

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Національний університет «Києво-Могилянська академія»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра філософії та релігієзнавства

Кваліфікаційна робота

(освітній ступінь – «бакалавр»)

на тему: **«Екзистенційний міф Альбера Камю: теоретичні та естетичні репрезентації»**

Виконав: студент 4-го року навчання,
Спеціальність: 033 Філософія
Музика Ольга Петрівна

Керівник: Юринець Ярина Ігорівна,
Старша викладачка кафедри філософії та
релігієзнавства

Рецензент _____
(прізвище та ініціали)

Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 20__ р.

Київ – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	С. 3–6
РОЗДІЛ 1. Екзистенційний міф Альбера Камю, або людина у світлі філософії свободи.	С. 7–18
1.1 Народження екзистенціалізму з духу ніцшеанства.....	С. 7–9
1.2. Теоретичні засади та підґрунтя концепції абсурду.....	С. 10–13
1.3. Сутність ідеї «бунтівної людини» Альбера Камю	С. 14–18
РОЗДІЛ 2. Екзистенціалізм як складова літературного простору XX століття.....	С. 19–32
2.1. Діалог між художнім текстом і філософією.....	С. 19–23
2.2. Образ літературного героя у романах Альбера Камю	С. 24–28
2.3. Естетика екзистенціалізму в творах Альбера Камю	С. 29–32
РОЗДІЛ 3. Репрезентація впливу філософії Альбера Камю на кіномистецтво.....	С. 33–41
3.1. Зіткнення принципу свободи та придушення особистості у алегоричній драмі Стенлі Кубрика «Механічний апельсин».....	С. 33–37
3.2. Як існування передує сутності, або до проблеми трансцендентного у кінокартинах Бернардо Бертолуччі.....	С. 38–41
ВИСНОВКИ	С. 42–43
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	С. 44–48

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Сучасна наукова думка оцінює екзистенціалізм, як один з найавторитетніших напрямів західноєвропейської філософії ХХ ст. Важко сперечатись зі статусністю цієї літературно-художньої системи, яку власне і вибудовував Альбер Камю, починаючи з 1930-40 рр.. (зокрема творами «Сторонній» (Камю, 1942), «Калігула» (Камю, 1944), «Чума» (Камю, 1947)). Зважаючи на загальну різноманітність течій та тенденцій, що розвивались у тісній динаміці під час складного періоду Другої світової війни, варто зазначити, що саме творчий доробок А. Камю дає можливість повністю заглибитись у екзистенційну філософію, в рамках її ідеологічних, теоретичних та практичних настанов. Те, наскільки масштабним є його виявлення концепцій «абсурду», «бунту» та, врешті-решт, сутності людини, дає змогу побудувати паралель між філософією, художнім текстом та іншими видами мистецтва. Такий погляд на спадщину французького класика дозволяє дослідити її вплив та прояви з висоти трьох аспектів: теоретичного (усвідомлення базових засад філософії екзистенціалізму, як нової моделі сприйняття людини і світу), прагматичного (системний аналіз текстового та творчого доробку митця) та практичного (порівняння впливу основних ідей та образів у двох видах мистецтв: літературі та кінематографі).

Тому, починаючи з потреби усвідомлення та системного аналізу художнього феномену творчості А. Камю, ми приходимо до необхідності порівняльного дослідження еволюції ідей та поглядів у формах різних видів мистецтва, які, в свою чергу, також поширили вплив, згідно з вимогами часової контекстуальності.

Стан наукової розробки теми. Саме поняття екзистенції було відоме, ще середньовіччю, що і відмічає Фредерік Коплстон (Coppleston, 1956), оскільки тоді воно використовувалося для несамостійних речей, похідних від Божественної суті та тих, що не збіглись із суттю людини. Пізніше, зокрема і це дозволило С. Великовському (Великовский, 1975) виокремити у французькому екзистенціалізмі дві гілки: релігійну та атеїстичну, де А. Камю віднесений саме до першої. Безперечно, питання Бога актуальне для філософа, тому попри бажання сперечатись з такою класифікацією, звернемо увагу що для С. Кохена (Cohen, 2008) ця релігійна

спрямованість філософії А. Камю несе неконфесійний характер, прирівнюючи Бога до особистості людини.

Це спрощує розуміння тенденцій розвитку ідей екзистенціалізму та обґрунтовує науковий підхід до філософського доробку. Саме тому, першочергово, ми звертались до французьких науковців, таких як: Ж. Леві-Валенсі (Lévi-Valensi, 2006; Lévi-Valensi, 1991), Ж. Сароки (Sarocchi, 1986), О. Тодд (Todd, 2000), Ж. Герен (Guérin, 1994). Їх праці фундаментально точно відтворюють французьку душу та національний наратив проблем, що поставали перед Альбером Камю. Окремої уваги потребує праця Роберта Заретського «The Tragic Nostalgia of Albert Camus» (Zaretsky, 2013).

Варто відзначити не менш своєрідні та цікаві праці українських дослідників: «Екзистенціалізм як «філософія людини» ХХ сторіччя» В. Стеценко (Стеценко, 2010), «Позачасовий підтекст роману Альбера Камю «Чума»» П. Галунки (Галунка, 2020), розділ про екзистенціалізм в літературі Г. Давиденко (Давиденко & Стрельчук & Гринчак, 2011, с. 41–53). Не пройшли ми у своєму дослідженні і повз тих теоретиків філософії, чії праці освітлюють образ самого Камю: А. Руткевич (Руткевич, 1990), К. Река (Река, 2013) та К. М. Долгов (Долгов, 2016).

Що стосується заглиблення у мистецький дискурс різних рівнів та видів, то ми звертаємось безпосередньо до самих робіт, будь-то фільм, чи літературний твір. Для підкріплення теорій та освітлення контексту не обходиться і без теоретиків конкретного естетичного напрямку, а саме: С. Харроу (Harrow 2020), А. Бурий (Бурий, 2014; Бурий, 2015), В. Кондрашов (Кондрашов, 2012), С. Ейзенштейн (Ейзенштейн, 1964–1971) та А. Тарковський (Тарковский, 1989).

Об'єкт даної кваліфікаційної роботи: екзистенційний міф Альбера Камю

Предметом роботи є дослідження теоретичних та естетичних репрезентацій «екзистенційного міфу» Альбера Камю та його відображення у різних видах мистецтва, зокрема, в літературі та кінематографі.

Мета роботи: проаналізувати суть екзистенційного міфу Альбера Камю крізь призму виявлення його теоретичних та естетичних репрезентацій.

Досягнення мети дослідження реалізовано шляхом виконання таких дослідницьких завдань:

1. Сформулювати основні характеристики та складові виникнення екзистенціалізму, як філософського напрямку (аналіз поглядів його попередників, в основному Ф. Ніцше, а також самого А. Камю);
2. Розкрити зміст витоки понять «абсурд» та «бунт», як ключових понять екзистенціалізму;
3. Проаналізувати динамічний процес реформування основних ідей та форм вираження екзистенціалізму Альбера Камю;
4. Намітити основні тенденції розвитку філософії А. Камю крізь призму естетичних репрезентацій у літературі та мистецтві;

Джерельна база дослідження складається з першоджерел, критичної літератури та аналітичних статей. До першоджерел можна зарахувати тексти самого Альбера Камю: трактат «Бунтівна людина» (1960), роман «Чума» (1947), драми «Справедливі» (1949) і «Калігула» (1944), а також романи «Сторонній» (1942) і «Міф про Сізіфа» (1942). Ці тексти покликані відтворити перед нами саме поняття «екзистенції». Щоб глибше усвідомити їх витоки, ми не оминемо праці Фрідріха Ніцше, які мають безпосередній вплив на творчість Альбера Камю. В межах дослідження нами використовуються наступні критичні праці: Аліса Каплан «Albert Camus and the life of a literary classic» (Kaplan, 1968), Девіда Охани «Albert Camus and the Critique of Violence», (Ohana, 2016), Б.Т. Фітча «Le sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et S. de Beauvoir» (Fitch, 1964), С. О'Браєна «С. Camus» (O'Brien, 1970), та Д. Х. Уокера «Review. albert camus: 'le premier homme'. 'la peste'» (Walker, 1997). Аналіз обраних кінематографічних шедеврів (фільми Стенлі Кубрика «Механічний апельсин» (1971) та Бернардо Бертолуччі «Останнє танго в Парижі» (1972)) допомагає відчувати всю суть людської екзистенції у динаміці: погляді і словах, музиці та русі

Саме такою джерельною базою ми можемо обґрунтувати **структуру роботи**, що дозволить чітко та послідовно, опираючись на завдання та слідуючи за метою, дійти до висновку.

Робота складається зі вступу, трьох розділів (три з яких мають декілька підрозділів), висновку, списку використаної літератури та анотації. Загальний обсяг роботи складає 48 сторінок. з них: основна частина – 34 сторінки, вступ – 4 сторінки, висновки – 2 сторінки. Загальна кількість оригінальних найменувань у списку використаних джерел складає 67 джерел.

Теоретико-методологічні засади дослідження. Дослідницькі завдання розв'язувалися за допомогою загально-логічних методів наукового дослідження: аналізу основних ідей текстів Альбера Камю, синтезу уявлень автора з концепціями екзистенціалізму в творах його попередників (зокрема, Ф. Ніцше) та послідовників, узагальнення, а також індукції, дедукції, аналогії та класифікації.

РОЗДІЛ 1.

ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ МІФ АЛЬБЕРА КАМЮ, АБ ЛЮДИНА УСВІТЛІ ФІЛОСОФІЇ СВОБОДИ

1.1. НАРОДЖЕННЯ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ З ДУХУ НІЦШЕАНСТВА

У підрозділі викладено аналітичний огляд філософських поглядів Фрідріха Ніцше, через переосмислення їх А. Камю. Розглянуто концепт заперечення існування Бога, руйнації всіх цілей і цінностей та відповідальності за втрачене розуміння свободи. Актуалізовано шлях вирішення проблематики екзистенціалізму від нігілізму до бунту.

Коли б ми починали говорити про екзистенціалізм, чи Альбера Камю, то неодмінно б зачепили Жана-Поля Сартра, а за ним вже і про Ніцше не забули б. Як не впасти у гегемонію спогадів минулого? Ми віримо, що відкопуючи минуле, зможемо краще зрозуміти теперішнє, може і наївно, але спроектувати майбутнє. Парадокс, що навіть зараз у моменті ми не є. Легко сипати передбаченнями, коли всі висновки вже зроблені. До Ф. Ніцше можна було б вже і про Іммануїла Канта не забувати, а там і Фрідріх Гегель недалеко. Невже Рене Декарт сказав мало, щоб оминати cogito ergo sum? І навіть, коли б ми відхрестились від середньовічної схоластики, як від темного і надто непривабливого для атеїстичного світогляду, проміжку історії, то золотого спадку Античності нам не уникнути. Якщо не ставати повністю на тривку доріжку цитат, посилань і спогадів, то можна зрозуміти, що якоюсь мірою вона є вимушеною. Такою вже є наукова традиція, так вже починається кожна філософська робота (хіба Фалесу Мілетському такого не присудимо) і так ми бажаємо розпочати наш виклад.

Чому ж Ф. Ніцше? Справа в тому, що при всій тій відповідальності за слова, яку усвідомлював сам філософ, вже надто багато їх наслідків сколихнули Європу ХХ ст., і не відпускають досі. Як своєрідною відповіддю та реакцією став і сам екзистенціалізм. Ні, не можна так грубо і помірковано проводити подібні паралелі.

Але поступово продемонструвати, як одні думки перетекли в інші і стали голосом свободи ми спробуємо.

Для А. Камю, як і для багатьох інших, Ф. Ніцше став пророком: із заперечення Бога, із заперечення відповідальності перед Богом і одою пересічній жорстокості, яку він сам ненавидів. Але, що важливіше, це те, що нігілізм у Ніцше вперше стає усвідомленим. Основа його пошуків: відповідь на питання «чи можна жити без віри». Це свідчить про фундаментальну втрату віри в життя, як таке, а відповідно, і ствердну відповідь на питання. Тільки для цього нігілізм має стати методом і повністю заповнити життя. Для А. Камю це особливий метод ніцшеанського бунту, де спочатку йде тотальне заперечення, яке руйнує всі існуючі цінності, щоб на їх місці вивести нові.

І так, рухаючись разом з Ф. Ніцше, ми бачимо, що перші кроки в обох теоріях збігаються: варто визнати те, що нам відоме. Прийняти існування, чи погодитись з атеїзмом справа вже індивідуальна. Але в цій кризі, що породжує шлях до вирішення проблеми і полягає вся тяжкість нігілізму та бунту. Адже, якщо нігілізм є безсиллям віри, то він реалізується у всьому: від неможливості бачити те, що відбувається до неможливості жити, так як дано.

«Ніцше не виклав філософію бунту, але висунув філософію з бунту» - говорить А. Камю у главі «Ніцше та Нігілізм» (Camus, 1951, p. 170). Знайшовши Бога мертвим у душі своєї епохи, він глибоко відчув самотність індивіда. Самотність від звільнення, бо тепер немає жодних моральних ідолів. А ціна такої свободи неабияк висока. Вона вимірюється у рамках повноти тої відповідальності, яку людина тепер несе за власну екзистенцію. І тут, одне з найцінніших відкриттів Ф. Ніцше: якщо вічний закон не у свободі, то тим більше, і не у відсутності закону. А це знецінює не тільки самі цінності, а й будь-які цілі. Це приводить до нестримної анархії. І тут свобода, не у зміщенні фокусу за інший закон, а у абсолютній можливості до непокори тому, чи іншому закону. З іншої сторони, анархія ніколи не вела до свободи. Для А. Камю це привід до висновків у межах, що можливо, а що ні. Бо тільки так можна продовжити про цю свободу говорити взагалі. Для філософа це безперечно глухий кут, зумовлений втратою орієнтирів і плутаниною власних пасток. Альбер Камю, як той

сучасник, відчуває наскільки несприятливі умови створив Ф. Ніцше, як протиріччя йде до крайнощів. Він задає умову, в якій змушує жити людину вільно і без закону, при чому усвідомлюючи, що це неможливо. Очевидно, що реакція у вигляді «абсурду» та «бунту», спровокована не менш одіозним засновком.

То невже бути вільним – це відмовитись від цілей? Для Ф. Ніцше, це скоріше про заміну *amor fati* на *odium fati* (любов до долі та ненависть до долі). І богом тепер є, ні що інше, як світ. І щоб заново віднайти себе у цьому світі, потрібно заново себе створити. І бунт у Ф. Ніцше такий чином, зупиняється на оспівування зла, з єдиною різницею у тому, що саме зло не є помстою. Воно ніби заміна добра, у одній з його форм. І для А. Камю, це є безпосереднім рушієм. Здається, що він готовий бути адвокатом Ф. Ніцше, звільняти розум, очищатись і визнавати, що його бунтарська логіка немає меж. Можливо, саме тому, у філософії А. Камю прийнято виділяти бунт, не як кінцевий, чи остаточний етап. Його бунт має межі та цілі, залишаючись тим же бунтом для бунту, в ім'я абсурду.

1.2. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ТА ПІДГРУНТЯ КОНЦЕПЦІЇ АБСУРДУ

«Цей розлад між людиною і її життям, між актором і його лаштунками, власне, і є почуття абсурду.»

А. Камю

Підрозділ присвячено вивченню есеїв, що розкривають концепцію абсурду. У центрі уваги філософа опинились поняття смерті, що повстає як акт самоусвідомлення, постійні вагання та втома, комбінація тіла та розуму.

Якщо сам А. Камю визнав найважливішим, з чого варто починати філософувати та до чого прийти – «те, що спонукає до дії», то очевидним є тільки те, що зациклюватись на одному понятті, чи сидіти на місці нам не доведеться. У цікавий час ми розглядаємо його філософію, і в не менш цікавий вона народжувалась. Не блукаючи довго у маршрутах його мандрів і життєвих колізій, ми побачимо, що філософ опинився у проміжку зруйнування всіх людських цінностей і норм, а до створення нових підійшов палко і по-французьки. Дійсно, відчуття, ніби не залишилось ґрунту, від якого відштовхнутись, де знайти своє я і окреслити межі світу, який на твоїх очах руйнують ті, що ще декілька десятиліть тому його створювали (тут в загальному – люди). Так, і виходить, що екзистенціалізм, абсурд за Камю, є всім і нічим одночасно.

Першочергово, його пояснення, а стосується це всього життя, філософ намагається знайти у цілком протилежному – смерті. І коли, смерть є тим, що не можна уникнути, чи передбачити, вона не підштовхує одразу до абсурдності. Але коли вплести у цю історію вибір, то смерть набуває впливовішого значення. Погодьтесь, є цілковита різниця у смерті за ідеологію, Батьківщину, чи від нестерпності буття. І тут йдеться не про піднесення одного вибору над іншим. Філософія вічно крутиться поряд цього питання, і для А. Камю, зокрема, самогубство – це акт перш за все самоусвідомленої особистості. Хоча, як думка, цей процес з'являється і без відома індивіда: «Цю смертельну гру, яка веде від ясності стосовно

буття до втечі за межу світла, треба простежити і зрозуміти» (Camus, 1962, р. 6). Але, те, що врешті-решт спускає курок, чи робить крок до потягу майже завжди неконтрольоване. І зміст криється не в цій миті вибору, а в самому вчинку. Що ж стоїть за безглуздістю повсякденної метушні і марнотою страждань?

Відповідь надається до дивовижності проста: «так» або «ні». Коли б згадати Ніцше, то навіть непевне, чи надто впевнене, «ні» – є «так». І навіть, хто зрештою зважуються, можуть до останнього не заперечувати сенсу і важливості життя. І тут не можна відкидати нашу природну звичку жити, яка передує всякому розуму. Тіло завжди прагне бути живим. Але беззаперечним висновком із переривання життя є згода у його безсенсовості. То, якщо воно немає сенсу, хіба єдиний вихід – це протиставити життю смерть?

«Імовірно, що людина залишається для нас вічною загадкою і завжди зберігає в собі те щось, що вперто вислизає від нас» (Camus, 1962, р. 10) – однак, ми раз по раз припускаємось, що «знаємо» когось. Якоюсь подібною мірою філософ намагається прояснити абсурд. Коли подивитись йому у вічі, то побачиш у відповідь: ти «кат», або «жертва». Не знайшов жодного з цих слів? Вітаємо, ви виграли білет до «бунту»! Але перш ніж вдатись до нього, треба цілковито бути охопленим абсурдом, у всій його інтелектуальній діяльності, мистецтві жити та просто мистецтві. Ще одна аналогія, яка так вдало ілюструє куди проросло коріння екзистенціалізму, зокрема в останньому. Тому кінець (смерть) – то всесвіт і настанова духу абсурду, що стверджується у людині в її екзистенції.

Придивившись детальніше, ми починаємо помічати зародки абсурду протягом всього життя індивіда. Він заповнив буденність, претендуючи на вічність. Кожен, хоч раз ловив себе на думці: «Я ні про що не думаю». Здавалось, саме формулювання цієї відповіді вже потребує думки, хіба не парадоксально? Це і є ознакою зіткнення віч-на-віч з абсурдом. Просто так, ні питання, ні відповідь не прийде у голову. До цього стану, ще треба дійти. Звісно у метушні та погоні за найкращим рафом на лавандовому, чи новою сумкою Chanel цю мить не вловити. Не вловити і тому, хто методично кожного ранку вимикає будильник, щоб у той самий час бути на зупинці, доїхати до роботи, а потім провались на 8–9 годин у санкціоноване звільнення від

обдумування. Тільки, як би ми не хотіли втікати від осмислення буття, ми не можемо навіть у цій втечі перебувати вічно. Це виснажує. І саме втома і порушує наші хиткі мури врівноваженого та прийнятно-сконструйованого світу.

Абсурд і бунт – це дві нерозривні істини нашого буття. Назвіть їх Альфою та Омегою, чи Ін та Ян, а нічого не зміниться. Перше, є умовою і кондицією наступного. Цікаво те, що для філософа не менш важливим є тіло. Він не зрікається його, хоч і не заперечує традицію Р. Декарта, у зверненні до розуму і цілковитій його перевазі навпроти останнього. В той же час, всі поняття (від їх народження до розуміння і ствердження) не можуть обійти цей елемент Всесвіту. Якщо щось відчувати, то душею і тілом, якщо розуміти – так само. Можливо саме тому, що комбінація тіла та розуму, дає людині такий сильний інструмент до видозміни світу, ми так стрімко віддаляємось від нього і перестаємо розуміти. Але ж рух нікуди не забрати і не спинити. Тому він повертається до свого неупорядкованого хаосу, жорстокості і абсурду. Отже, людина застрягла між доцільною згодою і вдаваним невіданням, де єдиний її шанс на порятунок затятий тугою мовчанням мозок, який зливається з останньою у єдності. «Після стількох сторіч пошуків, після стількох зречень мислителів ми усвідомлюємо, що насправді все наше пізнання марне. За винятком фахових раціоналістів, нині всі втратили надію на істинне пізнання. Якби треба було написати показову історію людської думки, це була б історія безконечних покаянь і визнань власної неспроможності» (Camus, 1962, р. 6).

Ідеали, на які спиралась дотеперішня філософія, те, що називала богом та до чого уповали, скинуло ілюзію «зрозумілості» і ясно стверджує усю абсурдність світу. «Абсурд залежить від людини саме настільки, наскільки й від світу. Поки що він є їхнім єдиним зв'язком» (Camus, 1962, р. 19). То чи не свідчить це нам про те, що апеляція до розуму стала цілковитою поразкою?

Можливо, саме тому від А. Камю віє тією байдужістю до вічної погоні за всезнайством. Він легко визнає, що збагнути всю ірраціональність світу йому не під силу. І скоріше за все, коріння тут росте з жадоби до фаталізму. Якщо умова задана принципом «все, або нічого», то очевидними залишаються і висновки. «Абсурд народжується у зіткненні між людським пориванням і нерозважливим німуванням

світу» (Camus, 1962, p. 23) – тут початок і кінець логіки екзистенції. І коли, ми встановили батька та матір абсурду, пропонуємо розглянути, ким він вирощений та у що перетворюється, оволодіваючи душею індивіда.

1.3. СУТНІСТЬ ІДЕЇ «БУНТІВНОЇ ЛЮДИНИ» В ТВОРЧОСТІ АЛЬБЕРА КАМЮ

Підрозділ зосереджується на висвітленні сутності ідей бунту, розглядає його зміст. Аналізуються особливості утворення почуття заперечення, що прямо корелює парадоксальністю та ствердженням принципів бунту. Досліджено методи та найважливіші категорії його утворення, як відповіді на руйнацію цінностей. З'ясовано межі та основні засади історичного та метафізичного бунту.

«Звичайно, людина не зводить до повстання» (Camus, 1951, p. 113) – розкриваючи ту іншу сторону філософських концепцій Альбера Камю, не можна не помітити, як кожна з них узгоджується в особистості. Більше того, інтерпретувати їх поза межами людського практично неможливо. Бо з перших тез описуються почуття, які оволодівають нею. Звісно, за певних умов та кондицій душі. Звісно, не кожного однаково, але щоб спробувати збагнути бунт, потрібно і самому трохи відірватись від буденності. І так, ми зрозуміємо, що бунт – це лиш один з вимірів людини. Тобто те, чим умовно можна описати як ззовні, так і зсередини. Здавалось би, що там говорити про бунт, коли це знову повернення до «пізнай самого себе». І ми маємо на увазі не вічний конструкт людини, яка просто є. «Той, хто бунтує», той, народжений А. Камю, має специфічні форми бунтарської думки, дії та мережі цінностей. Головне – основа цих цінностей і є сам бунт.

Так і виходить, що «для того, щоб жити, людина має бунтувати, але його бунт зобов'язаний рахуватись з кордонами, відкритими бунтарем у самому собі, кордони, за якими люди, об'єднавшись, починають своє істинне буття» (Camus, 1951, p. 134). Інакше кажучи, бунт без людей, без основи, яку відкладає в людині і бунтом назвати не можна. Ця основа має зберігатись у вигляді пам'яті. Від моменту усвідомлення абсурду до здійснення бунту у собі. Тільки з індивідуальної пам'яті страждань у абсурді кожного, може виникнути подібний бунтарський порив. І це те, що дозволяє його свідомо визнати, те, що дозволяє А. Камю порівняти його з cogito Р. Декарта, як

з першою очевидністю, те, що дозволяє проголосити: «Я бунтую, отже, ми існуємо» (Camus, 1951, p. 134).

Той, хто бунтує перебуває у вічному запереченні. Саме запереченні, а не зреченні. Останнє забирає протяжність наступної дії, тоді як «ні» проводить межу. Воно не з'являється саме по собі, і чітко відокремлює станом те, що більше не може тривати. Це сила думки, яка реалізується в дії. Джерелом його стає одночасно рішучий протест та усвідомлення ваги власних вчинків. Бунтує той, хто вважає, що робить правильно, в ім'я добра. І щоб не скотитись до моральних питань, можемо просто ствердити, що навіть найзліший бунт має свої принципи і ці сторони діяча, вони найсвітліші та найсправедливіші. Тому, бунт після абсурду – це і «так», і «ні». Він голосний і незрозумілий, саме тим, що так відчувається всередині і задля того, що так сильно хоче вберегти. Радикальність його не у впертості. Він може відступити, терпіти пригнічення, але лиш до певного моменту, до тієї межі, яку сам провів і яка дозволяє не відступити від цілі. Остаточна мета – перевтілення.

Помітно, як глибоко філософ переживає крах західноєвропейських цінностей. Адже бунт ніколи їх не скасовував. Можливо, він і став своєрідним пошуком та відповіддю одночасно. Оскільки Ф. Ніцше залишив світ світу і людину людині, то бунтівник протиставляє все, що цінне для нього, всьому, що тим не є. І нехай тут залишається гадати у химерних відчуттях, коли А. Камю стверджує: «Не всяка цінність обумовлює бунт, але всякий бунтарський рух мовчки припускає деяку цінність» (Camus, 1951, p. 128). Але ж цінностей досі немає... . То що залишається всередині, і за що боротись?

Під час бунту в людині прокидається свідомість. І якою б смутною та незрозумілою вона не була, а все ж приводить до ототожнення індивіда з супротивом. Більше того, вона зливає їх у одне ціле. Тепер те, що потребувало бунту в ньому, стає найвищою цінністю. Схоже на прилив дофаміну до мозку, коли відчуваєш такий ефект, що дозволяє навіть перекрити біль. В цей момент перестають існувати інші. На вагах залишається тільки ціль і ціна, що пропонується до сплати прийнятна у всіх її крайнощах. Людину не лякає смерть. Ба більше, вона є кращою долею за життя, яке не мало цілі, за життя до бунту і самоусвідомлення. Важко повірити, що людина

дійсно забуває про один зі своїх базових страхів, про механізм виживання. Пропонуємо це краще сприйняти, як момент ейфорії від осмислення і відшукування до знаходження, здавалось, безкінечного гормону радості – свободи. Тоді бунт – це заява на перехід до права, його утвердження та отримання. Тепер людина не просто розуміє, який розвиток подій її влаштовує. Ні, вона чітко знає, чому її влаштовує саме такий перебіг. І ця причина – вона сама.

Альбер Камю представляє нам бунт, як явище суто індивідуальне. Так, воно народжується в людині, завдяки їй самій і з власного ж почуття. Але, якщо людина, готова померти за ідею, це не може не доводити його колективної приналежності. Ця жертва не задля себе, ідеї існують тільки у світі ідей (до їх втілення, так точно). І смерть не наближує їх аж ніяк, але демонструє що суб'єкт ставить право вище себе самого. Відповідно до цього, цінність для нього є і вона не завершується там, де може завершитись він сам. Але що це за цінність? Суто історично, ми знали тільки ті цінності, які варто було відвойовувати, доводити, або захищати. Тепер вона народжується в людині і поділяється іншими. Адже, неможливо повставати, не маючи в собі опори і того, за що ти борешся. Навіть повстаючи проти суспільства, сам бунтівник є частиною цього суспільства і ототожнює себе з природньою його частиною. Він не може бути тою цінністю за яку бореться. І хіба завжди людину турбує тільки вона сама? Ми можемо розчулитись історією про пригнічення – і ось вже бунт оволодіває тілом. «Для створення цієї цінності потрібні всі люди» (Camus, 1951, р. 130) – навряд чи ці слова, Камю присвячував всьому людству, але якщо вийти з розуміння, що в бунті людина виходить за власні межі, вона неодмінно має наблизитись до кордонів іншої людини. І це для філософа є та цінність – з солідарності, що народжена в кайданах.

Бунтівна людина не тільки вкорінює ті права та цінності, що усвідомлює і створює, вона не дає посягнути і на ті, що можуть забрати. Вона захищає себе таку, яку має. Саме зазіхання на цілісність особистості є достатньою причиною для найжорсткішої відповіді. Людина тут бореться за цілісність власної особистості. Тільки завдяки тому, що бунт породжує цінність за межами цієї особистості, бунтівник не може прийняти посягання, чи приниження іншого. Він не розуміє

глядачів смертної кари. Якщо його власні інтереси варті його життя, то не менш важливі є і константи йому подібних. «Варто бачити в людині те, що не зведеш то ідеї, той її душевний жар, який призначений для існування і ні для чого іншого» (Camus, 1951, р. 131) – пише А. Камю. Саме тому, бунтарство так невід’ємне від абстрактного ідеалу, бо відкриває в людині те, за що завжди варто боротись.

А коли саме поняття людини, чи Всесвіту не влаштовує? Тоді на авансцену виходить метафізичний бунт. Цей бунт, вже якраз і ставить під сумнів остаточні цілі людства. Але в той же час, А. Камю пише: «Якщо люди не можуть посилатись на загальну цінність, загально визнану, тоді людина людині не зрозуміла» (Camus, 1951, р. 135). І проблема метафізичного бунту, таким чином, не в незгоді «бути людиною», а в бажанні нарешті визначитись, що таке «людина для людини». Саме від двозначності, яку кожен має за правом мислити про себе, губиться та єдність і ясність. Як і для будь-якого бунту, рушієм є міра справедливості. Але поки її немає, бунтівник займає себе протиріччями, протестами проти незавершеності людського поривання, обумовлених смертю, чи проти розбіжностей, що провокуються злом. Але кінець кінцем – це порив до суті. І поки в людини є тільки той проміжок часу, що відміряний власною смертю, метафізичний бунт постає проти самої природи, яка в той час і обумовлює життя. Тобто ця природа існує для нього тільки в момент її заперечення. Богу тут просто не залишається місця. Будь-яка вища істота зрівняна з відмовою людини від власного фатуму, і тим опущена до того ж абсурдного існування та очікування людської згоди між собою.

Можна ствердити, що метафізичний бунт обмежується абсолютним запереченням, ніби для нього і не існує варіанту «так». Хіба це не приводить до анархії та вседозволеності? Хибні висновки подібних теорій сколихували ХХ ст., через що ми могли спостерігати за волею до влади, боротьбою ірраціоналізму та раціоналізму, безнадійними мріями та невблаганними діями. Цей сюр прагне до універсальності, там де перетворення світу та зміни життя ведуть до різних висновків. Перше про завоювання тотальності світу, тоді як друге, про завоювання єдності життя. А тотальність не може тривати безкінечно, вона завжди обмежена. Що тільки

ще раз приводить до розділення бунту, і людський бунт приводить до метафізичної революції.

Але для чого? Від збільшення тотальності передбачуваного звільнення, збільшується пропорційність вини. А якщо зауважити, що бунт – це ностальгія за невинністю та заклик до буття, то протиріччя не минути. Революція є тільки логічним наслідком метафізичного бунту. Це спроба ствердити людину – всупереч тому, що її заперечує. Яким би кривавим не стало це визнання. Тобто, це та частина індивіда, яка не може примиритись. Але з чим? З однієї сторони з тим, що сама ж і заперечує, а з іншої з тим, що на місці ідола досі не стоїть сама людина.

Бунт, як рух від індивідуального досвіду до ідеї, так чи інакше, мав би приводити до революції, яка живиться такими ідеями. А якщо в їх основі єдність, справедливість та право, то очевидно, що тотальність буде тільки нарощувати масштаби: від боротьби за Європу (1789 р.) до боротьби за панування світом (1917 р.), чи реваншу у погоні за тим же (1939 р.). Так, тому для Камю, людська історія – це безперервна низка бунтів. Але тоді, від чого людина намагається так відчайдушно звільнитись? Якщо б людині вдалось це зробити хоч раз, шляхом революції, історії прийшов би кінець. Але ми все ще тут, у вічному колі ствердження власного місця.

Отже, бунт частіше кидає виклик, ніж заперечує. Він народжений сильним почуттям індивідуальної свідомості у не менш сильному пориві до ідентичності. На цьому шляху до утвердження справедливості суб'єкт віднаходить опору своїх цінностей та віддзеркалення собі подібних. Він вже не має Бога. А порядок, єдність, право, цінність та ідеї тепер справа його рук, даремно шукати алузії в житті. Бунтівна людина завжди залишається перед «так» і «ні» Те, наскільки далеко вона відійде у відповіді прямо пропорційне наслідкам. Залишається тільки стежити.

РОЗДІЛ 2. ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМ ЯК СКЛАДОВА ЛІТЕРАТУРНОГО ПОСТОРУ ХХ СТОЛІТТЯ

2.1. ДІАЛОГ МІЖ ХУДОЖНІМ ТЕКСТОМ І ФІЛОСОФІЄЮ

Підрозділ розкриває кореляцію художнього та філософського тексту. Відомий філософ постає як літературний діяч. Окреслені тенденції зближення літературного тексту до філософії та розкрита дуальність особистості мислителя у цих межах. Висвітлені особливості літературного філософування. Проаналізовано етапи художнього вираження бунту.

Філософія, у своїй класичній формі, повинна була б бути зрозумілою, довершеною та цілісною наукою, що від здивування, копання у формах і суті, приходить до висновку, до основи буття і дає відповідь на фундаментальні базиси людського розуміння себе та світу. Література ж, напроти неї, виглядає суцільно та радикально авангардистським поривом людської фантазії. Попри всю тяглість останньої до чітких структур, не можна заперечувати ту свободу, якою наділений людський розум у пошуках вираження слова. То де шукати цей збіг протилежностей? Відповідь може підказати сам А. Камю. Звісно, як в авторі, в людині, так і в самих текстах. Якщо йому, як філософу, вдалось отримати Нобелівську премію з літератури та залишитись всесвітньовідомим та визнаним філософом, то можемо стверджувати, що діалог між художнім текстом та літературою не дає про себе забувати. І справа тут не в генії. Власне, ця грань межування думок і нашттовхнула нас найглибшим чином провести паралель у пошуках відтворення екзистенціалістського міфу, під різними репрезентативними формами мистецтва. Адже саме в Камю зберігається ця унікальність літературної версії філософії існування.

Щоб окреслити межі подібного діалогу у творчості філософа, варто звернути увагу на загальний суспільно-політичний контекст Європи (Франції), зокрема 1940–1950 рр. Друга світова війна внесла непоправні корективи не тільки на світових картах, а і в душі людства. Проблеми окремої людини, відповідальність за власні

вчинки, співіснування добра і зла, особистого та загального – всі ці питання пригнічували своєю невизначеністю. Повний переворот свідомості, крах доти відомого гуманізму та вбивча сила ідеологій змусили шукати відповіді ще наполегливіше. То, чому ж філософського трактату не вистачило? Чому не можна було зупинитись на вже вдосконаленій формі, відкрити діалог з однодумцями та залишити відповіді за зачиненими дверима університетських аудиторій? По-перше, можливо, і сам Альбер Камю вже усвідомив всю силу та згубність віри суспільних мас в ідеологію. По-друге, аналізуючи питання з боку літературного світу, можемо простежити тенденції його зближення до психології, політології, соціології та філософії, зокрема. Це наштовхує на думку, що письменники так само були захоплені контекстом та намагались у той спосіб, який розуміють краще за все, наблизитись до природи «Я» особистості.

Але було б надто просто поділити постать Альбера Камю на два (чи більше) частин і зупинити пошуки істини на цьому. Звичайно, він був філософом та письменником, а ще журналістом та драматургом, публіцистом та есеїстом. Але чому раптом філософа почала хвилювати публіка? Важко ствердити напевно, але, якщо вірити Карлу Густаву Юнгу, переживання трагічного колективного досвіду стимулює свідомість до пошуку «собі подібних». Тим більше, зі стрімким зростанням глобалізації світу та зміною основних концептуальних засад філософії існування, стає очевидно, чому Альбер Камю міг викладати думки в доступній формі, розраховуючи на різну аудиторію.

Багато хто з дослідників, закидає Камю (і Сартру, за компанію), ніби їх екзистенціалізм – це не окрема оригінальна філософська система, а тільки збірка та авторське переосмислення теоретичних принципів своїх попередників. Тут цитувати можна вже без обмежень: від М. Гайдеггера, К. Ясперса, Е. Гуссерля до Ф. Достоевського, С. К'єркегора та М. Мерло-Понті. Проте, хотілось би посперечатись з таким твердженням у світлі якраз філософсько-літературного екскурсу до творчості А. Камю. Справа в тому, що заклавши свої філософські ідеї до вуст персонажів драм, чи романів, філософу вдалось поширити екзистенціалізм по всьому світу. І до чого тут популярність, цілком очікувано запитаєте ви? А до того,

що відкривши вікно у інший простір увіковічення системи думок, Камю, не просто дозволив «недозрозуміти» свої тексти. Він дозволив розуміти їх по-своєму. Ось чому, так багато людей змогли погодитись з «важливістю усвідомлення», чи абсурдністю світу, чи безглуздістю прагнення до впорядкованості, чи з тим, що світ – це тотальний хаос. Після цього суб'єкт, що наділений внутрішнім світом, свідомістю, постає перед вибором і вагою наслідків. Це ціна переосмислення. І той діалог, що створив автор між художнім текстом та філософією продемонстрував це. Він показав філософські погляди мистецькою мовою. Тою, прозовою, якою ми кожен ранок починаємо розмову з собою. На тлі тих героїв, які відчують те саме.

Чим глибше вникати в особливості екзистенціалізму А. Камю, тим логічнішими постають всі апеляції до різних текстових форм. Як мінімум, погодьтесь, недоречно витворювати нову світоглядну концепцію, принципів якої не будеш дотримуватись. І коли стартом та аксіомою оцінки явищ є досвід суб'єкта, то міра всіх речей відносить до цієї авторської свідомості. І це спрацьовує у творчості філософа, як на рівні героїв літературних творів, так і на рівні власного життя. Аби щось усвідомити, його потрібно зафіксувати, зловити у миті пливучих ідей. Мова – це конструктор наших думок. А екзистенціалістський твір фіксує це усвідомлення, тоді як літературна його форма змальовується у голові персонажа. І хай вас не дивує така увага до особистості, оскільки екзистенціалізм пашисть індивідуальністю та зверненням до абсолютної унікальності людського буття. Тому, вивчаючи конкретну живу людину, а не людський рід взагалі, філософ створює стільки унікальних героїв, він дозволяє їм «усвідомлювати» абсурдність світу, нудоту, страх і бажання бунту, розчаровуватись у логіці, або навпаки триматись за неї до останнього (наприклад, як головний герой роману «Чума»).

Поєднання інтерпретації художнього тексту з екзистенціальною аналітикою привело до вкорінення філософської теорії в прозових формах. Не дарма Камю присвятив так багато уваги есеям щодо творчості колег з літературного цеху, наприклад «Надія і абсурд у творчості Франца» (Камю, 1990, с. 93). Але все ж художній текст Альбера Камю наповнений філософськими категоріями як інструментами визначення смислів образного слова. Введення дискурсу прозових і

поетичних творів з власними теоріями абсурду та бунту фігурує на підтвердження цієї думки. Здається, що кожен екскурс до літератури слугує прикладом до дії після прочитання філософського трактату, як еквіваленту до усвідомлення абсурдності, чи спроби до бунту. «Мій бунт, моя свобода й моя пристрасть» – все це в словах і діях Сізіфа. «Якщо сенс мистецтва – побачити загальне в окремому, минущу вічність краплі води – у грі її відображень, то ще точніше буде оцінювати велич абсурдного письменника за тим розривом, який він установлює між цими двома світами. Його таємниця – в умінні точно визначити, де два світи поєднуються в усій їхній диспропорції» (Камю, 1990, с. 100). Як людина перебуває між загальним і конкретним, так і філософ між художнім текстом та філософією.

Існує й інший вид діалогу філософії Камю та його художніх текстів, хоч і непрямий. Коли філософ опосередковано аналізує поезію, чи прозу у розрізі власних теорій бунту, чи абсурду, як було з Кафкою. Тому у трактаті «Бунтівна людина» з'являються цілі розділи на кшталт «Поезія, що бунтує», чи «Роман і бунт». І це вже скоріше демонструє нам аргументації та підкріплення, створює цілі етапи художнього вираження бунту. Цікаво, що такий підхід проливає світло не тільки на основну концепцію, а й на загальний підхід філософа до історії та становлення людської думки. Він поступово аналізує зміну літературних прототипів, проводячи паралель від особистості до символів епохи. «Романтики старанно підтримували фатальне протиставлення людської самотності і божественної байдужості. Символами самотності стали відокремлений замок і денді. Але творчість Лотреамона говорить про більш глибоку драму. Певно, що самотність була для нього нестерпною і що, повставши проти світотвору, він хотів зруйнувати його кордони» (Камю, 1990, с.182). І в такий спосіб встановлюються рамки для відхилення від основної мети. Тобто, якщо поети по типу Артюра Рембо, що здавались би зітканими з бунту, водночас висвітлюють й іншу сторону медалі: коли цей бунт мутує від законності його основ та безсилля втілення і повстає проти того, що «мав захищати».

Отже, парадоксальність Камю приводить його до постійного балансу між буттям та небуттям, сенсом та абсурдом, бунтом і його неспроможністю. І якщо «бунтівник намагається заткнути вуха, щоб не чути того заклик до буття, який

таїться в глибині його власного бунту» (Камю, 1990, с. 185), то, можливо, саме літературні колізії автора є тою відповіддю, намаганням почути власні філософські роздуми та слідувати своїм концепціям у формі мистецтва.

2.2. ОБРАЗ ЛЮДИНИ-ГЕРОЯ У ТВОРАХ АЛЬБЕРА КАМЮ

У підрозділі продемонстровано формування образу людини-героя на основі екзистенціалістського міфу. Доведено необхідність висвітлення літературного дискурсу для філософського дослідження робіт Альбера Камю. Акцентовано увагу на особливостях концепцій абсурду та бунту на прикладах творів «Сторонній» та «Чума».

Через філософію і літературу, як певні формули фіксування думок, екзистенціальний міф Альбера Камю вибудовувався навколо питання про місце людини у світі. У глибоко індивідуальній манері звернення до конкретної особистості, її переживань та рішень відбувається становлення спочатку концепції абсурду, згодом бунту. Чому важливо приділити таку увагу суб'єктивному, ба більше, абстрактному герою? По-перше, беручи до уваги співвідношення автора та героїв його твору і усвідомлюючи, що переживання більшої мірою є спровоковані індивідуальним досвідом митця, стає зрозуміло, що чим детальніше розібрати образ людини-героя, тим ясніше стане сам А. Камю, сам екзистенціалізм. По-друге, коли ми переміщаємо філософські контексти на площину художнього тексту, то і філософські ідеї переміщуються у свідомість конкретної людини. Він може бути лікарем, або готувати революцію, але це все людина зі своїм «Я». Ви скажете, і що такого особливо з того, що втому, абсурд, аномію, відчуження, страх чи тривогу відчує літературний герой, а не сам автор? Можливо, справа в тому, що щоденники мало хто читає, а можливо в тому, що сила першого в тому, що він нереальний. Це людина-образ, на кого одягнули роль, його створили саме таким, і він не може не виправдати очікувань, які винесені за межі рядків. Це дозволяє нам провести паралелі між собою. Вибудувати емоційну прив'язку на тих рисах, які ми відчували, або вважаємо для себе характерними.

То хто цей герой насправді? Знайомлячись з Камю, вдалось віднайти такі замітки в його щоденниках: «Відповідаючи на питання про десяток моїх найулюбленіших слів: «Світ, біль, земля, мама, чоловік, пустеля, честь, бідність, літо,

море»» (Bloom & Camus, 2008, p. 19) – нотує філософ. Як не дивно, вони пасують персоналії самого мислителя і його героям (просимо не плутати, тут немає ототожнення). Самі герої при цьому залишаються у екзистенціалістських творах носіями авторських ідей та концептів. Дослідники схильні йменувати їх героями-протагоністами. Що не викликає підозр у співставленні з бунтом, як реалізацією суб'єктів, оскільки перед цим герої постають у повній опозиції до зовнішнього світу. Це включає як соціальні та етичні теорії, так і наслідки у вигляді відчуття зайвості, відчуженості та самотності. Припускаємо, що саме впевненість в унікальності цих почуттів на фоні зовнішніх обставин, що безпосередньо їх спонукали, і приводять героїв до пошуків рішень всередині самих себе. А чи залишається шукати сенс іщедесь, якщо весь світ навколо марнота марнот, а від абсурдності буття не схватись навіть у собі? Відчай, страх і нудьга – тепер метафізичні показники пережитого потрясіння від усвідомлення людини. Залишатись тим, ким ти був до цього вже немає змісту, і це виштовхує героїв до самозаглиблення та розширення горизонтів світосприйняття. Цей момент втрати переслідує кожного, наприклад Мерсо з повісті «Чужий». Останній спочатку відмовляється від сповіді перед смертю, і тільки після цього його пронизує вся краса життя, а гнів знімає біль, що ховався за нав'язливим піклуванням, що врешті-решт і робило його нещасним. І він, вільний, щасливий і неповторний, знаходить відповідь байдужості.

Звернемо вашу увагу, ще на той факт, що в дослідницькій традиції прийнято ділити творчість Камю на два (інколи, три) етапи. До першого – традиційно належать повісті «Сторонній» та есе «Міф про Сізіфа», тоді як другий представлений романом «Чума» і трактатом «Бунтівна людина». Чи можна сказати, що тут письменник «народив» філософію? Цілком ймовірно, що саме підхід до вираження через опосередковані об'єкти (суб'єкти) (у випадку Камю – це персонажі його творів), міг привести до необхідності структурування мисленневих нарисів автора у вигляді трактату. З іншого боку можна заперечити, невже автор дійсно не усвідомлював всієї глибини власної ж концепції, щоб якусь частину виражати у формі п'єси, іншу в есе, а ще одну в трактаті? І ми зовсім не намагались ствердити подібне. Основна думка полягає не в тому, що він шукав, про що ж написати, чи як це зробити через героїв, а

в тому, що ці герої і є відповіддю на його філософські пошуки. Оскільки кінцева мета цього дискурсу – зрозуміти, як людині справитись з тим, що вона має. З таких маленьких людей і складається людство, а отже потрібно розуміти, як би вони себе повели, чи не завеликою кількістю життів вони платять за свободу. А різні типажі, долі та рішення людей перевіряють його ідеї на міцність. І якщо вже і ставити питання до літератури, то тільки з подякою, бо хто знає, яким би і чи був би взагалі бунт бунтом.

У повісті «Сторонній» Мерсо важко назвати героєм, він швидше дивак. А хто ж захоче свідомо відсторонюватись та робити все навпаки, окрім нього? І це, звісно, з позиції соціально-етичних норм, які нав'язують концепти «правильно/неправильно», «прийнятно/неприйнятно», чи будь-які інші моральні межі. Навіть, якщо відмежувати вчинки від особистості самого Мерсо, то стає очевидним, що якими б трагічними вони не були, могли б не викликати осуду. Тобто, якщо індивід не відвідує хвору матір, але при цьому не ставиться до неї байдуже, як наш герой. Або, коли б він бідкався про її смерть, або відмовлявся б подивитись востаннє на її тіло, бо знає, що знепритомніє, чи не витримає болю. Або, якби він заводив роман з пересічною жінкою, щоб забути колишню, чи потішити его. Або навіть, якби він випадково вбив невинну людину і глибоко розкаювався у скоєному вчинку. Тобто будоражить суспільну етику далеко не сам вчинок, а сама людина і те, як вона його коїть. Не виключаючи інстинктів, які підказують: «ось що є людина», можна не побачити, наскільки ця ситуація абсурдна. Оскільки головному герою все одно і він просто сприймає світ і події в ньому, як належні, він і стає цим світом. Сприймаючи інтуїтивно просто та акумулюючи в собі все, що відбувається, він не вбачає потреби у формальностях та брехні. І що відбувається тоді? Зіткнення зі світом, одним з найприкріших шляхів для людини, як істоти соціальної – нерозуміння. А все, чого люди не розуміють і зрештою не можуть пояснити, починають боятись. Тепер Мерсо – загроза їх нормам і порядкам, бо невже, якщо їх може спростувати одна людина, то не знайдеться іншої. Але це тільки ще раз доводить загальну обмеженість нас. Їх тваринний страх перед невідомістю, а, зрештою, і перед самими собою, ніколи не приведе їх до моменту зіткнення зі смертю,

коли втрачається надія. Без неї зникає ілюзія та рамки впорядкованого світу і починається людина абсурду. А що ж перед смертю може побачити людина, яка напередодні не мала надії? Відповідь у Камю одна – свободу та протест.

Повною протилежністю до безглузлого у своїй щирості Мерсо є Ріє. Він лікар з роману «Чума». Якщо у «Сторонньому» позиція світу була представлена через охоронців закону, власне конкретних людей: суддів, прокурора, адвоката, священника, і ін., незрозумілість яких викликала бажання відмежування, то у «Чумі» цей світ невблаганно ще більш незрозумілий – він є чумою. Тільки тепер головний герой відсторонюється не задля усвідомлення цього, а з цим усвідомленням. Ріє прекрасно бачить речі, що його оточують, має тверезий погляд та сповнений переживань. Абсурд в ньому засвоєний і опрацьований на п'ять з плюсом, і робить його вільним та рішучим, дає змогу не просто уникати, а щось протиставити і це щось – є бунт.

Життя обох цих героїв проходить у різних умовах, але ставить їх перед однаковим моральним вибором (до прикладу, у питанні кохання). Якщо Мерсо не допустить навіть думки про почуття, оскільки в цьому немає сенсу, а навіть для себе помічає, що жодні подібні почуття його не охоплюють, то для Ріє – це частинка життя, його спогад, радість, біль, та привід для дискусії з Рамбером. Хоч А. Камю і не дає можливості розслабитись і забути, що світ – це чума, ми замкнені у місті, а єдиний правильний вибір – це робити свою справу, його відхилення від основного наративу тільки зміцнюють філософічність викладу. Таким чином, концепції, висловлені лікарем, перевіряються в житті. Попри те, що він бачить смерті ледь не кожен день, смерть дружини не проходить безслідно. Отже, усвідомивши всі засновки з якими потрібно боротись у цьому світі, герой стає готовим до випробувань. Це не означає, що випробування від цього легшають. Просто в кожному з них ще раз і ще раз людина протиставляється всім своїм вигадкам. Будь то у вигляді понять «святості», «божественності», «героїчності» чи «гідності». Таким чином, образ людини-героя у творах А. Камю стає унікальним репрезентативним досвідом переживання оригінальних філософських ідей, що утворюють екзистенційний міф мислителя, що стають не тільки його підкріпленням, а й створюють свою «ауру» окремого

літературного шедевру, мистецького твору, який, в межах вже власних конотацій, може розповсюджуватись від одного персоналізованого відчуття до іншого.

2.3. ЕСТЕТИКА ЛІТЕРАТУРНОГО ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ АЛЬБЕРА КАМЮ

У підрозділі проведено аналіз відмінності філософського значення різних літературних стилів. Розглянуто роль і значення письма. Вивчено складники та ознаки естетичного світу митця. Проведено оцінку основних літературних прийомів, що ним використовуються для філософування у літературі. Обґрунтовані претензії на прирівняння філософії до мистецтва. Окреслено межі естетичного у творчості А. Камю.

Невже невеликий роман «Сторонній», п'єса «Калігула» і кілька есе, у тому числі і «Міф про Сізіфа», змогли ствердити і розповсюдити екзистенціалізм не тільки в межах широти, а й втримувати гілку першості філософського напрямку понад вісімдесят років? Розуміючи специфіку діалогу між художнім текстом та філософією та модель побудови образу людини-героя у творах А. Камю, відповідь очевидна та підтверджує сама себе. Залишається розглянути те, що залишилось сухому мистецтву, коли філософія пішла у складні за формулюванням трактати.

Найвідомішим колегою, що пліч-о-пліч з Альбером Камю крокує екзистенційними лабіринтами є не хто інший, як Жан-Поль Сартр. Він в цікавий спосіб вибудував своє ставлення до літератури, як до виду мистецтва. Його робота скоріше була поясненням, що саме є література. «Проза – це, в основному, конкретна духовна позиція; як казав Валері, якщо слово проникло через наш погляд, як сонячне світло крізь скло, – значить, це проза» (Сартр, 1999) – згадує філософ. Він проводить чітку паралель між поетичним та художнім словом. Оскільки для поета слова – це інструменти, як для художника фарби, чи для музиканта ноти. В них самих немає жодного сенсу. Тільки, коли скласти їх певним чином, можна побачити той замисел. Поетика у Камю, зокрема бунтівна, базується на можливості творця яскраво освітити шлях – від світу видимого до практичних дій. В той час, Сартр пише: «Слово – це деяка мить дії, і без нього нічого не може бути усвідомленим» (Сартр, 1999), у контексті розгляду прози. Виходить, що для А. Камю і Ж.-П. Сартра літературою не можна бавитись. У написаного завжди є ціль, бути почутим, стати висловленням

думки, бунтувати зрештою. Отже, літературні розвідки Альбера Камю стали не просто частиною вираження його філософських ідей, вони стали самою філософією. У літературі як мистецтві для автора ж два шляхи: писати, щоб втекти від реальності, чи писати, аби навпаки з нею примиритись. А. Камю однозначно формував її своїми художніми творами і причин поділяти, що він мав схожі погляди, достатньо, але в той же час з них не можна виокремити філософські доробки, щоб виплекали плеяду їх естетичних репрезентацій. Пропонуємо розглянути, який саме естетичний світ збудував філософ для свого екзистенційного міфу.

Найхарактернішою ознакою виділяють умовність дійсності. І до чого тут умовність, коли ми знаємо, що чума заповонила Оран, а герой драми «Справедливі» О. Воїнов вже не відчувається вільним? Попри те, що дати, імена, місця змальовані прискіпливо та конкретно, гіпотетичність всього продукована абсурдністю світу в цілому. Єдине, на що Камю дозволяє заплющувати очі та плавати в абстракціях думки – це час. Художній час, здебільшого, відображає психологічне сприйняття часу героя. І це стосується не тільки перебігу основних подій, чи сюжетних ліній, а навіть думок. Оскільки увага прикута до трансформації свідомості, то надання їй свободи не може мати правил, чи обмежуватись, навіть у часі. Так ми різко можемо повертатись у минуле, провалитись у спогад, чи загадувати про нездійсненність майбутнього. Тобто, щоб відчувати естетику літературного А. Камю можна поринути у безкінечні внутрішні монологи та потоки свідомості, що перегукуються з діалогами та дискусіями між такими ж блукаючими особистостями. Насувається думка, що автор таким чином сам іронізує над плином своїх думок. А схильність обирати форму сповіді, спогадів, щоденника, чи фантазій тільки підтверджує догадки. Невід'ємною частиною є стилістика мовлення персонажів, основна цінність яких, може зводитись до однієї фрази, риторичного запитання, афоризму, тощо. Різні деталі та символи збагачують композиційність. А якщо брати до уваги філософський контекст, то глибина цих символів зростає вдвічі. Пейзажі не особливо вимальовуються яскравими, скоріше, вони слугують сірим тлом пригніченості від втрати сенсу. Не дозволяють, звісно, зовсім впасти у песимізм такі прийоми, як іронія, сарказм, цинізм, що підживлює людяність атмосфери. Також, виділяється нелінійність та невиразність

фабули, на фоні загального психологізму та різноманітних авторських відступів. Все ця машина працює на усвідомлення однієї суті – суті існування.

«Творити – означає жити подвійно» (Камю, 1990, с. 75) – пише А. Камю. Але, якщо пам'ятаємо, то не варто так оптимістично підносити творчість, бо що може означати це друге життя? Здавалось, ми досі з першим справитись не можемо. А річ у тім, що як філософ пише не тільки з позиції професії, як письменник, чи філософ, він все, ще залишається людиною абсурду, що бунтує. Це дає усвідомлення, що він відвернувся від вічності. Якщо це так, то чи можна вбачати у цих творах мистецьку цінність? Коли і в рядках, і між ними автор кричить, що не бажає безсмертя. Грубо кажучи, для Камю немає особливої різниці у акті творчості між комедіантом, завойовником, чи колекціонером. Допоки вони всі розуміють, що є людьми абсурду. І нехай кожен по-своєму, але намагаються пережити та відтворити власну реальність. З цього може вийти тільки образ відтворюваних цінностей. Той, хто вже не марить вічністю, змінює саму суть мистецької цілі, бо подібне відтворення створює тільки пантоміму. А що тоді спонукає людину абсурду до письма? Зникає саме бажання пояснювати, гонитва за безсмертям і пошуки суті. Єдине, що залишається в людині – це саме почуття безсенсовості, яке якраз і спонукає до запису.

Письмо – це вже останнє домагання, і тут А. Камю не уточнює щодо стилю. Воно породжене тим відчуттям, що залишається після руйнації світу і тихим покликом Всесвіту. Тільки в таких умовах для філософа зрозуміле місце мистецтва. Бо останнє є символом самої смерті, а як пам'ятаємо – смерть найглибше та найсильніше потрясіння, що відкриває істину. Мистецтво ж дає шляхи для бунту, бо не суперечить внутрішнім відчуттям індивіда та примножує його досвід. Воно є абсурдним феноменом, яке дозволяє відобразити муки людського існування в кожній думці. Саме витвір мистецтва виводить нашу свідомість за її межі та зіштовхує з іншою. Він керується природними пристрастями, і все ж, коли ми говорим про таку форму мистецтва, як література, перед французьким екзистенціалістом постає цілком закономірне питання: як бути з норовливою схильністю до пояснення? Оригінальним чином, воно звучить так: «Я маю на увазі роман і задаюсь питанням: чи може в ньому бути абсурд?» (Камю, 1990, с. 78).

Для самого А. Камю, філософія вже є мистецтвом. Відповідно всі філософи - митці. А їх інструменти – це думки та ідеї, у формі тих виражених слів, дій, чи текстів. Дія «мислити» вже є актом творчості, який виходить з фундаментального розподілу між людиною та її досвідом. І як би не сперечалось класичне літературознавство, а заперечити те, що навіть у такого системного філософа, як І. Кант, можна знайти свої символи, персонажі та розв'язки не вдається. Ні, це зовсім не спроба розмити кордони між філософією та літературою, вони все ще чітко ствержені. Це спроба висловитись про те, що, змінюючи форму викладу тексту, А. Камю ніяк не уникає максимальної інтелектуалізації творчості (як мінімум у романі). Для автора витвір мистецтва є всім – початком та кінцем, та уособлює результат ще не враженої філософії. І тільки на базі філософських тез, які підкріплюють літературну форму, можна свідчити про витворену систему. Звичайно, не обов'язково писати романи, чи есе, щоб бути філософом. Остання пробає звичайність форми за глибиною змісту. І далеко не кожен роман може претендувати на такі оди у винятковості та важливості. Але, коли роман є підтвердженням вислову про місце думки в житті людини: ніби якщо її мало, вона віддаляється від життя, а коли забагато, то навпаки – наближається до нього, бо є тим інструментом, що поєднує першочергове захоплення від усвідомлення з розмислами.

Отже, творчість (у тій же літературі), є тільки однією з багатьох можливих версій дій, для людини, що пізнала абсурд і обрала шлях бунту. Саме її обрав А. Камю. Він шукав шлях до свободи. Йому осточортіли ілюзорність привидів, яка нав'язує свої межі та формули розуміння світу. Він прагнув знайти істину. Так, він прийшов до власної творчої установки: створювати абсурдні витвори мистецтва (згідно з філософською доктриною). Чи вдалось це йому? Щоб зберегти абсурдну установку, митець розмістив її у повному усвідомленні зі своєю довільністю. Це означає, що самопроголошені заповіді абсурду виконані, бо всі витвори мистецтва є ілюстрацією розколу та бунту і не залишають жодної надії. Це не пошук сенсу і не втеча від нього. Це не пояснення і не заперечення. Естетика літературного екзистенціалізму А. Камю знаходиться в тій дієвості, як спробі пристрасного відчуження, де має ствердитись людське життя у всій своїй красі та безглузді.

РОЗДІЛ 3. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ВПЛИВУ ФІЛОСОФІЇ АЛЬБЕРА КАМЮ НА КІНОМИСТЕЦТВО

3.1. ЗІТКНЕННЯ ПРИНЦИПУ СВОБОДИ ТА ПРИДУШЕННЯ ОСОБИСТОСТІ У АЛЕГОРИЧНІЙ ДРАМІ СТЕНЛІ КУБРИКА

«Достатньо знайти декілька спільних для творця і мислителя тем, щоб виявити у
витворі мистецтва всі протиріччя абсурдного мислення»

Альбер Камю

Дискурс представлений спершу обґрунтуванням доцільності аналітики кіномистецьких творів через призму філософії екзистенціалізму. Згодом, увага повернена до сюжетних перепитій «Механічного апельсину», які відображають новий тип реакції на бунтівника. Царство свободи, висвітлене одним та теоретично підкріплене іншим творцем аналізується з боку власного вибору, законів та моральних установ, концепції «я» та обов'язку до відповідальності.

Ці дві особистості, філософа та митця, мають спільне коріння не стільки у тотожних висновках, як у спільності протиріччя. Камю гармонійно поєднує обидві, більше того, як нами вже було продемонстровано, саме цей симбіоз його філософських поглядів з мистецтвом тільки сприяє укріпленню, поширенню та зміцненню екзистенційного міфу в цілому. Пропонуємо простежити вплив ідей філософії екзистенціалізму Альбера Камю, у різних векторах прояву його концепцій, через мову кінематографу. Можливо, у вас виникне зустрічне запитання: чому ж саме кіно? До цього ще можна додати тезу про суперечливість факту приналежності кінематографу до виду мистецтв. Поспішаємо вас завірити, що дух та цілісність роботи ніяк не була порушена подібним вибором. Навпаки, він здається найбільш доцільним, оскільки стверджує її філософський потенціал та пробу до відкриття нових паралелей розуміння концептів. Написаного не зміниш, але чомусь написане

досі змінює та формує наш світ. Тексти та філософія Камю, народжують нові форми, репрезентуються і видозмінюють нашу реальність. Де, як не в наймасовішому з мистецтв шукати, до чого привів бунт?

Спочатку, неможливо сперечатись з тим, що кінематограф виріс з комбінації більш ранніх видів мистецтв. Перші фільми, були немов каліки, чи то недокартини, чи недотексти. Класик кіномистецтва Девід Гріффіт говорив: «Коли кінематограф створить щось достойне у порівнянні з трагедіями Евріпіда, або витворами Гомера, Шекспіра, Ібсена, або з музикою Генделя і Баха, тоді ми зможемо дозволити собі назвати «кіновидовиська» мистецтвом» (Гріффіт, 2008). З погляду сучасності, загально визнані шедеври кінематографу, ще не дозволили уникнути дискусій про місце кіно. Але погодьтесь, що з часом, кінематограф перетворився на своєрідний спосіб філософування та індикатор духовних процесів у суспільстві. Тепер ми чітко бачимо, наскільки синхронно відповідають кінопрем'єри філософським думкам свого часу. І, зважаючи на це, ми можемо спробувати простежити нові атрибути, що збагатили буттєвий вимір екзистенції.

Алегорична, контраверсійна та жахаюча драма Стенлі Кубрика «Механічний апельсин»¹ є тому чудовим прикладом. Перед нами, як у творах А. Камю, є герой – Алекс. Хоч і застосовувати до нього слово герой зовсім недоречно. Він класичний екзистенціалістський бунтівник та шибеник, хіба дещо жорстокіший, ніж вдумливі герої-протагоністи Камю. Алексу нічого не заважає бити бомжів і гвалтувати жінок, в той самий час захоплюватись Бетховеном і Бахом. Чи не є це класикою абсурду? С. Кубрик майстерно ставить виклики стереотипам та морально-етичним суспільним нормам. Головний герой за своєю суттю є уособленням зла та насильства. І ось настає час розплати, що до речі фантастично перекликається з повістю Камю «Сторонній», де Мерсо так само ненароком вбиває людину. Хоч для Алекса пастка заздалегідь була підготовлена, поліція попереджена, але факт ненавмисної смерті змушує задуматись. Тільки у головного героя для цього немає часу. Його ловлять і вдаються

¹ Кубрик, С. (Режисер). (1978). Механічний апельсин [Фільм].

до спроби його виправлення. Доктор Бродскі ставить експеримент: чи можна вигнати насильство насильством? Картини перед очима Алекса дійсно постають відразливі, що приносить свої плоди – він тепер фізично та ментально не здатен до насилля. Цікаво, що у творах Камю світ, зазвичай відсторонений і статичний. Він кидає виклики, випробовує та знущається над героєм, але його основи невіддільні. Тоді, як у Кубрика друзі-бандити стають поліцаями, бомжі набираються сили для помсти і чоловік зґвалтованої жінки катує головного героя його ж улюбленим Бетховеном. Чи не означає це, що світ перемиг? Якщо розглянути насильство Алекса, як специфічну форму бунту (ні в якому випадку його не виправдовуючи), то з втратою здатності до бунту він мало того, що втрачає самого себе, та ще й вся абсурдність світу концентрується у своїй неусвідомленості. І тільки, випавши з вікна та потрапивши до лікарні, він повертається до свого нормального стану – жорстокого бунту.

Все, що було змальовано на екрані відсилає нас до основоположних питань людського буття: чи існує абсолютна свобода? Яка істинна суть людини: добра, чи зла? Результат вибору між добром і злом неминуче приводить до вибору останнього? Невже добро дійсно механічно задане і вписане у наш генетичний код так, що сумістити його зі свободою, як актом вільного вибору, вже неможливо? Чи правда, що бути ідеально добрим так само нелюдяно, як і бути стовідсотково поганим?

У висновку нам залишається не співвіднесеність християнського канону з реаліями суспільного життя. Звичайно, це далеко не все філософічне підґрунтя режисерської роботи. Для С. Кубрика, як і для А. Камю, вочевидь, вже не може існувати ніякого «добропорядного буржуа». Це стверджується навіть алегорією назви – м'який і живий апельсин не може діяти як безчуттєва машина, в чому і простежується алюзія на парадокс до якого дійшло людство. Якщо Ніцше вбив Бога, то Христа розіп'яли люди. Важко сказати, чи філософи та інтелектуали мало бунтували, чи він виявився слабшим за пориви інших домінантних сил, а все ж виходить, що світ постає об'єктивованим, знеособленим і розгубленим у істинній суті екзистенційних понять. Ті цінності, що віками оспівувались та підносились, більше не мають той ваги, що нижчі. Хоч людство завжди неохоче сприймало новизну, але

здається до кінця ХХ ст. у нас випрацювалася на неї алергія. Ми знищуємо все безкінечне і визнаємо тільки кінцеве і зрозуміле.

С. Кубрик критикує однаково два можливі підходи до вирішення окресленої проблеми. Ні зусилля Алекса, ні система, яка покликана «перевиховати» не мають ніякої екзистенційної сили. Обоє вони зазнають краху. Навіть держава тепер не може продукувати цінності, бо тяжіє до об'єктивації. А. Камю дає на це відповідь: «За винятком єдиної фатальності смерті, у всій решті, у радості чи в щасті, царює свобода. Людині надано світ, вона – його єдиний володар. Колись її зв'язувала ілюзія світу іншого. Відтепер жеребом мислення виявляється не самозречення, а взаємне відображення образів. Мислення бавиться, творячи міфи. Але це міфи, позбавлені усіх підстав, крім людського страждання, у своїй невичерпності рівного мисленню. Не розважальна й сяюча казка про богів, але земна драма, образ, діяння – у них нелегка мудрість і позбавлена завтрашнього дня пристрасть» (Камю, 1990, с. 304). І тут філософ прояснює, що світ свободи – це не примха, чи свавілля, не «річ-у-собі», не непередбачуваність вчинків і бажань людини. Її межі окреслені лише власним вибором індивіда, його самоідентифікацією, через пошук та ствердження у предметному світі. Напевно, кожен хоч раз відчував, що від його рішення залежить його життя. Доленосна мить. Під час цієї часточки хвилин ти дійсно сам на сам зі світом і своїм рішенням. І у наслідках вже не буде нікого, а будеш тільки ти і твій вибір.

Але чи не означає це, що межі людського «я» не можуть бути окреслені? Якщо людина – це сукупність виборів, від індивідуальної свободи до рішення, то конотації виростають зі стрімкістю здійснення цих виборів. «Міф про Сізіфа» говорить нам, що людина має залишатись людиною, незважаючи на складність випробувань. Це певний моральний закон. Закон і принцип у світі, де вже немає Бога, і не мало б бути ніякої основи для моральності, чи місця для сенсу. З іншого боку, Камю ніколи не заперечував необхідність моральних норм та служінню людству для духовної рівноваги індивіда (до прикладу «Сторонній»). А це якраз і є описані А. Камю та продемонстровані С. Кубриком межі для діяльності, оскільки людина зіштовхнулася з принципом свободи та придушенням особистості, маючи висновок від абсурду про

те, що «все дозволено» і мету, долаючи ніцшеанський ентузіазм, дійти до бунтівного напрацювання морального кредо: «за будь-яким вибором своя відповідальність».

Отже, екзистенційне розуміння людини в А. Камю, репрезентується у кіномистецтві в алегоричній драмі Стенлі Кубрика «Механічний апельсин» та доводить, що його неможливо розірвати від розуміння загального суспільного буття. Ми яскраво бачимо крах християнської концепції добра супроти жорсткої реальності світу, яка відкривається не тільки в антагоністах, а у всіх, хто стає перед вибором та усвідомленням його реального здійснення. На зіткненні особистої свободи суб'єкта та його придушеному власному «Я» проростає жорстокість, яку не врегулювати жодними інституціями, ціннісні важелі яких вже давно заржавіли. А тому, свобода немислима без відповідальності за причину її здійснення – вибір.

3.2. ЯК ІСНУВАННЯ ПЕРЕДУЄ СУТНОСТІ, АБО ДО ПРОБЛЕМИ ТРАНСЦЕНДЕНТНОГО У КІНОКАРТИНАХ БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧІ

Підрозділ цілковито вивчає філософські моделі кінотворів Б. Бертолуччі. За допомогою співставлення різних методів аналізу (від компаративістського до герменевтичного). Такий підхід дав можливість вибудувати певні філософські рефлексії та актуалізувати прочитання кіномистецьких творів та філософії як самосвідомості культури.

Якщо в минулому розділі, ми продемонстрували як органічно може виглядати «філософування на екрані», то у цьому, хотілось би зупинити увагу на специфіці та межах кінематографічного образу, що витворюється екзистенційним міфом. Більше того, в працях сучасних кінотеоретиків, підхід до цього мистецтва не мислиться без стійкого філософського фону. Тому доводиться аналізувати погляди, у нашому випадку екзистенціалізму, з точки зору засобів, які розширюють межі оригінального твору, та його впливу на уяву: драматургія, композиція, сюжет, мова і ін. стверджує: «Кінематограф незгірш за філософію здатен поставити глядача віч-на-віч із проблемами його екзистенції» (Sen, 2010). Унікальним випадком є порівняння робіт А. Камю, які і так є філософсько-мистецькими проектами з кінематографом, чи окремими фільмами, але в той же час, можна віднайти безліч режисерів, які плюс до того є ще теоретиками, які допрацьовують свої естетичні витвори філософською рефлексією. Чи означає це те, що можна стверджувати про вплив не тільки екзистенціалістських висловлювань на формування екосистеми суспільних думок, а й певної нової моделі митця? Якщо взяти до уваги стрімку глобалізацію та заміну парадигмальних явлень про місце людини світі, чи не кожного десятиліття, то можна наївно припустити, що за декілька поколінь ми можемо рефлексувати здебільшого на таких прикладах: біолог та бас-гітарист, космонавт і автомеханік, чи письменник і режисер – можливо саме на таких перетинах буде народжуватись нова людина.

Тож хотілось би спростувати упередження, ніби кіномистецтво лише демонструє актуальні тенденції філософії, а саме залишається позаду за

несамостійністю та другорядністю. І щоб це зробити, варто чітко розмежувати творче начало філософії та мистецтва. Для останнього характерне створення певного образу, через який художник власне і виражає себе. У філософії ж автор обґрунтовує себе за допомогою концепції, системи понять та завжди бере до уваги елемент доказовості. Іншими словами, філософ завжди розуміє, що його думки можуть бути спростовані, а теорії відкинуті. У цьому плані художники більш розбещені. Коли філософи чекають дискусій, адже тільки так можуть перевірити власні міркування, зіштовхнути їх зі світом і тільки тоді розуміти, чи варто була гра того. То художники навіть помислити не можуть, що їх образ можуть сприйняти як «неправильний». Вони можуть не подобатись і це вже судження смаку, але істинністю вони наділяють свій витвір самі, або простіше кажучи, для них працює вислів «я так бачу», без окремих «чому?» і «як це можливо», чи «Кант це вже заперечив...».

Однак, невже зараз дійсно така глибока прірва між філософією та мистецтвом? Звертаючись до екзистенціалізму, як панівної течії ХХ ст., що і досі несе свої відбитки, можемо сміливо ствердити, що існування світу тепер виправдовується лише своєю естетичною стороною. І не спішіть кидати каміння в нас, Ніцше вбив Бога, а разом з ним і традиційні цінності культури; неможливість описати буття з точки зору божественних постулатів і привів до тотального акумулювання нових цінностей в естетичному ключі. Тому філософія та мистецтво не такі вже й далекі, за суттю, що не підпорядковується детерміністським доктринам, а здатна стверджуватись лишень у лоні свободи.

У таких обставинах знаходяться люди, об'єкти мистецтва та навіть їх ідеї. Твір кіномистецтва потрапляє до нашого споглядального аналізу через призму інтелектуальної наповненості, також тією мірою, якою він власне і фіксує думки та настрої, що колихають суспільство. Молодий Б. Бертолуччі промовив якимось закадровим голосом персонажу із маленького фільму-притчі «Історія про воду»: «У мене хвороба – ностальгія за теперішнім: я відчуваю, як спливають миттєвості, які я проживаю. Я не можу змінити теперішнє – я приймаю його таким, як воно є»² – чи

² Бертолуччі, Б. (Режисер). (2002). Історія про воду [Фільм]. На десять хвилин старший: Віолончель [Збірка].

не є це утвердженням найсильнішого стоїчного принципу? Режисер в принципі полюбляє гратись із часом, то посягати а ілюзію про існування безсмертя, а то вкладати у персонажів меланхолійну ностальгію за дитинством.

Не стільки далеким у часових межах від самого А. Камю став фільм вищезазначеного режисера «Останнє танго в Парижі»³, духовна атмосфера якого змальовує кінець 1960-х у всій красі: тут і заангажованість інтелігенції, передчуття «холодної війни» та гонки озброєнь, реалії тоталітарних режимів та новий крах християнських цінностей, на фоні перших наслідків технологічного прогресу, та, здавалось би, непереборна прірва між інтелектуальним розвитком і моральним упадком. Невже в такому світі ще можна мріяти? Для героїв кінострічки навряд, оскільки осягнення світу не приносить нічого, окрім гіркого усвідомлення ілюзорності конструкцій. Навіть повернення до себе, заглиблення у свідомість не допомагає, бо остання відірвана від реальності, отже є випадковою і, вочевидь, абсурдною.

Знаменита сцена з викриком чоловіка: «fucking God!», як жодна інша, демонструє «викреслення» Бога зі світу. Це момент крику про існування, яке передує сутності. Людина втратила надію, вона не бачить сенсу, її просто вкинуто в існування, без її на те волі. Все, що їй залишається, або його визнавати, або засуджувати! І знову нас зустрічає несподівана смерть на середині сюжету. Ми, як і американець середнього віку, Пол, ніяк не можемо збагнути, чому його співмешканка (за сумісництвом власниця готелю в Парижі), раптом покінчила з життям. Головний герой демонструє нам інший варіант боротьби з потойбічним. Він закохується в іншу жінку та змінює місце проживання. Хтось скаже – тікає. І занесе фільм до розряду романтичних утопій, але даремно поспішить. Б. Бертолуччі робить алюзію на все суспільство, розкриваючи у внутрішніх відчуттях персонажів риси, притаманні усім. Вони спантеличені, розгублені, знудьговані. І те, що вони роблять одне з одним – це ні що інше, як порив до індивідуальної свободи всіма можливими засобами. На екзистенційному рівні – до життя, на соціальному – до статусу, на чуттєвому – до

³ Бертолуччі, Б. (Режисер). (1972). Останнє танго в Парижі [Фільм].

любві (і тут можна вірити неофрейдизму, а можна уникнути заглиблення у дитячі травми, які і викликають це прагнення), на художньому – до прийняття. І що з цього виходить? Те, що пошуки особистої свободи за таким сценарієм приводять до безвиході, де навіть бунт вже не допомагає. Це втеча від життя, що прискорена імпульсивною тривогою від небезпеки існування. Парадоксально, але все має початок і кінець. Ні для кого не секрет, чим закінчується життя, але тим самим воно створює нестерпні мови існування в передчутті неминучого і тільки прискорює бажання невідворотнього. За екзистенціалістським принципом Б. Бертолуччі присвятив життя своїх героїв не справі, чи ідеї, а самій людині. На що Альбер Камю міг би тільки іронічно додати: «Як і великі твори, глибокі почуття завжди означають більше, ніж те, що в них висловлено свідомо»(Камю, 1990, с. 28).

ВИСНОВКИ

У ході дослідження було з'ясовано, що філософські концепції Фрідріха Ніцше неабияк вплинули на подальший розвиток та становлення вектору філософських поглядів Альбера Камю. Особливо це увиразнюється через аналіз його концептів заперечення існування Бога, руйнації всіх цілей та цінностей, що із втратою розуміння свободи перетікають у відповідальність. Саме нігілізм, як провідна течію кінця XIX століття, задавала темп та створювала ті умови, в межах яких Альберу Камю доводилось відшукувати свої відповіді. І такою першою голосною відповіддю став абсурд. Він, раптовий та всеохопний, народжує багатогранну кількість почуттів – від втоми до потрясіння. Саме сила абсурду приводить індивіда до вирішального світоглядного питання – померти, існувати без сенсу, чи жити у гармонії розуму та тіла.

У дослідженні ми простежили органічний перехід від абсурдного спантеличення до бунту, як вже усвідомленої реакції та відповіді індивіда на закиди світу. «Три кити» такого буту – цінності за межами особистості, порив до суті та заклик до буття. Бунт розкривається рухом від індивідуального досвіду до ідеї, що складається з єдності, справедливості та права.

У дослідженні розкрито, що кореляція художнього та філософського тексту відкриває куди глибші пізнання філософії, ніж сухе прочитання трактатів. Творчість А. Камю дає змогу збагнути його і як літературного діяча, який майстерно наближає літературний текст до філософії та розкриває дуальність своєї особистості у межах чітких рамок різних жанрів. Філософія через літературу сприймається абсолютно інакше, проникає глибше і засвоюється краще. На прикладі того, чи іншого персонажу стає можливим співвіднести пропоновану концепцію із власним досвідом. Коли герой проходить все: від втоми, прийняття чи бажання смерті до визнання сили власного обов'язку, стає зрозумілою вся тяглість теоретичних етапів вираження екзистенціалізму. У роботі наголошується на важливості формування образу-героя для утворення екзистенційного міфу. Більше того, доводимо, що без стійкого художнього фундаменту, у вигляді романів, п'єс та повістей, про широке засвоєння

даної філософської течії можна не варто навіть говорити. Адже без змарнованого Мерсо, чи стійкого доктора Ріє екзистенціалізм А. Камю не мав би такої сили у прийнятті та широті інтерпретацій.

У роботі проаналізовано відмінності філософського та більш широкого (загального) значення різних літературних стилів. А. Камю тяжіє до зображення умовної дійсності, через спогади, повороти сюжету на різні часові проміжки, що перетинаються з мріями. Це безліч внутрішніх монологів та потоків свідомості, що виливаються у реальні діалоги та дискусії між героями. Відтак, кожен із героїв твору перетікає на екран у формі думки, ідеї, концепції.

Надзвичайно цікавим є ще один спосіб естетичної репрезентації філософських ідей Альбера Камю – в площині кінематографу. Його специфіку продемонстровано на прикладі драми С. Кубрика «Механічний апельсин», де головний герой є не просто жорстокою демонстрацією бунтівних ідей, а й певним варіантом розв'язки (відповіді світу) на подібний бунт. Таке розуміння розширює і доповнює розмисли філософа про індивідуальну свободу у світлі власного вибору, законів та моральних установ, концепції «я», обов'язку до відповідальності. А. Камю проник до самої самосвідомості культури, що ми довели і через філософські моделі у кінотворах Б. Бертолуччі. Загалом, саме у творах мистецтва, що породжені сильною концептуальною ідеєю, з'являється відповідь на теоретичні пошуки екзистенціалізму: від розгортання бунту до реакції світу на нього. Що до того ж робить екзистенційний міф Альбера Камю, саме міфом, як системою цінностей, котра скеровує мінливі душі індивідів до нових обривів знань.

Отже, у кваліфікаційній роботі ми сформулювали основні характеристики та складові виникнення екзистенціалізму, як філософського напрямку. Методом теоретичного аналізу та систематизації нам вдалось розібратись у началах «абсурду» та «бунту», як з точки зору філософського тексту, так і художніх проявів в інших жанрах. В динаміці нам відкрились реформування основних ідей та форм їх вираження. Це дозволило намітити основні тенденції розвитку філософії А. Камю через мистецтво та проілюструвати як екзистенційний міф продовжує жити у самосвідомості сучасної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Бурий, А. Р. (2015). Методологія вивчення рецепції екзистенціалізму в образах західноєвропейського кіномистецтва. *Актуальні проблеми філософії та соціології*, 3, 16–20.

Бурий, А. Р. (2014). Онтологічна проблематика та її антропологічні виміри: на перетині екзистенціалізму й кіномистецтва. *Молодий вчений*, 10 (13) (1), 124–130.

Великовский, С. И. (1973). *Грани «несчастливого сознания»*. Театр, проза, философская эссеистика, эстетика Альбера Камю. Искусство.

Великовский, С. И. (1975). Экзистенциализм. У Сурков А. А. (Ред.), *Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. Т.8* (с. 851–854). Сов. энциклопедия.

Великовский, С. И. (1990). *Проклятые вопросы Камю*. Правда.

Горохов, П. А. (2013). Некоторые мысли о философии Альбера Камю. *Вестник Оренбургского государственного университета. Философия*, 4–7, 3–9.

Гриффит, Д. У. (2008). *История кино и мирового кинематографа*. <http://www.nradatvr.kiev.ua/i04/>

Давиденко, Г. Й., & Стрельчук, Г. М., & Гринчак, Н. І. (2011). *Історія зарубіжної літератури ХХ століття: Навч. посібник*. Центр учбової літератури.

Долгов, К. М. (2016). *Красота и свобода в творчестве Альберта Камю*. <https://culture.wikireading.ru/58984>

Ейзенштейн, С. М. (1964–1971). *Избранные произведения: в 6-ти тт.* Москва: Искусство.

Камю, А. (2000). *Записные книжки*. (О. Гринберг & В. Мильчина, Перевод.). Вагриус.

Камю, А. (1988). *Избранное*. (С. Великовский, & Н. Немчинова, & Н. Жарковая, Перевод.). Радуга.

Камю, А. (1999). *Посторонний. Чума*. (Н. Жаркова, Перевод.). Фолио.

Камю, А. (1968). *Справедливі*. (О. Соловей, Перекл.). Сучасність.

Камю, А. (2020). *Чума*. (В. О. Єрмолова, Перекл.). Фолио.

Камю, А., Гренье, Ж. (1999). *Переписка. 1932–1960*. Исток.

Карпушин, В. А. (1967). Концепция личности у А. Камю. *Вопросы философии*, 2, 34–45.

Кондрашов, В., (2012). Майстри кіно про взаємозв'язок літератури й кінематографа. *Наукові записки*, 111, 114–120.

Огаркова, Т. А. (2017). *Камю і світова війна. Як протистояти абсурду?*
<https://www.youtube.com/watch?v=i7snxQAXTHg>

Остроухов, В. В. (2000). *Насилля як предмет філософських рефлексій*. Український центр духовної культури.

Река, К. Р. (2013). Філософія бунту та насилля в гуманістичних концепціях А. Камю. *Гілея: науковий вісник*, 75, 289–292.

Сарабун, О. Б. (2012). Екзистенція як шлях від усвідомлення абсурду до здійснення свободи у філософії А. Камю. *Вісник Львівського університету. Філософські науки*, 15, 146–153.

Сартр, Ж.-П. (1999). *Что такое литература?* Попурри.
https://lib.misto.kiev.ua/SARTR/s_literatura.dhtml

Стеценко, В. (2010). Екзистенціалізм як «філософія людини» ХХ сторіччя. *Соціогуманітарні проблеми людини*, 4, 44–54.

Тарковский, А. А. (1989). *Лекции по кинорежиссуре*. Ленфильм.

Трещев, В. В. (2008). *Экзистенциализм: репрезентация в художественной культуре Франции и Германии. 1900–1970 гг.* Историческая книга.

Фокин, С. Л. (1999). *Альбер Камю. Роман. Философия. Жизнь*. Gallicinium.

Aronson, R. (2009). *Living without God: new directions for atheists, agnostics, secularists, and the undecided*. Counter Point.

Camus, A. & Bloom, R. (2008). *Notebooks, 1951–1959*. Chicago : Ivan R. Dee.

Camus, A. (1962). *Le mythe de Sisyphe*. Gallimard,.

Camus, A. (1947). *La peste*. Gallimard.

Camus, A. (2018). *The myth of Sisyphus*. Vintage.

Camus, A. (1992). *The Rebel: An Essay on Man in Revolt*. Gallimard

Camus, A. (1951). *L'homme révolté*. Gallimard.

Camus, A. (1968). *Lyrical and critical essays*. Knopf.

Christofides, C. G. (1960). Four recent camus studies: the thought and art of albert camus: camus: albert camus and the literature of revolt. *Symposium: a quarterly journal in modern literatures*. Vol. 14, 60–64.

Cohen, S.-S. (2008). Is Existentialist Authenticity unethical? *De Beauvoir Ethics, Authenticity and Embodiment. Philosophy Today*, 52(2), 150–156.

Cormier, R. (1976). Some Implications of the Aesthetic Theory of Camus. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Wiley on behalf of American Society for Aesthetics*, 35 (2), 181–187.

Copleston, Fr. (1956). *Contemporary Philosophy: Studies of logical positivism and Existentialism*. Burns and Oates.

Cotkin, G. (1999). French Existentialism and American Popular Culture, 1945–1948. *The Historian*, 61 (2), 327–334.

Dixon, S. (2021). Discovering patterns across disciplines: cybernetics, existentialism and contemporary arts. *Journal of systemics, cybernetics and informatics*, Vol. 19 (9), 18–23.

Duclert, V., & Trémolet de Villers, V. (2020). *Présence de Camus*. <https://www.franceculture.fr/emissions/repliques/banlieues-francaises>

Eaton, M. (1994). Context, criticism, and art education: Putting meaning into the life of Sisyphus. *Journal of Aesthetic Education*, 23(1), 95–110.

Fitch, B. T. (1964). *Le sentiment d'étrangeté chez malraux, sartre, camus et S. de beauvoir*. M. J. Minard.

Guérin, J. (1994). *Albert Camus portrait de l'artiste en citoyen*. JULLIARD.

Hagen, W. M., & Hassan I. (1984). The dismemberment of orpheus: toward a postmodern literature. *World literature today*. Vol. 58 (1), 174.

Handerek, J. (2011). *The role of art in the philosophy Camus and Sartre*. A. –T. Tymieniecka (Ed). Science+Business Media B.V.

Harrow, S. (2020). *Colourworks: chromatic innovation in modern French poetry and art writing*. Bloomsbury Visual Arts.

Harry, R. (1956). Camus and the American Novel. Garvin. *Comparative Literature*, 8 (3), 194–204.

Hobson, A. (2017). Camus, habitat and the art of seeing. *Educational Philosophy and Theory*. Vol. 50 (13), 1249–1258.

Hughes, E. J. (1995). *Camus (Glasgow introductory guides to french literature)*. University of Glasgow, French & German Publications.

Kaplan, A. (2018). *Looking for the stranger: Albert Camus and the life of a literary classic*. University of Chicago Press,.

Lévi-Valensi, J. (1991). *La peste d'Albert Camus*. Gallimard.

Lévi-Valensi, J. (2006). *Albert Camus, ou, La naissance d'un romancier: 1930–1942*. Gallimard.

Nayak, S. K. (2018). Pedagogical Suicide, Philosophy of Nihilism, Absurdity and Existentialism in Albert Camus' The Myth of Sisyphus and Its Impact on Post-Independence Odia Literature. *International Journal of Trend in Scientific Research and Development*, 2, 812–829.

Nyah, P. (2017). *Chinua Achebe and Albert Camus: Okonkwo's Suicide in Things Fall Apart and The Vision of the Absurd Minima*. M. H. S. Department of Foreign Languages and Literatures University of Port Harcourt Rivers State, Nigeria.

O'Brien, C. C. (1970). *Camus*. Fontana.

Ohana, D. (2017). *Albert Camus and the critique of violence*. Trans. David Maisel. Brighton: Sussex Academic Press.

Sarocchi, J. (1986). Albert Camus, juste traître ? *Littératures*, 14 (1), 115–122.

Seffler, G. F. (1974). The Existential vs. the Absurd: The Aesthetics of Nietzsche and Camus. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, 32 (3), pp. 415–421

Sen A. (2010). Being, Observations and Back. blogspot.com/2010/11/existentialism-in-cinema-by-arindam-sen.html

Solomon, R. C. (2008). Facing death together: camus's the plague. In *Art and ethical criticism* (pp. 163–183). Oxford.

Todd, O. (2000). *Albert Camus: A Life*. Da Capo Press

Walker, D. H. (1997). Review. Albert Camus: 'le premier homme', 'la peste'. *French studies*, 51 (2), 234.

Zaretsky, R. (2013) The Tragic Nostalgia of Albert Camus. Historical Reflections. *Réflexions Historiques*. In *Nostalgia in Modern France: Bright New Ideas about a Melancholy Subject*, 39 (3), (pp. 55–69). Berghahn Books.

Zaretsky, R. (2016). *Life worth living: Albert Camus and the quest for meaning*. Harvard University Press.

Аудіовізуальні джерела:

Кубрик, С. (Режисер). (1978). *Механічний апельсин* [Фільм].

Бертолуччі, Б. (Режисер). (1972). *Останнє танго в Парижі* [Фільм].

Бертолуччі, Б. (Режисер). (2002). *Історія про воду* [Фільм]. На десять хвилин старший: Віолончель [Збірка].