

## ЛИТЕРАТУРА

УДК 36761

*Анищенко М.Г.*

*Московский государственный областной университет*

### ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ РЕАЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ АРТЮРА АДАМОВА

*M. Anishchenko*

*Moscow State Regional University*

#### ARTISTIC SIMULATION OF REALITY IN ARTHUR ADAMOV'S CREATIVE WORK

*Аннотация.* В статье рассматривается эволюция художественных исканий и эстетических воззрений Артюра Адамова. Биография художника представлена в контексте моральных, интеллектуальных и поэтических исканий. Подчеркивается роль автобиографического начала и влияние Стриндберга, Чехова. Анализируются пьесы «Пародия», «Вторжение», «Профессор Таранн». Произведения драматурга вписываются в контекст противоречивой эпохи, во многом определяющей драматический характер проблематики произведений автора.

*Ключевые слова:* А. Адамов, драма абсурда, театр абсурда.

*Abstract.* The article describes the evolution of artistic pursuits and aesthetic views of Adamov. The biography of the artist is presented within the context of the moral, intellectual and poetic quest. The author of the article emphasizes the role of autobiographical origin and the influence of Strindberg and Chekhov. Adamov's plays (*La Parodie, L'Invasion, Le Professeur Taranne*) are totally in line with the context of a controversial era which largely determines the dramatic peculiarity of the author's perspective.

*Key words:* A. Adamov, drama of absurd, theatre of absurd.

Артюр Адамов – один из наиболее ярких представителей театра абсурда. Будучи не только драматургом, но и мемуаристом, он оставил воспоминания о том, какие идеи и события побудили его создавать пьесы, изображающие бессмысленный и кошмарный мир.

Адамов, армянин по происхождению, – выходец из России. Он родился на Кавказе, в Кисловодске, в 1908 году. Его отец – не бедствующий владелец нефтяных скважин. Подобно детям многих зажиточных русских семейств, Артюр получил «французское» воспитание – этот факт во многом объясняет мастерство французского литературного стиля, которым владел будущий писатель. Первая мировая война застала семью Адамова на одном из курортов Германии. Только благодаря специальному вмешательству высокопоставленного лица семья

Адамова избежала высылки и получила вид на жительство в Женеве.

Революция в России и гражданская война имели драматические последствия для семьи Адамова. Конфискация семейных нефтяных скважин советской властью привела к краху некогда великой финансовой империи. Пережив трагедию, разоренная семья поселяется в русской колонии в Женеве. Жизнь в Швейцарии воспитала в подростке острое осознание чужестранца, постороннего: «Нас называют “макаками”, нас обвиняют в том, что мы едим швейцарский хлеб», – вспоминал Адамов об этом периоде жизни в автобиографической книге «Человек и дитя» [6, с. 31].

В 1922 году Адамовы уезжают на жительство в Германию. Отец, обременённый долгами, начинает играть в казино. Четырнадцатилетний Артюр вынужден каждую ночь ходить в игорный дом забирать нетрезвого родителя.

В Германии, в лицее Майнца, Адамов продолжил получать образование, начатое в Швейцарии. Он серьезно увлечен современной поэзией. В 1924 году шестнадцатилетний юноша уезжает в Париж, где вступает в кружок Андре Бретона. В это время Артюр пишет сюрреалистические стихи и редактирует авангардистский журнал «Discontinuité».

В Париже Адамов завязывает дружбу с Антоненом Арто, Роже Бленом и Альберто Джакометти. Арто открывает Адамову Стриндберга. Когда в конце 1940-х годов Адамов обратится к драматургии, влияние Стриндберга будет ощущаться во многих его пьесах.

Адамов одним из первых глубоко проник в постижение феномена Арто: «Антонен Арто – исключительное явление нашей эпохи, потому что он открыл заново смысл театра – а это театр жестокости. В жизни он также был персонажем, испытывавшим ужас и приносимым в жертву. Жестокость есть место встречи человека с законами вселенной. Некоторые из людей – те, кого всегда называли поэтами или пророками, вечные недруги города и церкви – переживают личную дра-

му, которая рождается там, где личность познает эти законы через страдание» [1, с. 78].

Встреча со скульптором Альберто Джакометти не в меньшей степени повлияла на творчество Артюра Адамова. Именно от Джакометти Адамов усвоил идеи, которые во многом определяют философскую направленность его творчества: человек одновременно палач и жертва, охотник и добыча, человек одинок, он ищет себя в полуразрушенном страдающем мире и не находит, и вновь начинает с нуля.

Во французской критике не случайно существует определение, относящееся как к драмам А. Адамова, так и театру абсурда в целом: «театр первого лица». Данное понятие подразумевает следующее: абсурд для драматургов-абсурдистов не является абстракцией. Философия абсурда накапливается ими не только теоретически. Абсурд происходит из ощущения неподлинности собственного существования, становится болезненной реакцией на драму идентификации.

Сложные отношения с отцом во многом определили трагическое самоощущение Адамова. Драма отца – нескончаемая депрессия, пьянство, карточный проигрыш и самоубийство (отравился фенобарбиталом в 1933 году) – непосредственно повлияла на психический склад сына: «Я спал в ту ночь в своей комнате, рядом с его, и ни о чём не подозревал», но пробуждение было чудовищным.

Молодой человек чувствует себя вовлечённым в череду кошмарных событий; в произошедшей драме он принимается обвинять самого себя: «Я ненавидел отца, значит, именно я его убил» [5, с. 49]. Это чувство вины, усугубившееся сексуальным расстройством, обусловило в некоторой степени особенности психологического склада и умонастроения Адамова.

Не стоит настаивать на том, что исключительно драматические факты личной биографии писателя стали безусловной причиной настроения отчаяния или инициировали интерес к философии абсурда. Однако игнорировать их было бы неверно. Поскольку

любой, тем более отрицательный опыт по своему формирует творческую индивидуальность. Выйти невредимым из реальности не может никто. И поэтому вполне уместными кажутся психоаналитические объяснения того, что Адамов, а также такие представители театра абсурда, как Беккет, Ионеско, Аррабаль в поисках источника художественных обобщений обращаются к собственным душевным травмам. Биографические истории авторов присутствуют в текстах, воображение дописывает факт, неврозы сублимируются в ситуации и характеры персонажей.

Желание понять природу своих тревог подтолкнуло Адамова к изучению психологии. Он переводит на французский язык работу К.Г. Юнга «Психология бессознательного». Адамов характеризует невроз как дар, «позволяющий своей жертве ясно ощутить то, что недоступно нормальному человеку», и «дающий наиболее точное понимание мира» [5, с. 57].

Позже писатель проанализировал пережитый им серьезный духовный и психологический кризис в книге «Признание» (1946). Мартин Эслин назвал эту книгу одним из самых «безжалостных саморазоблачительных документов в мировой литературе» [9, с. 80]. Эжен Ионеско восхищался исповедальной прозой Адамова, и в частности «Признанием»: «... прекрасная и в то же время патетическая, честная, волнующая книга» [2, с. 385].

Оценивая свою исповедь, автор отмечал её полезность прежде всего для тех, кто испытал катастрофу: «Однажды это откровение принесёт пользу неизвестному человеку, раздавленному, как и я, ужасом бытия» [5, с. 25–26]. Навеванный собственной историей ужас станет центром драматических коллизий в произведениях Адамова и будет прочитываться в тревогах его персонажей, покалеченных существованием. Писатель пытается определить причины своей духовной болезни: «Существование непостижимо. Иногда жизнь кажется настолько прекрасной, что это приводит меня в экстаз. Но чаще всего существование представляется мне в образе чудовищного животного, которое является

всюду: во мне и вне меня... Меня охватывает ужас... Единственный выход – творчество; я должен писать, чтобы избавиться от этого кошмара хотя бы частично» [5, с. 25–26].

В «Признании» Адамов не только детально проанализировал источники навязчивых идей, но и обобщил драматический опыт поколения, поставил диагноз эпохе, утратившей знание о «непостижимой мудрости мифов и обрядов исчезнувшего мира» [5, с. 25–26]. Данное качество произведений Адамова отметил исследователь Пьер Мелез: «Адамов внутри своих вымыслов, терзаем неврозом, но он никогда не прекращал интересоваться миром, в котором жил, и именно этот мир он старался прожить на сцене, во всем его многообразии» [10, с. 27].

Одна из глав книги – «Париж 1938-го» – открывается описанием метафизической тоски, которая лежит в основе не только экзистенциальной литературы, но и театра абсурда: «Что вокруг? Кто я? Все, что я знаю о себе – только страдание. А если я страдаю, что причиной тому: травма? обособленность? Я покинут... Кем, не знаю. Я не знаю его имени. Но я покинут». В сноске Адамов добавляет: «Прежде это называлось Богом. Теперь у него нет имени» [5, с. 19].

Важную, если не главенствующую роль в формировании настроений писателя сыграло событие, случившееся с ним в начале Второй мировой войны. В мае 1941 года Адамов был арестован по подозрению в высказываниях, враждебных по отношению к правительству Виши. В результате – несколько месяцев изоляции от мира в концентрационном лагере д'Аржеле-сюр-Мер. Существование в водовороте бесконечного человеческого страдания становится для Адамова отрицательным опытом, источником перманентной апатии и пессимизма.

В «Признании» Адамов сформулировал философию театра абсурда до того, как написал свою первую пьесу: жизнь скрывает смысл, недоступный для человеческого сознания; понимание, что смысл есть, но никогда не будет найден, приводит к трагиче-

ской рефлексии. Любое утверждение, что мир абсолютно абсурден, испытало бы недостаток этого трагического элемента.

Во второй половине 1940-х начинается новый период в творчестве Адамова, он понимает, что больше не может писать постарому. Откровения пьес Камю и Сартра, в особенности «За закрытыми дверями», творческие диалоги с Роже Бленом, Жаном Виларом, который поставил «Пляску смерти» Стриндберга, тревоги и ужасы, на которые «вдохновляет» общественная жизнь, – всё это побуждает обратиться к драматургии. Отныне Адамов решает не только исповедоваться в прозе, но и инсценировать трагедию мира и свою собственную на сцене.

С 1947 по 1954 год творчество Адамова характеризуется увлечением метафизикой и авангардом. В эти годы драматург написал пьесы, которые относят к драме абсурда: «Пародия» (*La Parodie*), «Вторжение» (*L'Invasion*), «Большие и малые маневры» (*La Grande et la Petite Manoeuvre*), «Все против всех» (*Tous Contre Tous*), «Профессор Таранн» (*Le Professeur Taranne*), «В сторону ускорения» (*Le Sens de la Marche*), «Обретения» (*Les Retrouvailles*), «Пинг-понг» (*Le Ping Pong*).

Под влиянием драматических произведений Стриндберга (в особенности «Игры снов») Адамов обнаруживает драматический материал в «банальных уличных сценах», в «услышанных фрагментах беседы», в «поразительном разнообразии лиц прохожих, уравненных одиночеством в толпе» [7, с. 3].

Однажды Адамов стал свидетелем уличной сценки, внезапно высветившей ему драматизм жизни в свете трагикомического контраста, в эстетике чаплинады. На выходе из метро нищий просит милостыню. Мимо проходят две девушки, напевая популярную песенку: «Я закрыл глаза, это было чудесно». Они не видят слепого, случайно толкают его, тот падает. «Все мы живем в пустыне, никто никого не замечает. У меня появляется идея написать пьесу. Название “Пародия”» [6, с. 87], – поясняет Адамов замысел своего первого театрального опыта.

Начав работу над пьесой в 1945 году, он завершит её через два года. Сохранятся черновики, в одном из которых изображен слепой с белой тростью. Включенная в 1948 году во второе издание книги «Театр», пьеса не была опубликована и, вероятно, осталась бы незамеченной, если бы французский режиссер Роже Блен, искавший в тот момент произведение для постановки, не обратился к ней. 5 июня 1952 года «Пародия» увидела свет в театре «Ланкри», собрав на премьере чуть больше пятнадцати зрителей<sup>1</sup>.

В безымянном городе, где повсюду снуют полицейские машины и раздаются угрожающие сирены, в один из летних дней красавица Лили назначает свидание нескольким поклонникам под ратушными часами. Соискатели чувств девушки сбиты с толку: у часов нет стрелок, здания одинаковы, вместо лета – осень. Общее настроение: человек потерян, раздавлен, пережеван враждебным миром. Шум пишущих машинок и гудки автомобилей заглушают человеческий голос. Персонажи говорят друг с другом, не имея возможности договориться; танцоры меняют партнеров без причины, пары хаотично соединяются и распадаются.

Один из поклонников Лили – деловой, активный, энергичный Служащий. Боясь пропустить встречу, он пытается выяснить, который час. Но получает недоуменный ответ: «Вы что, не видите? Перед вами часы городской ратуши – самые точные в мире». Бездарные попытки узнать время обрываются растерянностью героя, грустно констатирующего: «Как быстро вращаются стрелки! Из-за скорости их не видно на циферблате» [4, с. 13]. Не теряя надежды на встречу, Служащий бежит по городу, рассчитывая на случайную встречу с возлюбленной.

Другой персонаж пьесы – Н. – выбирает альтернативную позицию ожидания свидания с Лили: он неподвижно лежит на земле. Герои обречены, и мир не желает соблюдать привычные церемониальные действия, чтобы

<sup>1</sup> В этом же театре на спектакле «Стулья», по подсчетам Ионеско, присутствовало двенадцать зрителей.

доказать свою нормальность. В конце пьесы и оптимистическое, энергичное отношение к жизни Служащего, и презрительная пассивность Н. приводят к одинаковому результату, воплощённому в торжестве обезбоженного Ничто. Служащий попадает в тюрьму. Н. погибает под колесами автомобиля, и санитары выкидывают его, словно мусор.

Адамов признавался, что он написал «Пародию» с целью реабилитировать самого себя: «Даже если я похож на Н., я не пострадаю больше, чем Служащий» [6, с. 89]. Все судьбы, по мнению драматурга, тождественны, итог жизни приводит к неизбежной энтропии. Энергичная деятельность столь же бессмысленна, как апатия и самоуничижение. Если судьба для всех одинакова, то и нет никакой судьбы. В этом смысле, мир, представленный драматургом, – «пародия».

Пьеса «Пародия» явилась не только попыткой автора «договориться» с собственным неврозом, персонифицировать психологические импульсы в конкретные образы, но и отразила поиски драматургом нового сценического языка. В предисловии к первому изданию «Пародии» Адамов заметил: «Сцена должна стать местом пересечения видимого и невидимого миров или, другими словами, выявить скрытое начало, которое определяет стержень драмы. Моя пьеса – это демонстрация этого *скрытого*. Спрятано всё: содержание, диалоги, декорации. Сами люди скрыты друг от друга – никто никого не замечает» [4, с. 22].

Драматург отказался от реалистических приёмов и классического диалога. В осознанном отклонении автора от разработки индивидуальных характеров в пользу схематических типов (отсылка к немецкой экспрессионистической драме) выразился бунт против психологического театра, преднамеренное возвращение к примитивизму. Адамов обыгрывал сценические возможности: звук, свет, декорации. Акустические и визуальные решения подчёркивают драматические метаморфозы: мир теряет отчётливые формы, наступает хаос, музыка непременно

превращается в шум, люди и машины – в неразличимую массу.

Пьеса «Вторжение» продолжила начатую драматургом тему – «показать на сцене, в резких и наиболее очевидных формах человеческое одиночество, отсутствие взаимосвязи между людьми» [7, с. 3].

В пьесе представлена семья, состоящая из одиноких людей, не способных общаться. Автор настойчиво пытается воссоединить своих персонажей, но (любопытная деталь) объединяются они уже умершим героем – писателем Жаном, оставившим после себя большое количество неразборчивых рукописей другу, ученику и родственнику Пьеру<sup>1</sup>. В квартире, где проживают Пьер с женой и матерью, беспорядок, символично отражающий хаос и деструктивность существования. Во втором акте пьесы вторжение хаоса усиливается: комната загромождается мебелью, Пьеру все сложнее расшифровывать рукописи, Агнесс уходит с «первым встречным». Бедлам в комнате и в душах персонажей соревнуется с беспорядком, царящим в стране: поток иммигрантов протянулся вдоль границы, город оккупирован солдатами, социальная структура распадается, мир охвачен страхом. Поиск смысла обречён на неудачу. Задача расшифровки литературных текстов Жана оказывается практически невыполнимой. Пьер не способен разобраться ни в смысле рукописей, ни в закономерностях человеческого общения. Почерк покойника неразборчив, а сами буквы выцвели. Что в действительности написал умерший, никто не узнает, и в этом – опасность для литературного душеприказчика: он простодушно избретаёт то, что автор и не думал создавать.

«Вторжение» – пьеса о безнадежном поиске человеческой коммуникации, о невозможности установления причинно-следственных связей как в обществе, так и в семье.

Адамов считал, что в этой пьесе он избрёл важный драматический приём – «косвенный диалог»: характер, чувства персона-

<sup>1</sup>Пьер также является мужем сестры покойного Жана – Агнесс.

жей не выявляются в общении, они скрыты в подтексте, отсюда – трагическое недоразумение. Позже Адамов приходит к пониманию, что воссоздал технику, уже используемую другими драматургами, и прежде всего Чеховым.

«Вторжение» высоко оценил Андре Жид. Известный французский режиссер Жан Виллар похвалил драматурга за отказ «от декоративно украшенных диалога и интриги» и «возвращение драмы к абсолютной чистоте ясных и простых символов сцены» [12, с. 126].

Тоска по человеческому теплу, сочувствию и тема невозможности найти контакт с людьми с ещё большей силой артикулированы Адамовым в пьесе «Профессор Таранн» (1951). Знаменитый профессор обвинен в непристойном поведении на пляже. Доказательства собственной невиновности оборачиваются аргументами, подтверждающими преступление.

Профессора обвинят в эксгибиционизме, дескать, почтенный человек бегал нагишом по пляжу. Возмущению Таранна нет предела: кому может прийти на ум утверждать, что известный учёный, читающий лекции за границей, может такое совершить. Актуализируется уже известная кафкианская ситуация «Процесса». Как бы герой ни доказывал свою невиновность, его преступление разрастается и кажется все более правдоподобным. Привычные обстоятельства реальности, их соотнесенность, взаимосвязанность постепенно обесмысливаются. Ничтожные мелочи преувеличиваются, страхи ускользают в экзистенциальный абсурд, синонимизирующий всё со всем. К примеру, некая дама приходит в полицию, здоровается с профессором Таранном. Однако на самом деле она принимает его за другого профессора – Менара. Преступление и наказание меняются очередью в мире, который расчленяет смысл и перекомпоновывает причину и следствие.

Тема наказания начинает набирать обороты. Полицейский находит кем-то оброненную записную книжку. Таранн признает книжку своей, но почему-то не может разо-

брать почерк. Секретарша Жанна приносит Таранну письмо от ректора бельгийского университета, удостоверяющего, что Таранн действительно профессор. В силу вновь вступает грубый гротеск: письмо на самом деле является обвинением Таранна в том, что его труды уворованы у известного профессора Менара.

Мир проделал всё, чтобы сделать невозможное реальным. Абсурдная реальность забрела слишком далеко, чтобы быть излеченной. Человек теряет контроль над собственной жизнью. Профессор раздевается до полной наготы. Наконец-то мир может обвинить его в эксгибиционизме.

Реальность, с неистовством доказывающая Таранну, что он преступник, сумела отстоять линию обвинения. Человек заподозрен в преступлении, ему ничего не остается сделать, как его совершить. Мир уподобляется проторённой колее, ведущей в бессмысленность. Хвастливые декларации классической культуры по поводу того, что человек сам решает свою судьбу, обречены на провал. Действительность утрачивает полифоничность и лениво режиссирует карикатурный рисунок человеческой судьбы.

Исследователь Морис Регно в эссе об Адамове [11, с. 184] обратил внимание на одну важную особенность произведения: в предшествующих пьесах для выражения тщетности и абсурдности жизни Адамов, как правило, изображал пары; в «Профессоре Таранне» речь идёт о разных ипостасях – конструктивной и деструктивной – одной личности. Эту же мысль подхватывает Мартин Эслин: «В “Профессоре Таранне” герой сочетает в себе учёного и мошенника, добропорядочного гражданина и эксгибициониста, оптимиста и разрушающего себя ленивого пессимиста. Этот опыт открыл Адамову путь к созданию противоречивых характеров взамен персонажей, схематично выражающих условные черты социальных типов» [9, с. 107].

К концу 1950-х годов меняется направление творческого поиска драматурга. Адамов все больше отходит от драмы абсурда и пы-

тается интегрироваться в пространство политического, ангажированного театра. Он создаёт пьесу «Паоло Паоли» (1957), которая обозначила новый этап в его творчестве. Эта эпическая драма изображает социально-политические причины Первой мировой войны. События пьесы охватывают период с 1900 по 1914 год. Каждой из двенадцати сцен предшествует обзор современной социальной ситуации: цитаты из газет время от времени проецируются на экран, звучат популярные мелодии и т. д. В пьесе сочетались углубленная психологическая разработка характеров с едкой социальной сатирой на крупных бизнесменов и служителей культа. Автор со всей искренностью сочувствия изображает простого человека. Влияние драматургии Стриндберга, характерное для начала творческого пути Адамова, сменилось живым интересом к эпическому театру Брехта.

Эжен Ионеско, который был очень дружен с Адамовым, не смог простить современнику «измены». Ионеско категорически не принимал Брехта и ангажированного театра. Ионеско не стеснялся в оценках: «Адамов прекратил сопротивляться, завербовался, обратился к примитивному брехтовскому марксизму и был встречен аплодисментами со стороны идеологической критики <...> Артюр Адамов отрёкся от своих ранних творений и утратил себя как писатель и художник» [2, с. 330].

Режиссер Роже Блен комментировал выбор Адамова как стремление стать частью политической реальности. Возможно, рассуждал Блен, это было связано с желанием преодолеть пессимизм, отказаться от роли «принца-нищего», которую он играл на раннем этапе творчества [8, с. 78].

Под воздействием брехтианского метода в 1960 году Адамов создаёт пьесу «Весна – 71», построенную на документальных материалах героических дней Парижской коммуны. Последние пьесы драматурга: «Политика отбросов» (1962), «Господин умеренный» (1967), «Вход воспрещён» (1969) – также были выполнены в эстетике ангажированного театра.

Сегодня театр Артюра Адамова несправедливо забыт, хотя он не в меньшей мере, чем Ионеско или Беккет, осмыслил суть трагедии современного драматургам мира. Глубокое отчаяние, невроз в сочетании с обостренным чувством протеста против социальной несправедливости – отличительные черты мировидения Адамова. Сложность структуры произведений, включение в них фантазии, галлюцинаций и сновидений, сбивчивый ритм конфликта, безусловно, делают пьесы трудночитаемыми. Соединив эстетику Арто и Брехта, драматург создал особый тип интеллектуального театра, который, к сожалению, не был воспринят с тем же энтузиазмом, что пьесы Беккета и Ионеско. Но для истории абсурдистской драмы значение Артюра Адамова не меньшее.

И совсем не маловажный для отечественных театралов факт: драматург переводил произведения Гоголя, Чехова, Горького, именно благодаря ему тексты русских классиков стали доступны французскому читателю и зрителю.

Адамов ушёл из жизни 15 марта 1970 года, оставив среди своих произведений «Дневник», который он вёл на протяжении последних лет, – трогательную исповедь человека о пережитых страданиях, напряжённом духовном поиске. В дневнике-исповеди нежные признания жене соседствуют с размышлениями о политике и творчестве. Дневник свидетельствует о большой твердости духа художника, который, несмотря на превратности судьбы, оставался глубоко искренним и великодушным. Считавший, что смысл жизни недоступен разуму человека, Адамов в итоге пришёл к выводу, что абсурд лишь попытка примирить человека с тем, чего невозможно ни понять, ни избежать.

#### ЛИТЕАТУРА:

1. Адамов А. Высочайшая вершина бездны // Иностранная литература. – 1997. – № 4. – С. 77–80.
2. Ионеско Э. Прерывистый поиск // Противоядия. – М.: Прогресс, 1992. – 480 с.
3. Adamov A. La Parodie // Adamov A. La Parodie, L'Invasion. – Paris: Charlot, 1950. – 178 p.

4. Adamov A. L'Aveu. – Paris: Sagittaire, 1946. – 160 p.
5. Adamov A. L'Homme et l'Enfant. – Paris: Gallimard, 1968. – 254 p.
6. Adamov A. Théâtre II. – Paris: Gallimard, 1955. – 145 p.
7. Blin R. Souvenirs et propos. – Paris: Gallimard, 1986. – 334 p.
8. Esslin M. The Theatre of the Absurd. – London: Taylor & Francis, 1980. – 480 p.
9. Mélése P. Arthur Adamov. – Paris: Seghers, 1973. – 188 p.
10. Regnaut M. Arthur Adamov et le sens du fétichisme // Cahiers Renaud-Barrault. – Paris. – 1958. – 22 May.
11. Vilar J. Mémento. – Paris: Gallimard, 1981. – 336 p.