

Тесно связанный с ведущими мотивами стихотворения мотив смерти также развивается нетипично. В системе фетовских стихотворений о смерти физическая кончина сменяется продолжением жизни духовной сущности в прекрасном потустороннем мире. Здесь же воскресший взывает:

Вернись же, смерть, поторопись принять
Последней жизни роковое бремя.
А ты, застывший труп земли, лети,
Неся мой труп по вечному пути!

По словам Б.В. Никольского, «это поразительное стихотворение по философской глубине замысла и неотразимо убедительному реализму выполнения принадлежит к числу величайших лирических произведений вообще» (5, с. ХСVI-ХСVII).

Литература

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
2. См., например: Сухих И. Мир Фета: мгновение и вечность // Звезда. – 1995. – № 11; Николина Н.А. «Прямо смотрю я из времени в вечность...» (О стихотворении А. Фета «Теперь») // Русский язык в школе. – 2002. – № 6; Маркслова О. Поэтичность мгновения в лирике А. Фета // Русский язык и литература для школьников. – 2004. – № 3.
3. Паустовский К.Г. Старая рукопись // Известия. – 1961. – 1 мая.
4. Шеншина В.А. А.А. Фет как метафизический поэт // А.А. Фет. Поэт и мыслитель: сб. науч. тр. – М.: Изд-во ИМЛИ РАН, 1999.
5. Никольский Б.В. Основные элементы лирики Фета // Фет А.А. Полн. собр. стихотворений: в 3 т. Т. I. – СПб., 1901.
6. Шеншина В.А. А.А. Фет-Шеншин. Поэтическое мирозерцание. – М., 2003.

А.И. Верхоzin

аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Иркутского государственного университета
г. Иркутск

«Читатель» в ранних произведениях А.П. Чехова (наблюдения над повествовательными приемами)

Статья посвящена повествовательным приемам А.П. Чехова, направленным на читательское восприятие. Эти особенности программируют отзыв читателя, поскольку они апеллируют к воображению, заставляют его работать, воздействуют на эмоции и т.д. Чехов использует эти приемы намеренно, с целью создания «объективного повествования», но они становятся частью не только авторской повествовательной манеры, но и новых для литературы XIX века принципов повествования. Корни новой повествовательной манеры уходят в специфику массовой литературы, в русло которой начинал Чехов.

A.I. Verhozin

«The reader» in the stories by «early» Chehov (Observations over narrative techniques)

The thesis deals with textual features turned to reader's perception. These features force reader to respond to, because they connect to reader's imagination, compel it to work, inspire feelings etc. Chehov uses these features intentionally for effecting «objective writing». They became techniques of his author's method and modern for 19-th century Russian Literature principles of narrative discourse. This method caused by 19-th century humor magazines journalism.

Коммуникативная природа произведений А.П. Чехова до сих пор изучена недостаточно. Исследователи уделяют внимание в основном образу автора. В новой работе «Проблемы коммуникации у Чехова» (1) А.Д. Степанов останавливается на коммуникации между персонажами Чехова и диалоге «автор-персонаж». Процесс коммуникации во всей коммуникативной цепи учитывают нарратологические работы В. Шмида (2), однако он изучает событийность прозы и сами повествовательные приемы. Признавая важность учета коммуникативной цепи в качестве значимого контекста литературоведческого произведения, мы считаем необходимым остановиться на одном из звеньев этой цепи – «читателе». Вслед за В. Изером, С. Фишем, У. Эко и В. Шмидом под «читателем» мы понимаем комплекс повествовательных приемов (техник), с помощью которого реальный автор вступает в диалог с

реальным читателем. По нашему мнению, технологически именно в этом понимании заключается рациональное зерно, объединяющее различные позиции исследователей.

Критики-современники Чехова наблюдали одновременно «серость и незначительность героев и событий», мелкотемье, обвиняли писателя в политическом и социальном индифферентизме и в то же время все как один говорили о «талантливости и свежести» этих произведений (3).

Оставив принципиальные политические и эстетические разногласия критиков с автором, мы можем утверждать, что первые профессиональные читатели Чехова попали под особое эстетическое воздействие его произведений. Столетие спустя В.Я. Линков описал ощущение человека, столкнувшегося с чеховским текстом, так: «Открывая Чехова после Толстого и Достоевского, читатель попадает в совершенно иной мир: вместо целостного и гармоничного – раздробленный и порой хаотичный; находит там вместо глубокой веры сомнение и скептицизм; вместо живых убеждений героев – мертвые догмы и иллюзии; вместо солидарности – раздробленность и одиночество» (4, с.133).

Этот хаотичный, опровергающий сложившиеся литературные традиции мир строился с помощью новых повествовательных приемов. Исследователи, которые занимаются повествованием (5), выделяют неясность позиции повествователя/рассказчика в произведениях Чехова, ставят вопрос о «проблематичности события» (6) в этих произведениях. Отсутствие важных для реалистической прозы XIX в. элементов тем не менее не влияет на силу воздействия произведений. Кажется, она только увеличивается.

Причиной такого впечатления становится, вероятно, явление, отмеченное В. Изером (7) и У. Эко (8), – отсутствие знака/ значения/ шаблона/ клише/ привычной схемы и т.д. – там, где он должен быть, уже сам по себе воздействует на читателя. Возможно, что и сам Чехов понимал этот принцип. В одном из писем он говорил, что рассчитывает на воображение читателя, полагая, что «недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам». Однако сами по себе лакуны являются только элементом повествования, совместно с другими повествовательными техниками они создают текст, который комплексно воздействует на читателя. В данном конкретном случае они участвовали в создании принципиально нового языка для современной литературной традиции. Новация в повествовании Чехова заключалась в ином способе общения с читателем. Для Чехова было важно не рассказать о значимом явлении, не описать его, а с помощью авторских манипуляций столкнуть читателя и текст, внушить ему некое ощущение.

В подтверждение нашей гипотезы можно привести факты из переписки Чехова с его корреспондентами-литераторами (9), например, письмо-рецензию Чехова А.В. Жиркевичу: «Описание природы должно быть, прежде всего, картинно, чтобы читатель, прочитав и закрыв глаза, сразу мог вообразить себе изображенный пейзаж...».

Стимулирование воображения – важный элемент формирования «читателя» – становится для Чехова принципом литературной работы. Читая, например, как умирает доктор Рагин, мы как будто сами ощущаем эту смерть. «Под вечер Андрей Ефимыч умер от апоплексического удара. Сначала он почувствовал потрясающий озноб и тошноту; что-то отвратительное, как казалось, проникая во все тело, даже в пальцы, потянуло от желудка к голове и залило глаза и уши. Позеленело в глазах. Андрей Ефимович понял, что ему пришел конец, и вспомнил, что Иван Дмитриевич, Михаил Аверьяныч и миллионы людей верят в бессмертие. А вдруг оно есть? Но бессмертия ему не хотелось, и он думал о нем только одно мгновение. Стадо оленей необыкновенно красивых и грациозных, о которых он читал вчера, пробежало мимо него; потом баба протянула к нему руку с заказным письмом... Сказал что-то Михаил Аверьянович. Потом все исчезло, и Андрей Ефимыч забылся навеки».

Тезис автора «Под вечер Андрей Ефимыч умер...» – слова повествователя, которые говорят о реальном событии, переходят в демонстрацию физиологических позывов героя. Поскольку к 19 главе Рагин теряет волю к жизни (Ср. «Но теперь ему было все равно. Он не ел, не пил, лежал неподвижно и молчал»), эти физиологические переживания – единственный ключ к пониманию того, что происходит. Прием субъективации (10) («Сначала он почувствовал... позеленело в глазах») заставляет читателя столкнуться с чем-то, что полностью подавляет тело и разум Рагина. Это явление маркируется в произведениях Чехова местоимениями «кто-то», «что-то» или «нечто» и обычно связано с неприятными, резкими физиологическими действиями,

которые овладевают героем. Например, Асорин («Жена») так чувствует угрызения совести, Старцев («Ионыч») – ощущает неправильность выбора и т.д. Явление не названо, а значит, оно – тайна и для Рагина, и для повествователя, и для читателя. Этот субъект связан с инфернальным миром уже тем, что ему нет названия в тексте. А инфернальный мир, за редким исключением, вызывает эмоции страха. Физиология придает ему неприятную образность («что-то отвратительное» здесь рифмуется с позеленением в глазах). С другой стороны, автор уже сказал, что эта тайна связана с темой смерти.

Таким образом, читатель сталкивается с тайной смерти, а физиологические страдания героя вызывают эмоцию сопереживания. Катарсис от столкновения с тайной смерти только усиливает это сопереживание, и тут повествователь подводит нас к вопросу о бессмертии. Косвенная речь («вспомнил, что...») переходит в риторический вопрос героя («А вдруг оно есть?»). Эта кульминационная точка – последнее прозрение героя, которое уже переживается совместно с читателем. Дальше повествователь берет инициативу в свои руки и разрушает иллюзию сопричастности с помощью противопоставления («Но бессмертия ему не хотелось...»), и теперь перед нами только галлюцинации уходящего сознания Рагина. Причем, поскольку речь всезнающего повествователя объективна, эти галлюцинации воспринимаются как реальные картины, хотя оленям, бабе с письмом и Михаилу Аверьянычу просто неоткуда взяться в пространстве больничной палаты. Но читатель уже во власти увядающего сознания Рагина и такие мелочи его не интересуют. Абзац завершается подтверждением реальности происходящего: «Андрей Ефимыч забылся навеки».

Мы видим, как различные повествовательные приемы создают единое впечатление, которое является значимым элементом нового коммуникативного пространства произведений Чехова. Это впечатление и есть «читатель».

Специфика массовой литературы, в русле которой начинал Чехов, заключается в отношении к текстам как к товару, который должен быть продан сначала редакции, а затем читателю. Автор должен писать то, что требует, и так, как требует редакционная политика изданий, которая отражает чаяния читателей. С другой стороны, как указывал Ю. М. Лотман, читатель массовой литературы «не настроен на усложнение структуры своего сознания до уровня определенной информации – он хочет ее получить» (11, с. 825) в знакомом виде на знакомом языке, а значит, причиной является и сама природа массовой литературы. Ориентация на реального читателя в раннем творчестве входит в узус чеховского повествования и формирует «читателя» как повествовательный комплекс.

Посмотрим, каким образом жесткие рамки массовой литературы формировали поэтику А. П. Чехова: от простейшего способа говорить на языке предполагаемой аудитории до изобретения специфических приемов по захвату читательского внимания.

Как отметил А. П. Чудаков, для массовой литературы 1880-х гг. была характерна активная позиция рассказчика, которая выражалась в особых формах повествования: восклицания, вопросы, обращения, самохарактеристики рассказчика, перебивы повествования и т.д. (12, с. 16). Примеры такого вида повествования в избытке и в ранних рассказах Чехова, где действует и повествователь, и рассказчик. Рассмотрим некоторые из них.

В ранней прозе Чехова мы можем найти прямые обращения автора-рассказчика к аудитории: «Знаете что, девицы и вдовы? Не выходите вы замуж за этих артистов!..» («Жены артистов»). Эти обращения, включенные в речевую стихию рассказчика, призваны показать, что автор находится на одном уровне с героем и читателем, они должны помочь установить с читателем особые доверительные отношения, как, например, в рассказе «Пропавшее дело»: «Теперь лежу я на кровати, кусаю подушку и бью себя по затылку. За душу скребут кошки... Читатель, как поправить дело?».

Позиция повествователя исключает прямое общение к читателям, поэтому здесь те же эффекты проступают в завуалированном виде восклицаний и резюме. «Это перед свадьбой... А что будет после свадьбы, я полагаю, известно не одним только пророкам да сомнамбулам» («Перед свадьбой»).

Восклицания акцентируют внимание читателя на тексте так же, как и прямые обращения. Тем более что в большинстве случаев повествователь в них либо обращает внимание читателя на необычное, на парадоксальный поворот сюжета или явления, либо ищет его сочувствия и понимания. Организуется это с помощью вопросительных предложений «Не правда ли?».

вводных слов «Похоже...», «Конечно» и т.д. Таким образом, автор организует повествование с мыслями читателя: он как будто заранее с ним согласен.

Массовая литература требует от автора актуальности, злободневности и сиюминутности. Именно поэтому произведения Чехова в этот период изобилуют аллюзиями на актуальные общественные события (в том числе литературные и театральные), в них упоминаются имена известных деятелей: Мальтус, Цитович, Таннер, Сара Бернар; Виктор Гюго, Жюль Верн и Эжен Сю; названия журналов и произведений: «Новое время», «Стрекоза», «Развлечения», «Братья Карамазовы»; городских общественных заведений: Салон Варьете и т.д. Все эти названия на слуху и именно поэтому «цепляют» внимание читателя. Чехов, без сомнения, учитывал этот важный фактор. В одном из писем Лейкину он, например, просит редактировать его произведения согласно этому принципу «Про Мясницкого не вычеркивайте. Его пьеса в Москве составляет вопрос дня. Про любителей тоже – они составляют половину Москвы и все прочтут». Но принцип узнавания, присущий малой литературе, у Чехова получает новое наполнение.

Так, в описании чувств главного героя рассказа «За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь» майора Щелколобова появляется топоним Карс: «...в груди происходила такая возня и стукотня, какой майор и под Карсом не видал и не слышал». Турецкая крепость Карс, взятая русскими войсками в 1878 г., в данном случае окружена ореолом славы. В русско-турецкую кампанию 1877-1878 гг. Россия не только выиграла войну у заклятого врага, но и выступила как освободительница балканских народов, прежде всего Сербии и Болгарии. Таким образом, упоминание крепости дает комплекс патриотических и героических коннотаций. Этот положительный образ получает комическое осмысление, когда то, что мы узнаем о майоре (жена назвала его «бараном»), оказывается правдой. Герой, решивший поучить жену, оказывается едва не избит женой, «любовь» майора не проходит проверки.

В.Б. Катаев в недавней монографии называет в качестве одного из принципов массовой литературы 1870-1880-х гг. комический эффект нонсенса: «Очевидно, доведение до нелепости какого-либо утверждения или изложение с невинным видом вопиющей бессмыслицы позволяло наиболее наглядно и кратко представить суть изобличаемого явления» (13, с.82). Нонсенс сам по себе является активной позицией автора. Но здесь он преобразует принцип узнавания и делает его существенным элементом повествования, несущим дополнительные смыслы. Аналогичная трансформация происходит с пародиями Чехова. Наряду с такими пародиями, как «Летающие острова», «Беседа пьяного с трезвым чертом», «Тысяча одна страсть, или Страшная ночь», где комически преобразуются самые известные литературные произведения того времени (14), особняком стоит рассказ «За яблочками».

Чехов совмещает трагикомичную историю о барине, который заставил влюбленных, таскающих яблоки из его сада, высечь друг друга, с пародией на роман Эжена Сю «Вечный жид». Читатель, знакомый с текстом романа, должен понять это с самых первых строк. Ср. «Поясом вечных снегов оковал Северный Ледовитый океан пустынные берега Сибири и Северной Америки, там, где лежат границы двух континентов: только узкий Берингов пролив разделяет их». «Между Понтом Эвксинским и Соловками, под соответственным градусом долготы и широты, на своем черноземе с давних пор обитает помещичек Трифон Семенович».

На этом, в общем, сходство между авантюрным социальным романом Э. Сю и рассказом Чехова заканчивается. Имя французского беллетриста оказывается нужным автору не только для того, чтобы юмористически более рельефно изобразить героя устами рассказчика, но и характеризовать самого рассказчика, а также внести дополнительный пародийный компонент. «Чтобы вместить всего Трифона Семеновича с руками и ногами, нужно просидеть над писанием по крайней мере столько, сколько просидел Евгений Сю над своим толстым и длинным "Вечным жидом"... Я не коснусь... ниже прогулок его верхом по деревне в костюме времени Каина и Авеля...», – говорит рассказчик о Трифоне Семеновиче.

Рассказчик предлагает читателю историю о барине-самодуре, представляя его «скотиной». Но при этом рассказчик – сосед этого помещика – обыватель, который пишет пасквиль, в том числе и с корыстной целью: «Он, будучи человеком понимающим, согласится со мною вполне, да, пожалуй, еще пришлет мне осенью от щедрот своих десятков антоновских яблочков за то, что я его длинной фамилии по миру не пустил, а ограничился на этот раз одними только именем и отчеством». Стилизуя вступление пасквиля под известный современный текст, нарочито

сложно строя фразы, рассказчик «умничает». Это «умничание» смешно само по себе, однако автор подчеркивает невежество своего персонажа, который, например, не чувствует неуместности совмещения образов Евы (на фабульном уровне) и Дульцинеи (в речевой стихии) в «крестьянской девке»: «На окраине сада, под старой ветвистой яблоней, стояла крестьянская девка и жевала; подле нее на коленях ползал молодой широкоплечий парень и собирал на земле сбитые ветром яблоки; незрелые он бросал в кусты, а спелые любовно подносил на широкой серой ладони своей Дульцинее. Дульцинея, по-видимому, не боялась за свой желудок и ела яблочки не переставая и с большим аппетитом... Парень приподнялся, подпрыгнул, сорвал с дерева одно яблоко и подал его девке. Но парню и его девке, как и древле Адаму и Еве, не посчастливилось с этим яблочком».

Автор словами рассказчика переводит библейский миф о Первотворении в бытовую план. Антиклерикальный пафос романа Эжена Сю, при этом, может быть, учитывается, но не используется. Чехов преображает этот миф юмористически, сравнивая героев рассказа с библейскими персонажами.

В свою очередь, эти образы активизируют читательское внимание. С другой стороны, ролевое отстранение в область рассказчика позволяет автору применять первичные речевые жанры, которые в большей степени способны вызвать в читателе эмоциональные переживания. Таким образом, с помощью рассказчика Чехов подвергает тотальному осмеянию библейский миф о грехопадении, романы Эжена Сю, речевую стихию рассказчика, а также высказывается на социально значимую, острую тему, при этом оказываясь в стороне. В читательском же сознании все эти планы совмещены.

Со временем повествовательные приемы становятся изощреннее. В поиске языка, который делал бы высказывание успешным, Чехов вырабатывает повествовательную манеру, чтобы решать собственные задачи. Эти приемы, как писал В.В. Прозоров, «активно провоцируют непосредственные ответные эмоциональные и интеллектуальные реакции переживания и напряжения» (15, с.73). Уже в ранней прозе они обращают на себя внимание. Несмотря на то, что активная авторская позиция, как отмечал А.П. Чудаков, «общая черта повествовательной манеры литераторов самых различных стилистических ориентаций» (12, с.16), активная позиция Чехова усложняется и становится условием для возникновения новой повествовательной манеры. Эта повествовательная манера обращала на себя внимание, оживляла приемы юмористической поэтики. Автор, наблюдая героев с разных точек зрения, нагружал их новыми смыслами. Современники заметили этот особый психологизм (16, с.94) Чехова уже в ранних рассказах. С ростом мастерства приемы усложняются и становятся инструментами для создания совершенно особого «сгущенного» повествования, которое мы наблюдаем во всех поздних произведениях Чехова.

Литература

1. Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у А.П. Чехова. – М.: Языки славянской культуры, 2005.
2. Шмид В. Проза как поэзия. – СПб.: ИНА-ПРЕСС, 1998.
3. Полный спектр таких парадоксальных мнений см.: А.П. Чехов: pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX века (1887-1914): Антология. – СПб., 2002; Чудаков А.П. Поэтика Чехова. – М., 1971. С. 174-181.
4. Линков В.Я. История русской литературы XIX века в идеях: учеб. пособие. – М.: Изд-во МГУ, 2002.
5. Чудаков А.П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. – М., 1986; Чудаков А.П. Поэтика Чехова. – М., 1970; Степанов С.П. Организация повествования в художественном тексте (языковой аспект). – СПб., 2002.
6. Шмид В. О проблематичном событии в прозе Чехова // Шмид В. Проза как поэзия. – СПб.: ИНА-ПРЕСС, 1998.
7. Iser W. The act of reading. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.
8. Эко У. Роль читателя. – СПб.: Symposium, 2005.
9. Подробно см.: Верхоzin А.И. Образ читателя в письмах Чехова // Молодые исследователи Чехова: сб. ст. Вып. 5. – М.: Изд-во МГУ, 2005.
10. См.: Степанов С. П. Организация повествования в художественном тексте (языковой аспект). – СПб., 2002.
11. Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-художественная проблема // Лотман Ю.М. О русской литературе: Статьи и исследования (1958-1993): История русской прозы. Теория литературы. – СПб.: Искусство, 1997.
12. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. – М., 1971.
13. Катаев В.Б. Чехов плюс...: Предшественники, современники, преемники. – М., 2004.

14. См.: Гурвич И.А. Беллетристика в русской литературе. – М., 1991; Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. – М.: Изд-во МГУ, 1989; Орлов Э. «Малая пресса» и «большая» литература 1880-1890-х годов (К вопросу об их взаимоотношении) // Молодые исследователи Чехова: сб. ст. Вып. 5. – М., 2005.

15. Прозоров В.В. Другая реальность. – Саратов: Лицей, 2005.

16. См., например: Кигн (Дедлов) В.Л. Беседы о литературе // А.П. Чехов: pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX века (1887-1914): Антология. – СПб., 2002.

К.И. Зимирева

аспирант кафедры русской литературы Пермского государственного университета
г. Пермь

А. Ремизов и А. Камю: концепция творчества
(к постановке проблемы)

На материале автобиографических книг, дневников и писем рассматриваются эстетические взгляды А. Ремизова в сопоставлении с концепцией «абсурдного творчества» А. Камю, изложенной в его философском эссе «Миф о Сизифе», что подтверждает экзистенциальный характер мироощущения русского писателя.

K.I. Zimireva

A. Remisov and A. Camus: conception of art
(to propounding of a problem)

In the article there are compared the artistic looks of A.M. Remisov (on material of his autobiographic books, letters and diaries) with A. Camus's conception of «absurd art» («The Myth of Sisyphus»). The comparison confirms existential character of Remisov's aesthetic outlook.

Вопрос эстетических взглядов одного из наиболее самобытных писателей первой половины XX в. А.М. Ремизова остается до сих пор актуален. Как убедительно показал опыт предыдущих исследований, творчество Ремизова не вписывается в канон ни одного из направлений современного автору искусства, а эстетические взгляды писателя могут быть соотнесены как с не-реалистическими литературными течениями, так и с реализмом.

Исследование вопроса о месте творчества А.М. Ремизова в современном литературном процессе привело отдельных исследователей (1; 2; 3) к выводу о близости творчества писателя экзистенциальной литературе.

Одним из наиболее продуктивных путей поиска типологических параллелей между мировоззрением писателя и экзистенциальной философией стала разработка проблемы творческого диалога А.М. Ремизова с Л.И. Шестовым, которую принимают А.А. Данилевский (4), Л.А. Колобаева (5), М.В. Козьменко (6), Е.Р. Обатнина (7), А. Руман (8) и др. Между тем проблема взаимосвязи творчества писателя с экзистенциальной литературой требует, с одной стороны, специального выделения вопроса эстетических взглядов Ремизова в контексте экзистенциальной литературы, а с другой – привлечения нового сопоставительного материала. (Большинство исследователей, которые касаются этого вопроса, ограничиваются, как правило, сопоставлением общефилософских позиций А.М. Ремизова и Л.И. Шестова, попутно лишь затрагивая аспект эстетических взглядов писателя.) В связи с этим в данной статье мы ставим целью расширить экзистенциальную трактовку эстетических взглядов Ремизова за счет их сопоставления с художественно-эстетической позицией одного из наиболее ярких выразителей философии экзистенциализма А. Камю. Мы рассмотрим концепцию «абсурдного творчества» А. Камю в сопоставлении с художественно-эстетической позицией А. Ремизова. Это позволит уточнить место художественно-эстетических поисков Ремизова в культуре первой половины XX в., а также выявить новые параллели между эстетическими взглядами писателя и пониманием искусства писателями-экзистенциалистами.

В своем философском эссе «Миф о Сизифе» (1942) А. Камю раскрывает концепцию «абсурдного творчества», отражающую его взгляды на искусство в целом и художественную литературу в частности. Сформировавшись под воздействием экзистенциальных мыслителей, эстетические взгляды А. Камю отразили важнейшие идеи, объединяющие его позицию со взгляда-