам Сент-Бёв оставил образцы применения своего метода в трехтомном труде «Литературные портреты», охватывающем широкий пласт французской литературы.

На выявление субъективного начала в автобиографии направлены и такие методы, как психоаналитическая и феноменологическая критика. Например, Дж. Олни в своей книге «Метафоры себя» [178] обращает внимание на сам процесс создания автобиографии и на те философские и психологические причины, которые побуждают автора начать писать рассказ о самом себе. Он утверждает, что автобиография в большей степени создается посредством сознания пишущего, чем посредством языка: автобиография концентрирует в себе саму жизнь человека, акцентируя самые значимые ее моменты, это «имитация и сотворение своей личности» [178, р. 49]. «Метафора себя», создающаяся посредством написания автобиографии, позволяет увидеть и осмыслить самого себя как опыт, и этот опыт может быть затем в виде метафоры передан другим.

Ж. Старобинский рассматривает автобиографию в тесной связи с интерпретацией и стилем. «Всякая автобиография, — пишет он, — есть не что иное, как автоинтерпретация» [83, с. 218]. При помощи автобиографии автор

выстраивает отношения со своим прошлым, а также выражает стремление к определенным изменениям в будущем. Мотив для написания автобиографии — внутреннее преобразование, трансформация, без которого автобиография не стала бы историей: автору было бы достаточно лишь описать себя. В автобиографии человеческое «я» приобретает законный статус, личный опыт утверждается в качестве ценности. Для этого и необходимо присутствие коррелята «ты», который легитимирует исповедь.

В настоящее время критики склонны к пересмотру понятия субъективности и ее отражения в автобиографическом тексте: постмодернистские концепции не признают единого статичного «я», заменяя его концепцией постоянного самоконструирования. Такой взгляд отражен в работах П. Берка [117] и Р. Портера [184].

Другой полюс изучения автобиографии обнаруживается у ученых, которые отталкиваются от детерминированности текстов существующими языковыми практиками: в их видении автобиография представляет собой прежде всего литературный текст, создающийся по определенным законам, поэтому автор произведения о самом себе вынужден вписывать свою личность в существующую модель — жанровую, культурную, социальную.

П. де Ман в работе «Автобиография как обезличивание» полностью отрицает миметическую природу автобиографии: «Что бы ни предпринимал автор, его действия всегда регулируются жанровыми требованиями» [172, р. 920]. В понимании де Мана само письмо является тем ресурсом, посредством которого собственное жизнеописание приобретает тот или иной вид, дискурсивная практика предшествует реальной жизни и предопределяет содержание автобиографии. Особую роль в этом играет прозопопея, одушевление неодушевленных предметов или создание посредством тропов искусственной личности. Парадокс автобиографии в том, что она уже выступает не как попытка ретроспективного экскурса в события прошлого, но как некая адаптация (или маскировка) с целью подачи определенного образа собственной личности.

Важное значение языковым конструктам придает также такой автор, как А. Флейшман [139]. Он акцентирует различие между личностью и языком, текстом, построенным при помощи определенных языковых конструктов: «Никто не садится писать автобиографию, не попадая в нарративный дискурс, в рамках которого он и будет сочинять историю своей личности» [139, р. 471]. Таким образом, необходимо четко разграничивать исторические условия формирования личности, литературные предшественники текста автобиографии, а также специфические черты самого языка. Любая автобиография, по мнению Флейшмана, находится в зависимости от массы уже созданных ранее автобиографий, попадая в этот контекст, «я» становится лингвистическим конструктом. Изначальное намерение автобиографа рассказать правду о самом себе является иллюзией. «Я» в данном случае процессуально, оно создается одновременно с написанием текста: «<...>это не воспроизведение чего-то, что имело место быть когда-то, но создание совершенно нового эстетического объекта» [139, р. 13].

Под этим углом смотрит на автобиографию и Э. Брасс [114], в трактовке которой личная исповедь представляет дискурсивную практику. Исследовательница описывает особенности различных автобиографических текстов (опытов Дж. Беньяна, Дж. Босуэлла, Т. де Квинси, В. В. Набокова), зависящие от коммуникативных решений автобиографа. Отсюда вытекает и невозможность рассматривать автобиографию как статичную форму, она распадается на разнообразные «автобиографические акты»: «Самоописание не является единым жанром, но включает в себя различные типы текстов, разнообразные формы дискурса» [114, р. 192].

При обращении непосредственно к особенностям автобиографии как отдельного субжанра, нам представляется продуктивным опираться на характеристики Ф. Лежёна. Именно они требуют от автора принятия определенных творческих решений, диктуют ему ряд специфических проблем для осмысления — из области психологии творчества, памяти, личного отношения к прошлому. С ними сталкивается любой автор автобиографии при попытке

рассказать историю о самом себе, и от характера его решений зависит своеобразие создаваемого им произведения.

К таким критериям ученый относит совпадение автора, повествователя и персонажа в одном лице, ретроспективность, описание истории формирования личности и прозаичность текста. При этом само наличие автобиографического пакта в данном случае для нас не показательно, так как оно в равной степени характеризует любой жанр личной литературы, но главным отличием автобиографии от личного дневника Лежён называет ретроспективность, которая при дневниковой синхронности времени переживаемых событий и времени создания текста о них невозможна.

Автор автобиографии оглядывается в прошлое, чтобы с позиции настоящего проживать и анализировать события своей жизни. Автобиография детерминируется специфическими свойствами памяти, феноменологией памяти: «Рассказчик заново открывает свое прошлое, но это открытие связано с непредсказуемостью памяти, на которую он опирается: не только навязчивость некоторых воспоминаний, но также таинственное возрождение давно забытого, сложность восстановления прошлого и особенно — фрагментарный и неполный характер воспоминаний» [161, р. 61]. Ненадежность воспоминаний, на которых основывается автобиограф, делает актуальным вопрос механики авторской саморефлексии, о том, каким образом в повествовании о прошлом выражается и исследуется настоящее. Лежён настаивает на том, что для реализации рассказа о прошлом автобиограф должен занять положение, отстраняющее его от своего настоящего. Он находится в некой воображаемой «точке несуществования», откуда может взирать на всю свою жизнь, как если бы она была полностью завершена и могла бы быть охвачена его взглядом. Автор автобиографии поддерживает иллюзию, что прошлое есть «вещь в себе»: он его упорядочивает, отделяет от самого себя и замыкает. «Конституировать прошлое-в-себе, — пишет Лежён, — означает для автобиографа отрывать его от настоящего, представлять все так, будто он никогда не сможет объяснить, как так получается, что мы воспринимаем его как прошлое» [162, р. 235]. От того, каким образом разрешится

проблема присутствия в тексте различных времен, зависит авторский подход к прошлому и особенности его литературной исповеди.

Вопрос о временах влечет за собой и другую вытекающую отсюда проблему — присутствие в тексте различных автобиографических субъектов. Старобинский, анализируя особенности стиля автобиографического текста говорит о том, что «дистанция, характеризующая автобиографию, <...> двойка: одновременно это и временная дистанция, и дистанция личностная. Тем не менее, на уровне языка единственным, что на это указывает, остается время: личное местоимение (первое лицо единственного числа) остается одним и тем же» [208, р. 261–262]. Грамматическая связанность двух субъектов в одном и том же «я» подчеркивает спаянность двух времен. Гюсдорф также акцентирует непрерывный диалог, который совершается между личностью и ее историей, саморефлексия обеспечивается межвременной связью: «Я, которым я являюсь, собирается написать историю о том, кем я был» [148, р. 135].

Однако временная дистанция не позволяет считать автобиографию полностью достоверной, а потому ставит под сомнение и саму возможность познать себя путем написания ретроспективного текста. Лежён акцентирует эту сложность, основываясь на том, что любого автора автобиографии подстерегают две вытекающие отсюда опасности: «Сниженная актуальность [*удаленность во времени — прим. авт.*], благодаря которой история превращается в экскурс по обрывочным воспоминаниям; повышенная актуальность [*личная значимость — прим. авт.*], из-за чего рассказ становится искусственной самодемонстрацией» [161, р. 21]. В связи с этим любопытно обратить внимание на работу Дж. Мэя, который подчеркивает, что хронологическое выстраивание удаленных во времени событий полностью подчиняется интенции пишущего, и потому предлагает оригинальное разрешение проблемы правдивости автобиографии: «О какой истине идет речь? Об истине воспроизводимого опыта? Или же об истине момента вспоминания этого опыта и создания рассказа о нем? Именно на последнее нам и приходится опираться, так как нельзя доверять сразу двум лицам одновременно» [175, р. 76].

С ретроспективностью автобиографий тесно связано их содержание: автобиография сюжетна, это не вся жизнь, но история формирования личности. В автобиографии делается акцент на индивидуальность пишущего, перечисляются этапы, которые привели его к тому, чем он стал сейчас, прослеживается формирование единичного субъекта. Этот критерий отличает автобиографию одновременно и от нелитературного дневника, и от мемуаров. Автор дневника также концентрируется на постижении собственной личности, однако дневник не может стать концептуальной историей, отображающей этапы становления индивида, он распадается на описание мельчайших состояний и их вариаций. Мемуарист же не занимает в своей истории центрального положения: он сосредотачивается на описании событий, «происходящих на сцене его истории, в которой он часто играет роль привилегированного зрителя» [97]. Таким образом, центральным предметом изображения в автобиографии является преобразование, которое претерпевает главный герой, его преобразование, переход от одного состояния к другому, подаваемый в форме связного рассказа. Эту же особенность подчеркивает и Старобинский, интерпретируя «Исповедь» Блаженного Августина: «Он расскажет не только о том, что с ним случилось когда-то, но о том, как тот, кем он когда-то был, стал тем, кто он есть сейчас» [207, р. 119].

Однако подчеркнем, что автобиография может писаться и в форме настоящего времени, абсолютно совпадая с дневником: в таких случаях исследователь может называть текст как автобиографией в форме дневника, так и художественным дневником. Разграничение по этим принципам актуально в контексте нашей работы, однако оно теоретически значимо лишь для ограниченного диапазона текстов — автобиографий в прошедшем времени и нефикциональных дневников. Невозможность отчетливого разделения дневника и автобиографии свидетельствует о широких возможностях этих форм и важности конкретных творческих подходов к их реализации отдельных авторов.

Обобщая все сказанное, обозначим, что проведенный анализ позволил выделить значимые для нашей работы аспекты, связанные с субжанрами дневника и автобиографии:

1. При изучении сартровских военных тетрадей целесообразно иметь в виду своеобразие первых «дневников философов», под которыми понимаются эссеистические философские работы М. Монтеня и Б. Паскаля. Данные работы демонстрируют философскую универсализацию личности и ее опыта, фрагментарные наблюдения с концептуальными задачами подвергаются отбору и группировке.

2. Во французской традиции принципы дневникового самоописания связываются с опытом А.-Ф. Амьеля и его аналитической интимной исповедью, закрепившей за дневниковой прозой статус самоценной формы, а также такие признаки, как центральное положение личности автора, аналитичность и интроспективность самоисследования, сделавшей типичной удаленность автора дневника от социального мира.

3. При обращении к Сартру важно принимать во внимание существующее в современной теории дневника разграничение интимного и экстимного дневников. Термин «экстимный дневник» описывает специфический дневниковый текст, в котором средством и условием самопознания личности является ее пристальное наблюдение за внешними явлениями.

4. Возможность реализации дневника как литературного произведения говорит о зыбкости границы между дневниками и литературой. С одной стороны, дневник писателя представляет собой эстетический объект, организация литературного текста по образу дневника говорит о возможности расценивать форму подневных записей как стилистический прием. С другой стороны, влияние художественного языка в определенной степени обнаруживается и при чтении бытовых дневников, хотя отсутствие целостности текста, предварительной концептуализации материала в дневниках нелитературных противостоит самим принципам литературного творчества.

5. Историю автобиографического жанра и автобиографии как его отдельного субжанра традиционно принято отсчитывать от «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо, однако по поводу границ феномена автобиографии и личной литературы в науке отсутствует четкое представление. Наиболее известный предшественник автобиографии — доавтобиографическая духовная исповедь Августина, представляющая собой опыт онтологического религиозного самоописания.

6. Первый автобиографический текст Руссо, определивший характеристики традиционной автобиографии, связан с освобождением личности от влияния религии. Собственная история пишется автобиографом с целью раскрытия своей уникальной индивидуальности, из стремления к достижению взаимопонимания между собой и читателями.

7. Связанность своеобразия автобиографических форм с конкретными социокультурными контекстами, а также обращенность автобиографа к определенной аудитории говорит о возможности реализации автобиографии как социально значимого поступка автора, что представляет особую важность при анализе текста Сартра.

8. Детерминированность автобиографий литературными традициями становится причиной теоретических дискуссий между представителями различных методологических направлений. С одной стороны, автор автобиографии объективирует свою личность, стараясь создать максимально правдивое отражение самого себя. С другой стороны, любая автобиография представляет собой художественный текст, ее литературность ставит под вопрос возможность свободного и искреннего самовыражения. Заострение этого стержневого жанрового противоречия мы сможем увидеть, обратившись к тексту «Слов».

9. Отчетливых обязательных различий между формами дневника и автобиографии нами выделено не было. К разграничителям между дневником и автобиографией (как и художественной литературой) можно отнести лишь синхронность дневника и ретроспективность автобиографии, а также вытекающее из этого отсутствие замысла в дневниках и концептуальный сюжет в

автобиографиях, но данное различие верно лишь для автобиографии в прошедшем времени и классического нефикционального дневника. Однако именно эти параметры в контексте нашего исследования важны при описании автобиографических экспериментов Сартра как отдельных практик. С точки зрения формы автобиография может полностью совпадать с дневником, именно поэтому разграничить эти субжанры на практике столь сложно. Присутствие эстетического компонента в автобиографии, а также ориентированность ее автора на аудиторию и социальный контекст могут характеризовать и дневники.

ГЛАВА 2. «Дневники странной войны» как экстимное самонаблюдение

Во второй главе мы обратимся к «Дневникам странной войны», на примере которых охарактеризуем автобиографический эксперимент Сартра, производимый в форме фрагментарных ежедневных записей. Как представляется, выбор самоисследовательского подхода при создании дневников осуществлялся во многом с опорой на предшествующие теоретико-философские идеи, а также зависел от специфической исторической ситуации, подтолкнувшей автора к ведению дневника.

2.1. «Странная война» и сартровская феноменология как фундамент самоисследования

На момент начала ведения дневников Сартру шел тридцать четвертый год. Он уже успел приобрести известность как автор оригинальной философии благодаря публикации «Трансцендентности эго» («*La transcendance de l'Ego*», 1936) [6], «Воображения» («*L'imagination*», 1936; вскоре автор опубликует и примыкающую к нему работу «Воображаемое» («*L'imaginaire*», 1940)) [2], «Очерка теории эмоций» («*L'Esquisse d'une théorie des émotions*», 1939) [7]. Именно эти работы интересны в контексте дневниковых опытов, так как они отражают особенности сартровской феноменологической психологии.

Отталкиваясь от идей Э. Гуссерля, Сартр создает теории, в которых трактует вопросы, традиционно рассматривающиеся различными направлениями психологии, выстраивает их феноменологическое понимание. Так, подходя к определению эмоций, автор критикует бихевиористский и психоаналитический подходы. Эмоция в его концепции представляет собой «спонтанную деградацию, переживаемую сознанием перед лицом мира» [7, p. 100]. Эмоция является тем, что сознание по той или иной причине не может перенести, тогда оно погружается в сон, истерию.

Все эмоции объединяются общим принципом их возникновения: все они (будь то ужас, печаль или радость) продуцируют «магическое» отношение между сознанием и воспринимаемыми им предметами: «Мы называем эмоцией резкое ввержение сознания в магическое пространство. Или же, иначе, эмоция рождается тогда, когда утилитарный мир резко исчезает, уступая место магическому» [7, р. 115–116]. Рациональные основания, приписываемые реальности, должны разрушиться некоторым событием, которое и вызывает эмоции, повергая сознание в магическое иррациональное измерение.

Эмоциональное переживание наделяет предметы определенными качествами, которые утверждаются как субстанциональные характеристики и потому проецируются в перспективу бесконечности: так создается магическая аффективная текстура предмета. «Магическое» Сартр рассматривал в данной работе как эфемерное качество, которое мы сообщаем реальности в зависимости от наших настроений. Им же регулируются и интерперсональные отношения, восприятие других: «Человек для другого человека всегда — волшебник, социальный мир — это прежде всего магический мир» [7, р. 108].

Такое понимание эмоций диктует и отношение к собственной психической жизни: в феноменологической оптике эмоции лишаются психической причинности, они рассматриваются как определенный спонтанный способ реагирования на внешнюю ситуацию.

В своей теории воображения Сартр также акцентировал различие между эйдетической феноменологией и эмпирической психологией. Последняя, по его мнению, игнорирует активность сознания, рассматривая отдельные факты и на основе их механической комбинации составляет предполагаемую картину психической жизни. Феноменологическое же исследование сознания как анонимной интенциональности приводит Сартра к тому, что воображение есть направленная деятельность, акт сознания. Воображаемый образ нельзя представить как промежуточное звено между сознанием и предметом, он расценивается Сартром как результат этой активности, спонтанное воображающее действие.

При этом воображаемый объект автор описывает как нечто отсутствующее в реальном мире, «ничто бытия». В реальности его нет, но мы можем в любой момент заставить его вновь возникнуть в нашем сознании, его при этом не видя: «Образное сознание полагает свой объект как некое небытие» [2, с. 25]. В этом заключается различие между чувственным восприятием и воображением: в первом случае объект реально присутствует в данном месте в конкретный момент времени, во втором случае неприсутствие объекта и становится главным условием того, чтобы он мог даваться воображением. Это необходимое требование Сартр обозначает как «тезис ирреальности». Поэтому в целом трактовка воображения в его теории подчеркнута негативна. Г. А. Вострова характеризовала эти работы как «доведение негативности до предела возможности» [23, с. 67]. Образ в представлении Сартра является «квазинаблюдением», воссозданием несуществующего. Акты воображения родственны воспоминаниям и галлюцинациям. Воспоминания также сводятся к попытке воскрешения отсутствующих в реальности объектов. Галлюцинирующее же сознание отличается от нормального только тем, что оно полагает воображаемые образы реальными.

Так, воображаемый мир в сартровской трактовке предстает как иллюзорный мир фантомов, не существующий ни в сознании, ни в действительности. Образы, предстающие воображению, — суть ловушки, дающие мнимое и недолговечное удовлетворение желаний. Лишь реальный мир обладает для автора позитивным статусом, именно связь с реальностью подталкивает к подлинному самораскрытию.

Довоенная философия Сартра важна в контексте вопроса о субъекте и способах его самовыражения. Автор отвергает психологизм, основанный на изучении тонкостей душевного мира. Ж. Симон подчеркивает, что и сам Гуссерль, согласно Сартру, в своих работах «сохранил слишком много субъективности, несмотря на концепцию интенциональности» [204, р. 1367]. Феноменология служила Сартру, главным образом, в качестве «оружия против идеализма», сводящего субъективность к «духовной сущности, усваивающей мир,

как желудок усваивает пищу» [204, р. 1367]. Согласно Сартру, бытие существует еще до всякого восприятия, сознание же само выступает в качестве производной бытия.

Наиболее интересна в этом отношении работа «Трансцендентность эго». Здесь Сартр оспорил понимание сознания как некоего изначального «я», являющегося необходимым условием любого опыта. Сознание не может быть представлено иначе, как динамический опыт существования при реализации контакта с окружающим миром, действительностью, и спонтанно, то есть находится в состоянии постоянной творческой активности. Под интенциональными актами необходимо, таким образом, понимать сложные взаимоотношения сознания и реального мира. Л. Г. Андреев, анализируя «Трансцендентность эго», подчеркивает, что здесь проявляется глубинная связь человека с реальным миром, которую открывает гуссерлианская феноменология: «Мир не создан Мной, Я не создано Миром — это два объекта абсолютного сознания, их связующего как условие существования» [15, с. 29]. Примечательно, что Сартр подчеркивает самопознавательный потенциал внешнего мира и в тексте военных дневников: «Вещи человечесны, ничего тут не поделаешь. Они возвещают человеку о человеке. <...> Достаточно существовать, броситься в мир через дыру ничто и бросить на горизонт сущего нашу человеческую-реальность в виде подлежащего обоснованию идеала, и каждая вещь будет возвращать нам, возвещать нам эту человеческую-реальность, правда, отражая ее со своим собственным показателем. Таким образом, мы познаем себя по вещам» [70, с. 408].

При этом формальное «я» («эго»), позволяющее отграничить свое сознание от чужого, обеспечивающее единство разнообразных спонтанных актов, согласно Сартру, сформировано конститутивной деятельностью сознания. Сознание переживает различные дорефлективные состояния, которые затем рефлектируются, и в результате конструируется определенное «я», которого не может быть в самом сознании на нерелективированном уровне, трансцендентный сознанию синкретичный образ. С. Прист резюмирует: «Психический субъект,

согласно Сартру, вовсе не является источником сознания, он сам является его продуктом» [187, р. 149]. Вместе с тем, сконструированное «я» может противоречить актуальным реакциям, по причине чего человек не теряет способности удивляться своим собственным внезапным чувствам или поступкам.

Как следствие, к ведению личных дневников писатель относился крайне негативно. Та «субъективность», к описанию и исследованию которой обычно предрасполагает дневниковый жанр, для Сартра является всего лишь определенным представлением. Писателю казалось бесполезным фиксировать на бумаге результаты своих интроспекций, наслаждаясь бесцельным и бессистемным «самокопанием»: «Сомнения, угрызения совести, так называемые “кризисы сознания” и проч., короче говоря — все то, что составляет материал изданий, где описывается интимная жизнь сознания, превращается в простые репрезентации» [6, с. 115]. «Дневники странной войны» показывают его постепенное осваивание этой формы: «Нахожу общий язык с этим дневником. В первые дни я натягивал перчатки, когда писал в нем» [70, с. 110]. Однако очевидно, что дневниковый жанр имел для автора специфическое значение. Находясь на войне, дневниковыми записями он заполняет пятнадцать тетрадей, из которых на сегодняшний день найдено и опубликовано только шесть.

Еще один требующий внимания аспект — исторический момент, когда Сартр начинает вести свои дневники, явившийся в итоге специфическим катализатором его самоисследовательской работы. «Дневники странной войны» велись с момента мобилизации Сартра в метеорологические войска в Эльзасе и до того, как он оказался в немецком плену. Это время пришлось на период так называемой «странной войны» — с начала Второй мировой на Западном фронте с момента объявления войны фашистской Германии Францией и Великобританией 3 сентября 1939 года и до немецкого наступления 10 мая 1940. Выражение «*phony war*» («фальшивая война») было употреблено в 1939 году американскими журналистами, описывавшими характер французских и английских военных действий, которые практически не велись, за исключением нескольких столкновений. Затем оно превратилось в «*la drôle de guerre*» («странную войну») в

интерпретации французского журналиста Р. Доржелеса, видимо, ошибочно принявшего английское слово «phoney» за близкое по звучанию «funny», которое и переводится как «drôle» («странная», «смешная»). Изначально первая тетрадь Сартра была озаглавлена «Journal de guerre» («Военный дневник») с посвящением «Моему очаровательному Бобру»², но впоследствии автор начал называть тетради «дневниками странной войны». Под этим названием, маркирующим принадлежность текстов к особому периоду французской истории, они и были изданы.

Время странной войны было сложным для представителей французской интеллектуальной элиты. Официальная позиция французского министерства обороны состояла в том, что войну можно выиграть без кровопролитных жертв, необходимо стратегическое выжидание. Тем временем оппозиционеры настаивали на установлении мира с Германией. В целях борьбы с инакомыслием миссия пропаганды была доверена писателю Ж. Жироду, средствами официальной риторики оппозиционеры были отнесены к коммунистам, пацифистам или даже «германофилам». Однако, как показывает П.-Ф. Шарпентье в своей книге «Странная война французских интеллектуалов», в действительности во время странной войны имела место идейная борьба. Каждый деятель культуры вносил в обсуждение свою лепту путем показательных действий, высказываний или просто отказываясь занимать какую-либо позицию. Война, таким образом, имела широкий резонанс в интеллектуальных кругах, становясь важной темой для обсуждения, феноменом, требующим концептуализации.

Многие молодые писатели и мыслители вынуждены были отправиться на фронт, где они долгие месяцы проводили в бездействии и ожидании. Те, кто по разным причинам не могли быть мобилизованы, остались в тылу и испытали на себе последствия перемен, связанных с развязыванием войны, — ужесточение цензуры, засилье пропаганды и т.д. Эта ситуация произвела парадоксальный эффект: настоящая «война» шла в тылу, а не на передовой. Э. П. Юровская

²Прозвище С. де Бовуар

констатирует, что за время странной войны «дивизион Сартра не сделал ни единого выстрела» [96, с. 41].

Военное бездействие обеих сторон, отчасти, и объясняет то, что в это время у Сартра было много времени на работу, а также и объем заполненных дневниковых тетрадей. Р. Кимбалл резюмирует: «Сартр обнаружил, что на самом деле новая рутинная жизнь предоставляет ему даже больше времени, чем у него было, когда он вел гражданскую жизнь» [154, р. 73]. В одном из писем того времени к С. де Бовуар Сартр пишет: «Я думаю, что смогу все время работать, и, даже если война будет короткой, закончить мой роман <...>. Если же она будет долгой, я начну второй том. Если посмотреть с этой стороны, то я скорее сэкономлю время для гражданской жизни» [195, р. 284].³ Месяцы, проведенные во французской армии, оказались весьма плодотворными для его творческой биографии: тогда были сделаны наброски к «Бытию и Ничто», написано множество писем к де Бовуар и «некоторым другим», а также начата работа над первым томом трилогии «Дороги свободы» («Les chemins de la liberté», 1945–1949)⁴ «Возраст зрелости» («L'âge de raison», 1945).

Однако при этом война являлась для Сартра переломным моментом творческого пути в целом, на что обращают внимание многие исследователи. До войны, как фиксирует А. Н. Сидоров, Сартр и де Бовуар «определяли свою политическую позицию как антибуржуазную и индивидуалистическую, свободную от каких бы то ни было “этикеток”» [81, с. 11]. Ф. Нудельман подчеркивает, что до войны Сартр «проходил мимо большинства крупных исторических событий, таких как подъем нацизма (притом, что в 1933 году он находился в Берлине, изучая Гуссерля), война в Испании, Народный фронт 1936 года, массовые аресты евреев во Франции в 1942-м» [59, с. 65]. Однако после войны все радикальным образом изменяется. Сам Сартр это объяснял так: «Война научила меня, что нужно ангажироваться». П. Вагнер подчеркивает, что война ознаменовала для него переход от «позиции невовлеченного интеллектуала,

³Здесь и далее непереведенные сочинения Сартра, выдержки из переписки с де Бовуар, а также цитаты из критической литературы на французском и английском языках приводятся в переводе автора диссертации

⁴ Более точный перевод названия – «Дороги к свободе»

каким был Рокантен в «Тошноте» к тому, кто <...> будет выступать против эксплуатации и угнетения» [215].

По возвращении в Париж в начале 1941 Сартр стремится к активной борьбе с фашизмом. Совместно с Мерло-Понти он образует группу «Социализм и Свобода» (которая, правда, просуществовала всего несколько месяцев), пытается установить контакт с представителями Сопротивления, сотрудничает с подпольной прессой.

В годы войны Сартр подвергся фундаментальной трансформации, будучи сначала солдатом на фронте странной войны, после — заключенным. Юровская пишет о том, что «особую роль в его жизни сыграли почти девять месяцев плена» [96, с. 41]. Сартр был пленен в июне 1940, через год его освободили по состоянию здоровья. Пережитый опыт «глубочайшего отчуждения» послужил стимулом к разработке теории ангажированности, которую он изложил позднее в эссе «Что такое литература?» («Qu'est-ce que la littérature?», 1948) [79]. После войны позиция «чистого искусства» отвергается: Сартр ставит знак равенства между словом и действием, литература оказывается вовлеченной в конкретность исторической ситуации. В этой работе писатель отграничил прозаическое словесное искусство от живописи и музыки, а также от поэзии. По мнению Сартра, поэт «использует слова», с их помощью открывая мир, в то время как прозаик «пользуется словами» как утилитарным инструментом: для поэта структура языка отображает структуру реального мира, является «зеркалом мира», в то время как прозаик использует язык как риторическое средство, чтобы убеждать, демонстрировать, намекать и т.д. Миссия литератора состоит в том, чтобы указать читателю на мир, который он не может игнорировать и облик которого он определяет посредством собственного свободного выбора.

В оккупированном немцами Париже писатель создает политические пьесы, формулирует теорию театра ситуаций, в которой в полной мере отобразилась его ангажированная позиция. Театр Сартра показывал персонажа вовлеченным в определенную ситуацию. Находясь внутри нее, он был вынужден совершать свободный выбор, определяя таким образом свой характер по отношению к

реальности. В таком виде драма становилась средством обсуждения исторической действительности, реализовывала функцию литературы как «призыва к свободе».

С. Л. Фокин добавляет к этому, что именно в годы войны Сартр задумывает написать масштабный трактат, замысел выльется впоследствии в работу «Бытие и Ничто». Задумка основывается на необходимости переосмысления связи между философией и жизнью: «Философия, которую он задумывает, с самого начала призвана быть философией жизни» [89, с. 790]. Предшествующие философские наработки критик рассматривает как отражение довоенного метафизического индивидуализма Сартра, так как они не показывают в полной мере глобального отношения между философией и жизнью, бытием субъекта в реальном мире. Феноменологические концепции, утверждающие фундаментальную связь между сознанием и реальностью, развиваются в масштабное осмысление проблемы существования. Именно тогда сартровская феноменология перерастает в философию свободы и метод психологического исследования, который в «Бытии и Ничто» получит название «экзистенциальный психоанализ», о котором автор и размышлял на фронте. Вместе с тем, при всей ее многоохватности, это такая философия, которая связывается у Сартра с жизнью «конкретного индивида, оказавшегося в исключительных обстоятельствах» [89, с. 790]. Переосмысление этой связи между философией и жизнью индивида было совершено именно во время войны, благодаря воздействию внешнего фактора.

Можно констатировать, таким образом, что в этот период происходит изменение этических, политических, эстетических и философских взглядов Сартра, катализатором и фундаментом данной перемены явилась Вторая мировая война. Начало войны было временем интеллектуального поиска, итогом которого и стала описанная выше трансформация убеждений. В этом отношении военные тетради представляют собой «документ, где запротokolирована сартровская метаморфоза» [203, р. 13]. Претерпевает изменения на страницах дневников и собственно метод самоисследования: для его понимания актуально обращаться не только к довоенным философским идеям, но и к более поздним концепциям, которые лишь спустя время получают свое теоретическое оформление.

Кроме того, война означала возможность уникального опыта — увидеть историю в момент ее совершения, оказавшись с ней лицом к лицу. До этого Сартр никогда не видел военных действий, война 1914 года представляла для него нечто далекое и почти мифическое. Но эта война давала шанс принимать в ней участие, проживать ее как историческую ситуацию, позволяющую испытать собственную мужественность.

Симптоматично, что на фронт писатель отправился в состоянии неопределенности. В 30-е гг. ему не удалось предугадать приближение войны, как не удалось это сделать и большинству французов. Странная война была войной абсурдной, войной, которая велась для поражения, а не ради какой-то позитивной цели. Позиция Сартра была скорее антимилитаристской, Мюнхенское соглашение и «предательство Чехословакии» в 1938 году он не поддержал, на войне он оказался вопреки самому себе. Примерно в 1953 году он записал на черновой странице первой тетради дневников: «В глубине души я осознаю свою бесполезность: я не могу ни принять войну, <...> ни отвергнуть ее. Остается только гегельянская позиция, к которой я прибегнул впервые: принять войну, как свою судьбу. <...> Я воевал по своему образу и подобию: будучи буржуа, я взялся за оружие по указанию; будучи пацифистом, я взялся за него пацифистом; будучи антимилитаристом, я хотел вести войну, как простой солдат (а антимилитаристом я был, потому что был интеллектуалом); неприспособленный к физическим нагрузкам (из-за косоглазия), я оказался в нестроевом составе» [199, р. 938]. А. Алькаим-Сартр в предисловии к дневникам пишет: «Ему не удавалось осмыслить эту войну, он и не протестовал против нее, и не был полностью убежден в ее необходимости; он пассивно принял мобилизацию» [14, с. 7].

Изначальные аполитичность и неопределенность Сартра и сделали из войны ситуацию, в которой через выбор позиции определяется собственное «я», которое, «будучи *de facto* включенным в происходящее, в любом случае тем или иным образом ставит на нем свою “печать”» [88, с. 139].

2.2. Авторская поэтология самонаблюдения в «Дневниках странной войны»

Переходя непосредственно к рассмотрению принципов сартровского дневникового самоисследования, заметим, что письмо в режиме «дневника» охватывает самые разнообразные сферы творчества автора. М. Конта и Ж. Деги в своей статье «Дневники странной войны: письмо и чтение» отмечают, что Сартр «шел по пути смешения жанров» [124, p. 17].

Военные дневники не были для автора первым подобным опытом. Следы фрагментарной исповедальности обнаруживаются в фикциональных текстах писателя. Вспомним о том, что «Тошнота», едва ли не самое знаменитое его литературное произведение, благодаря которому он еще до мобилизации приобретает репутацию талантливого литератора, написано в форме «фиктивного» литературного дневника. Интересно, что в свое время Камю оценил этот роман очень холодно: «Камю считает, что “Тошнота” лишена художественной цельности, это не роман, а монолог, “экстравагантная медитация” рассказчика, столкнувшегося с абсурдностью жизни» [81, с. 16]. Это отчасти верно, так как рассказчик, размышляющий о собственной практике повседневного бытия в материальном мире, по сути, анализирует себя подобно феноменологу, пространство романа — это пространство интеллектуальной исповеди дневника, наполненного рассуждениями. Е. М. Евнина замечает, что «в записках Рокантена нет никакого <...> драматического действия» [29, с. 69].

Разумеется, необходимо иметь в виду, что отношение Сартра к дневнику, как и к своему герою-диаристу весьма специфично. Роман представляет собой собрание тетрадей, обнаруженных воображаемыми издателями «в бумагах» главного героя. Здесь Сартр воспроизводит традиционную композиционную схему, позволяющую указать на универсально-философскую ценность личного опыта. Однако персонаж ведет свой журнал сам для себя, никак не вовлекаясь в социальный мир, и иронизирует на предмет жанра. В «Листке без даты» он заявляет, что собирается делать записи, чтобы «докопаться до сути» [5, с. 3]. Но

на следующий день герой говорит: «Я выздоровел, я не стану, как маленькая девочка, изо дня в день записывать свои впечатления в красивую новую тетрадь. Вести дневник стоит только в одном случае — если...» [5, с. 7]. На этом запись обрывается.

Конта и Деги, обращая внимание на этот момент, не исключают возможности, что записки Рокантена являются «дневником безумца, так как безумна уже сама затея ведения дневника» [124, р. 25]. Фокин настаивает на том, что вопрос об экзистенциальном статусе дневника неотделим от метафизического вопроса об овладевшей героем Тошноте. Ученый утверждает, что в восприятии автора дневник является гинекократической литературной формой, женским письмом, которое по сути своей противостоит сартровскому маскулинному логоцентризму. Об этом говорит и Дубровски, анализируя эпизод с изнасилованной девочкой Люсьеной: «меланхолия» Рокантена выражает его страх превратиться в женщину, страх пассивности [132]. Именно поэтому в финале герой приходит к необходимости иного, романного самовыражения: «Книга Рокантена не будет историческим трудом, который он пытался некогда сочинить, собирая материалы о маркизе де Рольбоне, не будет она и “Дневником”, где говорит мягкая, притягательная, обволакивающая пустота женственности» [89, с. 781]. Ведение дневника толкает своего автора в некую метафизическую ловушку: «Дневник призван спасти от забвения проходящий день, но это спасение вверяется такому письму, которое только удаляет день истинного творения» [89, с. 784]. Дневник, таким образом, занимает в романе промежуточное положение между историческим трудом и литературой.

К тому же, «дневниковость» означает и необходимость упорядочивания собственных переживаний, встраивание психических актов в логику линейной последовательности. Ближе к финалу романа герой перестает датировать записи, отказываясь от рационалистического стремления к структуризации.

Однако симптоматично уже то, что именно такая организация текста позволила Сартру проследить эволюцию персонажа, изо дня в день записывающего свои мысли в дневник. Дневник Рокантена можно считать

пространством транзита: в этом отношении жанр представляет собой «кокон», в котором индивидуальность персонажа созревает, приобретая способность к совершению личного выбора.

Существенно и то, что литературные дневники в творчестве Сартра тесно связаны с дневниками собственно автобиографическими. Во время войны автор вынашивал замысел крупного романа, «Дороги свободы», над которым и работал, находясь на фронте. В третьем томе цикла, «Смерть в душе» («La Mort dans l'âme», 1949) [4], литературный дневник Матье также обладает как художественной, так и определенной личной документально-психологической ценностью. Конта и Деги указывают на то, что роману предшествовала дневниковая заметка с таким же названием. Основой для нее послужили утраченные на фронте личные записки Сартра, которые он впоследствии восстановил между 1941 и 1942 гг. В этом варианте сначала изменились имена компаньонов автора, а затем, уже в виде повествования от третьего лица, фрагмент и был приписан Матье. Критики настаивают на том, что этот первый автобиографический вариант «восстановленного дневника» не является авантекстом к литературному произведению, он обладает «автономным литературным статусом»; это «правдивый фиктивный дневник» («le journal fictif vrai») [124, p. 22]. Из этого следует, что и сам художественный дневниковый фрагмент можно трактовать двояко. Как представляется, через образ главного героя Сартр описывал свой собственный опыт военнопленного шталага XII D. В данном случае объект специфицируется как «романно-автобиографический дневник» или «литературный дневник с отчетливой автобиографической основой» [124, p. 23].

В данной оптике привлекает внимание и тот факт, что сам Сартр в «Словах» указывал на автобиографическую основу своего главного дневникового романа: «Конечно, я был Рокантенем, без всякого снисхождения я показывал через него ткань моей жизни» [77, с. 156]. Таким образом, «Тошноту» также можно считать как дневниковым романом, так и романным дневником. «Дневниковость» выступает для автора в качестве важного средства как художественного, так и

автобиографического исследования психики, которые порой подвергаются взаимному влиянию, дополняют друг друга.

Кроме того, заметим, что принцип фрагментарного письма своеобразно использовался и Сартром-теоретиком. Известно, что наравне с четко структурированными произведениями он также нередко писал свои работы в форме разнообразных «записок» («carnets», «cahiers», «journaux»), они сами по себе занимают особое место в творчестве писателя, составляя специфику его сочинений. Например, теоретическая работа Сартра «Заметки по этике» («Les carnets sur une morale», 1947–1948) представляет собой серию отрывочных философских рассуждений. Их нельзя в полной мере причислять к жанру личного дневника: это скорее серия фрагментарных философских эссе без каких бы то ни было попыток упорядочивания или датировки. Однако формально они также повторяют близкую дневнику структуру текста.

«Дневники странной войны» не являются также и единственным автобиографическим опытом Сартра, обладающим свойством эссеистичности. Можно отметить множество фрагментарных сочинений, создаваемых в разное время, в которых находит выражение авторская индивидуальность. Среди них наиболее известна такая работа, как «Королева Альбемарль, или Последний турист» [9]. Она представляет собой незавершенные записки, сделанные во время путешествия по Италии. В них заключается серия размышлений об эстетике, времени, субъективности и т.д. Затем, сартровские «Портреты» [196], заключающие в себе персональные впечатления Сартра о знаменитых людях, с которыми он был знаком (П. Низане, М. Мерло-Понти).

Это позволяет сделать вывод о том, что дневник и схожие с ним эссеистичные формы маркируют творчество автора в самых разнообразных аспектах, выполняют различные методологические, художественные и самопознавательные задачи. Как следствие, встает вопрос о границах сартровского дневникового самоанализа: в какой степени собственно лично-исповедальное проникает в литературные и, возможно, даже философские тексты, в какой степени эти работы соотносимы друг с другом?

В основу данной главы положено рассмотрение раннего автобиографического эксперимента в военных дневниках, однако при их изучении мы не можем отстраниться от переключек с другими текстами автора, а также от обращения к общим принципам, объединяющим дневники с автобиографической эссеистикой, позволяющим рассматривать эти тексты в едином поле. Кроме того, актуальность фрагментарных форм заставляет задуматься о том, что роль и значимость личного дневника в творчестве автора не исчерпывается отрицательным отношением Сартра к данному жанру по причине пренебрежения к интроспективному самоанализу.

Заметим, что «Дневники странной войны» можно рассматривать и в связи с традицией философской эссеистики, авторы которой в форме заметок и на основании личного опыта приходят к важным универсализирующим заключениям, обосновывают идеи и взгляды. На страницах сартровских тетрадей можно встретить различные размышления, метафизические пассажи, интересные замечания, уточняющие отдельные теоретические положения. Текст дневников демонстрирует зарождение и разработку феноменологической концепции «Бытия и Ничто», содержит важные дополнения к основным работам.

С одной стороны, военные дневники в определенной степени близки «Опытам», вбирающим размышления о разнообразных жизненных сферах. Многоплановость творческой активности Сартра позволяет рассматривать дневник сразу в нескольких перспективах: в нем нашли отражение как экзистенциалистские теории и общественно-политические концепции, так и литературоведческие идеи автора, текст представляет ценность для различных областей гуманитарного знания. Свободный стиль в полной мере отображает многогранность творческой активности автора: на страницах «Дневников странной войны» мы видим Сартра-новелиста, Сартра-философа, Сартра-литературоведа, Сартра-политика. Дневник дает возможность исследовать свою личность, пользуясь разнообразными методами и формами высказывания: писатель то предаётся метафизическим упражнениям в форме философского текста, то исследует свое прошлое в форме пересказа ключевых событий,

повлиявших на его становление, то высказывает спонтанные неаргументированные идеи.

Например, бытовой эпизод о сослуживцах, в котором преобладает описание, стыкуется с теоретическим фрагментом-эссе: «Он не знает, как ко мне подступиться, потом потихоньку подкрадывается ко мне и делает вид, что хочет вылить на меня полный котелок воды. / В ответ на вопрос Бобра: она удивляется, что мир человеческой реальности имеет такие громадные измерения. Не может ли она быть в мире с человеческими пропорциями? Ответ: человеческие пропорции — это пропорции человеческой деятельности, а не сознания» [70, с. 121].

В дневнике содержатся также отсылки к литературным работам Сартра, размышления о созданных им героях. Это позволяет наблюдать непосредственно писательскую деятельность и проследить реальное наличие автобиографических элементов в литературных произведениях. Сартр называет Матье и Рокантена своими экспериментальными «альтер-эго»: «Они — это обезглавленный я» [70, с. 680].

Философская, литературная и бытовая линии часто переплетаются в военных тетрадах, сочленяются при помощи ассоциативных связей, что демонстрирует взаимообусловленность и взаимодополняемость этих сфер. В первой тетради, например, автор ссылается на роман «Возраст зрелости» и в связи с ним рассуждает о проблеме абортов, через которую и выходит на осмысление более глобальной экзистенциальной проблемы: «Прочитав начало “Возраста зрелости”, Бьянка говорила, что аборт — это рационально, тогда как рожать детей — безрассудство: не ведаешь, что творишь. Леви отвечал, что когда женщину заставляют делать аборт, тоже не ведают, что творят. Бьянка сказала тогда, что благоразумнее ничего не делать. Мы с Бобром пришли к такому мнению, что когда ничего не делаешь, тоже занимаешь определенную позицию в отношении такой неразумности, как рождение <...> То же самое со смертью и нищетой. Теперь мне ясно, что и с войной тоже <...> у каждого *своя* война, как Рильке говорит, что у каждого своя смерть» [70, с. 148–149].

Однако причисление военных тетрадей Сартра к эссеистике возможным не представляется. Ведение дневника для Сартра подчинялось в первую очередь личным морально-психологическим потребностям, но не стремлению к выражению и фиксации определенных идей. Дневник для него был прежде всего личной практикой, работой над самим собой, конструированием собственного «я». Эта особенность отражает, на наш взгляд, сам феноменологический подход, в котором выработка философских идей, отношения к реальности ставится в зависимость от конкретно-чувственного опыта индивида и его выбора. Можно заключить, что именно эта позиция послужила причиной того, что в сартровском варианте философский дневник определяется как дневник экзистенциалиста.

С одной стороны, рефлексия Сартра приобретает характер имперсональный. Симон пишет о его дневниках как об опыте изучения безличного трансцендентального сознания, каковым оно делается, будучи «выброшенным» в войну: «Глобальное изменение мира возвращает к “Мы”, которое также можно назвать “человеческим уделом”» [204, р. 1369]. С другой стороны, речь идет здесь о специфическом опыте, выстраивании собственной ситуации в мире, но не о человеческой природе, существования которой Сартр не признавал. Философская рефлексия в дневнике означала и психологическое самоопределение: «Этот дневник является опытом самосомнения. <...> Я делаю это с холодной головой и для саморазвития» [70, с. 294]. Наблюдаемый автором мир войны актуализировал личное, возвращая ему образ самого себя: «Я отражался в этой войне, которая отражалась во мне, отражала мне мой образ. В результате я сначала писал о войне, а затем о самом себе. Она стала отступлением» [199, р. 938–939].

Таким образом, если для Монтеня характерно выведение общих умозаключений о человечестве из анализа собственного опыта, то Сартр, наоборот, движется от рассуждений о войне как общем состоянии внешнего мира — к самому себе как к трансцендентальному сознанию. Если «Мысли» Паскаля лишь кажутся разрозненными фрагментами, но на самом деле складываются в целостную философскую панораму, будучи связанными концептуальным

замыслом, то записки Сартра ситуативны, подчинены насущным самоисследовательским задачам. Публиковать дневники автор не планировал, его мотивы в отношении тетрадей были далеки как от художественных, так и от теоретических. Самонаблюдение Сартра и эссеистичные фрагменты, посвященные метафизике, в его дневниках носят уже не обобщающий характер, но превращаются в индивидуальный, лично значимый акт дневника.

Как собственно личный дневник, связанный с самопознавательной интенцией автора, военные тетради Сартра также обнаруживают отличие от традиционных образцов жанра. Здесь важность представляет сартровская рецепция писательских дневников (А. Жида, Ж. Ренара, Э. Даби), которые он читает на фронте, а вместе с ними и осмысление всей дневниковой культуры — в том виде, в каком она определилась еще со времен Амьеля. Среди них выделяется «Дневник» Жида [143], отталкиваясь от которого Сартр собирался писать посвященную жанру статью, которую планировалось опубликовать в «НРФ» Ж. Полана, хотя впоследствии от этой идеи пришлось отказаться⁵. Лишь в 1951 году в «Новых временах» он опубликует статью «Живой Жид» («Gide vivant», 1951), где рассмотрит творческий феномен данного писателя как культурно-значимое явление.

Жид вел свои записи более полувека, но наиболее интересными для Сартра местами в них оказались фрагменты, связанные с Первой Мировой войной, которая, как предполагалось, должна была стать последней («la der des ders»), войной ради искоренения войн. В восприятии Сартра она интерпретируется не просто как единичное событие, но как некая универсально-метафизическая ситуация, особое состояние мира. Уникальный военный опыт Жида писатель сравнивает со своими собственными фронтовыми впечатлениями: «Начал читать дневник Жида. С августа 1914. Чтение в общем утешительное. <...> Я воспринимаю его военные будни заодно со своими» [70, с. 30].

Дневник Жида толкает автора к размышлениям о подлинности и возможности ее достижения в военных условиях. Г. Корманн, рассуждая о точках

⁵См. комментарий С. Л. Фокина [70, с. 30]

пересечения в этом вопросе между Сартром и Жидом, акцентирует, что обоих писателей характеризует непрерывная творческая работа над собой. Корманн рассматривает раннее увлечение Сартра ницшеанскими концепциями сверхчеловека и смерти Бога, и указывает на то, что, несмотря на последующее преодоление ницшеанства и обращение к феноменологии, эти идеи не потеряли для него своей ценности.

Работа над собой у Жида заключается в разрушении общественной морали и созидании собственной, «терпении свободы». Эта мысль по поводу писателя косвенно высказывается Сартром и в контексте рассуждений о литературе, в частности, он анализирует книгу «Яства земные»: в ней Жид в образе Натанаэля показал опасность отчуждения, возможность «стать жертвой своей среды» [79, с. 64]. В «Живом Жиде» писатель акцентирует, что Жид сделал из своей жизни «суровый эксперимент, смысл которого мы сегодня можем усвоить без всякой подготовки; иными словами, он сам был своими идеями» [193, р. 88]. В творчестве Жида сочленяются отвага и осторожность, однако под осторожностью в данном случае следует понимать не конформизм, а некую гигиену ума, подразумевающую, что самовыражение должно совершаться в соответствии с определенными правилами: «Он научил нас тому или еще раз показал нам, что говорить можно обо всем — в этом его отвага — но говорить, руководствуясь правилами красноречия, — в этом его осторожность» [193, р. 87].

Главную заслугу Жида Сартр видит в том, что он «решился пережить до конца агонию смерти Бога» [193, р. 89]. В этой смелости переживания и заключается «терпение свободы» Жида, о котором Сартр размышляет в дневниках во время войны. Во многом именно благодаря чтению «Дневника» автор формирует собственный самоисследовательский подход, отказываясь от изначальной стоической позиции: «Стоицизм: разве это не отказ от тоски, нет ли здесь уловок стоика, стоического оптимизма? А подлинность, не приходит ли она со стенаниями? Жид, который столь часто искал подлинности, не является ли он злейшим врагом стоицизма?» [70, с. 70].

Однако в экзистенциалистском понимании подлинности Сартр не сходится с «терпением». Его негативистское понимание сознания как «ничто» подразумевает, что человек всегда отрицает самого себя, через отрицание совершая самопреобразование. В сартровских принципах дневникового самоизучения можно обнаружить отражение идеи экзистенциального проекта, в которую он вкладывает свое понимание свободы, вырабатываемое в военные годы, обоснованное впоследствии в «Бытии и Ничто» и популярно конкретизированное в эссе «Экзистенциализм — это гуманизм» («L'existentialisme est un humanisme», 1946). В данной работе Сартр говорит о том, что отсутствие устойчивой определенности человеческого характера в «сущности», «человеческой природе» является отправным моментом для представителей как христианского, так и атеистического ответвления экзистенциализма: их «объединяет <...> убеждение в том, что существование предшествует сущности, или, если хотите, что нужно исходить из субъекта» [78, с. 321]. Ссылаясь на формулу Ф. М. Достоевского «Если Бога нет, то все дозволено», он интерпретирует ее как условие автономии существования человека. В свете этой атеистической идеи человек перестает пониматься как изначальная «заданность», он вынужден проектировать самого себя, неся при этом полную ответственность за свой проект: «Для экзистенциалиста человек потому не поддается определению, что первоначально ничего собой не представляет. Человеком он становится лишь впоследствии, причем таким человеком, каким делает себя сам» [78, с. 323].

Важнейшее значение для дневниковой практики имеет и такая категория, как историчность, которую Сартр заимствует у М. Хайдеггера, но интерпретирует уже несколько иначе. Если для Хайдеггера историчность раскрывала себя через временность существования, смертность человека, конечность жизни, характеризующую бытие [92], то Сартр понимает ее, как пишет М. А. Киссель, «с некоторым перевесом социологических мотивов над метафизическими» [41, с. 151]. Историчность означала для автора акцент на связи человека с моментом времени, в котором человек вынужден существовать, личный выбор в

исторической перспективе. В интерпретации Сартра человек оставался бы «конечным» даже в случае собственного бессмертия: время все равно осталось бы невозвратимым, сделанный выбор исключил бы все прочие варианты поступка. В этой оптике историчность неотделима от ответственности субъекта перед временем и экзистенциальной психологии выбора. Именно на войне данная категория приобретает для Сартра этот особый смысл: мир войны делает его частью свершающихся событий, толкает к тому, чтобы мыслить самого себя как участника исторически значимого действия.

В силу этих причин дневник Жида послужил для Сартра, как отмечает Симон, одновременно в качестве «образца для подражания и негативного примера жанра» («tout à la fois de modèle et de repoussoir») [204, p. 1368]. С одной стороны, текст Жида важен уже потому, что в нем также осмысливается война и существование человека в условиях войны: необходимость пережить войну представляет собой условие самопознания в данном опыте. С другой стороны, Сартр отвергает интроспективный самоанализ Жида, близкий амьелевскому варианту исповеди, сводящемуся к концентрации на своих внутренних состояниях.

Начав читать «Дневник», Сартр вскоре замечает радикальную разницу между задачами, которые он ставит перед собой, и тем, что делает Жид: «Постоянные усилия Жида, направленные на то, чтобы перенести на себя военные страдания, сконцентрировать на них свои мысли. Пустые, впрочем, медитации, нацеленные не на что иное, как на эту пустоту <...> Для него долг — чтобы его мысль терзалась наваждением войны. Мой долг в другом, проще простого: держать мысль в бдении» [70, с. 31]. На этом фундаментальном различии с Жидом и зиждется ориентация Сартра на историчность: личность обнаруживается в том, как именно она проявляет себя по отношению к истории, в ее отношениях с историей. Интроспективный самоанализ Жида, как представлялось Сартру, был позицией нарциссической. Кроме того, такое видение «Дневника» связано с ранними положениями, высказанными в «Трансцендентности эго»: интроспекция бесполезна в целях самоисследования,

она не дает ничего, кроме бесконечного увеличения количества «репрезентаций» самого себя, она удаляет от подлинного существования, а не приближает к нему.

По мере чтения Сартру открывается и другой аспект дневников Жида. Его самоописательная практика близка религиозному самоотчету, целью которого является борьба с грехом: «Вчера поразился, снова листая дневник Жида, его религиозному аспекту. Прежде всего, речь идет о самоанализе протестантского сознания, а уж затем это книга размышлений и молений» [70, с. 291]. Дневник Жида — это суровое предприятие правдивой саморегистрации, в котором жизненность находится в тисках христианской морали, что и делает такой дневник «классическим»: «Не может быть и речи, чтобы дневник был отражением жизни. Это своего рода религиозное и классическое дароприношение <...> И почти каждая заметка является не столько верным описанием какого-нибудь поступка, сколько собственно поступком. Деянием молитвы, деянием исповеди, деянием размышления» [70, с. 291]. Деятельность пишущего при таком подходе превращается в самоуничужение, принуждение себя к максимальной откровенности в письме, «смиранный труд».

Именно такой сакрализованной интроспекции Сартр стремится избежать в своих военных тетрадах. Симон настаивает на том, что дневник Сартра является «дневником без интимностей» («un journal sans intimité») [204, p. 1368]. Собственный дневник писатель мыслит как «дневник свидетеля», дневник о войне и самом себе на войне: «Чем дальше я продвигаюсь, тем вернее смотрю на него как на свидетельство: свидетельство буржуа 1939 года, призванного в армию, свидетельство о войне, в которой его заставляют принимать участие» [70, с. 293]. Благодаря этому дневник Сартра имеет не только личную, но и коллективную значимость: «Мой дневник является свидетельством, которое представляет ценность для миллионов людей» [70, с. 293]. «Историчность» дневника позволяет одновременно избежать интроспективных «стенаний», а также уводит от «униженной исповеди»: «Этот дневник лишен всякой униженности, кроме того, <...> лишен всякой интимности. Это языческий и горделивый дневник» [70, с. 294]. Данное обстоятельство влияет на отбор фактов,

попадающих в тетради, дающих повод к размышлениям о себе. Примечательно, что мобилизация позволила писателю в географическом смысле «приблизиться к корням», так как его предки со стороны Швейцеров были эльзасцами. Во время войны ему пришлось посетить Пфаффенхофен, где он часто бывал еще ребенком, однако никаких прустинских мотивов «обретенного времени» в дневниках не прослеживается.

Таким образом, военные тетради не вполне соответствуют понятию «интимный дневник», традиционно требующему эскапистского отгораживания автора от внешнего пространства. Однако их нельзя причислить и к документальной прозе по причине того, что военные наблюдения Сартра отвечают интенции самоисследовательской. На наш взгляд, этот текст ближе всего к понятию экстимного дневника, предполагающего сочетание наблюдения и самопостижения — самопостижение благодаря наблюдению и посредством него. Именно такая позиция Сартра как оригинального диариста определяет специфическую стилистическую организацию дневникового текста, где индивидуальность автора помещается на пересечение между разнообразными заметками-отчетами о военных буднях, что и определяет, по нашему мнению, «экстимность» сартровского самонаблюдения.

Однако заметим, что такая позиция возникает не сразу: связь между войной и самим собой обнаруживается постепенно, на протяжении дневников Сартр движется к осознанию индивидуальной ценности своих военных свидетельств. Опыт Сартра можно описать как динамическое самоисследование на фоне войны, траектория которого демонстрирует последовательное самораскрытие по отношению к миру.

С этим связаны и изменение философских позиций на страницах тетрадей и, как следствие, смена авторской точки зрения на самого себя и на описываемую ситуацию. Подчеркнем, что именно возможность самонаблюдения в аспекте динамики (открытая структура и подневная организация записей) оказалась для Сартра одной из наиболее ценных потенциальностей жанра. Этот аспект актуален для многих «дневниковых» произведений писателя. «Королева Альбемарль»

также задумывалась как будущее крупное произведение, вбирающее в себя наблюдения за длительный период, которые автор записывал в ходе своих передвижений по стране. Данный текст должен был стать опытом, показывающим континуальность мысли, ставящим акцент на процессуальности. Однако полностью Сартр этот замысел так и не осуществил. С текстом военных дневников нам также приходится знакомиться по уцелевшим фрагментам.

Кроме того, структура дневника позволяет наблюдать проектирование во всей его спонтанности, избегая ситуации кажущейся завершенности проекта, предопределенности поступков персонажей. Отсюда открытый финал «Тошноты». Рокантен бросает писать дневник, но завершение дневникового романа не знаменует собой конец истории героя: «Но наступит минута, когда книга будет написана, она окажется позади, и тогда, я надеюсь, мое прошлое чуть-чуть просветлеет. И быть может, сквозь этот просвет я смогу вспоминать свою жизнь без отвращения» [5, с. 318].

В дневнике акцентируется и моральная сторона проекта, сложность принимаемых решений и напряженная работа мысли, разворачивающаяся в реальном времени. В «Тошноте» посредством наблюдений героя над внутренней переменной подчеркивается изменение его отношения к устройству общества, утилитарным ценностям, сфабрикованной упорядоченности абсурдного мира. В «Смерти в душе» содержится литературное осмысление опыта солдата, который последовательно претерпевает метаморфозу, отчуждается, перестраивает систему моральной оценки. Можно сказать, таким образом, что дневник выполнял для Сартра функцию этической, политической и интеллектуальной лаборатории, дающей возможность наблюдать и исследовать совершение свободного выбора.

При этом в негативистской концепции Сартра выбор также предполагает отрицание. К. М. Долгов подчеркивает: «Любой выбор есть отрицание, как любое определение есть отрицание» [26, с. 20]. Выбирая один из множества вариантов поступка, человек тем самым уничтожает все остальные. К теории проекта теснейшим образом примыкает понятие «нечистая совесть» или «дурная вера» («*mauvaise foi*»). Сартр обращает внимание на то, что человек постоянно

склоняется к самообману: ложной самоидентификации с социальными ролями, внешними характеристиками, суждениями других людей, опытом прошлого. Самообман — это попытка самоовеществления и бегство от свободы, отказ от признания истинных мотивов собственных поступков и суждений.

Фокин замечает, что «Дневники странной войны» имели важнейшую задачу: они были «инструментом отрицания прошлого и одновременно конструирования новой личности» [89, с. 800]. В тексте дневников мы наблюдаем, как автор сменяет позиции по отношению к реальному миру и самому себе, изменяет собственные принципы и экзистенциальные ориентиры, благодаря чему в тексте и фиксируется становление новых идей и отказ от самообмана. Траектория этого поиска и регистрируется в «Дневниках странной войны».

Первой позицией Сартра на войне был стоицизм, который в интерпретации автора представлял собой переосмысленный стоицизм древних греков. Если для последних быть стойком означало быть мудрым и сохранять невозмутимость (состояние атараксии) перед лицом жизни для достижения гармонии и воплощения идеи достойного человека, то для Сартра стоицизм означал форму реагирования на изменившуюся реальность, моральный выбор. С началом войны эта позиция казалась ему наиболее приемлемой: невозмутимость во время ненастья означала «трагический стоицизм», героическое принятие войны, которая полностью перевернула обыденную реальность, лишила его привычного существования. Вначале он формулирует тип своего существования как «бытие-для-войны» («être-pour-guerre»), которое заключалось в невозможности отстранения от военного мира, в подчинении всей его жизни военной организации. Он избирает тот тип поведения, при котором войну надо просто «выдюжить» («supporter»), пережить как некий внешний катаклизм.

Идея ведения дневника пришла к нему почти сразу же после призыва: поначалу в нем предполагалось записывать свидетельства о войне, изучать ее. Начальные дневниковые записи демонстрируют повышенное внимание Сартра к обстоятельному анализу военного мира: такой фокус обуславливался стоической формой реагирования, в соответствии с которой автор принял положение

терпеливого наблюдателя, объективирующего войну, анализируя то, что он видит вокруг себя. Начало первой военной тетради дает возможность читателю ознакомиться с размышлениями Сартра по поводу военной иерархии, быта, технологий отчуждения.

Заметим, что «странная война» оказалось фальшивой: все, что довелось увидеть Сартру, был военный мир с его театрализованным устройством, ожиданием и слухами. На страницах дневников писатель неоднократно использует выражения «*la guerre fantôme*» («призрачная война»), «*la guerre insaisissable*» или «*la guerre introuvable*» («неуловимая война»). Он словно остается в стороне от развития событий, узнавая обо всем по слухам, из газет, писем или по радио: «Прочел в “Пари-суар”, что Жионо арестован за пораженчество» [70, с. 33]⁶. На фронте в это время разносится дезинформация, доходящая иногда до абсурда: «... один подрывник говорит нам, что солдаты, которые натягивали ночью колючую проволоку у Кельнского моста, слышали, как немцы говорили им на хорошем французском: “Что вы делаете? Мы не собираемся на вашу сторону”» [70, с. 96].

Поэтому во время нахождения в метеорологических войсках для Сартра представляла важность не война как таковая (которой он не видел), а сам мир в ситуации войны. В дневниках автор рассматривает характер бытия применительно к существованию в условиях войны, в изменившейся до неузнаваемости в военное время реальности, которая захватывает человека и полностью меняет его способ существования. Человек начинает вести себя несвойственным ему образом, постепенно утрачивая понятия и принципы, усвоенные во время цивилизованной гражданской жизни. При этом неприятие войны антимилитаристами не избавляет их от вовлечения в военный мир. Всякий, кто застаёт войну, начинает существовать ради нее: сам «способ бытия» определяется в данном случае ситуацией, становится «военным». Поэтому никто не может остаться непричастным к ней и избежать того, чтобы «делать дело войны», включая и ее противников.

⁶За то, что подписал листовку Л. Лекуана «Немедленный мир!»

Сартр в форме аналитических заметок подробно разбирает организацию мира войны, принципиально отличного от мира гражданской жизни: «Война — это социализм, — пишет он. — Она сводит индивидуальность человека к нулю и заменяет ее собственностью коллектива» [70, с. 17]. Этот мир гипертрофированного социализма не предоставляет человеку права на личную собственность, всем завладевает призрачный военный коллектив. Установление близкого контакта с другим человеком, возможность привязаться к нему точно так же исключается по причине полной безликости коллектива. В условиях войны происходит трансформация «последнего смысла» любого предмета: если в мирное время вещи служили для того, чтобы защищать человеческую жизнь, то теперь они в конечном итоге будут использованы для разрушения. Даже такие предметы, которые когда-то защищали, перестают быть таковыми из-за того, что изменяется их конечная цель: «Самая защита здесь лишь для разрушения» [70, с. 18].

Первые записи в дневниках имеют форму отдельных небольших статей, посвященных войне: в них дается подробный логически выстроенный анализ происходящего с выделением пунктов и вытекающих из них следствий, снабженный примерами и комментариями. На войне к человеку относятся как к «машине», работа которой нацелена на разрушение, не переставая видеть в нем «психическое существо, восприимчивое к церемониалу» [70, с. 22]: сакрализация действий на фронте направлена на то, чтобы навязать человеку военные правила поведения и воинский дух. При этом солдат вынужден и относиться к себе двояко, как к машине и как участнику ритуала, из чего вытекает: «1) Полная потеря всякого человеческого достоинства <...>. 2) Одиночество без уединения <...>. 3) Ожидание и утрата собственных возможностей <...>. 4) Беззаботность <...> 5) Сакральное <...>. 6) Весьма своеобразное товарищество» [70, с. 24–28]. Война означает тотальную отчужденность при обнаженности перед другими, невозможности уединения: «Человек повсюду чувствует, что его видят, разглядывают, слушают — впрочем без особого внимания, — повсюду человека изводят в его одиночестве и препятствуют тому, чтобы одиночество стало

позитивным источником какой-то пользы» [70, с. 25]. Мир войны отбирает у человека всякие возможности и подменяет их сакрализованной муштрой. Чтение книг, работа над романом и ведение дневника сначала представляли собой для Сартра своеобразную форму противостояния: эта деятельность составляла в то время его тайную жизнь, позволяющую рефлексировать, несмотря на обстановку, сохранить писательскую и человеческую автономию.

Однако вскоре возникает и другая, психологическая причина ведения дневника. В связи с этим война перестает играть роль самоценного объекта исследования, оптика смещается в сторону самопознания. Появляется представление о том, что ситуация странной войны является уникальной возможностью философско-психологического плана. Подобная катаклизму, она разрушает привычный мир, но вместе с тем разрушаются и ложные идеи и принципы, личность обнажается, приближаясь к аутентичному бытию: Сартр осознавал не только «неизбежность возникновения нового мира на обломках старого» [45, с. 93] после войны, но и возможность построить новое «я». Как пишет Кимбалл, он «понимал, что подлинность достигается гораздо проще в экстремальных ситуациях» [154, р. 73], сама война видится ему «ситуацией слома» (*сгаquements*), «ситуацией, в которой происходит переоценка старых убеждений, позволяющей усомниться в фундаменте классической философии, и в то же время вырывающей интеллектуала из его обыденной жизни» [135, р. 248]. Война, ознаменовавшая драматическую деформацию всей привычной реальности, стала пониматься как необходимая неудача, которая «спасает проект», показывая «неизбывную изнанку нашего “процесса существования”» [57, с. 113], поворотный пункт в истории личности и условие правдивого самоанализа.

К тому же, ожидание и неизвестность в Эльзасе все равно не давали ему в полной мере увидеть сами военные действия, поэтому идея исследования войны в дневниках себя не оправдала: «Вот если бы я служил на линии Мажино, все было бы по-другому. То есть, возможность опубликовать его появится лишь тогда — правда, все может измениться — когда интересоваться будут не войной, а мной» [70, с. 76]. Как замечает Дж. Старрок, «внезапное оскудение внешней жизни

побуждает Сартра сосредоточить внимание на себе, начиная плодотворный и масштабный период самоанализа, который, как он сам утверждает, был ему в новинку» [212, р. 20]. При этом дневник, как свидетельствует Сартр, соответствовал уже существующей задумке «посмотреть на себя — не из интереса к самому себе, а коль скоро я составляю самый непосредственный объект своей мысли — последовательно и одновременно через различные новейшие методы научного исследования <...> с тем, чтобы понять, что же конкретно можно извлечь из этих методов» [70, с. 78]. От этой идеи Сартр отказался в пользу выявления собственной «ситуации» по отношению к войне — самоанализа, тесно сплетенного с побудившей к нему исторической реальностью.

Поворот к самоизучению ознаменовал и перемену в самопозиционировании по отношению к военной действительности, отказ от стоицизма. В стоической позиции Сартр с самого начала чувствовал скрытую ловушку неподлинности. Данная форма реагирования для писателя была во много связана с его неопределенным отношением к войне, поэтому вначале он столкнулся с проблемой отделения стоического ее принятия от восторженного конформизма. Уже в первой тетради он замечает: «Ясно, что достославная позиция “нет” сама по себе подразумевает сомнение и сдержанность. Приятие, напротив, влечет за собой эту принципиальную восторженность, которая ненавистна мне больше всего на свете» [70, с. 14]. Стоицизм означал принятие ситуации как некоего зла, которое случается беспричинно, отрешенность, при которой личность рискует вовсе отказаться переживать ее как персональный опыт: это своеобразная попытка сохранить себя в том состоянии, когда событие еще не произошло, избежать его воздействия на себя, оставаясь нечувствительным к его влиянию на личность. Сартр подмечает по поводу философии стоицизма: «Не является ли эта стоическая поза, которую я принял, такой же психической защитой?» [70, с. 15].

Стоическая позиция уступает место другой. Наряду с первой формулой «бытие-для-войны» появляется «бытие-на-войне» («être-en-guerre»). Признавая собственную вовлеченность в войну, Сартр нацеливается на отказ от индивидуалистической стратегии сопротивления войне, позволяющей сохранить

связь с довоенной жизнью: «Подлинность может быть достигнута лишь в отчаянии <...> Война — это приглашение потерять себя, полностью отказаться от своего я, даже от своих писаний, бросить все, за что я так цепко держался, и стать голым сознанием, созерцающим различные прерванные жизни моего я» [70, с. 68–69].

Погруженность в историческую ситуацию предопределяет и метод самонаблюдения — моралистскому Сартр предпочитает психологический: «Если я захочу понять, какую *моральную* позицию я должен занять перед лицом этой войны, то рискую теоретизировать впустую и исказить предрассудками понимание реальности. Первое, что нужно сделать, — не *хотеть* какую-то позицию перед лицом войны, а наблюдать и объяснять ту позицию, которую я самопроизвольно занимаю перед ее лицом» [70, с. 80].

В более поздних записях в противоположность стоической отстраненной позиции возникает формула, уравнивающая войну и индивидуальность: «Не следует переживать ее как некое бактерицидное заболевание, которым я мучусь, не неся за него ответа, равно не следует хулить войну, видя в ней результат злой воли отдельных людей. Следует видеть в ней не зло, которое кто-то мне причиняет, но *зло, которое во мне сидит*. Война — это я» [70, с. 107]. В этом отождествлении самого себя с войной уже звучит идея сопричастности историческому моменту, ответственности за историю, которую несет каждый человек: война — есть то, чему я позволяю случиться.

Отсюда и разница в избираемой точке зрения. Если в начале дневников война интересует автора сама по себе, как событие, которое необходимо осмыслить, то теперь военный мир и ощущения, связанные с переживанием ситуации, становятся в основание самоанализа, направленного на то, чтобы «делать себя на войне», — на познание того, от чего следует отказаться [70, с. 135].

Позиция психолога позволяет Сартру рассмотреть особенности своего реагирования на войну, связывания войны с несвободой — через обращение к детскому опыту и своему переживанию Первой Мировой, когда его мать вышла

замуж и появившийся в его жизни отчим разорвал идиллическую детско-материнскую связь, навязав «дух серьезности», отцовский авторитет: «Не было ли тут отождествления “серьезности” войны с “серьезностью” моего отчима? Как бы то ни было, она казалась мне своего рода помрачением духа времени, неким помпезным, ледяным, в особенности же занудным — ужасно занудным — оттенком, который лег на все окружающее» [70, с. 81]. Отождествление войны с отчимом повлекло за собой ее мифологизацию, в которой она переставала быть открытым для делания отдельной личностью историческим пространством, пространством свободы: «Это было не ушедшее в прошлое, не канувшее в лету *событие*, а коллективный и вневременной мир, сопровождающийся религиозными ритуалами <...> Этот *миф* все время закрывал от меня *Историю*» [70, с. 86].

В военных дневниках Сартр постоянно обращается к анализу своих комплексов, определяющих его поведение и отношения с миром, — метафизического оптимизма и метафизической гордыни. Еще в первых записях мы встречаем рассуждение о том, что именно благодаря позитивному восприятию своей жизни автор интерпретировал войну как положительный источник самосовершенствования. Сартр говорит о том, что его писательская карьера складывалась слишком благополучно, поэтому ему было необходимо каким-то образом восполнить недостающий опыт переживания катастрофы: «Иной раз я представлял себе войну как главное испытание моей мужской жизни. Потом должна прийти, если мне удастся выкарабкаться, мудрая умиротворенность. В основе такой концепции лежало предвзятое представление о жизни великих людей, которая заключает в себе, по моему мнению, период испытания» [70, с. 21]. Участие в военных действиях было связано для писателя с нарративизацией собственной жизни, попыткой придания ей несвойственной ей упорядоченности, представления в ней войны как незаменимого мистического этапа, необходимого для того, чтобы его жизнь состоялась как жизнь писателя. Отсюда же и ощущение собственного бессмертия, неверие в то, что последствиями войны будет нечто кроме полезного опыта: «Я не верю, что погибну на этой войне. <...> Я не

обращал на это внимания, но теперь отдаю себе отчет в том, что я иду по жизни так, как будто совершаю длительное путешествие на заданное расстояние и с определенным конечным пунктом» [70, с. 54–55]. Историческая реальность войны ломает этот самообман, делая его видимым, вырывая автора из логики нарратива и помещая в пространство собственной исторической логики: «Весь этот период моей молодости и зрелости, о котором мне думалось, что он захватит и мою старость, и что он превзойдет старость, чтобы продолжиться на долгое время и после меня, в настоящий момент зажат между двумя войнами, уже принадлежит истории» [70, с. 34–35].

В дальнейшем автор, отталкиваясь от этих наблюдений, анализирует то, как иллюзия постепенно завладевала им: начиная с построенной в молодости метафизики искусства, согласно которой писательство как дело автоматически означает проживание подобающей занятию жизни, заканчивая кризисом веры в спасение ремеслом, отклонением рукописи первого варианта «Гошноты». Сартр замечает, что в своих оценках чужих жизней он исходит скорее из эстетических критериев: «Если сейчас спросить себя, а каков критерий, по которому можно определить, что жизнь прекрасна, то мне совершенно ясно, что это была такая жизнь, которая вызывает слезы у читателя <...>. Я был до мозга костей пропитан тем, что можно назвать биографической иллюзией, заключающейся в том, что ты веришь, что прожитая жизнь похожа на жизнь рассказанную» [70, с. 311].

В сартровской метафизической гордыне выражается его установка на экзистенциальное проектирование личности путем отрицания опыта, а не его накопления: все, что было когда-то, составляло личный опыт, отвергается, так как это уже не есть «я», — поэтому отсутствует и стыд за свое прошлое. Это гордость не за себя как определенную сложившуюся личность, обладающую набором положительных качеств и достижений, а за саму способность мыслить и отрицать самого себя, изменяться, причем изменяться всегда к лучшему: «Мне неведомо унижение и отчаяние, поскольку я не кичусь моим я, а горжусь своим сознанием — как раз на уровне картезианского *cogito* <...> Моя постоянная забота о морали (согласно собственным принципам) нацелена не на то, чтобы себя возвысить,

наоборот, чтобы себя удостоиться» [70, с. 139–140]. Сартровское свободное сознание обладает бесконечным потенциалом к саморазвитию, оно нацелено на будущее. Это тот самый оптимистический гуманизм, о котором он впоследствии скажет во время публичной лекции об экзистенциализме: «Нас упрекают, по существу, не за пессимизм, а за упрямый оптимизм» [78, с. 334].

Симптоматично, что в дневниках Сартр разграничивает оптимизм и гордыню: «Моя тяга к величию почти несовместима с моей метафизической гордыней. Ведь последняя <...> есть не что иное, как покой, лишенная радости и грусти, лишенная уважения к моему человеческому уделу уверенность. Тогда как величие бывает только человеческим. Величие — это преодоленная заброшенность» [70, с. 132]. Гордыня понимается, таким образом, как проявление универсальное, тогда как оптимизм является сугубо личным комплексом, попыткой оправдания абсурдного существования.

Такое представление о величии и будет впоследствии переосмыслено в «Словах» как писательский невроз. Оно связано с воспитанием Сартра в семье Швейцеров, о котором он скажет как о «комедии культуры». Оптимизм Сартра, как подмечает Фокин, представляет собой «не врожденный оптимизм благополучного существования, а благоприобретенный культурный комплекс» [89, с. 796]. Это вера в особенную писательскую судьбу, идея личного прогресса, который предполагает прохождение через определенные необходимые ситуации (начало, период испытаний и награду), схематизацию жизни, финалом которой должна быть вечная слава.

Отвержение «метафизического оптимизма» означало бы для писателя полный отказ от прошлого и от самообманной оборонной стратегии на войне. Эта проблема так и не находит в дневниках окончательного решения: война помогает лишь осознать наличие комплекса, толкающего к неподлинности, но не избавиться от него окончательно.

Еще одно свойство дневниковой прозы, через которую выразилось своеобразие сартровского самоисследовательского подхода, — ее фрагментарность. Данный аспект также подвержен динамическому развитию.

Сартр постепенно осваивает принцип спонтанного письма, форма мини-статей сменяется все более хаотичными заметками.

В «Дневниках странной войны» можно встретить весьма разнообразные формы высказывания. Мысли Сартра беспорядочны и не всегда последовательны, их невозможно выразить средствами какого-то одного стиля или речевого жанра. В военных дневниках автор описывает анекдотические фронтовые происшествия, часто записывает мысли по поводу прочитанных на фронте книг (Ален, Ж. Ренар, Ф. Кафка, А. Жид, Э. Даби, А. де Сент-Экзюпери, Ф. М. Достоевский и др.), что составляет обширный интертекстуальный пласт дневников, наблюдает за сослуживцами (капрал Поль, сержант Ноден, рядовой Петер и др.). Интертекстуальные отсылки могут комментироваться писателем, но могут фиксироваться лишь тезисно, без пояснений: «Жид, 1 июня 1918 г.: “Временами я с ужасом думаю, что победа, которой мы от всего сердца хотим для Франции, является победой прошлого над будущим”» [70, с. 36]. То же самое относится и к историями из солдатской жизни. Какой-либо эпизод может быть снабжен авторским о нем размышлением, но может даваться в виде краткой не требующей комментариев заметки: «Максима Петера: “Всегда полезно встречаться с теми, кто выше тебя”» [70, с. 64].

Обратим также внимание, что нестрогая форма дневника дает возможность зафиксировать непосредственно переживаемые феномены, что являлось для Сартра важнейшим условием продуктивного самонаблюдения. Писателя интересуют существование в повседневности, особенности реагирования на действительность, внезапные порывы, благодаря которым и достигается понимание собственных подлинных мотивов, опровергается «дурная вера». Рокантен в «Тошноте» внезапно замечает, что его восприятие мира изменилось. Желая осмыслить причины метаморфозы, он чувствует необходимость «описывать, как я вижу этот стол, улицу, мой кисет, потому что это-то и изменилось» [5, с. 3–4]. В военных дневниках Сартр также акцентирует данный принцип: «*Через то, что я воспринимаю — этот стол или эту трубку — я мыслю войну; способ, при помощи которого я мыслю и воспринимаю этот стол и эту*

трубку, является “военным” — в конечном итоге *способ, которым этот стол и эта трубка даны мне, является военным*» [70, с. 60]. Таким образом, важен сам объект, на который направляется взгляд.

При этом заметим, что фундаментом многих дневниковых произведений Сартра так же, как и в случае с военными тетрадями, является внешняя ситуация. «Дневник Матье» — это наблюдения солдата, находящегося, как и Сартр, на фронте во время Второй мировой: это исследование одновременно индивидуальное и коллективное, политический и идеологический анализ ситуации войны. Дневник Рокантена в «Тошноте» начинается тогда, когда герой обнаруживает изменения во внешней реальности, вначале даже не осознавая, что причина этих изменений кроется в нем самом и в сломе его мировосприятия, открытой им абсурдности мира. «Королева Альбемарль, или Последний турист» пишется в период посещения автором Италии, это произведение одновременно об увиденном мире культуры и о самом Сартре.

С возникновением самопознавательных задач дневника аналитические наблюдения за происходящим начинают выполнять в тексте конструктивную функцию: события и факты так или иначе способствуют выявлению индивидуального, ведут к самому себе. Авторская индивидуальность помещается в своеобразный кокон из наблюдений и заметок. Ж.-Ф. Луэтт считает эту особенность одним из ключевых принципов сартровского подхода: «Писать о себе, но косвенно» [167, р. XXIII]. Поэтому, как представляется, фрагментарные наброски в военных тетрадях экстравертируют самоанализ, позволяя автору осмысливать собственную личность сквозь призму историчности и социальности. Заметки писателя калейдоскопичны: самоанализ чередуется с разнообразными описаниями и зарисовками, связываясь с ними посредством ассоциаций, сравнений и противопоставлений, что и позволяет увидеть единую картину процесса осмысления самого себя в ситуации, а также технологию самоизучения.

Эта особенность прослеживается в том, как используются в тексте дневников интертекстуальные образы: разнообразные отсылки и цитаты помогают писателю лучше понять происходящее и самого себя — через

особенности своего реагирования, обнаружение схожести или несхожести позиций и убеждений. К примеру, для характеристики странной войны автор использует сравнение с художественным миром произведений Ф. Кафки: «Война в духе Кафки. Мне никак не удастся ее *почувствовать*, она от меня ускользает» [70, с. 31]. «В духе Кафки» Сартр описывает и особенность функционирования военной иерархии: «Забавный военный беспорядок, который является противоположностью анархии и происходит из-за того, что приказы передаются со всей строгостью, переходя через все уровни иерархии, от высшего командования до капралов. Различные приказы никогда не складываются в нечто целое: они накладываются друг на друга» [70, с. 36].

Выписки из литературы могут выступать и как прямое средство самохарактеристики. Сартр считал, что наилучшим образом его собственный характер описывает эпитафия из «Евгения Онегина», который он вычитывает в предисловии А. Муссе к роману Ф. М. Достоевского «Идиот»: «“Он обладал той гордыней, в силу которой с равным безразличием признаются как в хорошем, так и в плохом, что проистекает из чувства превосходства, возможно, мнимого”. Еще ни один эпитафия так не подходил мне» [70, с. 131]⁷. Отталкиваясь от данной цитаты, писатель начинает рассуждать о самом себе: «Решил через этот эпитафия из Пушкина посмотреть повнимательнее на то, что думаю о собственной гордыне» [70, с. 132].

Документируя «ночное приключение» во время сильной грозы, когда удары грома и свечение молнии были приняты поначалу самим автором и появившимся следом полковником за бомбардировку, Сартр следом анализирует свою реакцию: «В общем, он принял гром за обстрел. Что касается меня, то это небольшое происшествие весьма ценно, так как, кажется, несет мне ожидание мужества. В этом моя забота: достанет ли мне его, когда потребуется?» [70, с. 153]. Чуть дальше Сартр действительно становится свидетелем стрельбы, уже реальной, а не мнимой, и делает в дневнике краткую реферативную запись: «Все утро сильная

⁷Оригинальный эпитафия в «Евгении Онегине» написан у А. С. Пушкина по-французски: «Pétri de vanité il avait encore plus de cette espèce d'orgueil qui fait avouer avec la même indifférence les bonnes comme les mauvaises actions, suite d'un sentiment de supériorité, peut-être imaginaire (Tiré d'une lettre particulière) [65, с. 186]

канонада. Вероятно, со стороны Виссембурга» [70, с. 159]. Сразу за ней следует аналитический фрагмент, в котором автор размышляет о своей неспособности отстраниться от событий, переживая войну, как стоик: «Невозможно не думать о немецком наступлении, оно несомненно разворачивается в этот момент. Я чувствую, что связан с этим миром, который хотят разрушить. <...> Этот мир, который разрушают, этот мирный мир — это *в нем* я был человеком, каждое частичное его разрушение в некотором роде есть разрушение *меня*» [70, с. 159].

При этом в сартровских дневниках присутствует множество условных «персонажей». Автор воспринимает себя через призму взаимоотношений с ними — как отдельную личность, окруженную людьми, которые точно так же подвергаются влиянию исторического момента. «Фальшивая» война повлекла за собой ожидание истинной войны без возможности воевать. Сослуживцы автора, уставшие от предчувствия призрачного наступления, скорее играли в войну до того, как разразилась настоящая трагедия. «Сартр-солдат, — пишет Ж. Деги, — теряет всякий контроль над событиями. Все, что ему остается, — собственный взгляд, который он направляет на своих товарищей, офицеров и гражданских в местах, где проходит службу» [128, р. 164]. Дневники содержат в себе множество наблюдений, которые могли бы послужить материалом для еще одного возможного произведения. Сартр говорит об этом, размышляя о назначении дневника: «Неоспоримая польза дневника: он избавляет меня от дня сегодняшнего. Без него я бы соблазнился, наверное, писать не роман, а что-то другое. Но уже того, что я бросаю туда совершенно сырые, первые впечатления, достаточно для того, чтобы роман оставался главным моим занятием» [70, с. 112]. Мир войны — это и мир «других», навязывающий себя, заставляющий присмотреться к себе внимательнее.

В дневниках упоминаются сослуживцы Сартра Поль, Петер, Мистлер, Келлер, Ноден и др. Хотя с некоторыми автор и сохранил приятельские отношения, в дневниках он не скрывает своей неприязни, постоянно выхватывая связанные с компаньонами отталкивающие моменты (то, как они едят, говорят, действуют): «Поль и Келлер, когда едят, не могут открыть рта без того, чтобы

брови не налезли на самый лоб» [70, с. 53]. Петера, Келлера и капрала Поля писатель называет «аколитами»⁸, проводя аналогию с романскими персонажами Кафки: «Toujours freiné naturellement par les acolytes (on dirait les Aides du Château [de] Kafka) et peut-être bien content d'être freiné» [10, p. 205]⁹.

Портреты выстраиваются из фрагментарных зарисовок на протяжении всего текста дневников. Каждый из товарищей автора обладает собственной историей, которая могла бы быть описана в отдельном романе, однако в дневниках они присутствуют лишь в форме набросков, свидетельств увиденного и услышанного. Сартр смотрит на поведение товарищей скорее взглядом новеллиста, чем диариста, сосредоточенного на собственном существовании, объясняет их поведение, выводя характеры. Например, записав в дневник рассказанную Ноденом байку о том, как два французских солдата вдвоем расстреляли немецкого офицера на другом берегу Рейна, писатель начинает анализировать сослуживца: «Нодену свойственен мелочный пессимизм, который идет от какой-то наивности, неосознанной обиды на войну, желания прощупать эту неуловимую войну, спасти свое безделье разными мифами, наконец от его плаксивой крестьянской важности» [70, с. 238].

Наблюдение за солдатами позволяет проанализировать и тот выбор, который каждый из них совершает в сложившейся ситуации, их точки зрения на войну, благодаря чему актуализируются размышления о собственной позиции. Можно привести фрагмент, посвященный отказу Поля от фотографирования. Сартр документирует свой разговор с товарищем: «Я говорю ему: “Я фотографируюсь, чтобы посмешить друзей”. Он с упрёком и превосходством в голосе: “Уверяю тебя, что моей жене и матери было бы не смешно. Этот отрезок моей жизни я хотел бы забыть как можно быстрее, если я вернусь”» [70, с. 144]. После чего резюмирует: «Дело именно в этом: он не хочет позволить себе жить этой войной, реализовать ее. Но он не способен и отвергнуть ее <...> Поль — вдовец нашего Мирного времени» [70, с. 144]. Фигура Поля в связи с его

⁸В переводе С. Л. Фокина – «приспешники»

⁹В переводе С. Л. Фокина: «Естественно, мне по-прежнему мешали приспешники (можно было бы сказать, Помощники по Кафке), хотя, наверное, я был даже доволен, что они мне мешали» [70, с. 98]

принципом самоустранения ассоциативно привязывается к рассуждениям о войне как об обрушивающемся на каждого экзистенциальном уделе, переживание которого зависит от довоенной позиции: «У того, кто отвергал войну, как Поль, будет своя война, он будет брошен в отвергнутую войну. <...> И тот, кто, как я, опасался ее, не сумев ни отвергнуть ее по-настоящему, ни предугадать ее, будет брошен в войну-катаклизм, а потом будет открывать мало-помалу истину и станет рассматривать войну как человеческую ошибку, как свою собственную ошибку» [70, с. 149].

Заметим, что наблюдения за солдатами не носят характера однобокости: участником многих связанных с сослуживцами эпизодов в роли рядового солдата является сам автор. Это также позволяет Сартру увидеть свою вовлеченность в социальную действительность, делающую его не только свидетелем, но и в некотором роде участником события.

Дневниковые наблюдения демонстрируют постепенное вливание писателя в солдатский мир, замену индивидуальных привычек коллективными: «Петер наклоняется над ним, читает через плечо и кричит мне: “Вот это да! Двадцать пять процентов немецких солдат на линии Зигфрида больны”. Я (обычно довольно доверчивый) откликаюсь на эту “утку”: “Да слушай их!” После чего Савонарола, до того ничего не говоривший, бросает на меня дружелюбный и уважительный взгляд, завязывает разговор» [70, с. 50]. Сартр фиксирует не только свое видение «других», но и то, каким «другие» видят его: солдатам он представляется комичным интеллектуалом, оказавшимся на войне, вырванным из своего уютного мира академической деятельности. «Благодаря этой комической тональности, — пишет Ж.-Ф. Луэтт, — Сартр все дальше удаляется от личного дневника, легко допускающего жалобы и стенания» [167, р. XXXIII]. В «Злоключениях одного стойка» писатель сравнивает себя с сослуживцами и замечает, что их намерения мало чем отличаются друг от друга, комично то философское оформление, которое он сам придает своему стремлению отгородиться от войны: «Очутился среди тех, кто по сути думает так же, как я, правда, без всякой литературы и философской подливки из стоицизма. Они хотят

спасти свою шкуру и по простоте душевной этого не скрывают. Я тоже хочу спасти свою шкуру, но вместе с тем мне хочется “открыть прения” — вот они, издержки профессии» [70, с. 15].

Симптоматичным примером того, как принадлежность к военному миру «социализма» фундирует авторский самоанализ, можно считать проанализированную в первой тетради ссору с Ноденом, в грубой форме потребовавшего от Сартра привести в порядок снаряжение: «Перепалка. Приспешники против меня. Заметив за собой, что я расстроен всеобщим осуждением, я настраиваюсь на то, чтобы покаяться и вследствие этого различить в своем поведении и поведении Нодена мотивы и движущие силы» [70, с. 186]. Под мотивом Сартр понимает изначально имеющийся идеальный образ, для воплощения которого прикладываются усилия, «интуитивное постижение некоего преднамеченного в вещах порядка, который должен быть наведен технически через какую-то человеческую деятельность» [70, с. 188]. Движущая сила — есть оптика, при помощи которой постигается мотив, субъективная точка зрения, определяющая отношение с реальностью. Движущей силой Сартра в случае с Ноденом было улавливание в его интонациях придирчивости и страха, которые и стали причиной его возмущения, несмотря на согласие с мотивом. Исходя из этих размышлений, Сартр выводит схему собственной рефлексии: «Чем я располагаю для расшифровки? Своим прошлым, мнениями обо мне других людей (Гилль, Бобр) и также пересмотром ситуации в какой-то более поздний момент. Этот пересмотр предоставит мне голый мотив — правда, уже мертвый <...> Разрыв между мотивом, который я рассматриваю хладнокровно, и тем, чем он был для меня, когда я его проживал, может и должен показать мне движущую силу» [70, с. 194]. В третьем дневнике он предпринимает ретроспективный самоанализ, основанный на данных положениях.

Кроме того, конструктивную функцию в дневниках выполняют сами реплики сослуживцев: их последующее осмысление, реагирование на чье-либо высказывание также становится частью авторского самоанализа. Этот вопрос тесно связан с сартровской теорией отношений с «другим», обусловившей его

внимание к чужому слову. Заметим, что в «Бытии и Ничто» коммуникативный аспект также определяется негативистской логикой. Встреча с «другим» представляется философу объективацией, порождающей конфликт: каждый стремится к тому, чтобы «захватить» «другого», превратив в объект, в результате познания «другим» телесности возникают робость и стыд. Но при этом внешний свидетель представляет необходимость социологического характера. В видении Сартра любому человеку необходим собеседник: он является «испытанием свободы», мы можем либо отвергнуть, либо ассимилировать «другого» и его объективирующий взгляд. «Другого» в контексте самоопределения и, как следствие, дневникового самоисследования можно рассматривать как инстанцию, структурирующую самопознание и самовыражение. Р. Болдюк, рассуждая о диалогичности дневников Сартра, акцентирует: «В своем желании “тотальной прозрачности” <философ> никоим образом не стремится разорвать связи с другими. Человеческое существо, будучи существом диалогичным, выстраивает свою идентичность посредством согласия или несогласия с “другим”» [109, р. 160].

Иногда чья-то брошенная фраза помогает писателю отыскать удачную метафору, которая используется при анализе своего поведения со ссылкой на оригинального автора: «Я окапываюсь, как говорит Мистлер. Это значит, что вещи приобретают более четкие очертания <...> здешняя жизнь обволакивает меня, как густой туман, и не дает мне тщетно устремляться к тревожному отсутствию кого-то и отдаленному будущему» [70, с. 559]. Что еще важнее, в ходе разговоров с товарищами выявлялись неприятные для Сартра моменты: «Вчера говорю Полю и Петеру: “Коль скоро мы на войне, следует проживать ее до самого конца, ведь это интересно”. На что Поль мне ответил: “Если бы ты это сказал в казарме “Клебер” в Нанси, тебе бы точно набили морду. Ребята хотели прибить радиста Максима Дюкама за то, что он признался, что ждет от войны острых ощущений”» [70, с. 108]. Это сравнение заставляет Сартра тут же конкретизировать свою мысль по поводу войны уже непосредственно в дневниках, где она встраивается в ткань текста, являясь в сущности ответом на

реплику: «Я никогда не хотел сказать чего-нибудь такого. Разве лишь следующее: не имеет смысла отказываться переживать войну, поскольку сегодня она *повсюду*» [70, с. 108].

Еще один способ, при помощи которого реализуется участие «другого» в создании дневников, обуславливается рецептивной характеристикой жанра — возможностью введения косвенного адресата. В этой роли «другой» также позволяет избежать интроспективного самоанализа: «Сартр-писатель предпочитает не быть своим единственным читателем, этим разбивая зеркало, в котором и заключается нарциссическая ловушка» [167, р. XXVII]. Вступив в диалог, автор строит свое самопознание в режиме коммуникации. Появление «другого» в таком качестве предполагает внешнюю оценку всего создаваемого дневникового текста, возможность проверки исповедального слова на способность «выдержать чужой взгляд».

Под косвенным адресатом в сартровских дневниках мы подразумеваем, во-первых, имплицитного читателя, о котором автор неоднократно размышляет на страницах тетрадей. Под этим понимается абстрактный идеальный получатель информации, который сможет ознакомиться с текстом дневников лишь спустя время, или, как пишет Э. Лик, «тысячи виртуальных читателей» [157, р. 973]. Несмотря на то, что изначально публиковать военные дневники не предполагалось, писал их Сартр все же не для одного себя. Он постоянно размышляет насчет горизонта адресатов и дальнейшей судьбы дневников: будут ли они предназначаться только его близким или же он действительно сможет их когда-нибудь опубликовать, поверить широкой публике? С самого начала он не исключает вариант посмертного издания текста: «Мне вовсе не кажется, что этот дневник будут упрекать в том, что автор гоняется за двумя зайцами: интимностью и публичностью (он говорит об интимном, самом что ни на есть интимном, но для того, чтобы потом предать огласке)» [70, с. 77]. Это говорит о том, что Сартр рассчитывал на биографическую ценность дневников, возможность трансляции через время информации о приватной жизни знаменитого писателя и философа.

Во-вторых, в дневниках декларируется расчет на публичность, что позволяет автору поместить личные записки в широкое диалоговое пространство: под «другим» применительно к дневникам может пониматься любой реципиент, высказывающий свое суждение и становящийся сотворцом создаваемого текста. Сартр сам давал читать свои дневники: сначала сослуживцам из ближайшего окружения, затем в круг читателей попадают сестры О. и В. Козакевич, Ж.-Л. Бост, возможно также Б. Ламблен. Публичность исповеди повлекла за собой определенные последствия, отражаясь как на стилистике дневников, так и на отборе фактов. Например, прочтение дневника сестрами Козакевич не позволяет Сартру открыто распространяться в нем о своих романтических волнениях: порой он намеренно путает факты, высказывается сдержанно. Поэтому любовная рефлексия автора представлена в виде скрытого пласта, подробности вычлениаются из них дедуктивно путем сравнения записей с соответствующими местами из переписки и документальными свидетельствами¹⁰.

Однако главным образом «Дневники странной войны» примечательны в этом отношении тем, что косвенный адресат в них обозначен конкретно. Первой читательницей записок являлась С. де Бовуар: изначально тетради назывались «военным дневником» и были снабжены посвящением «моему очаровательному Бобру». В первой тетради имеется и указание на то значение, которое имел данный адресат: «Эти заметки, в которых говорится только обо мне, не содержат, однако, ничего интимного, я и не считаю их таковыми. Все, что со мной происходит, все, о чем я размышляю, — всем этим я собираюсь поделиться с Бобром; едва событие происходит, как я его уже рассказываю» [70, с. 76].

«Публичность» дневников влияет и на авторский стиль, выбор способа подачи фактов. Как пишет Луэтт, де Бовуар является не только «первым привилегированным читателем», она также участвует в конструировании условий написания дневников [167, р. XXVIII]. Сама предполагающаяся возможность обсуждения идей и наблюдений, зафиксированных в дневнике, навязывает и определенную манеру изложения: «Я не знаю более публичного человека, чем я.

¹⁰См. комментарии С. Л. Фокина к «Дневникам странной войны» [70, с. 246, 286, 307, 395]

Когда я думаю, то по большей части с мыслью убедить того или иного определенного человека, когда рассуждаю, то следую духу риторики, чтобы убеждать или разубеждать» [70, с. 76].

Таким образом, с одной стороны, интерсубъективность дневника позволяет Сартру полностью отстраниться от интимного психологического самоописания: «Все, что я чувствую, я анализирую *для другого* в тот момент, когда я это чувствую» [70, с. 76]. С другой стороны, благодаря ориентации на косвенного адресата автор пишет о себе как аналитик: все, что написано в дневнике, должно быть понятно «другому», должно быть выражено при помощи ясного и прозрачного языка.

На наш взгляд, здесь дополнительно сказывается момент с ориентированностью на коммуникативность самих языковых средств. В статье «Писатель и его язык» [194], посвященной работе со словом, Сартр указывал на функциональное различие художественного символического языка и языка аналитического, предполагающего рассмотрение реальности при помощи логических категорий. Первый, так называемый «язык ребенка», является средством овладения вещами, и потому более емко, так как с его помощью можно охватить большую часть действительности, прибегая к относительно малому количеству языковых средств. Аналитический же язык предполагает последовательное уточнение понятий и терминов, универсален и понятен всем. То, что художественно выражается несколькими емкими фразами для того, чтобы охватить словом как можно большую часть реальности, аналитик-философ должен расчленить на составляющие элементы, дабы представить на суд «другого».

С «Бобром» Сартр обменивался дневниковыми тетрадями, обсуждал идеи, проекты романов, читал и корректировал статьи. Работа над собой, которая разворачивается в сартровских дневниках, сопровождается соответствующими местами из переписки с де Бовуар, где автор сетует на себя за свои убеждения, неподлинность своего существования. Поэтому данный текст примыкает к переписке того времени: многое из того, о чем Сартр пишет в дневниках,

упоминается, пересказывается или уточняется в письмах и наоборот. Иными словами, письма, как указывает Фокин, «представляют собой своего рода “паратекст” дневников» [89, с. 791].

При этом первая читательница часто противоречит Сартру, указывая на недостатки его философских зарисовок, описанных в военных тетрадах, или просто на неправоту. На просьбу высказать свое мнение по поводу дневников, он получает в ответ: «Я закончила читать ваши дневники. Я хотела написать вам длинное письмо о тех идеях, о которых вы просите меня высказаться, но они действуют на меня (уж извините), как сочинения Бергсона, когда я была молодой: столь определенно и правдиво, что сказать мне нечего» [105, р. 350].

Но, кроме того, «Бобер» становится значимой фигурой в военных записках, активной и действующей инстанцией, вмешивающейся в ход авторской мысли и, как следствие, линию дневников. Многие записи конструируются как ответ на заданный де Бовуар вопрос или сделанное ей замечание: «В ответ на вопрос Бобра: она удивляется, что мир человеческой-реальности имеет такие громадные измерения. Не может ли она быть в мире с человеческими пропорциями? Ответ: человеческие пропорции — это пропорции человеческой деятельности, а не сознания» [70, с. 121]. Далее автор обосновывает свою идею о трансцендентальном сознании, которое обезоруживается там, где заканчивается предел орудийности, посредством этого противоречия между конечным и бесконечным реализуется заброшенность человека в мир: «Отсюда удивление Бобра на мысе Дю-Раз: именно из-за того, что воспринимать какую-то гору — значит ею пользоваться <...> даль звезд и вызывает оцепенение — близкое к ужасу Паскаля» [70, с. 123].

Многие размышления, описываемые в дневниках, имеют ссылку на имевший место разговор, что также можно посчитать примером имплицитного диалога, принимая во внимание предполагаемое прочтение соответствующих записей. Выражая сомнение в своем этическом решении «принять войну», Сартр приводит свой диалог со спутницей: «Я объяснил, например, Бобру, что <...> на этот раз у меня действительно есть то, что нужно защищать, а именно защищать

мою свободу писателя от нацистской идеологии. На что Бобер отвечала: “У вас возможно и есть. Но что защищать севеннскому пастуху? И можете ли вы принять эту войну для него?” С чем нельзя было поспорить» [70, с. 94]. Отказываясь от стоической позиции, которую он занимал в начале войны, Сартр пишет: «В сентябре 1939 г. я сказал: “Я переживаю войну, как холеру”. Но это была ложная точка зрения, на что указала мне Бобр. Война — это не холера» [70, с. 18]. Добавим к этому, что сама категория метафизического оптимизма возникает во многом благодаря выражению, использованному де Бовуар: «Ведь идея прогресса, дополняющая идею судьбы, тоже сидит во мне. Что Бобер и называет моим оптимизмом» [70, с. 22]. В тексте можно увидеть множество примеров этой имплицитной диалогичности, благодаря которой автор уточняет свои мысли, или, более того, выстраивает свои убеждения, споря или, наоборот, соглашаясь с де Бовуар, ссылаясь на высказанное ей мнение.

Еще одним следствием появления косвенного адресата стала сартровская рефлексия над письмом. Интерсубъективность актуализирует проблему обусловленности читателем, толкает писателя к тому, чтобы производить психолингвистический анализ дневникового слова. Например, сравнение войны и нищеты чуть далее снабжается комментарием: «Написав свои замечания о нищете и войне, я потер от удовольствия руки (само собой разумеется, в уме) <...> Сразу после этого у меня возникла идея (непредвзятая) занести эту реакцию в дневник. <...> Не то, чтобы мне было стыдно перед самим собой — или перед Бобром. Дело в том, что этот дневник публичен. Затем решение сделать это. Но чем больше я анализирую это решение, тем больше мне кажется, что ему не чужда идея некоего романического, приятного и лестного для читателя поворота» [70, с. 133–134].

Это обнажает главную проблему, связанную с ведением дневника, — литературность самоанализа. В тексте военных дневников писатель неоднократно обращается к тому, что само их ведение влечет за собой неподлинность: «Предыдущий абзац написан не совсем откровенно. В нем нет никакой лжи, но все приукрашено. Я чувствую, что пишу» [70, с. 162]. Дневник делает

переживаемый опыт значимым через его обработку литературным языком, вместе с тем придавая значимость и самому его автору. Кроме того, письмо заставляет удваивать реальность в слове, описывать жизнь, вместо того, чтобы проживать ее: «Я все чаще и чаще думаю, что должно что-нибудь сломаться, чтобы ты дошел до подлинности. <...> Но себя я защищаю от сломов. Я крепко привязан к своему желанию писать. Даже на войне мне все нипочем, потому что я сразу думаю о том, чтобы записать, что чувствую и что вижу» [70, с. 237]. Дневник тоже является частью психологического комплекса, помогающего скрыться от реальности, найти утешение в письме и одновременно отдаляющего от подлинного существования. Терони и Спортелли усматривают в этом фундаментальное противоречие, которое Сартр так и не смог разрешить. Лик соглашается с ними, утверждая, что «оппозиция между стремлением к подлинности и стремлением к писательству» представляла собой одну из стержневых дилемм сартровских дневников [157, р. 796].

Дневник Сартра по этой причине выявляет общую проблему личной деформированности литературным словом. Экспериментальный самоанализ со стремлением к подлинности все равно оборачивался для него фиктивностью писательства, удалял от самого себя и собственных переживаний, помещая опыт в пространство риторической обусловленности.

Можно прийти к заключению, что дневник в творчестве Сартра представляет собой скорее нетипичную реализацию жанра, своеобразие которой обусловлено как философской позицией автора, так и спецификой начального периода Второй мировой войны:

1. Нельзя причислить опыт Сартра к философской эссеистике по причине отчетливой документально-психологической направленности военных тетрадей. «Дневники странной войны» представляют собой экспериментальное аналитическое исследование собственной личности в разных аспектах: как абстрактно-философское трансцендентальное сознание в ситуации

фундаментального слома, который представляла собой война, как собственно индивидуальность со специфическими психологическими комплексами.

2. Опыт Сартра выходит и за пределы традиционного личного дневника. Довоенные феноменологические исследования автора демонстрируют его разрыв с психологическими методами интерпретации личности, основанными на выявлении причинно-следственных детерминант: с точки зрения автора, подлинная картина психической жизни может быть исследована только как спонтанное взаимодействие с наблюдаемым реальным миром. По этой причине невозможно и выявление устойчивых характеристик внутреннего мира. Сартр отказывается от интимной дневниковой исповеди, превращая свои военные тетради в «дневник-свидетельство»: об этом говорят размышления автора о концепции «Дневника» А. Жида. Наиболее подходящим термином для характеристики «Дневников странной войны» представляется экстимный дневник — форма, позволяющая проводить самоисследование посредством наблюдения за действительностью.

3. С формально-стилистической точки зрения сартровские тетради соответствуют критериям дневниковой прозы. Характеристики дневникового письма — открытость структуры и протокольность подневных записей, фрагментарность и возможность косвенного адресата — согласуются с осмыслением Сартром в период войны проблем экзистенциального проекта, самообмана, интенциональности сознания, роли «другого» в процессе самоизучения.

4. Синхронность дневника и его открытая структура дают автору возможность зарегистрировать смену различных позиций и убеждений. Дневники Сартра позволяют наблюдать постепенное выстраивание связей между наблюдением войны и самопознанием, изменение позиции автора по отношению к войне как к экзистенциальной ситуации, а также перемену в фокусе, который смещается в сторону самого себя и психологического исследования.

5. Фрагментарный стиль проявляет на страницах тетрадей творческую многогранность Сартра, позволяя благодаря ассоциативным связям увидеть

синкретичность различных сфер деятельности. Кроме того, присутствие в дневниках фрагментарных зарисовок определяет дневниковую практику автора как самоанализ экстимный. Фрагменты, посвященные самоизучению, чередуются с разнообразными вставками, в которых описывается и анализируется военная жизнь, поведение товарищей и т.д. Индивидуальность автора дневников раскрывается через особенности его реагирования на определенные ситуации, в диалогах, познается при помощи сравнений и противопоставлений. Это и демонстрирует историчность существования, вовлеченность в реальность войны.

6. Косвенный адресат в военных дневниках является активной инстанцией, определяющей их своеобразие. Это связано со стремлением Сартра избежать психологического самоописания, фиксации ложного образа «трансцендентного эго», а также с необходимостью «другого» в процессе самопознания. В тексте присутствуют различные косвенные адресаты: имплицитный читатель текста, первая читательница дневников С. де Бовуар, которой посвящаются записи. Появление читателя определяет стилистическую организацию текста: благодаря прочтению дневников автор излагает свои идеи и наблюдения при помощи аналитического языка, делающего записи максимально ясными и доступными, способствующего последующему диалогу. Мы отметили также, что потенциальный реципиент становится в дневниках значимой инстанцией, влияющей на ход авторской мысли и организующей процесс самоисследования, побуждающей автора к метарефлексии над собственным дневником.

7. В «Дневниках странной войны» можно увидеть потенциал жанра как промежуточного образования: размышления Сартра отражают как установку на фактографичность, так и литературную неподлинность дневникового слова, которая для Сартра обуславливалась публичностью дневника, использованием риторических приемов и изобразительных возможностей языка, а также его личным стремлением к нарративизации своей жизни, заставляющим дублировать пережитое.

8. В ходе анализа мы отметили переключки «Дневников странной войны» с такими произведениями, как «Тошнота», «Смерть в душе», «Королева

Альбемарль, или Последний турист». Это говорит о том, что принципы самоописания во многом совпадают для эссеистических и дневниковых произведений автора, а также позволяют выявить связь между романскими и автобиографическими текстами.

ГЛАВА 3. «Слова» как романная автотеоретизация

Третья глава нашего исследования посвящена автобиографии Сартра «Слова», над которой автор трудился с 1953 по 1963 гг. Текст был опубликован сначала в двух выпусках журнала «Новые времена» («Les Temps modernes»), а затем в 1964 году издательством «Галлимар». Этот текст должен был стать «прощанием с литературой», по замечанию А. О. Разумовой, «в плане как личном, так и культурно-эпохальном» [66, с. 146]. Через шестнадцать лет после выхода работы «Что такое литература?» Сартр вновь переосмысливает сущность и потенциал художественного творчества: его «прощание с литературой» представляет собой историю его собственного становления как писателя. Парадоксально, что именно данный текст принес автору Нобелевскую премию по литературе, от которой тот публично отказался, мотивируя это своим нежеланием участвовать в политической борьбе и принимать премию западного блока, предназначенную «для писателей Запада или мятежников с Востока» [75, с. 23].

«Слова», написанные значительно позднее дневников, относятся уже к иному периоду в творческой биографии автора. На данном этапе важность представляет появление принципиально новых идей, составивших специфическую призму, при помощи которой писатель анализировал собственное детство, пересматривая вопрос о возможностях литературы. В частности, особо значимы для Сартра в это время увлечение психоанализом, создание метода, сближающего экзистенциализм с марксизмом, и составление психобиографий известных творческих личностей.

3.1. Идеи и практики 50–60-х гг. как философская основа художественного самоанализа

Еще в 1944 году писатель стал редактором журнала «Новые времена», где с позиций марксизма рассматривал литературные тексты и общественные проблемы. В манифесте, представляющем издание, он заявляет: «Коротко говоря,

мы хотим способствовать определенным изменениям в окружающем нас обществе <...> Наш журнал будет занимать конкретную позицию по каждому грядущему событию — политическому или социальному» [198, р. 16]. С 50-х гг. начинается период более глубокого увлечения марксизмом.

Однако сами острота и воинственность социально-политических призывов, характерные для сартровского театра ситуаций, в этот период отходят для автора на второй план. Как пишет Долгов, «чем ближе философ приближался к марксизму, тем ему становилось понятнее и яснее, что реальные изменения в обществе зависят не столько от “слов” <...>, сколько от расстановки классовых сил, от хода классовой борьбы» [26, с. 34]. В это время Сартр вновь обращается к специфике искусства и литературы, ищет метод исследования творческой личности, который демонстрировал бы социальность эстетики, подход, позволяющий показать индивидуальность творчества конкретного автора через его отношения с аудиторией, социумом. В течение 50-х гг. Сартр создает свои знаменитые психобиографии, в которых с точки зрения разработанной им методики экзистенциального психоанализа рассматривает личности писателей и особенности их отношений с обществом: «Бодлер» («Baudelaire», 1947) [1], «Святой Жене, мученик и комедиант» («Saint Genêt, comédien et martyr», 1952) [12], «Идиот в семье» («L'idiote de la famille», 1971–1972)¹¹ [3].

«Бодлер» был первым экспериментом Сартра как биографа: он детально описывает жизнь поэта, концентрируясь на характере его проекта, реконструирует психическую травму ребенка, пытаясь пережить его опыт и понять его выбор собственной личности. Внимание к Бодлеру обусловлено тем, что он был «проклятым поэтом»: Сартра интересуют именно те художники, которые в своем творчестве склонялись к эстетизации отвратительного, неприятного, были отвержены и не признаваемы обществом.

¹¹В названии работы использовано идиоматическое выражение. Более точный его перевод, фигурирующий в критических работах С. И. Великовского, С. Н. Зенкина, С. Л. Фокина и др., – «В семье не без урода». Л. Г. Андреев указывает на возможность буквального перевода «Семейный идиот», так как «в концепции Сартра “идиотизм” Флобера играет ключевую роль [15, с. 377]

Здесь важна, во-первых, психология творчества как таковая. Вспомним о том, что эстетическая теория Сартра представляет воображение как отрицание реальной действительности и создание вымышленной, творческий эскапизм, бегство в иллюзорный мир. Сотворение воображаемого образа Сартр связывал с необходимостью целенаправленного «освобождения от реальности». Отсюда интерес к болезненным проявлениям психики (неврозам, паранойе, шизофрении и др.), которые становятся для авторов условием творчества.

Во-вторых, в психобиографиях Сартр воссоздает психологический портрет творца в «круге несвободы», раскрывающий способ реагирования на общественную ситуацию. Жизнь Бодлера демонстрирует социальный конформизм, главной причиной которого послужила психопатология.

По мнению Сартра, корень этой патологии следует искать в детском переживании Бодлера, за которым последовало своеобразное «мошенничество»: после повторной женитьбы матери и пережитой вследствие этого травмы решением проблемы своего существования для поэта стал не осознанный протест против догм родителей и изобретение собственной морали, а имитация бунта, уход в дендизм. Метафизическая гордость, понимаемая как стоическое реагирование, переживание собственного отчуждения, еще больше отдаляет Бодлера от воспринимаемого сквозь призму родительских постулатов мира, становится причиной его одиночества.

Изолированность от социума побуждает поэта обратиться к самому себе, однако целостного образа себя он так и не получает: «Он ищет свою природу — свой характер, свое существо, а находит лишь нескончаемую и однообразную вереницу душевных состояний» [1, с. 9]. Любимая поза Бодлера — это поза Нарцисса, склоненного над самим собой, но лишенного возможности познать себя. В этом заключатся бодлеровская драма: «дурная вера» и неспособность переформулировать традиционные понятия Добра и Зла делают его невротиком, он добровольно выбирает собственное страдание, представляя его добродетелью.

Однако невозможность самопознания, «слепота» Бодлера становится одновременно и условием его творческого прозрения. «Гордость» Сартр

рассматривает одновременно как личностную и творческую черту Бодлера; реконструкция душевной болезни писателя производится для того, чтобы выявить ключевые характеристики создаваемых им художественных образов.

Иначе выстраивает Сартр жизнеописание Жене: если в первом случае внимание уделяется механизму невротизации и симптомам болезни, то во втором автор детально погружается в биографию писателя и социальные условия формирования характера, дополняя психоаналитический разбор социологической интерпретацией.

Жене, росший в приемной семье, чувствовал вину из-за своей брошенности, виновность в самом своем существовании. В приемной семье он не мог наследовать, считался «бастардом» и был изгоем для окружающих, «обломком общества, которое измеряет существование обладанием» [12, р. 18]. Причиной болезни писателя является извращенная этика, болезнь социума.

Впоследствии Жене учится имитировать «бытие-обладание», становясь вором. Имитация приводит к самоидентификации с ложным образом самого себя: «Жене — это ребенок, который в глубине души убежден, что он является “другим”, не тем, кто он есть на самом деле. Вся его жизнь будет попыткой найти этого “другого” в себе и посмотреть ему в лицо <...> Он утверждает приоритет объекта, которым является для них, над субъектом, которым он является сам для себя» [12, р. 47]. Подменой объясняются в работе все «пороки» Жене: гомосексуализм, воровство, разнообразные перверсии для него являются способом растворения своей личности в требованиях «других». Но замещение становится основой и творческой гениальности писателя: оно выливается в катастрофический романтизм, попытку заместить реальный целостный мир видимостью мира.

Оба текста представляют важность для последующих работ Сартра: в «Бодлере» за основу берется детское переживание, в «Жене» — классовые отношения. Преодоление этих крайностей выразилось в поиске нового пути изучения личности, который должен был объединить экзистенциально-психологический и социологический подходы. Этот новый метод был найден к

началу 60-х гг.: Сартр отчетливо формулирует идеи, на которых выстраивает связь между марксизмом и экзистенциализмом, заново переосмысляя «человеческую реальность», проблему истории и взаимоотношений человека с историей, основываясь на материалистической диалектике. В связи с появлением нового подхода оформляется и концепция собственной автобиографии. В 1957 Сартр говорит О. Тодду, что его жизнеописание должно стать «испытанием метода» и попыткой определить смысл своей собственной жизни [186, p. 447].

Критически толковать марксизм автор начал еще в 1946 году. В очерке «Материализм и революция» («Matérialisme et révolution») [197] он рассуждает о несостоятельности механистичности материалистической теории: признание первичности материи лишает человека его субъективности, приравнивает к природному миру объектов и упрощает роль человека в истории до простых детерминистских схем.

Ко времени написания «Критики диалектического разума» («Critique de la raison dialectique», 1960) [190] и примыкающих к ней «Проблем метода» («Questions de méthode», 1957) [76] Сартр успел изменить свое отношение к марксизму. Как пишет Т. Шварц, «теперь он уже не критикует марксизм извне, с точки зрения экзистенциализма, но, напротив, делает на него ставку как на лучшую существующую на тот момент философию» [202, p. 23]. В «Проблемах метода», анализируя потенциал марксизма и экзистенциализма, Сартр пишет, что «исторический материализм предлагает единственное приемлемое объяснение истории», а экзистенциализм «остается единственным верным подходом к действительности» [76, с. 25]. Марксизм Сартр определяет как «живую философию», то есть способную быть культурной средой эпохи и организовывать социально-политические действия отдельных людей. Однако марксизму не хватает глубины, так как он не обращается собственно к бытию человека, не способен воспроизвести всю полноту личности, ограничиваясь лишь установлением ее принадлежности к определенному классу. Еще одним существенным недостатком марксизма является то, что он не исследует детский

опыт личности, в то время как именно он играет ключевую роль в понимании последующей жизни индивида.

Изменилось и восприятие собственной философской концепции, отраженной в «Бытии и Ничто», которая теперь представляется Сартру излишне абстрактной и далекой от проблем реальности. Не устраивает его и психоанализ, лишенный достаточной теоретической основательности для того, чтобы был возможен объективный анализ. В «Критике диалектического разума» Сартр говорит, что экзистенциализм, в противоположность марксизму, являлся «идеологией», с опорой на которую и при помощи «живой философии» можно изучать отдельные стороны объективной и субъективной реальности. Таким образом, возможен синтез марксизма и экзистенциализма, где марксизм избавляется от присущих ему недостатков, а экзистенциализм из «изоляционистской» философии личности трансформируется в философию общества.

Итогом этого синтеза стало создание прогрессивно-регрессивного метода, в котором регрессивное направление выражается марксизмом, а прогрессивное — экзистенциализмом. Регрессивное направление направлено на изучение условий, повлиявших на формирование личности, прогрессивное — на саму ее деятельность, поступок, всегда являющийся результатом свободного выбора личности и благодаря которому личность преодолевает социальную ситуацию. Действующий субъект становится источником диалектики общественной. Изучение субъекта при таком подходе включает в себя постижение механизмов его «интериоризации» (усвоения им объективного мира социальных отношений), «экстериоризации» (выражения им его собственного внутреннего мира) и «тотализации» общества (того, каким образом субъект конструирует и реконструирует общество в процессе своего с ним взаимодействия). Экзистенциальный проект рассматривается как «сотворение самого себя в мире некоторой объективной тотальности» [190, р. 111], которую «традиционный историк назвал бы контекстом, определяющим для индивида горизонт

возможностей» [98, р. 12]. Данная работа, как резюмирует Ш. Серве, «утверждает мораль бытия-в-мире» [119, р. 78].

Новая психобиография писалась уже с учетом этого метода. В течение 60-х гг. Сартр создает свой трехтомный труд, посвященный жизни Г. Флобера. В фундаменте этой работы находится понимание отдельной личности как «универсальной единичности»: «Дело в том, что человек никогда не является лишь индивидом; вернее было бы назвать его универсальным единичным: тотализированный и тем самым универсализированный своей эпохой, он заново ее тотализирует, воспроизводя себя в ней как единичность» [3, с. 4]. Иными словами, любой субъект одновременно определяется социальной ситуацией и определяет ее. Осознав свою свободу, личность является в одно и то же время исключительностью, в которой выражается ее индивидуальность, и обыкновенностью, делающей ее подобной всем другим, уравнивающей ее с ними через универсальность человеческой истории.

Для того чтобы исследовать биографию Флобера, Сартр использует метод эмпатии, которая в его труде характеризуется как «необходимое отношение», позволяющее одному человеку познать другого. Важность имеют и такие категории, как «пережитое», «воображение». Сартр оценивал проделанную работу так: «Это тот Флобер, которого я воображаю себе, но, принимая во внимание основательность метода, я в то же самое время думаю, что это и есть Флобер — такой, каким он и был на самом деле. Работая над этой книгой, я постоянно пользовался воображением» [201, р. 95]. «Идиот в семье» больше напоминает художественное произведение, чем строгое научное исследование.

Еще одним средством, позволяющим «тотализовать» Флобера, стала эмпатия (которая в концепции Сартра противопоставляется симпатии, нравственному суждению). Благодаря эмпатии при анализе художественного творчества и творческой личности достигается объективность понимания, «полная коммуникабельность» одного человека с другим: «Понимание есть акт персональный: читающий наизусть слушатель лишь наделяет своим голосом некий трансцендентный объект, который реализуется через него и улетает к

новым голосовым щелям; если он понимает, он вновь проходит за свой счет уже пройденной дорогой» [3, с. 19].

«Идиот в семье» должен был состоять из четырех томов. В первых двух описывается процесс постижения будущим писателем буржуазного мира, третий описывает невроз Флобера как ту форму, в которой нашла выражение его субъективность.

Сложные отношения с родителями и родственниками, а также особые предрасположенности и проблемы, возникшие в период его детства, его уникальные качества, отчужденность от близких формируют индивидуалистический характер Флобера. Здесь Сартр разворачивает перед читателем панорамный критический анализ буржуазного общества, в котором происходило становление личности писателя. Единственным, что изолировало его от социальных отношений, был «идиотизм» («l'idiotie»), который препятствовал включению в действительность, позволял постигать мир непосредственно через чувственные ощущения. Ж.-Ф. Луэтт, анализируя «Идиота в семье», пишет: «Заторможенность <...> позволяет ему опередить свою эпоху» [169, p. 45].

«Персонализация» Флобера, то есть процесс субъективации объективного и выражения собственной субъективности в образах и интеллектуальных конструкциях, нашла отражение в актерстве. Актерствовать он стал, играя роль несчастного, защищаясь от враждебности окружающего мира. Сартр воспроизводит движение Флобера от актера к художнику и творцу, показывает то, как «идиот» становится писателем, переплавляя невроз в творческую созидательную деятельность.

Четвертый том планировалось посвятить анализу особого художественного стиля писателя, однако эту работу автор так и не закончил.

«Литературность» научного труда о Флобере свидетельствует о значимом сближении искусства с философией и наукой на данном этапе творчества. А. Коэн-Солаль называет «Идиота в семье» итоговым текстом Сартра: в нем собраны «все работы, все методы и все жанры, ему предшествовавшие» [123, p. 599]. Совмещение разнородных исследовательских подходов, интерес к

реконструированию личности обусловили и специфический выбор самопознавательного инструмента в 60-е гг. В автобиографии Сартр направляет исследовательскую мысль на самого себя, чтобы в рамках художественного текста всмотреться в свое детство с позиций прогрессивно-регрессивного метода и понять тот фундамент, на котором строилась его дальнейшая жизнь и творческая биография. А. Ж. Арноль и Ж.-П. Пириу интерпретируют этот текст, исходя из того, что «Слова» и «Критика диалектического разума» формируют «две стороны одной медали, где теория и практика дополняют друг друга» [100, р. 5].

Своеобразная связь повествования о себе с психобиографиями проявляется и в том, что познание «другого» неотделимо от самопознания. Текст о Флобере также можно рассматривать как некий специфический условно автобиографический опыт: основываясь на эмпатии, Сартр проигрывает жизнь писателя, переживая ее как свою. Ж. Пакали демонстрирует, как, описывая семью Флобера, Сартр опирался на собственную жизнь и свою собственную семью [179].

Однако несомненно, что «Слова» не являются простой иллюстрацией «прогрессивно-регрессивного метода». С одной стороны, выбор жанра был обусловлен возможностью, как и в случаях с Флобером, Бодлером и Жене, изучить свой детский опыт, те отношения, в которых определялась личность, зарождался «индивидуальный стиль» ее экзистенциального проекта. С другой стороны, «тотализовать» кого-то, познать при помощи прогрессивно-регрессивного метода, согласно Сартру, можно только тогда, когда изучается писатель или иная личность, которой к тому моменту уже нет в живых. При обращении к живому человеку мы всегда сталкиваемся с его «конкретностью» и незавершенностью его проекта. Поэтому невозможно полностью уравнивать «Слова» с литературоведческими сочинениями Сартра. Если в отношении Флобера он опирался на эмпатию, позволяющую понять и воспроизвести «другого», познавая через эту связь и себя, то обращение к самому себе, объединяющее объект и субъект исследования в одном лице, повлекло за собой

необходимость решения особых задач, подсказанных спецификой формы автобиографии и автобиографического жанра.

3.2. Универсализация личного опыта в «Словах»

Прежде, чем перейти непосредственно к анализу элементов «Слов», мы можем обозначить основополагающий принцип Сартра, в котором и заключается главное отличие данного текста от дневникового феноменологического опыта. Однако если как автор «Дневников странной войны» Сартр документально исследовал спонтанные реакции своего сознания и окружающую реальность, то теперь самоизучение требует предварительной концептуализации материала, участия творческого воображения, включающего в личную историю образность и символичность. Здесь писателю важно скорее художественно осмыслить свою жизнь при помощи нового философского метода и получить в итоге историю о себе. По словам Е. В. Золотухиной-Аболиной, теперь его «жизнь оказывается заложницей теоретизирования, а метод и история как бы “замыкаются в кольцо”» [39, с. 50].

Р. Робен, отталкиваясь от идей Дубровски, пришла к формулировке «автотеоретизация», характеризующей автобиографическое сочинение мыслителя-теоретика: «Нас интересует <...> отношение между работами автора и тем, как он выстраивает свой роман, автобиографию или автофикцию, что в большинстве случаев является автотеоретизацией, то есть отношением между самим писателем как объектом анализа и работой писателя, между романом и стоящими перед автором эпистемологическими задачами» [188, р. 46]. Этот же термин использует при психоаналитическом анализе «Слов» Ж.-Ф. Шиянтаретто [122]. На наш взгляд, именно он лучше всего описывает автобиографический жанровый эксперимент Сартра в «Словах», ставший одновременно «площадкой» для испытания нового метода и литературным опытом.

Опираясь на выделенные ранее формальные характеристики автобиографии, мы рассмотрим способы и формы, с помощью которых художественная автотеоретизация реализуется в произведении.

Интересно взглянуть на то, как оно определяется по отношению к традиционным текстам. С одной стороны, «Слова» в определенной мере близки руссоистскому варианту автобиографии. В тексте Сартра также ретроспективно и в хронологическом порядке описывается генезис личности, прожитая жизнь, в ходе которой автор приобрел определенный набор индивидуальных качеств, что и определяет жанровую специфику, согласно Лежёну.

Схожесть обнаруживается и на уровне художественного языка. На нее указывала Н. В. Забабурова, рассуждая о близости французского философского романа XVIII века и практик экзистенциалистов: эстетический принцип для обеих систем характеризует выражение философских идей символическим языком [33].

К тому же, автобиография Сартра резко контрастирует с разнообразными текстами XX века. Автобиографическое слово у него обладает основательностью и монолитностью, повествование рационально и лишено художественного экспериментирования при изображении механики воспоминания, расщепления автобиографического субъекта и др.

А. Н. Таганов, сравнивая художественный язык Сартра и М. Пруста, подчеркивает, что Сартр в этом смысле остается в рамках традиции, признавая возможность описания мира и самого себя при помощи объективирующих логических категорий, в то время как Пруст реформирует язык для более адекватного выражения внутреннего опыта: «Сартр идет по пути преодоления субъективизма Пруста, отказываясь от логики “поисков утраченного времени”» [85, с. 145]. Язык Сартра остается традиционным: индивидуальная судьба анализируется с опорой на философские идеи, что характерно и для Руссо.

Еще одним текстом, повлиявшим на сартровскую автобиографическую концепцию, было, несомненно, «Если зерно не умрет» («Si le grain ne meurt», 1926) А. Жида [32]. Вероятно, именно у него Сартр заимствует принцип членения повествования на две части. В варианте Жида первая часть рассказывает о

детских воспоминаниях автора, его учителях, обучении в эльзасской школе, семье, друзьях, а также содержит описание первых творческих опытов писателя. Во второй части Жид рассказывает о своем путешествии в Алжир, где он открывает собственную гомосексуальность, знакомится с О. Уайльдом. Название текста содержит в себе библейскую аллюзию, отсылающую к Евангелию от Иоанна: «Если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода. Любящий душу свою погубит ее; а ненавидящий душу свою в мире сем сохранит ее в жизнь вечную» [87, с. 151–152]. Данный автобиографический текст описывает то, *что* автору следовало «убить» в себе — ребенка, воспитанного консервативной матерью, подавленного средой, чтобы в итоге могла родиться независимая индивидуальность, свободно мыслящий писатель. Эта идея преодоления, разрыва с фундаментом детства оказалась близка Сартру и его концепции экзистенциального проекта. Негативное отношение автора «Слов» к своему детству также можно рассматривать как в определенной степени схожее с предшествующим текстом.

С другой стороны, бесспорно, что смысл автобиографической интенции у Сартра в сравнении с Руссо и Жидом меняется на противоположный. Как и в случае дневникового опыта, данный жанровый эксперимент Сартра противостоит традиционным принципам, что объясняется уникальностью его философского подхода к личности на каждом этапе и необходимостью поиска оригинального художественного подхода. Рассуждения Ж. Лекарма доказывают, что «Слова» следует считать «особым случаем» автобиографии. Э. Бор в своей работе, посвященной соотношению традиционности и новаторства в «Словах», склоняется к тому, что данный текст следует считать «идеологической пародией на автобиографию, способствовавшей реформированию жанра» [110, р. 419]. Дж. Старрок использует в отношении этого текста термин «антиавтобиография» [211].

«Слова» представляют собой текст, который разрушает сам принцип автобиографического письма. Если Руссо в «Исповеди» стремится к тому, чтобы быть понятым как отдельная самоценная личность, если рассмотренное Жидом собственное становление в условиях среды обладает исключительно

индивидуальной значимостью, то Сартр в «Словах» сам себя обесценивает, представляя индивидуальный опыт как универсальный. В этом смысле, как ни парадоксально, сартровское решение оказалось гораздо ближе онтологии Августина, скорее исповедальной, чем собственно автобиографической в классическом понимании — с той разницей, что Сартр отыскивает в своей судьбе выражение проблем эпохи, а не «греховной человеческой природы».

В этом отношении на специфику произведения повлияла концепция универсальной единичности, сквозь призму которой Сартр подходил к разбору жизни Флобера. Эта философско-методологическая идея обуславливает как возможность взаимопонимания между двумя человеческими существами, так и «имперсональность» собственного жизнеописания. Луэтт говорил о том, что в «Словах» автор именно так описывал самого себя: «Ключевая идея, на которой строится новая антропология и в русле которой Сартр разрабатывает свою автобиографию: каждый человек — это универсальная единичность» [170, р. 239–240].

В тексте «Слов» автор несколько раз выражает свою идею в анафорической формуле «tout homme / tout un homme est tout l'homme»¹², части которой различаются только употреблением артикля, чем акцентируется равенство общего и единичного в отдельно взятой судьбе. Например, рассуждая о рано умершем отце, личность которого так и осталась для Сартра загадкой, он замечает, что в свое время отнесся легкомысленно к Жану Батисту и к оставшимся после него вещам и книгам, хотя теперь его мнение изменилось: «Il a aimé, pourtant, il a voulu vivre, il s'est vu mourir; cela suffit pour faire tout un homme» [11, р. 9]¹³. Под универсальной единичностью Сартр понимает основополагающий принцип выработанного им экзистенциального гуманизма, который он противопоставляет в автобиографии близкому к церковной иерархичности гуманизму деда, Шарля

¹²Буквально: «Отдельный человек – это человек вообще» (перевод Н.Ш.)

¹³Буквально: «Однако же он любил, хотел жить, знал, что умирает: уже одно это делает его человеком» (перевод Н.Ш.)

Швейцера: «Mais l'humanisme de Karl, cet humanisme de prélat, je m'en suis débarrassé du jour où j'ai compris que tout homme est tout l'homme» [11, p. 36]¹⁴.

Очевидно, что и свою биографию Сартр мыслит в этой же перспективе: история имеет отношение одновременно к нему самому и к целому поколению, воспитанному в буржуазных традициях. Ж. Блок-Мишель указывал на то, что социальность сартровских произведений предполагала и «предварительное принятие исходной ситуации, некоторый социально-политический априоризм» [108, p. 398]. В автобиографии писатель представляет определенную картину того общества, в котором жил: автобиографическое индивидуальное «я» проблематизируется как часть общества. Ф. Мартель подтверждает это, анализируя «Слова»: «Вместо того чтобы быть исключительно индивидуальным, детство рассказчика экстраполируется на опыт всех буржуазных детей» [173, p. 36]. Отсюда и иронический образ самого себя, ломающий автобиографический принцип: прошлое «я» лишается ценности с тем, чтобы обесценились само время и эпоха.

Универсализация собственной истории осуществляется при помощи введения в текст обобщающих замечаний, которые определили широту ракурса рассмотрения биографических перипетий и психологических реакций. Например, грандиозность своих фантазий Сартр объясняет невыносимостью размеренного образа жизни в буржуазных семьях: «Для буржуазного ребенка мгновения нескончаемы — они текут в бездействии. Я хотел быть атлантом немедля, испокон веков и навсегда» [77, с. 60]. Описывая деда, писатель акцентирует, что был воспитан не просто филологом-языковедом, но старомодным республиканцем, воспроизводит политические мифы: «Полагаю, что этот старый республиканец времен Империи излагал мне буржуазную историю: жили-были в давние времена короли и императоры, это были гадкие люди, их прогнали, все идет к лучшему в этом лучшем из миров» [77, с. 17]. «Семейная комедия», отчуждающая ребенка от самого себя, в произведении также исследуется как

¹⁴В переводе Ю. Яхниной: «Но от гуманизма Карла, этого церковного гуманизма, я исцелился лишь в тот день, когда понял, что в каждом человеке — весь Человек сполна» [77, с. 44]

социальное явление, подается как следствие буржуазной идеологии: «Будь я по возрасту способен это понять, я как губка впитал бы кодекс прописной морали консерваторов, наглядным примером которой было поведение старого радикала: правда и вымысел — одно и то же» [77, с. 55]. Само писательство предстает в тексте как еще один симптом буржуазного наследия, стремление к социально одобряемому уходу в идеальный мир с целью производства высших духовных ценностей: «Пытаясь избавиться от заброшенности — участи творения, — я готовил себе самое безысходное буржуазное одиночество — участь творца» [77, с. 72].

При этом судьба автора не только связывается с буржуазной средой, но и рассматривается в более широком контексте общечеловеческого опыта. Идейная отсталость Швейцера осмысливается автором как важная детерминанта собственного психопрофиля, при этом в текст вводится обобщающее рассуждение, позволяющее помыслить личное не только на уровне проблем века, но и в общезначимой перспективе: «Так, между первой русской революцией и Первой мировой войной, пятнадцать лет спустя после смерти Малларме, в эпоху, когда Даниэль де Фонтане открыл для себя “Пищу земную” Андре Жида, сын XIX века внушал своему внуку взгляды, которые были в ходу при Луи-Филиппе. Говорят, что этим-то и объясняется крестьянская косность: отцы уходят на полевые работы, а сыновей оставляют на попечение стариков родителей. Я вышел на старт с гандикапом в восемьдесят лет. Жалеть ли об этом? Не знаю: наше общество все время в движении, и порой, отстав, вырываешься вперед» [77, с. 41].

Подобные афористичные универсализирующие отступления можно встретить на протяжении всего текста произведения. К примеру, театральную любовь Швейцера к внуку Сартр комментирует так: «Тот, кто чрезмерно любит детей и животных, любит их в ущерб всему человечеству» [77, с. 20]. Описывая неопределенность своего характера в детские годы, растворенность личности во взглядах взрослых и стремление нравиться, автор подмечает: «Поцелуй безусого, говорили в те годы, как пища без соли, или, добавлю я, как добродетель без греха, как моя жизнь с 1905 по 1914 год» [77, с. 26]. Анализ комплекса самозванца,

ощущения неприкаянности и связанного с ним невротического страха смерти сопровождается ремаркой: «Чем бессмысленнее жизнь, тем непереносимее мысль о смерти» [77, с. 62]. Рассуждая о профессии писателя как о тяжелом труде, требующем самоотречения, Сартр говорит о том, что писал не только наперекор самому себе, но и «наперекор всем» и делает в тексте сноску: «Если вы снисходительны к себе, снисходительные люди будут вас любить; если вы растерзаете соседа — другим соседям будет смешно. Но если вы бичуете свою душу — все души возопят» [77, с. 103]. Подобные авторские замечания встраивают частные эпизоды в универсально-безличный контекст, подразумевая возможность прочтения автобиографии как истории Человека («tout l'homme»).

Финальную фразу «Слов» можно считать ключевым выразителем сартровской исповедальности: «Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui» [11, p. 139]¹⁵. В ней Сартр показывает себя как человек, история которого обладает всеобщей ценностью, через нее он становится равным каждому своему читателю. Его биография потенциально способна отражаться в чужих историях, сближаясь с ними.

Кроме того, декларирование равенства имеет и важный социально-критический подтекст. Сартр пишет «Слова» как прославленный мыслитель, обладающий не только литературным и философским, но и гражданским авторитетом, как публичное лицо и ангажированный автор. Акцентируем, что «публичность» является общим свойством для автобиографических опытов писателя: как в военных дневниках, так и в «Словах». Однако если в дневниках под публичностью самоанализа понимались открытость исповеди и ориентированность записок на косвенного адресата, то автобиография представляет собой в глазах автора, помимо прочего, общественно значимый жест.

Примерно в то же время пишет свою автобиографическую трилогию и С. де Бовуар, что свидетельствует о важности исповеди, маркирующей определенную

¹⁵Буквально: «Отдельный человек, вобравший всех людей, который стоит их всех и которого стоит любой» (перевод Н. Ш.)

веху творческого пути, необходимого составляющего элемента карьеры. Возможно, здесь сказывается еще один эффект написания автобиографии как культурной практики. Личность, получившая известность и статус, «место» в культуре, в определенный момент испытывает необходимость написать исповедь, которая закрепляет ее культурную значимость через обнародование личного опыта. Отсюда вытекает и особенность саморепрезентации Сартра перед читающим сообществом. Он выступает не в роли человека без биографии, которому необходимо вписать свою личность в историю, но в роли интеллектуала, личность которого уже подверглась определенной мифологизации.

Подчеркнем, что автобиографическая история у Сартра носит неполный характер: его взгляд охватывает только период детства, до 11-летнего возраста. «История ребенка заканчивается на двенадцатом году, то есть до событий, которые были наиболее значительными, если не травматичными, до подросткового периода, несомненно, повлиявшим на становление взрослой личности», — подмечает Лекарм [158, р. 1050]. «Слова» заканчиваются тогда, когда ребенок окончательно укореняется в своем решении стать писателем, приобретает и закрепляет «метафизический оптимизм». Такой финал может свидетельствовать о том, что собственная личность интересует Сартра преимущественно в смысле ее принадлежности к определенному ремеслу («цеху писателей»), которое и является причиной его актуального общественного статуса.

В такой оптике представление самого себя как «универсальной единичности» означает уничтожение статуса через разрушение идеи исключительности писателя, мифологии писательства как следствия божественной одаренности талантом. Д. Бенуа, рассматривающий творческий путь Сартра в соотношении с историей его политической ангажированности, усматривает в «Словах» автобиографию, содержащую в себе призыв к изменению общественного положения художника. Самокритичность, обнажение сфабрикованности собственного образа снимает разделение между личным и

общественным, нивелирует социальный авторитет интеллектуала, что позволяет указать на необходимость отношений равенства в мире социализма: «В идеальном обществе, за которое он сражался, это разделение не будет иметь никакого значения, а межличностные отношения станут абсолютно прозрачными» [106, р. 161]. Согласно Луэтту, «Слова» имеют «апотропеическую функцию» и могут быть рассмотрены как пример «негативной ангажированности» [171, р. 94]: текст представляет собой некое предостережение, дающее отрицательный образ писательства как элитарной деятельности.

В этом смысле важна, во-первых, сама концепция возникновения творческого импульса в сартровской трактовке. Литературное творчество в его понимании, как и в случае с Бодлером, Жене и Флобером, представляет собой форму сублимации невротических переживаний, закрепляющихся в детском возрасте в качестве черты характера. Именно исследованию собственной профессии в этом качестве подчинена концепция «Слов». Такой акцент можно прочесть и шире — как заявление о том, что не только сам автор, но и каждый творец своего рода «невротик», получающий признание и славу благодаря своей психологической искаленности: «Все мы в нашем ремесле одним миром мазаны: все каторжники, все клейменые» [77, с. 103].

Во-вторых, на страницах автобиографии Сартр отрицает наличие у себя литературной одаренности. Он начинает писать, стремясь сбежать от реального мира в мир символов, фантазирует на тему своего величия из-за переживания неприкаянности, «стыдясь своего неоправданного присутствия в этом упорядоченном мире» [77, с. 56]. При этом сама концепция таланта автором отвергается как заведомо манипулятивная: «Но в моем безумии есть и хорошая сторона: с первого дня оно хранило меня от искушения причислить себя к “элите”, я никогда не считал, что мне выпала удача обладать “талантом” передо мной была одна цель — спастись трудом и верой, руки и карманы были пусты» [77, с. 158]. Писать Сартр начал не из-за стремления подтвердить исключительность своей личности, а чтобы опровергнуть ее ненужность, развившийся в негативной среде синдром самозванца. Поэтому творчество для

него означает, прежде всего, труд, непрестанную работу над собой и над своими произведениями: «Согласен, у меня нет литературного дара, мне это не раз давали понять. Мне тыкали в глаза моим прилежанием. Да, я первый ученик, мои книги пахнут трудовым потом, не спорю, нашим аристократам есть от чего воротить нос» [77, с. 103]. Цитируя Шатобриана, Сартр заключает, что он «всего лишь машина для делания книг» [77, с. 103].

В-третьих, в произведении автор «десакрализирует знаменитых авторов прошлого, лишая их воображаемого ореола божественности» [153, р. 90]. Важен здесь уже сам читательский опыт. Сартр признается, что большую ценность для сознания ребенка представляли купленные матерью детские приключенческие истории, а вовсе не книги из библиотеки деда: «Именно этим волшебным шкатулкам, а не размеренным фразам Шатобриана обязан я своей первой встречей с красотой» [77, с. 47]. «Дурные» книги, таким образом, способны доставлять не меньшее эстетическое наслаждение, чем образцы высокой словесности. Более того, автор заявляет, что «и поныне читает “черную серию” с большей охотой, чем Витгенштейна» [77, с. 49].

Авторитетных писателей Сартр представляет обыкновенными людьми, страдающими от манипуляций Швейцера, который на их произведения возлагал утилитарные педагогические задачи: «Мериме, на свою беду, соответствовал школьной программе — в результате он вел двойную жизнь. “Коломба”, невинная голубка, свившая гнездышко на четвертой полке, тщетно протягивала свои глянцевиные крылышки — ею упорно пренебрегали, ничей взгляд ни разу не смутил ее невинности. Зато на нижней полке та же самая девственница забила под коричневый переплет, в маленькую вонючую и потрепанную книжонку; тот же сюжет, тот же язык, но в этом издании были примечания на немецком языке и постатейный словарь» [77, с. 43]. Это манипулирование чужим творчеством прорисовывает униженность авторов, произведения которых подвергаются бесчисленным прочтениям, фрагментации, цитированию в руках потомков. Сартр сравнивает книги с игрушками — именно таковыми он представлял их в детстве, гордясь тем, что научился играть с принадлежащими деду культурными

артефактами: «Еще не умея кромсать мертвецов, я навязываю им свои капризы — беру их на руки, ношу по комнате, кладу на паркет, открываю, закрываю, вызываю из небытия и вновь ввергаю в него: эти обкорнанные человечки заменяют мне кукол, их бедные параличные останки, которые зовутся бессмертием, внушают мне жалость» [77, с. 44].

Декларируемое творческое бессмертие знаменитых писателей, редуцированное в «Словах» до состояния «параличных останков», отображает сартровскую концепцию смерти как абсолютной границы свободы: после смерти жизнь человека целиком принадлежит «другим» и их мнениям. «Это и есть феноменологическая формула смерти: окостенение прошлого и превращение его в достояние другого», — утверждает Киссель [41, с. 49]. Только после разрушения мифа о величии творца, низведения авторитетов до отдельных людей со своими судьбами становится понятной вся ирония их участи: «Грустная штука исцеление — язык утратил свои колдовские чары, герои пера, давние мои вельможи, лишившись своих привилегий, смешались с толпой: я ношу по ним двойной траур» [77, с. 45].

Эту же операцию Сартр проделывает и с самим собой в автобиографии — уничтожает собственный статус знаменитого литератора с тем, чтобы превратиться в рядового представителя человечества, показать себя «универсально единичным», «одним из многих», равным всем людям вообще в «человечности» своей индивидуальной судьбы. Именно такая позиция автора по отношению к своей жизни и ломает автобиографический принцип индивидуального самовыражения, приближая данный эксперимент к роману и отдаляя от автобиографии: личный невроз в сартровской подаче становится участью каждого, кто вырос на буржуазной идеологии, «я» выступает в качестве универсально-художественной абстракции. Луэтт показывает, что сартровскую идею «универсальной единичности» в истории французской литературы «можно считать последним выражением <...> фантазии о сыне века» [170, р. 240]. А. Грин склоняется к тому, чтобы считать данное произведение семейным романом [146]. В «Автопортрете в 70 лет» сам Сартр говорил по поводу «Слов»: «Это <...>

роман, в который я верю, но который несмотря на это остается романом» [192, р. 146]. Таким образом, произведение можно рассматривать как автобиографический роман или романную автотеоретизацию.

Вместе с тем, таким жестом Сартр навсегда прощается с литературой как ремеслом. «Он хотел сыграть роль писателя, прежде чем сменить образ и амплуа, — пишет Конта. — “Слова” — это книга, которая должна положить конец всем книгам» [186, р. 37].

Однако помимо пародийного, обесценивание опыта имеет для автора и другой смысл. Этим подчеркивается в произведении временной разрыв: автор текста и персонаж неравны друг другу, их разделяет значительный промежуток времени, что обладает для Сартра особой психологической важностью. Поэтому, обращаясь к ретроспективности «Слов», мы должны вспомнить еще один теоретический нюанс — прошлое и его значение для личности в осмыслении автора.

Заметим, что время и прошлое — ключевые проблемы не только сартровской теории, но и всей экзистенциальной философии: от них зависит восприятие действительности, миропонимание, характер практической и познавательной деятельности отдельного субъекта. Так, для Хайдеггера время было ключевой онтологической основой, открывающего трансцендентальный горизонт человеческого бытия *Dasein*: именно «временность», конечность существования человека актуализирует (хотя и не гарантирует) его «способность быть», человек у него определяет свою экзистенциальную сущность посредством осознания своей ограниченности временем [92].

Сартр иначе заостряет вопрос о времени как в философских, так и в художественных текстах. Он рассуждает о нем как о непрерывной последовательности прошлого, настоящего и будущего, которые нельзя рассматривать изолированно друг от друга, они представляют собой целостное единство, «структурированные моменты первоначального синтеза» [69, с. 201]. Цельность времени организует и жизнь каждого человека, ее длительность. Вместе с тем, в восприятии индивида время субъективируется, оно может

существовать в виде отдельных переживаний; субъект сам осуществляет синтез моментов в целостное время, вырабатывая собственное его понимание.

Именно поэтому для Сартра прошлое акцентирует личную ответственность: человек должен четко осознавать, что он является тем, посредством кого прошлое приходит в этот мир. Представления человека о собственном прошлом опираются на его осознание собственного «бытия-в-мире», они суть требующий ответственности личный выбор.

Видение прошлого рассматривается и как частное проявление «дурной веры» — в контексте порабощенности, как препятствие будущему. В своих трудах Сартр неоднократно подчеркивает, что прошлое необходимо преодолеть, трансцендироваться за его пределы: «Человек — существо, которое устремлено к будущему и сознает, что оно проецирует себя в будущее» [78, с. 323]. Именно поэтому столь ценным оказался автобиографический текст Жида: он важен как попытка отрефлексировать отрицательное влияние опыта на личность, сковывающую проект иллюзию абсолютного детерминизма.

К тому времени философский негативизм по отношению к прошлому уже нашел свое отображение в литературных текстах автора. Ярчайшим образом Сартр демонстрирует связь между интерпретацией опыта и экзистенциальным самовосприятием в театре ситуаций. В частности, герои пьесы «За закрытыми дверями» («Huis clos», 1947) [71] после смерти замыкаются в условно-абстрактном отеле, где их прошлое бесконечно объективируется «другими». В ситуации завершенного проекта собственных жизней они оказываются не в силах что-либо изменить и поэтому остаются навсегда привязанными к своим прошлым грехам, вся жизнь заключается в рамках одной навязанной идентичности. Выйти за ее пределы, опровергнув ее другим действием, становится невозможным, поэтому взаимно отчуждающая коммуникация героев совершается в замкнутом круге без каких-либо перемен и развития.

Ретроспективность автобиографии при совпадении автора, повествователя и персонажа заставила Сартра принять решение относительно точки зрения, с которой он будет взирать на прошлое, осмысляя собственный проект. Итогом

стало то, что Сартр-философ избрал его отрицание. Опыт уже перестал быть актуальным, от него следует отказаться, тем самым препятствуя сближению самого себя как пишущего текст автобиографа и ребенка-персонажа, самоидентификации с прошлым «я». Данная установка позволяет расценивать автобиографию и как своеобразную психотерапевтическую практику. Отрицание собственного прошлого при создании художественного текста дает возможность в известной мере от него освободиться, проработав негативный опыт. Как справедливо замечает Э. Кеннель-Рено, Сартр здесь выступает скорее как «хирург собственного детства, чем моралист» [153, р. 90].

В этом отношении «Слова» резко контрастируют с «Флобером», где автор опирался на документы и где эмпатийная связь между двумя разными сознаниями, личностью и интерпретатором была ключевым организующим текст принципом: «Моя цель в том, чтобы доказать, что любой человек познаваем при условии использования соответствующего метода и необходимых документов» [201, р. 106].

Вместе с тем, отстраняясь от прошлого, Сартр еще больше обезличивает автобиографический роман. В «Словах» он становится независимым рассказчиком, описывающим историю некоего «другого», которым теперь является для него отчужденный актерствующий ребенок. Отсюда и имперсональность исповеди: опыт, о котором он ведет речь, уже не личный, он обусловлен эпохой и принадлежит времени. Французские исследователи, обращающие внимание на этот момент, часто анализируют его через метафору смерти. Д. Олье пишет о том, что Сартр на страницах «Слов» совершает «самоубийство», тем самым разрешая проблему сложных временных отношений между различными «я» в автобиографии: «Воображаемый ребенок» с самого начала «мертв» [150, р. 198]. А. Бюизин констатирует, что в произведении Сартра «субъект умирает, чтобы возродиться в книге» [115, р. 33].

Актуальный автор «Слов», смотрящий на происходящее с позиции своего настоящего, не получает в тексте какой бы то ни было развернутой характеристики. В произведении присутствуют лишь указания на произошедшую

перемену, в финале «Слов» писатель намекает на нее прямо, умалчивая, однако, детали: «С тех пор я переменялся. Я расскажу позднее, какие кислоты разъели прозрачный панцирь, который деформировал меня» [77, с. 156]. Шиантаретто подмечает, что биографический автор 1963 года вуалирует свое «я», «заявляет о себе лишь затем, чтобы сразу же скрыться» [122, р. 81], превращаясь в объективирующего повествователя-аналитика.

Такую стратегию можно считать философско-этическим выбором Сартра как интерпретатора своего детства: этим он еще раз утверждает собственную позицию и воссоздает линейную последовательность времен, цельное время, избегая смешения прошлого с настоящим, стремясь к беспристрастному анализу, помещению собственной личности «под микроскоп своего беспощадного аналитического ума» [20, с. 168].

Главным художественным средством реализации этой стратегии в «Словах» является ирония, которую Сартр-художник различными способами использует в тексте с определенными задачами.

Отметим, что ирония как форма, выражающая отношение автора или персонажа к описываемым предметам и явлениям, может трактоваться не только как особый риторический троп, сущность которого заключается в контрасте буквального и скрытого, подразумеваемого значения слов и конструкций (стилистическая ирония). Она понимается и как способ организации текста, отображающий авторскую позицию (концептуальная ирония).

О разновидностях иронии, которые могут использоваться в художественном тексте, писал С. И. Походня в своей работе «Языковые средства и виды реализации иронии». Два ее типа ученый обозначил как ситуативный и ассоциативный. «Ситуативная ирония, — писал Походня, — явный, эмоционально окрашенный тип иронии, которая осознается немедленно. Контраст между ситуативным контекстом и прямым значением (смыслом) слова, словосочетания (предложения) сразу же порождает значение (смысл), противоположное прямому» [64, с. 97]. Данный тип иронии может конструироваться в тексте как при помощи лексических, так и при помощи

синтаксических средств. Сформулированное в итоге высказывание имеет двухчастную структуру, содержащую изложение ситуации и отношение к ней автора или действующего лица; элементы высказывания сочленяются друг с другом при помощи контактного соединения, чем и создается эффект «моментальности» иронического взгляда.

В противоположность этому ассоциативная ирония представляет собой более сложный механизм: «Это скрытый, тонкий тип иронии; реализация переносных значений в этом случае происходит постепенно, новые значения возникают градуально <...> Используя средства разных языковых уровней (от лексического до текстового), действуя на протяжении развертывания всего текста, ассоциативная ирония служит действенным средством создания образов произведения, выражения авторской характеристики персонажей и его собственного мировоззрения» [64, с. 97].

Однако заметим, что данные типы иронии не всегда легко различимы в конкретном тексте. Ю. В. Каменская, изучавшая контекстуальную (стилистическую, ситуативную) и текстообразующую (ассоциативную) иронию в творчестве А. П. Чехова, подчеркивала невозможность «диаметральной противоположности, абсолютной противопоставленности этих двух типов иронии» [40, с. 155], так как в основе их формирования лежат схожие лингвистические приемы, хотя и признавала их несопоставимость благодаря разному объему контекста. М. Ю. Орлов рассматривал иронию как текстообразующий выразитель мировоззренческих категорий и настаивал на том, что ее принципы «соотносимы с конститутивной чертой мышления XX века» [60, с. 5].

Для нас наиболее интересны именно текстообразующие функции иронии в сартровском автобиографическом романе: с помощью них организуется идейно-философская целостность произведения, концептуализируется прошлое.

Посредством иронии в тексте развивается сатирическое изображение юного Сартра и его близких в годы детства. Писатель воссоздает на страницах «Слов» образ ребенка-актера, воспитанного в традициях буржуазного общества,

описывает специфику этого воспитания: «Впрочем, она никогда ничего от меня не требует. Словами, оброненными как бы невзначай, набрасывает она картину моих будущих деяний, осыпая меня похвалами за то, что я соблаговолю их свершить: “Ненаглядный мой будет умницей, пай-мальчиком, он даст своей маме пустить себе капли в нос”, — и я попадаюсь на удочку этих разнеживающих пророчеств» [77, с. 15]. Обыденное действие по отношению к ребенку, требующее авторитарности в поведении родителя, совершается матерью с применением уговоров и манипуляций. Сартр рисует образ ребенка-короля, обслуживаемого своими родственниками-подданными. Несоответствие между навязываемым статусом и реальностью исполняемой процедуры и порождает комический антифразис. Автор употребляет возвышенные выражения: «Elle esquisse en mots légers un avenir qu'elle me loue de bien vouloir réaliser» [11, р. 10]¹⁶. Переводчица «Слов» сохраняет эту ироническую контрастность, несколько расширяя ее.

Разворачивая описание внутрисемейных отношений, Сартр говорит о Швейцере, который навязывал ребенку статус пророка: «У меня хорошие задатки, но этого мало, ведь истина глаголет устами младенцев <...> И он созерцал меня: в саду, полулежа в шезлонге с кружкой пива под рукой, он глядел, как я бегаю и играю, выискивал мудрость в моей бессвязной болтовне и находил ее» [77, с. 19]. Данное стремление Швейцера Сартр тут же объясняет психологической причиной — страхом смерти: отсюда проистекает и старческое наблюдение за природой, «в лоно которой ему предстояло вскоре вернуться» [77, с. 20]. Образ ребенка-пророка разрушается далее так: «В борьбе отцов и детей младенцы и старики нередко действуют заодно: одни прорицают, другие толкуют прорицания. Природа глаголет, опыт комментирует — среднее поколение может заткнуться. Если у вас нет ребенка, заведите пуделя. В прошлом году на собачьем кладбище, читая взволнованный панегирик, <...> я вспомнил деда: собаки умеют любить, они отзывчивей, преданней людей <...> Итак, я многообещающий пудель» [77, с. 20]. Саркастическое сравнение ребенка с домашним животным, на которое

¹⁶Буквально: «Несколькими словами она очерчивает будущее, которое завещает мне любезно совершить» (перевод Н. Ш.)

родитель-владелец проецирует результаты своих духовных упражнений, завершается напрашивающейся абсурдной парадоксально-иронической самохарактеристикой.

Сцепление этих двух характеризующих элементов осуществляется впоследствии при описании собственной растерянности и неприкаянности. Осознав театральную природу «семейной комедии», ребенок начинает понимать отсутствие «укорененности» в мире, собственную ненужность: «Подруги сказали матери, что я грустен, о чем-то мечтаю. Мать со смехом прижала меня к груди: “Вот так новости! Да ведь ты у меня всегда весел, всегда поешь. И о чем тебе грустить? У тебя есть все, что хочешь”. Она была права: балованный ребенок не грустит. Он скучает, как король. Как собака. Я собачонка, я зеваю, по щекам катятся слезы, я чувствую, как они текут. Я дерево, ветер шелестит в моих ветвях, легонько их колеблет. Я муха, я ползу по стеклу, соскальзываю, снова ползу вверх» [77, с. 60]. Спаянность самоопределяющих характеристик «король / собака» фиксирует амбивалентность положения Сартра в семейных отношениях, то, как его объективируют взгляды «других». Ребенок, которого считают «пророком», на самом деле заброшен и приравнивается к природным объектам, сводится к выполняемой функции, не приученный ни к какой другой деятельности, кроме комедиантства: «Мне внушили, что мы на то и живем, чтобы разыгрывать комедию. Я готов был в ней участвовать, но при условии, что мне предоставят главную роль. Однако в минуты озарения, которые повергали меня в отчаяние, я замечал, что роль у меня дутая: текст длинный, много выходов, но ни одной сцены, где я был бы пружиной действия» [77, с. 55].

В театральности семейного уклада можно прочесть как критику социальных отношений эпохи, так и более широкое изображение проблемы общества, «мы», схожее с тем, как оно исследовалась еще в «Бытии и Ничто»: в большом социуме индивидуальность растворяется, вступая на путь коллективного отчуждения. М. К. Мамардашвили в контексте рассуждений о социальных проблемах экзистенциальной философии замечает: «Фактически “подлинного” человека экзистенциализм описывает как существо, выпадающее из всякой организации

общества и общественного сознания (принятой системы мыслей, идеологии, моральных, юридических норм и т.д.), которое в данном обществе господствует» [53, с. 155]. В тексте, благодаря иронии, осуществляется одновременно попытка преодоления собственного самообмана и символизация философской идеи об участии взаимодействующего с отчуждающим обществом любого индивида.

Этот же механизм последовательного наращивания смыслов можно обнаружить и в том, как описывается открытие Сартром своего уродства. Бельмо на правом глазу изначально не замечалось: дефект не был отчетливо выражен, длинные волосы ребенка прикрывали лицо и вуалировали физический недостаток. Автор описывает фотографирование, которому часто подвергался в детстве: «Мне говорят, что я хорош собой, и я этому верю. С некоторых пор у меня на правом глазу бельмо, впоследствии я буду косить и окривею, но пока это еще незаметно. Меня то и дело фотографируют, и мать ретуширует снимки цветными карандашами. Одна из фотографий сохранилась: я на ней белокур, розов, кудряв, щеки пухлые, во взгляде ласковая почтительность к установленному миропорядку, в надутых губках затаенная наглость — я знаю себе цену» [77, с. 19].

Д. Мео и Ж.-Б. Врэ констатируют, что фотографию не следует интерпретировать исключительно как выразитель характера: она «играет роль в конструировании определенного образа идентичности в тексте» [176, р. 201]. Фотографии являются составной частью комедии, они вполне сопоставимы с позерством Швейцера: «На его счастье и беду, он был фотогеничен; наш дом был наводнен его изображениями. Моментальных снимков в ту пору еще не делали, и поэтому дед пристрастился к позам и живым картинам» [77, с. 16]. Фотография предстает как средство подмены подлинности игрой, попытка выгодной саморепрезентации, инструмент укоренения нечистой совести: Швейцер старается разыграть перед камерой величие, превращаясь в «памятник самому себе», маленький Сартр уверен в собственной значимости, защищенный иллюзией безопасности в упорядоченном буржуазном мире.

Однако фотография — это еще и объективирующий инструмент, достоверно отображающий физический облик. Сартр сначала дает перспекцию на будущее, предсказывая усугубление недостатка, после чего вводит при описании детского снимка деталь: Анн Мари приходится тайком подправлять изображения, скрывая изъян. В соотношении с принимаемой ребенком позой это порождает иронический эффект, говорящий о бесплодности стремлений откорректировать идентичность, а также намекает на неизбежность столкновения с реальностью, «навязывающую себя близость уродства» [141, р. 14].

Разоблачение этой иллюзии связано с усилением антифразиса, доведением контраста до крайности в знаменитой «сцене у парикмахера». Остриженный с подачи деда мальчик вызывает всеобщее ошеломление, включая и самого Швейцера: «Да и сам дед был растерян: ему доверили свет его очей, а он привел домой жабу — это подрывало основы восторгов, просветлявших его душу» [77, с. 67].

Собственный связанный с открытием отталкивающей внешности травматический опыт Сартра также описывается иронически: «С каждым днем мне становилось все труднее угождать публике — приходилось не жалеть сил, я налегал на эффекты, стал переигрывать. Мне открылись терзания стареющей актрисы» [77, с. 68]. Сравнение дает понять, что привычка актерствовать и является главной причиной травмы, а не уродство как таковое: стремление к положительной объективации «другими» делает ребенка зависимым от отчуждающих взглядов, поработачивает его через телесность.

Симптоматично, что именно тело в философских работах Сартр рассматривал как ключевую экзистенциальную проблему. Подмена «тела-для-себя» «телом-для-других» является фундаментальной ошибкой и основой самоотчуждения человека: именно в момент объективации тела «другим» возникает стыд; как познанный «другим» в своей телесности человек включается и в общественные отношения, становится частью социальных структур.

В «Словах» писатель отказывается от демонстрации фундаментальности переживания, давая читателю лишь иронические намеки: «Я чувствовал себя не в

своей тарелке» [77, с. 68]. Развивая данную тему, Сартр вводит образ зеркала. Ребенок использует его как инструмент самонаказания, когда ему не удается угадать ожидания взрослых, разыграть «правильный спектакль»: «Я убежал, кинулся к зеркалу строить рожи <...> Grimасы доводили мой позор до высшей точки и тем самым освобождали меня от него; чтобы избежать унижения, я окунался в самоуничтожение, лишал себя какой бы то ни было возможности нравиться, чтобы забыть, что она у меня была и что я ею злоупотребил» [77, с. 70]. Рассмотрение телесности в таком контексте говорит о ее тесной связи с социальным миром, причем внимание уделяется именно окружению, продуцирующему переживание ситуации, а не самому облику тела и его деталям.

Главной целью Сартра становится не столько анализ телесности, сколько изображение себя как результата взрастившего его социального мира, который и высмеивается в тексте: можно сказать, что таким образом автор выталкивает из себя буржуазность, фундированность проекта неблагоприятной средой. Источником психологической травмы служит включенность в невротизирующие отношения, в то время как тело для Сартра является еще и тем, что следует превозмочь: «Тело еще необходимо как препятствие, которое нужно превзойти, преодолеть, чтобы быть в мире, то есть препятствие, которым я являюсь сам для себя» [77, с. 362].

Ирония вводится в текст и более сложным образом. Автор высмеивает детские представления о мироустройстве, построенные на почерпнутых от взрослых максимах: «То было райское жилье. По утрам я просыпался в радостном изумлении, ликуя, что мне так неслыханно повезло и я родился в самой дружной на свете семье, в самой лучшей под солнцем стране. Недовольные шокировали меня: на что им было роптать? Смутьяны, да и только. В частности, родная бабушка внушала мне живейшую тревогу: я с грустью должен был отметить, что она недостаточно восторгается мной. Луиза и в самом деле видела меня насквозь» [77, с. 23]. Отрывок показывает, как Сартр воссоздает на страницах романа точку зрения ребенка, в упрощенной наивно-детской искаженной форме транслирующую вульгарно-патриотические внушения Швейцера, но затем в них

вмешивается интерпретирующий происходящее автор, благодаря чему изменяется субъективно-оценочная модальность повествования. Их контрастность и создает иронический смысл, акцентирует разрыв между персонажем и биографическим автором «Слов».

Эту особенность также можно считать текстообразующим принципом произведения. Сартр очень редко использует здесь прямую речь, все его внимание сосредоточено на восстановлении характеризующих личность мировоззренческих особенностей с тем, чтобы, иронизируя, тут же их опровергать. По словам В. Бромбера, эту «двусмысленность мы можем обнаружить на всех уровнях текста, так как для Сартра каждое событие в произведении — есть сепарация от прошлого» [113, с. 156]. Описывая эпизод с составлением письма Куртелину, писатель демонстрирует детское пристрастие к панибратству со знаменитыми авторами и одновременно комментирует происходящее: «Несколько лет назад письмо было напечатано в газетах, и я прочитал его не без злости. Оно было подписано “Ваш будущий друг” — это казалось мне вполне естественным: я был на короткой ноге с Вольтером и Корнелем, с чего бы вдруг живой писатель вздумал отказывать мне в дружбе. Куртелин отказал и поступил умно: если бы он ответил внуку, ему пришлось бы иметь дело с дедом» [77, с. 44]. Присутствие различных точек зрения в тексте не приводит к их слиянию, диалогу: Сартр-повествователь и Сартр-ребенок отчетливо различимы, противостоят друг другу. Бюизин подмечает, что писатель, реконструируя детские переживания, вынужден становиться «мертвым ребенком», но лишь затем, чтобы «снова его убить» [115, р. 32].

Иногда это противоборство точек зрения возникает благодаря обнажению парадоксальной абсурдности детских суждений: «У меня было две причины уважать своего учителя: он желал мне добра и у него дурно пахло изо рта. Взрослым полагалось быть морщинистыми неаппетитными уродами» [77, с. 51]. Иронический эффект достигается благодаря стыковке несогласующихся понятий, что акцентирует алогичность фразы, ее нереалистичность. Сартр воспроизводит мифологичность детского мышления, прорисовывает его фантастическую

нелепость: «Внук служителя культа, я жил на крыше мира, на шестом этаже, на самой верхней ветви священного дерева: его стволом была шахта лифта» [77, с. 39].

Иронический смысл создается также при помощи курсива. Сартр часто употребляет такое средство, как выделение определенных слов, на которых ставится логическое ударение: «Каждую пятницу бабушка, надев пальто, уходила со словами: “Пойду верну *их*”. Возвратившись, она снимала черную шляпу с вуалеткой и извлекала их из своей муфты, а я недоумевал: “Опять те же?”» [77, с. 27–28]. Преувеличенно возвышенное отношение к книгам как к религиозным объектам, принятым в семье Швейцеров, которое перенимает и Сартр, в «Словах» высмеивается при помощи выделения намекающего на книги прилагательного местоимения *les*, что подчеркивает их загадочность и непостижимую притягательность для детского сознания, комичные в контексте повседневной сцены.

Интертекстуальная ирония возникает в моменты, когда автор описывает особенности своего приобщения к чтению: выбор книг осуществлялся на основе авторитетности того или иного писателя с целью угодить деду-филологу. В итоге круг читаемых Сартром авторов противоречил интересам и потребностям ребенка: «Я жил не по возрасту, как живут не по средствам: пыхтя, тужась, через силу, напоказ» [77, с. 45]. Поэтому чтение также превращалось в актерство, исполнение ритуалов: «Выставленный на обозрение, я видел, как я читаю, подобно тому как люди слышат себя, когда говорят. <...> я начинал плутовать — вскочив одним прыжком, я ставил на место Мюссе и, приподнявшись на цыпочки, тянулся за увесистым Корнелем; мои увлечения измерялись моими потугами, я слышал за спиной восторженный шепот: “До чего же он *любит* Корнеля!” Я его не любил: александрийский стих нагонял на меня тоску» [77, с. 46]. Глагол «aimer» у Сартра также выделен курсивом, что подчеркивает абсурдность ситуации; тут же он изобличает ребенка-позера, признаваясь, что на самом деле не получал никакого наслаждения от восприятия высокопарного классицистического стиля Корнеля.

Однако сам процесс чтения «великих» книг подается при этом двойко. Иронично естественное непонимание ребенка, пытающегося читать «взрослые» книги: «Я двадцать раз перечитал последние страницы “Госпожи Бовари”, под конец я выучил наизусть целые абзацы, но поведение несчастного вдовца не стало мне понятнее: он нашел письма, с какой стати из-за этого отпускать бороду?» [77, с. 36]. Тем не менее, писатель замечает, что удовольствие ему доставляло само непонимание сложных мест: «Мне нравилось это упорное сопротивление, которое я так и не мог преодолеть до конца; я терялся, изнемогал и вкушал тревожное наслаждение — понимать, не понимая: это была толща бытия» [77, с. 36]. Ф. Ни подмечает, что ирония в «Словах» заключается в «неявном признании “пирровой победы”, которая лежит одновременно в основаниях вытесненного невроза и его выражения в литературе» [155, р. 71–72]. Временами Сартр действительно неподдельно увлекался чтением, вникал в смысл непонятного, что в итоге имело парадоксальный эффект: «В конечном счете Комедия культуры приобщала меня к культуре» [77, с. 47]. Эта амбивалентность роднит иронию «Слов» с идейным замыслом психобиографий. Неестественное раннее окультуривание вылилось в собственное писательство, психопатология, приобретенная вследствие семейного театра, стала фундаментом всего его творчества, вымысел заблуждений обернулся в итоге вымыслом художника: «Раз никто всерьез не нуждается во мне, я решил стать необходимым всему миру. Что может быть прекраснее? Что может быть глупее?» [77, с. 71].

При этом заметим, что текстообразующая ирония в «Словах» имеет и другую задачу — она внушает читателю неуверенность в самой достоверности повествования как таковой. Неподлинность самопознания при помощи средств литературы Сартр замечал и в «Дневниках странной войны», однако ретроспективный романский текст предельно заостряет эту проблему. Вспомним, что прошлое осмысливается и в контексте сартровской теории воображения. В частности, автор утверждал, что память не отделяет реальное от ирреального: «Ирреальные объекты и объекты реальные предстают перед ней в качестве воспоминаний, то есть как прошедшие» [2, с. 239]. Память, таким образом,

обнаруживает сходство с творческой активностью, художественным освоением мира.

Неожиданно в текст врывается авторский голос, заявляющий: «То, что я написал сейчас, ложь. Правда. Ни ложь и ни правда, как все, что пишется о безумцах, о людях. Я воспроизвел факты с максимальной точностью, насколько мне позволила память. Но в какой мере я сам верил в свой бред? Это самый главный вопрос, меж тем я не знаю, как на него ответить» [77, с. 45]. Ироническая рефлексия над текстом свидетельствует о важном отличии «Слов» от военных дневников: при помощи автобиографического письма автор принципиально не пытается выявить подлинность своего «я», отказываясь от этой задачи как от заведомо невозможной. Целью самопознания в «Словах» не является получение истинного знания о самом себе, скорее это некое допущение, измышление, концепция обнаруживаемых в детских проблемах фундаментальных оснований собственной жизни, которые могут оказаться далекими от правды. В рамках бахтинской концепции отношения автора к герою, данный текст демонстрирует романтическое разрешение парадокса автобиографии: автор завершает ребенка, делая его героем романа, однако тот преодолевает авторскую завершающую мысль, противопоставляя ей себя как тайну, оставаясь непознаваемым прошлым.

Интересно, что благодаря таким размышлениям о процессе написания автобиографии и сомнительной правдивости литературной исповеди Дубровский причислил «Слова» к жанру автофикции. Скептическая метаирония выражает здесь неуверенность в истинности собственных воспоминаний, в том, что в ситуации временного разрыва возможно воспроизвести аутентичный облик ребенка, познать настоящую причину тех или иных психологических явлений. Автор акцентирует неподлинность письма через ненадежность памяти, искусственность художественного слова. Он пишет о том, что литературное творчество является симптомом невроза — в форме литературного творчества, создает роман о самом себе, делая себя-ребенка его персонажем, чем подчеркивает идеалистическую, патологическую природу творческого вымысла, схожего с памятью и воспоминанием, изгоняя, согласно Луэтту, «всякое

восхищение перед зарождением таланта» [168, р. 1279]. Именно в рамках ретроспективного повествования становится возможной эта ироническая комбинация философских смыслов.

Принципы прогрессивно-регрессивного метода обнаруживаются, главным образом, в том, каким образом Сартр выстраивает последовательность событий в рассказе, аналитически схематизируя собственную жизнь — на уровне сюжетно-композиционных особенностей текста. Подчеркнем, что в дневниковом открытом тексте, где Сартр лабораторно исследовал свой незавершенный проект, такой теоретической схемы принципиально не могло быть.

Заметим, что обозначенная Лекармом неполнота истории может объясняться и другой причиной: Сартр не может в полной мере применить метод к самому себе, поскольку его собственный экзистенциальный проект незавершен; на этом основании «тотализация» самого себя, цельный разворот проекта становится принципиально невозможным, отсюда и незаконченность истории. Однако две части, на которые разбивается автобиографический роман, «Читать» и «Писать», повторяют логику Сартра-биографа. Их можно приравнять к последовательности интериоризации и экстериоризации; чтение предшествует письму как основа, на которой зиждется писательский идеализм. Лежён справедливо указывает на диалектическую структуру данного текста: «Складывается впечатление, что мы читаем историю, но на самом деле мы вовлекаемся в логический анализ, где связи маскируются хронологией. Повествовательная стратегия здесь реализует “скрытую диалектику”» [162, р. 204]. Целые части текста соединяются друг с другом не в порядке хронологической последовательности событий, они подчинены логике постепенного укоренения невроза.

В этом смысле весьма показательным уже собственно название произведения: оно одновременно заявляет о том, что речь пойдет об основополагающей роли «слов» в жизни личности, и уводит от самой личности, вуалирует биографического автора. Согласно Лежёну, «имя в заглавии текста не оставляет для читателя никаких сомнений в том, что первое лицо указывает на

автора» [162, р. 27]. Сартр избегает выстраивания данной связи, отдавая предпочтение идее, указывая на используемый им фильтр: это дает читателю представление о том, что вся жизнь будет рассмотрена сквозь призму отношений со словесностью.

Любопытно, что изначально Сартр рассматривал и другой проект автобиографии, более отчетливо формирующий «автобиографический пакт». Первым вариантом названия текста было «Жан Безземельный», оно же фигурирует в сохранившемся наброске этой версии, писавшейся между 1953 и 1956 гг., работу над которой Сартр забросил. Название пародийно отсылает к личности Иоанна Безземельного, захватившего престол в отсутствие Ричарда Львиное Сердце, «ложного» короля. Образ символизирует фиктивное величие, скрывающее понимаемую в сартровской психоаналитической интерпретации «безродность». Создание этой версии исследователи относят к 1955 году — еще до выхода «Вопроса о методе» и «Критики диалектического разума». Разница в отборе и выстраивании биографического материала в данной работе и «Словах» демонстрирует значимую трансформацию в сартровском подходе к автобиографии.

Начинаются как «Слова», так и «Жан Безземельный» одинаково — с описания семейной предыстории. Примечательно, что Сартр избегает популярного варианта автобиографического зачина, в котором в качестве точки отсчета личной истории берется момент рождения, что уже включает в себе саморепрезентацию. Так начинаются «Воспоминания благовоспитанной девицы» («*Mémoires d'une jeune fille rangée*», 1958) де Бовуар: «Я родилась в четыре утра, 9 января 1908» [104, р. 9]. Это клише воспроизводит и Жид: «Я родился 22 ноября 1869 года» [32, с. 7]. Сартр же видит начало своей биографии не в физическом появлении на свет, но в тех условиях и перипетиях, которые ему предшествовали, косвенным образом способствовали его рождению.

Причем, описывая обстоятельства, писатель акцентирует их абсурдность, нелепость, он иронизирует над поведением родственников и мотивами их поступков: «В конце сороковых годов прошлого века многодетный школьный

учитель-эльзасец с горя пошел в бакалейщики. Но расстрига-ментор мечтал о реванше: он пожертвовал правом пестовать умы — пусть один из его сыновей пестует души. В семье будет свой пастырь. Им станет Шарль. Однако Шарль предпочел удрать из дома, пустившись вдогонку за цирковой наездницей» [77, с. 7]. Впоследствии этот же Шарль, дед Сартра, все же станет «пастырем», но в ином, более мирском качестве — он будет преподавать немецкий язык, предаваясь духовной деятельности «более либерального толка» [77, с. 7]. Таким образом, отсчет своей истории Сартр ведет от сменившего профессию прадеда, впервые связавшего духовный сан с преподаванием: отсюда и оттенок религиозного служения, окружающий профессию филолога в глазах Швейцера, всего семейного окружения и самого Сартра как наследника этой традиции. Таков, по мнению автора, облик типичного буржуазного интеллектуала, который не столько изучает искусство, сколько занимается исполнением ритуалов. Очевидно, что таким началом автор заявляет о намерении вести повествование не только о себе, но и о театральном «культе», сыгравшем в его судьбе огромную роль.

Дальнейшее иронически-реалистическое описание семейной истории можно свести к серии событий, произошедших с отчужденными друг от друга людьми, отношения которых определяются экономическими факторами и общественными мифами. А. Смит употребляет в связи со швейцерами выражение «*huis clos familial*» [205, p. 344]: в предыстории Сартр детально прописывает неподлинность отношений в имманентном пространстве отдельно взятой семьи. Особое внимание уделяется образу матери: «У Анн Мари были способности — из приличия их оставили втуне; она была хороша собой — от нее постарались это скрыть. Скромные и гордые буржуа считали, что красота им не по карману и не к лицу» [77, с. 10]. Анн Мари наследует буржуазную благовоспитанность и материнский скепсис Луизы, степенно ухаживает за умирающим мужем, «не позволяя себе такого неприличия, как любовь» [77, с. 11]. Кончина отца Сартра Швейцерами воспринимается с подозрением: «Уж очень она походила на развод» [77, с. 12]. Поэтому, оставшись без образования, без карьеры и без мужа Анн

Мари вынужденно возвращается в отчий дом с ребенком на руках, вторично попадает в домашнее рабство как опозоренная девица. Все это делает ее образ выразителем места, которое занимает женщина в культуре той эпохи.

Родившийся ребенок обнаруживает себя уже внутри семейной истории. С одной стороны, неизбежно его определение теми ценностями и смыслами, которые характеризовали эту среду до него; с другой, младенец предстает как некая изначальная пустота, «Ничто», его появление на свет нелепо и неуместно. Сартр акцентирует здесь замешательство, в которое повергает человека существование: из-за перенесенного энтерита его рано отнимают от материнской груди, и он приходит в себя «на коленях у незнакомки» [77, с. 12]. Ребенку предстоит самостоятельно определять свою экзистенциальную сущность через взаимодействие с семейной традицией. Ж.-П. Буле задается вопросом о том, должны ли мы верить автору, когда тот описывает младенческие переживания: это скорее «служит напоминанием о том, что Сартр конструирует, фикционализирует автобиографию» [111, р. 11].

Однако в наброске «Жан Безземельный» центральное место занимает именно ранняя смерть отца. Согласно психоаналитику Ж.-Б. Понтали, «Жана без земли» («sans terre») следует вернее понимать как «Жана без отца» («sans père») [123, р. 566–567]. Отсутствие отца и способствовало формированию у Сартра комплекса неприкаянности: «Если бы мой отец был жив, он улегся бы на меня всем своим телом и раздавил бы меня. К счастью, он умер, когда я был младенцем. Среди энеев, несущих на спине своих анхизов, я одиноко блуждаю из края в край и ненавижу тех невидимых производителей, которые сидят верхом на сыновьях до конца их жизни. <...> Я охотно подпишусь под вердиктом выдающегося психоаналитика: у меня нет Сверх-Я» [8, р. 972]. По словам К. Бюргелена, данная история имеет для Сартра характер «легенды», через которую можно интерпретировать свою личность, мифологизировать судьбу: «Легенда о Жане, у которого нет ни своей земли, ни места в жизни, основана на том, что его отец с самого начала лежит под землей — он умер еще тогда, когда сыну было несколько месяцев от роду» [116, р. 60]. С. Н. Зенкин в своих работах

рассматривал фигуру отца как сакральный феномен, приобретающий в произведениях Сартра характер символического выразителя любой власти, в отношениях с которой происходит самоопределение субъекта: власть отца переживается «как магическая сила, “аура” или “мана” — все это разные названия сакральной силы, “магического могущества взрослых”» [37]. Можно считать смерть Жана-Батиста важным элементом сконструированного Сартром психоаналитического автомифа.

Отсутствие отца понимается одновременно как условие свободы и как причина неопределенности характера, отсутствия четких принципов и убеждений, «предрассудков», которыми, согласно автору, обеспечивают отцы своих сыновей. Именно этот комплекс отцовских смыслов служит проводником в мир социальных отношений; лишь будучи раздавленной авторитетом власти личность может найти свое место в организованном «отцами» социуме. Смерть Жана Батиста избавила Сартра от подавления авторитарным патриархом, вывела его за пределы организующей общество иерархической логики: «Отсюда и проистекает, вне всяких сомнений, моя невероятная легковесность (*légèreté*). Я не вождь и не хочу им становиться. Командовать и подчиняться — в сущности, одно и то же. Авторитарная личность командует от лица другого священного паразита — своего отца — транслируя абстрактное насилие, которому подверглась сама» [8, р. 973]. Кроме того, фигуру отца в истории писателя можно рассматривать и как эквивалент бога, детерминирующего «сущность», характер: смерть бога влечет за собой отсутствие какой бы то ни было философско-психологической парадигмы.

«Жан Безземельный» представляет собой скорее психологическую драму дезадаптации, подаваемую в ключе экзистенциального переживания «гнета смыслоутраты» (по С. И. Великовскому) на фоне потрясений XX века. При отсутствии отца семейная комедия защищает ребенка лишь недолгое время, он вскоре начинает осознавать ее сфабрикованность, испытывая неуверенность в основаниях собственной личности и поведения.

Смысловым эпизодом становится в этом варианте истории происшествие с «папашей Барро» — учителем начальных классов с дурным запахом изо рта.

Однажды Сартр обнаруживает написанные на двери школьного туалета ругательства в адрес авторитетного человека и бесцеремонное обращение «папаша», что воспринимается мальчиком как святотатство. После этого происшествия мифология, поддерживающая незыблемость субординации, веру в рациональное мироустройство и стабильность своего места в нем начинает разрушаться: «Не достаточно ли просто прочесть кощунственную надпись, чтобы стать соучастником преступления? <...> Я вновь обрел почтение к господину Барро, его целлулоидному воротничку и галстуку-бабочке. Но когда он склонялся над моей тетрадью, я отворачивал голову и задерживал дыхание. В то время Франция умирала от асфиксии: я был послушным ребенком, живущим в век благомыслия. К счастью, век прорезали трещины; он скоро должен был расколоться. И ребенок раскалывался с ним вместе» [8, р. 983]. Именно в этот момент Сартр сталкивается с тем, что Дж. Пиллинг называет «невыносимой беспорядочностью» («intolerable disorders»), которая обыкновенно маскируется иллюзией порядка [183, р. 112]. В данной версии эпизод становится столь же важным, как наблюдение Рокантена за бросающими в воду гальку мальчишками: случайность ломает привычную размеренность повседневной жизни, заставляя встретиться лицом к лицу с абсурдом.

При этом заметим, что Сартр связывает собственную судьбу и особенности личной психологической травмы с травмой исторической. В качестве связующего компонента он берет именно внутреннее беспокойство, возникшее вследствие потери ориентиров: все общество остается без «отцов», когда рушатся опоры, обеспечивающие надежность века.

Дальнейшая логика повествования раскрывает противоречие между игрой и действительностью, в результате чего Сартр приобретает неуверенность, реальность собственной идентичности начинает его пугать: возникает понимание того, что действительное «я» распадается на отдельные реакции, оно противостоит картине идентичности, навязываемой взрослым миром. Умерший отец не успевает внушить Сартру принципы, определить характер и смысл жизни, поэтому он остается один на один с самим собой: «Жан-Батист знал мое

предназначение, я в этом уверен, но он унес в могилу этот секрет; с того дня, как он умер, никто, включая и меня самого, не знал, за каким чертом я живу на земле» [8, р. 994]. Единственным способом защититься от абсурдности и неопределенности собственного «я» становится уже осознанное актерство: «Все так, ангел обернулся изумленным зверем. Чтобы вырваться из привычной тины, я вращался по сторонам с самого раннего моего детства, быстро и на виду у всех; скорость означала мое величие, я практически в это верил. Но когда волчок спотыкался о препятствие, движение прерывалось, и я вновь впадал в животный ступор» [8, р. 993].

Эти темы по-своему актуальны и для «Слов». Справедливо замечание Лежёна о том, что Сартр «не забросил работу над текстом, как утверждал сам, а скорее переработал его» [8, р. 5]. Однако на фоне «Жана Безземельного» в «Словах» вместе с переменной названия изменились и расставленные акценты. Сартр на некоторое время оставляет работу над автобиографией, после чего делает выбор в пользу осмысления собственного литературного призвания и его истоков. Такая позиция позволяла показать невротическую природу творчества и воображения, исследовать то, что интересовало его в Бодлере и Жене. Обозначенный выше эпизод с учителем становится частным проявлением детского комедианства, на него уже не возлагается функции ключевой экзистенциальной ситуации, переломного момента в истории личности. В описании отсутствует метаисторическая рефлексия, как отсутствует и метафора «трещины в бытии». Фигура отца также играет важную роль, однако отходит на второй план, служит вспомогательным элементом, создающим более крупный смысловой конструкт. Идейным фундаментом произведения становится прослеживание того, как защитное актерство испуганного ребенка перерастает в «одержимость словами»: «Он инвестирует в иллюзию стабильного “я”, базирующуюся на чтении, затем на писательстве, исключая все остальные проявления субъективности; это и будет вскармливать его грандиозное “я”» [111, р. 18].

Однако заметим, что, согласно Лежёну, двухчастная схема «Слов» является лишь фасадом, за которым скрывается более детализированный процесс личностного развития, демонстрирующий переход от одного состояния к другому (от изначальной пустоты и неопределенности к «неврозу писательства»). Ученый предлагает разделить «Слова» на пять частей, которые он называет условными «актами», проводя аналогию с четким членением действий в театральном представлении. Последовательная смена актов и отображает диалектичность невротизации.

Отталкиваясь от этих идей, мы обратимся к сюжетной структуре «Слов», указывая на ее важные различия с концепцией первой версии. Так, первый «акт» является собственно предысторией ребенка, повторяющей описание перипетий в «Жане Безземельном».

Второй «акт» дает читателю представление о разнообразных детских «играх», в которые Сартр играл под влиянием родственников и которые замыкали его в ловушке идеализма, образе «воображаемого ребенка». Описание этих же сцен в «Жане Безземельном» носит весьма разнообразный характер: здесь и попытки ребенка изобразить примерного образцового внука, желание нравиться и угождать, помимо знакомства с книгами здесь фигурируют также театр и кинематограф (эпизоды, которые в «Словах» упоминаются значительно позднее). Автор акцентирует внимание на своей неискренности и хрупкости создаваемого образа, который может вот-вот разрушиться.

В «Словах» разыгрываемые «комедии» концентрируются вокруг единой идеи, которая будет развиваться на протяжении всего текста — истории приобщения Сартра к книгам и художественному творчеству. Именно к эпизодам, связанным с освоением алфавита и чтением, подводит игра в «прорицающего» или «возвышенного ребенка»: научившись играть эти роли, мальчик готов к тому, чтобы стать «читающим», «развитым не по годам», а затем — «пишущим». Более того, актерство, неподлинность сами по себе родственниками приравняются к восприятию искусства: «Слушают ли они мою болтовню или фуги Баха — на губах у взрослых та же многозначительная улыбка гурманов и соучастников. А

стало быть, по сути своей я — культурная ценность. Культура пропитала меня насквозь, и я посредством излучения возвращаю ее своей семье, как пруд возвращает по вечерам солнечное тепло. Я начал свою жизнь, как, по всей вероятности, и кончу ее — среди книг» [77, с. 26].

Значимой фигурой, которой заменяется в «Словах» исчезнувший отец, становится дед. Книжный культ поддерживается мужчиной, патриархом, наделяемым статусом мифологического «стража культуры». М. Кауфманн указывает на то, что книги Швейцера, противопоставленные легким романам Луизы, почитались как символы «мужественности, благородства, серьезности и священства» [152, р. 2].

Однако если настоящий отец мог властью авторитета укоренить ребенка в реальности, то постаревший Швейцер со страстью к позерству совершает прямо противоположное — навсегда заключает внука в мире символов. Личность Швейцера значима на всех этапах истории, он выступает в ней как образец для подражания, как ментор и наставник, а также как проводник в мир «слов». Именно пример деда способствует тому, что «комедия культуры» завладевает и Сартром: «Я еще не умел читать, но был уже настолько заражен снобизмом, что пожелал иметь *собственные* книги» [77, с. 29]. Именно Шарль приносит Сартру первые книги, он знакомит ребенка с выдающимися авторами, разъясняет смысл и значение творчества, одновременно он же становится тем, кто толкает внука на писательское поприще.

Швейцер представляет собой в произведении Сартра собирательный образ, прорисовывающий облик мелкобуржуазного интеллигента той эпохи. Классовые убеждения диктуют ему антицерковную позицию, однако взамен одной религии он изобретает другую. Ф. Моретти в своей работе, посвященной формам самовыражения буржуазии, определяет сущность класса как «встречу собственности и культуры» [56, с. 14], сочетание идеализма и светскости: тяга буржуа к культуре объясняется возможностью ее практического использования. Отсюда вытекает и характерная противоречивость убеждений. В образе Швейцера выражается, таким образом, глубинное противоречие внутри целого класса.

Швейцер, как демонстрирует Лекарм, «под соусом республиканства ловко оставался консерватором» [158, р. 1053].

Показательна сцена чтения сказок Анн Мари, когда мальчик впервые испытывает на себе эффекты печатного слова: «И вдруг эта маска заговорила гипсовым голосом. Я растерялся: кто это говорит, о чем и кому? Моя мать отсутствовала: ни улыбки, ни понимающего взгляда, я перестал для нее существовать. Вдобавок я не узнавал ее речи. Откуда взялась в ней эта уверенность? И тут меня осенило: да ведь это говорит книга» [77, с. 30]. Примечательно, что мать читает Сартру сказку о феях, которую часто рассказывала за совершением туалета. Мальчик задается вопросом о том, кто же мог «сочинить целую книгу, чтобы включить туда частицу нашей мирской жизни, от которой пахло мылом и одеколоном» [77, с. 30]. Книжная речь матери поначалу испугала Сартра: было очевидно, что слова Анн Мари не имеет ничего общего с интимностью их общения, хотя описываемый сказочный сюжет остался прежним. Книга предстает как инструмент искусственной универсализации опыта: «Мне померещилось, будто я уже не я и Анн Мари больше не Анн Мари, а какая-то слепая ясновидящая; мне чудилось, что я стал сыном всех матерей, а она — матерью всех сыновей» [77, с. 31]. В книге история предстает как стройная нерушимая последовательность событий, их воспроизведение схоже со священнодействием, циклическим повторением схематичных ритуалов: «Я присутствовал на литургии: я был свидетелем того, как имена и события возвращались на круги своя» [77, с. 31]. Именно поэтому П. Дж. Икин акцентировал, что сартровское увлечение миром слов является формой солипсизма, попыткой передоверить воображаемым образам право «легитимировать свою самость» [136, р. 126].

Эта возможность обретения себя в печатном слове в качестве части швейцеровского культа привлекает ребенка, и он пытается научиться грамоте. С этих пор комедиантство переходит на новый уровень. Из разыгрывания послушного одаренного сына и внука оно перерастает в болезненно-идеалистическое мировосприятие, становится частью личности: «Люди и звери

жили под этими переплетами, гравюры были их плотью, текст — душой, их неповторимой сущностью; за стенами моего дома бродили только бледные копии, более или менее приближавшиеся к прототипу, но никогда не достигавшие его совершенства» [77, с. 33].

Сартр подвергается своеобразной инициации: дед «просвещает его», передавая идеалистические воззрения на искусство как форму познания Духа, перечисляет имена избранных великих деятелей культуры, которые мальчик заучивает, «как святцы». Кроме того, Швейцер подчеркивает необходимость страдания в творческой судьбе: «“Как бы там ни было, — внушал мне служитель культа, — талант — это не что иное, как ссуда, заслужить ее можно только великими страданиями, безропотно и стойко выдержав искусы; в конце концов начинаешь слышать голоса и пишешь под диктовку”» [77, с. 41]. Именно так в «Словах» показано зарождение комплекса, который Сартр называет «метафизическим оптимизмом». Он укореняет представление о самом себе как о том, кому надлежит быть одним из творцов, прошедших через страдания и удостоившихся посмертной славы. Комплекс построен на фундаменте семейной традиции (Сартр был «внуком священнослужителя») и аналогии, схожести писательских «испытаний» с детским послушанием и одиночеством: «Лишенный братьев, сестер и товарищей, я обрел в писателях своих первых друзей» [77, с. 41].

Лишь после этого автор переходит к описанию столкновения с реальностью аутентичного «я», что связано с резким поворотом от комедии к экзистенциальному слову: «Лишившись алиби, я был приперт к самому себе» [77, с. 70]. Третий «акт» повествует о том, как ребенок осознает свое притворство, уродство и страх смерти, хаотичность жизни. Семейная легенда о вундеркинде разрушается, когда Сартр встречается с объективацией своих способностей школьными учителями. Тут выясняется, что он не вполне владеет грамотой, что он не только не выигрывает в сравнении с другими детьми, но и проигрывает: «На своем воздушном островке я первенствовал, я был вне конкурса; стоило поставить меня в обычные условия — и я оказался в числе последних» [77, с. 49]. Сюда же помещен в «Словах» и эпизод с «папашей Барро», демонстрирующий

раздваивающуюся идентичность ребенка: с одной стороны, иллюзорное «я» желает сохранить буржуазную почтительность к авторитетам, с другой — все явственнее проступает абсурдная реальность мира и подлинного «я». Именно в этой части юный Сартр обнаруживает, что некрасив, это лишает его возможности нравиться.

Писатель акцентирует здесь, что ребенок постоянно отказывается от подлинной идентичности, сопротивляясь ее принятию: «У меня даже и мысли не возникало, что я упустил случай стать самим собой» [77, с. 50]. Сартр объясняет это тем, что ребенок, постоянно действующий в угоду взрослым, вовсе не обладает собственным «я», которое ему только предстоит «спроектировать». Подлинность в понимании автора не тождественна равенству самому себе, ее также надлежит выбрать: «В семь лет мне не на кого было надеяться, кроме как на самого себя, а меня самого еще не было — был необитаемый зеркальный дворец, в который смотрелась тоска нарождающегося века» [77, с. 71].

Неопределимость характера воспринимается как угроза смерти. Выход за пределы самоопределения через семейное комедиантство истолковывается как необходимость убить себя, прекратить существование: «Я понимал, что я лишний, стало быть, надо исчезнуть. Я был чахлым ростком, постоянно ожидающим гибели» [77, с. 62]. В это переживание уходит корнями функция писательства как средства отсрочить смерть: литература становится для Сартра «единственным способом спастись от абсурда и конечности существования» [125, р. 563]. Так невроз укореняется в личности: ребенок уходит в миф о величии, фантазии на тему собственной нужности всему человечеству, сбега от необходимости в противном случае убить самого себя. По сути, Швейцер, толкнувший Сартра «на стезю нового обмана», публично признав за внуком литературное дарование, спас его от этой опасности небытия, кризиса идентичности, за которым скрывалась подлинная свобода.

Как профессия писательство является формой, в которой невротические переживания закрепляются в качестве черты характера, перерастая в устойчивый способ самовыражения личности. Об этом и о первых опытах Сартра в качестве

«писателя» повествуется в четвертом «акте». Осознанию себя как «творца» предшествует увлечение кинематографом, которое описывается в конце третьего «акта»: творческое воображение именно там берет свои истоки — в потребности представлять себе сменяющие друг друга визуальные образы и картинки. Однако эти наработки еще не являются ремеслом, они подаются как детская игра, один из симптомов идеализма. Момент, когда игры начинают осознаваться как профессия, связан еще одним навязанным выбором, для которого необходимо, чтобы ребенок, бегущий от реальности и «делающий кино», признал за собой право на писательский труд, автоматически обеспечивающее ему место в миропорядке как будущего писателя.

Примечательно, что роль Швейцера, не проявляющего особого интереса к детским художествам Сартра, в этом выборе была косвенной. Вскользь, в кругу коллег он замечает по поводу внука: «У него развита шишка литературы» [77, с. 97]. Фраза была сказана от лица авторитета, «иерарха», вне контекста игры в любящего деда, к которой Сартр успел выработать иммунитет: «Если бы Шарль воскликнул, раскрыв мне объятия: “Вот новый Гюго! Вот будущий Шекспир!” — я был бы сейчас чертежником или преподавателем литературы» [77, с. 99]. При этом сам Шарль стремился, напротив, скорее отвратить внука от литературы. Таким образом, выбор призвания был совершен случайно, вследствие коллизии, «коммуникативной неудачи» между дедом и внуком, по причине не только фундаментального идеалистического обмана «словами», но и благодаря элементарной ошибке. Автор иронически осмысляет эту ситуацию: «Ради выполнения воли старого-престарого покойника я ввязался в затею, которую он не преминул бы осудить» [77, с. 102]. С этих пор комедия из семейной становится индивидуальной, что и определяет сартровскую литературную карьеру.

Окончательное укоренение невроза происходит в момент соединения профессии с героическим мифом, плохо сочетающимся с усвоенным Сартром уважением к буржуазной демократии, безмятежному поступательному прогрессу. Здесь снова в качестве невольного «учителя» выступает Шарль: «Давние высказывания Шарля, собранные воедино, слились в моей голове в некую речь:

мир во власти зла, спасение одно — отринуть самого себя, земные радости, осознав всю глубину крушения, отдаться созерцанию недостижимых идей» [77, с. 111]. При участии Шарля писательство превращается в подвиг не реальный, но метафизический, основанный на незыблемости мистической силы «слов», придающий творчеству оттенок героизма чисто религиозного. Кауфманн подчеркивает: «На самом деле Сартр не верил даже в детстве, что писатель обладает особым даром: он никогда не стеснялся фамильярного отношения с авторами, которых знал по их книгам. Культ писательской славы пришел к нему через религию» [152, р. 28]. Разрушение этой иллюзии в «Словах» представляет собой предприятие атеистическое, вновь возвращающее личность в реальность абсурда: «Атеизм — предприятие жестокое и требующее выдержки, думаю, что довел дело до конца» [77, с. 157].

В последнем «акте» писатель осмысляет «стиль проекта», заданный в начале пути, определившийся благодаря автомифу величия. Здесь появляется образ времени и «бега», стремление к будущему как движение к смерти, которая для него стала синонимом вечной славы, утверждающей его необходимость для всего мира: «Я возрождался всякий раз лучшим, я пробуждал и еще полнее использовал еще не тронутые запасы моей души по той простой причине, что смерть, надвигавшаяся неотвратимо, все резче озаряла меня своим темным светом» [77, с. 147]. Отсюда же и оптимистическая тяга к самосовершенствованию через негативизм, нашедшая отражение в частности и в том, как автор выстраивает свою философию: «Недолюбимая себя, я убегал вперед; в результате я люблю себя еще меньше, неумолимое поступательное движение непрерывно обесценивает меня в собственных глазах — вчера я поступил плохо, и я предвижу сегодня, сколь суров будет завтра мой приговор себе» [77, с. 148]. Симптоматично, что, по сути, это и является той самой «метафизической гордыней», гордыней экзистенции, отрицающей самое себя, о которой он размышлял в «Дневниках» и которую отделял от своего оптимизма. Здесь же обе склонности тесно связаны, что соответствует общей логике

осмысления творчества как проявления невроза: философские воззрения Сартра тоже являются тут своеобразным симптомом.

Еще один парадокс в том, что именно художественное слово в 1948 году Сартр назвал инструментом революционера, средством переделывания мира. Ко времени написания «Слов» автору открылись религиозные истоки собственной профессии, упорная вера в возможности литературы как детская мистическая иллюзия: «Еще долго я писал только для того, чтобы умолить смерть — переряженную религию, — вырвать свою жизнь из когтей случайности. Я предался церкви» [77, с. 156]. Лишь к финалу становится очевидным в полной мере весь саморазоблачительный пафос сартровского автобиографического романа. Этим текстом он ставит под сомнение не только свой статус, но и собственные ранние произведения представляет симптомами безумия: «В тридцать лет я с успехом проделывал лихой фокус: описал в “Тошноте” — и, поверьте мне, совершенно искренне — горечь бесцельного, неоправданного существования себе подобных, как будто я сам тут ни при чем. Конечно, я *был* Рокантемом» [77, с. 156]. «Так как литература, лишённая всякой значимости и ценности, теперь рассматривается сама по себе, ее свойствами становятся беспричинность и бесполезность, — говорит по этому поводу Ни. — Разочароваться в ней следует на всех уровнях, чтобы удовлетворить требованиям “объективного духа”» [155, р. 83].

Между тем, финал «Слов» противоречив. С одной стороны, если вновь обратиться к Лежёну, можно заключить, что в конце писатель излечивается от невроза, в этом состоит его «психологический триумф» [163, р. 242–249]. «Я изменился», — говорит Сартр со страниц «Слов», однако в тексте присутствует и намек на то, что многие из детских иллюзий остаются для него актуальными и по сей день. «В пятьдесят лет я сохранил свои детские черты, — пишет автор, — пусть и изношенные, стершиеся, помятые, загнанные вглубь, лишённые права голоса» [77, с. 157]. При этом тут же Сартр отказывается от конкретизации, боясь окончательно запутаться в самоанализе: «Оставим это. Мама сказала бы: “Здесь скользко — будьте осторожны”» [77, с. 158]. Писатель избегает выстраивания

связей между собой и ребенком и обрывает историю, замыкая прошлое в самом себе, завершая жизнь в автотеоретизации. Такой финал еще раз подчеркивает, что диалектическая схема невротизации, через которую проходит ребенок, носит скорее не личный, но универсальный характер: любой мог бы пройти через нее и оказаться на месте Сартра.

Подводя итоги, скажем о том, что художественная саморепрезентация в «Словах» стала одновременно итоговым размышлением автора о художественной словесности и собственной профессии литератора, социально ответственным поступком зрелого Сартра, пробой нового метода, а также специфическим жанровым экспериментом:

1. Выработанный в конце 50-х гг. прогрессивно-регрессивный метод, явившийся результатом сплава марксизма с экзистенциальным подходом к рассмотрению опыта отдельной личности, послужил причиной того, что в «Словах» Сартр концентрируется на своей собственной творческой судьбе и основаниях писательского призвания как следствия детской невротизации характера в буржуазной среде.

2. «Слова» являются скорее романной самоанализацией, ломающей главный принцип автобиографического повествования со времен Ж.-Ж. Руссо — признание ценности личного опыта отдельного индивида. В тексте Сартра личность иронически обесценивается, становясь выразителем эпохального «я», условным надындивидуальным субъектом. Это связано, во-первых, с идеей «универсальной единичности», актуальной для автора в это время, во-вторых, со стремлением к опровержению социального мифа о величии творца, демонстрации своей биографии как «истории человека».

3. Своеобразие произведения осложнено также проблемами, связанными с автобиографическим жанром. Ретроспективность автобиографического повествования в сочетании с особенностями подхода автора к вопросу памяти и прошлого обусловили специфическую ироническую позицию, которую Сартр занимает как философ и как автобиограф-художник.

4. Ироническая позиция позволяет усматривать в автобиографическом письме психотерапевтическую функцию. Иронию, используемую автором в «Словах», можно считать текстообразующим элементом автобиографического романа: с ее помощью он концептуализирует повествование, художественно выражает философские идеи, а также отстраняется от детского «я», подчеркивая необходимость разрыва с прошлым при ретроспективном взгляде. Ироническая рефлексия над собственной писательской карьерой как результатом отчуждения и невротизации сближает «Слова» и замысел биографий творческих личностей. Вместе с тем, скептическая ирония над потенциалом автобиографического повествования обнажает условность художественного самоисследования.

5. Диалектическая композиция «Слов» говорит о схематическом изображении опыта прошлого. Она подчиняется требованиям прогрессивно-регрессивного анализа и сопоставима с биографией Флобера: на протяжении текста мы наблюдаем процесс поэтапной невротизации характера Сартра. Концептуализация сюжета подчеркивает значительность художественной трансформации Сартра вследствие разработки нового метода, так как для неоконченного варианта автобиографии 1955 г. принципы композиционного построения «Слов» неактуальны. Данная черта также свидетельствует об универсализации личного: хотя в силу незавершенности своего проекта автор и не может в полной мере применить метод к самому себе, завершающая схематизация собственной жизни позволяет прочесть историю как универсальную модель творческого невроза.

6. Проведенный анализ выявляет ключевые различия в автобиографической практике Сартра на разных этапах, что дает возможность увидеть эволюционную траекторию сартровских опытов. К различиям можно отнести: а) опыт создания синхронного с настоящим временем текста, соответствующего актуальной на тот момент практике феноменологической регистрации, на фоне ретроспективного взгляда на себя в «Словах» и иронии над собственным прошлым; б) опыт документирования реальности странной войны в соотношении с искажением фактов в романе; в) взгляд на свою личность как незавершенный проект в

дневнике с открытой структурой на фоне оцельнения жизни ребенка в «Словах», создания завершенной автотеоретизации.

7. Вместе с тем, наша работа показывает, что некоторые темы и аспекты остаются актуальными для обоих периодов истории автобиографического творчества Сартра. К ним относятся: а) краеугольная в сартровской философии идея экзистенциального проекта, отражающаяся как в дневниках, так и в «Словах»; б) в обоих случаях опыты Сартра выходят за пределы традиционных реализаций жанра, что обусловлено специфичностью его подхода к субъективности, который потребовал поиска новых адекватных форм; в) коммуникативная направленность обоих экспериментов, выражающаяся в присутствии косвенного адресата в дневниках и в ангажированности автобиографического романа; г) как военные дневники, так и в более акцентированном виде опыт автобиографии отмечены метарефлексией автора, его сомнением в самопознавательных возможностях жанра по причине неподлинности литературного самоисследования, находящегося для Сартра в тесной связи с личным психологическим комплексом, характеризующимся как «метафизический оптимизм» в «Дневниках странной войны» и как «писательский невроз» в «Словах».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью данного исследования было выявление соответствий между периодами творческой эволюции Ж.-П. Сартра, различными автобиографическими формами, жанровыми и художественно-стилистическими особенностями его автобиографических текстов. Кратко сформулируем сделанные в ходе исследования выводы и достигнутые результаты.

В контексте нашего исследования различие между дневником и автобиографией, границы между которыми не всегда очевидны, оказалось актуальным. В первом случае мы имеем дело с нефикциональным не предназначенным к публикации текстом, написание которого осуществлялось синхронно с настоящим временем, благодаря чему дневник рассматривался Сартром как пространство феноменологических опытов над самим собой: написание дневника связано с переломным периодом творческой активности автора в годы Второй мировой войны, когда происходила значимая трансформация в его философских, эстетических, политических убеждениях. Во втором — с ретроспективным автобиографическим романом, создание которого актуализировало для Сартра проблемы памяти, прошлого и воображения, который стал опытом создания цельной истории о самом себе, испытанием прогрессивно-регрессивного метода анализа, примененного Сартром также при составлении жизнеописания Г. Флобера. Поворотный характер данных идей и практик в автобиографической истории Сартра подчеркивается двумя версиями автобиографии — «Жаном Безземельным» и «Словами».

Анализ философского, историко-культурного и биографического контекстов, а также стилистический анализ текста военных дневников привел нас к выводу, что «Дневники странной войны» близки форме экстимного дневника М. Турнье. Текст Сартра невозможно рассматривать в рамках жанра философской эссеистики (или «дневника философа»), значим также разрыв Сартра с традицией интимного дневникового самоисследования. Экспериментальное самоизучение автора реализуется как наблюдение за собственным поведением и спонтанным

реагированием в документируемой исторической реальности, что и сближает его опыт с конфигурацией экстимного дневника. Дневниковое исследование собственной личности представлено как саморасширение по отношению к окружающему миру: зарисовки военной жизни, портреты сослуживцев связываются с авторским «я» при помощи спонтанных ассоциативных связей, внимание к репликам «других» и косвенному адресату позволяют автору избежать классической практики интимного дневника.

Своеобразное воплощение субъективности (как «универсальной единичности») в тексте «Слов» позволяет прочитывать произведение как автобиографический роман. Данный жанровый эксперимент не вполне сопоставим с традиционной руссоистской автобиографией: благодаря универсализации опыта и обесцениванию личности, представлению персонажа как выразителя «я» эпохи данный текст обнаруживает близость к романному повествованию. Схематизируя собственный опыт в теоретической модели невроза, Сартр представляет его как трансперсональный, разрывает связь между собой-пишущим и ребенком, о котором повествуется в тексте, делая персонажа романа субъектом надличностным, что обеспечивает коммуникабельность между автором и читателями. Фикциональность текста подчеркивается присутствием в тексте рефлексивной метапозиции автора, выстраиванием композиции согласно принципам теории.

Проведенный анализ динамики автобиографического творчества Сартра позволил нам прийти к заключениям относительно различий между особенностями двух текстов, демонстрирующих специфику автобиографической практики Сартра на каждом этапе. Автобиографические жанровые формы являлись для него инструментами исследования собственного «я», отдельные их параметры выполняли особые функции, актуальные для конкретных периодов его творческой эволюции. Можно заключить, что автор движется:

- от феноменологического самоисследования в дневниках к самоиронии в «Словах». Синхронность дневниковой прозы позволяет автору протоколировать исследование своей личности в ситуации экзистенциального слома, наблюдение в

процессуальном аспекте за собственными реакциями, на основании которых он приходит к выстраиванию своей философской теории, что определяет статус дневников как философско-психологической лаборатории писателя. Ретроспективное повествование осложняется проблемой прошлого, оно актуализирует для Сартра иное: необходимость отрицания переосмысленного им наследия среды, — и потому его отношение к себе в автобиографическом романе иронично. Автобиография обладает отчетливой психотерапевтической функцией — при помощи иронии над собой Сартр размыкает связь между детским и актуальным «я», самим собой и фундаментом воспитания в буржуазной семье;

- от исследования собственного незавершенного проекта в дневниках к завершению жизни ребенка в романной автобиографии. Рассмотрению себя как незавершенного проекта соответствует открытость структуры дневникового текста. Сартровский военный дневник представляет собой форму транзита: в нем запечатлевается проект самостроительства автора, его напряженная работа над собой с целью преобразования собственной личности. Реальность войны толкает автора к тому, чтобы анализировать свой «метафизический оптимизм», искать причины собственной неподлинности. В «Словах» же строгая диалектическая композиция завершает ребенка, делая его художественным целым: его история, разделенная на пять логических этапов, оформляется как модель творческого невроза и отделяется от актуального автора текста, замыкаясь в пространстве автобиографического романа.

- от документирования собственной психологии и реальной действительности в дневнике к художественно-теоретической концептуализации опыта в автобиографическом романе. Фактографичность дневниковой прозы обладает для Сартра особым смыслом: свои дневники он видел как свидетельство, экстимный дневник, имеющий историографическую ценность. Акцент на документальность во многом определило сартровское понимание «эго» как сформированного сознанием и внеположенного ему конструкта: Сартр с неприязнью относился к классическому интимному самоописанию, которое ему представлялось нарциссической практикой. Документальные дневниковые

зарисовки, пересекающиеся с авторским самоанализом, показывают постепенную интеграцию писателя в реальный мир войны, отражают процесс осмысления им проблемы исторической ответственности. В сравнении с этим в романизированной автобиографии «Слова» отношение к факту иное. Автобиография являлась для Сартра возможностью испытать прогрессивно-регрессивный метод, разрабатываемый в 50-60-е гг.: в собственном жизнеописании писатель воплощает, как и в психобиографии Флобера, свою концепцию универсальной единичности. Личная история Сартра-ребенка представлена в тексте как универсальный опыт буржуазного ребенка, пережитые события схематизируются, встраиваясь в художественное пространство, подчиняясь логике авторской теории. Благодаря этому факты видоизменяются и додумываются, наделяются эстетическими функциями, автобиография романизируется.

При этом присутствие метарефлексии над риторической и художественной обусловленностью автобиографических опытов выявляется в обоих текстах. Наблюдения над практикой ведения дневников привели Сартра к осознанию неподлинности самовыражения, связанной с удвоением реальности в слове, использованием стилистических приемов, исключающих полную откровенность. В «Словах» автор иронизирует над собственным художественным самоисследованием, сомневаясь в возможностях самопознания при помощи литературы, обнажая вымышленность своей автобиографии. Эта тема тесно связана с психологической проблематикой писательской активности Сартра и личными комплексами, которые в «Дневниках» он называет «метафизическим оптимизмом» и представляет в «Словах» как творческий невроз.

Можно заключить, что «Слова» по отношению к «Дневникам странной войны» являются формой подведения итогов — с точки зрения как отношения Сартра с литературой и творчеством, так и итогов собственного самоисследовательского предприятия. Дневники представляют собой форму, в которой автор осуществляет практический самоанализ в реальной ситуации, направленный на выявление ключевых характеристик собственной личности и

сковывающих ее отчуждающих механизмов. В «Словах» Сартр представляет уже обобщающую романную интерпретацию своего детства, полученную с помощью применения нового метода. Автобиографический жанр из инструмента феноменологического самонаблюдения превращается в инструмент психотерапевтический — теоретическое самосочинение, где отыскать истину и не предполагалось, но позволяющее проработать комплекс «метафизического оптимизма», корни которого лежат в детстве.

Парадокс в том, что и сами инструменты (и автобиография, и дневник) также связаны с писательским неврозом Сартра. Примечательно, что итоги подводятся автором именно в противоречивой жанровой форме автобиографического романа (невозможной с точки зрения Ф. Лежёна), которая, в отличие от дневников, уже не является документом. Она подчеркивает противоречие самого Сартра: стремление к подлинности и к литературному творчеству. Автобиография — это одновременно и средство избавления от невроза, и сам его источник. Сартр иронически обыгрывает тщетность самопознавательного предприятия при помощи письма: любое самоисследование, совершаемое посредством «слов», так или иначе оборачивается сочинительством, искажением реальных событий и истинных психологических мотивов. «Писателя отчуждает его творчество: это обидно», — говорил сам Сартр в интервью 1960 г. [191, р. 1252]. Творческая деятельность, в том числе и автобиографическая, подталкивает к идеализации, отдаляет от реальности и подлинного существования.

Значимым результатом исследования представляется также то, что в «Дневниках», как и в «Словах» мы отметили в разной степени и форме наличие коммуникативной обусловленности. Несмотря на то, что «Дневники странной войны» не предназначались для публикации, они отличаются присутствием в них косвенного адресата в лице С. де Бовуар, а также принимающего форму имплицитного читателя текста. Наличие косвенного адресата влияет на стилистические параметры текста, предопределяя аналитичность авторского языка, побуждая автора к рефлексии над собственной практикой. В «Словах»

данная особенность выражается в ангажированности автобиографии: Сартр опровергает социальный миф об исключительности писательской судьбы. Данная особенность показывает, что проза Сартра маркирована заострением проблемы коммуникации, важностью «других» на всех этапах его творческого пути.

В ходе работы было отмечено наличие соотношений между сартровскими военными дневниками и его эссеистическими путевыми заметками («Королева Альбемарль, или Последний турист»), а также некоторыми романскими текстами («Тошнота», «Смерть в душе»). Исследование побуждает к более широкому и подробному изучению автобиографического начала в наследии Сартра с привлечением как референциальных, так и фикциональных текстов, которое могло бы расширить представление о динамике его подхода.

Источники материала:

- 1.Сартр, Ж.-П. Бодлер / Ж.-П. Сартр; перевод с фр. Г. Косикова. — М.: Едиториал УРСС, 2004. — 184 с.
- 2.Сартр, Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения / Ж.-П. Сартр; перевод с фр. М. Бекетовой. — СПб.: Наука, 2001. — 319 с.
- 3.Сартр, Ж.-П. Идиот в семье / Ж.-П. Сартр; перевод с фр. Е. Плеханова. — СПб: «Алетейя», 1971. — 648 с.
- 4.Сартр, Ж.-П. Смерть в душе / Ж.-П. Сартр; перевод с фр. Д. Вальяно и Л. Григорьян. Дороги свободы. В 3 т. — Харьков: «Фолио», 1997. — Т. 3. — С. 5–324.
- 5.Сартр, Ж.-П. Тошнота / Ж.-П. Сартр; перевод с фр. Ю. Яхниной. — М.: АСТ, 2010. — 317 с.
- 6.Сартр, Ж.-П. Трансцендентность Эго. набросок феноменологического описания / Ж.-П. Сартр; перевод с фр. А. Кричевского // Логос. — 2003. — № 2 (37). — С. 86–121.
- 7.Sartre, J.-P. Esquisse d'une theorie des émotions / J.-P. Sartre. — Paris: Hermann, 1995. — 125 p.
- 8.Sartre, J.-P. Jean sans terre // J.-P. Sartre. Les Mots et autres écrits autobiographiques. — Paris: Éditions Gallimard, 2010. — P. 967–1005.
- 9.Sartre, J.-P. La reine Albemarle ou le dernier touriste // J.-P. Sartre. Les Mots et autres écrits autobiographiques. — Paris: Éditions Gallimard, 2010. — P. 681–873.
- 10.Sartre, J.-P. Les carnets de la drôle de guerre (Septembre 1939 — Mars 1940) / J.-P. Sartre. Les Mots et autres écrits autobiographiques. — Paris: Éditions Gallimard, 2010. — P. 143–651.
- 11.Sartre, J.-P. Les Mots / J.-P. Sartre. Les Mots et autres écrits autobiographiques. — Paris: Éditions Gallimard, 2010. — P. 3–139.

12. Sartre, J.-P. Saint Genêt, comédien et martyr / J.-P. Sartre. — Paris: Éditions Gallimard, 2010. — 692 p.

Научная и справочная литература:

13. Августин Блаженный. Исповедь / Блаженный Августин; перевод с лат. М. Сергеев. — СПб: Наука, 2013. — 379 с.

14. Алькаим-Сартр, А. Предисловие к Дневникам странной войны / А. Алькаим-Сартр // Ж.-П. Сартр. Дневники странной войны (сентябрь 1939 – март 1940); перевод О. Волчек и С. Фокина. — СПб: «Владимир Даль», 2002. — С. 5–9.

15. Андреев, Л. Г. Жан-Поль Сартр: свободное сознание и XX век / Л. Г. Андреев. — М.: Гелеос, 2004. — 416 с.

16. Баткин, Л. М. О культурно-историческом смысле «я» в «Исповеди» Блаженного Августина / Л. М. Баткин. Европейский человек наедине с собой. — М: РГГУ, 2000. — С. 61–136.

17. Бахтин, М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — С. 5–180.

18. Богданова, Е. В. Языковые особенности жанра дневника / Е. В. Богданова // Филологические науки. Вопрос теории и практики. — 2008. — № 1, в 2-х ч. — Ч. 1. — С. 28–33.

19. Великовский, С. И. В поисках утраченного смысла. Очерки литературы трагического гуманизма во Франции / С. И. Великовский. — М.: Художественная литература, 1979. — 295 с.

20. Великовский, С. И. Жан-Поль Сартр о самом себе / С. И. Великовский. Умозрение и словесность: очерки французской культуры. — М.; СПб.: Университетская книга, 1998. — С. 168–172.

21. Виньи, А. де. Дневник поэта / А. де Виньи; перевод с фр. Е. Баевской и Г. Копелевой. Дневник поэта. Письма последней любви. — СПб.: Наука, 2004. — С. 5–401.

22. Волгин, И. Л. «Дневник писателя» как мирозозидающий проект / И. Л. Волгин // Достоевский и журнализм. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. — С. 27–38.
23. Вострова, Г. А. Неантизирующая способность сознания в феноменологии творчества раннего Сартра / Г. А. Вострова // ЗПУ. — 2014. — № 4. — С. 63–71.
24. Гинзбург, Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. — М.: Intrada, 1999. — 413 с.
25. Гонкур, Э. де; Гонкур, Ж. де. Дневник. Записки о литературной жизни в 2 т. / Э. де Гонкур, Ж. де Гонкур. — М.: Художественная литература, 1964. — Т. 1. — 711 с.
26. Долгов, К. М. Эстетика Жана-Поля Сартра / К. М. Долгов. — М.: Знание, 1990. — 64 с.
27. Донченко, Н. Ю. Поэтика антонимии в «Дневниках» М. Пришвина: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Донченко Наталья Юрьевна. — М., 1999. — 255 с.
28. Достоевский, Ф. М. Дневник писателя: в 2 т. / Ф. М. Достоевский. — М.: Книжный Клуб 36.6, 2011. — 800 с., 752 с.
29. Евнина, Е. М. Жан-Поль Сартр / Е. М. Евнина. Современный французский роман 1940–1960. — М.: Изд. Академии наук СССР, 1962. — С. 67–96.
30. Егоров, О. Г. Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра: Исследование / О. Г. Егоров. — М.: Флинта: Наука, 2003. — 280 с.
31. Елизаветина, Г. Г. Жанровые особенности автобиографического повествования: Герцен, Руссо, Гёте. / Г. Г. Елизаветина // А. И. Герцен — художник и публицист. — М., 1977. — С. 3–20.
32. Жид, А. Если зерно не умрет / А. Жид; перевод с фр. Собрание сочинений. В 7 т. — М.: Терра, 2002. — Т. 7. — С. 7–294.
33. Забабурова, Н. В. Французский философский роман XVIII века: самосознание жанра / Н. В. Забабурова // XVIII век: литература в контексте культуры. — М.: Издательство УРАО, 1999. — С. 94–104.

- 34.Зализняк, А. А. Дневник: к определению жанра / А. А. Зализняк // НЛО. — 2010. — № 106. — С. 162–180.
- 35.Зализняк, А. А. Русская семантика в топологической перспективе / А. А. Зализняк. — М.: Языки славянской культуры, 2013. — 565 с.
- 36.Западное литературоведение XX века: энциклопедия / под. ред. Е. А. Цургановой. — М.: Intrada, 2004. — 560 с.
- 37.Зенкин, С. Н. Сартр и сакральное [Электронный ресурс] / С. Н. Зенкин // НЛО. — 2005. — № 76. — URL: [<http://magazines.russ.ru/nlo/2005/76/ze8.html>] (дата обращения 25.02.2017)
- 38.Зенкин, С. Н. Человек в осаде. О писательском творчестве Жана-Поля Сартра / С. Н. Зенкин // Сартр Ж.-П. Избранные произведения. Вступительная статья. — М.: Издательство политической литературы, 1992. — с. 3–14.
- 39.Золотухина-Аболина, Е. В. Философская автобиография: опыт Ж.-П. Сартра / Е. В. Золотухина-Аболина // Автобиографические сочинения в междисциплинарном исследовательском поле: люди, тексты, практики. Сб. материалов международной конференции. — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2016. — С. 50–52.
- 40.Каменская, Ю. В. Ирония как компонент идиостиля А. П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Каменская Юлия Валерьевна. — Саратов, 2001. — 163 с.
- 41.Киссель, М. А. Философская эволюция Жана-Поля Сартра / М. А. Киссель. — Ленинград: Лениздат, 1976. — 239 с.
- 42.Клеман, Б. Мыслить, мыслить свою жизнь, свою жизнь описывать / Б. Клеман; перевод с фр. С. Фокина // Ж.-П. Сартр в настоящем времени: автобиографизм в литературе, философии и политике: материалы международной конференции в Санкт-Петербурге 8–9 июня 2005 года: сб. статей. — СПб., 2006. — С. 20–36.
- 43.Кознова, Н. Н. Дневники, письма, мемуары: к вопросу о взаимодействии жанров / Н. Н. Кознова // Вестник Московского государственного областного ун-та. Сер. «Русская филология». — 2009. — № 1. — С. 137–143.

44.Корманн, Г. Письмо и работа над собой у Ж.-П. Сартра: от А. Жида к экзистенциальному психоанализу / Г. Корманн; перевод с фр. С. Рындина // Ж.-П. Сартр в настоящем времени: автобиографизм в литературе, философии и политике: материалы международной конференции в Санкт-Петербурге 8–9 июня 2005 года: сб. статей. — СПб., 2006. — С. 69–90.

45.Крылов, П. В. «Дневники странной войны Ж.-П. Сартра» и «Странное поражение» Марка Блока / П. В. Крылов // Ж.-П. Сартр в настоящем времени: автобиографизм в литературе, философии и политике: материалы международной конференции в Санкт-Петербурге 8–9 июня 2005 года: сб. статей. — СПб., 2006. — С. 91–98.

46. Лашкевич, А. В. Личный дневник и жанры «дискурса персональности» в контексте межкультурной коммуникации / А. В. Лашкевич. — Ижевск: Удмуртский университет, 2014. — 176 с.

47.Левина-Паркер, М. Введение в самосочинение: autofiction [Электронный ресурс] / М. Левина-Паркер // НЛО. — 2010. — № 10. — URL: [http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/le2-pr.html] (дата обращения 25.02.2017)

48. Лежён, Ф. Речь в защиту автобиографии [Электронный ресурс] / Ф. Лежён; перевод с фр. Б. Дубина // Иностранная литература. — 2000. — № 4. — URL: [http://magazines.russ.ru/inostran/2000/4/lezhen.html] (дата обращения 25.02.2017)

49.Летягин, Л. Н. Дневник: самосознание жанра / Л. Н. Летягин // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. — 2008. — № 56. — С. 56–67.

50.Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. — М.: НПК «Интелвак», 2001. — 799 с.

51.Лотман, Ю. М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты / Ю. М. Лотман. Семиосфера. — СПб: Искусство, 2000. — С. 159–165.

52.Лотман, Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора) / Ю. М. Лотман. Избранные статьи. В 3 т. — Таллин: Александра, 1992. — Т. 1: Статьи по семиотике и топологии культуры. — С. 365–376.

53. Мамардашвили, М. К. Категория социального бытия и метод его анализа в экзистенциализме Сартра / М. К. Мамардашвили // Современный экзистенциализм: критические очерки. — М.: Политиздат, 1966. — С. 149–204.

54. Михеев, М. Ю. Дневник как эго-текст (Россия, XIX–XX) / М. Ю. Михеев. — М.: Водолей-Publishers, 2007. — 264 с.

55. Монтень, М. де. Опыты. В 2 т. / М. де Монтень; перевод с фр. А. Бобовича. — М.: Наука, 1980–1981. — 704 с., 536 с.

56. Моретти, Ф. Буржуа. Между историей и литературой; перевод с англ. И. Кушнаревой. — М.: Издательство института Гайдара, 2014. — 256 с.

57. Муьи, Ж.-М. Субъективность и незнание. Парадокс экзистенции: от онтологии к этике / Ж.-М. Муьи // Ж.-П. Сартр в настоящем времени: автобиографизм в литературе, философии и политике: материалы международной конференции в Санкт-Петербурге 8–9 июня 2005 года: сб. статей. — СПб., 2006. — С. 99–123.

58. Нефагина, Г. Л. Быт художественной интеллигенции Петрограда в 1920–е гг. / Г. Л. Нефагина // Феномен повседневности. Гуманитарные исследования. Философия. Культурология. История. Филология. Искусствоведение: материалы международной научной конференции «Пушкинские чтения — 2005» 6–7 июня 2005 г.: сб. статей. — СПб.: Астерион, 2005. — С. 220–227.

59. Нудельман, Ф. Сартр — автор своего времени? / Ф. Нудельман; перевод с фр. С. Зенкина // Ж.-П. Сартр в настоящем времени: автобиографизм в литературе, философии и политике: материалы международной конференции в Санкт-Петербурге 8–9 июня 2005 года: сб. статей. — СПб., 2006. — С. 54–68.

60. Орлов, М. Ю. Textoобразующая ирония в русской и англоязычной прозе: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Орлов Михаил Юрьевич. — Саратов, 2005. — 20 с.

61. Паскаль, Б. Мысли / Б. Паскаль; перевод с фр. О. Хомы. — М.: REFL-book, 1994. — 523 с.

62. Пахсарьян, Н. Т. Мишель де Монтень [Электронный ресурс] / Н. Т. Пахсарьян // Французская литература XVII–XVIII вв. Биографии и произведения

французских авторов. Статьи по французской литературе XVII–XVIII вв. — 2011. — 24 декабря. — URL: [<http://natapa.msk.ru/bibliograficheskiy-ukazatel/mishel-demonen.html>] (дата обращения 25.02.2017)

63.Пигров, К. С. Интимный дневник как «простая вещь» / К. С. Пигров // Вестник Самарской гуманитарной академии. — 2008. — № 1. — С. 64–78.

64.Походня, С. И. Языковые средства и виды реализации иронии / С. И. Походня. — Киев: Наукова думка, 1989. — 128 с.

65.Пушкин, А. С. Евгений Онегин / А. С. Пушкин. Собрание сочинений в 3 т. — М.: Художественная литература, 1986. — Т. 2. — с. 186–353.

66.Разумова, А. О. Писательское становление автобиографического героя в «Словах» Ж.-П. Сартра / А. О. Разумова // Вестник ТГПУ. — 2015. — №10 (163). — С. 146–149.

67.Руссо, Ж.-Ж. Исповедь / Ж.-Ж. Руссо; перевод с фр. — М.: Захаров, 2004. — 704 с.

68.Рындин, С. Б. Фигуры автобиографического субъекта в сюрреалистической и экзистенциалистической прозе: «Возраст мужчины» М. Лейриса, «Слова» Ж.-П. Сартра: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Рындин Сергей Борисович. — СПб, 2005. — 180 с.

69.Сартр, Ж.-П. Бытие и Ничто. Опыт феноменологической онтологии / Ж.-П. Сартр; перевод с фр. В. Колядко. — М.: АСТ, 2009. — 925 с.

70.Сартр, Ж.-П. Дневники странной войны (сентябрь 1939 — март 1940) / Ж.-П. Сартр; перевод О. Волчек и С. Фокина. — СПб: «Владимир Даль», 2002. — 813 с.

71.Сартр, Ж.-П. За закрытыми дверями / Ж.-П. Сартр; перевод с фр. Л. Каменской // Слова. Пьесы. — М.: АСТ, 2007. — С. 275–317.

72.Сартр, Ж.-П. Заметки по этике / Ж.-П. Сартр; перевод с фр. С. Исаева // Этическая мысль. Выпуск 9: сб. статей. — М., 2009. — С. 168–176.

73.Сартр, Ж.-П. К театру ситуаций / Ж.-П. Сартр; перевод с фр. С. Исаева // Как всегда — об авангарде: антология французского театрального авангарда. — М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992. — С. 92–94.

74.Сартр, Ж.-П. Мухи / Ж.-П. Сартр; перевод с фр. Л. Зониной. Слова. Пьесы. — М.: АСТ, 2007. — С. 161–236.

75.Сартр, Ж.-П. Почему я отказался от премии / Ж.-П. Сартр; перевод с фр. // За рубежом. — 1964, 6 ноября. — № 45(230). — С. 23.

76.Сартр, Ж.-П. Проблемы метода. Статьи / Ж.-П. Сартр; перевод с фр. — М.: Академический Проект, 2008. — 222 с.

77.Сартр, Ж.-П. Слова / Ж.-П. Сартр; перевод с фр. Ю. Яхниной. Слова. Пьесы. — М.: АСТ, 2007. — С. 7–158.

78.Сартр, Ж.-П. Экзистенциализм — это гуманизм / Ж.-П. Сартр; перевод с фр. А. Санина // Сумерки богов. — М.: Политиздат, 1990. — С. 319–344.

79.Сартр, Ж.-П. Что такое литература? / Ж.-П. Сартр; перевод с фр. Н. Полторацкой. Что такое литература? Слова. — Мн.: ООО «Попурри», 1999. — С. 6–258.

80.Сент-Бёв, Ш. О. де. Литературные портреты. Критические очерки / Ш. О. де Сент-Бёв; перевод с фр. А. Андреса и И. Лихачева. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1970. — 585 с.

81.Сидоров, А. Н. Жан-Поль Сартр и либертарный социализм во Франции / А. Н. Сидоров. — Иркутск: Издательство Иркутского государственного технического университета, 2006. — 102 с.

82.Словарь литературоведческих терминов / под. ред. Л. И. Тимофеева, С. В. Тураева. — М.: Просвещение, 1974. — 509 с.

83.Старобинский, Ж. Поэзия и знание. История литературы и культуры. В 2 т. / Ж. Старобинский; перевод с фр. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — Т. 1. — 496 с.

84.Субботина, Г. А. Психологизм М. Пруста и Ж.-П. Сартра в «повествованиях о личности»: «В поисках утраченного времени», «Тошнота», «Слова»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Субботина Галина Александровна. — Чебоксары, 2003. — 239 с.

85.Таганов, А. Н. Автобиографизм в творчестве Марселя Пруста и Жан-Поля Сартра / А. Н. Таганов // Ж.-П. Сартр в настоящем времени: автобиографизм

в литературе, философии и политике: материалы международной конференции в Санкт-Петербурге 8–9 июня 2005 года: сб. статей. — СПб., 2006. — С. 134–148.

86.Тартаковский, А. Г. Русская мемуаристика XVIII — первой половины XIX в.: от рукописи к книге / А. Г. Тартаковский. — М.: Наука, 1991. — 286 с.

87.Толковая Библия. Евангелие от Иоанна [Электронный ресурс] / Интернет-версия под общ. ред. Его Преосвященства Александра (Милеанта) Епископа Буэнос-Айресского и Южно-Американского. — 2004. — URL: [http://www.mpsda.ru/data/245/629/1234/Еv%20от%20Ioanna.pdf] (дата обращения 25.02.2017)

88.Тузова, Т. М. Жан-Поль Сартр / Т. М. Тузова. — Мн.: Книжный дом, 2009. — 256 с.

89.Фокин, С. Л. Автопортрет философа на фоне войны: Жан-Поль Сартр и его дневники / С. Л. Фокин // Жан-Поль Сартр. Дневники странной войны (сентябрь 1939 — март 1940). — СПб: «Владимир Даль», 2002. — С. 758–813.

90.Филиппов, Л. И. Философская антропология Жана-Поля Сартра / Л. И. Филиппов. — М: Наука, 1977. — 286 с.

91.Хазанов, Б. Дневник сочинителя / Б. Хазанов // Вопросы литературы, — 1999. — № 1. — С. 176–188.

92.Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер; перевод с нем. В. Бибихина. — Харьков: «Фолио», 2003. — 503 с.

93.Чистяков, А. Н. «Мысли» Паскаля и жанр апологии / А. Н. Чистяков // «Известия Российского Государственного Педагогического Университета им. А. И. Герцена (общественные и гуманитарные науки)». — 2008. — №12 (85). — С. 303–308.

94.Чулюкина, М. Г. Дневник как жанр публицистики: предметно-функциональные особенности: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.10 / Чулюкина Марина Геннадиевна. — Казань: Казанский государственный университет им. В.И. Ульянова-Ленина, 2009. — 22 с.

95. Шервашидзе, В. В. Жан-Поль Сартр / В. В. Шервашидзе. Западноевропейская литература XX века. — М.: Флинта, Наука, 2010. — С. 170–177.

96. Юровская, Э. П. Жан-Поль Сартр: жизнь, философия, творчество / Э. П. Юровская. — СПб.: Петрополис, 2006. — 128 с.

97. Allet, N.; Jenny, L. L'autobiographie. Méthodes et problèmes [Online] / N. Allet; L. Jenny. — Genève: Département de Français moderne de l'Université de Genève. — 2005. — URL: [https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autobiographie/abinteg.html] (Accessed 25 January 2017)

98. Amiel, H.-F. Journal intime. En 12 volumes / H.-F. Amiel. — Lausanne: L'Âge d'homme, 1976. — Volume 1 (1839–1851). — 1246 p.

99. Anselmini, J.; Aucagne, J. Présentation / J. Anselmini; J. Aucagne // Recherches & Travaux. — 2007. — № 71. — P. 5–27.

100. Arnold, A.-J.; Piriou, J.-P. Genèse et critique d'une autobiographie: Les Mots de Jean-Paul Sartre / A.-J. Arnold; J.-P. Piriou. — Paris: Minard, 1973. — 64 p.

101. Barnes, H. Sartre's war diaries: prelude and postscript / H. Barnes // Sartre and existentialism. Sartre's Life, Times and Vision du Monde — New York; London: Routledge, 1997. — P. 95–113.

102. Barthes, R. Le degré zero de l'écriture / R. Barthes. — Paris: Seuil, 1972. — 187 p.

103. Baudouin, J.-M. De l'épreuve autobiographique / J.-M. Baudouin. — Berne: Éditions scientifiques internationales, 2010. — 541 p.

104. Beauvoir, S. de. Mémoires d'une jeune fille rangée / S. de Beauvoir. — Paris: Éditions Gallimard, 1958. — 368 p.

105. Beauvoir, S. de. Lettres à Sartre. En 2 volumes / S. de Beauvoir. — Paris: Éditions Gallimard, 1990. — Volume 1. — 400 p.

106. Benoît, D. Politiques de l'autobiographie chez Sartre / D. Benoît // Les Temps Modernes. — 2006. — № 641. — P. 149–167.

107. Blanchot, M. *L'espace littéraire* / M. Blanchot. — Paris: Éditions Gallimard, 1955. — 376 p.

108. Bloch-Michel, J. *Jean-Paul Sartre, Prix Nobel malgré lui* / J. Bloch-Michel // *Liberté*. — 1964. — Volume 6, № 5 (35). — P. 396–400.

109. Bolduc, R. *Le journal comme dialogue. Réflexions sur l'écriture de soi et l'authenticité à partir des Carnets de la drôle de guerre de Sartre* / R. Bolduc // *Horizons philosophiques*. — 1999. — Volume 10, № 1. — P. 155–165.

110. Bors, E. *Traditionalisme et refus dans Les Mots de Sartre* / E. Bors // *Verbum*. — 2001. — № 2. — P. 419–426.

111. Boulé, J.-P. *Sartre, self-formation and masculinities* / J.-P. Boulé. — New York: Berghahn Books, 2005. — 228 p.

112. Bouvier, B. *Introduction et notices liminaires des essais critiques d'Henri-Frédéric Amiel* / B. Bouvier // *Amiel, H.-F. Essais critiques, publiés avec une introduction et des notices préliminaires, par Bernard Bouvier*. — Paris: Stock Delamain et Boutelleau, 1932. — P. 3–19.

113. Brombert, V. *Sartre et la biographie impossible* / V. Brombert // *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. — 1967. — Volume 19, № 1. — P. 155–166.

114. Bruss, E. W. *Autobiographical acts: the changing situation of a literary genre* / E. W. Bruss. — Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976. — 184 p.

115. Buisine, A. *Les Mots et les morts* / A. Buisine // *Lectures de Sartre*. — Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1986. — P. 17–39.

116. Burgelin, C. *Les Mots de Jean-Paul Sartre* / C. Burgelin. — Paris: Éditions Gallimard, 1994. — 211 p.

117. Burke, P. *Representations of the Self from Petrarch to Descartes* / Burke P // Porter R. *Rewriting the Self: histories from the Renaissance to the Present*. — London: Routledge, 1997. — P. 17–28.

118. *Catalogue génétique général des manuscrits de Jean-Paul Sartre* [Online]. — Institut des textes & manuscrits modernes. — URL: [<http://www.item.ens.fr/index.php?id=377200>] (Accessed 25 January 2017)

119.Cervais, Ch. Y a-t-il un deuxième Sartre? À propos de la Critique de la raison dialectique / Ch. Cervais // *Revue Philosophique de Louvain*. — 1969. — Volume 67, N° 93. — P. 74–103.

120. Charpentier, P.-F. La drôle de guerre des intellectuels français: 1939–1940 / P.-F. Charpentier. — Panazol: Lavauzelle-Graphic Éditions, 2008. — 426 p.

121.Chiantaretto, J.-F. De l'acte autobiographique: le psychanalyste et l'écriture autobiographique / J.-F. Chiantaretto. — Seyssel: Champ Vallon, 1995. — 293 p.

122.Chiantaretto, J.-F. Changement et auto-théorisation: un point de vue psychanalytique sur quelques enjeux de l'autobiographie chez Sartre / J.-F. Chiantaretto // *Tangence*. — 1993. — N° 42. — P. 80–99.

123.Cohen-Solal, A. Sartre, 1905–1980 / A. Cohen-Solal. — Paris: Éditions Gallimard, 1985. — 728 p.

124.Contât, M.; Deguy, J. Les Carnets de la drôle de guerre de Jean-Paul Sartre: effets d'écriture, effets de lecture / M. Contât ; J. Deguy // *Littérature*. — 1990. — Volume 80, N° 4. — P. 17–41.

125.Contât, M.; Rybalka, M. Les écrits de Sartre / M. Contât; M. Rybalka. — Chronologie, bibliographie commentée. — Paris: Éditions Gallimard, 1970. — 788 p.

126.Cormann, G. Posthume et politique: l'autobiographie de Sartre en Pléiade. À propos de Jean-Paul Sartre, *Les Mots* et autres écrits autobiographiques / G. Cormann // *L'Année sartrienne*. — 2011. — N° 25. — P. 102–105.

127.Daudet, A. La doulou / A. Daudet. — Paris: Éditions Mille et Une Nuits, 2002. — 78 p.

128.Deguy, J. Sartre: une écriture critique / J. Deguy. — Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2010. — 241 p.

129.Didier, B. Les écritures du moi / B. Didier // *Précis de la littérature européenne*. Sous la direction de B. Didier. — Paris: Presses Universitaires de France, 1998. — P. 453–463.

130.Doubrovsky, S. Autobiographiques: de Corneille à Sartre / S. Doubrovsky. — Paris: Presses Universitaires de France, 1988. — 167 p.

131. Doubrovsky, S. Fils / S. Doubrovsky. — Paris: Éditions Galilée, 1977. — 468 p.
132. Doubrovsky, S. Phallotexte et gynotexte dans *La Nausée*: Feuillet sans date / S. Doubrovsky // *Sartre et la mise en signe*. — Paris: Klincksieck, 1982. — P. 31–35
133. Doubrovsky, S. Sartre: autobiographie / autofiction / S. Doubrovsky // *Revue des sciences humaines*. — 2006. — № 224. — P. 17–26.
134. Dufief, P.-J. Les écritures de l'intime de 1800 à 1914. *Autobiographies, mémoires, journaux intimes et correspondances* / P.-J. Dufief. — Paris: Éditions Bréal, 2001. — 207 p.
135. Durand, J.-F. Le jeu de vivre. Une lecture des *Carnets de la drôle de guerre* / J.-F. Durand // *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. — 1998. — Volume 50, № 1. — P. 247–262.
136. Eakin, P. J. Jean-Paul Sartre: the boy who wanted to be a book / P. J. Eakin // *Fictions in autobiography. Studies in the art of self-invention*. — Princeton: Princeton University Press, 1985. — P. 126–180.
137. Ernaux, A. *Journal du dehors* / A. Ernaux. — Paris: Éditions Gallimard, 1995. — 120 p.
138. Ernaux, A. *La vie extérieure (1993–1999)* / A. Ernaux. — Paris: Éditions Gallimard, 2000. — 144 p.
139. Fleishman, A. *Figures of autobiography: The language of self-writing in victorian and modern England* / A. Fleishman. — Berkeley: University of California Press, 1983. — 486 p.
140. Gagnebin, B. Les fragments regetés du «Journal» d'Amiel / B. Gagnebin // *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. — 1965. — Volume 17, № 1. — P. 123–132.
141. Gagnebin, M. *Fascination de la laideur. La main et le temps* / M. Gagnebin. — Lausanne: L'Âge d'homme, 1978. — 389 p.
142. Galtier, B. *Le journal personnel: dialogues de solitaires* / B. Galtier // *Solitude: écriture et représentation*. Sous la direction d'André Siganos. — Grenoble: Université de Stendhal, 1995. — P. 189–198.

143. Gide, A. *Journal*. En 2 volumes / A. Gide. — Paris: Éditions Gallimard, 1996–1997. — 1749 p., 1650 p.

144. Girard, A. *Le journal intime et la notion de la personne* / A. Girard. — Paris: Université de Paris, 1963. — 638 p.

145. Girard, A. *Le journal intime, un nouveau genre littéraire* / A. Girard // *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. — 1965. — Volume 17, N° 1. — P. 99–109.

146. Green, A. *Des Mouches aux Mots* / A. Green // *La Déliaison. Psychanalyse, anthropologie et littérature*. — 1992. — P. 341–370.

147. Gusdorf, G. *Conditions et limites de l'autobiographie* / G. Gusdorf. — Berlin: Duncker & Humblot, 1956. — 18 p.

148. Gusdorf, G. *Les écritures du moi: lignes de vie I* / G. Gusdorf. — Paris: Éditions Odile Jacob, 1991. — 430 p.

149. Harvey, R. *Panbiographisme chez Sartre* / R. Harvey // *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*. — 1996. — T. 186, N° 3. — P. 369–382.

150. Hollier, D. *Politique de la prose. Jean-Paul Sartre et l'an quarante* / D. Hollier. — Paris: Éditions Gallimard, 1982. — 310 p.

151. Hugo, V. *Choses vues. Souvenirs, journaux, cahiers*. En 2 volumes / V. Hugo. — Paris: Éditions Gallimard, 1997. — 860 p., 1014 p.

152. Kauffmann, M. *Sartre et les livres: mémoire* / M. Kauffmann. — Villeurbanne: École nationale supérieure de bibliothécaires, 1982. — 33 p.

153. Kennel-Renaud, É. *Connaissance d'une œuvre. Jean-Paul Sartre. «Les Mots»* / É. Kennel-Renaud. — Paris: Éditions Bréal, 2002. — 126 p.

154. Kimball, R. *The war according to Sartre* / R. Kimball // *The New Criterion*. — 1985. — Volume 4. — P. 73.

155. Knee, Ph. *Sartre et la praxis littéraire* / Ph. Knee // *Laval théologique et philosophique*. — 1983. — Volume 39, N° 1. — P. 69–92.

156. Leak, A. *Jean-Paul Sartre* / A. Leak. — London: Reaktion Books, 2006. — 168 p.

157. Leak, A. On writing, reflection and authenticity in Sartre's «Carnets de la drôle de guerre» / Leak A. // *The modern language review*. — 1998. — Volume 93, № 4. — P. 972–984.

158. Lecarme, J. Les Mots de Sartre: un cas limite de l'autobiographie? / J. Lecarme // *Revue d'Histoire littéraire de la France*. — 1975. — № 6. — P. 1047–1066.

159. Lejeune, Ph. «Cher cahier...», Témoignages sur le journal personnel / Ph. Lejeune. — Paris: Éditions Gallimard, 1990. — 259 p.

160. Lejeune, Ph. L'atelier autobiographique de Sartre / Ph. Lejeune // *Twenty years of french literary criticism*. — Birmingham: Summa Publications, 1994. — P. 3–16.

161. Lejeune, Ph. L'Autobiographie en France / Ph. Lejeune. — Paris: Armand Colin, 1998. — 216 p.

162. Lejeune, Ph. Le pacte autobiographique / Ph. Lejeune. — Paris: Seuil, 1975. — 381 p.

163. Lejeune, Ph. Les Brouillons de soi / Ph. Lejeune. — Paris: Seuil, 1998. — 426 p.

164. Lejeune, Ph. Sartre et l'autobiographie parlée / Ph. Lejeune. *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*. — Paris: Le Seuil, 1980. — P. 161–172.

165. Lejeune, Ph.; Bogaert C. *Le journal intime: histoire et anthologie* / Ph. Lejeune; C. Bogaert. — Paris: Textuel, 2006. — 496 p.

166. Leleu, M. *Les journaux intimes* / M. Leleu. — Paris: Presses Universitaires de France, 1952. — 351 p.

167. Louette, J.-F. *La main extime de Sartre* / J.-F. Louette // *Les Mots et autres écrits autobiographiques*. — Paris: Éditions Gallimard, 2010. — P. XI–LIII.

168. Louette, J.-F. *Les Mots* / J.-F. Louette // J.-P. Sartre. *Les Mots et autres écrits autobiographiques*. — Paris: Éditions Gallimard, 2010. — P. 1271–1308.

169. Louette, J.-F. *Revanches de la bêtise dans L'Idiot de la famille* / J.-F. Louette // *Recherches & Travaux*. — 2007. — 71. — P. 29–48.

170. Louette, J.-F. *Silences de Sartre* / J.-F. Louette. — Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2002. — 364 p.

171.Louette, J.-F. Sur l'engagement sartrien / J.-F. Louette // Les Temps Modernes. — 1996, № 587. — P. 70–99.

172.Man, P. de. Autobiography as de-facement / P. de Man // MLN. — Volume 94. № 5. — Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1979. — P. 919–930.

173.Martel, F. La fin de l'innocence / F. Martel // Magazine littéraire (Dossier Sartre). — 2000. — № 384. — P. 36–38.

174.Marty, E. L'écriture du jour. Le Journal d'André Gide / E. Marty. — Paris: Seuil, 1985. — 223 p.

175.May, G. L'autobiographie / G. May. — Paris: Presses Universitaires de France, 1979. — 229 p.

176.Méaux, D.; Vray, J.-B. Traces photographiques, traces autobiographiques / D. Méaux; J.-B. Vray. — Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 2004. — 272 p.

177.Misch, G. A History of autobiography in antiquity / G. Misch. — Cambridge: Harvard University Press, 1951. — 706 p.

178.Olney, J. Metaphors of Self / J. Olney. — Princeton: Princeton University Press, 1972. — 360 p.

179.Pacaly, J. Sartre au miroir, une lecture psychanalytique de ses écrits biographiques / J. Pacaly. — Paris: Klincksieck, 1980. — 472 p.

180.Peneff, J. Autobiographie, histoire et sociologie / J. Peneff. — Nantes, 1984. — 280 p.

181.Peneff, J. Le mythe dans l'histoire de vie / J. Peneff // Société. — 1988. — № 18. — P. 8–14.

182. Peyre, H. Literature and sincerity / H. Peyre. — New Haven; London: Yale University Press, 1963. — 362 p.

183.Pilling, J. Autobiography and imagination: studies in self-scrutiny / J. Pilling. — London: Routledge, 2015. — 190 p.

184.Porter, R. Rewriting the Self: histories from the Renaissance to the present / R. Porter. — London: Routledge, 1997. — 283 p.

185.Poulet, G. Entre moi et moi: essais critiques sur la conscience de soi / G. Poulet. — Paris: José Corti, 1977. — 277 p.

186. Pourquoi et comment Sartre a écrit «Les Mots». Genèse d'une autobiographie. Sous la direction de M. Contât. — Paris: Presses Universitaires de France, 1996. — 500 p.

187. Priest, S. The Self / S. Priest. Jean-Paul Sartre: basic writings. — New York and London: Routledge, 2001. — 148–162 p.

188. Robin, R. L'auto-théorisation d'un romancier: Serge Doubrovsky / R. Robin // Études françaises. — 1997. — Volume 33, № 1. — P. 45–59.

189. Rousset, J. Le lecteur intime. De Balzac au journal / J. Rousset. — Paris: José Corti, 1986. — 220 p.

190. Sartre, J.-P. Critique de la raison dialectique / J.-P. Sartre. — Paris: Éditions Gallimard, 1960. — 759 p.

191. Sartre, J.-P. Entretien avec Madeleine Chapsal, 5 janvier 1960 // J.-P. Sartre. Les Mots et autres écrits autobiographiques. — Paris: Éditions Gallimard, 2010. — P. 1249–1253.

192. Sartre, J.-P. Entretiens sur moi-même. Autoportrait à soixante-dix ans // J.-P. Sartre. Situations X. — Paris: Éditions Gallimard, 1976. — P. 91–226.

193. Sartre, J.-P. Gide vivant // J.-P. Sartre. Situations IV. — Paris: Éditions Gallimard, 1964. — P. 85–89.

194. Sartre, J.-P. L'écrivain et sa langue / J.-P. Sartre // Revue d'esthétique. — 1965. — № 3–4. — P. 306–334.

195. Sartre, J.-P. Les lettres au Castor et à quelques autres. En 2 volumes / J.-P. Sartre. — Paris: Éditions Gallimard, 1983. — Volume I. — 520 p.

196. Sartre, J.-P. Les portraits // J.-P. Sartre. Les Mots et autres écrits autobiographiques. — Paris: Éditions Gallimard, 2010. — P. 1007–1150.

197. Sartre, J.-P. Matérialisme et révolution // J.-P. Sartre. Situations III. — Paris: Éditions Gallimard, 1949. — P. 155–160.

198. Sartre, J.-P. Présentation des Temps Modernes / J.-P. Sartre. Situations II. — Paris: Éditions Gallimard, 1948. — P. 7–30.

199. Sartre, J.-P. Relecture du carnet I // J.-P. Sartre. Les Mots et autres écrits autobiographiques. — Paris: Éditions Gallimard, 2010. — P. 1363–1390.

- 200.Sartre, J.-P. Situations IV / J.-P. Sartre. — Paris: Éditions Gallimard, 1964. — 511 p.
- 201.Sartre, J.-P. Sur L'Idiot de la famille // J.-P. Sartre. Situations X. — Paris: Éditions Gallimard, 1976. — P. 91–115.
- 202.Schwartz, Th. J.-P. Sartre et le marxisme. Reflexion sur la Critique de la raison dialectique / Th. Schwartz. — Lausanne: l'Âge d'homme, 1976. — 157 p.
- 203.Seriven, M. The war diary as autobiography: Sartre 1939–40 / M. Seriven // *Autobiography and the existential Self: studies in modern french writing*. — Liverpool: Liverpool University Press, 1995. — P. 9–24.
- 204.Simont, J. Carnets de la drôle de guerre (Septembre 1939 — Mars 1940). Notice / J. Simont // J.-P. Sartre. *Les Mots et autres écrits autobiographiques*. — Paris: Éditions Gallimard, 2010. — P. 1363–1390.
- 205.Smith, A. Sartre: Les Mots sous l'éclairage des Lettres au Castor / A. Smith // *Études littéraires*. — 1984. — Volume 17, № 2. — P. 333–355.
- 206.Smyth, E. Autobiography, contingency, selfhood: a reading of Les Mots / E. Smyth // *Autobiography and the existential Self: studies in modern french writing*. — Liverpool: Liverpool University Press, 1995. — P. 25–38.
- 207.Starobinski, J. La relation critique / J. Starobinski. — Paris: Éditions Gallimard, 2001. — 420 p.
- 208.Starobinski, J. Le style de l'autobiographie / J. Starobinski // *Poétique*. — 1970. — № 3. — P. 257–265.
- 209.Starobinski, J. Rousseau: la transparence et l'obstacle / J. Starobinski. — Paris: Éditions Gallimard, 1971. — 457 p.
- 210.Stendhal. Journal / Stendhal. — Paris: Éditions Gallimard, 2010. — 1280 p.
- 211.Sturrock, J. A Farewell to fine writing: Sartre's «Les Mots» / J. Sturrock // *Scripta III*. — 1985. — № 4. — P. 179–198.
- 212.Sturrock, J. Private Sartre / J. Sturrock // *London Review of Books*. — 1985. — Volume 7, № 2. — P. 19–20.
- 213.Teroni, S.; Sportelli, S. Écriture de soi et quête de l'authenticité / S. Teroni; S. Sportelli // *Études Sartriennes*. — 1990. — № 4. — P. 153–169.

214. Tournier, M. *Journal extime* / M. Tournier. — Paris: La Musardine, 2002. — 236 p.

215. Wagner, P. La notion d'intellectuel engagé chez Sartre [Online] / Wagner P. // *Le Portique*, Archives des Cahiers de la recherche. — 2003. — Cahier 1. — URL: [<http://leportique.revues.org/381>] (Accessed 25 January 2017)

216. Walsh, F. Lecture, écriture de soi et engagement de l'écrivain. Autour de Sartre lecteur du *Journal de Gide* durant la drôle de guerre / F. Walsh // *Politiques de la littérature*. — 2014. — Volume 35. — P. 75–99.