

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА
АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – бакалавр

на тему: **«ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНІ МОТИВИ У КОМІКСАХ СТЕНА ЛІ»**

Виконала: студентка 4-го року навчання

Спеціальності – 035.1 ФІЛОЛОГІЯ (Українська мова та література);

освітньої програми: *Мова, література, компаративістика*

Правнік Валентина Олександрівна

Керівник: Мазін Д. М.,

кандидат філологічних наук, доцент

Рецензент: Семків Р.А.,

кандидат філологічних наук, доцент

(прізвище та ініціали; наук. ступінь, вчене
звання)

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2022 р.

Київ – 2022

План

Вступ	3
Розділ I. Жанр коміксу як феномен сучасної культури.....	6
§ 1.1. Історія визначення жанру коміксу	6
§ 1.2. Особливе бачення Стена Лі.....	14
§ 1.3. Теоретичні засади філософії екзистенціалізму	17
 Розділ II. Втілення екзистенціалізму у творчості Стена Лі.....	 21
§ 2.1. Передумови появи коміксу про “Людину-павука”	21
§ 2.2. Центральний мотив вибору	23
§ 2.3. Екзистенційна криза.....	27
§ 2.4. Сенс буття.....	29
 Висновки	 32
 Список використаної літератури	 34
Додатки.....	36

ВСТУП

Традиційно читачі, критики і літературознавці звикли маркувати один тип літератури “високою” і прочитувати її в пошуках вирішень складних філософських питань, а інший - “низькою” або ж “масовою”, і сприймати її лише як спосіб розважитися. Існують такі течії, як постмодернізм, здатні поєднувати в одному творі “високий” та “низький” рівні прочитання тексту. Комікси доволі стрімко опинилися серед “масової літератури” і причин тому може бути декілька: наявність великої кількості візуального медіуму (до того ж, не завжди якісного), прості односкладові речення, котрі нечасто являють собою якусь художню цінність, та очевидні сюжети, де добро завжди перемагає зло. Однак, історія коміксів дедалі складніша та заплутаніша, аніж те може здатися на перший погляд.

Деякі дослідники навіть висловлюють думку, що жанр коміксів починає свої витoki із наскальних малюнків та житійних ікон [16], диференційна ознака яких - розповідь певного сюжету за допомогою візуального медіуму, розташованого у певній послідовності.

У жанрі коміксів одним з найпомітніших сучасних авторів в американській культурі був Стен Лі (1922-2018), автор таких всесвітньо відомих проєктів у царині коміксів, як “Фантастична Четвірка”, “Залізна людина”, “Тор”, “Месники” та “Людина-павук”.

Актуальність цього дослідження зумовлена тим, що наукове вивчення коміксів наразі перебуває на початкових етапах свого розвитку, зокрема в українськомовному академічному просторі, особливо, коли йдеться про проблематику жанру, яка часто охоплює не лише соціальні чи індивідуальні проблеми, а й питання, що стосуються філософського та теологічного виміру. Загальний аналіз впливу Стена Лі на становлення американської культури і проблематика його коміксів досі лишаются

малодослідженим. Дослідження масової літератури дозволяє виокремити основні ідеї та постулати, що впливають на свідомість підлітків і формують їхні моральні орієнтири. Ідейно-філософське підґрунтя коміксів авторства Стена Лі апелює до базових та екзистенційних питань буття звичайного індивіда: проблема власного вибору та відповідальності, пошук шляхів до самореалізації, сенс буття тощо.

Наукове значення визначене актуальністю роботи, і полягає в розробці теоретичного підходу до визначення смислотвірних домінант у розробці персонажів та сюжету коміксів Стена Лі. Результати дослідження мають розширити межі аналізу коміксів та форм репрезентації авторської філософії. Висновки та матеріали дослідження можуть слугувати для подальшого вивчення традицій і становлення американської культури крізь призму текстів в жанрі коміксу.

Практичне значення: ряд положень, висловлених у роботі, можуть послугувати для аналізу практик медіа-освіти із залученням коміксів. Також матеріал може бути корисним у розробці нових стратегій взаємодії читача із текстом, зокрема, з жанром коміксів. Матеріали та результати дослідження можуть бути використані у подальшому вивченні американських культурних традицій.

Історія питання: теоретичну основу нашої роботи склали праці Жан-Поль Сартра, Альбера Камю, Фрідріха Ніцше (філософія екзистенціалізму), Скотта МакКлауда, Вілла Айснера, (теорія коміксу як жанру).

Мета роботи проаналізувати екзистенціальні мотиви у коміксах Стена Лі (на прикладі серії коміксів про Людину-павука "The Amazing Spider-Man") та з'ясувати їхню смислотвірну роль і художні функції.

Завдання:

- визначити поняття коміксу як синкретичного творчого жанру та особливості його становлення у контексті сучасної культури;
- на основі теоретичних положень філософії екзистенціалізму виокремити та проаналізувати елементи екзистенційного світогляду у коміксах Стена Лі;
- окреслити вплив філософської проблематики на стильові особливості тексту коміксів Стена Лі;
- проаналізувати сюжет та систему персонажів у коміксах Стена Лі як засобів вираження філософської і світоглядної позиції автора.

Об’єкт дослідження - художні особливості коміксів про Людину-павука Стена Лі.

Предмет дослідження - філософське підґрунтя у репрезентації персонажів та побудові сюжету у коміксах Стена Лі.

Під час роботи над цією темою ми послуговувалися такими **методами дослідження**: біографічний, рецептивно-естетичний, інтертекстуальний, культурно-історичний, елементи літературного психоаналізу.

Матеріал дослідження: комікси авторства Стена Лі "Amazing Fantasy #15" та "The Amazing Spider-Man", створені у період з 1962 по 1971 рік. Стен Лі перебував на посаді автора та безпосереднього сценариста “Людини-павука” протягом 102 випусків, які і стануть основним матеріалом для дослідження.

Структура роботи: мета та завдання роботи обумовили структуру роботи, послідовне вирішення яких відображено у вступі, двох розділах,

перший з яких вміщує 3 підрозділи, а другий - 4. Список використаної літератури налічує 22 джерела.

Розділ 1. Жанр коміксу як феномен сучасної культури

1.1. Історія визначення жанру коміксу

У намаганнях пояснити жанр коміксу більшість сучасних дорослих людей припускаються хибної думки, що це лиш журнали з недоладними картинками, на яких чоловіки у кольорових трико борються із вигаданими злодіями. З подібним стереотипом стикалися більшість митців та представників цього жанру. У сьогоднішніх реаліях не можна недооцінювати комікси та їхній зміст, адже вони безпосередньо беруть участь у формуванні світогляду дітей та підлітків, які становлять левову частку аудиторії прихильників коміксів. Зараз діти набагато більше знають про Кларка Кента, аніж про Геркулеса – це міфологія нового часу (що підтверджують наявні у них мотиви ініціації), і вона вміщує своє ставлення до життя, яке переймають юні читачі.

Існує декілька визначень жанру коміксів та пов'язаних із ним термінів. Сама лексема “комікс” утворилася в результаті злиття двох англійських слів - comic (комічний) і strip (смуга, картинка). Енциклопедія Сучасної України за редакцією М. Савчука подає таке визначення коміксу: “графічно-оповідний жанр, у якому поєднано малярство (карикатуру, послідовність малюнків) і літературу (короткі тексти у вигляді «мовної бульки» чи «хмарки»); серія зображень із короткими текстами, що становлять історію” [5]

В англomовній традиції визначення коміксів трапляються у більш скороченому форматі, коли зазначають, що це журнал або книга, які

“вміщують набір історій у картинках з невеликою кількістю тексту” [20 - переклад тут і надалі мій П.В.]

Згідно з американським словником Merriam-Webster, комікс - це журнал, який містить набір послідовних ілюстрацій [15].

Однак, для того аби скласти повну картину уявлення про жанр коміксу, вищезгаданих визначень буде недостатньо - необхідно звертатися до контексту зародження цього жанру в Америці.

“Розповіді у картинках” або ж графічна література у різні часи побутувала в кожному куточку планети під різними назвами: manga у Японії, bande dessinée (або «BD») у Франції, fumetti в Італії, bilderbogen у Німеччині, comics в Америці [1]. І в залежності від країни походження, змінювався стиль, наративи та ставлення до графічного роману (або ж візуальної новели). У європейських країнах, таких як Англія, Бельгія, Франція, Німеччина, комікс вважається “дев’ятим мистецтвом” і посідає таке ж місце, як література та кіно, Японія ж має свою традиційну школу манги і вважає це своїм національним надбанням [1].

Перші американські комікси з’являються у газетах магнатів Вільяма Херста та Джозефа Пулітцера, і, на противагу досвіду європейських та азійських країн, читачі не сприйняли це як серйозний жанр мистецтва, а лише як засіб реклами чи сатиричного висловлення. Дослідниця О. Бежан вважає, що причиною тому є демократичність цього жанру, розрахованого на широкий загальний споживачів, та його комічна природа, яка нівелює серйозність проблематики в коміксі.

Першим у світі коміксом офіційно прийнято вважати роботу «Жовтий малюк» (англ. «The Yellow Kid») авторства Річарда Аутколта, надруковану у 1895-ому році у журналі “Нью-Йорк Джорнал” [1]. Цього ж автора вважають винахідником коміксів у їхньому сучасному вигляді.

Одним з найвідоміших дослідників та авторів коміксів в Америці вважають Вілла Айснера, американського карикатуриста та письменника, який на момент розвитку американського коміксу, його так звану “золоту добу” (1930-50 рр. у США), уже мав власне видавництво і своє авторитетне бачення жанру. Фірмовий комікс Вілла Айснера — «Дух» (1940-1952), атмосферний детективний комікс, що став культовим завдяки своїм новаторським, непередбачуваним сюжетним лініям та візуальному виконанню. Найбільш відомими його доробками є автобіографічна трилогія “Контракт з Богом” (1978, 1988, 1995) та теоретична книга про комікси «Comic & Sequential Art» (1985). Митець постійно повертався до тем 1930-х років: урбаністичне життя, етнічна дискримінація, зокрема людей із єврейської ідентичністю, родинна проблематика, а також, на що неодноразово вказують різні дослідники, проблематика екзистенціалістського спрямування [22].

Говорячи про жанрову своєрідність коміксу, одне з питань, із якими з самого початку стикається дослідник коміксів - це питання про структурну та художню роль двох складових змісту коміксів: візуального та текстуального. У своїй теоретичній праці “Комікс та послідовне мистецтво”, згаданий вище дослідник Вілл Айснер, пропагує думку, що комікс - це розкадровка подій, у якій наратив посідає центральне місце, а візуальна частина - периферійне. Базуючись на визначенні Айснера, більшість дослідників, в тому числі і Скотта Маклауда, доходять до висновку, що комікси, як секвенційне мистецтво, самодостатні і не належать ні живопису, ні літературі.

У книзі “Розуміння коміксу” (“Understanding comics”) Скотт МакКлауд висуває свою інтерпретацію жанру: «комікс - це суміжні малюнки та інші зображення у смисловій послідовності призначені для передачі інформації та для викликання в глядача естетичного почуття»

[16]. На нашу думку, нині це трактування особливостей жанру коміксу можна вважати найповнішим сьогодні.

Говорячи про суто візуальний вимір коміксів, попри їхню безперечно розважальну функцію, не можна не помітити специфічний вплив західної (або східної, якщо йдеться про японську мангу) візуального мистецтва та становлення коміксів. Не випадково Скотт МакКлауд, аналізуючи важливі чинники, які, на його думку, посприяли появі такого мистецтва, згадує про творчість митців імпресіонізму, яка стала одним з імпульсів уваги західне мистецтво до абстрактної вершини, але з прив'язкою до того, що бачить око. Так само можемо помітити впливи експресіонізму, футуризму, дада, фовізму, кубізму та інших авангардних течій на формування візуального ряду коміксів, що проявляється у схильності до абстрагування, спрощеної або надмірно деталізованої образності, грі кольорів та тіней. У мистецтві змінюють орієнтири, подібність його до реальності важить набагато менше, аніж закладений сенс та ідея. Абстраговано-узагальнені образи персонажів коміксів виконують, зокрема, одну важливу рецептивну функцію, адже чим більш спрощене обличчя, тим більше читачів зможуть асоціювати себе із героєм коміксу. Абстракція зображення має не меті не прибрати усі деталі, а сфокусуватися на головному.

Скотт МакКлауд вводить лексему “icon” на позначення будь-якого зображення, що репрезентує особистість, місце, предмет чи ідею. Символи мови, науки та комунікації становлять окрему галузь зображень-образів. Ілюстрації у цьому списку - зображення, подібні до предметів, які вони відтворюють. При цьому слова - це абсолютно абстрактні зображення, які не мають нічого спільного із тим, що вони зображують. Усі зображення-образи людина сприймає візуально, буде це текст, число або картинка, і чим більше це зображення подібне до позначуваного предмета, тим швидше та легше читачу буде досягнути подану інформацію. Слова, картинки та зображення-образи - це лексикон мови коміксів.

Найперша задача коміксу - апелювати до образного мислення людини. За допомогою елементів реалістичного зображення художники-коміксисти зображують зовнішній світ, а засобами абстракції - внутрішній світ персонажів, їхні психологічні колізії, зокрема і проблему вибору. Мінімізуючи атрибутику матеріального світу на користь формалістичних ідей, карикатура переводить себе у сферу концептів.

На думку С. МакКлауда, усе, що людина переживає можна поділити на дві сфери: область концептів та область відчуттів. Наші особистості перманентно належать концептуальному світу. Їх не можна побачити, спробувати на смак та на дотик, бо вони - лиш уявлення. А все інше належить до зовнішнього світу відчуттів.

У намаганнях пояснити суть коміксу, теоретики вживають також поняття **“креолізований текст”** [3]

Ю. Сорокін та Є. Тарасов позначають креолізовані тексти, як тексти, фактура яких складається з двох негомогенних частин: вербальної (мовної, мовленнєвої) та невербальної (що належить до інших знакових систем, ніж природна мова).

О. Анісімова позначає креолізований текст як особливий лінгвовізуальний феномен - текст, в якому вербальний та невербальний компоненти утворюють одне візуальне, структурне, смислове та функціональне ціле, що забезпечує його комплексну прагматичну дію на адресата.

Тобто, креолізований текст - це полікодовий текст, який використовує елементи різних знакових систем, передусім це стосується практики синтезу вербальних та візуальних компонентів. При цьому важливо, щоби складники КТ утворювали одне ціле.

Вчені поділяють ступінь креолізації тексту в залежності від ступеню злиття вербального з невербальними компонентами. У коміксі між текстом

та зображенням нерозривний зв'язок, однак, він може бути або автосемантичним або синсемантичним. У першому випадку креолізація буде частковою, невербальний компонент супроводжує вербальне повідомлення і є факультативним елементом. Якщо зв'язок синсемантичний, тобто вербальна частина орієнтована на зображення, а зображення виступає облігаторним елементом в організації тексту - то креолізація буде повною.

За класифікаціями О. Пойманової, О. Анісімової та Л. Дубовицької ми можемо більш детально охарактеризувати креолізацію тексту у коміксах.

- ненульова гетерогенність тексту (поєднує вербальні та образотворчі компоненти);
- двомірний характер іконічного компонента (текст у книзі);
- за характером вербального компонента він включає у себе знаки однієї природної мови;
- за співвідношенням обсягу інформації, яка передається різними знаками, і за роллю зображення комікс може бути *адаптивним* (зображення привносить додаткову інформацію), *видільним* (зображення підкреслює вербальне повідомлення), *опозитивним* (зміст картинки протирічить вербальному повідомленню), *інтеграційним* (зображення вбудоване у вербальний текст або навпаки) або *образотворчо-центричним* (з провідною роллю зображення) в залежності від конкретного комікса;
- за характером зв'язків, що поєднують вербальний і образотворчий компоненти експліцитно виражений;
- за соціокультурною орієнтованістю транскультурно орієнтовані;

Про схожу класифікацію поєднання зображення та тексту говорить і Скотт МакКлауд [16; 152].

Важливою функцією креолізованих текстів є незалежність засобів невербальної комунікації від мовних бар'єрів, оскільки невербальність екстралінгвального коду дозволяє аналізувати креолізований текст при незнанні мови. Також креолізований текст здатен передавати великі обсяги інформації у більш компактній формі. Вони забезпечують комплексну комунікативно-прагматичну дію на читача, привертають увагу до інформації та заохочують до пізнання.

Під час дослідження було виявлено, що доволі часто в контексті коміксів згадують термін **“дев'ятий вид мистецтва”**. Цей термін друкують на обкладинках франко-бельгійських коміксів видавництва Cinebook. Вперше термін вжив Клод Бейлі, французький кінокритик та історик кіно, у своїй статті для журналу «Lettres et Medecins» у 1964 році [12]. Стаття вміщувала список з дев'яти видів мистецтв в хронологічному порядку їх формування, актуальних для культурних традицій Франції.

1. Архітектура.
2. Скульптура
3. Живопис
4. Музика
5. Танці
6. Поезія
7. Фільми
8. Телебачення
9. Комікси.

Можна, звичайно, уточнювати, що хронологічно комікси з'явилися раніше за телебачення, але визнали його як мистецтво пізніше, 1960-х роках. Ця класифікація на загал підкреслює історичний контекст творення коміксів як одного з найновіших жанрів сучасної культури.

Цю ж концепцію підтримав та популяризував Моріс де Бевер (відомий під псевдонімом Morris), автор надзвичайно популярних французьких коміксів про “Щасливого Люка”, що проявилось у серії його статей для Spirou Journal.

З цього можемо зробити висновок, що для Франції та Бельгії комікси вже давно не є, або навіть ніколи не були, масовою літературою, принадною лише для дітей або малоосвічених дорослих. Вулиці цих країн переповнені посиланнями до “Щасливого Люка” і “Астерікса та Обелікса”, які вважаються значним культурним спадком, на відміну від американців та британців, чиє сприйняття коміксів в цілому зупиняється на коміксів, як феномену популярної масової культури.

Під час дослідження американських коміксів було виявлено, що найпопулярнішим серед них виявилися комікси про супер-героїв, і тут потрібно детальніше зупинитися на оповіді про героя, які надали поштовх для розвитку цієї тематики. Історія прибульця Месії з Криптону була вигадана двома євреями-емігрантами на ім'я Джеррі Зігель та Джо Шустер. Тодішні редакції навідріз відмовлялися продавати історію про всесильного хлопця у плащі. Навіть Вілл Айснер, будучи вже на той момент вагомою фігурою у комікс-індустрії, не розгледів потенціал Супермена для своїх читачів. Зігель та Шустер впродовж кількох років невпинно просували свій комікс, поки врешті його не помітив Макс Гейнс. Гейнсу пощастило мати друзів Гаррі Доненфельда та Джека Лейбовіца, котрі щойно придбали видавництво (у майбутньому його перейменують на “DC”), і аж надто сильно довіряли його інтуїції, тож вони викупили усі права на Супермена за 130 доларів.

Супермен дебютував у 1938-го року у збірці “Екшн-комікси”. Дуже швидко продажі цього коміксу у чотири рази перевершили успіх свого попередника, і для Кларка Кента виділили окремий комікс - вперше за

історію цієї індустрії з'явився настільки самодостатній герой. Стен Лі вперше опиняється в редакції “Timely”, коли комікси про Супермена продавались по 250 тис примірників на місяць. У Джека Кірбі та Джо Саймона, затятих ілюстраторів “Timely” вже була ідея як перевершити Людину зі сталі.

Стен Лі не був фанатом Супермена, бо не бачив у ній ніякого потенціалу: як розвиватися персонажу, який від початку історії бездоганий? Ліел Лейбовіц згадує, що у першому ж випуску коміксів 1938-го року, що налічував 13 сторінок, Супермен врятував засуджену на смерть жінку, відлупцював чоловіка, який знущався з дружини, зупинив викрадення своєї майбутньої нареченої, та не дозволив сенаторові-зраднику почати війну з Європою. Автори коміксів одразу зазначили, що йтиметься про “надзвичайного чоловіка”, якому судилося змінити світ, проте, наскільки цікавим цей напівбог буде для пересічних людей?

Про такого героя Стенові було нецікаво читати, адже він захоплювався більш складними натурами: залежним від кокаїну відлюдником і геніальним детективом Шерлоком Голмсом, самотнім горбуном Квазімодо, якого відторгало суспільство та Гамлетом з його дилемою. Гарна обізнаність з контекстом світової літератури відкривала для Стена Лі нові кордони у конструюванні персонажів, які можуть зриватися на лють, помилятися, впадати у відчай, хотіти слави та грошей.

Чи варто згадувати про супутників Бетмена та Супермена? Вони були ще більш плоскими, і відігравали у сюжеті такого собі “вічного учня”, якому супер-герой передає свою мудрість та розповідає про пригоди. Читач уособлюватиме себе із цим юним протеже і відчуватиме певну залученість в історію. Подібні епізоди потрібні як настанови юним читачам, де для них вкотре розтлумачують мораль. Стен Лі був іншої

думки стосовно своїх читачів, він розумів, що це аж ніяк не інфантильні діти, які не відрізняють добро від зла.

Разом з ілюстратором Стівом Дітко вони створили новаторського супер-героя - скромного і розумного підлітка Пітера Паркера, якому в коміксі була відведена головна роль.

1.2. Особливе бачення Стена Лі

Ліел Лейбовіц [6], біограф Стена Лі, розповідаючи про початок кар'єри майбутнього генія редакції Marvel, вказує, що співробітники редакції коміксів та самі митці переважно були єврейського походження. Лейбовіц пов'язує цей факт з тодішньою дискримінацією єврейських емігрантів в Америці, яких не дуже радо приймали на роботу в інші сфери, тому велика кількість талановитих художників та сценаристів обирали ту сферу, в якій не будуть дискримінувати за походженням. Окрім того, це була можливість вплести себе в національний американський наратив, свої страхи (Голокост, Аушвіц). Стенлі Мартін Лібер - це дитина зубожілих емігрантів євреїв, що цікавиться Шекспіром та грає у театрі Синагоги. Псевдонім "Стен Лі" він собі взяв для того під час створення коміксів для того, аби своє справжнє ім'я зберегти для майбутнього шедеву класичної літератури, про який він змалечку мріяв.

Як зазначив Ліел Лейбовіц, у 1940-их роках в Америці рушієм індустрії коміксів є екзистенційний жах американських євреїв першого покоління. Комікси надавали простір для втілення та спростування їхніх страхів, таких як економічний крах часів Великої депресії, геноцид євреїв й американська протестантська етика. У 1950-их роках положення суттєво змінюється: комікси стають масовим ринком, набитим грішми, в якому почергово штампують будь-що - такий стан речей не задовольняв прагнення та ідеали Стена Лі. Продуктивність виробництва коміксів

починає важити більше, аніж їхня якість: задача автора - продумати сюжет, ілюстратор в свою чергу повинен зобразити це так, як він зрозумів. Часто жанр коміксу піддавався критиці з боку відомих та медійних особистостей, на кшталт висловлення єпископа Джона Френсіса Нолла про руйнівний вплив коміксів та комунізму на релігію, в тому ж, власне, звинувачують і екзистенціалістів.

Щоби зробити процес створення коміксу максимально продуктивним та якісним, Стен Лі розробив авторську методику, яка пізніше отримала назву “методика Марвел”. Суть її в тому, що усі митці, залучені до нового коміксу працюють, наче симфонічний оркестр, де Лі - диригент, що збирає навколо себе таланти. “На той час Лі вже зажив слави першопрохідця, методи якого давали художникам чимало можливостей для імпровізації: він детально переповідав їм сюжет, подеколи навіть вискакував на стіл і розігрував описувану сцену, коли це було необхідно, але потім дозволяв їм малювати все, що заманеться, — і вже тоді забирав у них готові сторінки й заповнював їх текстом.” [16]. З цього почався його шлях у редакції “Marvel” яка на той час мала назву “Timely”, у подальшому цим принципом він завжди і керувався. Стен додавав ілюстративній історії текст у білі хмаринки. Саме у них проглядався певний характер героя, його звички, почуття гумору та особистісне ставлення до речей. Завдяки цим реплікам герої оживали та знаходили своїх однодумців серед читачів.

“Капітан Америка” - перший герой студії Marvel, до створення якого безпосередньо долучили юного асистента редакції - Стена Лі. У маленьких хмарках із текстом, які спершу губилися на фоні контрастних ілюстрацій Джека Кірбі, Стен розкривав характер Капітана Америки, показував, що в нього існує життя не лише у поєдинках та змаганнях, що він складніший персонаж, і, врешті-решт, він теж є людиною, яка має почуття гумору, власні емоції та страхи.

На відміну від Супермена, прибульця з винищеної планети Криптон, єдиною слабкістю якого є радіоактивний кристал з його ж далекої планети, Капітан Америка - звичайна людина, нашпигована медичними сироватками, які додають йому фізичної сили (алюзія на допінг-спортсменів?) Однак, такі препарати, на відміну від інших фантастичних істот, не роблять цього персонажа безсмертним. Та й бореться він проти доволі земних ворогів - проти нацистів часів II Світової війни. Попри свій страх, він вітається з ними "Здихайль, Гітлер!" і це тішить читача, додає йому наснаги на свою боротьбу. У Капітана Америки також не було якихось психологічних травм, які б штовхали його на шлях боротьби чи помсти злу, як це сталося із героєм Бетменом. Служити на благо своєї Батьківщини - єдиний справжній мотив Капітана Америки. Світ Роджерс - це звичайний, неможливий чоловік, якого спершу навіть не хотіли брати в армію через слабкий фізичний стан.

На початку XX ст. комікси виконували комічну-розважальну функцію й не акцентували на елементах моралізаторства. Нехай і в розважливому тоні, але герої та сюжети коміксів ілюстрували стан епохи та ставлення людей до життя. Популярність індустрії коміксів серед молоді та занепокоєння Сенатом США про підвищення підліткового насильства зумовило виникнення Американської Асоціації Коміксів (Comic Magazine Association of America) - організації, що мала б відстежувати і цензурувати сцени жорстокості та насильства, елементи хорору, висміювання представників влади й церкви, а також контролювати лексику персонажів. [17]. Окрім того, цензура забороняла навіть натякати на наркотичні речовини у коміксів. Окрім того, цензурою було заборонено у коміксі навіть натякати на наркотичні речовини.

Врешті, комікс, як і в інших країнах свого поширення (наприклад, Франції, Китаї чи Японії) відбиває популярну інтерпретацію легендарних персонажів і сюжетів, культурних символів, тощо, тож не випадково, що в

американській традиції коміксів про супер-героїв постає людина-охоронець, наділений надприродними здібностями.

1.3. Теоретичні засади філософії екзистенціалізму

Філософська течія екзистенціалізму виникає у XX ст. як реакція на глобальну духовну та соціальну кризу. Незадовго після виникнення, ця філософська доктрина вже здобула велику кількість прихильників. Феномен популярності екзистенціального бачення у філософській думці XX сторіччя пов'язаний, зокрема, і з тим, що ця філософія зосереджує увагу на кризових ситуаціях у житті людини та людства, аналізує буття людини в складних історичних обставинах, яких завжди було багато протягом існування людства, та концентрується, при цьому, на особистості, її можливостях та індивідуальній свободі. Таке вчення було на часі для покоління молодих людей, які встигли побачити завершення I Світової війни та початок II Світової війни.

Як відомо, вагомий внесок у розвиток теоретичної складової екзистенціалізму зробили Жан-Поль Сартр, Альбер Камю, Мартін Гайдеггер, Сімона де Бовуар, Карл Ясперс, Габріель Марсель та ін. Для усіх цих мислителів важливим аспектом постання екзистенціалізму була наближеність філософії до конкретного людського досвіду буття, на відміну від традиційних академічних філософських течій, які здавалися занадто абстрактними і не пристосованими до життя [13].

Передумовою постання екзистенціальної філософії вважають працю данського християнського священника Серена К'єркегора "Страх і трепет" [14], у якій він відстоює суб'єктивність буття кожної окремої людини, її право на свободу вибору та відповідальності за цей вибір насамперед у просторі християнської віри. Також К'єркегор вперше обґрунтовує

категорії екзистенційного страху та різних стадій існування людини на шляху до самореалізації.

Нерідко в контексті екзистенціалізму згадують про Фрідріха Ніцше (1844-1900), німецького філософа, що заперечував традиційний раціоналізм та досліджував питання сенсу буття. Словами “Бог помер” Ніцше оголосив про час переосмислення традиційної християнської моралі і термінів. Його філософські трактати “Так казав Заратустра” і “Жадання влади” уміщують спільну думку про розуміння добра та зла. Добрими були передусім сильні люди - ті, що створюють, очолюють та домінують, відповідно, поганою можна назвати слабку людину, підлеглу сильним і творчим. Основна теза Ніцше, що стала провідною і для світогляду екзистенціалістів, смерть Бога, означала, що вся відповідальність за вчинки людей лягає на них самих, відповідно, їм самим доведеться вирішувати що є добро, а що зло. Зокрема, відсутність Бога скасовує традиційну мораль, і дає людям свободу вчиняти відповідно до їхніх індивідуальних моральних орієнтирів. Хоча німецького філософа звинувачували у нігілізмі, насправді ж, за Ніцше стверджував, що на зміну старим звичаям мають прийти нові існування людини у світі, які не гальмують розвиток людства й особистості зокрема.

Вочевидь, екзистенціалісти продовжили наратив про суб’єктивність вибору кожного окремого індивіда, при цьому, як і Ніцше, утверджуючи думку про те, що вчинки та дії людини визначають її як особистість. Жан-Поль Сартр з цього приводу написав статтю під назвою “Екзистенціалізм - це гуманізм”, мета якої була “виступити на захист екзистенціалізму від низки звинувачень, адресованих цьому вченню” [8].

“Екзистенція передуює есенції” або ж “існування передуює сутності” - основна теза філософії екзистенціалізму, на чому наголошує Сартр: людина для екзистенціаліста не піддається визначенню, допоки не

проявить себе. При цьому, важливим є не те, що вона вже являє із себе, а й те, ким хоче стати. Екзистенційне формування людини відбувається у ситуаціях свідомого вибору, що означає - брати повну відповідальність за власні вчинки та буття. Сартр пояснює нав'язаний цій філософії суб'єктивізм таким чином: “обираючи себе, тиобираєш усе людство” - це означає, що своїм вибором людина подає приклад усім. Відповідальність, що її відчуває екзистенціаліст, призводить до стану тривоги, закинутості та відчаю. Сартр вважає, що тривогу відчувають абсолютно усі люди, однак деякі уникають цього почуття, тікають від нього. Поняття закинутості означає те, що людині немає на що спиратися, бо як не існує Бога, панує вседозволеність.

Слідуючи цьому вченню, людина має усвідомити, що наперед визначеного правильного вибору не існує. Правильним буде той вибір, який людина робить свідомо, відповідно до своїх істинних прагнень. Екзистенціалізм не допускає уникання вибору, тобто бездіяльності, адже людина існує настільки, наскільки реалізує себе. Згідно із Сартром, екзистенціаліст впевнений, що трус сам робить себе трусом, а герой - героєм. Такі якості не даються від народження, їх потрібно набувати, і слідкувати за тим, аби не втратити.

Ключовим елементами у філософській прозі Альбера Камю постають концепти абсурду та бунту. Камю констатує: світ абсурдний і позбавлений логіки, людина в ньому самотня, і не здатна вплинути на зовнішній світ, єдина її власність - усвідомлення свого приреченого на смерть існування, а ще право власного вибору [4]. Визнання абсурдності – це перший етап лікування “чуми” за Камю, а другим є бунт. “Усвідомлення абсурду приводить до бунту, а усвідомлення бунту – до свободи, заради якої людина готова піти на все, оскільки у свободі вона знаходить сенс свого життя” [2].

2. Прояви екзистенціалізму у творчості Стена Лі

2.1. Передумови появи коміксу про “Людину-павука”

У другій половині XX століття комікси про супер-героїв набували нової цінності: через них можна було промовляти прямісінько до підлітків, пропонуючи їм певні моральні настанови. Італійський дослідник Умберто Еко, аналізуючи комікси про Супермена, зараховує їх до жанру “освітніх”, оскільки вони містять “інструменти педагогіки” [9].

Створення коміксу - це багатоетапний процес, на початку якого пропонується певна ідея, сюжет, і вже потім форма вираження цієї ідеї. З чого ми можемо зробити висновок, що ідея займає центральне місце в структурі коміксу. Основним поштовхом для створення “Людини-павука” Стена Лі стало невдоволення Суперменом, як найбільш популярним супер-героєм того часу. У своєму інтерв'ю для випускників одного з американських університетів автор розповів про передумови появи Людини-павука [10]. Стен Лі чітко розумів, що цей герой не повинен бути ідеальним, окрім перемог, йому необхідні також поразки та провали, аби читачеві було цікаво спостерігати його шлях від простої людини до героя. З цього виникла ідея персонажа підлітком. Адже у підлітковому віці людина тільки починає знайомитися з реальним світом та його недосконалостями, підлітки гостріше сприймають свої поразки та перебувають у пошуках свого місця в соціумі.

Однак, головний редактор, якому Стен Лі запропонував концепцію нового героя коміксів, спершу не схвалив такий образ супер-героя, аргументуючи це тим, що нікому не буде цікаво читати про Людину-павука, адже люди не люблять павуків. Орім того, редакторові не сподобалась ідея зробити героя підлітком, бо головні характеристики супер-героя - сила, витривалість, мудрість - це точно не про підлітків. На

щастя, негативний відгук редактора не похитнув впевненості Стена Лі, і він розпочав процес створення ілюстрацій до сюжету коміксів.

Попри свою беззаперачну досвідченість і талант, ілюстратор студії Marvel, Джек Кірбі, не зумів відтворити персонажа Пітера Паркера таким, як це уявляв Стен Лі. Кірбі зобразив його на кшталт Капітана Америки - сильним, дужим чоловіком з грубими рисами обличчя. А от новачок ілюстратор Стів Дітко показав Пітера із зовсім іншого боку: здатного сумувати та радіти, вразливого, але розумного хлопця, чий образ дуже органічно поєднувався з баченням Стена Лі. Цей факт є важливим для цілісного розуміння художнього ефекту коміксів, адже авторська методика створення коміксу Стена Лі полягала у дуже тісній співпраці ілюстратора та автора на перших етапах, після чого задавався певний вектор взаємодії зображення та тексту.

Після 38-го випуску коміксу “The Amazing Spider Man” ілюстратором стає Джоні Роміта. Зміна художників була пов’язана із постійними конфліктами Лі та Дітко стосовно сюжету та героїв. Основною причиною неузгодженостей у їхніх творчих стосунках стала серія коміксів, де з’являється Зелений Гоблін, один із головних антагоністів коміксу, а саме - пояснення його походження. Стів Дітко хотів ввести абсолютно нового сюжетного персонажа, в той час як Стен Лі вважав за необхідне зробити його близькою людиною із оточення Пітера Паркера, аби тим самим ще більше ускладнити для героя ситуації морального вибору.

Випуски коміксів про Людину-павука під номерами 89-90 та 96-98 випуски коміксу були ілюстровані Гілом Кейном. Обидві сюжетні канви зображають трагічні епізоди у біографії Людини-павука, такі як смерть близької йому людини та передозування наркотичними речовинами найкращого друга.

Роль ілюстратора не можна недооцінювати, у коміксі, адже саме візуальний медіум першим привертає увагу читачів, задаючи певний настрій і тон оповіді. Комікси, ілюстровані Стівом Дітко, були виконані здебільшого у насичених блакитних та червоних тонах, як на костюмі Людини-павука; наявні контрастні тіні створювали ефект глибини у просторі, а гра з фактурою тіла та рисами обличчя вдало відтворювала стан героя та емоції, за що Стен Лі й цінував Дітко як першого ілюстратора. У коміксах Джоні Роміта превалюють світлі відтінки; затемнений простір (ілюстратор Дітко робив його чорним) у Роміта зображений був зазвичай блакитного або сірого кольору, а сам Пітер Паркер став кремезнішим, що пояснювалося регулярним фізичним навантаженням та процесом дорослішання. Ілюстративний матеріал Гіла Кейна звертається до читача яскравими кольорами, деталізованими пейзажами та неординарною манерою побудови послідовності зображень; кольори переважно блакитні, помаранчеві та жовті, відображають перевагу високих будівель та неба в урбаністичному пейзажі.

2.2. Центральний мотив вибору

Якщо Супермен радше є носієм навіяних суспільством уявлень про сильну та успішну особистість, яка сприймається ідеалізовано через віддаленість від публіки, і цінується не так за моральні якості, як за прояв сили та стійкості, то Людина-павук цікавий для читачів, як ілюстрація серйозної екзистенційної дилеми, яку має вирішити звичайний індивід. Ця дилема в структурі коміксу є рушійною силою сюжету.

У першому, окремому випуску коміксів про “Людину-павука” [11], читача знайомлять із Пітером Паркером і одразу ж демонструють його відчуженість серед однолітків, які постійно з нього глузують та називають “bookworm”, через його щирий інтерес і жагу до навчання, зокрема, до природничих наук. Наступний епізод починається уже вдома у тісному

сімейному колі, де відбувається знайомство із дядьком Беном та тіткою Мей, що замінили Пітеру батьків. Таким чином, додатково підкреслюється окремішність і навіть самотність героя історії, що водночас є рушієм його самостійного мислення і усвідомлення, що його життя вповні залежить лише від нього самого.

Основний пригодницький і фантастичний сюжет починається з того моменту, коли Пітер Паркер відвідує наукову виставку, де його кусає радіоактивний павук. Цей укусу наділяє підлітка надприродними здібностями: надлюдською фізичною силою і витривалістю, здатністю чіплятися долонями і ступнями за рівні поверхні, а також “шостим” чуттям, що попереджає його про наближення небезпеки. Спершу така трансформація видається для підлітка чудовою можливістю податися у шоу-бізнес та заробити грошей, яких у його житті завжди бракувало. Зазвичай, герої використовують свої таланти для боротьби зі злом та захисту людства, але не в корисних цілях. Таке, на перший погляд, прагматичне зображення Пітера Паркера необхідне задля ототожнення його зі звичайними людьми, обтяженими матеріальними турботами, яким він по суті і є на початку свого шляху до самореалізації.

Важливою подією у формуванні особистості Пітера Паркера стала його реакція назустріч із грабіжником, який пробігав повз нього, тікаючи від поліції. Пітер, незважаючи на прохання поліцейського, відмовився затримувати чоловіка, виправдовуючи себе тим, що нібито “він не зобов’язаний, це не його робота”. Як виявилось, ця зустріч була не випадковою, адже непійманий злочинець того ж дня убиває дядька Бена, і Пітер Паркер усвідомлює, що це саме він винен у тому, що сталося, адже він проявив свого часу байдужість і відмовився діяти. Розплата за свою легковажність змушує Пітера усвідомити нарешті слова свого дядечки про те, що “з великою силою обов’язково приходить велика відповідальність” [11] (див. додаток 1).

Зазначений епізод докорінно змінює ставлення Пітера до власного життя і своїх можливостей, а вищезгадані слова втраченого наставника стають дороговказом на усі його подальші роки та серії коміксів. До того ж, ця теза про власну відповідальність безпосередньо апелює до екзистенціалістського переконання у природі людської свободи - людина несе відповідальність за свої рішення і тим самим визначає своє буття. Ситуації екзистенційного випробування супроводжуватимуть героя протягом усього життя, а ключовим конфліктом та рушієм сюжету стануть стосунки Пітера Паркера з його таємним альтер-его, який загострює дилему вибору у свідомості героя: бути звичайною людиною чи бути героєм із незвичайними можливостями, але й підвищеною відповідальністю. Самостійність Пітера у ситуаціях вибору також примушує його керуватися передусім власними переконаннями, а не чужим емпіричним досвідом.

На протипагу Людині-павуку постає один з центральних антагоністів коміксу - доктор Отто Октавіус [13], геніальний вчений-ядерник. В результаті невдалого експерименту він отримує дозу опромінення, яка призводить до злиття залізних щупальців на його спині із центральною нервовою системою та мозком, що докорінно змінює мислення і поведінку тепер вже, так званого, Доктора Восьминога. На відміну від Людини-павука, набуті надприродні здібності доктор Октавіус планував використати для реалізації корисливих та егоїстичних цілей самозбагачення будь-якою ціною, використовуючи інших людей виключно як засіб.

З-поміж десятків специфічних лиходіїв, яким Людина-павук протистоїть у коміксі, особлива роль відведена для персонажа Зеленого Гобліна. За маскою Гобліна ховається добре відомий загалу бізнесмен та вчений - Норман Озборн. Виведена ним сироватка "Формула Гобліна" здатна наділити неабиякою фізичною силою та швидкістю, покращити

рефлекси і дарувати швидке зцілення. Зокрема, сироватка підвищувала інтелектуальні здібності того, хто її вип'є, в обмін на здоровий глузд. Прийом цієї сироватки провокує постання в свідомості Нормана Озборна другої особистості, яка називає себе Гобліном.

Конфлікт між Гобліном та Людиною-павуком загострюється, коли стає відомо, що головний порушник спокою жителів Нью Йорку - батько найкращого друга Пітера Паркера, який спершу навіть не знає про свій психічний розлад (39-40 випуски). У переважній більшості протистоянь Павук програє Гоблінові, однак, задача Гобліна не лише перемогти Людину-павука, а й зруйнувати особисте життя Пітера Паркера (єдиний антагоністів, який знав, хто ховається під маскою Павука). Пітер проживає дилему вибору стосовно того, як потрібно вчинити із Гобліном протягом десятків випусків коміксів, і після подій 121 випуску, де Гоблін убиває кохану дівчину Пітера, рішення миттєво постає перед ним. Та в результаті, навіть не Пітер убиває Гобліна. Норман Озборн трагічно гине у бою з Людиною-павуком від керованого ним літального апарату, який мав зашкодити Павуку, та влучив у Гобліна. Герою вдруге доводиться платити за свою неготовність приймати рішення життям людей, яких він любить.

Вибір Пітера Паркера на користь суспільного обов'язку завжди ускладнював проблеми в його особистому житті: хворобливість та самотність тітки Мей, єдиної рідної йому людини; романтичні перипетії у стосунках із дівчиною, з якою він не може бути відвертим; матеріальна скрута; нестача часу на реалізацію наукового потенціалу.

Основний екзистенційний вибір, який належить зробити Пітеру Паркеру - бути героєм чи не бути. Від самого початку він розділяв ці дві іпостасі: Людина-павук - герой і захисник людей, а Пітер Паркер - звичайний підліток, який має визначитися зі своїм шляхом. На відміну від інших популярних супер-героїв свого часу, Пітер Паркер шукає способи

існування одразу у двох іпостасях. Ця дилема досягає апогею у 100-ому випуск серії коміксів під назвою: “The spider or the man?” (див. додаток 2). В образі Людини-павука він спостерігає за тим, як люди проживають своє життя, і бентежиться, що своє життя він присвячує не собі, а служінню на благо інших, що спонукає хлопця до висновку: “щоби Пітер Паркер зажив своїм життям, Людина-павук повинна вмерти” [15]. Протягом попередніх років він готував спеціальну сироватку, яка може знищити радіоактивні клітини в його організмі і тим самим позбавити надприродних здібностей, і, врешті, наважився провести експеримент на собі в ім'я своєї коханої Гвен. Виявилося, сироватка діє не так, як Пітер запланував, і замість того, аби позбавити його павучих здібностей, вона спровокувала ріст чотирьох додаткових рук.

Цікавим є той факт, що Пітер Паркер не вбачає можливим варіант просто відійти від справ, бо в такому разі він знехтує настановою дядька Бена, чого не може собі дозволити. Для того, аби покинути геройську справу, Пітерові необхідно було позбавитися тої сили, якою він був наділений - і тоді це зняло б з нього відповідальність перед людством за право мати цю силу. З-поміж інших популярних супер-героїв Людину-павука вирізняє його право вибору. Супер-герої попередники Людини-павука не ставили собі питання: а чи хочуть і можуть вони бути героями, їхні історії подаються дуже ідеалізовано, з подібними персонажами читач (тим паче дитина) ніколи себе не ототожнюватиме, може сприймати виключно як недосяжний ідеал.

2.3. Екзистенційна криза

Згідно з визначенням, поданим Ж. П. Сартром [8], екзистенційна криза спіткає індивіда у той момент, коли він осягає свою відповідальність перед усім людством за власний вибір. Екзистенціалізм пропонує тезу

“обираючи себе - тиобираєш увесь світ”, що можна трактувати як твердження, що: своїм вибором людина подає приклад того, як повинно чинити усе людство, відповідно, індивід свідомо обирає добро. Сартр вводить три поняття, у яких екзистенційна криза безпосередньо проявляється: тривога, закинутість, відчай.

Почуття тривоги охоплює кожного індивіда, який зважується на певний вибір, адже цей вибір накладає на індивіда відповідальність за усі можливі наслідки. Стан тривоги супроводжує Пітера Паркера з моменту появи його альтер-его і не полишає протягом усього життя, адже від кожного рішення та вчинків Людини-павука залежить чиєсь інше життя. Атеїстичні екзистенціалісти тим самим спонукають індивіда до самостійного аналізу ситуацій та пошуку їхнього вирішення, відкидаючи ідею звернення до Бога або різнорідних знамень як орієнтирів у прийнятті рішення. Відчай, як наступна стадія кризи, проявляється у втраті мети, сенсу існування, після якого людина впадає в апатію. У сумі ці стадії провокують відчуття парадоксу, коли індивід вірить у цінність свого життя, але в той самий час розуміє, що існування саме по собі не має ніякого призначення. Для того, аби вийти зі стану екзистенційної кризи, людина мусить розв'язати для себе цей парадокс, тобто, віднайти сенс, питомий для власного буття.

Початок екзистенційної кризи у Пітера Паркера був спровокований персонажем Бетті Брант, дівчиною що була закохана у Пітера і ненавиділа Людину-павука, несправедливо звинувачуючи другого у смерті свого брата [14]. Незадовго до цієї події Пітер мав намір поділитися із Бетті своєю таємницею, від чого довелось відмовитись через побоювання втратити стосунки. Ненависть дорогою для Пітера людини провокує у нього сумніви у правильності власних рішень та дій.

Дилема між Пітером та Павуком, зокрема, обумовлена несхваленням соціумом дій Людини-павука. Попри очевидні благі наміри, якими керується герой, переважна більшість звичайних людей ставляться до його вчинків із пересторогою, причому їхнє негативне ставлення спирається на нереалістичні або й просто вигадані, емоційні або неосмислені побоювання. Особливо цьому сприяє нетерпима позиція репортера журналу “Daily Bugl” Джей Джона Джеймсон, завітна мрія якого - розкрити світові справжню особистість Людини-павука та звинуватити його в усіх реальних і вигаданих діяннях. В свою чергу Пітер неодноразово згадує у коміксі про можливі наслідки публічного викриття. По-перше, вороги Павука можуть спробувати дістатися до нього через близьких йому людей, як власне і сталося у 121 випуску, де Зелений Гоблін убиває його дівчину Гвен. А по-друге, його турбує доля тітки Мей, яка, отримавши славу родички Людини-павука, може бути відторгненою від суспільства, і змушена буде жебракувати. Можна припустити, що Пітер Паркер іншу вагому причину зберігати свою справжню ідентичність в таємниці: для суспільства загадковий герой Людина-павук з'явився нізвідки, і якщо він і надалі залишатиметься не ідентифікованим, так само раптово для загалу він може припинити своє існування. У 80 випуску він промовляє таку фразу: “це буде моїм секретом доти, поти Людина-павук існує” [14].

Майже кожен 3-ій комікс (і абсолютно кожен комікс, де Павук зазнає поразки) супроводжується сумнівами Пітера Паркера у власних силах, у його праві бути супер-героєм і відповідати за життя людей. У 50-ому випуску коміксів Пітер викидає на смітник костюм Людини-павука (див. додаток 3), у 59-ому ним оволодіває неконтрольована агресія, а у 90-ому, рятуючи хлопчика від обвалу каміння, гине батько його дівчини - капітан поліції Джордж Стейсі (див. додаток 4) під час спільної битви проти Ящера, що суттєво вплине на його моральний стань. Іноді для заспокоєння хлопцю потрібна була дружня порада, часом вистачало саморефлексії, але

вона нікуди не зникала, аж поки це не трансформувалося в ідею створення вакцини проти радіоактивної крові.

2.4. СENS буття

Альбер Камю утверджував думку, що світ абсурдний, і єдиний спосіб вижити у ньому - прийняти його абсурдність і перейти до фази бунту [4]. Відгуки цього бунту ми знаходимо у втіленні персонажа Пітера Паркера. Попри сізіфову природу його спроб боротьби зі злом, Пітер не відступається від поставленої мети, кожного разу перемагаючи лиходія, він знає, що на його зміну прийде новий, вірогідно сильніший. Варто зауважити, що Людина-павук ніколи не вбиває своїх опонентів, що може бути зумовлено як цензурою коміксів, так і власними переконаннями персонажа. Ймовірно, “вічність” персонажів необхідна задля підтримки сюжету, як у міфології, коли всі персонажі існують водночас і зациклено. В будь-якому разі, це створює ситуацію постійного повернення переможених злодіїв, які після першого програшу до того ж палають жагою помсти. У контексті цієї сізіфовою боротьби, варто підкреслити характеристики персонажа, якими його наділив автор.

Пітер Паркер, хоч би як часто його не спіткало почуття тривоги і невпевненості у собі, неодноразово доводив незламність свого духу. Найпоказовішим у цьому контексті постає 33-ий випуск коміксів, в якому Людина-павук програє битву із супротивником і опиняється під завалами багатотонних залізних конструкцій (див. додаток 5). Після декількох спроб вилізти з-під балок, Пітер визнає свою слабкість та нерозсудливість, все глибше занурюючись у власне відчуття поразки, аж доки не згадує про тітку Мей та дядька Бена - найдорожчих людей у його житті, яких він не може підвести. І якщо дядьку Бену вже ніяк не зарадиш, то тітка Мей чекає на нього вдома, самотня та безпорадна. І коли мотивація починає

стосуватися не лише його самого, а й близьких йому людей - він готовий жертвувати собою та розширяти межі своїх можливостей. Пітер знаходить у собі сили, аби підійнятися у повний зріст, тримаючи важкі балки над головою, вочевидь, задля підкреслення впливу самопочуття індивіда на його фізичні можливості.

“Людам хотілося би вірити, що якщо ви народилися боягузом, то ним завжди і будете, як не намагайтесь змінитися, а якщо героєм, то героєм і залишитесь на все життя” - пише Сартр [8]. Філософ екзистенціаліст знає, що людина не народжується героєм або боягузом, вона набуває певної подоби в процесі буття, і проявляє це у своїх діяннях.

Пітер Паркер, як цілісний образ, являє собою уособлення тези, що “героями не народжуються, ними стають”. У першому випуску головний герой постає перед нами у тій подобі слабкої людини, яка не здатна навіть боронити власну гідність перед однолітками. З кожним новим випуском читач спостерігає за змінами у характері Пітера, який випробовує себе на витривалість, іде на ризики та уперто відстоює власні переконання. Кожне ситуація протистояння злу Людиною-павуком, насправді стає ситуацією випробування для Пітера. Ще донедавна найбільшими його турботами були лабораторні роботи з хімії, а всього за якихось 60 випусків він стикається з головою кримінального світу Нью Йорку, заробляє гроші на утримання своєї сім’ї, намагається будувати своє особисте життя і при цьому зберігає почуття гумору, навіть перед обличчям небезпеки.

У підсумку, можна стверджувати, що альтер-его Людина-павук є необхідним елементом для набуття екзистенційного досвіду Пітером Паркером, і саме завдяки ньому він реалізується як герой. Початково Пітер відчуває потребу у супер-силі, яка надає йому впевненості та сміливості; в процесі свого формування як героя, він жадає позбутися своєї сили та

відповідальності за неї; та з часом він осягає, що подарована сила - це частина його досвіду, яка допомогла йому самореалізуватися.

Висновки

Людина-павук є одним з найбільш знакових вигаданих героїв сучасної популярної культури, який здобув прихильність читачів коміксів з першого ж випуску. Його появі передував намір автора створити новаторського супер-героя, на противагу Супермену, успіх якого мріяв перевершити кожен митець-коміксист.

Сюжетна канва, система персонажів та проблематика, запропонована у коміксі Стена Лі 1960-их років знайшли своє втілення в інших видах популярного мистецтва, як, наприклад, екранізовані трилогія Сема Реймі, дилогія Марка Вебба або анімований фільм режисерів Б. Парсічетті, П. Ремсі та Р. Ротман. Кожен читач міг по-своєму інтерпретувати історію дорослішання звичайного хлопця, що отримав надзвичайні здібності внаслідок укусу радіоактивного павука, адже Стен Лі ніколи не коментував персонажів та сюжети своїх історій, що дозволяло читачам пропонувати власні інтерпретації, породжуючи нову своєрідну міфологію.

Попри беззаперечну популярність коміксів як виду сучасного мистецтва, і досі існує наратив про комікси, як про жанр радше дитячий або масовий, не детермінований ні як література, ні як живопис.

У процесі виконання дипломної роботи було досліджене поняття коміксу та визначення термінів, які часто вживають у контексті цього жанру; характер поєднання вербальних та невербальних компонентів у

структурі коміксу; роль авторського задуму при створенні коміксу. Зібрано інформацію про становлення жанру коміксів в Америці та Європі та митців, що розвивали жанр американський жанр коміксів про супер-героїв. Досліджено соціально-культурне значення коміксів та функціональні засоби впливу на читачів. Як зазначено у роботі, супер-геройські комікси уміщують певні дидактичні настанови та елементи педагогіки, що у поєднанні із яскравими візуальними образами, полегшує сприйняття інформаційної складової та сприяє запам'ятовуванню.

Зокрема, зазначається роль Стена Лі у становленні жанру коміксів, його ідейний світогляд та способи його втілення. Проаналізовано праці філософів екзистенціалізму ХХ ст., з яких було виведено принципи світоглядної парадигми притаманної екзистенціалісту.

У ході дослідження розглянуто 103 випуски коміксів про Людину-павука, з метою виявлення філософської проблематики екзистенціалізму та аналізу їхнього впливу на стильові особливості творчості Стена Лі. Комікс підіймає проблеми унікальності людського буття, духовної витримки, кризові ситуації у бутті індивіда, усвідомлення смертності та недосконалості, питання провини та відповідальності. Перераховані проблеми постають рушійною силою сюжету і важливим чинником у формуванні характеристик персонажів.

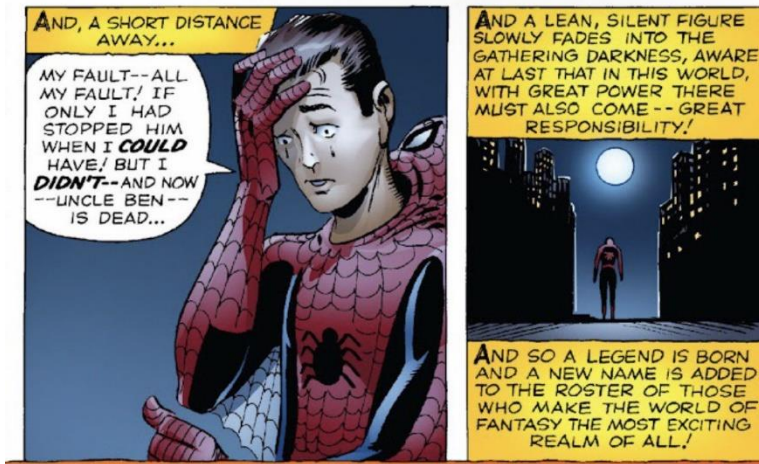
Отже, ми дійшли до висновку, що у коміксах Стена Лі наявний мотив екзистенційного вибору, який вимагає від індивіда свідомого ставлення до свого вибору та його наслідків; у характеристиці головного героя простежуються прояви екзистенційної кризи; героєм досліджується питання сенсу буття.

Список використаних джерел

1. Бежан О. А. Наратив графічного роману в інтермедіальному дискурсі сучасної американської літератури (В. Айснер). Записки з романо-германської філології 1. 2017. С. 20-27.
2. Девдюк І. В., Кучера А. М. Концепція героя і дійсності у творчості А. Камю. ПНУ. 2018. 9 с. <http://194.44.152.155/elib/local/517.pdf>
3. Завадська О.В. Феномен креолізованого тексту: актуальна проблема сучасних лінгвістичних досліджень. Збірник наукових праць ХНПУ імені Г.С. Сковороди Лінгвістичні дослідження. 2016. С. 163-169
4. Камю А. Міф про Сізіфа. Історія світової релігієзнавчої думки: Хрестоматія. К.: Тандем 15. 1999.
5. Комікс. Енциклопедія Сучасної України. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=1449 (Дата останнього звернення: 01.07.2022).
6. Лейбовіц Л. Стен Лі. Життя як комікс / пер. з англ. В. Стельмах. - Харків : Фабула. 2021. 192 с.
7. Ніцше Ф. Так казав Заратустра; Жадання влади. пер. з нім. А. Онишка, П. Таращука. К. : Основи, Дніпро. 1993. 415 с.
8. Сартр Ж. П. Экзистенциализм – это гуманизм. Сумерки богов. М.: Политиздат. 1989. С. 319–344.
9. Эко У. Роль читателя. Исследование по семиотике текста. пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. СПб. : Симпозиум. 2005. 502 с.
- 10.1 of a Kind Media. Stan Lee speech about the SpiderMan!, 2020. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=a8ECZ4Mz2o> (Дата останнього перегляду: 01.07.2022).
11. Amazing Fantasy, Vol. 1. Marvel Comics, 1962
12. Beginning BD: What is the "Ninth Art"? - PIPELINE COMICS. PIPELINE COMICS. URL:

- <https://www.pipelinecomics.com/beginning-bd-ninth-art/> (Дата останнього перегляду: 02.07.2022)
13. Breisach Ernst. Introduction to Modern Existentialism. New York: Grove Press. 1962 . p. 5.
 14. Copleston F. C. Existentialism. Philosophy. 23 (84). 2009. p. 19-37
 15. Definition of COMIC BOOK. Dictionary by Merriam-Webster: America's most-trusted online dictionary. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/comic%20book> (Дата останнього звернення: 01.07.2022).
 16. McCloud S. Understanding comics- N.Y.: Harper Collins Publisher. 1994
 17. Senate Committee on the Judiciary, Comic Books and Juvenile Delinquency, Interim Report, 1955 (Washington, D.C.: United States Government Printing Office, 1955) URL: https://en.wikisource.org/wiki/Comic_book_code_of_1954 (Дата останнього перегляду: 30.06.22)
 18. The Amazing Spider-Man, Vol. 3. Marvel Comics, 1963
 19. The Amazing Spider-Man, Vol. 80. Marvel Comics, 1963
 20. The Amazing Spider-Man, Vol. 100. Marvel Comics, 1963
 21. comic. Cambridge Dictionary | English Dictionary, Translations & Thesaurus. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/comic?q=comic+book> (Дата останнього звернення: 01.07.2022).
 22. Will Eisner. *lambiek.net*. URL: <https://www.lambiek.net/artists/e/eisner.htm> (Дата останнього перегляду: 01.07.2022).

Додатки



Додаток 1. Автор - Стен Лі, художник - Стів Дітко.



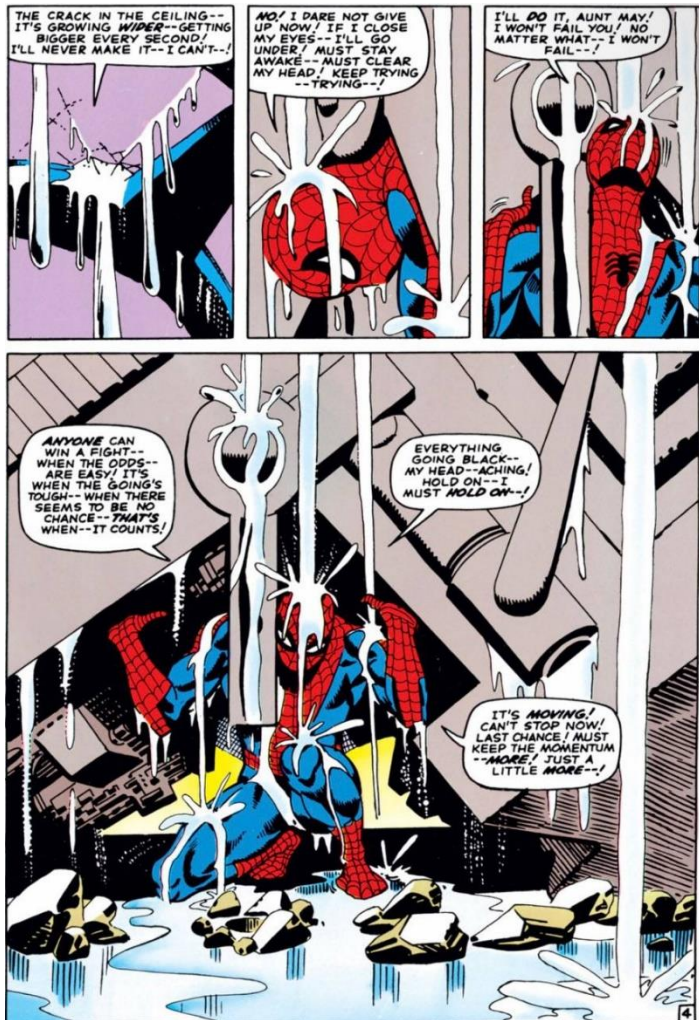
Додаток 2. Автор - Стен Лі, художник - Гіл Кейн.



Додаток 3. Автор - Стен Лі, художник - Джоні Роміта.



Додаток 4. Автор - Стен Лі, художники Гіл Кейн та Джоні Роміта.



Додаток 5. Автор - Стен Лі, художник - Стів Дітко.